

revija za film in televizijo

vol. 4
(letnik XVI) 1979
cena 40 din

skran

78



vol. 4

številka 5/6 1979

(letnik XVI)

ustanovitelj in izdajatelj

Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinancira

Kulturna skupnost Slovenije

izdajateljski svet

Tone Freljih, Srečko Golob,
Matjaž Klopčič,
Vladimir Koch (predsednik),
Anica Lapajne, Majda Lenič,
Milan Lindič, Marjan Maher,
Janez Marinšek, Željka Nardin,
Božidar Okorn, Jože Osterman,
Jurij Poje, Miro Polanko,
Franček Rudolf,
Sašo Schrott,
Lenart Šetinc, Koni Steinbahr,
Dušan Voglar, Vili Vuk,
Boris Tkačik, Matjaž Zajec,
Jože Žlender

ureja uredniški odbor

Jože Dolmark
Silvan Furlan
Viktor Konjar
Cveta Štepančič (oblikovanje)
Brane Kovič
Sašo Schrott (odgovorni urednik)
Majda Širca (sekretar uredništva)
Matjaž Zajec (glavni urednik)
Mirko Fabčič (lektor)

stalni sodelavci

Toni Gomišček
Igor Vidmar
Matjaž Škulj (fotodokumentacija)
Zdenko Vrdlovec

priprava stavka

Partizanska knjiga, Ljubljana

montaža in tisk

Tiskarna Ljubljana, Ljubljana

naslov uredništva

Ulica talcev 6/II, 61000 Ljubljana
telefon 317-645

stiki s sodelavci in naročniki

torek, sredo, četrtek od 10. do 12.
ure in vsak prvi torek v mesecu v
času seje uredniškega odbora od 18.
do 20. ure

cena posameznega izvoda (3
tiskarske pole) 30 din
cena posameznega izvoda (dvojna
številka) 40 din
(za tujino 4 US dol)
letna naročnina 300 din
(za tujino 30 US dol)
letna naročnina za dijake in študente
150 din

žiro račun:

50101-678-47478
Zveza kulturnih organizacij Slovenije
Dalmatinova 4
61000 Ljubljana

nenaročenih rokopisov ne vračamo

oproščeno prometnega davka po
pristojnem sklepu Republiškega
sekretariata za kulturo, 16. 2. 1974

3	Pulj '79	O krizi kriterijev	Matjaž Zajec
8	kritika	Zemeljski dnevi tečejo	Milenko Vakanja Bogdan Lešnik
9		Živemu človeku se vse zgodi	Viktor Konjar Milenko Vakanja
11		Novinar	Viktor Konjar Sašo Schrott Peter M. Jarh Majda Knap
14		Trofeja	Viktor Konjar Peter M. Jarh Tone Peršak
16		Jovana Lukina	Majda Širca Majda Knap
17		Okvara	Viktor Konjar Milenko Vakanja Peter M. Jarh
20		Razžarjenje	Bojan Kavčič
21		Iskanja	
		Nacionalni razred	Zdenko Vrdlovec
		Veter in hrast	Viktor Konjar
22		Osvajanje svobode	Viktor Konjar
23		Vrnitev	Matjaž Zajec
24		Letni časi	Silvan Furlan
		Upočasnjeno gibanje	Rapa Šuklje Viktor Konjar
25		Draga moja Iza	Tone Kurelec
26		Partizanska eskadrila	Silvan Furlan
		Naglo sodišče	Bogdan Lešnik
28		Osebnе zadeve	Darko Štrajn
		Ko pomlad zamuja	Rapa Šuklje
29		Boško Buha	Bojan Kavčič
		Ostra leta	Milenko Vakanja
30		Preko sinjega morja	Mirjana Borčič
		Zadnja dirka	Mirjana Borčič
		Tovarišija	Viktor Konjar Darko Štrajn
32		Peklenški otok	Majda Knap
		Radio Vihor kliče Andželijo	Darko Štrajn
33		Človek, ki ga je treba ubiti	Brane Kovič
34	Pulj '79	Nagrade	
36	14. MAFAF	Let nad amaterskim gnezdом	Toni Gomišček
38	nov slovenski film	Krč	
		intervju z Božom Šprajcem	
44		mnenja ob filmu Krč	Viktor Konjar Zorica Jevremovič Darko Štrajn Tomislav Kurelec Tone Peršak
49	na naših platnih	Hitchcockovski suspenz	Zdenko Vrdlovec
52		Hitler — prikaz neke kariere	Milenko Vakanja
55	film na univerzi	Švedska	Igor Koršič
56	zgodovina	Bunuel — (nad)realist	Vladimir Koch
62	seminar v Kopru	Velike možnosti izobraževanja	Peter M. Jarh
63	prireditve	Teden jugosl. filma v Pragi	Olga Meglič
65	festivali	Cannes '79	Lorenzo Codelli
68		Krakov '79	Miša Grčar, Franci Slak
70		1. festival neodvisnega filma	Zorko Škvor, Bojan Žigec
73		Benetke '79	Brane Kovič
75	prireditve	Amerikanci v ŠKUC-u	Franci Slak
		Romunski film v Ljubljani	Zdenko Vrdlovec
76	nove knjige, prireditve, odmevi, popravki, novo v revijah		

Predpoletni in poletni čas je bil tako bogat s filmskimi dogodki, da se je znašlo uredništvo v resnih težavah, kako vsaj zabeležiti vse, kar se je dogajalo, zato prihajamo pred vas z izjemno obsežno številko. Obsežnost zbranih in objavljenih tekstov smo navzven ublažili z nekoliko drobnejšim stavkom kot ponavadi ter redukcijo slikovnega gradiva, kar vse bo morda komu vzbudilo občutek prenatrpanosti in nepreglednosti pričujoče številke, toda prosimo vas za razumevanje, kajti pri našem delu nas je vodila predvsem želja "pokriti" vse, kar se je pomembnejšega zgodilo doma in na tujem v tem času.

Osrednjo pozornost smo seveda namenili letošnjemu festivalu jugoslovanskega igranega filma v Pulju. Vseh osemindvajset filmov smo skušali obdelati karseda temeljito, hkrati pa s prispevkom *Matjaža Zajca* komentirati in sintetizirati ugotovitve povezane z letošnjo, jugoslovansko filmsko proizvodnjo. Pri obravnavi posameznih filmov iz letošnje jugoslovanske proizvodnje smo se ravnali predvsem po načelu kvalitete in zato o številnih filmih objavljamo več mnenj in kritik medtem, ko nekatere filme takorekoč le omenjamo. Seveda pri tem ne gre za prejudiciranje, temveč predvsem za spodbujanje demokratične razprave med slovenskimi filmskimi kritiki, ki si še zdaleč niso o vsem, kar je bilo mogoče videti letošnji puljski teden, enakega mnenja. Prepričani smo, da je edinole tako prav.

Kot je že običaj, kadar se srečamo z novim slovenskim filmom, tudi filmu režiserja *Boža Šprajca* KRČ posvečamo posebno pozornost in objavljamo poleg kritik in ocen tudi intervju z režiserjem.

Med ostalimi prispevki velja opozoriti še na zapis *Milenka Vakanjca* o *Festovem* filmu HITLER — PRIKAZ NEKE KARIERE, *Zdenka Vrdlovca* HITCHCOCKOVSKI SUSPENZ ter zapise o nekaterih evropskih filmskih festivalih in seveda nadaljevanje razmišljanja *Vladimirja Kocha* o Bunuelu.

uredništvo

The unusual extensivity of this issue is due to the abundant film harvest of this spring and summer, and it made it difficult for us to put in at least a few words about each item. We had to use smaller print than usual and reduce photo-graphic get-up, which may lead to a feeling of overcrowdedness and confusion. We plead understanding, for our principal goal was to cover every important event, both in the country and abroad.

Of course we primarily concentrated on this year's festival of Yugoslav feature film in Pula. We tried to treat each of the 28 films as thoroughly as possible; Matjaž Zajec put a special effort into surveying and synthesizing the up-to-date writings about this year's film production in Yugoslavia. Each film was subjected to the "quality principle"; some got a number of texts, others but a short notice. Allowing that, we had no prejudice in mind — our aim was to stimulate a democratic discussion among Slovenian film critics, who are far from having a uniform opinion about the films from Pula. We believe it's only natural.

Following a customary proceeding in treating a new Slovenian film, we pay special attention to the film "Krč" ("The Spasm") by Boža Šprajc. Besides comments on and estimations of the film there is also an interview with the director.

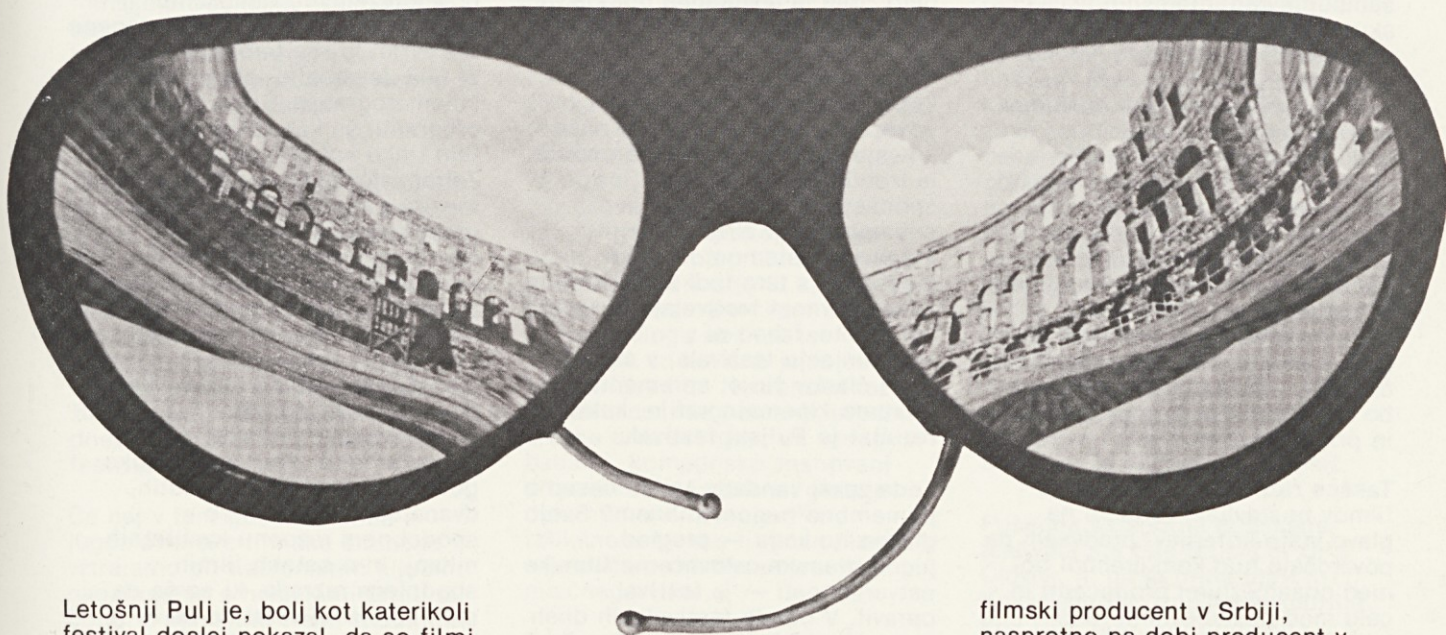
Among other contributions we may point out Milenko Vakanjac's text on Fest's "Hitler: A Presentation of a Career", Zdenko Vrdlovac's "Hitchcockian Suspense", and notes on several European film festivals. Plus of course a sequel to Vladimir Koch's presentation of Bunuel.

Editors



Pulj '79

O krizi kriterijev



Letošnji Pulj je, bolj kot katerikoli festival doslej pokazal, da so filmi rezultat spleta proizvodnih možnosti in ustvarjalnega prizadevanja, ki se nenehno bojuje za takšne pogoje nastajanja — ustvarjanja filmov, ki bodo ob čim manjših kompromisih zagotovili čim popolnejši avtorski zamah. Veliko število posnetih celovečernih filmov, kar 28 jih je nastalo od zadnjega Pulja, skorajda potrjuje ugotovitev, da se v Jugoslaviji postopoma vendarle uveljavljajo razmere, naklonjene filmski ustvarjalnosti. Večja proizvodnja praviloma pomeni večje ustvarjalne možnosti in manjše eksistencialne stiske za filmske ustvarjalce, hkrati pa tudi večji prodor domačih filmov v redni kinematografski spored. Takšno logično razmišljanje pa ima vendar v naši filmski praksi bore malo elementov, ki bi ga podprli. Številčno močna proizvodnja celovečernih filmov je posledica svojevrstne krize v naši filmski proizvodnji, ki se kaže kot kriza načina proizvodnje in njenega financiranja, kot kriza kriterijev in v zvezi s tem tudi kot kriza filmske ustvarjalnosti.

Rezultat vseh teh kriz je bil tudi letošnji festival, ki je bil pač samo odsev razmer v naši kinematografiji in je tako s sestavo programa, delitvijo filmov

na arenске in kinematografske, z nominacijo filmov za velike arene, z neizdelanimi merili o javnosti dela festivalske žirije, kot tudi s podelitvijo uradnih festivalskih priznanj, izpričal krizo festivala kot ustanove. Ustvarjalno se je vsa neurejenost filmske proizvodnje kar najbolj očitno pokazala tudi na festivalu, ki se kot institucija naše kinematografije, v kateri se enako trdo bijejo vsi posamični interesi, ni mogel dvigniti na vsaj najnižjo sprejemljivo raven festivalske objektivizacije. Že pred začetkom festivala je bilo mogoče napovedovati njegov polom.

Poskušajmo opredeliti vsaj nekatere najbolj značilne okoliščine, ki so pripeljale do kriznih situacij. Gotovo so na prvem mestu proizvodni pogoji s posebnim poudarkom na različnih oblikah financiranja filmske proizvodnje. Ne glede na to, da se zavzemamo za enotne pogoje proizvodnje in za enotno tržišče, gre v vsaki republici za nekoliko drugačen ali za drugačne oblike financiranja filmske proizvodnje, ki seveda pogojujejo tudi različne proizvodne pogoje. V Sloveniji, denimo, je vnaprejšnja subvencija nekajkrat višja od tiste, ki jo dobi

filmski producent v Srbiji, nasprotno pa dobi producent v Srbiji na račun predikatizacije (ocena kakovosti filma) tudi po nekaj sto starih milijonov. Tako Slovenci relativno urejeno in v miru izdelujemo filme v okvirjih, ki jih zagotavljajo sredstva Kulturne skupnosti Slovenije, v Srbiji pa skušajo producenti z velikim številom filmov in s pritiskom na predikatizacijo naknadno iztržiti čimveč denarja. V Sloveniji lahko en filmski producent v okvirjih — sicer številčno skromne — filmske proizvodnje dokaj natančno načrtuje, medtem pa je npr. večje število srbskih producentov stalno izpostavljeno tveganju, ki jih sili v najrazličnejše špekulacije in seveda v povezovanje z združenim delom, ki namenja filmski proizvodnji precejšnja sredstva izven prispevkov za samoupravne interesne skupnosti. Takšne primerjave veljajo bolj ali manj za druge republike.

Prav sodelovanje z združenim delom, ki je zelo nenačrtno in velikokrat ne upošteva vseh običajnih kriterijev pri odločanju za ali proti posameznemu filmskemu projektu, daje v večini primerov zelo povprečne, pa tudi nedopustno slabe, filmske rezultate. Pritrditi je treba krilatici, da se je narodnoosvobodilni boj

bil samo v bogatih občinah, če sodimo po naših filmih. V tej krilatici se skriva širša problematika načrtovanja programske politike posameznih producentov iz drugih republik. Iskanje možnosti za realizacijo filmskega programa v povezavi s televizijo, neupravičeno veliko število filmov, ki pritiskajo na filmski sklad v okvirih samoupravnih interesnih skupnosti, in črpanje sredstev iz propagandnih skladov delovnih organizacij, vse to so poti, po katerih producent pride do filmov in avtor do dela. V takšnih okoliščinah postajajo avtorji nekakšni "sami svoji producenti", saj je določena višina zbranih sredstev, ki jo avtor zbere na enega ali več naštetih načinov, pogoj za start projekta. Producent si prizadeva, da s čim manj lastnimi sredstvi posname film, potem pa se s filmom poteguje za čim višji predikat, prek katerega bo zagotovil manjkajoča sredstva in prišel do dohodka.

Takšne razmere pri nastajanju filmov postavljajo povsem na glavo vrsto kriterijev, predvsem pa povzročajo hud konkurenčni boj med posameznimi producenti in celo med posameznimi filmi istega producenta za čim večji kupček denarja, ki ga družba namenja filmski ustvarjalnosti. In bitke za ta denar so hude, dovoljeno pa je prav vsakršno orožje.

V ta boj je seveda vpleten tudi puljski festival jugoslovanskega igranega celovečernega filma. V Pulju pridobivajo filmi potrebne točke za kasnejšo predikatizacijsko bitko. V Pulju so izbojevane prestižne bitke, v Pulju se najbolj očitno pokaže dokončno pomanjkanje vrednostnih meril, ki se je začelo že pri odločanju o snemanju filmov, ki so tu prikazani. Festivalska žirija je le del, žal, utečenih mehanizmov, ki v svojem enomesečnem odločanju o vrednostih enoletne filmske proizvodnje slejkoprej zaide v kolesje interesov financiranja filmske proizvodnje in se pri odločanju močno oddaljuje od pravih vrednostnih meril. Zato nagrade niso objektivni odsev pravih vrednosti enoletne filmske proizvodnje niti v mejah dopustnega. Zdi se, da smo bili člani žirije načrtno izbrani in da so se, eni bolj, drugi manj, zavedali naloge, ki jo imajo v žiriji, naloge, s katero so prišli iz okolij, ki so jih delegirala. Ne gre za očitek, temveč za oris razmer

in silnic, ki so objektivno vplivale na delo v žiriji in so najbolj neposredno vplivale na odločitve, ki jih je žirija dokaj nesoglasno sprejela. Tega, da se člani žirije o filmih ne bi temeljito pogovarjali, ne more trditi nihče, toda končno je bilo treba o nagradah glasovati in glasovanje je razdelilo nagrade tako, kot jih je. Posamične krivice so del tako utečenega sistema in delo žirije je čokoladna obloga naših neurejenih filmskih razmer.

Vse to pišem ne toliko v zagovor, kot za pojasnilo razmer, ki povezujejo festival s potmi naše kinematografije, po katere podobi je izoblikovan; vse skupaj pa spodkopava integriteto posameznika v žiriji z vsem njegovim sistemom meril in vrednot in s tem tudi integriteto in avtoritativnost festivalske žirije kot celote. Izhod ni v spreminjanju festivala, v skrbni izbiri članov žirije, spremeniti moramo kinematografijo, katere rezultat je Puljski festival.

Toda zakaj vendarle toliko besed o pomembno nepomembnem? Svojo glavno funkcijo — pregled jugoslovanske celovečerne filmske ustvarjalnosti — je festival opravil. V osmih festivalskih dneh se je pred več deset tisoččlanskim avditorijem, pred več kot dvesto kritiki in novinarji, zvrstilo 28 jugoslovanskih celovečernih filmov. Po letošnjem Pulju vemo, pri čem smo, vemo, kam težijo silnice jugoslovanske filmske ustvarjalnosti, znane so nam meje dosegljivega, znani so nam padci, mogoče so primerjave... Filmska kritika bo morala opraviti velikansko pofestivalsko delo in enako veliko delo čaka tudi načrtovalce prihodnje filmske produkcije. V tem je tudi letošnji Pulj svojo nalogo opravil.

Najprej nekaj besed o glavnih lastnostih jugoslovanske filmske produkcije, za katero je značilno, da se je predstavilo kar devet debutantov, od takih, ki so glede na svoja leta še spodobni, oziroma primerni, za filmski debut, pa do nekoliko starejših režiserjev, ki so se predstavili s svojim prvencem. Filmska proizvodnja je osredotočena predvsem v dveh filmskih središčih, v Beogradu in Zagrebu, s precej manj filmi so se predstavile Slovenija, Bosna in Hercegovina, Kosovo in novosadska Neoplanta, ki je prišla v Pulj z enim samim filmom. Glede na obravnavan čas je razmerje med sodobno tematiko in tematiko iz naše bližnje

zgodovine približno uravnoteženo, v celotni proizvodnji pa je še vedno preveč visoko proračunskih projektov, ki s svojo vrednostjo ne opravičujejo svojega obstoja, ampak so pač rezultat jugoslovanskega "bulajičevega" kompleksa. Po teh zunanjih znamenjih bi sodili, da se jugoslovanska kinematografija giblje v razumnih vodah težnje k uravnoteženemu filmskemu programu, v katerem so zastopane vse zvrsti in vse tematike, ki naj bi bile ustvarjalni interes naše kinematografije. Če bi bil v tem programu še kak izredno uspel film (tako kot je bila lani Zafranovičeva Okupacija), bi bilo menda s filmsko proizvodnjo jugoslovanskih narodov in narodnosti pravzaprav vse v najlepšem redu. Pa vendar ni. Ustvarjalni razpon je namreč odločno preširok in zato tudi pogrešamo kakovostno izenačenost večine filmov, ki bi govorila o solidnosti jugoslovanske filmske ustvarjalnosti. Pravzaprav lahko govorimo o približno desetih, dvanajstih filmih, ki so v spodobnem razponu kvalitetnih nihanj, in o ostalih filmih spodnjega razreda, ki so še na meji sprejemljivosti, le da tu in tam zdrsnejo v filmski kič in diletantizem.

Ob številčno močni produkciji je povprečnost gotovo negativni predznak filmske produkcije, posebno če je v tej produkciji toliko slabih, nedomišljenih in diletantskih filmov. V takšni primerjavi vse tri slovenske filme prav gotovo odlikuje njihova enovitost glede kakovostne ravni, njihova tematska raznolikost, zanimivost in končno tudi njihova strokovna raven. Program treh slovenskih filmov: Duletičevega Draga moja Iza, Klopčičevega Iskanja in Šprajcovega Krča — odlokuje visoka profesionalnost in seveda velik ustvarjalni napor.

Primerjalno pomenijo ti trije slovenski filmi gotovo vrh jugoslovanske filmske proizvodnje, ki si je v večjih središčih z veliko več filmi privoščila hudo neizenačenost; ob posameznih zanimivih filmih je bilo namreč vse preveč filmov, ki so odločen spodrseljaj. Žal večina vrednosti, ki so jih slovenski filmi prinesli v jugoslovansko proizvodnjo, ni dobila ustrezne potrditve v nagradah, kar je slabo, nikakor pa ne tragično, če se bomo sami zavedali pravih vrednosti slovenskega filma, če bomo našli njihovo potrditev v

iskanju pravih vrednosti naših filmov znotraj njih samih in v primerjavah s težnjami razvoja naše filmske ustvarjalnosti. Ostaja spoznanje, da izbiramo prave teme, da znamo delati filme, da so vrednosti, ki jih prinašajo filmi slovenskega filmskega programa, močno presegle jugoslovansko povprečje, da gre skratka za načrten in profesionalen odnos do filmske produkcije, ki omogoča razmah ustvarjalne napetosti. Prav to pa je osnovni pogoj za zanimivo, sodobno, kakovostno in intenzivno nacionalno kinematografijo.

Draga moja Iza se je že soočila z občinstvom in s filmsko kritiko, jeseni pa se bodo še Iskanja in Krč. Srečanja z občinstvom in pisanje o filmih bo zaokrožilo podobo in določilo mesto slovenskih filmov bolj realno in bolj pravično, kot je to zmogel filmski festival v Pulju s svojo žirijo, s puljskim občinstvom in z dnevno kritiko, ki je spremljala festival.

Če naj v tem poskusu orisa jugoslovanske filmske situacije vztrajamo pri nacionalnih ključih, nadaljujemo s hrvaškimi filmi, ali bolje, z njihovimi tremi značilnimi predstavniki, s Hadžičevim Novinarjem, Vrdoljakovo Vrnitvijo in debutantskim filmom Živi bili pa vidjeli; Hadžič se ukvarja z aktualno dramo človeka — nosilca informacije, z novinarjem v situaciji svojevrstnega družbenega filtriranja informacije na filmsko ležeren, temi primeren, žurnalističen način; Vrdoljak pa je s svojo izrazito humanistično temo o človekovi odločitvi za napredno, za človeško pomembno iskanje in potrjevanje korenin ostal v okviru solidnega, a zastarelega filmskega izraza. Soliden filmski debut v filmu Živi bili pa vidjeli, svojo svežino siromaši s situacijskimi klišeji; v izpeljavi idejo o humanizaciji našega urbanega okolja ne presega običajnega kompromisarstva. To so tri podobe hrvaške kinematografije, ki so po svoje izvirno zaživele v pravi drami individualnega poraza v Kljakovičevem filmu Upočasnjeno gibanje, v edinem filmu, ki se ukvarja z življenjskim porazom na pogled nezanimivega posameznika v urbanem okolju. Film zaradi neheroičnosti ni zbudil puljskega zanimanja, čeprav po krivici.

Za množico beograjskih filmov se znova zdi, da so le trije med njimi tematsko in filmsko izrazno

vznemirljivi. Na prvem mestu gotovo Draškovičeva Žarenja (Razbeljenja), film, ki je poln neverjetne izrazne moči, svojevrstnega razpoloženja, eliptičnih parabol in skrbno izbrane metaforike. Film prikazuje družine hercegovskih pridelovalcev tobaka in prodiranje razvoja med razočarane in osiromašene, za katere je tudi napredek nekaj nevarnega, dvomljivega, ker njihove izkušnje ne poznajo sprememb na bolje. Upanje jim je že zdavnaj ugasnilo. Potem je tu Paskaljevičev film Zemeljski dnevi tečejo, občutljiva pripoved o veri v vitalizem človekovega življenja, v vitalizem, ki traja vse do človekovega konca. Film govori o zaprtem svetu upokojenskega doma, ki nas prepriča s svojo notranjo vitalnostjo in kjer se v spretnem dramaturškem obratu zamenja vloga nosilca te vitalnosti. In končno je tu še Markovičev film Nacionalni razred, ki ima sicer vse pomanjkljivosti srbske dramaturgije, pa vendar v banalni, komedijsko zasnovani pripovedi skuša odkriti globlje determinante bivanja. Pri tolikšnem številu filmov omenjeni trije pač ne morejo popraviti mlačnega vtisa.

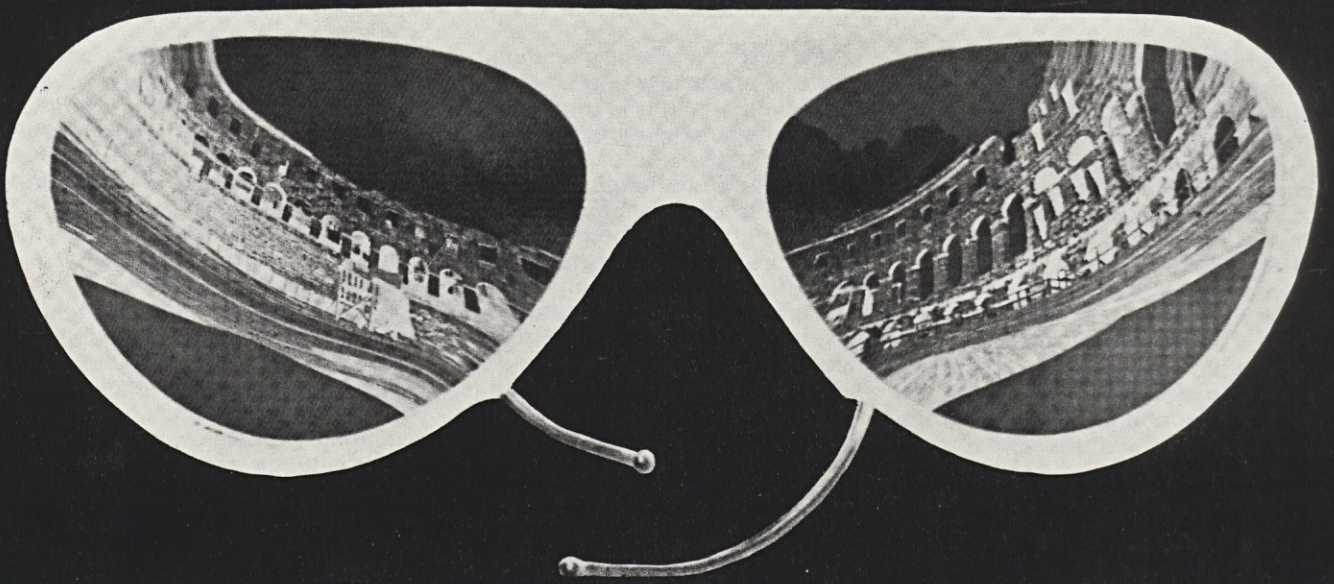
Presenetljivo je bilo srečanje s kinematografijo Kosova, presenetljivo zato, ker je prvič nastopila samostojno, s svojimi silami. Rezultat tega samostojnega nastopa je iskren odnos do pogumne teme povojnega razvoja Kosova, tako kot se je z vsemi svojimi političnimi odkloni zarezal v usodo posameznikov. Tema je bila močnejša od filmske ustvarjalne moči kosovskih avtorjev, ki se morajo še marsičesa naučiti. Ustvarjalni pogum je bil premalo, da bi se lahko Veter in hrast primerjal z najboljšim, kar smo v minulem letu v Jugoslaviji ustvarili — v spominu pa ostaja iskreno, pošteno hotenje. Ustvarjalci s Kosova so se poskusili tudi v spektaklu, vendar je ekranizacija dnevnika Fadila Hodže tako izgubila berljivost, film sam pa je narodnoosvobodilni boj na Kosovu zavil v meglo nerazumljivosti. Vsemu navkljub pa je bilo to zanimivo srečanje z dvema filmoma kosovske kinematografije, ki so jo doslej zelo potrošniško izkoriščali filmarji iz drugih republik.

Naposled velja spregovoriti tudi o filmu Trofeja, Karola Vička, ki je bil nagradjen z veliko zlato areno. Pogum je gotovo največja odlika tega filma, ki se loteva izredno

kočljive tematike — delovanja komisij za ugotavljanje izvora premoženja. Avtorjem je šlo predvsem za človeške razsežnosti politične akcije, ki filmsko posega predvsem v človeške drame članov komisije: le-ti se pri svojem delu pionirsko spopadajo s politično deklarirano akcijo, niso pa sposobni v sebi te akcije objektivizirati in splošno radikalizirati. Spodrsilji komisije, njene napake postajajo tako spodrsiljaji splošno družbene nedomišljenosti te akcije in člani komisije postajajo sami enake žrtve zablode, površnosti in nedorečenosti, kot so tisti, ki jih obravnavajo. V to aktualnost, v pogumno tematiko, v odprtost in svobodnost pa so avtorji segli s skromnim filmskim jezikom, ki se izgublja v razpršenosti. Zakaj torej velika zlata arena? Preprosto zato, ker je bila ta igra naključja in zakonitosti glasovalnega mehanizma. Škoda je le to, da bo veljalo več besed nepravilno pridobljeni zlati areni, kot pa filmu, ki je vreden pozornosti.

Posebna kategorija puljskega festivala sta bila Bulajičev film Človek, ki ga je treba ubiti in Krvavčeva Partizanska eskadrilja. Prvi film zato, ker po svoji pretencioznosti še poudarja avtorjev popoln nesporazum s tematiko legende o lažnem carju; režiser Veljko Bulajič jo je skušal izpeljati s filmskim jezikom, ki ga ne obvlada, zato je v političnih razlagah legende zašel v območje politične nesprejemljivosti; Krvavčeva Partizanska eskadrilja pa je tipično filmski vestern, filmski strip, ki ga bodo gledalci sicer radi gledali, vendar pa film na nobeni ravni ne pomeni dosežka, ki bi dosegal najboljšje tuje tovrstne filme, ki dokaj redno prihajajo na naša filmska platna. Škoda, da ni tega poudarila filmska kritika v Pulju že zaradi nezasluženih nagrad za režijo.

Letošnji Pulj nas je seznanil z dosežki jugoslovanskih kinematografij, kakovostna raven pa gotovo ni bila veliko nižja kot prejšnja leta. Napake so nastajale izven filmov, to je že staro pravilo puljskih euforij in tudi piščeve misli so še pod njihovim vplivom. Kakorkoli že, sreča je, da živijo filmi svoje življenje, se potrjujejo in zanikajo in da je Pula samo epizoda v njihovem filmskem življenju.



Zemeljski dnevi tečejo, režija Goran Paskaljević



Živemu človeku se vse zgodi, režija Bruno Gamulin in Milivoj Puhovski



Novinar, režija Fadil Hadžić



Trofeja, režija Karolj Viček



Jovana Lukina, režija Živko Nikolić



Okvara, režija Miša Radivojević



Razžarjenje, režija Boro Drašković



Iskanja, režija Matjaž Klopčič



Nacionalni razred do 785 cm³, režija Goran Marković



Veter in hrast, režija Besim Sahatci



Osvajanje svobode, režija Zdravko Šotra



Vrnitev, režija Antun Vrdoljak



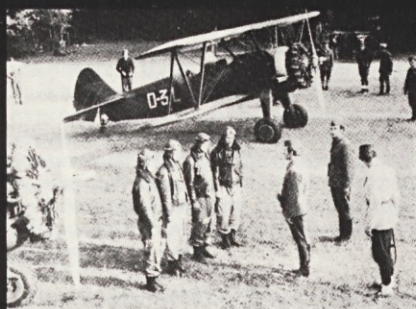
Letni časi, režija Petar Krelja



Upočasnjeno gibanje, režija Vanča Kljaković



Draga moja Iza, režija Vojko Duletič



Partizanska eskadrila, režija Hajrudin Krvavac



Naglo sodišče, režija Branko Ivanda



Osebne zadeve, režija Aleksandar Mandić



Ko pomlad zamuja, režija Ekran Kryeziu



Boško Buha, režija Branko Bauer



Ostra leta, režija Žika Ristić



Preko sinjega morja, režija Ljiljana Jojić



Zadnja dirka, režija Jovan Rančić



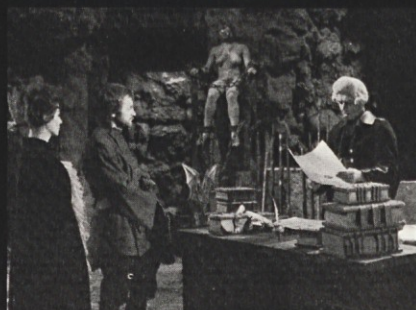
Tovarišija, režija Mića Milošević



Pekleni otok, režija Vladimir Tadej



Radio Vihar kliče Andjelijo, režija Jovan Živanović



Čovek, ki ga je treba ubiti, režija Veljko Bulajić

Zemeljski dnevi tečejo

(Zemeljski dani teku)

Scenarij: Goran Paskaljević
 Režija: Goran Paskaljević
 Direktor fotografije: Milan Spasić
 Scenografija: Dragoljub Ivkov
 Kostumografija: Dragoljub Ivkov
 Glasba: Zoran Simjanović
 Zvočna oprema: Paul Korošec
 Montaža: Olga Skrigin
 Maska: Olivera Ivanović
 Igrajo: Dimitrije Vujović, Obren Helcer
 Proizvodnja: "Centar film" — Beograd
 Televizija Beograd

V dokaj poprečnem repertoarju letošnjega filmskega festivala v Pulju je bil Paskaljevićev tretji celovečerni film prav gotovo presenečenje in to iz več vzrokov. Predvsem velja poudariti, da se njegov film tematsko izredno razlikuje od filmov ostale letošnje jugoslovanske produkcije. Medtem ko se ostali avtorji ubadajo predvsem z revami in težavami novopečenega jugoslovanskega meščanstva — po letošnjih filmskih interpretacijah se mi zdi popolnoma odveč, da v političnem žargonu za le-te (jugoslovansko meščanstvo) še vedno uporabljamo popolnoma neustrezen izraz — delovno ljudstvo — pa Paskaljevića zanimajo ostareli in produktivno "nezanimivi" ljudje v domovih za ostarele. Spričo avtorjevega odmika od "meščanske stvarnosti" toliko bolj bode v oči "stvarnost" sama. V mislih imam zlasti njeno samozadovoljnost, obrnjenost k statusnim simbolom, požrešnost in skrb za čimbolj udobno preživetje neproblematičnega vsakdanjika. Popolna izpraznjenost te novopečene kaste jemlje starce kot breme. Ostareli ljudje so socialna kategorija, potisnjena na rob družbe, njihovo izkustvo ni nikomur več potrebno, kajti uspešnost ali neuspešnost v družbi ni več merljiva z njihovimi vrednostnimi kriteriji. Izum socialnih institucij, kot so domovi za ostarele, prekriva, oziroma skuša prekrivati, moralno neodgovornost dirke za uspešnostjo.

Metoda Paskaljevićevega filma je dokumentarna, tako da smo na začetku filma nekoliko zbegani, ko se pred nami vrti intervju z upokojenim kapitanom rečne ladje, ki želi sprejem v dom ostarelih. Nekoliko smo v dvomih, kako bo Paskaljeviću uspelo prevesti to dokumentarnost v igrani film, vendar mislim, da mu je to uspelo zlasti po zaslugi odličnih igralcev (amaterjev!) Dimitrija Vujovića (akademski slikar) in Obrena Helcerja (knjigovodja) — v oklepajih so navedeni poklici, ki jih opravljata Vujović in Helcer v vsakdanjem življenju.

Ravno zaradi omenjene dokumentarnosti je Paskaljevićeva fabula čvrsta in verodostojna in v njej ne zasledimo šibkih točk. Šibkosti filma so drugje in o njih bom spregovoril kasneje.

Tisto, kar Paskaljevićevemu filmu daje dimenzijo humanosti in topline, je njegov odnos do starih ljudi, ki se ne manifestira zgolj v sentimentalnem jokanju nad njihovo usodo, temveč nam jih skuša predstaviti kot kreativne, vesele, skratka normalne ljudi, ki zaradi svojih let zahtevajo nekoliko več pozornosti in posluha, ne pa brezosebno skrb socialnih institucij, pa če so le-te še tako imenitno medicinsko opremljene. Mislim, da je osnovno Paskaljevićevo sporočilo vsebovano v naslednjem: ne trudimo se tako grozljivo in zagnano, da bi ostarelim ljudem oskrbeli čimhitrejši odhod s tega sveta, seveda pod krinko socialnega skrbstva in medicine, storimo raje nekaj, da ta biološka nujnost, ki je lastna vsakemu živemu bitju, ne bo postavljena v relacijo produktivnih in neproduktivnih socialnih skupin, kajti zavestno ali nezavestno postavljanje in razvrščanje ljudi v omenjene skupine vodi v razčlovečenje tudi tistih, ki o sebi sodijo, da so produktivni in družbeno zelo koristni.

Prav je, da nas je Paskaljević na tako nevsiljiv način spomnil na nekatere resnice, ki ne sodijo samo v domeno socialnih raziskav populacije, ki se stara in se sooča z takimi in podobnimi problemi, temveč so to resnice, ki naj bi bile osnovni moralni postulat naše družbe.

Zgodba Paskaljevićevega filma je navidez vsakdanja in bi jo lahko povedali v enem stavku. Upokojeni kapitan rečne ladje Vuković, se naveliča samotarskega življenja v barki ob reki in zaprosi za sprejem v dom ostarelih. Njegovi prošnji je ugodeno in dodelijo mu skupno sobo z nekdanjim trgovcem Predičem, ki pa v domu živi precej osamljeno in nedružabno. Že ko se seznanita, Predič poudarja svojo odmaknjenost, starčevsko ljudomrznost in pedantnost. Moti ga kapitanov papagaj, ki ga le-ta — po Predičevih reakcijah popolnoma nesmiselno — vlačí s seboj po svetu. Kapitan potrpežljivo prenese vse Predičeve dlakocepske opazke o redu, vznemirjanju in še o čem, ko pa nanese beseda na njegovega papagaja, mu da odločno vedeti, naj se v to raje ne vtika.

Življenje obeh sostanovalcev steče po normalnih in utečenih domskih kolesnicah. Predič odhaja vsak dan na sprehod, Vuković pa se prične intenzivno pripravljati na novoletno proslavo. Okoli sebe zbere recitatorje, pevce, glasbenike in šaljičve, ki naj bi na Novo leto zabavali svoje tovariše. Vukovićevo osebnost je videti krepka in polna življenjske moči, medtem ko nas Predič "nervira" s svojim namišljenim slabim počutjem in večnim stokanjem. Paskaljević nas namerno "opredeli" za kapitana Vukovića, ki je vizualno enkratni šarmer, pevec in kitarist in ki zares (naj mi to Paskaljević pretirano ne zameri) po svoji zunanosti spominja na Orsona Wellsa iz njegovih najboljših dni. Omenil sem že "opredelitev" za kapitana in "nerviranje" zaradi namišljene Predičeve hipohondrije. Tukaj je Paskaljević dosegel efekt, ki nam je vsem po malem lasten, in sicer efekt enostavne identifikacije z junakom, ki nam je vizualno simpatičen, ne da bi se posebej poglobili v osebo, ki nam ni simpatična. Preprosto smo dresirani na tako enostavne klišeje in tudi naša distribucija simpatij je enako preprosta.

Priprave na novoletno proslavo mrzlično tečejo, kupiti morajo samo še prašička in slavje se bo lahko začelo. V enem izmed premorov smo priče razgovoru med kapitanom Vukovičem in Predičem, ko kapitan zapoje pesem: "Zemeljski dani teku..." Ob tej priložnosti spoznamo, da trgovec Predič ni samo sitni starec z namišljenimi boleznimi, temveč da je človek, ki ima rad lepe pesmi in uživa v petju. Naša enostranska "opredelitev" za simpatičnega kapitana Vukovića se prične nekoliko majati, saj tudi "nesimpatični" Predič pokaže obilico smisla za lepo v življenju.

Vendar se kapitan ne zadovolji z Predičevimi skopimi razlagami o njegovem prejšnjem življenju, naskrivaj ga spremlja na enem njegovih sprehodov. Predič po ustaljenem ritmu "zemeljskih dana" obiše pokopališče in ženin grob, kapitan se mu po "naključju" pridruži in skupaj se molče sprehajata ob Donavi. Rad bi opozoril gledalce na enkratnost te scene, v kateri je Paskaljeviću uspelo v enem prizoru združiti veliko elementov učinkovite fotografije in nevsiljive režije, ko oba glavna protagonistista molče in brez posebnih igralskih pripomočkov podajata vsak svoje počutje. Kakršenkoli dialog bi uničil in razbil potrebno koncentracijo in intimnost doživetja, tako pa nam vsak na svoj način razkrivata, kaj ju teži; enega izguba žene, drugega "izguba" reke in življenja ob njej. Paskaljević ravno v takih sekvencah kaže mojstrstvo svoje režije in obvladovanje situacij, medtem ko drugje nepotrebno vztraja na dolgih in ponekod dolgočasnih dialogih, ki so sicer veristični, vendar nepotrebno razbijajo že doseženi ritem filma.

Novoletno slavje upokojencev se prične. Točke nastopajočih so vrstijo druga za drugo, v središču pozornosti pa je kapitan, ki izžareva neuničljivo voljo do življenja. Zaradi te njegove nalezljive veselosti se tudi ostali razživijo in spontano veselje je videti skorajda popolno. Pesem se vrsti za pesmijo, leta, ki težijo starce, in bolezní, ki jih pestijo, so pozabljeni. Če prav razumem Paskaljevićevo sporočilo, ki naj bi bilo prisotno v tem prizoru, menim, da je odločno predolg. Veselju in veseljačenju ni videti konca, vmes se nekoliko igračka z kamero, ki potuje po sicer zanimivih obrazilih starcev, vendar se na ob koncu vsakega potovanja najraje zaustavi na markantni postavi ali fiziognomiji kapitana Vukovića in jo narcisoidno postavi v ospredje.

Intermezzo novoletne proslave je Predičev odhod iz doma pod pretvezo, da bo Novo leto pričakal v krogu svojcev.

Toda to je le izgovor, kajti Predić le od daleč, pravzaprav s ceste, opazuje razsvetljena okna svojega nekdanjega doma. Tudi tu se Paskaljević ne spušča v opisovanje Predićevega odnosa do svojcev, saj je iz celotnega prizora popolnoma jasno, da svojcem ni veliko do njegove prisotnosti, niti na Novo leto niti sicer.

Nerazpoložen in vidno žalosten se Predić vrne v svojo sobo v domu. Kapitanu ne uide njegov nenadni, oziroma predčasni povratek, skuša ga nagovoriti, da bi se pridružil slavju svojih domskih tovarišev, kar mu po dolgem prepričevanju tudi uspe. Predić na nagovarjanje tovarišev celo zapoje ter nekako pozabi na razočaranje, ki so mu ga pripravili svojci.

Obrat, ki nam ga pripravi Paskaljević, je nepričakovan. Sredi veselja doživi kapitan Vuković srčni napad. Odpeljejo ga v bolnico, kjer po kratkotrajnem zdravljenju umre. Njegov sostanovalec Predić, ne vedoč, da je kapitan umrl, mu v bolnišnico odnese papagaja, ki naj bi mu bil v tolažbo.

Problem, ki ga obravnava Paskaljević v svojem filmu, zasluži vso pozornost, prav tako zasluži vso pozornost tudi avtorjeva tenkočutnost, s katero se je lotil tega problema ter nas spomnil, da je naš družbeni daltonizem do starih in onemoglih ljudi dosegel svoj višek. Morda bi bilo treba nekoliko spregovoriti o selekciji letošnjih filmov v Pulji, ki je Paskaljeviću in njegovemu filmu naredila krivico, saj je v ospredje potisnila tiste avtorje, ki so nam na "ležeren" in "zabaven" način tvezili neumnosti in nas skušali prepričati, kako v naši družbi pravzaprav ni kakšnih posebnih problemov, razen seveda tistih "problemov", ki so jih "odkrili" sami. Vendar to oceno prepuščam gledalcem, ki bodo znali Paskaljevićev film, kljub nekaterim slabostim, pravilno vrednotiti.

Še besedo ali dve o igralcih v Paskaljevićevem filmu. Kljub svojemu poudarjenemu amaterskemu statusu sta me Dimitrij Vujović in Obren Helcer navdušila. Če kdo zasluži priznanje, potem ga zaslužita ta dva, saj sta Paskaljevićev film igalsko dvignila na zavidljivo raven, ki se je ne bi sramovala niti najbolj eminentna imena tega poklica pri nas.

Milenko Vakanjac

večno prisotnostjo, fizično in kot nadomestek, lahko manipulira s starci.

Prav ona namreč predlaga novoletno zabavo in njen je tudi kratkovidni predlog o vabljenju svojcev. Kot vsaka prava meščanska ganljivka, je film seveda zabilisal to dimenzijo.

Prav tako potlačena je seksualnost starcev. Če omissimo nekaj verbalnih dvoumnosti, ki si jih izmenjata kapitan in čila starka, je le nakazana v pesmi, ki jo stara mati prebere o vnuuku: gre za povsem erotičen odnos, ki je sublimiran v ljubezen "platoničnega" tipa.

Z eno besedo, film je preračunan na učinek, ki ga zmeraj imajo "čustvene" zgodbe, posebno če se ukvarjajo s stvarmi, ki so potisnjene na rob vsakdanjega diskurza; če gre za iskanje "dobrega v zlem", če gre za premagovanje strahu.

Naš delovni človek bo, potem ko bo videl ta film, šel v penzijo, z lažjim srcem, se umaknil (ali bil potisnjen) na rob družbe, ki ji je delo osrednja vrednota. Saj "starost je vendar lahko tako lepa"! Toda že ta vzklík izdaja, da je starost vse prej kot to, da starci niso (in ne morejo biti) polni (svetega?) duha, čustev in bistre moralne presoje; da jih na robu laborocentrične družbe lahko (kakor norce) obvladujeta le strah in mržnja; da je organizacija starcev kot posebne in osrednje socialne enote lahko le manipulativna fikcija ("to keep them happy quiet"), njihova filozofska refleksivnost (pri Paskaljeviću) pa je le nekrofilno pristajanje na obrobno pozicijo. Vse to je v realnem kontekstu nujno, čeprav Paskaljević na to "ne pristane". Zdi se mu bolje, če ohrani mitično "starost-modrost", imaginarni svet "neodvisnih starcev", ki jih zapuščenost sicer tare, a ne usodno. S tem izvrstno teši strah in odmika neizbežno. Verjetno bo dobro zaslužil.

Bogdan Lešnik

Živemu človeku se vse zgodi

(Živi bili pa vidjeli)

Dogajanje je postavljeno v dom za starce, ki so glavni protagonisti filma. Okvir je kot po navadi preprost in zadeva meščanska srca: zapuščeni starci ali taki, ki nimajo nikogar, si mimo tega dejstva organizirajo življenje znotraj svoje majhne skupnosti. Osrednji dogodek je proslava Novega leta, na katero so povabljeni njihovi svojci, vendar pa jih ni; kljub temu pa se stari dobro zabavajo. Glavni organizator in nosilec "novega vala" v življenju starcev je bivši kapitan, ki mu dodelijo sobo z nekim avtističnim in depresivnim bivšim trgovcem.

Naivna in patetična zgodbica o nastajajočem prijateljstvu med dvema starcema je posneta v dveh heterogenih pristopih: dokumentarističnem (zlasti dialogi so taki, kakor da bi ušli iz TV intervjuja) in veristično-igranem. Kombinacija (kajti ne bi mogli govoriti o integraciji) ni posrečena: dokumentaristični pristop je ustvaril določeno napetost, izpostavil je psihološke (karakterne) stereotipe, veristični pristop pa je to zabilisal in napravil te stereotipe za "realne". Na začetku upravnica doma obeta, da bo dvoumna figura; njena šminka je pretirano opazna, zabavno je njeno prizadevanje, da bi pridobila kapitana v dom, čeprav je starec tam prav zato, ker bi se rad vselil. Srečanje je torej potrjeno z obeh strani — živo soglasje, čista komplementarnost. Z nekoliko duhovitosti in poznavanja dinamike odnosov bi moralo to srečanje prav zato spodleteti; toda ne, upravnica je zares "predana", nadomestek za svojce (z vso družino namreč pride na novoletno zabavo). Druga plat te vloge ni tematizirano, ker bi preveč izpadlo iz "humanega" konteksta: prav s svojo

Scenarij:	Bruno Gamulin, Milivoj Puhlovski
Režija:	Bruno Gumulin, Milivoj Puhlovski
Direktor fotografije:	Zivko Zalar
Scenografija:	Velimir Domitrović
Kostumografija:	Danica Dedijer
Glasba:	"Buldožer"
Zvočna oprema:	Marijan Lončar, Mladen Prebil
Montaža:	Damir German
Maska:	Zelimir-Bruco Žunić
Igrajo:	Sanja Vejnović, Mladen Vasary, Boris Buzančić, Ana Karić, Zarko Potočnjak, Danko Ljuština
Proizvodnja:	"Zagreb film" — Zagreb

Janko Vizek, absolvent arhitekture, daje s svojo psihofizično pojavnostjo nedvoumen vtis smešnega bitja, torej komedijske figure. Komično je na svoj posebni in nenavadni način vse, kar doživlja, doživlja pa — kar je zanimivo — same dramatične stvari človeškega življenja: ljubezensko srečanje s hčerko direktorja projektivnega biroja, svoj zaposlitev v tem biroju, svoj neizprosni spopad s korumpirano in konformistično delovno sredino, prelom z vzvišeno in zlagano veličino svojega vseskozi direktorsko nastrojenega tasta, prekinitve delovnega razmerja v imenu osebnega poštenja, izpeljavo odločitve, da bo za svojo komaj ustvarjeno družinico skrbel sam, z delom lastnih rok, in ne nazadnje dejstvo, da ostanejo on, njegova mlada žena in komaj rojeni otrok dobesedno na cesti. Komično in dramatično se torej medsebojno prepletata. In vendar je film

o mladem arhitektu Janku Vizeku kljub vsem svojim vedrim vnanjim znamenjem daleč od komedije. Nagiba se k tragikomedijskim načinom izražanja miselnih sporočil, pri čemer je jedro pripovednega toka vendarle dramatična naravnost človekovega življenja, komični poudarki pa skušajo vdihniti fabuli zgolj svoj specifični ton, katerega bistvo je angažirani avtorski gnev.

V filmu osti pozornosti dejansko niso osredotočene k poklicnim problemom arhitektov in arhitekture, kot bi se utegnili zdeti na prvi pogled. Problemi se namreč ves čas sučejo okoli moralnih, statusnih in političnih razmer, v kakršnih se dogajajo urbanistični procesi, predvsem stanovanjska gradnja, razlašanje zemljišč, skrivne špekulacije v imenu moči in oblasti, manipuliranje z ljudmi v nižjih sferah hierarhične piramide, predvsem seveda s pripadniki mladega rodu — in seveda še v drugih pojavnih oblikah v tej svojevrstni "rdeči puščavi" na naših tleh. Ob vsem tem pa so našeta dejstva, v katera je zapletena usoda mladega arhitekta Janka Vizeka, vendarle postranskega pomena v odnosu do osrednjih vprašanj življenja v družbenem kontekstu našega podnebjja. Kajti Vizekova razmerja do drugih, se pravi do objektivne danosti sveta, niso determinirana z njegovo poklicno usmerjenostjo, temveč z njegovo mladostjo, z njegovo etično fiziognomijo in z njegovim globoko vcepljenim antikonzformizmom. Tako, kot ravna, bi ravnal v katerikoli poklicni strukturi. V srži njegovega konflikta z vsemi drugimi je elementarni človeški spopad s pojavi korumpiranosti in borzoazne mentalitete, kar pa spet niso samo psihološki elementi dogajanja, pač pa njegove družbene karakteristike. Avtorja (Gamulin in Puhlovski) tretirata svojega protagonista kot upornika proti vsem oblikam družbene in človeške laži, izkoriščanja, manipulativnega obvladovanja, izničenja in zaničevanja, vse to pa se dogaja v imenu tako ali drugače zaobrnjenih potrošniško-pridobitniških interesov in vselej v imenu totalnega egoizma, ki se je odrekel slehernemu moralnemu ali kakršnemukoli drugemu principu.

Ob takih razsežnostih konfrontacije se še tako ljubeznivi in lahkotni videz celotne Vizekove zgodbe in njenih posameznih epizod v svojem posledičnem učinkovanju na gledalčevo zavest sprevrže v svoje nasprotje: v grenko, čeprav prikrito, nevsiljivo obteževanje in razčiščevanje, katerega končni smisel je določiti, kdo je kdo, oziroma kaj je kdo, v temeljnem družbenem orisu dogajanja. V tem pogledu ima Janko Vizek nekaj izrazitih karakteristik kerempuhovščine, ki obtožuje, ne da bi pretirano dramtizirala ali pa si dajala pretiranega opravka sama s seboj. V ozadju vsega je imanentni mladostniški gnev obeh avtorjev, zažrt v ljudi, v življenjske razmere in v družbene okoliščine, zavoljo katerih se njun Janko Vizek znajde v svojih smešno onemoglih situacijah in v svoji nemoči, da bi se človeško realiziral in iz svojega življenja naredil karkoli smotrnega. Vrhunec obtožbe je seveda zaključna sekvenca filma, prizor na kesonu dostavnega tovornjaka, s katerim je velela oblast odpeljati in odstraniti z javnega mesta Vizekovo družinico, ta moteči in nebodigatreba primerek uporne družbene vesti, to demonstracijo neprijetne drugačnosti in obenem svarilnega opozorila, da stvari le niso take, kot so videti v svoji varljivo zaslepljeni optiki navideznega vsakdanjega miru in urejenosti. "Kam naj vas pravzaprav peljem?" se nenadoma zave šofer tovornjaka, Janko Vizek pa mu v tej metaforično poniglavi situaciji odgovarja s svojim značilnim nonšalantnim odnosom: "Ti kar vozi! Vozi — naravnost!"

Prav ta (sklepna) sekvenca opozarja, da sta se avtorja namenila zastaviti in izpeljati svoje filmsko sporočilo v znamenju prispedobe. Kljub jasno razberljivemu hotenju sta svojo zasnovi tovrstnega oblikovanja bolj naznačila kot pa zares in v celoti izpeljala. Zdi se, da so ju sestavine komičnega karakteriziranja oseb in situacij vendarle pretirano pritegovale in ju okupirale do tolikšne mere, da jima je zavoljo režiranja smešnih detajlov nekoliko bledela rdeča nit glavnega sporočilnega toka. Ob tem je seveda otopela tudi izrazna moč njunega izpovednega jedra. Vizekov lik je kljub vsemu torzo.

Viktor Konjar

Že pred svojo predstavitvijo v puljski areni je film *Živi bili* pa videli, režiserja Grge Gamulina in Milivoja Puhlovskega, doživel svoj ognjeni krst v Zagrebu. Ko govorim o "ognjenem krstu" mislim to dobesedno, saj ga je kritika dočakala na nož. V zagrebškem "Startu" se je branil eden od scenaristov, Veselko Tenžera, ki je skušal na njemu lasten način opravičiti (morda?!) začetniške težave filmskega prvenca obeh mladih režiserjev.

Spričo povedanega smo film *Živi bili* pa videli pričakali z dokajšnjo dozo dvoma, ni vrag, da nekaj ne "štima", ko pa se je kritika tako odločno postavila zoper film. Vendar pa smo videli in se tudi prepričali, da s filmom *Živi bili* pa videli nikakor ni tako slabo, kot so nam hoteli prepričati. Nasprotno, film je deloval kot dokaj homogena pripoved, ki se ji je sicer poznalo (ponekod) obrtno začetništvo, nikakor pa mu ne bi mogli očitati, da se je lotil nezanimive problematike in da se ob njem dolgočasimo.

Za razliko od ostale jugoslovanske produkcije, ki je svoje poglede na sodobnost obravnavala dokaj konvencionalno in konformistično ter je ponekod zašla v najbolj konsekventen kič, npr. film *Radio Vihor* zove Andjeliju ali Lične stvari, sta Gamulin in Puhlovski z vso ostrino zastavila probleme mladostne naivnosti, moralne korumpiranosti in družbene dejavnosti. Morda je bil to vzrok, ki je preplašil filmske kritike? Kategorično trdim, če film *Živi bili* pa videli, ne bi imel nobenih posebnih filmsko bleščečih odlik (pa jih vsej vesoljni zagrebški filmski kritiki navkljub ima), bi bil dragocen že zavoljo svojega iskrenega družbenega angažmaja.

Oglejmo si zgodbo. Janko (igra ga Mladen Vasary) študent arhitekture, se med študijem preživlja z honorarnim delom (nočni čuvaj) na zagrebškem velesejmu. Po naključju spozna dekle Martino (Sanja Vejnović) iz tako imenovane "boljše družine" (že zopet eden fenomenov novejšega jugoslovanskega filma). Vsi revni mladeniči sodobnega jugoslovanskega filma pričenjajo svoje življenjske kariere z dekleti iz "boljših družin". Ta postulat, ki bi ga opazil tudi slepec, je postal neizogibni scenaristični rekvizit, brez katerega očitno ne gre. Bodisi, da režiserji skozi optiko novopečenega jugoslovanskega meščanstva razkazujejo visok estetski okus glede stilnega pohištva, avtomobilov in ostalih statusnih simbolov, bodisi da nam kažejo nečedne značajске poteze prav tega meščanstva (film *Godišnje doba*). Kakorkoli že, jugoslovanski filmski avtorji zaznavajo družbenosocialni vzpon meščanstva s senzibiliteto, ki ponekod prehaja v obsesijo, ali če hočete maniro, ki ji ni videti razumnega konca.

Mlad študent arhitekture začuda v svoji ljubezenski idiliki z Martino ne naleti na nasprotovanje staršev, ki sicer skrbno bdijo nad svojo hčerjo in njenimi znanstvi. Razumljivo je, da je socialna identifikacija potencialnega ženina opravljena v najboljšem in "nebolečem" slogu ameriških "self-made" norm. Fant sicer izhaja iz neuglednega provincialnega Bjelovara, Martinina mama pa ga po "pomoti" vpraša, če so njegovi pred vojno imeli žago v Požegi, vendar se "investicija" vanj očitno izplača. Diploma arhitekta je pred durmi in bodoči tast mu še pred diplomom priskrbi službo v svojem projektivnem biroju. Janko je na najboljši poti, da pogoltno vabo socialne promocije, da se "hvaležno" vda v "usodo" in odigra dobrega, zlasti pa nadvse hvaležnega zeta. Bodoči tast mu nameni tudi nemajhno vlogo v projektantski skupini, ki po naročilu investitorja projektira novo mestno naselje. Janko sicer nerad sprejme vse te usluge — iz razgovora s sodelavcem lahko slutimo, da se odnosi zapletajo — vendar sodi, da mu bo delo v projektivnem biroju omogočilo hitrejše strokovno izpopolnjevanje. V projektiranje skuša vnesti vrsto humanih elementov, ki naj bi olajšali, zlasti pa omogočili prijetnejše bivanje bodočim prebivalcem naselja. Gre preprosto za uveljavitev svobodnejših in humanejših tokov v naši arhitekturi, ki naj ne bi bili zgolj teoretično leporečni, temveč naj bi postali konkretna družbena stvarnost.

Ko je projekt končan in si ga ogleda investitor, izpadejo iz njega vse Jankove zamisli: otroška igrišča, mesta za rekreacijo, prostori za družabna srečanja itd. z utemeljitvijo, da bi bil tako zasnovan projekt predrag.

Vmes je še naročil za načrt vile, ki naj bi ga izdelal Janko za direktorja investicijske skupine. To naročilo naj bi bila protiusluga za dobljen projekt na natečaju, neke vrste kompenzacija Jankovega bodočega tasta in njegovega projektivnega biroja.

Avtorja sta na tem mestu dokaj spretno združila več elementov fabule. Delovni konflikt, osebni konflikt, teoretično-idejno razhajanje ter korumpiranost tistih, ki v imenu družbe in za sebe osebno manipulirajo z družbenimi sredstvi in posamezniki. Kot protiutež vsemu temu sta postavila glavnega junaka, ki pogumno kljubuje tem pritiskom. Radivojevičev junak v podobnem spopadu zbolil in zbeži v psihološko travmo, Janko pa kljubuje. To ni zgolj upornik brez razloga, Janko je upornik, če se lahko tako izrazim, z strokovnim in družbenomoralnim razlogom.

Morda je njegovo vehementno razbijanje makete v projektivnem biroju simbolično in nekoliko skonstruirano, nikakor pa ni odveč. Korupcijo je treba demaskirati.

Seveda je polom z Martininimi starši neizbežen, kajti iz skoraj zanesljive "investicije" se je Janko sprevrgel v odločnega sovražnika meščanskih metod "delanja" kariere. Embargo, ki sledi, je v bistvu standarden meščanski recept. Martini prepovedo kakršnekoli stike z Jankom.

Zadeva se zaplete z Martinino nosečnostjo, porodom in krčevitim iskanjem stanovanja ter zaposlitve. Simpatično v filmu je tudi to, da oba glavna junaka, čeprav iz različnih socialnih statusnih skupin, v kriznih trenutkih pokažeta izjemno solidarnost in razumevanje drug do drugega.

Avtorja sta se zelo pametno distancirala od poudarjanja emocionalnih prvih ljubezenskega razmerja, kar v nemotenih konvencionalnih relacijah prvega dela filma res ni posebej problematično. Poudarek in teža sta dala krizni situaciji, ki pa jo simbolizira, kot sem že omenil, prepričljiva solidarnost in razumevanje.

Ta solidarnost in razumevanje pa nista zgolj simpatično dejstvo filma ali naključno obrobno spoznanje. Mnenja sem, da ta solidarnost in razumevanje počivata na zdravih temeljih emocionalne in tudi družbene zrelosti (kljub mladosti!). Zadevata pa tiste norme obnašanja naše družbe, ki sicer počasi, vendar vztrajno, postajajo lastne mladi generaciji in katerim bi morali nakloniti vso našo pozornost.

Resda krožita Janko in Martina z otrokom v naročju na intervencijskem vozilu za odvoz avtomobilov po celem Zagrebu, ko ostaneta brez strehe nad glavo, toda to ni pasivno dejanje obupa. Rekel bi, da je to trmasto vztrajanje in izziv češ, ne morete se naju odreči kar tako. Sva enakovredna člana te družbe in pripada nama mesto v njej, ne samo streha nad glavo.

Zato je naslov filma simboličen, vzet iz narodne zakladnice pregovorov: Živi bili pa vidjeli, kar bi lahko pomenilo tudi tole. Mladi ljudje hočejo trmasto spremeniti ta svet, hočejo ga narediti boljšega, starejši pa jim modro odgovarjajo: Živi bili pa vidjeli. Konzervativna modrost je tukaj nekoliko obrnjena, tisto "Živi bili" ne pomeni samo, čakati, kaj se bo zgodilo, ampak pomeni aktivno delovati, da bomo tudi imeli — kaj videti.

Milenko Vakanjac

Novinar

Scenarij:	Fadil Hadžić
Režija:	Fadil Hadžić
Direktor fotografije:	Tomislav Pinter
Scenografija:	Duško Jeričević
Kostumografija:	Ksenija Jeričević
Glasba:	Alfi Kabiljo
Zvočna oprema:	Antun Jurković
Montaža:	Mira Škrabalo
Maska:	Vanda Petrović
Igrajo:	Rade Serbedžija, Fabijan Šovagović, Stevo Žigon, Milena Zupančić
Proizvodnja:	"Jadran film" — Zagreb "Croatia film" — Zagreb Radna zajednica filma

Vlado Kovaču, novinarju, se je življenje zalomilo v trenutku, ko mu je, v spletu posebnih, četudi glede na njegov poklic prav nič nenavadnih okoliščin, nedoumljivi notranji imperativ velel dati zavzetosti za resnico prednost pred ravnanjem po ustaljeni liniji najmanjšega odpora. Člankov, ki o tej ali oni konkretni in aktualni temi niso povedali vsega, ali vsaj ne povsem direktno, je v svoji dotedanji žurnalistični praksi nemara napisal že veliko, doobra seznanjen z zahtevami, možnostmi in realnimi okviri novinarskega delovanja v družbenih okoliščinah, kakršne so. Do drame, ki si jo je Hadžić izbral za temo svojega filma, je torej prišlo bolj ali manj po naključju, čeprav — kot lahko domnevamo — v logičnem sosledju s Kovačevimi lastnimi pa tudi obče novinarskimi izkušnjami in preizkušnjami. Nekega dne je bila mera polna...

A kaj ni koga pravzaprav prezentira Vlado Kovač: sebe kot izjemnega posameznika, kot značilen primerek v siceršnji novinarski množici, ali potencialno dilemo novinarskega poklica nasploh? V svoji konkretni prigodi stopa pred nas kot posameznik, ki se je s polno zavestjo in z jasno opredelitvijo distanciral od uredniške, delovne in partijske prakse, veljavne in prevladujoče v njegovi novinarski hiši in v jugoslovanskem žurnalizmu v njegovem tipičnem preseku. Principi tega žurnalizma so, ravnati v skladu s politiko družbenopolitičnih forumov, naravnano in nekonfliktno v odnosu do posameznih političnih, gospodarskih, družbenih in drugih struktur. Pomembna sestavina tega ravnanja je opreznost pred zaletavanjem v to ali ono izmed skrivnosti, pred radikalnimi posegi in vsakršno prenapljenostjo. Tak način izpeljave uredniške politike najbrž ni v skladu s deklariranimi stališči o vsestransko angažiranem, odprtem in aktivnem samoupravnem novinarstvu, obrnjenem predvsem k interesom neposrednega proizvajalca in zoper vse, ki se tako ali drugače prilaščajo presežkom njegovega dela. Kajti manifestacij odtujene moči pa celo usodnih zlorab je veliko — in prav sredstva javnega komuniciranja bi morala biti njegovi najbolj neposredni raziskovalci, razkrinkovalci in tožilci. V načelu to tudi so, v praksi pa se vse prevečkrat dogaja, da svojih temeljnih nalog ne opravljajo, da jih je strah lastnih konsekvenc in da se, predvsem, branijo iti do kraja. Kajti evidentno je, da odtujeni centri moči in nosilci zlorab, domala nikoli niso osumljeni deformirani posamezniki ali strogo zamejene klanovske skupine, pač pa se njihove korenine, praviloma, na daleč in na široko razpredene, največkrat tudi tja, kamor novinarsko razkrinkujoče kritike ni oportuno naslavljanje. Tako se nemalokrat izkaže, da imajo posamezne najbolj boleče družbene situacije, kot so jalove investicije, deficiti, zavrate razvojne možnosti, stagnirani ali minimalizirani osebni dohodki in iz njih izvirajoče napetosti, štrajki in podobne demonstracije človeške nejevolje, dalekosežna politična ozadja, katerih razkrinkovanju se ne bo prepuščal noben kolikor toliko pameten in izkušen (berimo: previden) uredniški šef. Ve se navsezadnje tudi, kje so kadrovske komisije, zadolžene za imenovanje odgovornih oseb v uredništvih...

Vseh teh problemov je bil, vsaj posredno, deležen v svojem doživljanju tudi Vlado Kovač, protagonist Hadžičevega izpovedovanja spoznanj o položaju, dilemah in moralnih preizkušnjah sodobnega jugoslovanskega novinarja. (V zvezi

s tem velja izraziti domnevo, da je jugoslovanski novinar že v načelu determiniran drugače od povprečnega novinarja v zapadnih ali v vzhodnih družbenih sistemih, kjer je novinarsko delovanje a priori drugače ideološko opredeljeno, vezano bodisi na strankarsko bodisi na partijsko pripadnost; jugoslovanski novinar pa je v načelu reprezentant interesov delavskega razreda in ne interesov političnih forumov; odločilnega pomena je seveda, ali se načela v praksi realizirajo — in če se ne, kolikšna je stopnja odstopanja. (Kaj je pravzaprav doživel ta sicer še mladi, pa že izkušeni, zreli, toda spet ne v rutino zapredeni, konformistični brezosebni predani novinar, čigar ravnanje skuša biti v Hadžičevi interpretaciji spodbuda našemu odprtemu razmisleku o dilemah, ki zagotovo niso samo novinarske? Pisal je o štrajku v eni izmed tovarn, razkrival njegove vzroke in korenine ter razkril, da smrdi riba pri glavi: šlo je za malverzacije v vodstvu podjetja. Toda njegovemu uredniku se je zdelo, da bi teh in takih dejstev ne bilo smotno objaviti. Je vmes lastna presoja iz avtocenzorske previdnosti, ali pa je prišel namig z ustreznega mesta, tega ne zremo, pač pa se — po režiserjevih intencijah — osredotočimo k reagiranju avtorja odklonjenega članka. Vlado Kovač reagira boleče, prizadeje in uporno, kajti ob tem redakcijskem konfliktu se mu odpro kompleksna vprašanja novinarskega poklica in žurnalistične etike. Njegova (oziroma Hadžičeva) ost kritičnega in samokritičnega razčiščevanja nastalega redakcijskega problema je uperjena v srž temeljnih vprašanj o statusu novinarja v naši družbeni situaciji. Je dolžan služiti resnici, brezkompromisno in za vsako ceno, ali pa se mora podrežati volji odločujočih forumov-centrov moči, v skladu s taktiko in strategijo uredniško političnega ravnanja? V tem je vsakodnevna in hkrati življenjska dilema, ta najtežji kamen spotike v novinarskem poklicu. Vlado Kovač se nedvoumno opredeli za resnico in zoper vsakršen konformizem — v nasprotju s svojimi uredniki, ki tehtajo svoje odločitve s povsem drugačnimi merili, pa tudi v nasprotju z večinskimi delom "molčeče množice" svojih kolegov. Dramatična zaostritev je neizbežna in z njo vred tudi konsekvence, ki pa za Kovača niso samo službene oziroma poklicne, pač pa tudi in predvsem osebne, tudi idejne, moralne, emocionalne, z eno besedo: kompleksno osebnostne. V očitno ospredje stopi namreč tudi njegov družinski brodolom, kajti njegova žena, predstavnica onega drugega pola (pridobitniško karierističnega konformizma in kompromisarske mentalitete) njegovega trdovratnega boja in posledic, ki mu jih prinaša, ne le ne vzdrži, pač pa se jim tudi upre in ga zavoljo tega zapusti. Priče smo zlomu sicer uspešnega in pokončnega novinarja, zlomu nekega razvidnega delovno-idejnega koncepta in obenem njegovega nosilca, pri čemer sam fizični izhod te tragične drame (tragične v dramaturškem, ne v materialno-eksistencialnem pomenu besede) v samem filmu ni niti izpeljan niti direktno nakazan: možno je namreč oboje — da se bo Kovačeva drama iztekla v usodo njegovega dvajset let starejšega kolega, nekoč znanega in uspešnega novinarja, ki je kdove kdaj prej doživel podoben človeški zlom, izobčenje in propad v alkoholizmu, ali pa mu bo prihodnost prinesla preobrat in uveljavitev pokončnega, v vseh moralnih in idejnih pogledih avtonomnega in klenega novinarstva.

Hadžičeva kritika, utelešena v Vladu Kovaču, je direktna in ostra, saj posega v jedro problematike, ni pa razrešujoča. Njeni posegi probleme kljub vsemu bolj nakazujejo in se jih dotikajo, kot pa jim gredo do obisti, onkraj že znanega in v tej ali oni interpretativni verziji že nekajkrat razkritega. Dejstva, ki nam jih predoča Kovačeva zgodba, so pač dejstva naše vsakdanje žurnalistične prakse in družbenopolitičnih odnosov v njihovi realni in aktualni danosti. A nam, jugoslovanskim gledalcem nemara le ni kdove koliko do tega, da bi zanje zvedeli iz njihove vnovične interpretacije, ki je le ena izmed večkratnih variacij na temo; kajti zvedeti nam je dano, kar že vemo, in komaj kaj malega več. Potreba časa (ne le idejna, tudi estetska) je priti dlje od golega vedenja — priti do moči za spreminjanje. Oblikovanje te in take zavesti seveda ni niti izključena niti poglavitna funkcija umetniškega obravnavanja stvarnosti, toda zagotovo se ji umetnost ne more odtegniti, če naj bo izpolnjevalka svojih temeljnih namembnosti.

Hadžičevo povzemanje in interpretiranje dejstev ni seglo prek odločilne stopnice ustvarjanja nove, višje in obenem globlje stopnje zavesti. Običalo je pri znanih dejstvih in se omejilo na spoznanja, ki so, kar zadeva fenomene

novinarstva, že tudi "uradno" definirana. Kritično sporočilo, kot ga povzemamo iz filmske fabule in njene nadgradnje, ne seže čez rob politično sprejemljivega gledanja na aktualne probleme, temveč ostaja kar najbolj dosledno v njegovem okviru. Hadžić je sicer oster v razgrinjanju stvarnosti, toda njegova ostrina ne premore obeležiti revolucionarne zavzetosti, prek katere bi se nam njegov Vlado Kovač ne zdel samo simpatično dosleden v svojem trdnem stališču zoper kompromise in ob tej simpatičnosti tudi vreden naših pozitivnih občutkov identifikacije za pravično in pošteno stvar, pač pa probojen in mobilizatorski — kljub svojemu porazu, ali pa prav zavoljo njega. Toda to se ni zgodilo. Svet je po njegovem zlomu ostal tak, kot je bil, a ne samo svet, utelešen v filmski fabuli Hadžičeve pripovedi, temveč tudi svet našega doživljajskega pogleda na razgrnjeno problematiko, torej svet naše budne zavesti.

Razlog je očitno v neizrazitosti spopada, ki smo mu bili priče. Ne Kovač kot protagonist igre ne njegovi nasprotniki kot nosilci protigre, niso privedeni v stanje usodne diferenciacije in radikalnega razčiščenja. Konfrontacije, ki dejanje zapletajo in ostrijo, so bolj pojmovne kot elementarne, bolj nakazane kot fizično, psihično in etično neizogibne. Glede na to je tudi stopnja politične in idejne angažiranosti tega filma bolj navidezna kot dejanska. Kajti zdi se, da je Fadila Hadžića tema, ki si jo je izbral, zanimala predvsem kot priložnost za aktualistični vskok v notranji krog oziroma kar v središčno točko sedanjih trendov v jugoslovanskem filmu; posvetil se ji je v prvi vrsti kot bister objektivni opazovalec stvarnosti, kot njen ažurni komentator — in veliko manj iz resnične strasti ali zavzetosti.

Viktor Konjar



Fadil Hadžić, novinar, publicist, humorist, pisec gledaliških besedil in ne nazadnje tudi filmar (Desant na Drvar, Protest, Sarajevski atentat itd.) se je v letošnjem Pulju po nekaj letih filmskega molka predstavil s filmom Novinar, za katerega je sam napisal tudi scenarij. Tematsko je posegel na področje tako imenovanega "zdaj in tukaj", pri čemer pa se očitno ni zavedal, ali pa se ni hotel, tveganja, ki ga takšna odločitev nosi v sebi. Prvič glede na tako imenovano sodobno temo, kateri naj bi bil imanent družbeni angažman, kritična refleksivnost dejanskosti itd. in drugič, da je dramsko dogajanje locirano v svet poklicnega novinarstva — tema, ki je bila zadnja desetletja pogosto zlorabljena in obrabljena v najrazličnejših filmskih polizdelkih ali uspešnih tržnih trikih producentov, čeprav pa je na "novinarsko" temo nastalo tudi nekaj izvrstnih filmov (npr. Poklic reporter, Antonijonija in Marmornati človek, Wajde). Če je torej Hadžić resno pretehtal svojo odločitev, da se bo podal v avanturo na zoro ledino, je moral pač že vedeti česa se loteva in kam se podaja. Njegovi filmski nameni in ambicije so povsem nedvoumno razložni v intervjuju, objavljenem v Komunistu 17. avgusta 1979, ko vehementno analizira in ocenjuje mesto, položaj in stanje v našem novinarstvu, pri čemer besedilo, kljub Hadžičevemu metodološkemu pristopu k problemu, ki je nekakšna feljtonistična mešanica sociološko-politološkega pristopa, ni moč odreči tudi nekaj tehtnosti in soli, kar bi lahko koncep koncep predstavljalo povsem solidno osnovo za filmsko ekspozičijo. Toda ob gledanju njegovega filma Novinar, je treba povsem nedvoumno ugotoviti, da je boljši del njegovega "kritičnega angažmana" kar zadeva določene dileme in probleme novinarske stroke in poklica prav omenjeno besedovanje v časopisu Komunist. Hadžičeva filmska obdelava materije, ki naj bi namreč služila avtentični, angažirani umetniški refleksiji in analizi določenega stanja duha družbe, radikaliziranega skozi pripoved o usodi in dilemah novinarja, ki po poklicu in prepričanju "drži ogledalo" določeni družbeni sredini v določenem zgodovinskem trenutku, namreč kljub vsej očitni filmarjevi ambicioznosti ne presega ravnih površnega in šabloniziranega filmskega feljtonizma, garniranega z vspremljajočo ropotarnico simplifikacij, sentimentalizma, patosa itd.

Novinar — poštenjak, borec za pravično stvar socializma, nadarjen stilist, profesionalc od glave do pete, nerazumljen tako v službi, kot doma (polerotični deus ex machina v podobi mlade, samske novinarske kolegice je seveda nepogrešljiv rekvizit vsakršne tovrstno zastavljene

dramaturgije, torej seveda tudi Hadžičeve), je v nenehnem spopadu z ambicioznimi, oportunističnimi, politkantskimi in strahopetnimi uredniki, z mehko hrbtnimi kolegi, novinarji, okolico, družino in navsezadnje celo potencialno ljubico, kar vse skupaj seveda opravičuje njegovo nekolikantno prekomerno ljubezen do iskanja pozabe in tolažbe v gemiških, vse skupaj pa ga konstitulira kot klasičnega tragičnega junaka — slabiča, ki ga je povozilo in ga vozi predvsem njegovo lastno slabištvo, ki pa s svojimi identifikacijskimi podmenami gotovo pri gledalstvu vzbuja sočutje in simpatije. Če pri tem upoštevamo še lik starega, odpisanega novinarja — alkoholika Kosa (ki ga je sicer sijajno igralsko upodobil Fabijah Šovagovič), nam mora biti poenostavljen filmski feljtonizem Fadila Hadžiča povsem jasen, saj ga iz plitkosti šablonizirane dramaturgije, deklarativnosti sporočil in sentimentalističnega patosa ne morejo izveličati niti še tako duhovito priostreni aforizmi, na račun tega in onega v naši družbi in življenju, s katerimi nas iz kadra v kader zasipavajo filmski protagonisti, ki so se sicer korektno, tako kot snemalec Tomislav Pinter, trudili narediti iz filma več kot je omogočal Hadžičev skromen scenarij, pa tudi njegovo filmsko znanje.

Sašo Schrott

Hadžičev film *NOVINAR* nam prinaša zgodbo o novinarju v velikem političnem časopisu, ki je stalno v navskrižju z uradno politiko pisanja, poročanja in tolmačenja dogodkov. Gre za, kajpada, tradicionalno formo junaka, ki mu je v svetlobi njegovih novinarskih ciljev resnica, ta večna vrednota, ki mora še posebej veljati prav tu, v našem, socialističnem redu... Pripoveduje nam, Fadil Hadžič, kakšna trnova in tragična je ta pot resnicoljubca za vsako ceno, kako jo, to svetinjo junakovo prav vsakdo prodaja za vsakršno (malo) meščansko ugodje in neproblematično kariero. In naj bo človek še tako talentiran, pripoveduje Fadil Hadžič svojo moralistično historijo, ugonobé ga prav tisti, ki se podrejuje oblasti, moči, večini, ki pa je sevé poniglava, konformistična, lakomna, brezobzirna v svojem vsakdanjem življenju.

In ni potrebno, da bi si sami ustvarjali sklepe kam vodi ta, junakova pot, ki jo tako trdovratno hodi, vse, prav vse nam upodobi Hadžič: razbiti družino, propad v alkohololu ob starih idealih svete resnice, ničvrednost človekovega boja za svete vrednote in tako naprej. Kot da bi nam hotel uradno, brezobzirno pokazati, Fadil Hadžič, kako tudi v tej družbi, ki je "drugačna", bolj "človeška" ni z institutom resnice prav nič, ravno tako je pogubna za vsakogar, ki ji je zavezan do kraja.

Kruta socialna igra je ta Hadžičev film, ki pa se skoz in skoz opira na moralno agitiranje, na spraševanje o resnici, k onformizmu, (malo) meščanski miselnosti pridobitništva in vsakršnih polaščanj tako telesnih, kot tudi duhovnih... Nobenega izhoda ni iz teh dilem, ki jih v filmu zastavlja avtor: nobenih odstopov, popuščanja, nobenega odrešenja, razen tistega pogubnega, alkoholnega, ki je konec in smrt. Natanko tako: očitno je samo smrt in še prej agonija na družbenem dnu, edino odrešenje tega potohodja za resnico, edinole v smrti se razkrije, parafraziramo Hadžičev film, ta resnica junaka in prav spričo tega konca se mora izkazati vse to resnicoljubje, to potovanje v idilo resnice, le kot bedna, varljiva, samovoljna fikcija, ki se vedno znova in znova ustavi šele v smrti (junaka).

In vendar — gledamo ta Hadžičev moralistični diskurz na platnu, ne da bi se mogli ob tem resnično zamisliti: vse preveč je deklarativna ta njegova agitka o resnici, vse preveč je (že) bizaren ta junakov resnicoljubni odnos do sveta in njegova čistost, da bi mogli pristati na njegovo usodo in logiko.

Od kod pravzaprav Hadžiču, mimo tega, da gre zgolj za pripovedovanje historije o resnici in njeni pogubi, za držljaje naši (konformirani) zavesti in tako naprej, njegova samozavest, absolutno vedenje o zadnji instanci resnice in moralne skladnosti z njo? Od kod, se vprašamo, Fadilu Hadžiču ta njegov kritičizem in dvom, ki zmore postaviti slehernikovi praksi ob rob vprašaj nad njegovim delom in početjem, kajpada, v imenu skladnosti z resnico?

Edini odgovor, ki se nam ponuja je pravzaprav prisotnost čiste avtorjeve špekulacije: radikalno uprizorjanje dramaturških obrazcev, ki so nam znani že dve tisočletji — junakov spopad z močjo in (posredno) oblastjo, je tukaj, pri Hadžiču tisti ustvarjalni postopek, ki naj bi odkrito razkrival hipokrizijo tega našega, socialističnega, "drugačnega", moralnega sveta, ki je, kakor vsi "svetovi" v zgodovini, bolj naklonjen tistim, ki se ravna po meri oblastnikov, moči, tudi konformizma in tako naprej, in tistim, ki jim je hoditi za resnico ne preostane drugega kot polom in morda le bedno životarjenje. Dramatična situacija torej, kakor jo je proizvajala umetniška produkcija skozi zgodovino že nešteto krat — vedno z enakimi rezultati in moralnimi nauki, je zopet tu, v Hadžičevem filmu uprizorjena v tistem risu, ki v ničemer ne prelamlja te tradicije: nič ne more biti rečeno o naši sodobni dilemi novinarja in njegovega dela in morale v socialističnem družbenem redu, nič ni "odkritega" o morali naše družbe, kajti ta svet, ta družba je le dramaturški akcent, ki stoji nasproti junaku in, po receptu — mora biti močnejša od junaka, mora biti zatočišče konformistov in prilagojevavcev moči oblasti, da bi recept funkcioniral. O nekih specifičnih dilemah, političnih razsežnostih, ne izvemo ob tem Hadžičevem izdelku skorajda nič: napetost je zgolj formalna, samó, da konflikt teče in nič več.

Očitno je torej, da Fadilu Hadžiču ni uspelo nič več, kot uprizoriti tisto produkcijsko vodilo spopada in konflikta med posameznikom in močjo oblasti, ki se pač, v skladu z vsemi načeli teatra in teatske logike konča tragično s polomom posameznika. Zategadelj pa je ta, tradicionalna štorija Hadžičeve uprizoritve dovolj deklarativna in moralistična, da bi vseeno bila historija o današnjem času, da bi vseeno govorila o današnjem in našem svetu... medtem ko ostaja vsevdilj, le kot z občutkom za igro prefinjena verifikacija znanih in že mrtvih dramaturških obrazcev in rešitev... ki naj bi govorili o sodobnih dilemah in konfliktnih okoliščinah.

Peter Milovanović Jarh

Vsestranski ustvarjalec Fadil Hadžič je s filmom "Novinar" dokazal, da tolikokrat izrečene besede o nuji družbeno-kritičnega filma iz naše sedanjosti kdaj pa kdaj doživijo celo uresničitev. Ta njegov film je celo kvalitetno udejanjenje dolgoletnih besedičenj. Po puljskem festivalu je bilo o tem delu veliko izrečenega, zapisanega in komentiranega, vse sodbe pa so se ujemale v misli, da gre za dober film. Pri tem je najbolj značilno spoznanje, da se ob Hadžičevem "Novinarju" občutki strokovnjakov in širokega občinstva domala dosledno ujemajo.

Prva kvaliteta dela je v scenariju, ki ga je režiser sam napisal. Dolgoletne izkušnje na najrazličnejših področjih uporabe misli in besede so se v predlogi za film izkristalizirale v profesionalno tehtno delo. Ne glede na to, da dramaturška nit sem in tja popusti ali zaide (neskladja so komaj opazna, vendar pa jih najdemo npr. prizori z ženo so pretirano šablonizirani in ni nenavadno, da niti naša Milena Zupančičeva ni mogla iz njih iztisniti pretirane verjetnosti; tematska širina ponekod nakazuje teme, ki bi jih lahko obdelal samostojni celovečerec, pri "Novinarju" pa zavirajo ritem celote — dolgo trajna seja redakcije, nesorazmerje pri scenah v bolnišnici); izgubi se ne niti za trenutek in to je dovolj čvrsta osnova za celotno zgradbo filma. Če k temu dodamo še domišljeni in ponekod izjemno duhoviti dialog — žirija ga ni zaman nagradila — je bistvo "Novinarja" na dlani.

Hadžič se je lotil obdelave kočljivega položaja novinarja neke velike časopisne hiše brez sentimentaliziranja in naravnost. Ob njegovi usodi, ki je kot družbeno relevantna dejavnost po svoje samo značilni kolešek celotne družbe, nemara celo najobčutljivejši kolešek v njej, je Hadžič pošteno izpričal svoj gnev do oportunistične birokracije vsakršne baže, do korumpiranih ekonomistov in njihovih pajdašev, do poklicnih zamegljevalcev očitnih problemov, jezo ob neenakopravnem boju za bolj poštene razmere, iz katerega večina upornikov prihaja poraženih.

Navedeno tematiko je Hadžič obdelal z nekakšnim realizmom. Celotno pripoved je strnil med tistim jutrom, ko mlademu novinarju prekipi, in tisto nočjo, ko se je ob smrti

starega novinarja postaral glavni junak filma. Slika in glasba nas niti za trenutek ne zapeljeta v estetiziranje, skladno s temo se ravnata po tem, da odražata pravo stanje stvari. Tudi igralske interpretacije so oblikovane iz takega izhodišča: Šerbedžija je v naslovni vlogi imeniten. Njegovo nevrozo, vprašujoče pogledovanje in trmasto vztrajanje bi lahko primerjali z vlogo študentke v Vajdinem "Marmornem človeku". Odličen je tudi Fabijan Šovagović in njegova vloga nikakor ne sodi med epizodne. Nekatere vloge pa že v scenariju niso temeljito obdelane in so zato tudi v filmu šibke.

Hadžičev "Novinar" je, gledano v celoti najboljši film na sodobno temo, kar se jih je zvrstilo v letošnjem Pulju. Najbolj dosleden je, povedan naravnost in razumljivo in tudi po obrtni plati je solidno delo. To pa so vrednote, ki ob obilici načetih, pa nasilno preoblikovanih in predelanih, filmov na podobno temo, močno izstopajo.

Majda Knap

Trofeja

(Trofej)

Scenarij:	Ferenc Deak, Karolj Viček
Režija:	Karolj Viček
Direktor fotografije:	Dušan Ninkov
Scenografija:	Ištvan Hupko
Kostumografija:	Mirjana Ostojić
Glasba:	Mladen in Predrag Vranešević
Zvočna oprema:	Siniša Jovanović
Montaža:	Olga Skrgin
Maska:	Radmila Ivatović
Igrajo:	Stole Arandžević, Slobodan Dimitrijević, Eva Ras, Jagoda Kaloper, Tanja Bošković, Vojislav Mirić, Mića Tomić
Proizvodnja:	"Neoplanta film" — Novi Sad
Distribucija:	"Zvezda film" — Novi Sad

Delovanje komisij, ki so presojele (oziroma še presojujejo) sumljive primere imetja in njihovega porekla, je izrazito novinarska, reportažna tema. Narava teh komisij je namreč politično mimobežna, saj so nastale v času, ko je tako v družbeni bazi kot v vodilnem družbenopolitičnem sestavu prevladalo prepričanje, da je obdobje liberalizma dopustilo ne le pretiran razmah potrošniškega ravnanja in z njim vred tudi povsem neustrezno socialno diferenciacijo, ki smo se jo namenili z revolucijo preseči, paš pa tudi celo dolgo vrsto zlorab, neskrapuloznega bogatenja na račun drugih in kar je še podobnih deformacij socialističnih odnosov oziroma morale. Nujno so bili korektivni in represivni posegi, ki naj bi odkrili špekulante in vire njihovih špekulacij ter prispevali — ob vseh siceršnjih pozitivnih socialnih in ekonomskih ukrepih — k ozdravljenju tovrstnih bolezenskih madežev na pokožnici in že tudi v globini tkiva samoupravne družbene skupnosti. Ustanovljene so bile torej komisije za ugotavljanje porekla premoženja, neke vrste revolucionarni komiteji, zadolženi za čiščenje nakopičenega zla. Primerov razkošnega bogastva je mrgolelo. Vile, vikendi, limuzine, jahte, pa tudi delovna orodja polindustrijskega obsega, tovornjaki, delavnice, gostinski lokali in podobne več deset ali več stot milijonske vrednosti so upravičeno bodle v oči, kajti očitno je bilo, da si jih njihovi lastniki niso mogli pridobiti z normalnim zaslužkom za normalno, družbeno verificirano delo. Vmes so bili dohodki iz tako ali drugače pridobljene rente, iz črnih fondov, iz podkupnin, iz prekupčevalskih operacij pa tudi iz privilegiranih pozicij, kar vse so pojavne oblike izkrivljenih in družbeno nesprejemljivih odnosov.

Preverjanje dela in rezultatov teh komisij je eklatantna politična naloga, za katero so poleg forumov pristojna tudi

sredstva množičnega obveščanja in komuniciranja: poleg časopisov, radia in televizije tudi še dokumentarni film; je pa tovrstno preverjanje — tako se zdi — vse prej kot tema za igrano, z umetniškimi aspiracijami povezano filmsko sporočilo.

Ali pač?

Ferenc Deak (scenarist) in Karolj Viček (režiser) se s svojo "Trofejo" seveda nista lotila političnega preverjanja tega kanala družbene akcije, kajti tema njune drame je obča problematika socialnih razlik in socialistične družbene morale v njenem razponu med elementarno čistostjo in vsakovrstnimi deformacijami, pri čemer uporabljata komisijo samo kot neke vrste sredstvo za dosego cilja, torej za poseg h globljim problemom dogajanja. Ker pa sta ob tej svoji intenciji neposrednemu delovanju komisije vendarle posvetila optimalno mero pozornosti, se dojmu, da imajo aktualistični in dokumentaristični poudarki v njunem filmu izjemno pomembno vlogo, zlepa ni mogoče odtegniti. Kajti dobršen del fabule poteka bodisi na sejah komisije bodisi ob pogovorih protagonistov o njenem delovanju, njenih dilemah in zapletenih posledicah njenih akcijskih posegov. Tako si — kot spontani gledalci — kljub najboljši volji ne moremo kaj, da bi ne razmišljali o konkretnih političnih aspektih delovanja komisij za preverjanje izvora premoženja in ne soočali informacij, ki nam jih je povzeti iz filma, s celotnim vedenjem o tej družbeni kampanji. Uveljavlja se torej namen, ki ga film v svoji temeljni zasnovi nima, oziroma bi ga — kot umetniška stvaritev — ne smel imeti.

V družbeni realnosti komisije slejkoprej niso opravile svojih nalog. Marsikje se dela, ki jih je čakalo v velikem obilju, sploh niso lotile, drugod spet so jih podvodne čeri težav, na kakršne so naletele, kaj kmalu prisilile bodisi k opuščanju akcije bodisi h kompromisom, k popuščanju ali k marginalnim pojavnim oblikam celotne problematike. Družbena akcija, na katero so bila naslovljena velika pričakovanja, je doživela, relativno vzeto, poraz, pač z ozirom na svoje dokaj parcialne rezultate. Bilo pa je obilo vsakovrstnih pritiskov, groženj, glavobola pa tudi kompromisnega skrivanja glave v pesek, kajti izkazalo se je, da se pravih, poglobitnih "grešnikov" ni bilo mogoče lotiti na adekvaten način. Komisije so tako razrešile in do kraja razčistile le zelo pičlo število nevralgličnih primerov sumljivega bogastva, a še med njimi so bili v večini krivci majhnega kalibra.

Gre za dramatične okoliščine ali za komedijski obraz konkretnega prizadevanja v sedanji fazi revolucijske aktivnosti?

"Trofeja" se na dogajanje ozira s pogledom dramatične zavzetosti. Njena misel je obžaljujoče in do neke mere celo gnevno spoznavanje nemoči revolucionarne akcije, revolucionarnega poštenja in iskrenega angažmaja za interese ideje. Tudi komisija, katere vodstvo so v ustreznih političnih forurh zaupali borcu, revolucionarju in poštenjaku Josipu Lukaču, doživi svoj usodni brodolom na čerih dvojne morale in dvojnega tretmana ljudi. Gre — pretežno — za notranji brodolom članov tega svojevrstnega "revolucionarnega komiteja", za njihovo spoznanje o nemožnosti dosledne in čiste izpeljave zastavljenih namenov. Kajti tisti, ki so jim lov na neupravičeno bogastvo, na dobičkarje in špekulante ukazali, so v dobršni meri tudi sami deležni družbenih privilegijev pri razmeroma bogato obloženih mizah vsakršnih možnosti. Tudi oni imajo vile v bogataških četrtilih, pa službene mercedese, razkošna kosila, lovske piknike in podobne "samoumevne" prednosti, ki jim gredo po položaju in so na poseben način "uzakonjene" v sistemu, v katerem so pogostoma v veljavi dvojna merila. V ozadju vsega je metafora s lovom na veliko in malo zverjad pa seveda s trofejami, ki so sestavni del vsakršnega lovskega obreda. Izkaže se, da je preganjanje "velikih zveri" (predsednikov, podpredsednikov, sekretarjev in drugih uglednih občinskih funkcionarjev) za Lukačevo komisijo izven domene in brezpredmetno. Kajti njih komisiji pravzaprav ni nihče prijavil. Viri obtožnic oziroma ovadb za tozadavne obravnave so forumi sami. Tako so predmet obravnave pred komisijo zgolj ljudje nekakšne druge kategorije: sumljivi prekupčevalci, privatniki, obrtniki, poslododje in podobni primerki, mnogi med njimi dokaj nezanimivi, saj so njihovi neurejeni računi v družbenem

smislu vse prej kot zares pomembni. Viri akutnih deformacij so drugje, a v svojem identificiranju s centri moči razčiščevalnim operacijam najpogosteje nedosegljivi.

Dokaj tega, kar se nam zapisuje, je prosto in nemara celo proizvodno dopolnjevanje same filmske fakture, saj problematike zamegljenih kriterijev in iz njih izhajajoče tragične nemoči Lukačeve komisije v samih dogodkih in razpravah, nanizanih na platnu v celotnem zaporedju sekvenc, ni mogoče razbrati do te mere nedvoumno, ali pa sploh ne. Predvsem asociativni del Lukačevega doživljanja, zajet v prikazu njegovega lovskega revirja, kjer si služi kruh kot nadzornik v velikem vojvodinskem lovišču na plemenito divjad, pomenske simbole bolj nakazuje, kot pa jih izpeljuje. Tako ostajajo prav največji "primerki za odstrel" v nekakšnem drugem planu naše pozornosti, v varni razdalji stranskih vlog — in je njihov odločujoči vpliv na omrtvičenje Lukačeve komisije ter na zlom njenega začetnega revolucionarnega zagona prikazan dokaj neizrazito, nepoudarjeno in neudarno, v dikciji, katere pravi smisel je mogoče bolj slutiti kot pa neposredno razbrati. Tolikanj bolj se film ukvarja z dejstvi, ki jih je komisija pač obravnavala in doživljala, a ob njih spoznavala, da je bistvo naloge seveda drugje. Dramaturško ravnotežje med obema poloma špekulantskega obravnavanja v samem gradivu filmskega pripovedovanja ni bilo vzpostavljeno, pa je tako ustvarjen vtis, da nas veliko bolj tangirajo dileme članov komisije ob "mladih grešnikih", medtem ko ostaja kompetentna problematika "velike (trofejske) divjadi" ob strani.

Je vmes scenaristično-režiserski nesporazum? Je šlo za strah pred dalekosežnostjo angažiranega spoznanja o pravi družbeni naravi problema? Ali pa je imel Karolj Viček v mislih intelektualno asociativno zvezo, zapis o stvarnosti, ki naj govori in miselno spodbuja sama zase, brez avtorskih prizadevanj po celovitem razgrinjanju vseh informacij, spoznanj in stališč... Dobršen del njegovega angažiranega sporočila je implicitno prisoten tudi v zamolčanih pasajah in prepuščen gledalčevi lastni miselni nadgradnji. A četudi je tako, ostaja "Trofeja" v določenih ozirih nedorečena, seveda v relativnem pomenu besede, kajti smer angažiranega in revolucionarno klenega odnosa do relevantnih problemov družbenega časa je izbrana smotno in plodno. Doseči zastavljeni cilj tako naravnane filmske izraznosti pa je seveda naloga, ki terja večji ustvarjalni zamah in močnejšo koncentracijo idejnih, dramaturških pa tudi izvedbenih elementov.

Viktor Konjar

Vičekov film TROFEJA je bil pravzaprav edini film letošnje proizvodnje, ki je ponujal konkreten in razberljiv (politični) diskurz o sodobni jugoslovanski družbi — delo in družbeno politična motiviranost komisij za ugotavljanje premoženja, ki so svoj čas pomenile v našem političnem (tudi razrednem?) boju izredno témo o odločnem obračunu z vsakršnim bogatenjem, korupcijo, izkoriščanjem in podobno.

Vičekov film govori o delu ene izmed takšnih komisij; pripoveduje nam, kako polni optimizma in odločnosti so bili na začetku akcije člani, kako neskrupulozno so snovali svoje operacije proti bogatašem v naši sredini in tako naprej. In pripoveduje nam, nadalje, ta Vičkova historija o tem, kako se je sčasoma njihova ostrina začela krhati, njihova politična samozavest plahneti, ko so se morali, prav melodramatsko, spopadati z vse mogočimi intrigami in zapleti okoli "novih bogatašev" v naši sredini, kako so eden za drugim začeli dvomiti vase, se uklanjati vsakršnim političnim pritiskom in podobno. In na koncu, kajpada, kaj bi drugega, ni z našimi junaki nič, bogataši ostanejo bogati, svet, ki so se ga namenili spraviti v sklad z našimi (socialističnimi) moralnimi načeli gre naprej, svojo že začrtano pot, le oni sami, ti komisionarji, ostajajo ob robu, zlomljeni, zdvojljeni nad pravico in kar je še takih vrednot današnjega sveta.

Uprižarjal nam je, vojvodinski režiser Karolj Viček, za to je dobil v Pulju navidežno odličje, to svojo zgodbo, kakor da bi šlo za nekakšen pasijon, iz katerega naj bi se dovolj očitno pokazalo, kako do kraja pokvarjen in moralno (politično) problematičen je ta naš svet, kjer ni (več) prostora za

nekdanje ideale enakosti, dela in tako naprej. Agitiral je, ta vojvodinski režiser, v svojem filmu nadolgo in naširoko za vrednote, ki jih boja ni več, ki so izginile in so tako pustile današnjega človeka v blatu vsakdanjega grabljenja in pehanja zgolj za dobrinami, ki jih ponujata blagostanje in komfortno življenje.

Vsa ta moralistična pasijonska predstava Karolja Vičeka o komisiji za ugotavljanje premoženja, ki se na dolgo vleče skozi 2700 metrov celuloida, nam ni ponudila prav nič več od že povedanega — bilo je nekaj sentimentalnosti, tudi bizarnosti, političnega umovanja, kajpak zategadelj, da bi bili prepričani v dobre namene teh komisionarjev, njihovo politično zrelost in idejno utemeljenost njihovega početja... Film bi se pač moral pozanimati, že zaradi teme same, odkod ta nemoč akcije v imenu idealov, ki so vendarle "uradni" ideali naše družbe, odkod odpori tem temeljnim postavkam, ki so mimogrede tudi temelji naše družbe, film bi moral biti, tako rekoč "na ostrini noža", politična drama, ki neodjenljivo postavlja v svetlobo vprašanja temeljnega pomena.

A film gre mimo teh, rekli bi — usodnih — vprašanj svoje historije, gre v spraševanje o individualnih usodah svojih junakov z vso sentimentalno pozornostjo, erotičnimi namigovanji in poželenji, gre v uprizorjenje nenavadnih scen, natrpanost z brezkončnimi tiradami o morali, pravici, dvomu, krivici in tako naprej in očitno samo zategadelj, ker mu je preprosto nemogoče, težavno, celo odveč govoriti o tistih spotakljivih dejstvih, ki jih evocira sama historija — o moči korupcije, izkoriščanja, bogatenja, privilegiranosti ki ji nasproti "idealom" v imenu katerih nastopa omenjena komisija premočna, da bi ji ti dvomljivci, zlomljeni in šibki posamezniki mogli škodovati... In čedalje bolj se dozdeva, da avtorji sami nočejo in tudi ne zmorejo govoriti o tej problematiki odločno in aktivistično, da tudi njih zadeva ta zlomljenost, šibkost in dvom nad lastnim poslanstvom, kakor je z njihovimi junaki.

Odtod (očitno) tudi vsa natrpanost, deklarativnost, brezglavost in dolgoveznost Vičekovega filma, ki kot *hybris* ne zmore biti niti politična drama, niti agitka niti drama individualne nemoči in zlomljenosti... Diskurz (konkretne) politične prakse, se je v filmu Karolja Vičeka spremenil v lastno nemoč, celo v ne-možnost (pravega, odkritega, radikalnega) političnega diskurza v našem filmu.

Peter Milovanović Jarh

Film TROFEJA, ki ga je za novosadsko Neoplanto režiral Karolj Viček, doslej znan kot avtor zanimivih, vendar manj komunikativnih filmov, je dobil na puljskem festivalu Zlato areno kot najboljši jugoslovanski film leta 1979. Ta podatek, uradna oznaka filma "družbena drama", ki smo jo lahko prebrali v reklamnih oglasih, in govornice, ki jih je bilo slišati po kuloarjih, češ da je film zelo radikalen, da je bilo v zvezi z njim celo govora o "bunkerju" itn., vse to je seveda samo stopnjevalo zanimanje zanj in pred ogledom sem si obetal kar vznemirljiv večer. Vendar je treba takoj poudariti, da se vsa ta pričakovanja niso uresničila. Lahko celo rečem, da me je film pustil dokaj hladnega in ni uspel zadovoljiti moje težnje po čustveni in miselni avanturi; ni me potegnil v dogajanje in v meni ni spodbudil nobenih posebnih moralnih dilem in mi tako tudi ni omogočil nikakršnega "očiščenja" in sprostitev ob razpletu dogajanja. Tudi zato ne, ker zastavljeni problemi sploh niso bili razrešeni.

To seveda ne pomeni, da film ni solidno delo in da ne sega po temi, ki je aktualna. O tem navsezadnje pričča Zlata arena, ki so jo filmu dodelili strokovnjaki in tako trdi tudi precejšen del kritike. Zato je razumljivo, da se sam še vedno sprašujem, zakaj je film naredil name tako bled vtis, kljub nekaterim lepim in zanimivim posnetkom Dušana Ninkova in tudi dovolj dramatičnim epizodam, kot so prizori izsiljevanja in groženj materi (Jagoda Kaloper), da ji bodo ubili ali ugrabili (?) otroka, prizori samosežiga, lova itn.

Zdi se mi, da je glavni problem filma v nekoherentnosti oblike, označene kot "družbena drama", oziroma predvsem v izgradnji junaka — glavne osebe te "družbene drame". Razlog za neučinkovitost filma je verjetno prav v dramaturški

nedoslednosti. Ker se film loteva tako zaželene aktualne teme in hkrati izpričuje vprašljivost izbranega pristopa k njej, se mi zdi potrebno in koristno spregovoriti o teh vprašanih. Z oznako drama običajno označujemo prikaze spopadov med posamezniki ali skupinami, oziroma med posameznikom in njegovim okoljem. Za dramo je značilno, da obe nasprotujoči si stranki zastopata vsaka svojo zamisel življenja, sveta ali vsaj vsaka svojo zamisel rešitve določenega problema, vendar sta obe enako prepričani, da nastopata v imenu resnice in samega bistva sveta in da jih ta resnica — ideja na nek način pooblašča in določa za spopad. Resnica — ideja, v imenu katere junak nastopa, je vedno najbolj znana prav njemu, ker je največkrat njegov izum in večji del njegove dejavnosti je običajno usmerjen v dokazovanje in reklamiranje te resnice — ideje. Od tragedije se drama, mimo drugih razlik, razlikuje tudi po tem, da ideje, ki jih osebe zastopajo, niso tako vseobsežne (univerzalne) in da so posledice spopada običajno manj usodne.

Ob filmu TROFEJA se nam prva vprašanja zastavijo že ob poskusih identifikacije glavnega junaka. Teško se je odločiti, kdo je protagonist. Ali je to star revolucionar, bivši borec, lovski čuvaj in (postavljeni) predsednik komisije za ugotavljanje izvora premoženja, ki ga igra Stole Arandjelović; ali je to član komisije, mlad novinar, ki ga igra Slobodan Dimitrijević, ali pa je to navsezadnje celo komisija v celoti? Obstoja celo možnost, da kot protagonista identificiramo par: starega čuvaja in mladega kovinarja, ki se najprej nadvse sprijateljita in se v vsem strinjata, vendar se na koncu spreta in popolnoma razideta (razkol v junaku?). Toda glede na število posnetkov, ki so mu posvečeni, in glede na osrednje mesto, ki mu ga določa dogajanje in dramaturgija filma, pripada naziv glavnega junaka vendarle bivšemu borcu, lovskemu čuvaju in predsedniku komisije v interpretaciji Stoleta Arandjelovića. Konstrukcija tega junaka pa je nadvse vprašljiva.

On je postavljen v dobro. Določen je za predsednika komisije "od zgoraj", čeprav sam ve, da se ne spozna najbolje na paragrafe in da si tega dela v bistvu ne želi, pa tudi zdravstveno ni več najbolj sposoben, vendar nalogo sprejme kot dolžnost, ki je ne more odkloniti, čeprav ne izvira iz njegovega spoznanja in volje. Naloga sicer je v tesni zvezi z vso njegovo revolucionarno preteklostjo, vendar se tokrat ni podal v spopad po lastni odločitvi, marveč je bil zanj določen in to ne od ideje — resnice same (zaradi spoznanja), temveč so ga določili uradni zastopniki ideje (sistema), ki vladajo v njenem imenu. Zato protagonist v filmu zelo malo razglablja o vprašanju ideje — resnice, nekoliko več pa seveda o pravilnosti odločitev forumov in pooblaščenih posameznikov. Manjka mu torej bistvena značilnost: neposredna zveza z idejo — resnico, v imenu katere nastopa in začne konkretno akcijo.

Drugo pomembno vprašanje je vprašanje protiigre. Protagonist se namreč spopada z osumljenci, ki imajo pravno in moralno nižji status kot on. Kajti ljudje, ki so si neupravičeno prilastili družbeno imovino, so kriminalci. Junak se torej ne spopada z okoljem ali posameznikom, ki zastopa drugačno, vendar v osnovi enakovredno zamisel sveta, idejo ali resnico, marveč nastopa v imenu že institucionalizirane ideje (oblasti) kot njen izvršilni organ proti osumljencem in zločincem. Junak ni upornik ali reformator. Neformalno gledano lahko celo rečemo, da ima status policaja, ki sicer lahko stori kakšno napako (napačna obtožba, malomarnost, pretiravanje itn.), vendar nas njegove dileme v bistvu ne zanimajo in tudi niso avtentično dramatične, kajti on je le nosilec akcije sistema in njegove napake so napake sistema, ne glede na to, da lahko v njem povzročijo določene travme. Napaka se kaže tu kot posledica napačne izbire zastopnika sistema in ne kot posledica napačne presoje o naravi sveta in nezadostnosti spoznanja, seveda ne glede na vse simpatije, ki si jih je junak priboril skozi film.

Junak svoje akcije ni začel po svoji volji in on tudi ne želi spremeniti sveta in ga uskladiti z neko svojo zamisljo (idejo — resnico). Svet je že spremenjen in v skladu z resnico,

čeprav posameznosti še kazijo idilo. Junak deluje v imenu že uresničene zamisli in proti posameznikom, ki kalijo doseženo skladnost in skušajo, na škodo večine, uveljavljati svoje privatne težnje. Protagonist je torej v tem filmu družbeni sistem, ki ga zastopa junak kot neločljivi in nesamostojni del sistema. Po tej plati film dobiva celo nekatere značilnosti moralitete in himnične podtone, čeprav se predstavlja kot drama.

V vsem ostalem ohranja obravnava junaka dramski obliki primerne prijeme. Junak je predstavljen kompleksno, z vsemi svojimi lastnostmi, pomanjkljivostmi in kvalitetami, tako rekoč v spodnjem perilu, kot so ga zahtevali realisti in tudi Engels. Vendar mu za to da bi bil pravi junak, manjka svobodna volja in vzgib (spoznanje resnice-ideje), ki ga napoti v spreminjalno akcijo in s tem v preverjanje spoznane resnice. Ta akcija tu sploh ni spreminjalna, marveč je le ohranjevalna.

Ta nekoherentnost strukture junaka je seveda le ena od značilnosti filma; vendar menim, da je to ena tistih značilnosti, ki ob gledanju tega in podobnih filmov, pogojujejo neke vrste revnost komunikacije. To pa pomeni, da že absolutirane "spremembe globalnih socialnih struktur" predpostavljajo nove oblike in ne cepljenja starih oblik in prijemov na nove teme in zaželene oblike komunikacije.

Tone Peršak

Jovana Lukina

Scenarij:	Živko Nikolić, Žarko Komanin
Režija:	Živko Nikolić
Direktor fotografije:	Savo Jovanović, Milija Životić, Veljko Otašević
Scenografija:	Miodrag Mirić
Kostumografija:	Vasilisa Radojević
Glasba:	Boro Tamindžić
Zvočna oprema:	Dušan Aleksić, Šćepan Kovačević-Kačo
Montaža:	Mirjana Mitrović
Maska:	Leposava Prvanović, Sveto Tmušić
Igrajo:	Merima Isaković, Boban Petrović, Krunoslav Šarić, Neda Spasojević
Proizvodnja:	CFS "Košutnjak" — OOUR "Avala film" — Beograd

Začetek filmske naracije je več kot čist: mlada in lepa Jovana in njen mož Luka živita v golem in pustem črnogorskem krasu (ki je tudi edino scensko ozadje v celotnem filmu), naporno, a usklajeno, delata in se ljubita na način, ko sta drug drugemu čisto zadostna. Tako kot je pokrajina očiščena vsega, kar ni kamen, tako je tudi njuna komunikacija očiščena vsega odvečnega. Lahko bi temu celo rekli idilika, oziroma bolje, nezavedanje drugačnosti, ki pa se prekine prav v trenutku, ko sta soočena z omenjeno odsotnostjo dogajanja izven njune čistosti. Ta drugačnost oziroma zlo, ki vdira v njun odnos, ruši to čistost in ovira njuno delo, na drugi strani pa postavlja to čistost pod vprašaj. Najprej se Luka pusti zapeljati in se združi s prepovedanim, kar Jovana kot ženska partiarhalnega odnosa navidez tolerira, toda istočasno se začne zavedati tega odnosa, kot se začne zavedati tudi svoje ženskosti. V konfrontaciji s svetom, ki je do takrat obstajal izven njuju, pričneta sprejemati in izrabljati njegova pravila. Vprašanje je, ali bi se temu svetu sploh lahko izognila, saj sta od njega, če ne drugače, eksistenčno odvisna. (Luka se tako rekoč plazi pred svojim gospodarjem — odjemalcem apna).

Ta svet s svojo deviantnostjo, izkrivljeno seksualnostjo, cerkveno prepovedjo, sovraštvom in prilaščanjem v podobi kripljev, pritlikavcev, pohotnežev in odpadnikov, v podobi cerkvene zgradbe in strogih obrazov črnih stark, ovira njuno delo na način rušenja njunega odnosa. Vzroki zla ostajajo lahko le v določeni družbeni stvarnosti in čistost, s katero film "starta", je le nepoznavanje, nezavedanje družbene determiniranosti. Zato tudi Jovana, ki ni pripravljena na to zlo, na koncu ubije Luko — ne slučajno prav v apno — v njunem prodanem delu. In ne samo to: Luka je prideloval izredno kvalitetno apno iz izbranega kamenja, apno, ki se uporablja za zidanje hiš, v katerih pa navadno živi družina. S tem dejanjem se ji Jovana več kot očitno upre.

Možnost osvoboditve obstaja samo v drugačnih pogojih: Jovana gola (na žalost posneta le do pasu) pleše pred množico zdravih, nasmejanih ljudi, ki sodelujejo z njo, ne da bi od nje kaj hoteli, na način, ki je daleč od golega premikanja nog, umetnosti ali divjaštva. Obrazi, ki jo spremljajo, se počasi spremenijo v podobe danega sveta, v katerem ni možen svobodni akt. Osvobajanje je možno samo prek spoznavanja — tu zla. Ko na začetku vidimo Jovano in Luko v njuni samozadostnosti, se Jovana pojavlja vedno ob Luko, za Luko, zaščitniško se ga oklepa kot hči očeta. Kasneje tega ne počne več. Torej če ni spoznavanja, ni "osvoboditve", je pa zato čistost.

In v tej fiktivni čistosti sta na začetku Jovana in Luka zvečer drug drugega umivala — polivala z vodo, na koncu se Jovana (v fiktivni osami) umiva sama.

Film Živka Nikolića (ki je bil prikazan izven konkurence) ni izstopal samo s svojevrstnim, izrazito metafornim, filmskim jezikom, temveč je bil tudi eden redkih filmov na festivalu, ki je govoril o ženski, o osvobajanju ženske, čeprav v časovno in prostorsko dokaj imaginativnem svetu. Toda prav ta "splošnost" postane kaj kmalu šablonsko črno-bela (ali ženska npr., ki poskuša vzpostaviti z Jovano lezbični odnos, sodi v tisti svet mimoidočega zla?).

In ne samo to: če metaforičen jezik ni dovolj dosledno, konsekvntno, eksaktno — torej berljivo — izpeljan, postane kaj kmalu le nizanje sekvenc, sličic, ki so same na sebi likovno povsem zadovoljive, vendar prav zaradi nepopolnih informacij puščajo dokaj prazen prostor nekega analitičnega branja.

Majda Širca

Film Živka Nikolića sodi med zanimivejša dela letošnjega puljskega festivala. Tematsko in izrazno namreč v mnogočem izstopa iz vrste filmov, ki se lotevajo analize človeka. Njegova pripovedna plat je tako tesno povezana z izvedbeno, da ju je težko razdvajati. Prav zato film "Jovana Lukina" nikakor ne bo zadovoljil površnega gledalca, ki bo po naključju zašel v dvorano z željo po razvedrilo. Živko Nikolić je posnel delo, ki zahteva od gledalca zbranost, poznavanje filmske in likovne sintakse in karseda močan angažma.

Pripoved o Jovani je namestil v osamljen svet strmega kamnitega predela, v katerem so ljudje, ki delijo težaško usodo, zelo osamljeni. Njihova izoliranost se končuje z občasnimi stiki z ljudmi, ki po naključju ali zavestno stopijo čez ta utesnjeni kamen. Vsak tak stik z zunanjim svetom pa po svoje kruši trdo lepoto samotnega življenja. Nikolićevi snemalci so optično nič kaj spodbudno lokacijo odlično vpletli v film (scenograf Miodrag Mirić) in kljub črno-beli realnosti opravili svoje delo s toliko mojstrstva, da bi človek mislil, da je film posnel en sam snemalec (v resnici so bili kar trije: Savo Jovanović, Milivoje Životić in Veljko Otašević). Scenarij sta napisala skupaj režiser filma in znani dramatik Žarko Komanin. Bržkone je prav Komaninova gledališka izkušnja pripomogla k temu, da steče film domala na enem samem prostoru in da so nekateri izrazito irealni simboli obdržali v filmski realizaciji realen značaj. Če se spomnimo Živkovičevega celovečernega prvenca, "Beštije", bi lahko tudi v "Jovani Lukini" pričakovali večjo uporabo filmske optike v metaforičnem smislu.

Mlad par, katerega življenje je srčika filma, živi pod nenehno pezo težaškega dela in v stiski ogroženosti, ob kateri le obramba gole eksistence konstantna nuja. Sprva vdoro mednje ljudje, ki preganjajo nekoga tretjega. Jovana, ki mora spodnesti kamen, da žrtev obesijo, si tako brez pojma o vzrokih in obsojencu nakoplje preganjalca. Obsojenčev brat se namreč kmalu pojavi in išče sledove o zločinu. Mlad par se izogiba najhujšim krivicam prekupčevalcev z njunim delom, sreča se z neznanskim parom prestrašenca in pohotnice, sledi njuni pogubi in se ob tem tudi sam omadežuje z njuno nen(a)ravnostjo. Vzporedno s temi podobami življenja, ki nenehno bega v tesnem krogu vsakdana, se stopnjuje iskanje izgubljenega brata; med parom in tujcem nastane novo nevsakdanje razmerje. Preganjavica sili vsakega po svoje v blaznost. Skupina ljudi, katerih usoda je prejkone ista pri osrednjem paru, o katerem pripoveduje film, kamenja simbol institucije, ki po svoje zlorablja nesrečnike. Kamenjanje traja v neskončnost, hiša ostane, čeprav, zasuta do slemena, v pokrajini docela izgine. Jovana Lukina mora pozneje kamenje odstranjevati. Ko je stavba izkopana izpod grušč, se sesuje v prah. Spet smo v nekem utesnjenem prostoru; kamera pleše po izučeni in od življenja spremenjenih obrazih in se končno ustavi na Jovani. Izredni finale s plesom glavne junakinje ob zvoku potrkavanja kamenja, ki se prelije v glasbo (Boro Tamindžić), je vizualna naracija o perpetuumu mobile.

Nikolić tako s filmom "Jovana Lukina" nadaljuje najzlahtnejšo smer novega jugoslovanskega eksperimentalnega filma. Izbral je odlično igralsko ekipo, v kateri velja posebej poudariti imenitno igralsko podobo Merime Isaković, ki bi terjala posebno študijo. Monolitna figura, ki jo je oblikovala, njeno obvladanje filmskih izraznih sredstev, intenziteta, stopnjujoča se iz kadra v kader, posebej pa končni ples, ob katerem je dolgo sekvenco do kraja zapolnila z ekstatičnimi kretnjami, čeprav jo kamera nenehno slika samo v izrezu do pasu, vse to so samo delci njene popolne igre, o kakršni nam pri lanskem filmu ("Ljubav i i jad") še slutiti ni dala.

Glede komunikativnosti filma lahko rečemo, da bo prejkone taka, kot jo pri delih eksperimentalnega tipa že poznamo: minimalna. Vsako preurejanje Nikolić — Komaninovega gradiva z željo, da bi iz tega naredili "poljudnejši" film, bi bilo jalovo, saj "Jovana Lukina" zavestno odstopa od običajne filmske pripovedi, ostaja namerno ponekod nedorečena, se hote razblinja v večpomensko alegoričnost. V primerjavi z Nikolićevimi "Beštijami" gre ta film še dosledneje v zahtevno smer, saj to pot ni tistih uvodnih in zaključnih kadrov, ki bi kot katarza prebarvali nočno moro in gledalcu ponudili optimistično perspektivo. Kaže, da bo Nikolić še naprej razvijal svojsko filmsko sintakso, ki je — čeprav jih mnogo sploh ne razvozla njenega pomena — izjemno kvalitetna, do kraja profesionalna in samosvoja. Z zanimanjem lahko pričakujemo njegove nove filme, kajti "Jovana Lukina" je po svoje tudi dokaz, da uspeh "Beštij" še malo ni bil naključen.

Majda Knap

Okvara

(Kvar)

Scenarij: Svetozar Vlajković, Miloš Radivojević
Režija: Miloš Radivojević
Direktor fotografije: Aleksandar Petković
Scenografija: Dragoljub Ivkov
Kostumografija: Stanka Dragović
Glasba: Kornelije Kovač
Zvočna oprema: Marijan Meglič
Montaža: Vuksan Lukovac
Maska: Stanislava Zarić
Igrajo: Aleksandar Berček, Neda Arnerić, Milena Dravić, Ljuba Tadić
Proizvodnja: "Film danas" — Beograd

Vprašanje, ki si ga zastavimo, ko spremljamo dolgo in zamišljeno Sašino vožnjo s tramvajem v globino zaključnega kadra, zadeva v srž sleherne pripovedno-estetske strukture. Kaj je po svojem socialnem statusu ta mladi televizijski novinar, čigar poklicnemu in rodbinskemu razčiščenju, ki pomeni poraz, a hkrati tudi moralno zmago in očiščenje, smo bili priče med potekom Radivojevićeve filmske fabule? Je tipični vzorec svoje profesije, določenega sloja ali določene težnje v njenem sestavu — ali izjemna in enkratna figura, ki naj bi vzbujala naše zanimanje prav zavoljo svoje izjemnosti?

Filmsko dogajanje nam ga je v bistvu predstavilo kot izjemo. Iz prilagojenca, ki je bil poprej, pred dramatično pospešenim hudournikom dogodkov (njihov sprožilni moment je njegova fiziološka "okvara") deležen vseh blagodatí uspešne kariere, se je sprevrgel v upornega izobčenca. Njegova drama je v svojevrstni fiziološko-psihični zmesi nalagodnega počutja, ki se naglo stopnjuje v popolno izobčenje samega sebe iz dotedanje življenjske in delovne sredine. Droben in navidez nepomemben ekcem na spolnem udu je samo avtorjeva frivolna domislica, prek katere lahko izpelje dalekosežni moralno-eksistencialni sindrom svojega "junaka", njegov popolni razkol z vsem, kar je dotlej konstituiralo njegovo poklicno življenje in javno uveljavljanje. Bistveni trenutek njegovega prelomnega spoznanja je v obrazložitvi, ki mu jo ob ogledu njegove sicer povsem nenavadne, a nekoliko neprijetne bolezní v jeziku popularne, pa zato skrajno razvidne vulgarnosti izreče njegov kolega — psihiater: "Tvoja bolezen je psihičnega izvora. Njegov vzrok je v duševni napetosti. Pomeni... "(dobesedno, v izvirniku, ob nemožnosti avtentičnega in zares enakovrednega prevoda) "...da su se ti popeli na kurac."

Tu se začenja neusmiljeni proces razčlenjevanja in razčiščevanja. Saša je življenjsko soočen z dvema sklopoma bremen: z dokaj uglednim poklicem televizijskega reporterja in z nič manj vidno zakonsko zvezo, ki ga je pripeljala v sodobno buržuazno atmosfero, v vilo in v siceršnje razkošje pomembne osebnosti, funkcionarja visokih zvez in vsestransko odprtih vrat (v filmu ni določno definiran, kar pa za celotno idejno strukturo Radivojevićevega sporočila niti ni bistveno). V vsej tej "višini", povezani z nenehnim pokornim prilagajanjem, se je ves čas počutil odtujenega lastnemu bistvu in koreninam svojega evidentno predmetnega socialnega porekla. A kot da se je tega — svoje klavrne janičarske pozicije — zavedel šele zdaj, ob konsekvencah, v situacijah, ko je njegova naveličanost izbruhnila z znaki fiziološke bolezní.

Saša sicer potegne črto pod vse "prednosti" in "dosežke" svoje kariere, odpove se poklicu, soprogi, tastu, tastovemu avtomobilu in zvezam, skratka vsem atributom statusa, kar je seveda izjemni primerek prelomnega socialno-moralnega uporništva, toda njegov upor je pri vsem tem zgolj pasivno kontemplativen in zadene s svojimi posledicami zgolj in samo njega samega; karavana gre neprizadeto dalje, konformizem vseh vrst ostaja v veljavi še naprej; Sašin upor dejansko ne zlomi nobene izmed pojavnih oblik družbenega

in šloveskega zla. Nasprotno: zlo je zlomilo in porazilo njega. Spopad objektivne danosti in subjektivnega kritičnega spoznanja o nujnosti sprememb se konča z neizogibnim porazom slednjega. Ali natančneje povedano: do spopada dejansko sploh ne pride. Inertna narava objektivne stvarnosti ga že apriori onemogoča. Tragični zlom subjektivnega spoznanja je tako ne le jalov, pač pa celo do neke mere grotesken. Bremeni ga njegova lastna nemoč.

Radivojevićeve filmski "junak" bi se sicer lahko izživel v aktivnem uporniškem spopadu z reprezentanti struktur, katerih janičar je bil, vendar se je še pravi čas sklenil izločiti iz njihovih vrst. Simbolična ali dejanska eksplozija, ob kakršni si je dal duška Polanski v svoji "Koti Zabreskie", bi bila tudi gledalcem v moralno olajšanje, kajti Sašina sklonjena glava v neskončno dolgem zaključnem kadru je vendarle breme, ki ga je težko prenesti. Toda prav za to in tako poanto je Radivojeviću očitno šlo. Sašino breme je neizogibni in nepremagani del našega bivanja nasploh. Nosimo ga, tako ali drugače, naj se tega zavedamo ali ne. Velikanska večina ljudi ga prenaša vdano, molče, daleč od kakršnekoli misli na razdor ali upor. Konsekventnega upora, ki bi razmerja in iz njih izhajajoča dejstva lomil ali spreminjal, dejansko ne zmoremo. Prav stvarna, realistična ponazoritev dejstev, kakršna pač so, je tako v estetskem kot v idejnem pogledu segla dejstvom najbolj pod kožo; njen učinek je gledalčevo angažiranje, doseženo brez kakršnihkoli miselnih surogatov.

Radivojević je v Saši upodobil navidezno pasivnega junaka, poraženca, ki pa je vendarle zmogel najvišji možni domet uporne akcije. Kot tak nam o potencialnih gonilnih silah moralnega upora zagotovo sporoča več, kot je razbrati iz njegovih dejanj samih po sebi.

Viktor Konjar

Poseg Miše Radivojevića v problematiko našega vsakdanjika je tudi v filmu Kvar ostal na ravni psihološko-kritične analize konfliktno situacije posameznika z okoljem, v katerem živi.

Tokrat se je Radivojević lotil problema mladega novinarja, ki se zaplete v konfliktno situacijo s svojim šefom, kakor tudi v konfliktno situacijo, ki jo doživlja v zakonu. Gre torej za psihološko osvetlitev paralelnega konflikta, ki se stopnjuje v izbruhu organske bolezní — kvara (okvare!?).

Radivojevićeve filmski pristop je zanimiv zlasti zato, ker osnovnega problema ne zapleta in obremenjuje z že vnaprej izobilikovano formo ideoloških klišejev, kar je po mojem osebnem prepričanju uničilo marsikatero dobro zastavljeno filmsko delo, prikazano v letošnjem Pulju. Avtor skuša filmu vtisniti pečat individualnega, tvornega iskanja.

Seveda pa ob tem nujno zadene na širše družbene dimenzije problema, ki pa ga žal obravnava zgolj površno, čeprav bi bilo zelo zanimivo načeti tudi ta del problematike, ki je nujno prisoten in zahteva tematizacijo. V delu kot je Kvar se pač ne moremo zadovoljiti z ugotovitvijo, da gre zgolj za reševanje problema posameznika, ker bi bila to preprosto prepoceni ugotovitev.

Delovni konflikt, če ga lahko tako imenujemo, kapriciozno in samovoljno obnašanje nadrejenih do podrejenih bi, razen iztočnice, ki obravnava birokratsko dvoličnost takšnega "delovnega konflikta", moral vsebovati tudi kaj več kot — junakov "pobeg" v psihično travmo, ki mu zapusti tudi organsko bolezen. Mislim, da bi morala taka iztočnica psihološke travme nujno vsebovati tudi preciznejše socialno ozadje za ta "delovni konflikt", saj socialno ozadje, ki je pogojeno z junakovo situirano ženitvijo in patriarhalno vsemogočnim ženinim papanom, (ki ureja vse probleme!) žal ni ustrezen odgovor na zastavljeno dilemo. Ravno v tem je vzrok za dokaj meglen Radivojevićeve odgovor in razrešitev dileme. Radivojevićeve rešitev je zelo zabavna; svojega junaka preprosto pošlje na popotovanje, ki bo skorajda zanesljivo prineslo neko rešitev. Njegov junak, igra ga Aleksander Berček, se mora na svežem zraku v planinski koči najprej malo spočiti od nevrotičnih skušenj službe, nato pa mu je režiser naklonil še ljubezensko srečanje za razrešitev njegove bolezní.

Zdi se, kot da je Radivojević na ta način ubil dve muhi na en mah. V bistvu pa je zaplaval v nerazrešljive enigme, ki žal z vso odločnostjo kažejo na šibek scenarij, iz katerega pač kljub vsem filmski spretnosti ni bilo moč izstisniti kaj več. Tako film nenehno oscilira med enkratnimi filmskimi rešitvami, za katere gre največ zaslug ravno Radivojeviću in ki potrjujejo letetno mojstrstvo tega filmskega avtorja, in pa, kot sem že omenil, megljenim igranjem na karto nekih individualnih "zdravorazumskih" dognanj.

Film je zato neenoten in ponekod celo dolgočasen, kljub zelo dobri (filmski) igri Aleksandra Berčka, Nede Arnerić in nekoliko manj uspešni igralski kreaciji Milene Dravić. Slednja se je tako zelo vdala rutinsko kliširanim podobam, ki jih ji namenajo naši režiserji, da se veliko vprašanje, če se bo uspela izkacati iz omenjenega igralsko popolnoma neinventivnega delovanja. Za razliko od Milene Dravić pa je Aleksander Berček že v Karanovičevem "Mirisu poljskog cveča" resno opozoril nase, saj je to igralec z naravnost (za naše razmere seveda) neverjetno prefinjeno filmsko igro. Berčkova igra vsebuje vse kvalitete moderne filmske interpretacije, ki ne prenese veliko teatarskega telovadenja in kričanja pred kamero. Berčkovi vlogi nekoliko nevrotičnega mladega novinarja, ki skuša pošteno opravljati svoj poklic, moramo verjeti, ker je "sodobna" in prepriča v svoji zagnanosti. Mladi človek, ki ga igra Berček, ni upornik, še manj jezni mladenič, ki smo jih toliko videli v najrazličnejših "dozah" in oblikah, Berček je "profesionalec", ki stoji za svojim delom. Delo je zanj merilo obnašanja, zato pride v konflikt s politično "previdnim" šefom in njegovimi "življenjskimi nazori". Njegov šef, igra ga Ljuba Tadić, ne ponazarja samo korumpiranega "profesionalca", ki si s "pametno" uredniško taktiko nabira nepotrebne točke za uspešno politično biografijo, ampak je posebitev sterilne delovne atmosfere, ki uničuje in razdiralno ubija vse okoli sebe.

V tem delu filmske zgodbe je Radivojević gotovo močnejši kot kasneje, ko razvije psihologiziranje ob in za vse mogoče dimenzije asociativnega razmišljanja o junakovi zli usodi.

V tem delu je gotovo najboljši, da ne rečem antološki, prizor seje uredniškega odbora. Radivojevićeva interpretacija posameznih vlog je popolnoma dosegla svoj namen; tudi dialogi so zelo funkcionalni in v njih ni odvečnih tirad, tako značilnih za naš filmski dialog.

Berčkovo delo v televizijskem uredništvu je v celoti postavljeno pod vprašaj. Atmosfera je mučna in nekateri njegovi kolegi se bodo morali nujno odločiti: ali za komformistično pritrjevanje šefu, ki zelo "objektivno" uničuje Berčkovo delo, ali pa za podporo kolegu? Vse vloge, ki jih Radivojević združi v tem prizoru, zelo dobro pokrivajo prav vsi igralci. Ljuba Tadić je nenadkriljivo "perverzen" v svoji dvoičnosti, zanimiva je njegova igra z glavnikom in telefonom, kar dodatno potrjuje tisto, kar vsebuje dialog sam. Toliko odtujenega, izpraznjenega in hkrati brezosebnega vedenja smo srečali le v redkih naših filmih. Radivojević je tu mojstrsko združil vse svoje kvalitete: precizno vodenje igralcev, delo s kamero in kvaliteten dialog.

Tadić je zares "cininičen" in "pokvarjen" v razliko od Berčka, ki je "naiven" in "resigniran". V tem delu je prepričljivost filma gotovo največja.

Od tu dalje pa je videti, kakor da se je Radivojevićeva imaginacija ustavila. Dejal sem že, da je rešitev s turistično-okrevalnim popotovanjem glavnega junaka bolj ali manj farsa, farsa, ki je dodatno obremenjena s ponesrečeno varianto izkušene ženske (Milene Dravić), ki naj bi seksualno prizadetemu Berčku vrnila, oziroma kompenzirala, vsaj del življenjskih neuspehov. Samozavest glavnega junaka se torej začne konstituirati na dokaj neprepričljivih temeljih in še bolj problematičnih rešitvah. Priče smo Berčkovemu obisku v norišnici, kjer ga njegov sošolec, sedaj psihiater, tolaži z dokaj pavšalnimi resnicami, ki naj bi razkrivale pravo resnico in odnos do življenja. Življenje ni niti približno tako komplicirano, kot ga vidimo v trenutkih naše osebne krize. Naša percepcija je kriva, da v življenju ne odkrivamo nekaterih "normalnih" in vsakdanjih spoznanj.

Kot protiutež Radivojevićevemu nakazovanju problemov v prvem delu filma nastopijo znane teze o pomirjenju s situacijo, v kateri se posameznik nahaja, o nemoči posameznika, da bi karkoli lahko spremenil in premaknil.

Berčkova ločitev od žene je samo dokaz več za nekakšno infantilno meditiranje o mladostnih nezrelostih, prezgodnjih ženitvah in podobnem. Nasploh so junaki sodobnih jugoslovanskih filmov pretresljivo naivni in infantilni, njihovo glavno opravičilo za takšno ravnanje pa je v neprepričljivem odgovoru, češ da je to cena, ki so jo morali plačati za svojo socialno promocijo in družbeno uveljavitev. Ženitve z otroci iz boljših družin postajajo simbol uspešnosti posameznika ter kriterij družbene uveljavitve.

Socialna promocija kot *conditio sine qua non* realitete neke naše "razvite potrošniške srenje" dajejo slutiti, kaj vse se skriva za tako "realiteto"; cena ni samo travma in bolezen, temveč inauguracija mentalitete kot take. Le-ta (mentaliteta malomeščanskega komforta) nujno zahteva tudi popolno prilagajanje in popoln prelom z radikalnostjo v še tako blagi obliki. Radikalnost ni zaželena, čeprav je v družbi ideološko verificirana kot norma, ki naj bi krasila zlasti mladega človeka.

Ravno v razreševanju te dileme je Radivojevićev film popolnoma nebogljn. Manjka mu zlasti pogumnejši pogled na strukturo družbe, ki pogojuje njegove junake. Zato je njegov filmski eksperiment s poudarjeno psihološko komponento odnosov lahko zanimiv, predvsem zaradi njegovega dobrega poznavanja zahtev modernega filmskega jezika, nikakor pa ne zaveda bistva problemov, ki mu slejkoprej ostajajo tuji.

Avtorju bi prizadejali krivico, če ne bi poudarili, da ga kljub vsem naštetim pomanjkljivostim loči od velike večine popolnoma konvencionalnih avtorjev jugoslovanskega filma dokajšnja mera poguma in zavzetega iskanja predvsem na tistih področjih, ki zaradi svoje specifičnosti in zahtevnosti ne prenesejo poprečnosti in konvencionalnosti.

Radivojević slejkoprej ostaja avtor, ki bo v svojih iskanjih še naprej poudarjal svet človekove psihe in problemov, ki so v zvezi z njo, kolikor pa bodo ta iskanja filmsko prepričljiva, je seveda odvisno od njega samega.

Milenko Vakanjac

● Ta Radivojevićev film, ki se ponaša z zelo nedvoumnim naslovom govori v diskurzu današnjega jugoslovanskega filmskega trenutka točno tisto kar na primer že Hadžičev NOVINAR, Vičekova TROFEJA, pa film obeh mladih Zagrebčanov Gamulina in Puhlovskega in na svoj način pa tudi Kljakovićevo Upočasnjeno gibanje...

Gre namreč za okvaro tega današnjega konzumentskega človeka, navajenega komfornega življenja, standarda in vsakršnega polaščanja brez vesti in oporekanja. In kajpak, ko se ta homo economicus okvari, ko preneha biti eden bistvenih členov te (naše) potrošniške družbe, tedaj postane zanimiv za artistska izvajanja — tedaj zaide v spor z družbo in začne po vseh veljavnih dramaturških obrazcih biti — junak.

In uprizarja nam Radivojević potem svojega junaka, kako se začne upirati temu establishmentu, kako mu začne iti na živce ta malomeščanski konzumentski princip življenja, Radivojević nam uprizoni celo telesni junakov odpor do takšnega življenja, ko junaka napade vsled gnusa proti taki naravi celo nekakšen ekcem...

In potem teče stvar naprej — junak odide na zdravljenje nekam v naravo, spozna pravo žensko, mistično in eterično bitje, ki mu dá novih receptov za življenje, novih moči in tako naprej.

Tako v krutem, bizarnem, nemalokrat tudi zelo primitivnem diskurzu uprizarja Radivojević svojo historijo, misleč da je postavil pred nas dramo o vozliščih modernega človeka, njegovem uporu proti družbi in skoz in skoz tragičnem nesporazumu, v resnici pa je napravil zelo površen,

nedomiseln in do kraja "prazen" in frazerski projekt, ki ponuja nekakšne meglene eterične in mistične daljave kot alternativo temu, zavozlanemu in tragičnemu bivanju običajnega homo economicusa našega sveta. Paradna predstava uporništa v frazah, družbeno-kritična jeza tjavdan, popolna nemoč vsakršne resnejše in bolj zavezujoče problematike in podteksta, bi lahko imenovali ta, ponesrečeni projekt Miše Radivojevića. Očitno je okvara vse prej v avtorjih filma, kot pa v junakih in igravcih, ki so svoje napravili kar se le da solidno, kajpak, v okvirih, ki jih je dovoljeval avtor.

Nekaj pa je še posebej značilno v okvirih letošnje produkcije domačih filmov, kar najbrž še posebej zadeva omenjeni Radivojevićev film: čedalje bolj očitno je, da trend govora o naši sodobnosti, o vsakršnih sodobnih bivanjskih dilemah postaja za jugoslovanski film čedalje bolj pomemben. Vendar pa je v istem hipu tudi jasno, da gre pri vsem tem tudi za nek poseben govor, ki sam sebe do kraja problematizira in na svoj način tudi blokira — sodobnosti ne moremo radikalizirati, "jemljemo" jo lahko le v frazah, paradah, z velikimi težavami in na skrajno konvencionalen in deklarativen način. Očitno je torej, da se s tem, novim jugoslovanskim filmskim trendom pojavljajo tudi velike težave — težave s sodobnostjo in govorom o njej, saj je očitno, da je vsa vrsta filmov o naši sodobnosti, ki smo jih imeli priložnost videti letos, to potrdila.

Radivojevićev film OKVARA je pravzaprav eden najbolj evidencnih rezultatov te nemoči in praznine...

Peter Milovanović Jarh

Razžarjenje

(Usljanje)

Scenarij:	Boro Drašković, Mirko Kovač
Režija:	Boro Drašković
Direktor fotografije:	Predrag Popović
Scenografija:	Veljko Despotović
Kostumografija:	Maja Drašković
Glasba:	Arhivska
Zvočna oprema:	Milan Tričković
Montaža:	Vuksan Lukovac
Maska:	Marija Kordić
Igrajo:	Dragan Maksimović, Rade Šerbedžija, Gordana Kosanović, Ivo Gregurović, Marko Todorović, Svetolik Nikaević, Fabijan Sovagović
Proizvodnja:	"Centar film" — Beograd

Draškovićevo "Razžarjenje" je brez dvoma nenavaden in presenetljiv film, vendar pa njegova nenavadnost ni posledica novih rešitev v območju specifične filmske organizacije posnetega materiala, marveč izvira prej iz nekega nenavadnega, neustreznega pojmovanja filmskega jezika, zlasti iz neprimerne "sintakse", ki pripovedno plast posameznih sekvenc docela "neregularno" osiromaši, s čimer v končni posledici zamegli celoten kontekst pripovedi. Vse to pa na drugem planu, na ravni karakterizacije osrednjih likov, učinkuje marsikdaj prav presenetljivo, saj se zdi, da dejanja junakov vodijo skrivne in zgolj posredno navzoče sile, ki jih pravzaprav ne zanima notranja logika filmskega dogajanja. To je toliko bolj neprijetno, ker je kljub vsemu povsem očitno, da Draškoviću ne gre za tako imenovani filmski eksperiment, za "hermetičen" film ali za čisto formalne ekshibicije, marveč ostaja docela znotraj tradicionalne filmske pripovedi, kolikor seveda pod tem pojmom razumemo "zgodbo" v najširšem pomenu besede. Glede na osnovni pripovedni model, ki ga ni mogoče spregledati, učinkuje torej "Razžarjenje" — najbrž v nasprotju z namerami ustvarjalcev — kot nedosledna, neuspela realizacija, kot nenačrtovan eksces, nikakor pa ne

kot inovacija ali celo kot subverzija. In če je poleg tega Drašković res hotel — kot smo nekje prebrali — operirati zgolj s "filmskimi strukturalnimi elementi" in s čisto filmskim postopkom, pri čemer naj bi se docela izognil idejnemu angažmaju, dramatskemu konfliktu in emocionalni napetosti, potem je treba pač reči, da je "Razžarjenje" kar večkrat neuspelo delo.

Kako naj si sicer drugače razlagamo dejstvo, da film, ki hoče biti "nevtralen" do idejne in emocionalne naravnosti svojih junakov, do "dramatike" njihovih medsebojnih odnosov, torej film, ki pusti svoje junake delovati v skladu s to ali ono težnjo, o tem sam noče zavzeti "stališča" — kako da tak film izigra svojo privilegirano pozicijo in prav na ravni simbolnega zanika svojo nevtralnost.

V "Razžarjenju" imamo opraviti, če upoštevamo omenjeno težnjo po "nevtralnosti", predvsem z dvema jasno berljivima simboloma, ki to težnjo neusmiljeno postavita na laž. Na eni strani gre za simbol tobaka, ki obvladuje predvojno in medvojno dogajanje v filmu, ki vodi in določa dejanje osrednjih junakov pripovedi ter uravnava njihove medsebojne odnose, na drugi strani pa za simbol sončnice, ki obvladuje povojno dogajanje ter narekuje razrešitev konfliktov. Tobak ima seveda večkratni pomen: pomeni vrsto kmetijskega pridelka, torej eksistenčni pogoj določenega števila ljudi, pomeni tudi državni tobačni monopol, nadvse perverzen kapitalistični instrument, ki ima za posledico absurdno prepoved izkoriščanja (kajenja) lastnega pridelka, pomeni tudi policijo, žandarje, nadzornike in prekupčevalce, skratka nasilje, in končno pomeni kršitev, tihotapljenje, skrivanje, torej upor, klico revolucije. Tobak popolnoma obvladuje predvojno in del medvojnega življenja osrednjih oseb filmske pripovedi; od tobaka živijo, zanj umirajo, zaradi njega se ljubijo in sovražijo. Na osnovi tobaka, se pravi prekupčevanja, tihotapljenja in zaslužkarstva, se iskristalizira tudi odnos med obema osrednjima junakoma filma, formulirajo se idejna in emocionalna vprašanja, ki ta odnos zapolnjujejo — in prav v okviru tega odnosa se pokaže tobak kot znak pokvarjenega, skorumpiranega, minulega sveta, obenem pa kot simbol negativnega junaka, s katerim se film ideološko ne more identificirati, niti ne more ostati do njega nevtralen.

Oglejmo si ta položaj nekoliko поблиže. Prvi od obeh junakov je sin kmeta, pridelovalca tobaka, zastrupljen s tihotapsko in pridobitniško miselnostjo, porojeno iz upora proti državnemu terorju, ki pa je v bistvu slepa, reakcionarna. "Neprosvetljeni" kmečki sin torej ni sposoben razumeti revolucionarne misli, ideje, čeprav ima za to več priložnosti, saj prav iz njegovega sosodstva izvira eden izmed organizatorjev boja proti oblasti in poznejšega upora proti okupatorju. Kljub dolgi "uporniški" (tihotapski) tradiciji svoje družine je torej temu junaku pristni upor tuj. Nasprotno pa drugi junak, sin nekdanjega izdajalca (tihotapce) in pomeščanjen, "razsvetljen", pa s tradicijo neobremenjen človek, ki se sicer za trenutek poveže s prvim v nekem prekupčevalsko-tihotapskem poslu na začetku okupacije, nenadoma spozna, da je njegovo mesto na strani revolucije, v partizanih. Ta njegov nagli preobrat, ki dramaturško — kot še marsikaj v filmu — ni docela jasno formuliran, je do neke mere doumljiv samo iz njegove nezavezanosti proizvodnji tobaka. V vsakem primeru pa se tu začne konflikt med obema junakoma, konflikt, ki se razreši z zmago revolucije, oziroma na simbolni ravni v nadomestitvi nasada tobaka, tega simbola korupcije in reakcije, z nasadom sončnic, torej simbola osvoboditve, enoznačnega simbola novega obdobja. Četudi se v okviru konkretnega filmskega dogajanja vse skupaj konča — spet dramaturško nejasno — s smrtjo "pozitivnega" junaka, je na simbolni ravni vendarle vse vzvratno pojasnjeno prav v trenutku, ko se na ekranu pojavijo sončnice. Če ne prej, je s tem ovrženo domnevno "nevtralnost" stališča filma do lastnih junakov, predvsem pa postane dovolj očitna "idejna angažiranost" filma.

Bojan Kavčič

Iskanja

Scenarij: Marko Slodnjak
Režija: Matjaž Klopčič
Direktor fotografije: Tomislav Pinter
Scenografija: Niko Matul
Kostumografija: Alenka Bartl
Glasba: arhivska
Zvočna oprema: Marjan Meglič
Montaža: Darinka Peršin
Maska: Berta Meglič
Igrajo: Boris Cavazza, Boris Juh, Milena Zupančič, Tanja Poberžnik, Iva Zupančič
Proizvodnja: "Viba film" — Ljubljana
Distribucija: "Vesna film" — Ljubljana

Opomba uredništva:
O filmu bomo pisali v naslednji številki

Nacionalni razred do 785 cm³

(Nacionalna klasa do 785 cm³)

Scenarij: Goran Marković
Režija: Goran Marković
Direktor fotografije: Živko Zalar
Scenografija: Miodrag Mirić
Kostumografija: Nedežda Perović
Glasba: Zoran Simjanović
Zvočna oprema: Marko Rodič
Montaža: Vuksan Lukovac
Maska: Marija Kordić
Igrajo: Dragan Nikolić, Gorica Popović, Bogdan Diklić, Maja Lalević, Rade Marković, Mića Tomić, Olivera Marković
Proizvodnja: "Centar film" — Beograd

Žal je treba uporabiti ta zloben izraz: "Nacionalni razred do 785 cm²", scenarista in režiserja Gorana Markovića, je reklamni film. Ne priporoča sicer nobenega posebnega artikla (razen morda Zastavnih avtomobilov), marveč samega sebe; ta film želi namreč na vsak način zabavati in ugajati, lahkotno in nezahtevno in — kar je za reklamni projekt bistveno — učinkovito.

To je nedvomno zelo uspel zabavni film (v primeri z njim so npr. tovrstni slovenski poskusi prava katastrofa), toda s tem, ko se tako toplo priporoča, reklamira hkrati neko filmsko koncepcijo, ki ne more ostati brez vprašanj.

Goran Marković ima — tako se vsaj zdi — rad "rahle negativce" (tako npr. tudi gojenci pobiljševalnega doma v "Posebni vzgoji"), ki po eni strani zagotavljajo filmu določeno problemsko dimenzijo (s samosvojo "negativnostjo" problematizirajo neko stanje, dajejo nastavke za kritične osti itd.), po drugi strani pa so goli vzvodi dramatične (in akcijske) napetosti naracije in postanejo samo "simpatične figure", ker jih je mehanizem pripovedi povsem omilil, tako da je preskočil vsako možnost družbene radikalizacije ali eksistencialne zaostritve.

Junak Flojd je imitator, idoloman, ki tako zelo časti avtomobilskega dirkača Floydja, da ga želi posnemati na dirkah v nacionalnem razredu Zastava 785 in tudi čez dan v mestni vožnji z načičkanim fičkom. Ta tip (Dragan Nikolić) živi samo za svoj avto in za bližajoče se dirke, je torej goli učinek, živi model in substitut uvoženega vzornika, čisti reklamni junak. Ker pa seveda ne more živeti samo za avto, pride do dramatike pripovedi v trenutku, ko bi moral početi še kaj drugega. Pripoved namreč dolguje svojo dramatičnost časovnemu imperativu, ki ga postavlja sočasnost poziva v vojsko in datuma avtomobilske dirke. Flojdu ostane slab teden, da se vpiše na igralsko akademijo in si priskrbi zdravniško spričevalo (to sta nujna pogoja, da se reši vojske), usposobi svoj avto, se spre z eno ljubico in si omisli drugo, da zmaga na razveljavljeni dirki, se na koncu poroči in odide v vojsko.

Če sta dinamičnost in ritmičnost pripovedi torej v tem, pa je njena površnost v tem, da ves ta bliskovit sprehod po

virtu sodobnega beograjskega življenja (od avtomehanike do kinoteke, od tja do disca, iz predmestne mesarjeve hiše v razkošen dom sekretarja republiškega komiteja za varnost v prometu itd.) ne pokaže drugega kot dehteč šopek štosov in komičnih situacij, pri tem pa ne pohodi nobene rožice. Le ena cvetka rahlo skloni glavo — sam junak Flojd, ki obsedi ves otežen na poročnem slavju, ko so ga premagale in iztrezile življenjske okoliščine, ki — kot kaže — ne dopustijo take neodgovorne in brezbržne igre s samim videzom. Ta poročna scena pa ni toliko zasuk v zaresnost in problematičnost, marveč prej simptom, ki kaže, da je ta želja problematičnega vseskozi tičala v ozadju, pa je bila vse prepeceni pripravljena s hitrimi komičnimi učinki.

Zdenko Vrdlovec

Veter in hrast

(Era e Ili)

Scenarij: Petrit Imami (po romanu Sinana Hasanija)
Režija: Besim Sahatciu
Direktor fotografije: Rudolf Sopi
Scenografija: Shadin Kryeziu, Agim Rudi
Kostumografija: Avni Ferizi
Glasba: Rexho Mulliqi
Zvočna oprema: Dimitar Grbeviski
Montaža: Dimitar Grbeviski
Maska: Dimitar Grbeviski
Igrajo: Abdurrahmin Shala, Faruk Begolli, Hazir Myftari, Istref Begolli, Shani Pallaska, Qemajl Ajdini, Xhevat Qorraj
Proizvodnja: Televizija Priština
 "Kosovo film" — Priština

Časovni razpon, v katerem poteka življenjska drama nekdanjega kosovskega partizana, kasneje občinskega predsednika in naposled zagrenjenega upokojenca, zajema dolgih dvajset let in sega od prvih dni neposredno po osvoboditvi vse tja do sredine šestdesetih let, v čas, ko je padel Ranković, z njim vred pa tudi usodni spoj velikosrbskega nacionalizma ter idej o policijskem ustroju socialistične države; ni nepomembno zgodovinsko dejstvo, da je Rankovića in rankovičevstvo zlasti boleče občutilo prav Kosovo, pokrajina, kjer so se še v tednih po pravkar končani vojni apokalipsi kravovo spopadale srbske in šiptarske vasi, breme nerazrešenih antagonizmov pa je ostalo prisotno še dolga leta in se je ob eskalaciji Rankovičevega policijskega režima vnovič nevarno razžarelo.

Ali je bil torej zlom Rankovičeve politike trenutek dejanske in končne osvoboditve Kosova izpod peze zgodovinske preteklosti?

Scenarist Petrit Imami in režiser Sahatciu se (pod pokroviteljstvom kosovske televizije in njej pridružene kinematografije) svoje filmske upodobitve dogajanj na Kosovem, segajočih do prelomnih razrešitev zgodovinskih, nacionalnih in individualnih stisk sredi šestdesetih let, zagotovo nista lotila po naključju in mimo poprej zastavljenega vprašanja. Dramskemu loku, ki sega iz zdaj že odmaknjene preteklosti v neposredno bližino sedanosti, je bistroval temeljito premišljen načrt, katerega zasnovno bi kazalo označiti kot neke vrste poskus ugotavljanja, da Kosovo z osvoboditvijo v letu 1944 ni bilo deležno pričakovanih razrešitev, kajti njegova nacionalna drama se je nadaljevala, z njo vred pa tudi velika množica individualnih človeških dram. Miniti je moralo torej še nadaljnjih dvajset let raznoterih političnih, socialnih in eksistencialnih stisk oziroma žrtev, da je bila revolucija s svojimi temeljnimi bivanjskimi cilji zares izbojevana.

Lisi (Hrast), nekdanji borec in revolucionar po svoji elementarni človeški fiziognomiji, stopa pred nas kot

protagonist tega dramatičnega obdobja sodobne jugoslovansko-kosovske zgodovine in se nam razkriva kot njena tragična žrtev: ne žrtev usodnega dogodka ali konflikta, temveč kot žrtev nadosebnih družbenopolitičnih razmer, pod kakršnimi je potekel takorekoč njegovo celotno življenje, tesno in usodno povezano z življenjem njegovih bližnjih, njegovih sorodnikov, prijateljev in siceršnje doživljajske sredine. V dramski lok tega doživljanja je vpeta vrsta dramatičnih epizod, katerih vsaka je neke vrste postaja križvega pota, znamenje uporne rasti, kljubovanja, kriz in "odmiranja hrasta v vetru", torej usode posameznika in njegove revolucionarne akcijske zavesti v upornem, a nemočnem, s porazi prepređenem spopadanju s silnicami objektivnega zgodovinskega časa.

Po svoji dramaturški strukturi je film kronika povojnega Kosova, podana skozi zorni kot enega izmed tipičnih protagonistov dogajanja. To je bil čas njegove, Hrastove generacije, in film — kronika je poskus njenega razvida, hkrati pa tudi dejanje kompleksnega obračuna. Niz v celoto spletenih doživljajskih epizod, ki s svojimi ključnimi in obenem prelomnimi učinki označujejo tako etape na Hrastovi življenjski poti kot tudi vzvode, gibala, prelomnice in faze v strugi občega dogajanja, se v filmu zaključijo z zamišljenim meditativnim spominom enega izmed udeležencev teh vznemirljivih dvajsetih let: "Kaj vse smo skupaj prestali!" S te točke gledanja se nam čas, ki ga je filmsko povzemanje zajelo v svoj vizir, nenadoma razkrije kot zgodovina: ne več kot del sedanosti, temveč kot preteklost, pod katero je v trenutku dokončanega ogleda potegnjena črta.

Dramaturško-scenaristična in vizualno-izvedbena izhodišča snovi, zajete v film, so bila v svojih zametkih namenjena šestim epizodam televizijske nadaljevanke. Tako organiziranost kot tudi strukturiranost in razporeditev materije so bile prilagojene logiki nizanja dogodkov oziroma posameznih epizod. Sežemanje šestih dramaturško posebej razvitih enot v poseben, celovečernemu filmu lasten fabulativni lok je zahtevalo montažo, ki je očitno storila največ, kar je bilo v njeni moči, toda disperznosti motivov, tej logični posledici "povzemanja" iz nanizanke se vseeno ni zmogla izogniti. Pokazalo se je, da bi taista snov terjala zavoljo filmske namembnosti povsem novo scenaristično predlogo pa tudi vnovično snemanje — namesto montažnega prirejanja in prilagajanja. Kar je v posameznih epizodah televizijske nadaljevanke delovalo sklenjeno in celovito, deluje v filmu fragmentarno, presekanost in nekako oskubljenost, pa je zavoljo tega vprašljivo — kot postopek in tehnika — samo "prevajanje" izraznega jezika ene strukture v izrazni jezik druge.

Pomislek dramaturške narave pa se ob razčlenjenju te vse pozornosti vredne politične in doživljajske kronike pridružujejo tudi povsem ideološka in historiografska vprašanja. Ali je scenarij razgrnil vse resnice v panorami dvajsetletnega povojnega časa? Nekaj znamenj priča, da je ostal na njihovem robu in jih bodisi obšel ali zamolčal. To še posebej velja za epizode, ki so povezane z delovanjem tajne policije in s preganjanjem albanskega kulturnega izročila oziroma njegovih nosilcev iz vrst humanistične inteligence. Pojavne oblike teh konfliktov in pritiskov so v filmu samo nakazane, ne pa tudi razločno opredeljene in razkrite. Izogibanje vsej resnici oziroma vsem konsekvencam dogajanja, ki pobudnike in avtorje te filmske obravnave očitno in upravičeno boli, je evidentno, težko pa je razbrati vzroke za tako ravnanje, za to pripovedno in izpovedno samocenzuro. Zdi se vendarle, da za obzirno ali zamolčano tretiranje dejstev v današnji družbenopolitični in idejnoestetski situaciji, ki je navezadnje ne le omogočila, pač pa tudi vzpodbudila nastanek filma-te vrste, ni zares utemeljenih razlogov. Vsekakor pa je do tega prišlo na škodo same analitične koherentnosti te filmske pripovedi, ki je pogumno stopila do roba aktualnih problemov jugoslovanske bližnje zgodovinske preteklosti, ne da bi bila naredila usodni in odločilni korak čezenj: korak od aktualnega feljtona, ki se je stvari dotaknil, k velikemu angažmaju umetnine, katere moč je v dokončnih miselnih razrešitvah.

Viktor Konjar

Osvajanje svobode

(Osvajanje slobode)

Scenarij: Gordan Mihić
Režija: Zdravko Šotra
Direktor fotografije: Dragan Mančić
Scenografija: Borislav Nježić
Kostumografija: Emilija Kovačević
Glasba: Vojkan Borisavljević
Zvočna oprema: Marko Rodić
Montaža: Branka Čeperac
Igrajo: Radko Polić, Ivo Gregurević, Gordana Kosanović, Sanja Milosavljević, Radoš Bajić, Milan Puzić, Predrag Panić
Proizvodnja: CFS "Košutnjak" — OOUR "Avala film" — Beograd Televizija Beograd

Eskalacija Mihićeve dramaturgije je v minulih letih močno vplivala ne le na smeri in pota srbske, pač pa tudi celotne jugoslovanske kinematografije, saj je postala v določenem smislu kanon našega filmskega pisanja. Ni dvoma, da je bil njen prodor v svojem času ploden za naravnost jugoslovanskega filmskega pogleda v sicer razsežna in raznolika območja življenjske in družbene stvarnosti, saj se je pričela prav dramaturgija Mihićevega kova ukvarjati s fenomenom tipično jugoslovanskega suburbanega prostora, s prehodi iz vaških in polproletarskih struktur (ter njihovih socialnih in mentalnih karakteristik, njihovih materialnih in duhovnih možnosti ter njihovih interesov) k novim stopnjam družbene realizacije, kar vse je bilo za naša življenjska območja tipično tako v kvalitativnem kot v kvantitativnem smislu. Tematska orientacija te vrste je bila glede na to intenziven poskus razgrinjanja bistvenih potez naše aktualne stvarnosti oziroma prizadevanje k njeni sprotni družbenokritični analizi.

Toda nosilec tega filmskoizraznega prizadevanja je sčasoma zmanjkalo občutka za mero. Tip Mihićeve dramaturške zavzetosti se je začel polagoma izživljati sam v sebi, s ponavljanjem tem in modelov, z variacijami že znanih in obdelanih motivov, tako da je bolj in bolj zahajal v maniro in rutinski odnos do stvarnosti. Ni šlo več za umetniško obdelavo realnih dogajanj, pač pa le še za konstruiranje variant ob uporabi (pa celo zlorabi) bolj in bolj stereotipno razmaščenih figur. Nekoč plodna dramaturška novina je postala breme sama sebi in predvsem motivnemu krogu celotne (srbske) kinematografije.

Dovolj znamenj kaže, da sta se tega zavedla tako kritična zavest te kinematografije kot tudi avtorska samokritičnost samega Gordana Mihića, kajti scenaristična predloga za film "Osvajanje svobode" pomeni izraziti prodor izpovedno-ustvarjalne volje iz mrtvega kota, v kakršnem se je znašla dramaturgija tega tipa, ter vzpostavitev njenega vnovičnega stika z avtentičnim življenjskim gradivom (kar je bila njena pomembna komparativna prednost tudi že v času njenega svežega vstopa v jugoslovansko kinematografijo — pa ji je pozneje spolzela izpod prstov.)

Izredno pomemben je bil za Mihićevo ustvarjalno prakso odmik od aktualne in akutne življenjske sedanosti, v kateri očitno (vsaj za zdaj) ne odkriva ničesar novega in pomenljivega več; zgodil se je odmik k izvirov našega časa, k njegovemu porajanju v preteklosti, ki je šele naznanjala novo dobo. S temo, ki si jo je izbral, si je zastavil odprto vprašanje o tem, kako so dneve, družbeno podnebje in prelomne razmere začetkov te naše sedanje družbene ere ob njeni revolucijski eksploziji doživljali takratni mladi ljudje, nosilci odločilnih dogajanj. V njihovih doživljajih in usodah so se mu — ob soočenju z ljudmi in fiziognomijami bolj ali manj nonšalantno zaobrnjene podobe sedanosti, kakršno je videval in odsliskaval v svojih scenarijih na sodobno temo — razkrili drugačni, polnejši, vsestransko čustveno, idejno in moralno zavzeti ter dimenzionirani ljudje, ki so vedeli, kaj hočejo, biti kljub svoji mladosti izkušeni in modri kot starci, a vendar kot otroci polni vere v življenje in v prihodnost, v polnokrvni smisel bivanja. V njih sta se prepletala čisto revolucijski žar in neizmerni delovno — življenjski zagon — vsemu strašnemu, bolečemu in tragičnemu, čemur so bili v svojem dotedanjem kratkem življenju izpostavljeni, navkljub.

"Osvajanje svobode" je avtentična izpoved generacije in poskus razčlenitve njenega neizmernega vitalizma, utemeljenega prav v materialni in fizični bedi ter v nenehni prisotnosti smrti, ki jo je bilo za vsako ceno treba premagati. Odnos do potrebe občestva, s katerimi so se scela identificirali, je v vsakem trenutku presegal individualne interese posameznikov. Zanos kolektivizma je sam po sebi likvidiral sleherno kal malomeščanskega egoizma. Ljudje tistega časa so bili, razberemo iz filma, ob vsej svoji neizmerni materialni bedi duhovno polni in bogati.

Vse to izzveni kot nekakšna visoka pesem revolucionarnemu obdobju "osvajanja" lastnega življenjskega prostora ter njegovi kolektivistični zavzetosti, kar po drugi plati vzbuja neizogiben dvom v pristnost kreativnih pobud, ki so narekovale to temo in tak njen filmsko pripovedni tretman. Kajti vzgajanje kolektivističnega duha je bilo, tega se iz zornih kotov današnjosti dobro zavedamo, ob vseh svojih sicer spontanosti in iskrenih gibalih, vendarle tudi nasilje nad individualno voljo in pravicami posameznika, manipuliranje z njegovimi psihofizičnimi možnostmi in ukaz po odrekanju subjektivni volji v imenu višjih, nadosebnih ciljev. Šlo je, skratka, za svojevrstno revolucionarno religijo, za filozofijo življenja, ki smo se ji kot ljudje in kot družba kasneje, v fazi že osvojene svobode, odrekli v imenu prepričanja v človekovo potrebo po subjektivni stimulaciji za ustvarjalno delo in bivanje. Do teh globalnih vprašanj življenjskega sistema, razpetih med našo lastno preteklost in sedanost pa tudi med nas in druge socialno-filozofske sisteme življenja in uravnavanja odnosov, se Mihičev izpovedni rakurz ni opredeljeval, čeprav je ravno to izrazito aktualna tema tudi in predvsem za današnji dan. Ne glede na to pa izveku iz časa, ki ga film obravnava, ni mogoče očitati apologetskega izkrivljanja dejstev in ne kakršnekoli deformirane, nekritične podobe tistih dni. Zorni kot, v kakršnem nam je dano opazovati čas "osvajanja svobode" in ravnanje takratne mlade generacije v njem, je sicer zožen v lastne fabulativne okvire, saj pušča ob strani ves siceršnji zgodovinski in razvojni kontekst v razponu let, ki so sledila, toda v samem sebi, v svojem jedru, v svojem realističnem ponazarjanju dejstev, kakršna so pač bila, v svojem žanru veristično zastavljene umetniške reportaže je avtentičen in estetsko skladen. "Osvajanje svobode" je prepričljivo in pretresljivo poročilo o času, ki se mu prav v meditacijah, lastnih aktualnemu preverjanju svoje sedanje življenjske pozicije, posvečamo — kot izviru našega družbenega bivanja in njegovih specifik v sodobnem svetu — s poudarjeno analitično pozornostjo.

So bili tisti dnevi samo epizoda v celotnem razponu naše dobe, ali jih je skušal Mihičev scenarij označiti kot zvezdne trenutke na njenem svodu? Film sam odgovora ni podal in to je pravzaprav njegova pomanjkljivost.

Viktor Konjar

Vrnitev

(Povratak)

Scenarij:	Antun Vrdoljak, Ugo Piro
Režija:	Antun Vrdoljak
Direktor fotografije:	Tomislav Pinter
Scenografija:	Dušan Jeričević
Kostumografija:	Ika Skomblj
Glasba:	Miljenko Prohaska
Zvočna oprema:	Herman Kokove
Montaža:	Radojka Tankofer
Maska:	Berta Meglič
Igrajo:	Boris Dvornik, Rade Šerbedžija, Milena Dravič, Dušica Zegarac, Boris Buzančić, Raguž Matko, Fabijan Šovagović
Proizvodnja:	"Jadran film" — Zagreb "Slavica film" — Split "Croatia film" — Zagreb FRZ Dalmacija

Lahko bi zapisali, da Vrdoljakov film manipulira z dvema plastema: z ožjo ideološko in širšo humano. Nosilci prve plasti so mladi, zagnani in zato tudi nepremišljeni revolucionarji, ki sledijo, lahko bi rekli, dogmatsko veri, ideji, nosilec druge pa je v bistvu ideološko "nerazsvetljen" glavni junak, ki sledi notranjemu klicu človečnosti, ki hoče ohraniti zdrave korenine za novo brstje prihodnjih let, za prihodnje generacije. V prvih vojnih dneh, ob kapitulaciji, ki se na svojski način kaže v otoškem okolju, nam film prikazuje razdvojenost otočanov v pričakovanju italijanskih okupatorjev; prikazuje nam veliko večino otočanov, ki upajo v status quo, manjšo skupino njihovih otrok, ki so se še v šolskih klopih navzeli revolucionarnih idej, žandarsko postajo, ki je kar takoj postala NDH-jevska, in nekaj posameznikov, ki skušajo v tej kaotičnosti ohraniti integrity razdvojenega mesta, čiste človeške odnose.

Žandarskemu nasilju odgovori nasilje mladih odporikov in mirno mesto zaživi vojno, vojno prej, kot pa bi jo bilo treba, vsaj po mnenju sedaj že glasne pasivne večine. V žandarski postaji imajo zaprte skupine njihovih otrok in druga skupina njihovih otrok jih skuša brezglavo osvoboditi. Brezglavosti ideje je potrebna človeška pamet in to človeško razsodnost ima glavni junak, ki v imenu humanosti, zaradi ljubezni do teh skupnih "otrok", ideološko nerazsvetljen stopi na stran odpora, odpora, ki je kasneje povzročil represalije okupatorja nad otoškim prebivalstvom.

Vojna se je za trenutek končala, Italija je kapitulirala in glavni junak se vrača v rodno mesto kot osvoboditelj in kot krivec. Občutek krivde je v njem in v ljudeh, med katere se vrača. Bolj je tisti, ki je povzročil pomor prebivalstva, kot pa revolucionarni nosilec svobodnega. In če v filmu ne bi bilo prizora pitja kave z očetom otroka, ki je takoj na začetku vojne izgubil sina, potem bi si morali ob filmu zastaviti še kaj več vprašanj in dilem.

V prvi vrsti gre za problem obravnave vloge ideologije v revoluciji. Nosilci ideologije so kar po vrsti neizkušeni mladeniči in mladenke brez človeških izkušenj; njihova opora postane moder, human glavni junak, ki pa je spet ideološko neopredeljen. In oba pola naj bi skupaj in dopolnjujoče podala celovito podobo našega narodnoosvobodilnega boja in revolucije. Prav zato sem ob začetku zapisal, da gre za manipulacijo in za neke vrste umetno ločevanje ideološkega in humanega, oboje pa je porazdeljeno na različne nosilce. Na pogled torej ustreza misli, da naša revolucija ne bi mogla zmagati, če ne bi bila povezana z globoko humanostjo, toda to hkrati pomeni tudi, da je humanost najbolj bistvena sestavina revolucionarne ideologije. In to je prva čer, ob katero je trčil Vrdoljakov film.

Naslednje vprašanje je vprašanje diferenciacije otoškega prebivalstva, ki se kar po vrsti zoperstavlja novi miselnosti, ki jo iz mest prinaša šolajoča se mladina — njihovi otroci in nekateri predstavniki proletariata. Gotovo gre za različno razredno zavest, ki pa je postala ob eksistencialnih nevarnostih manj pomembna, saj je do združevanja prihajalo na osnovi drugih kriterijev. Zakaj potem "krivda" pobudnikov odpora proti okupatorju in to na pragu svobode, ko je vendar moralo že vsem postati jasno, katere so osnovne funkcije sovražnikove vojske in njenih kolaboracionistov?

Tako se kaže dilema o krivdi v Vrdoljakovem filmu kot nekaj zelo špekulativnega in spraševanje po humanosti se zdi zelo akademsko. Toliko o vsebini.

Glede filmskega izraza ostaja Vrdoljak na ravni konvencionalnega, nekoliko zastarelega vodenja filmske pripovedi, pri katerem je bolj skrben znotraj filmskih sekvenc, kot pa v njihovem povezovanju. V filmu mu močni filmski liki (npr. komandant žandarske postaje) izpolnijo iz filma, drugi liki pa se po potrebi filmske teze vanj spet vračajo. V spretno napisanem scenariju in ob gledanju filma je to sicer manj opazno, po razmisleku pa vseeno moti in deluje nedomišljeno. Fotografija Tomislava Pinterja je imenitna v eksterjerjih in neizenačena v interjerjih. Montaža sledi narativni dramaturgiji, vendar ni prav posebej briljantna.

Vrnitev prinaša — to je njena velika vrednost — vrsto izenačenih, dobrih igralskih kreacij od Borisa Dvornika in Radeta Šerbedžije, pa do Dušice Žegarac, Fabijana Šovagovića, Milene Dravić in še nekaterih. Vrdoljak zna delati z igralci in v tem primeru, ko je dialog živo in tekoče napisan, je bilo njegovo delo še toliko lažje.

Vrnitev je nekje v zlati sredini letošnje filmske proizvodnje.

Matjaž Zajec

Letni časi

(Godišnja doba)

Scenarij: Petar Krelja
Režija: Petar Krelja
Direktor fotografije: Ivica Rajković, Ante Verzotti
Scenografija:
Kostumografija: Tonka Duplančić
Glasba: Arsen Dedić
Zvočna oprema: Mladen Prebil, Matija Barbalčić
Montaža: Vesna Kreber
Maska:
Igrajo: Slavko Štimac, Tatjana Ivko, Rajka Rusan, Marina Nemet, Sanda Langerholz, Boris Buzančić, Vanja Drach, Zvonko Torjanec, Lela Margitić
Proizvodnja: "Zagreb film" — Zagreb

Prvenec Petra Krelje predstavlja letošnji jugoslovanski proizvodni "spodrseljaj". Nadaljuje namreč tradicijo "slučajnih", nepredvidenih celovečercer, filmskih projektov, ki so se šele v času svojega nastajanja ali celo kasneje prelevili iz začetno zamišljene še v drugo filmsko vrsto. Kot že pred leti Zafranovičeva KRONIKA NEKEGA ZLOČINA ali Radičeva ŽIVA ISTINA tudi LETNI ČASI pričajo o naši nerazviti in neelastični filmski ekonomiji, ki vztraja le pri "standardiziranih" produkcijskih praksah. Krelja se je okoristil z možnostmi filmskega omnibusa ter iz treh tematsko sorodnih zgodb sestavil film, ki odgovarja normam celovečernega igranega filma. "Mali junaki" filma so zapušteni otroci in "bodoči člani" vzgojno-varstvenih ustanov. Prva zgodba pripoveduje o zakonskem paru brez otrok iz "visoke zagrebške scene", ki posvoji petletno deklico. Temu malemu bitju zakonca že takoj ob prevzemu odzmeta kakršnokoli identiteto. Podredita ga svoji izkrivljeni, meščansko-idealizirani predstavi. Toda ta malomeščanski teater je v resnici le kulisa za vsebinsko izpraznjeno zakonsko institucijo, ki skuša osmisлити svoj obstoj v izigravanju "velikega očeta in velike matere". Predstava se konča s propadom zakona in čustveno "šokiranim" in travmatiziranim predmetom njegove manipulacije. Druga epizoda se odvija v začasnih prostorih ustanove, ki se ukvarja s pojavom mladinskega kriminala. V žarišču pozornosti je "ljubezenska zgodba", ki v "predsobi" vzgojno-popravnega doma, ruši in humanizira racionalni in represivni mehanizem te, čeprav tokrat le prehodne ustanove.

Tretja epizoda pripoveduje o devetnajstletnem dekletu, ki po končani srednji šoli ostane v mestu sama, brez stanovanja in dela. Pri razreševanju svoje socialne in eksistencialne situacije, je kot izpostavljen in nemočen posameznik vržena v manipulativno kolesje.

Predstavniki le-tega upravljanje in odločanje prepleta s svojimi libidinalnimi investicijami. Njena nepokvarjena narava, ki odkloni takšno možnost prisvajanja privilegijev, pa ni utelesitev kakšne puritansko moralistične ideje. Kaže predvsem voljo do ohranitve osebne integritete, željo po samostojnosti in svobodnem, subjektivnem kanaliziranju erotične energije.

Vse tri epizode se tako na nek način ukvarjajo z vprašanji vzgoje, personalizacije in socializacije. Prva epizoda govori o destruktivnem vplivu malomeščanske ideologije na personalno in mentalno organizacijo jaza, druga o represivnem, čeprav prehodnem mehanizmu institucije, ki ne dopušča oziroma onemogoča vzpostavitev ravnovesja med racionalnim in afektivnim, nagonskim v posamezniku, tretja pa o naporu individualne eksistence, da vstopi v socialni prostor, ne da bi se "okoristila" z njegovimi degradirajočimi devijacijami. V tematskem pogledu je film čvrsta celota, problematična pa je njegova filmska reprezentacija. V težnji, da bi dosegel čim večji dokumentaristični efekt, se je režiser v precejšnji meri posluževal empiristične metode. Takšen postopek je zožil prostor fikcije in jo na trenutke prevesil v golo manifestativnost, v slikanje navidez objektivnega dogajanja. Domišljijsko bogastvo je tako velikokrat reducirano na "neposredno prikazovanje realnosti", kar filmu jemlje dramsko intenzivnost in ga pomensko siromaši.

Silvan Furlan

Upočasnjeno gibanje

(Usporeno kretanje)

Scenarij: Tomislav Sabljak
Režija: Vanča Kljaković
Direktor fotografije: Drago Novak
Scenografija: Željko Senečić
Kostumografija: Vida Tučan
Glasba: Alfi Kabiljo
Zvočna oprema: Matija Barbalčić
Montaža: Damir German
Maska: Halid Radžebašić
Igrajo: Vlatko Dulić, Ivica Vidović, Mia Oremović, Zvonko Strmac, Kostadinka Velkovaška, Relja Bašić, Boris Buzančić
Proizvodnja: "Jadran film" — Zagreb
 Radna zajednica filma
 "Croatia film" — Zagreb

Večnostna sladkobno otožna tema "slovo od mladosti" kot bi dobila v jugoslovanskih filmih zadnjega časa injekcijo cinizma, prežetega z jedko grenčino. Marković v *Nacionalnem razredu*, Kljaković v *Spočasnjem gibanju* ironično in neprizanesljivo sprašujeta: za čim pravzaprav žalujemo? Za tem, da je minila (ali vsaj mineva) mladeniška vitalnost, katere hrup in bes prekrijeta vsakršno analizo svojega dejanja in nehanja in v hlastanju po novih doživetjih zabrišeta osnovno enoličnost vzorca poprečnega življenja? Postati odrasel pomeni, zavedeti se. Markovićev junak je dobil milosten odlok: k vojakom mora in kasarniška rutina bo prav zaradi kontrasta s prejšnjim obstojem pozlatila spomin nani; šele po vrnitvi bo junak v resnici ocenil prehojeno pot. Kljakovićev hotelski receptor se bliža štiridesetimi in zanj odloga ni. Zunanji pretres — nič posebno hud: materina smrt — povzroči, da za hip prekine rutino in s strani pogleda sedanost in smer. Presunjen. Dosegel ni ničesar, razen kolikor toliko udobnega vsakdana, ki ga plačuje tudi s priložnostnimi uslugami premožnim hotelskim gostjam; brez doma je, brez položaja, brez prijateljev. Sam. Neznana. Nepriznan. Ne več mlad. Ceneno donjujanje — za drobne izboljšave v službi, za skromno potrjevanje svoje pomembnosti, huje: svojega obstoja — je zgubilo čar. Ostal je čisto praznih rok.

Preprostemu moraliziranju, ki ga zgodba egocentričnega junaka ponuja, se ustvarjalna trojica Sabljak (Kljaković) Dulić izogne z vrsto bistrih prijemov: asocialni junak ni brez dostojanstva in sočutja, njegova preračunljivost ni mrzla, je bolj vrsta kompromisov s samim seboj v izogib nevšečnostim, zelo človeška, zelo blizu tistemu, kar dela vsak, ki išče linijo najmanjšega odpora. Potem: ko se spravi junak iskat "izgubljeni čas" in obiskuje nekdanje sošolce, da bi jih zbral na proslavljanje dvajsetletnice mature, se izkaže,

da nobeden izmed njih, ne glede na to, kaj so postali in koliko so dosegli, ni v resnici na boljšem. Njihov skupni nasprotnik, ki jih je vse premagal, je kratko malo čas, so minevajoča leta. Pri štiridesetih jih nimaš več dvajset. Brezkončna obzorja se ne odpirajo pred teboj, začrtal si svojo pot in omejitve svojega obstoja. Če nisi znal poiskati ciljev zunaj sebe, si nasedel.

To bridko resnico osladi scenarij s prikazom smiselnega življenja enega izmed sošolcev, tistega, ki se je vrnil k zemlji in kmetovanju. Boris Buzančić je napravil iz njega imenitno figuro, žal pa prikazano idilično kmetstvo ni realna alternativa, temveč pomeni scenarijsko rešitev iz zadrege; prav kakor sodi k preprostejšim sredstvom prikazati trpkost staranja tudi namig, da je bil junak v mladih letih občudovana športna zvezda. Nekdanjih boksarjev, torerov, nekdanjih nogometašev in njihove "tragedije" smo spoznali do naveličanja v ameriških filmih in literaturi od Hemingwaya dalje; kažejo travmo družbe, v kateri se mali človek lahko uveljavi samo s fizično močjo in spretnostjo; zato noče in ne zna odrasti. Naša, sploh evropska, družbena situacija je drugačna.

Ne glede na te šibkosti pa zasluži *Spočasnjeno gibanje* veliko več kritičke pozornosti kot je bilo deležno doslej. Ne samo zaradi glavnega igralca, Vlatka Dulića, ki je odkritje letošnje Pule, pretanjen in diskreten, sijajen v karakterizaciji in opremljen s tako močno prezenco, da je nevsiljivo zmeraj v središču pozornosti. Tudi ne zgolj zaradi izvrstne scenografije Željka Senečića, čigar zaprte hotelske vedute so enako zgovorne kot odprti stadion in znajo brez nasilja označiti prostorske omejitve junakovega — našega — življenja: navidezno svobodo mladostne razigranosti, ki z veseljem sprejema stadionske zidove, saj so lupina njenih zmagoslavij; in zaprtost temnordeče hotelske avle s številnimi stopnicami in zavitimimi hodniki, ki pa vodijo v vseh nadstropjih zmerom spet v enako enoličje relativno udobnih sob, kratkotrajnih postajališč na poti. Dobra, atmosfero filma podpirajoča, je Kabiljeva glasba, zelo dobra Novakova kamera. Izmed igralcev je vsak napravil zaokroženo figuro, še najmanj posrečena sta Mia Oremović in Ivica Vidović, ki se skušata v realistično zastavljeni konvenciji filma zvezdniško priigrati v ospredje.

Rapa Šuklje

Svet Borisa Novaka je prazni tek človeškega življenja. Recepcija hotela, ki živi od stare slave, je živa prisposoba njega samega. Kajti njegovo življenje je njegovo delovno mesto — in obratno. Vse sestavine tega bivanja so vtakane v celoto, ki je ena sama velika jalovost. Boris Novak, ta plešasti, vsega naveličani, v vrsto motnih špekulativnih poslov zapleteni štiridesetletnik, živi samo še od spominov na uspešno mladost, izpolnjeno s kariero nogometaša in z nezmernim uživanjem ženskih teles. Vse je le še del preteklosti, bodisi navzven (fizično) bodisi v njem samem (psihično). To je življenje brez perspektiv, problematizirano v trenutku, ko se klavni junak "upočasnjene gibanja" svojega položaja zave — in v tem je tudi sprožilni motiv Kljakovičeve filmske fabule.

Njen vnanji potek je Novakovo prizadevanje, da bi k dvajseti obletnici mature zbral svoje nekdanje sošolce, notranji smisel tega njegovega početja pa je iskanje izgubljenega časa in eksistencialne kontinuitete. Ob ničevem službenem početju in vseskozi utrudljivih, že dolgo nič več vznemirljivih erotičnih prigradah, ki jim je izpostavljen, so obiski pri nekdanjih sošolcih še zadnji žarki upanja, da bo našel oporno točko in se rešil strmoglavljenja v praznino svoje bivanjske stiske. Toda na teh slejkoprej nenavadnih poteh naleti vselej spet na razočaranje, ki še presega in poglajba njegov lastni vakuum. Sošolci so, vsak na svoj posebni način, podobno kot on sam, zapleteni v jalovo malomeščansko enoličnost življenja, ta ali oni na navidez pomembni in materialno donosni družbeni poziciji, drugi spet v navidez srečnem družinskem krogu, a domala vsi prepričani ali vsaj dopovedujoči si, da živijo srečno, zadovoljno, v skladu s lastnimi življenjskimi hotenji. Je torej Boris Novak edini, ki se zaveda svojega statusa, ki vidi stvarjem pod kožo?

Maturitetne obletnice ne bo, saj med vsemi, ki jih je obiskal, ni očitno nikogar, ki bi si prizadeval najti stik z izgubljenim časom, s tem vred pa tudi vnovični življenjski smisel in perspektivo. Tako si gala večerjo kot slavnostni gost v lastnem hotelu omisli sam, ob sicer praznem, a za vso "generacijo" postreženem in bogato obloženem omizju, neke vrste simbolični sedmini ob pokopu svojega dotedanjega življenja — ali pa svojega življenja sploh. Kajti v dramatično zgoščenem razpletu njegove fabule se potrjuje vse vezi njegovega sicer jalovega doživljanja: zgodi se samomor ostarele dame, ki je stanovala v hotelu in ji je bil očitno že dolga leta ljubezenski tolažnik, prekinjeni so odnosi s še mladoletno ljubico, ki mu je služila v kompenzaciji za siceršnje erotične mučnine, za nameček vsemu pa je pridodana še njegova odpoved službenega razmerja v hotelski recepciji.

To je vse. V zgolj fabulativnem pogledu je skupek prigod štiridesetletnega receptorja pravzaprav svojevrstna anekdota, razcepljena v realistični potek priprav na slavnostno obletnico ter bolj ali manj metaforično-simbolični rezultat njene ne-izvedbe.

Pomen vseh teh prigod je v njihovem notranjem bistvu, v tagični ničevosti generacije, ki ni v življenju pravzaprav nikoli nič bila, saj so celo njeni spomini, kaj šele njena sedanost, samo prazne utvare. Njeni pripadniki — če skušamo prosto interpretirati simboliko sklepnega prizora — so ostali nerealizirani in notranje prazni za sicer bogato obloženo mizo svojega življenjskega časa.

Kljaković je skušal izpovedati resnico o svoji generaciji, tisti, ki je bila v usodnih letih revolucije še premalda, da bi mogla aktivno sodelovati v dogajanju, pa je tako vso dobo svojega odrasčanja, dozorevanja in staranja stopicala v senci rodov, ki so revolucijo ponesli na svojih ramenih kot nezamenljivo dediščino življenja. Ti medvojni otroci, današnji štiridesetletniki, so bili ves čas premladi v primeri z generacijo, ki je boje v sami vojni in kasneje aktivno doživljala in jih bojevala — nekega dne (ta dan je prišel in minil, ne da bi se ga bili zavedli) pa so postali na mah prestati, pač v primerjavi z generacijo sedanje mladosti, katere pota v življenje, k odgovornosti, k uspehom, k akcijam in k polnokrvnemu eksistencialnemu smislu so naravna, direktna in logična. Generacija štiridesetletnikov ni in ne bo nikoli pomenila ničesar velikega in zares zgodovinsko pomembnega.

Očitno pa je, da v zvezi s Kljakovičevim filmskim izpovedovanjem meditiranja v to smer ne kaže nadaljevati, saj se z idejo, kot se nam razkriva iz samega duha fabule, problem, zarisan v širšem zgodovinsko sociološkem kontekstu, ne sklada. Kljaković se ni spuščal v labirinte zgodovinskih opredeljevanj in svojih reprezentantov jalove generacije ni označeval v širšem, sociološkem, kaj šele družbenopolitičnem smislu, v razponih našega specifičnega jugoslovanskega povojnega obdobja. Ostal je pri bolj ali manj občečloveški problematiki slovesa od mladosti, pri pojavnih oblikah staranja, na prelomnici, ko se človeku odpro brezna premišljevanja o samem sebi ter obračunavanja z vsem, kar se je nerabnega nakopičilo na njegovi dotedanji življenjski poti. Pravih dimenzij problema ni razčlenjeval. Dotikal se jih je nemara samo intuitivno.

V tem je, se zdi, poglavitna neskladje med možnostjo in obenem nujnostjo te tematike na eni ter njenimi zoženimi razsežnostmi v Kljakovičevi konkretni interpretaciji. Zajel je zgolj fizična obeležja svoje problematike in jim vdihnil podton nostalgičnega doživljanja sveta in življenja, izostala pa je kompleksna, angažirana in študiozna analiza pojava, ki zagotovo ni lasten vsem rodovom štiridesetletnikov, vsaj ne v enaki pojavnih oblikah in ne na isti način.

Boris Novak pripada natančno določeni generaciji, zrasli in ostareli na jugoslovanskih družbenih tleh, pod našim specifičnim zgodovinskim podnebjem. Prav tega pa ni v filmu izraziteje ne videti ne slutiti (kajti dogajal bi se lahko v kateremkoli območju sedanega civiliziranega sveta). Kljakovićev "klavni junak" je determiniran psihološko, ne pa tudi in predvsem družbeno. V teh vrzelih njegovega orisa tičijo temeljne pomanjkljivosti avtorjevega sporočila o generaciji, ki ji pripada tudi sam.

Viktor Konjar

Draga moja Iza

Scenarij: Vojko Duletić
Režija: Vojko Duletić
Direktor fotografije: Karpo Godina
Scenografija:
Kostumografija: Milena Kumar
Glasba: Zoran Simjanović
Zvočna oprema: Božidar Kramarić
Montaža: Vojko Duletić
Maska: Berta Meglič
Igrajo: Zvone Hribar, Bert Sotlar, Štefanija Drolčeva, Boris Juh, Radko Polič, Lučka Uršič, Milena Zupančič, Marjeta Gregorac, Majda Grbac, Tanja Poberžnik, Demeter Bitenc
Proizvodnja: "Viba film" — Ljubljana
Distribucija: "Vesna film" — Ljubljana

Vojko Duletić se je kot avtor celovečernih filmov pred devetimi leti pojavil z delom "Na klancu", ki je opozorilo na izjemen napor ustvariti samosvoj filmski jezik in stil. Rezultat tega je bila določena vrsta anti-filma (ta pojem uporabljam po analogiji s terminom anti-teater v sodobnem gledališču). Duletić je v likovno dognanih, statičnih in stiliziranih slikah prikazoval psihična stanja svojih junakov v katerih je bilo kot v zamegljenem zrcalu komajda slutiti dogajanja, ki so odvršala preko platna. "Na klancu" je bil zanimiv poskus, ki je omogočil Duletiću na nekonvencionalen način vstopiti v psiho njegovih junakov. Toda v naslednjih dveh filmih se je ta postopek spremil v maniro in je, prigan do absurda, onemogočil vsako komunikacijo gledalca z Duletičevimi stvaritvami, pri čemer je vzbujal kvečjemu dolgčas in nerazumljivost.

Morda je prav zato Duletić v "Dragi moji Izi" deloma opustil ta postopek. Sicer je tudi tukaj dogajanje podano skozi pogled glavnega junaka Andreja skozi njegove spomine po očetovi smrti, toda sedaj so vendar znotraj filmskega kadra, ne glede na to, da so nekatera obarvana subjektivno, včasih pa tudi nabita s simboli, ki se le težko prebijejo do večine gledalcev (takšen je tudi primer z Izo iz naslova filma). Iz teh dogajanj pa vendarle postanejo jasne determinante vseh osrednjih likov (v glavnem članov Andrejeve družine), tako psihološke, kot družbene, kot tudi to, da ta Andrejev subjektivni svet vendarle vsebuje mnoge elemente, ki so določevali previranja v vsej naši deželi v burnih pred, med in povojnih letih. Pri tem je še posebej zanimiva obravnava povojnega časa, iz katerega je Duletić izbral predvsem značilne pojave, katerih posledice je čutiti vse do danes.

Vse to daje "Dragi moji Izi" slojevitost, ki vzpodbuja gledalčevo razmišljanje in zato ni v napoto, ker je tudi dogajanje tega filma nekoliko odmaknjeno, kot kontemplacija glavnega junaka v preteklem času. Glede na takšen pristop ima svoje popolno opravičilo tudi določena stiliziranost Duletičevega filmskega izraza in vizualna dognanost vsakega kadra (za kar ima zasluge tudi snemalec Karpo Godina). "Draga moja Iza" je zato tudi eno od manj številnih del naše letošnje filmske proizvodnje, v katerem je avtorjev stil jasno razviden, zato po mojem tudi zavzema eno pomembnejših mest v današnjem trenutku jugoslovanske kinematografije.

Tomislav Kurelec

Partizanska eskadrila

Scenarij: Dorde Lebović, Miljenko Smoje
Režija: Hajrudin Kravac
Direktor fotografije: Dragan Resner
Scenografija: Mile Todorović, Miodrag Mirić, Berislav Petrušić
Kostumografija: Maja Galaso
Glasba: Bojan Adamić
Zvočna oprema: Ljubomir Petek
Montaža: Miroslav Hajek
Maska: Šukrija Šarkić
Igrajo: Rekim Fehmiu, Velimir-Bata Živojinović, Ljubiša Samardžić, Radoš Bajić, Radko Polič, Branko Pleša, Faruk Begoli, Ljuba Tadić, Branko Đurić, Jordan Čevreski, Zlata Petković, Aljoša Vučković, Petar Carsten, Suada Avdić
Proizvodnja: "Sutjeska film" — Sarajevo
Distribucija: "Kinema" Sarajevo

"Partizanska eskadrila", Hajrudina Kravca, nadaljuje serijo jugoslovanskih vojnih spektaklov. Novost pomeni kraj dogajanja, saj je tokrat osrednje akcijsko območje zračni prostor, za razliko od prejšnjih "zemeljskih". Film je namreč "romantizirana in heroizirana pripoved o resničnih dogodkih in ljudeh, ki so v času absolutne prevlade nemškega letalstva ustvarjali jugoslovansko vojno letalstvo". Ta označitev filma, prepisana iz festivalskega kataloga jasno kaže, da so bila resnična zgodovinska dejstva predvsem iztočnica za "romanizirano in heroizirano" filmsko reprezentacijo, izpeljano po pravilih ameriškega klasičnega vojnega filma. Kot odvod žanrovske kinematografije pripada torej podzvrsti, ki jo je ameriška kritika opisno imenovala "vojna v zraku". Zračne vojne drame so vedno posebno zanimale publiko in jo fascinirale in glede tega tudi "Partizanska eskadrila" ne bo doživela drugačnega sprejema, kakšnega brodoloma v obisku, gotovo ne.

Izum kinematografa, naprave za reproduciranje gibanja, in iznajdba letala, stroja za letenje, časovno soupadata. Njuno rojstvo vez pa še tesneje krvno povezuje dejstvo, da so se s tema dvema aparatoma uresničile tisočletne človeške sanje: želja, da se odtrže od zemlje, da poleti na ono stran, kjer "kraljujejo mrtvi, angeli in bogovi" in želja, da upodobi gibanje, "vtisne" življenje in ujame čas. Čeprav sta oba mita danes že del običajne realnosti, pokazatelja in nosilca standarda ter neopazna, in prosojna v ekonomičnem funkcioniranju današnjega sveta, v skupnem pojavljanju še vedno delujeta vznemirjujoče. Še posebej v tistih oblikah, ko se avanturizem in junaškost letenja odvijata v povečani prisotnosti smrtne nevarnosti (vojno stanje, agresija). Že sam lik pilota predstavlja utelešenega heroja, človeka, ki mu avantura letenja neprestano izpostavlja življenje nevarnosti, ki bdi v stroju in naravi. Ko se tema dvema pridruži še tretja, "mračna človeška sila", pa je za uporniško letalsko akcijo potreben poseben pogum. Tako formiran junak pa je izjemno prikladen za identifikacijske postopke, saj smo le v kinu vsi piloti". Toda v filmu "Partizanska eskadrila" se je ta splet mitičnega in zgodovinskega, splet letenja — filmanja in iztirjenega sveta, prevesil v vizualno atraktivnost. Razmerje med vitezom in zmajem je v filmu zoženo le na spopad. V srž filma je kot gibalo poenostavljeno vstavljena resnica, da nemoč (tehnična in materialna) in junaštvo premagujeta totalitarno, mehanicistično silo. Pri tem ji tu in tam pomagata še domišljija in zvijača. Izigravanja in prelisičevanja s komičnimi rezultati so prav gotovo najmočnejša sredstva za smešenje in degradiranje tiranske moči, vendar pa je logika dogajanja te vrste v filmu v precejšnji meri vprašljiva, je na robu verjetnega in možnega. Za vizualnimi opisi nenavadnih junaških podvigov in akcij — zvijač, se tako profilmiska tema "Partizanske eskadrile" izčrpava. Razbijanje v čim večje število epizod v imenu številnejših čustvenih in komičnih efektov je onemogočilo izdelavo kompaktnejšega in ekonomičnejšega narativnega mehanizma. Film tako deluje kot niz stripskih enot, napolnjenih s tipiziranimi liki in z nedomišljenimi situacijami.

Siľvan Furlan

Naglo sodišče

(Prijezi sud)

Scenarij:	Živko Jeličić, Branko Ivanda
Režija:	Branko Ivanda
Direktor fotografije:	Ivica Rajković
Scenografija:	Željko Senečić
Kostumografija:	Jasna Novak
Glasba:	Arhivska
Zvočna oprema:	Matija Barbalčić
Montaža:	Živka Toplak
Maska:	Halid Redžebašić
Igrajo:	Pero Kvirgić, Ivica Vidović, Žarko Potočnjak, Vlatko Dulić, Krunoslav Valentić, Ljubo Kapor, Tanja Knežić, Sanja Vejnović
Proizvodnja:	"AdriaFilm" — Zagreb "Zagreb film" — Zagreb "Morava film" — Beograd Kinematografi — Zagreb

Naglo sodišče je kontroverzen film, to pa predvsem po vsebinski strani. Dogajanje je omejeno na gradič neke pri nas na ozemlju, ki so ga okupirali Italijani. Tukaj zaseda naglo sodišče, ki ima dolžnost kar se da hitro postreliti skupino ujetih upornikov. Zgodba se razvije v eni noči.

Začne se zvečer, ob prihodu pooblaščenega zagovornika in njegovega sina. Zasedanje sodišča je formalnost, ki niti ni potrebna in se tudi ne zgodi, kajti uporabnike morajo v vsakem primeru postreliti, pač pa je zagovornik uporaben zato, ker naj bi zaradi predvsem krvniške vloge ostalih sam sestavil zapisnik pravnega postopka. Nenavadna pa je perspektiva, v kateri nismo vajeni videti "upornikov" (dogajanje je postavljeno v leto 1943, leto konca ducejevega imperija): namesto junaških gozdovnikov ali skrajno individualiziranih mučenikov so tukaj kot kup razbitega, krvavega mesa, že trupla, ki njihov formalni poboj ni nikak dramatični višek, prej mimogrede opravljen posel.

Eksekutorjem je to torej posel, za katerega so odgovorni svojim predpostavljenim, delodajalcem, ne pa "materiji dela"; podobno, kakor je čevljar odgovoren svojim predpostavljenim in morda kupcem, ne pa tudi usnju, iz katerega dela čevlje. Tak odnos je v tem proizvodnem načinu povsem logičen in racionalen. (V danes aktualnem strahu pred pomanjkanjem surovin se seveda odgovornost razširi, vendar le v okviru distribucije surovin; vrnitev na animistične proizvodne odnose ni možna.) Na drugi strani pa bi bila tudi v visoki sužnjeposesniški družbi odgovornost do sužnjev nekaj skrajno iracionalnega, obstajala pa je odgovornost do pravnih članov dražbe, ki je prepričevala uničevanje proizvodnega sredstva. V našem primeru gre za upornike: s stališča institucije brezpravne ljudi (kajti "upravičenost" in "neupravičenost" nasilja sta interpretirana na eni in drugi strani diametralno nasprotno), s stališča izvršiteljev pa slej ko prej zgolj posel.

Fašizem je v filmu predstavljen skozi najmočnejšo institucijo v državi: sodišče. V tej fazi pa je institucija že popolnoma psihotična, za začetek že zato, ker deluje v nenehni paranoji, ter zato, ker ne more več prikrivati svoje, hkrati tudi eksekutorske vloge (kajti sodišče je predvsem zato, da *obsodi* "zločinca", in ne zato, da izpušča "nedolžne"). V skladu s psihotično organizacijo so tudi vloge, ki jih imajo udeleženci, ne nazadnje uporniki. (Če se tako "logika institucije", ki smo se je dotaknili v prejšnjem odstavku, izkaže za "psihotično logiko", je to ravno zaradi konsekvence izpeljave dejanske vloge institucije.) Vsi neposredni člani sodišča "nosijo s seboj" del svoje družinske scene: zagovornik svojega sina (ki se v neprepričljivem zadnjem kadru izkaže za nekakšnega mannovskega ali brochovskega psihagoga), tožilec svojo bolno hčer, ki je ne more pripraviti do tega, da bi popila čudodelno zdravilo, preiskovalni sodnik svojo "Matildo", ki ji neprestano in zaman skuša telefonirati, predsednik sodišča (komandant vojaških enot) svojo ženo, "s katero sta se divje ljubila" in ki jo invocira s starim italijanskim plesnim hitom na plošči s 64 obrati (in ki ji svojo seksualno privrženost izkaže tako, da z biljardno palico — precej nasilno —

izključi gramofon). Vsakomur od njih je njegov košček privatnosti v oporo. Uporabnost družinske scene kot zavetja v sicer ponorelem svetu odmeva tudi med ujetniki: nekega krojača ne bodo ustrelili, ker so to obljubili njegovi ženi v zameno za organizacijo orgiastičnega žura na gradu, — pač pa ga bodo že prej ("med postopkom") kako pokončali.

Pozicije superiornosti in infoerionosti se med udeleženci stalno menjavajo, prepletajo se "privatne" in "uradne" vloge, in prav zato doživi zagovornik meteorski vzpon na hierarhični lestvici: je neskončno ponižen, torej uporaben. Na koncu se mu celo sam komandant postavi v službo. Zagovornik poseže v vsako družinsko situacijo, še več, celo v spore med člani "kolektiva", na način meščanskega humanista: spravljivo. V večno ustrežljivost ga sili tudi to, da je intelektualac: vse razume, zato ne more ničemur nasprotovati (seveda, ker "ni" cinik), hkrati pa se ne počuti dovolj koristnega, hoče biti tudi "praktičen" in npr. pomaga slugi pri obešanju ujetnikov... Humanist, kakršen je, spregleda svojo komformnost in doživlja ponižanje kolega (pred istim gospodarjem) kot "resnično ponižanje človeškega dostojanstva". Tak tudi ne more kar mimo ujetnikov. Že njegova iniciacija gre skozi značitev z njimi, nato se jim približa še kot "zagovornik"; njegov nagovor pa je blazirana inačica instituiranega pedagoškega imperativa: "To se ne sme..." Njegova ponižnost je razvidna tudi iz bednega poskusa prelisčiti institucijo (zlaže se, da so mu ukradli prtljago). To ga naredi "instituciji" še bolj simpatičnega, saj ima zdaj popolno moč nad njim. Toliko varneje, če ga je treba postaviti na najvišji položaj.

Kuharica je edina, ki dosledno, že karizmatično sledi "ljudskemu humanizmu" in ki upornike človeči, saj pripadajo istemu socialnemu in razrednemu sloju kot ona.

Njeno obnašanje je popolnoma noro, njen odnos pa izrazito materinski. Noro obnašanje je v tem kontekstu nujno, s svojim materinstvom pa hoče tudi simbolizirati trpečo zemljo, "(na)rodno mater". Toda kot pogosto, ta simbol tudi tokrat ne seže dalje od znane redukcije zgodovinskega in političnega "ženskega vprašanja": prav homoseksualizirana fašistična institucija vpeljuje kult matere, žensko kot *abstraktni* predmet čaščenja, poudarjajoč pri tem neko njeno, danes že anahronistično "funkcijo". Ta redukcija je spet razvidna na koncu, ko ženska kot čarovnica (kar je druga, če ne prva na rang lestvici najpogostejših ženskih vlog) izvede prav učinkovito zarotitev.

Če film že kje prej kaže težnje po puhlem, obrabljenem alegoriziranju, jih je dosledno izpeljal na koncu.

Zagovornikov sin, skrbno urejeni meščanski deček, ki je ves čas tih in ob strani, čeprav odziven na način, ki si ga oče ne dovoli (zmrduje se nad ponujenim žganjem, gnusijo se mu trupla), zdaj povede očeta proti "beli svetlobi". Radi bi verjeli, da je tista solzica na dečkovem licu znak njegove ganjenosti nad položajem, ki ga je dosegel njegov oče, in da so od tod naprej samo še nebesa, če ne bi uporabljeni

označevalni material (kuharičina zarotitev, vihar v kuhinji, ki odpihne papirje, ter Bachov Pasion po Mateju) konotiral povsem nekonsekventnega metaforičnega očiščenja, višjih sil, ki pospravijo vse skupaj, in sploh svetlih perspektiv, ki se odpirajo zunaj "zakletega gradu". Mislimo, da gre za poskus koncesije tradicionalno zmagovalskemu načinu prikazovanja NOB, ki prav zato izzveni v prazno, prav nasprotno, učinkuje kot farsa. Tako se v celoti precej nova in za naše razmere presenetljiva zastavitev razbija ob nekaj čereh, ki jih scenaristična/dramaturška zasnova ni znala obvladati.

Bogdan Lešnik

Sabljič torej igra samo sebe in v stilu cinema verité čveka o banalnostih, ki pač lahko okupirajo maturantko, ki hoče postati igralka.

Film v okviru tega svojega postopka seveda ne doseže prav ničesar, predvsem pa dokaže našo prejšnjo trditev. Šablona postopka ga vrže v ideologizirano predstavo o mladosti in še tiste možnosti, ki si jih je film morda pridobil v času svojega izdelovanja, ostanejo zanemarjene. "Nevsakdanja" vsakdanost beograjske mladenke ostane neproblematizirana in veliki plani občasne zamišljenosti med pripravami na sprejemni izpit na Igralski akademiji ne označujejo ničesar drugega kot avtorjev (A. Mandić) smisel za "globinski" pozitivistični psihologizem. Skratka gre za film o "zezanju" s kamero in mikrofonom in morda se je avtorjem nehote posrečilo, da so koga spomnili na cinema verité s svojim varietejem o nastajanju perspektivne članice patriarhalne družine.

Partiarhalizem je ideologija, ki pravzaprav nosi vso hitro izčrpljivo konotacijo filma. Avtorji namreč uspejo v formiranju takšnega stila distanciranosti, ki povsem pristane na zdravorazumski okvir "objektivnosti", ki jo film tretira. Možnost takšnega filma, da bi kakorkoli razširil ozki prostor ideologije mladosti, je bila edino morda v montaži glede na značaj ad hoc — snemanja. Toda prav montaža se kot pijanec plota drži kronološkosti in ostane povsem površna.

Darko Štrajn

Osebnost stvari

(Lične stvari)

Scenarij:	Aleksandar Mandić
Režija:	Aleksandar Mandić
Direktor fotografije:	Radoslav Vladić
Scenografija:	Aleksandar Mandić
Glasba:	"Bjeleto dugme" — skladatelj — Goran Bregović
Tonski snemalac:	Siniša Jovanović
Montaža:	Ljiljana Vukobratović
Igrajo:	Maja Sabljič, Snežana Sabljič
Proizvodnja:	"Centar film" — Beograd Televizija Beograd

Cinema verité je bolj ali manj že zdavnaj izginil, že zdavnaj je izčrpal svoje estetske možnosti in zmožnosti, čeprav je svojem času dal nekaj izrednih dokumentov temporalnega značaja in s tem označil vezanost filmskega stila (kakor tudi npr. književnega) na določene ideološke tokove v spremenljivih okoliščinah strukturiranosti potekanja procesov meščanske ekonomije! Le-ta, seveda čim širše razumljena, nosi v sebi določene momente specifične produkcije in reprodukcije subjekta, ki mu glede na njegov formiranost v prav isti spremenljivosti v nobenem trenutku, tudi v okviru estetsko definiranega polja, ni mogoče pristopati na način kateregakoli postopka, ki ga repetitivna predela v šablono.

Seveda je mogoče napraviti film, ki je repetitivna postopka, toda takšen film, če ne najde določene diverzije šablonskega postopka, ostane nujno "prekratek" — v nobeni točki ne nakazuje proboja dane ideološke in estetske formacije.

Postopek v "Osebnih stvareh" razkazuje samega sebe — tako kot na primer v Raichenbachovem filmu "Tako veliko srce". Toda primerjava ne more seči dlje kot do ugotovitve podobnosti postopkov. Film "Osebnost stvari" bi lahko vzdržal kritiko samo kot dogodek v televizijski oddaji o npr. usmerjenem izobraževanju. Postopek izdelave filma sestoji iz izbora neke beograjske mladenke (Maja Sabljič), ki jo kamera in mikrofonski spremljata nekaj mesecev do trenutka, ko začne študirati nekaj drugega kot si je želela. Maja

Ko pomlad zamuja

(Kur pranvera vonohet)

Scenarij:	Azem Shkreli, Ymer Shkreli (po motivih iz dnevnika Fadila Hodže)
Direktor fotografije:	Milorad Jakšić-Fandja
Scenografija:	Nuredin Loxha, Miljen Kljaković
Kostumografija:	Violeta Xhaferi
Glasba:	Rauf Dhomi
Zvočna oprema:	Božidar Kremarić
Montaža:	Zlatko Pušić
Maska:	Ivan Lalić
Igrajo:	Hadi Shehu, Feruk Begolli, Abdurrahman Shala, Enver Petrovci
Proizvodnja:	"Kosova film" — Priština

NO boj, partizanski boj kot velika preskušnja človečnosti — prave vsakdanje, ne patetično privzdignjene, heroizirane. Albanski film se je pogumno spopadel z bojevnikiškim vsakdanom in čeprav je poudarek še zmerom pri tistem, kar se v stiskah vojnega časa in disciplini vojske pokaže pozitivnega, pri tovarištvu, požrtvovalnosti, zadržljivosti, predanosti ideji, za katero se bojuješ (čeprav velikokrat samo polzavestno, ko se situacija zaostri v čisti boj za obstanek), so živo prisotne tudi človeške šibkosti. Albanski film, ki prikazuje albansko življenje, četudi stisnjeno na skupni imenovalec partizanstva, ima za nas še zmerom pridih eksotičnega; toda filmska pisava Ekrema Krieziuja je zelo jasna, čista in izpisana in kaže krepko ustvarjalno osebnost, ki ji je praksa pri televiziji koristila, ne da bi zapogrnila režijske prijeme v kompromisno filmsko/tematsko smer. Krieziu je delal film za široko platno z vso doslednostjo, ki jo — mimogrede rečeno — zahteva že sama tema *Zamujajoče pomladi*: gre namreč za izrazito kolektivno podobo, ali, kot trdijo ustvarjalci, za film, "katerega glavni junak je vojna" in se v njej posamezniki s svojimi posebnimi željami, skrbmi in nemiri izgublajo, prenesti jo more samo ljudstvo, narod v celoti. — Nikakor pa se posamezniki ne izgublajo tako, da ne bi nekateri igralci — predvsem Hadi Shehu, pa tudi Abdurrahman Shala in pa Faruk Begolli v eni svojih najboljših vlog (letos je imel v Pulji tri različne in zelo opazne) — izoblikovali izrazitih, presunljivo individualnih likov, ki se skladno vključujejo v celoto.

Zasluga za trdno človečnost med bojevniki in hkrati zanimivo osebni pogled na kruti čas, gre nedvomno v veliki meri scenariju in njegovi predlogi, dnevniku Fadila Hoxhe; odtod pa izvira tudi ena izmed rahlih okornosti filma: prevečkrat ali vsaj s prevelikim poudarkom se pojavlja knjiga, zvezek, v katerega se piše, da se na trenutke zgublja občutek žive prisotnosti dogajanja in se filmov vajenemu gledalcu zazdi, kot bi hodil po stopinjah avtorjeve fantazije. K temu še pripomore fotografija, zelo dobra, toda izrazito svetla na svetlem, kršnem ozadju, ki dobi zato kdaj pa kdaj nekoliko zabrisano, sanjsko kvaliteto in vnaša v trdoto možkega sveta mehko lirično noto. Seveda pa je v tem po drugi plati tudi prednost filma, ki se nikakor ne spogleduje z učinkovitostjo folklornih elementov, temveč odkriva pod tanko lupino eksotike dragoceno skupno človeško dediščino.

Rapa Šuklje

Boško Buha

Scenarij:	Dušan Petković
Režija:	Branko Bauer
Direktor fotografije:	Branko Blažina
Scenografija:	Milenko Jeremić
Kostumografija:	Divna Jovanović
Glasba:	Zoran Simljanović
Zvočna oprema:	Marjan Meglič
Montaža:	Branka Čeperac
Maska:	Zarić Stanislava
Igrajo:	Marko Nikolić, Žarko Radić, Ivan Kojundžić, Dragan Bjelogrić, Ljubiča Samardžić, Miroljub Lešo
Proizvodnja:	"Centar film" — Beograd
Distribucija:	"Centar film" — Beograd

Najbrž ne bi bilo docela primerno, če bi skušali Bauerjev film kratkoma uvrstiti med tista kinematografska dela s tematiko iz NOB, ki jih nekateri poznavalci označujejo s skupnim imenom "filmska industrija žanra" in katerih glavna posebnost je v tem, da karseda "uspešno" združujejo elemente stripa z najrazličnejšimi pirotehničnimi bravurami, obenem pa tako "radikalno" smešijo sovražnika, da uspejo naposled tudi samo NOB pokazati v dokaj dvomljivi luči. Čeprav ima "Boško Buha" s proizvodi te vrste marsikaj skupnega, pa je vendarle treba opozoriti tudi na bistveno razliko. Medtem ko omenjeni filmi svojo specifično tematiko neusmiljeno izrabljajo kot nekakšno kritje za akcijsko "nadgradnjo", običajno sestavljeno iz komponent dobrega starega pustolovskega filma, pa je Bauerjev postopek nekoliko bolj zapleten. To je tudi docela razumljivo, saj ga po eni strani omejuje zelo občutljiva tema o pionirjih-borcih revolucije, po drugi strani pa dejstvo, da ima (kljub vsej legendarnosti) opraviti z realnimi zgodovinskimi osebnimi. Zato tega tematskega okvira ne more neposredno izkoristiti za akcijske ekshibicije in ga preprosto napolniti s streljanjem, eksplozijami, ognjem in dimom, skratka s kuliso, ki jo na veliko uporablja omenjeni žanr in si služi za prikrievanje prave podobe vojne ter za pripravo terena za dogodke, podobne dogodivščinam z Divjega Zahoda, marveč se zateče k "realizmu", k "objektivnemu" prikazovanju dogajanja, s čimer proizvede vtis korektnega odnosa do tematike. Toda prav tukaj — čeprav je videti paradoksalno — se pokaže k "luknja" v Bauerjevem režijskem postopku. Prav njegovo "objektivno" stališče, njegov filmski "realizem", če hočete, ki ne razodeva nič več kot zgolj določeno stopnjo obrtne veščine, kaže obenem značilen avtorjev odnos do snovi. Predvsem pa kaže na to, da tudi Bauer zgolj izrablja tematiko NOB kot alibi za svoj filmski "izraz", ki je sam po sebi v čisto kinematografskem smislu docela nezadosten, ali bolje rečeno, izrablja jo kot kamuflažo za revščino in praznost lastnega filmskega jezika.

Dejanski pomen filma "Boško Buha" je treba zato iskati daleč zunaj njega, v realnih zgodovinskih dogodkih in osebah, v pomenu narodnoosvobodilnega boja samega, prav nič pa v filmski tematizaciji tega zgodovinskega dogajanja in še manj v morebitnem odgovoru na vprašanje, v koliki meri se je avtor potrudil "premisлити" to tematiko na ravni filmskega jezika.

Vse to razodevajo tudi skrajnje skromna filmska izrazna sredstva, ki jih uporablja Branko Bauer, od skoraj šolsko preproste montaže, ki sledi linearnemu razvoju pripovedi, do neinventivne in pomensko revne kompozicije posnetka. Kolikor mu je v tem okviru še nekako uspelo spodbuditi naravne igralske sposobnosti mladih protagonistov, toliko je po drugi strani neustrezen prispevek "pravih" igralcev, med katerimi izstopa le Ljubiša Samardžić kot Milun. In če vse skupaj seštejemo, potem lahko rečemo, da je film "Boško Buha" na svoj "realistični" način uspešen samo v primerih, kjer prikazuje praktično, akcijsko, dogodljivo plat problema najmlajših udeležencev NOB; prav nebogljen pa je, ko skuša filmsko formulirati razmerja in odnose med njimi in okoljem. Bauerjev film torej ne problematizira svoje teme, ne odpira nikakršnih vprašanj, marveč zgolj povzema in posreduje ter filmsko aranžira neko dogajanje, čigar pravi pomen je docela zunaj filma in ga film tudi na noben način ne aktualizira, temveč na njem zgolj parazitira. Skratka, spet gre za eno tistih del, ki skušajo na naivno preprosto način ustreči nekritičnemu občinstvu in obenem izpričati "pošten" odnos do obravnavane tematike, v resnici pa na koncu zgrešijo tako eno kot drugo in ostanejo v svoji goloti to, kar pač so: poprečni izdelki filmske obrti.

Bojan Kavčič

Ostra leta

(Žestoke godine)

Scenarij:	Žika Ristić, Oldeša Agišev
Režija:	Žika Ristić, Ravil Batirov
Direktor fotografije:	Miroljub Dikosavljević, Suhret Mahmudov
Scenografija:	Vlado Branković, Nariman Rahimbajev
Kostumografija:	R. Sulejmanov
Glasba:	Rinat Vildanov
Zvočna oprema:	Ljubomir Petek
Montaža:	H. Umarova
Maska:	Šukrija Šarki, N. Pustjak
Igrajo:	Faruk Begolli, Almira Ismajlova, Mihailo Kononov, Murad Radžabov, Janus Jusupov
Proizvodnja:	"Sutjeska film" — Sarajevo "Uzbek film" — Taškent, SSSR

Nad koprodukcijskimi filmi vedno visi Damoklejev meč kompromisa med željami in zahtevami obeh koproducentov ali partnerjev. Prav nič drugače ni bilo v primeru filma Žestoke godine, ki je nastal v sodelovanju med Sutjeska filmom iz Sarajeva in Uzbek filmom iz Taškenta ter pod režijsko taktirko veteranov jugoslovanske kinematografije Žike Ristića in Ravila Batirova.

Očitno so tokrat želeli ustvariti filmski zapis o udeležbi jugoslovanskih prostovoljcev v Oktobrski revoluciji. Priznati moramo, da je to dokaj zahtevna in odgovorna naloga, saj je sovjetska kinematografija ustvarila na temo Oktobrske revolucije nekaj izvrstnih filmov; spomnimo se samo filma Enainštirideseti, ki se dogaja v približno istem delu Sovjetske zveze kot Žestoke godine, približno na področju srednje Azije.

Toda kot se to pogosto dogaja, je bilo tudi tokrat želja avtorjev filma eno, realizacija te želje pa nekaj popolnoma drugega. Usoda Aleksandra Dragovića, jugoslovanskega prostovoljca v Rdeči armadi, ki pomaga pri razbijanju kontrarevolucije v Uzbekistanu, je podana na pretirano akcijskih poudarkih, tako da nehote prej spominja na western

iz Oktobrske revolucije, kot pa na revolucionarno dejavnost. Ko gledamo Žestoke godine, imamo vtis, da je bilo ideja Oktobrske revolucije neko oddaljeno, da ne rečem vzvišeno, idejno dogajanje nekje okoli Moskve ali Petrograda, v Uzbekistanu pa je šlo zgolj za akcijsko razreševanje problemov. Tako se nehote vsiljuje primerjava med Uzbekistanom in Divjim zahodom, spopad med Rdečo armado in belo kontrarevolucijo pa kot spopad med Severom in Jugom v ameriški državljanski vojni. Sentimentalni vložki iz otroštva Aleksandra Dragovića (Igra ga Faruk Begolli) so narejeni praviljično neprepričljivo z obilico folklorne in z nejasnimi namigi o ciljih boja narodov v prvi svetovni vojni. S tako šibkimi premisami idejnih opredelitev za Oktobrsko revolucijo se Aleksander Dragović znajde v daljnem Uzbekistanu. Strelja, jezdi in je noro pogumen, njegovo življenje je večkrat na nitki, vendar se vselej sprtno izmaže. Identifikacija z njim je torej možna bolj na ravni identifikacije s pogumnim mladeničem, ki se bori za pravično stvar, kot pa identifikacija z revolucionarjem, ki se bori za zmago ideje socializma in Oktobrske revolucije. Žal avtorji filma nikakor niso znali, tudi za hip ne, uiti iz tako prisotne akcijske zanke. Na koncu so se tako imenitno zapletli vanjo, da je bil kakršenkoli povratek nemogoč. Dragovića zapletejo v ljubezensko razmerje z edino potomko ugledne uzbeške plemiške družine, ki mu pomaga razrešiti napeto akcijsko nakano belih, v kateri tragično konča.

Ob tem zapletu smo se zmedeni spraševali, kaj je pravzaprav sploh bil namen avtorjev filma? Obuditi spomin na udeležbo jugoslovanskih prostovoljcev v Oktobrski revoluciji? Dobro, da ni nobena skrivnost, niti ni to neraziskano področje. Posnet je bil, ravno tako koprodukciji, tudi film o Aleksu Dundiću. Povedati, da je bila udeležba jugoslovanskih udeležencev v Oktobrski revoluciji pomemben prispevek k proletarskemu internacionalizmu? Dobro, toda tudi to najbrž ni poseben misterij. Da je bilo vojskovanje v Uzbekistanu naporno in polno nevarnosti? Da je Uzbekistan zelo lepa dežela z visokimi gorami in deročimi rekami in plemensko ureditvijo? Da je vojskovanje potekalo na lepih in iskrih konjih in da so tudi revolucionarji samo ljudje, ki se znajo tudi zaljubiti? Dobro, pohvalno in čisto človeško. Toda kaj je z Oktobrsko revolucijo in njenimi idejami? Zdi se, da ostaja to vprašanje odprto in nanj avtorji ne dajejo nekega posebno prepričljivega odgovora.

Tako film Žestoke godine ostaja nedorečen, daleč pod izjemnimi dosežki sovjetske kinematografije o Oktobrski revoluciji in njenih protagonistih. Kljub plemenitim željam in hotenjam ostaja samo koprodukcija, ki ni posebej oplemenitila niti jugoslovanske niti uzbeške kinematografije.

Milenko Vakanjac

Preko sinjega morja

(Priko sinjeg mora)

Scenarij: Kruno Quien
Režija: Ljiljana Jojić
Direktor fotografije: Nikola Majdak, Petar Lalović, Vjenceslav Orešković
Scenografija: Ninela Pejović
Kostumografija:
Glasba: Boris Jojić
Zvočna oprema:
Montaža:
Maska:
Igrajo: Pavle Vujisić, Antonela Marinović, Dino Dvornik, Božo Barač, Branko Juras Nikola Dešković
Proizvodnja: "Zagreb film" — Zagreb

Film scenarista Kruna Quiena in režiserke Ljiljane Jojić je omnibus, v katerem se zgodbe povezujejo v spominu starca, ki obuja variante nekega mediteranskega otroštva. Zgradba

posamezne zgodbe je čvrsta dramaturška celota. Povezovanje sekvence pa preveč nasilno povezujejo posamezne enote med seboj. Dajejo sicer občutek nečesa, kar je del naše zavesti in podzavesti. So kaotične kot človekov spomin. Kot da ne sodijo med zgodbe, ki so zaokroženi, celoviti, poetični zapisi različnih realnosti. Takšen način strukturiranja naj bi v neki poetični viziji, ki pa zaradi svoje nedognanosti, krni filmsko celoto, dosegla soočanje preteklega s sedanjim. Vprašljivo pa je, če metoda, ki so jo ustvarjalci izbrali, gledalca ne zmede.

Četudi se ne najdemo čisto v izbranem načelu povezovanja zgodb med seboj, pa lahko trdimo, da je z redko občutljivostjo režiserki uspelo ustvariti poetično vizijo otroštev obmorskega kraja. V filmu je čutili sonce in morje, igro in življenje, radost in skrb otroka, ki raste ob veliki neznanki, ki ji je ime morje. V barvitosti pripovedi, v ustvarjanju vzdušja, pa ji je uspelo ustvariti prizore, ki jih ne bomo pozabili kot ne moremo pozabiti nekaterih prizorov iz Mimičinega Prometeja z otoka Viševice ali filmov Lordana Zafranovića.

Prav gotovo je Ljiljana Jojić režiserka posebne občutljivosti, ki ne posega po akciji zaradi akcije same, temveč skuša prodreti v tisto, kar pogojuje človekova dejanja. Temu hotenju je podredila tudi svoj filmski izraz, ki je gledalcu, ki ne zna prislunhiti mediteranskemu ambientu in človeku v njem, tuj in nekomunikativen.

Mirjana Borčić

Zadnja dirka

(Poslednja trka)

Scenarij: Veroslav Rančić
Režija: Jovan Rančić
Direktor fotografije: Milivoje Milivojević
Scenografija: Dragoljub Ivkov
Kostumografija: Mirjana Ostojić
Glasba: Brača Vranešević
Zvočna oprema: Siniša Jovanović
Montaža: Katarina Stojanović
Maska: Zarić Stanislava
Igrajo: Bogoljub Petrović, Pavle Vujisić, Alenka Rančić, Nedežda Vukičević, Dušan Janjićević, Vladimir Buljan, Mirjana Joković
Proizvodnja: "Centar film" — Beograd

Poslednja dirka, film scenarista Veroslava Rančića in režiserja Jovana Rančića je posnet za igralca 10-ih let. Res, da je skupina otrok nosilec tiste akcije, ki ponuja filmski zgodbi zaplet: potreba otrok po združevanju ter reševanje odpisanega tekmovalnega konja pred konjedercem. Vendar se dejansko zgodba dopolnjuje in razpleta na popolnoma drugačni ravni ter s tem film odpira predvsem probleme iz sveta odraslih: vedenje ločenih staršev in njih medsebojni odnosi, odnos do potrošništva in snobizma in na koncu še postavljanje v sodobnem svetu zelo moderne zahteve po dodeljevanju pokojnine živalem, ki ne služijo več človeku. V filmu je pravzaprav snovi preobilo za en film. Ker pa je film namenjen mladim in ker mladinski (otroški) film zahteva zaradi svoje namembnosti jasno in enovito zgodbo, je ta večplastnost neumestna.

Tako pred seboj nimamo čistega mladinskega (otroškega) filma, temveč film o življenju otrok v svetu, ki ga zanje ustvarjajo odrasli. V filmu so tudi liki odraslih bolj dognani od likov otrok. Večja prepričljivost odraslih pa ni le plod igre profesionalnih igralcev temveč ima svoje korenine že v scenaristični zasnovi, ki določa odraslim težo dramaturškega zapleta in uporablja otroke le kot sredstvo za pripovedovanje zgodbe.

Veliko filmskih situacij iz življenja otrok je slabo prevzeto iz uspešnih filmov Alberta Lamorissa in Karla Kachyne, ki pa

vstavljeni v celoto tega filma, ne učinkuje resnično in s tem še bolj poudarjajo dekorativno vlogo otrok.

Stilno je film neenoten. V nihanju od enega do drugega vzornika, od hotenja, da upodobi otroški svet, ki ga dovolj ne pozna, do želje, da izrazi neke svoje odnose do potrošniškega sveta, do posledic, ki jih prinašajo nepremišljena vedenja odraslih in ki se potem posledično odražajo v življenju otrok, je avtor izbral različne stilne poteze, ki dajejo filmu videz neuravnoteženosti. Izposojeni oblikovni prijemi niso vtakani v filmsko strukturo in delujejo v tem filmu kičasto ne pa estetsko kot so v svoji prvobitni funkciji. Izposodil si je v nekoliko spremenjeni obliki eno najlepših sekvenc, kar jih pozna mladinski (otroški) film. To je zaključna sekvenca v poetični sodobni filmski pravljici Rdeči balonček, Alberta Lamorissa, ko baloni posejajo dečka v iskanje drugačnega boljšega sveta v Rančičevi izvedbi so le baloni brez otroka. Pojav balonov je tu popolnoma neutemeljen in odvečen. Štrli iz že tako neenotnega filma kot pravi spomenik kiča.

Preveč je v filmu neinventivno prevzetega, da bi film Poslednja dirka lahko bil umetniško delo in premalo je v njem otroškega, da bi lahko bil mladinski (otroški).

Mirjana Borčić

Tovarišija

(Drugarčine)

Scenarij:	Vlasta Radovanović
Režija:	Mića Milošević
Direktor fotografije:	Božidar Nikolić
Scenografija:	Dragoljub Ivkov
Kostumografija:	Ljiljana Milošević
Glasba:	Vojislav Kostić
Zvočna optima:	Marko Rodić
Montaža:	Branka Čeperac
Maska:	Milica Žutić
Igrajo:	Milan Gutović, Beba Lončar, Pavle Vujisić, Voja Brajović, Velimir-Bata Živojinović, Marko Todorović
Proizvodnja:	CFS "Košutnjak" — OOUR Avala film" — Beograd

Kadarkoli je beseda o okusu, je potrebna velika mera previdnosti, kajti "okus" je vedno dvoumna postavka v strukturi, ki ponuja kriterije za sodbo (ali kakršnakoli izrekanja) o delih, ki se prezentirajo na področju umetniškega. Pravzaprav začinjamo ta zapis s problemom "okusa", ker "Drugarčine" močno zaudarjajo po določenem okusu, ki bi ga lahko krstili tudi za rhovinarskega. Ne zahtevamo, da bi kdorkoli to razumel kot "znanstveno" ugotovitev.

Že lansko leto nas je jugoslovanski film prestavljal v posebno aktualnost NOB — najizraziteje v "Okupaciji v 26 slikah". Čemur takrat (ko smo se maloštevilni kritiki tega filma nekoliko vznemirili) niso pritrtili predvsem zagovorniki "avtonomije umetnosti" pri nas, temu so takrat pritrtili v Cannesu in v Herald Tribuneu. V primeru "Drugarčin" sicer najbrž ne bo potrebno čakati na takšno pritrnitev, saj je film v celoti preslab, da bi tudi najbolj topi selektorji ne pomislili, da takšen film lahko predstavlja našo kinematografijo pred internacionalno kritiko. In vendar gre za še kako reprezentativen film, spet za neke vrste "nedolžni" proizvod za "grenko-sladko" zabavo in za propagando narodnoobrambne ideologije na način medvedje usluge.

Film se dela, kakor da bi tipiziral čas neposredno po koncu NOB. Toda ta čas v filmu nastopa kot metafora še kako sedanjih tipizacij, opirajočih se na ideologem mladosti, ki je tudi sicer bil močno prisoten v letošnji produkciji. Sama fabula v svoji osnovni figuri niti ni nezanimiva, vendar pa je mnogo bolj dvomljiv pristop, ki tej fabuli priskrbi akcente

lokalistične modernosti. Skupina dijakov komaj demobiliziranih, še vedno v uniformah, vse preveč spominja na uniformiranost srednješolskih gangov v "Briljantini", da bi to mogli spregledati. Razlika je v lokalni obarvanosti: namesto disko glasbe in plesa, nastopa srbska "narodna", namesto ideologije družine utemeljeni v posebnem obrazcu seksualne ekonomije, nastopa dobri stari patriarhalizem, namesto "smešnega" metanja tort v profesorsko glave, nastopa lepoteč iz razposajene grupe kot zastopnik "partizanske" močatosti, kot tisti, ki "položi" profesorico biologije itd. Skratka lahko bi našli še nekaj paralel, ki bi še nadalje ilustrirala "travoltistični" element v tem filmu. Očitno gre za trgovsko špekulacijo na področju ideologij: spojiti ideologijo raznih naših "teen-magazinov" z vrednotami revolucionarne preteklosti. Samo ob tem se mimogrede zgodi, da preteklost ni več niti revolucionarna, niti ni več preteklost.

To je film, ki ni neodvisen od zgodovine našega filma, kakor konec koncev ni noben drug. Vojna in povojni čas v sodobnih filmih vse bolj postajata fantazem, ki se daje v že kondenziranih razpoznavnih figurah in namesto, da bi to situacijo film izkoristil za aplikacijo možnosti, ki jih daje tako navržena distanciranost, se investira v delo na dekadenci simbola v stilu npr. "rock — popevk" s političnimi besedami. To je igra, ki hoče izigrati označevalca razlike tako, da nastavlja v njegovo polje fantazem izvora sedanje razlikovanosti, pri čemer podtakne konstrukt enotnega polja izvora prav označence zgodovinsko nujno sproducirane razlikovanosti. To je namreč zopet poskus zablisa razlike.

To je ravno nasprotni efekt od brechtovskega "ent-fremdunga", katerega efekt je baš produkcija razlike. V tem filmu je sicer celo mogoče zaznati določeno sled brechtovskega postopka, toda ta ostane le v okviru dramaturške tehnike, ki nikakor ne označi ideološkega polja, znotraj katerega se zvira naš film. Tipizacija lokalne folklore, ki ne samo v tem filmu, postaja nadomestek predstave o "času po revoluciji" hipertrofira v figuro posebnega moralizma samopravičnosti, ki v tem filmu odpira področje "mladostnega nestašluka". Le-tega disciplinira edino strogi vojaški red. V tem je izvedena določena razlika od zgodnjih povojnih filmov, v katerih je ljudskost revolucije držala vojaški red v funkcionalni odvisnosti od nujnosti odpora. To razmerje se obrne — triumfira neke vrste militarizem, kakršnega še celo v soc.-realističnih filmih ni bilo zaslediti. To pa vzbuja sum, da je ideološki račun filma utemeljen na elementih, katerih mesto je estetika, ki ne more izvirati od drugod, kot iz polja meščanske ideologije. Namen konkretnega produkta, torej filma "Drugarčine" je potem nujno zakrivanje pozicije možnosti takšnega filmskega "diskurza", ki se potem izigra prav v razvidnosti svoje lastne konstrukcije.

Lahkotnost v rabi kondenziranih filmskih šablon o in iz revolucije je v tem filmu dosegla višek, ki se izteče v westernovskem lovu na četnike, na katerega se po principu jemanja zakona v lastne roke, podajajo pripadniki skupine, ki tako za trenutek zapustijo neskončne prizore veselja in pojedini, ki nam pričarajo podobo obilja neposredno po koncu vojne.

Ob vsem tem je morda upravičeno reči, da gre za film, ki pomeni enega izmed viškov neokusnosti letošnje filmske proizvodnje. Vendar pa se lahko bojimo, da je zavrnitev na način nereflektirane sodbe o neokusnosti, predvsem figura potlačitve groze spričo reda pravnosti, moralnosti in vojaške discipline, kar vse ta film skuša uveljaviti v svojem "parodičnem" stilu, da bi bil všečen določenemu okusu.

Darko Štrajn

Snov Miloševićeve fabule je v svojih izhodiščnih točkah del realnega zgodovinskega spomina. Ob osvoboditvi so se s partizanskih bojnih pohodov dejansko vrnili tudi nekdanji dijaki, mnogi med njimi kot izkušeni in prekaljeni borci, ozaljšani z našitki in zvezdicami v boju pridobljenih oficirskih činov. Po dveh, treh, morda štirih letih so znova sedli v šolske klopi, ki so jih bili zapustili kot mladi skojevci, in se z eno ali celo z obema nogama še zmerom v

uniformi, lotili dokončanja nasiloma pretrganih in nedokončanih gimnazijskih obveznosti. Spomini povedo, da jim ni bilo lahko, ne njim ne njihovi okolici. Bili so in ostali vojaki, ne samo za nekaj let, pač pa za eno celo vojno, za celo človeško življenje starejši od svojih sošolcev. Bili so sicer mladi, toda "mladi brez mladosti", če parafraziramo znani partizanski verz, in prav to jih je obeleževalo. Ko je utihnilo orožje, se je še živo prisotni spomin na vojna doživetja v njihovi zavesti (ali podzavesti) sprevrgel v travme, ki so ostale še dolgo boleča psihična pa tudi fizična peža teh mladih ljudi. Epileptični napadi in podobni šokantni izbruhi so bili trpki doživljajski madeži v sicer svetlem zanosu komajda izbojevane svobode.

Nobenega dvoma ne more biti o tem, da je opisani del zgodovinskega spomina izjemno dragocena snov za umetniško upodobitev: seveda za upodobitev, ki bo dejstvom časa in življenjskih usod ustrezna in enakovredna. Vrnitev prekaljenih partizanskih bojevnikov v šolske klopi neposredno po končani vojni in sredi najbolj zagnanih pa tudi radikalnih revolucionarnih transformacij, ki so jih doživljale vse pore družbenega dogajanja, že po svoji vsebinski naravi in z ozirom na svoje razsežnosti naravnost kliče po resnobno analitičnih načinih obravnave. Splet motivov, kot se razkrivajo iz zgodovinskega spomina, ima izrazito in izključno dramatična ali celo tragična obeležja.

Milošević pa je snov s temi in takimi obeležji uporabil kot predložek za komedijski način opazovanja in opredeljevanja. "Njegovi" partizanski poročniki in kapetani so simpatične figure v vedri, zabavni in zabavi namenjeni, nikogar vznemirjajoči igri, nekakšnem prijazno komičnem poigravanju s situacijskimi prigodami, v kakršne so pripeljani — vse z namenom, da bi se iz njih izcimila jugoslovanska inačica kakega filmskega uspeha a la "M.A.S.H."

Namenu samemu po sebi seveda ne kaže oporekati, saj ima navsezadnje dovolj vzorov in spodbud že v prozi kakega Branka Ćopića, očitno pa je, da se je skušala Miloševićeva komediografska vnaema tokrat izživeti ob neustrezno odbrani snovi. Ni dvoma, tudi v vojni in revoluciji, tudi v ravnanju revolucionarjev je bilo marsikaj smešnega, sprenevedavega, obdanega z lažnim videzom in torej kot nalašč primerne za komično interpretacijo, toda dijaki — povratniki, kakršni so z vsemi svojimi doživetji, izkušnjami in preizkušnjami, bili in morali biti, zagotovo niso motiv te vrste.

Snov, ki jo je odbral, in način njene ponazoritve, kakršnemu se je zavezal, se Miloševiću sama po sebi ne sprimeta v estetski konglomerat. Komedijska prizadevanja delujejo kljub svoji sproščeni dinamiki prisiljeno in nepristno, mestoma pa celo do tolikšne mere izumetničeno, da se sprevržejo po estetski plati v kič, po idejni pa v odbijajočo pripovedno in izpovedno fakturo.

Čprav je v fabulativnem poteku, v situacijah, v odnosih med upodobljenimi liki ter v njihovih karakternih oznakah navidez vse zajeto iz resničnosti, je Miloševićeva ponazarjanje časa, ljudi in razmer vendarle popolna estetska laž in zloraba.

Viktor Konjar

Peklenški otok

(Pakleni otok)

Scenarij: Frane Jurić, Vladimir Tadej
Režija: Vladimir Tadej
Direktor fotografije: Božidar Nikolić
Scenografija: Tihomir Piletić
Kostumografija: Vladimir Tadej
Glasba: Arsen Dedić
Zvočna oprema: Matija Barbalić
Montaža: Blaženka Jenčić
Maska: Hadil Redžebašić
Igrajo: Pavle Vujisić, Klaus Lowitsch, Slavko Štimac, Kruno Šarić, Beba Lončar, Richard Harrison, Aljoša Vučković, Miki Krstović, Ružica Sokić, Petar Jelaska, Igor Galo, Ilija Zovko
Proizvodnja: "Adriafilms" — Zagreb

Nekdo je ob filmu Lordana Zafranovića "Okupacija v 26 slikah" zapisal, da po tem filmu ne moremo več delati vojnih filmov po starem. Najbrž je prav tedaj brnela kamera Božidara Nikolića (pa še koga), ki je snemala film "Peklenški otok", dokaz (kar še nekaj takih je!), da je bil optimizem preuranjen.

Pustimo ob strani zgodbo, ki sama zase ponuja dovolj materiala za film — če bi ga posneli filmski ustvarjalci z vsaj pol tiste volje, ki je potrebna za soliden izdelek. Žal pa smo s tem filmom ponovno osmešili resnost dogajanj med vojno, se hkrati bridko in neumestno ponorčevali iz nekdanjih junakov in današnje jugoslovanske kinematografije. Kaže, da je Vladimirju Tadeju uspelo zbrati dovolj sredstev, da je brez sleherne odgovornosti do take mere izmaliciil namen koscenarista Franeta Jurića, da se lahko samo še čudimo, zakaj film ni zavrnil.

Celo publika v areni, vajena nešteti neumnosti, ki so se skozi 27 let že vrstile pred njenimi očmi, je reagirala na nevzdržnosti "Peklenškega otoka" tako, da bi se morali avtorji zamisliti, če že njihovo obrtno znanje ne dosega tiste stopnje, da bi nam s takim zmazkom prizanesli. Gre namreč prav za šolski primer zbiranja vseh takih napak, kakršnih v filmih naj ne bi bilo.

Prvi del filma je "odslikan" nekako mimogrede, površno zmontiran in neustrezno spremljan z glasbo (kdo ve, če je Arsen Dedić videl ta film?). Igralskega vodenja praktično ni; vsak stori po svoje, kar se mu pač zdi in podobno je glede ostalega (kostum, maska, scenografija). Stupidnost se stopnjuje, ko peščica Nemcev, ki se izkrca na otoku, prerase v celo četo (obkoljevanje ranjencev in partizanov) in doseže enega vrhuncev, ko Nemeč, ki razume naš jezik, posluša prevajanje. Za finale nam Tadej še prav dolgo kaže, kako poškodovana trabakula hitreje reže jadranske valove kakor odlično opremljena vojna ladja. V resnici je brčkone bistri čolnar že ob začetku bega zapeljal ladjo, da je nasedla. Vladimir Tadej pa to domislico uniči v dolgotrajni vožnji, ki iz sekunde v sekundo izvija iz gledalcev večje salve smeha.

Človek se vpraša, zakaj? Kako je mogoče, da nekateri še vedno pričakujejo samoumevno sprejemljivost, kadar se lotevajo tematike narodnoosvobodilne borbe, pa naj bo narejena kakorkoli že? Ali res kakorkoli? Celó tako res, da prileti izdelek na temo kot bumerang in jo hudo hudo poškoduje? In o tem ne govori le ponesrečeni "Peklenški otok", ampak še nekateri filmi. Doklej?

Majda Knap

Radio vohor kliče Anđelijo

(Radio vohor zove Anđeliju)

Scenarij: Jovan Živanović
Režija: Jovan Živanović
Direktor fotografije: Juan Karlos Ferro
Scenografija:
Kostumografija:
Glasba: Dimitrije Mikan Obradović,
Zvočna oprema: Dušan Aleksić
Montaža: Vojislav in Jelena Bjenješ
Maska:
Igrajo: Dragomir Čumić, Nada Vojinović, Radoš Bajić, Mira Banjac, Velimir-Bata Živojinović, Velimir Životić, Milovan Ilić-Minimaks, Predrag Milinković
Proizvodnja: CFS "Koštunjak" — OOUR "Avalafilms" — Beograd

V letošnji jugoslovanski produkciji se je film "Radio vohor zove Anđeliju", scenarista in režiserja Jovana Živanovića ter kamerama Juana Karlosa Ferra, predstavil kot najbolji

nezahteven, hoteno komercialen in neambiciozen film za široko publiko. Za tako ugotovitev so se na tiskovni konferenci v Pulju izrekli tudi avtor in predstavniki producenta (Avala film). Gledano v celoti pa gotovo neizpodbitno velja ugotovitev, da gre za popolnoma desetokategorijski film. Vendar pa bi bilo neupravičeno, če bi spregledali elemente, ki so jih proizvajalci filma štel za medij določenega učinka na publiko, pri čemer jim sploh ni mogoče očitati nekosekventnosti.

Če si namreč zastavimo vprašanje o možnosti takšnega pojava, kakršen je ta film, mora na mestu te možnosti (ki nam jo film rekonstruira v svoji reprezentativni funkciji), izstopiti določena ideološko omejena raven imaginarnega. To imaginarno je v trenutku, ko se kondenzira v idejo za film, predvsem imaginacija nekakšne naše publike. S tega vidika pa postane film zanimiv, ne glede na to, kako ga publika sprejme. Če bi govorili namreč še o podcenjevanju publike ipd. (kar bi bilo umestno), bi se s tem filmom preširoko ukvarjali, ker je v njem zanimiva predvsem določena etnološka komponenta, s katero so skušali ustvarjalci filma manipulirati v svojem pritlikavem komercialnem podvigu.

"Andjelija" je postavljena v razmerja odnosa med urbanizacijo in ruralnimi predeli, pri čemer je fantazem o ohranjenem narodnem bistvu predpostavka in obenem intenca filma. Povsem razvidno pa je, da sta v filmu na delu polevropski in polpismeni etno-centrizen in lokalistični elitizem, ki tvorita optiko, v kateri se veseli provincialci izkažejo za ostanek "izgubljene nedolžnosti". V končnem efektu izstopi morala "poeme" o odporu vaše mladine zoper "vrednote potrošniškega sveta" (kakor bi lahko rekel tudi kakšen slovenski sociolog). Pri tem triumfira idila in morda lahko film razumemo kot propagando za oživitev našega kmetijstva.

Kljub temu pa še ostanejo odprta vprašanja. Zakaj npr. avtorji mislijo, da je komično govorjenje matere Pane v figurah Zakona o združenem delu? Ali morda narodna glasba, v kateri naj bi Andjelija naredila kariero, ni eden tistih momentov filma, ki bi ga morda avtorji lahko razvili v kritiko industrijske kulture pri nas, ki skupaj z "urbano" aplikacijo etnološkega materiala pomeni reprezentacijo specifičnih črt naše masovne kulture?

Toda žal je film tudi preslabo izdelan. Samo kičasta fotografija Juana Karlosa Ferra je na višini zadane naloge, saj zlatiborski pejzaži nastopijo v filmu kot ilustracija vsega, kar sicer temu filmu manjka, kot prazna forma reklame, kakršnih je vse polno na televiziji. To je použivanje narave kot narava použivanja s pikantnimi prisposodobami. Film poskuša izigravati svojo pripadnost lokalističnemu obrazcu masovne kulture in pade v določila tega obrazca. Postopek je bil precej bolj inteligentno opisan v meščanski klasiki: v spisih J. J. Rousseauja; v tem filmu je milijontič ponovljen in izčrpan do ideološkega izmečka. Prav to pa je obenem čarobnost "Andjelije", ki ponovno prodaja opolzkost bajke, ne da bi mu uspelo doseči performativno potenco bajke in ne da bi mu uspelo konstruirati opolzkost namesto nakazane obscenosti. Le-ta se konča v postavljenosti mladosti, kakor je ta v filmu vzpostavljena. Mladost je povratek k "narodskemu bistvu", ki se realizira v odporu avtoritetam, ki jih sesuje "potrošniška" špekulacija. Celotna tehnika stopi v službo tega povratka v obliki piratske radijske postaje, ki nadomesti ukanje z gore na goro, ali odmev pastoralne piščali. Konec koncev pa je vseeno, če je na delu figura ljubezni, odišavljene z "naravnimi" deodoranti in spolirane z najslabšim higienskimi papirjem.

Končno pa je bil to najbolj spontan film letošnje jugoslovanske filmske produkcije.

Darko Štrajn

Človek, ki ga je treba ubiti

(Človek koga treba ubiti)

Scenarij:	Veljko Bulajić, Bruno di Geronimo, Ratko Đurović
Režija:	Veljko Bulajić
Direktor fotografije:	Branko Ivatović
Scenografija:	Veljko Despotović
Kostumografija:	Ferdinand Kulmer
Glasba:	Jože Privšek
Zvočna oprema:	Mladen Prebil
Montaža:	Zlatko Supić
Maska:	Rino Cabroni
Igrajo:	Zvonimir Črnko, Charles Millot, Vladimir Popović, Ranko Kovačević., Tanja Bošković, Dušica Žegarac
Proizvodnja:	"Jadran film" — Zagreb "Filmski studio" — Titograd
Distribucija:	"Croatia film" — Zagreb "Croatia film" — Zagreb

Bulajićev film "Človek, ki ga je treba ubiti" bi se pravzaprav moral imenovati "Človek/mož, ki so ga pogubile ženske". Kljub avtorjevim patetičnim izjavam, da gre za izrazito večpomensko, z odprtimi metaforami in simboli nabito delo, katerega razlago oziroma sporočilo naj si po temeljitem razmisleku poišče vsak gledalec sam, se pripoved o legendarnem carju Ščepanu Malem kaj kmalu reducira na prikaz neudejanljivih, (zaradi lastne neartikuliranosti) seksualnih vzgibov glavnega junaka. Ves ostali mizanscensko-ideološki repertoar je tem vzgibom le kulisa, ravno tako nejasna in nedorečena kot (seksualna) identiteta agenta pekla, ki naj bi po nalogu svojih predpostavljenej zaigral ubitega ruskega carja Petra III in v njegovi podobi zavlada Črni Gori, ker to ustreza interesom Pekla v njegovem paradigmatškem spopadu z Nebom, ki ga pooseblja Cerkev.

Dvourni situacije, v katerih se po manipulacijah "od zgoraj/spodaj" znajde pekleni agent Farfa/Ščepan Mali, niso utemeljene niti z razvojem dogodkov niti z željeno "večplastnostjo" simbolnih pomenjenj, temveč so preprosto posledica zmedene zasnovne filmskega teksta — zmedene tako v izbranih označitvah kot v načinu njihove strukturalizacije. Te označitve namreč temeljijo na dokaj nedoslednih inverzijah (če naštejemo le nekatere: "dobro" se v dani situaciji spočne v peklu, pooseblja ga učitelj malih vragev, torej intelektualec, ki po svojem prihodu na zemljo začne delati čudeže s Kristusovega repertoarja, kot njegov nasprotnik pa nastopi Cerkev, ki bi ga po pričakovani logiki svoje vloge morala ščititi; Farfin "agent za zvezo" se iz njegovega zaščitnika spremeni v lik, ki mu odvzame moč — da gre za odvzem moške moči, kastracijo, o tem ne more biti dvoma; Ščepanov nesojeni tast, globoko hvaležni in navidezno nad njim navdušeni Grk postane njegov morilec, itd.), po svoje pa jih dopolnjujejo tudi nekatere očitne analogije z določenimi oblikami filmskega izraza, ki so sicer zgolj nakazane, a za gledalca z nekoliko boljšim spominom kljub temu dovolj prepoznavne. Tako nam ena izmed začetnih sekvenc — jezdec v oletajočem črnem plašču, ki galopira skozi pusto pokrajino — spontano asociira začetek ameriške TV-serijskega filma o Zorroju, zaščitniku nemočnih, ki je čez dan ugledni posestnik Don Diego de la Vega, ponoči pa se spremeni v skrivnostnega maščevalca krivic in neusmiljenega preganjalca žandarjev osvojenega režima, začetek, ki bi lahko napovedoval spektakel, s kakršnim se je Bulajić skušal spopasti že s pirotehničnim ekshibicionizmom "Bitke na Neretvi", a je iz tega spopada tudi tokrat izšel kot poraženec.

Kje je torej zaplet, vrh in razplet Bulajićeve variacije na temo Ščepana Malega? Kot smo napovedali na začetku, v Ščepanovih/Farfinih razmerjih z ženskami: Farfa ima v peklu strastno, pohotno ljubico Zefiro, ki jo mora (po službeni dolžnosti pač) zapustiti; na zemlji se zaljubi v prelepo grško ubežnico Elfo, doživi z njo kratkotrajno idilo (potem, ko uprizoni njeno romantično ugrabitev iz samostana) in na koncu obleži v njeni postelji s prerezanim vratom. Britev pod njegovo brado potegne Elfin oče Stanko, ki ga ves čas vidimo v grški narodni noči, v krilcu — torej ga lahko smatramo za poženskega moškega, svojo vlogo pri tem umoru pa seveda odigra tudi zapuščena ljubica Zefira. In to je tudi vse. Tragedija o dobrem in zlem, o Oblasti in posameznikovem spopadu z njo, o politiki "močnih" do "majhnih", o Zgodovini in zgodovinskem, o ... se, če si privoščimo neznatno spodrsrljaj z imenom glavnega junaka Farfe, spremeni v navadno melodramatsko farso.

Brane Kovič

nagrade**FESTIVAL JUGOSLOVANSKEGA IGRANEGA FILMA V PULJU**

Pulj, Trg republike 1/II

Pulj, 2. VIII. 1979

Žirija za podelitev uradnih nagrad na 26. Festivalu jugoslovenskega igranega filma v Pulju 1979. leta sprejema naslednji

S K L E P

o nagraditvi filmov in filmskih ustvarjalcev za dela, prikazana na Festivalu:

a) Za tri najboljše filme Festivala žirija razglašala:

- 1. TROFEJ** (Trofeja) v režiji Karolja Vičeka, proizvodnja NEOPLANTA FILM Novi Sad, kateremu podeljuje **VELIKO ZLATO ARENO**. Sklep je sprejet z večino glasov. Za to nagrado je glasovalo 7 članov: Matjaž Zajec, Peter Latinović, Jordan Leov, Azem Vlasi, Srdjan Karanović, Aleksandar Djordjević in Bogdanfi Šandor.
- 2. USIJANJE** (Razzarjenje), režija Bora Drašković, proizvodnja CENTAR FILM Beograd, kateremu podeljuje **VELIKO SREBRNO ARENO**. Sklep je sprejet z večino glasov. Za to nagrado je glasovalo 8 članov žirije: Bogdanfi Šandor, Srdjan Karanović, Branko Prnjat, Rado Budalić, Aleksandar Djordjević, Petar Latinović, Armando Debeljuh in Matjaž Zajec.
- 3. ZEMALJSKI DANI TEKU** (Zemeljski dnevi tečejo), režija Goran Paskaljević, proizvodnja CENTAR FILM, Beograd in TELEVIZIJA BEOGRAD, kateremu podeljuje **VELIKO BRONASTO ARENO**. Sklep je sprejet z večino glasov. Za to nagrado je glasovalo 9 članov žirije: Božidarka Frait, Branko Prnjat, Bogdanfi Šandor, Aleksandar Djordjević, Srdjan Karanović, Jordan Leov, Petar Latinović, Armando Debeljuh in Matjaž Zajec.

b) Žirija podeljuje naslednje nagrade filmskim ustvarjalcem:

- 1. ZLATO ARENO za režijo** in 24.000.- dinarjev Fadilu Hadžiću za režijo film **NOVINAR**, proizvodnja JADRAN FILM in CROATIA FILM Zagreb ter Delovna skupnost filma. Sklep je sprejet z večino glasov. Za to nagrado je glasovalo 11 članov žirije: Bakir Tanović, Bogdanfi Šandor, Srdjan Karanović, Aleksandar Djordjević, Azem Vlasi, Jordan Leov, Petar Latinović, Armando Debeljuh, Matjaž Zajec, Ivo Vrhovec in Branko Prnjat.
- 2. SREBRNO ARENO za režijo** in 12.000.- dinarjev Hajrudinu Krvavcu za režijo filma **PARTIZANSKA ESKADRILA**, proizvodnja SUTJESKA FILM Sarajevo. Sklep je sprejet z večino glasov. Za to nagrado je glasovalo 8 članov: Bakir Tanović, Branko Prnjat, Bogdanfi Šandor, Aleksandar Djordjević, Rade Budalić, Azem Vlasi, Jordan Leov in Petar Latinović.
- 3. BRONASTO ARENO za režijo** in 6.000.- dinarjev Veljku Bulajiću za režijo filma **ČOVJEK KOGA TREBA UBITI** (Človek, ki ga je treba ubiti), proizvodnja JADRAN FILM Zagreb, CROATIA FILM Zagreb in FILMSKI STUDIO Titograd. Sklep je sprejet z večino glasov. Za to nagrado je glasovalo 9 članov žirije: Božidarka Frait, Bakir Tanović, Branko Prnjat, Bogdanfi Šandor, Aleksandar Djordjević, Rade Budalić, Azem Vlasi, Jordan Leov, Ivo Vrhovec. Člani žirije: Srdjan Karanović, Armando Debeljuh, Matjaž Zajec, Petar Latinović, so bili drugačnega mnenja.
- 4. ZLATO ARENO za scenarij** in 12.000.- dinarjev Petritu Imamiju, za scenarij filma **ERA E LISI** (Veter in hrast), v proizvodnji Televizije Priština in KOSOVO FILMA Priština. Sklep je sprejet z večino glasov. Za to nagrado je glasovalo 8 članov žirije: Bakir Tanović, Branko Prnjat, Bogdanfi Šandor, Rade Budalić, Azem Vlasi, Jordan Leov, Petar Latinović, Armando Debeljuh.
- 5. SREBRNO ARENO za scenarij** in 6.000.- dinarjev Željku Kozincu, za scenarij filma **KRČ**, proizvodnja VIBA FILM Ljubljana. Sklep je sprejet z večino glasov. Za to nagrado je glasovalo 11 članov žirije: Branko Prnjat, Bogdanfi Šandor, Srdjan Karanović, Aleksandar Djordjević, Azem Vlasi, Rade Budalić, Jordan Leov, Petar Latinović, Armando Debeljuh, Matjaž Zajec, Ivo Vrhovec.
- 6. ZLATO ARENO za žensko vlogo** in 12.000.- dinarjev Gorici Popović za vlogo v filmu NACIONALNA KLASA DO 785 cm3 (Nacionalni razred do 785 cm3), v režiji Gorana Markovića in proizvodnji CENTAR FILMA Beograd. Sklep je sprejet z večino glasov. Za to nagrado je glasovalo 8 članov žirije: Božidarka Frait, Bakir Tanović, Branko Prnjat, Bogdanfi Šandor, Aleksandar Djordjević, Srdjan Karanović, Rade Budalić in Petar Latinović.
- 7. SREBRNO ARENO za žensko vlogo** in 6.000.- dinarjev Štefaniji Drolčevi, za vlogo v filmu MOJA DRAGA IZA, v režiji Vojka Duletića, proizvodnja VIBA FILM Ljubljana. Sklep je sprejet z večino glasov. Za to nagrado je glasovalo 8 članov žirije: Božidarka Frait, Branko Prnjat, Bogdanfi Šandor, Aleksandra Djordjević, Srdjan Karanović, Petar Latinović, Armando Debeljuh in Matjaž Zajec.
- 8. ZLATO ARENO za moško vlogo** in 12.000.- dinarjev Borisu Dvorniku, za vlogo v filmu POVRATAK (Vrnitev), v režiji Antuna Vrdoljaka, proizvodnja JADRAN FILM Zagreb, SLAVICA FILM Split, CROATIA FILM Zagreb in Filmska delovna skupnost DALMACIJA. Sklep je sprejet z večino glasov. Za nagrado je glasovalo 10 članov žirije: Božidarka Frait, Bakir Tanović, Branko Prnjat, Srdjan Karanović, Bogdanfi Šandor, Azem Vlasi, Jordan Leov, Petar Latinović, Matjaž Zajec in Ivo Vrhovec.
- 9. SREBRNO ARENO za moško vlogo** in 6.000.- dinarjev Abdurrahmanu Šahalju, za vlogo v filmu ERA E LISI (Veter in hrast), v režiji Besima Sahatlića, proizvodnje TELEVIZIJE PRIŠTINA in KOSOVA FILM Priština. Sklep je sprejet z večino glasov. Za to nagrado je glasovalo 7 članov žirije: Bakir Tanović, Branko Prnjat, Bogdanfi Šandor, Rade Budalić, Azem Vlasi, Jordan Leov in Ivo Vrhovec.
- 10. ZLATO ARENO za epizodno žensko vlogo** in 6.000.- dinarjev Tanji Knežić, za vlogo v filmu PRIJEKI SUD (Naglo sodišče), v režiji Branka Ivande, proizvodnja ADRIA FILM, KINEMATOGRAFI in ZAGREB FILM Zagreb ter MORAVA FILM Beograd. Sklep je sprejet z večino glasov. Za to nagrado je glasovalo 12 članov žirije: Rade Budalić, Armando Debeljuh, Aleksandar Djordjević, Srdjan Karanović, Petar Latinović, Jordan Leov, Šandor Bogdanfi, Branko Prnjat, Bakir Tanović, Azem Vlasi, Ivo Vrhovec in Matjaž Zajec.
- 11. ZLATO ARENO za epizodno moško vlogo** in 6.000.- dinarjev Fabljanu Šovagoviću, za vlogo v filmu NOVINAR, v režiji Fadila Hadžića, proizvodnja JADRAN FILM in CROATIA FILM Zagreb ter Delovna skupnost filma. Sklep je sprejet z večino glasov. Za to nagrado je glasovalo 12 članov žirije: Bakir Tanović, Branko Prnjat, Bogdanfi Šandor, Aleksandar Djordjević, Srdjan Karanović, Azem Vlasi, Jordan Leov, Rade Budalić, Petar Latinović, Armando Debeljuh, Matjaž Zajec in Ivo Vrhovec.
- 12. ZLATO ARENO za snemalno delo** in 6.000.- dinarjev Tomislavu Pinterju, za kamero v filmu ISKANJA, v režiji Matjaža Klopčiča, Proizvodnja VIBA FILM Ljubljana. Sklep je sprejet z večino glasov. Za to nagrado je glasovalo 7 članov žirije: Bakir Tanović, Srdjan Karanović, Bogdanfi Šandor, Aleksandar Djordjević, Azem Vlasi, Jordan Leov in Ivo Vrhovec.
- 13. SREBRNO ARENO za snemalsko delo** in 4.000.- dinarjev Karpu Godini, za kamero v filmu MOJA DRAGA IZA, v režiji Vojka Duletića, proizvodnja VIBA FILM Ljubljana. Sklep je sprejet z večino glasov. Za to nagrado je glasovalo 8 članov žirije: Bogdanfi Šandor, Srdjan Karanović, Rade Budalić, Petar Latinović, Bakir Tanović, Armando Debeljuh, Matjaž Zajec in Ivo Vrhovec.
- 14. ZLATO ARENO za scenografijo** in 6.000.- dinarjev Niku Matulu, za scenografijo v filmu ISKANJA, v režiji Matjaža Klopčiča, proizvodnja VIBA FILM Ljubljana. Sklep je sprejet z večino glasov. Za to nagrado je glasovalo 9 članov žirije: Bakir Tanović, Srdjan Karanović, Aleksandar Djordjević, Azem Vlasi, Jordan Leov, Petar Latinović, Armando Debeljuh, Matjaž Zajec, Ivo Vrhovec.
- 15. SREBRNO ARENO za scenografijo** in 4.000.- dinarjev Veljku Despotoviću, za scenografijo v filmih: USIJANJE (Razzarjenje) v režiji Bore Draškovića, proizvodnja CENTAR FILM Beograd in ČOVJEK KOGA TREBA UBITI (Človek, ki ga je treba ubiti), v režiji Veljka Bulajića, proizvodnja JADRAN FILM in CROATIA FILM Zagreb ter Filmski studio Titograd. Sklep je sprejet z večino glasov. Za to nagrado je glasovalo 9 članov žirije: Božidarka Frait, Bakir Tanović, Srdjan Karanović, Aleksandar Djordjević, Branko Prnjat, Jordan Leov, Armando Debeljuh, Matjaž Zajec in Ivo Vrhovec.
- 16. ZLATO ARENO za kostumografijo** in 6.000.- dinarjev Mileni Kumar, za kostume v filmu DRAGA MOJA IZA, v režiji Vojka Duletića, proizvodnja VIBA FILM Ljubljana. Sklep je sprejet soglasno.
- 17. ZLATO ARENO za glasbo** in 6.000.- dinarjev rock-skupini "Buldožer", za glasbo v filmu ŽIVI BILI PA VIDJELI (Živemu človeku se vse zgodi), v režiji Bruna Gamulina in Milivoja Puhlovskega, proizvodnja ZAGREB FILM Zagreb. Sklep je sprejet z večino glasov. Za to nagrado je glasovalo 7 članov žirije: Božidarka Frait, Bogdanfi Šandor, Petar Latinović, Armando Debeljuh, Matjaž Zajec, Ivo Vrhovec in Bakir Tanović.

c) *Žirija podeljuje, kot posebno priznanje, naslednjih 6 diplom:*

- DIPLOMO ZA DIALOG V FILMU NOVINAR**, v režiji Fadila Hadžića, proizvodnja JADRAN FILM in CROATIA FILM Zagreb ter Delovna skupnost filma. Sklep je sprejet z večino glasov. Za to nagrado je glasovalo 9 članov žirije:
Bakir Tanović, Bogdanfi Šandor, Rade Budalić, Azem Vlasi, Petar Latinović, Jordan Leov, Armando Debeljuh, Matjaž Zajec in Ivo Vrhovec.
- DIPLOMO za montažo Olgi Skrigin**, za montažo v filmih: ZEMALJSKI DANI TEKU (Zemeljski dnevi tečejo), v režiji Gorana Paskaljevića, proizvodnja CENTAR FILM Beograd in TELEVIZIJA BEOGRAD in filmu TROFEJ (Trofeja), v režiji Karolja Vičeka, proizvodnja NEOPLANTA FILM Novi Sad. Sklep je sprejet soglasno.
- Diplomo za ton Ljubomiru Petku**, za ton v filmu PARTIZANSKA ESKADRILA, v režiji Hajrudina Kravca, proizvodnja SUTJESKA FILM Sarajevo. Sklep je sprejet z večino glasov. Za to nagrado je glasovalo 8 članov žirije:
Božidarka Frait, Bakir Tanović, Branko Prnjat, Bogdanfi Šandor, Rade Budalić, Azim Vlasi, Jordan Leov in Ivo Vrhovec.
- DIPLOMO za masko Stanislavi Zarić**, za masko v filmih: KVAR (Okvara) v režiji Miloša Radivojevića, proizvodnja FILM DANAS Beograd in BOŠKO BUHA v režiji Branka Bauerja, proizvodnja CENTAR FILM Beograd. Sklep je sprejet z večino glasov. Za to nagrado je glasovalo 9 članov žirije:
Božidarka Frait, Bakir Fanović, Branko Prnjat, Bogdanfi Šandor, Aleksandar Djordjević, Rade Budalić, Jordan Leov, Ivo Vrhovec in Srdjan Karanović.
- DIPLOMO po prosti izbiri** za skupno kvalitetno debitantsko stvaritev (igra, režija in scenarij) filmu **ŽIVI BILI PA VIDJELI** (Živemu človeku se vse zgodi), v režiji Bruna Gamulina in Milivoja Puhlovskoga, proizvodnja ZAGREB FILM Zagreb. Sklep je sprejet z večino glasov. Za to nagrado je glasovalo 11 članov žirije:
Božidarka Frait, Bakir Tanović, Bogdanfi Šandor, Srdjana Karanović, Jordan Leov, Branko Prnjat, Aleksandar Djordjević, Azem Vlasi, Armando Debeljuh, Matjaž Zajec in Ivo Vrhovec.
- DIPLOMA po prosti izbiri se podeljuje KOSOVA FILMU Priština**, za uspešen nastop z dvema filmoma svojih avtorjev. Sklep je sprejet z večino glasov. Za to nagrado je glasovalo 10 članov žirije:
Branko Prnjat, Rade Budalić, Srdjan Karanović, Bogdanfi Šandor, Jordan Leov, Aleksandar Djordjević, Azem Vlasi, Petar Latinović, Armando Debeljuh in Bakir Tanović.

S tem so podeljene vse nagrade, ki jih predvideva Sklep o poteku 26. Festivala jugoslovenskega igranega filma v Pulju.

Zapisnik vodila tajnica žirije:
Marina Batričević, I. r.

Predsednik žirije:
Ivo Vrhovec, I. r.

Člani: 1. Bogdanfi Šandor, I. r. / 2. Rade Budalić, I. r. / 3. Armando Debeljuh, I. r. / 4. Aleksandar Djordjević, I. r. / 5. Božidarka Frait, I. r. / 6. Srdjan Karanović, I. r. / 7. Petar Latinović, I. r. / 8. Jordan Leov, I. r. / 9. Branko Prnjat, I. r. / 10. Bakir Tanović, I. r. / 11. Azem Vlasi, I. r. / 12. Matjaž Zajec, I. r.

neuradne nagrade

Nagrada za filmski in propagandni design

- Nagrada za **celostno oblikovanje filmskega propagandnega gradiva** se podeljuje **VIBA FILMU** iz Ljubljane.
- Nagrada za **najboljši filmski plakat** se podeljuje **Borisu Bućanu** za plakat filma **ŽIVI BILI PA VIDJELI** (Živemu človeku se vse zgodi).
- Nagrada za **najboljši filmski prospekt** se podeljuje **Miodragu-Bati Kneževiću** za prospekt filma **PRIKO SINJEG MORA** (Preko sinjega morja).
- Nagrade za najboljše filmsko foto-posnetke se ne podeli, ker žirija meni, da noben film na letošnjem Festivalu nima dovolj obsežne oziroma dovolj kvalitetne fotografske dokumentacije.

Žirija:

1. Marija Marinčić, I. r. / 2. Vatroslav Mimica, I. r. / 3. Ranko Novak, I. r.

Zlati venec revije Studio režiserju debitantu

Žirija je soglasno sklenila, da "ZLATI VENEC STUDIA" podeli **režiserju Zdravku Šotri** za film **OSVAJANJE SLOBODE** (Osvajanje svobode).

Predsednik žirije:
Maja Bejović, I. r.
Člana: Mate Relja, I. r. / Goran Marković, I. r.

Nagrade CIDALC

Srebrna medalja CIDALC in diploma se podeli filmu **ZEMALJSKI DANI TEKU** (Zemeljski dnevi tečejo) režiserja Gorana Paskaljevića.

Dve posebni, enakovredni priznanji — diplomu prejmeta film **KRČ** režiserja Boža Šprajca in film **USIJANJE** (Razžarjenje) režiserja Bore Draškovića.

Člani mednarodne žirije CIDALC:
Roland Holloway (ZDA), Robert van Lear (Belgija), Zdravko Randić (Jugoslavija), Dragan Janković (Jugoslavija)

Nagrade "JEŽEVEGA HUMORJA" in "JEŽA"

V svojih vlogah so, po mnenju žirije, največ duhovitosti pokazali:

- MIRA BANJAC** v filmu **RADIO VIHOR ZOVE ANDJELIJU** (Radio Vihar kliče Andjelijo)
- DRAGAN Nikolić** v filmu **NACIONALNA KLASA** (Nacionalni razred)

Za žirijo: Milomir Djukanović, urednik "Ježevega humorja"

Nagrada ZUM-REPORTERJA

Nagrada režiserju filma, ki na najbolj neposreden način, odprto in polemično, v duhu našega samoupravnega razvoja, govori o problemih mlade generacije, o njenih željah, pobudah in stremljenjih, si enakopravno delita **režiserja** filmov **NACIONALNA KLASA DO 785 cm3** (Nacionalni razred do 785 cm3) in **ŽIVI BILI PA VIDJELI** (Živemu človeku se vse zgodi) **Goran Marković** ter **Bruno Gamulin** in **Milivoj Puhlovski**.

Člani žirije Zum-reporterja:

- Vatroslav Mimica, I. r. / 2. Iliindenka Petruševa, I. r. / 3. Aco Štaka, I. r. / 4. Radoslav Zelenović, I. r. / 5. Slobodan Joković, I. r.

Nagrada KODAK-FOTO

Nagrada KODAK-FOTO za **najboljše snemalsko delo** se po soglasnem sklepu žirije podeli **TOMISLAVU PINTERJU**, direktorju fotografije v filmih **ISKANJA** (režiserja Matjaža Klopčiča, **NOVINAR** (režiserja Fadila Hadžića) in **POVRATAK** (Vrnitev) režiserja Antuna Vrdoljaka.

Nagrade IMPEXPORT

- Nagrada za **najboljšo montažo** — "PREVOST" se podeli **DAMIRU GERMANU**, filmskemu montažerju iz Zagreba, za filme **ŽIVI BILI PA VIDJELI** (Živemu človeku se vse zgodi) in **USPORENO KRETANJE** (Upočasnjeno gibanje)
- Nagrada za **najboljšo uporabo osvetljave** — "IANIRO" se podeli **BRANKU IVATOVIĆU**, direktorju fotografije v filmu **ČOVJEK KOGA TREBA UBITI** (Človek, ki ga je treba ubiti)
- Nagrada za **najboljšo zvočno opremo** — "WESTREX" se dodeli **MARJANU LONČARJU** in **MLADENU PREBILU** za film **ŽIVI BILI PA VIDJELI** (Živemu človeku se vse zgodi)

"Pazinska vrtnica"

Prva festivalska nagrada iz vzporednega programa — "Pazinska vrtnica" — delo akademskega kiparja Josipa Diminića, se podeli **SANJI VEJNOVIĆ** za vlogo v filmu **ŽIVI BILI PA VIDJELI** (Živemu človeku se vse zgodi).

Milton Manaki

Žirija jugoslovenske filmske kritike podeljuje tradicionalno nagrado "Milton Manaki" filmu **Gorana Paskaljevića ZEMALJSKI DANI TEKU** (Zemeljski dnevi tečejo).

MLADOST

Žirija časopisa ZSMJ MLADOST letos podeljuje svojo tradicionalno nagrado mlademu avtorju ali filmu, ki na specifičen način govori o problemih mladega človeka v naši družbi, ex-aequo **GORANU PASKALJEVIĆU** za film **ZEMALJSKI DANI TEKU** (Zemeljski dnevi tečejo) in **GORANU MARKOVIĆU** za film **NACIONALNA KLASA** (Nacionalni razred).

14. MAFAF**Let nad amaterskim gnezdrom****Toni Gomišček**

MAFAF (medklubski in avtorski festival amaterskega filma) je pri svojih štirinajstih letih še vedno v iskanju svoje lastne istovetnosti. Iskanja pa so, kot je to že običajno, večsmerna: institucijska, funkcijska, vsebinska... Opredeljujejo se novi kriteriji, uvajajo se terminski popravki, določajo se vseobsežni žanri amaterskega filma. Ob tem pa gre prej za prevrednotenje Kaštela in za večjo vključitev tega kinodvorišča v filmsko-kulturno življenje Pule kot pa za zavesten poseg v tendence gibanja in obstoja amaterskega filma. S predlagano ukinitivjo nagrad in uveljavitvijo hvaležne "diplome za sodelovanje" pa lahko pričakujemo večjo demokratičnost festivala, saj ne bo več uradnih favoriziranj avtorjev in posameznih estetik, pojava, ki je v preteklih letih pripomogel k nastanku "svetih krav" amaterizma (glej razmišljanja Nebojše Pajkiča v EKRANU 5/6 letošnjega letnika). Seveda pa ostaja tudi ta "demokratična vizija" znotraj preizkušene tradicije selekcioniranja "najboljšega" in postrzebe z le-tem v ne najbolj posrečeni obliki (približno) enoinpolurnega filmskega cocktaila.

Letošnji (prehodni) koncept MAFAF-a je ob nametanem izboru dvaintridesetih filmov triindvajsetih avtorjev (oziroma tridesetih — glede na to, da je pri posameznem filmu delalo več oseb) postregel še s programom filmskih akademij, pionirskim filmom in *Dnevnimi novicami* Francija Slaka. Kot poseben dodatek pa so bili prikazani trije filmi, ki jih je žirija namenila diskusiji ob opozorilu, da izpričujejo tendenco, s katero se (v amaterskem filmu) ne moremo strinjati. V treh primerih je žirija jasno povedala, da se ne strinja... v tekmovalnem programu (in kasneje med nagradami) pa je bilo mnogo filmov, za katere bi bilo prav zanimivo vedeti, *zakaj* se žirija z njimi strinja. S sprejetjem sklepa o ukinitvi nočno-jutranjih informativnih projekcij pa je bila seveda zaprta pot modrovanjem o čudnih kličučih, ki so nek film pripeljali na Kaštel, drugega pa vrnili nesrečnemu avtorju. Sicer pa vse kaže, da je vrtenje izbranih filmov gola formalnost, ki jo je potrebno

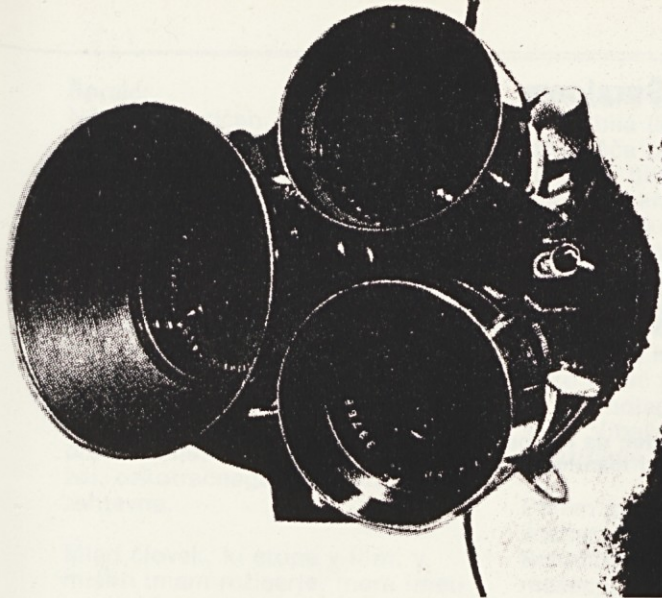
čimprej "odrajtati". Tako se filmi vrtijo brez vsakega (vsaj enominutnega) premorčka, ki bi omogočal nujno potreben preklap miselnih tokov z enega na drugo (amatersko) filmsko doživetje. To pa bi bilo pri projektih, ki se gibljejo od popolnega kiča do postkonceptualnih ekserciranj, obvezno in istočasno prijazno do tistega dela gledalcev, ki si morajo delati zapiske za bodoča razmišljanja o filmih, ki so jih videli.

Razlike in razponi med prikazanimi filmi so bili ogromni in v marsičem kažejo na številna protislovja tako klubskega kot avtorskega (t. j. izvenklubskega) amaterskega filma. Osnovna polarizacija tendenc poteka na osi prevzemanja modelov — iskanja novega. To iskanje novega, ki je v vsakem primeru nujno povezano z "naivnim" veseljem in pravo ljubeznijo do kamere in dela z njo, je bilo v popolni manjšini, prevladali pa so "nepotrebni" filmi, slabše ali boljše kopije že vidnega in prevladujočega. Skratka: prevladal je kič.

Po vrstnem redu (glede na zaporedje projekcij) je bilo ta iskanja čutiti v filmih *Kader*, Stanislave Bergoč in Radovana Čoka iz Ateljeja animiranega filma v Koprju, *Vse se vrti*, Davorina Marca iz Foto-kino kluba "Zarja" na OŠ Vojka Šmuca v Izoli, *Ptičica*, Jadranka Barišiča iz Foto-kino kluba "Gimnazija" v Slavonški Požegi, *Ribič*, Davorina Marca, *Ostao je sam*, Branka Karabatiča iz Kino kluba "Split" v Splitu in, nekoliko manj, v filmu *32 minuta Roma*, Radomirja Ljubičića iz Amaterskega filmskega kluba Doma mladine v Beogradu. Posebne pozornosti je seveda vreden najmlajši izmed naštetih, Davorin Marc, ki je presenetil z dvominutno eksperimentalno animacijo, v kateri je uporabil tehniko neposrednega nanašanja znakov na filmski trak, nekakšen fizični obračun s celuloidnim trakom (*Vse se vrti*). V drugi animaciji (*Ribič*) pa je bil nekoliko bolj konvencionalen v tehniki, zato pa toliko bolj duhovit pri sami realizaciji ideje o ribiču, ki konča v konzervni škatli sardin, na kateri je nalepka — ribič. Tretja animacija v tem izboru je *Ptičica*, Jadranka Barišiča; gre za risanko, ki ne

dosega Marčeve originalnosti (bliže je gagom iz Zagreb filma), odlikuje pa se po zadetih perspektivah in dobri glasbeni spremljavi. Branko Karabatič je pokazal svoj neverjeten smisel za humor, ki ga — kot za šalo — prenaša na filmski trak. Z menjavo didaskalij in statičnega kadra pa se uvršča med redke domače filmske "minimaliste", glede na izrazno moč ("pravilna" dolžina kadrov za dosego končnega namena) pa se mi zdi najboljši avtor letošnjega MAFAF-a. Stanislava Bergoč in Radovan Čok sta nam v *Kadru* prikazala gibanje kamere po stenah stanovanja, Radomir Ljubičić pa je Dvaintrideset minut Romov strnil v tri minute. Oba filma sta poantirana v naslovu in uspešno nadaljujeta tradicijo konceptualizma pri nas.

O tem, kako zelo lahko postane konceptualizem krinka za najbolj bedna "umetniška" izživljanja, pa nam priča opus Bojana Jovanovića, ki se je v tekmovalnem programu predstavil s štirimi filmi (sic!). Kolikor toliko bi mu človek oprostil le "Celuloidni zalogaj", čeprav smo "žvakajoče face" že gledali v drugih projektih. Nekoliko bolj duhoviti so bili Ivan Faktor, Vlastimir Kusik, Marijan Sušac (in) Josip Alebič, ki so v istoimenskem filmu postregli s po pol minute "ksihta" vsakega od naštetih. ("Dečkom se pozna, da niso imeli OHOja", je komentiral Slobodan Valentinčić), ki je v Puli predstavil polovico filma *Bardo Thödol*; to je projekt, ki smo ga spomladi gledali v Jakopičevem paviljonu in kasneje v ŠKUC-u. Za ta projekt sta bolj lastna dvojna projekcija in multimedijaska predstava kot pa samostojna predstava. Zaenkrat mi je najljubša projekcija v ŠKUC-u, želim pa si projekcije v pasaži trgovske hiše Emona. To bi Bardu Thödolu še najbolj ustrezalo.) V postopno oddaljevanje od prevzemanja tradicij konceptualizma in njihovega mešanja z linearnostjo "zgodbe" ali s povzetkom profesionalnih prijemov kamere lahko uvrstimo *Putovanje*, Bojane Vujanović, z dvigalom navzdol, *Potrebo*, Nedažda Begovića in Miodraga Ivaniševića, *Cvijet*, Marka Bušića, *Sanjao sam Javu*, Predraga Đorđevića, *Bez naslova*, Miše Savkovića in še kaj. Poseben primer je film *Balote*, Nebojše Barbira, ki ga



je povsem "uničila" slaba reprodukcija zvoka na Kaštelu. Zvok je v tem filmu povsem enakovreden sliki (oziroma tak naj bi vsaj bil ob normalni projekciji), s festivalsko projekcijo pa se je povsem izgubil.

Kot naslednjo "skupino" filmov moramo omeniti tiste, ki tako zelo težijo k posnemanju profesionalnega filma, da je projekcija na MAFAF-u absurd, pomota in, za nameček, "izsmejevanje" publike. Tako recimo "Velikan malog sporta", Nikole Grujića iz Kino kluba "Pro arte" iz Novega Sada. Gre za tipično reportažo televizijskega žanra, ki bi dobila svoje mesto kvečjemu na lokalni televizijski postaji v seriji "nepoznani znanci iz sosednje ulice". Ali pa *Narodni slikar Stepa Sirković*, Radomira Ljubičića; na letošnjem festivalu dokumentarnega in kratkometražnega filma mu ne bi ušla ena izmed nagrad za dokumentarno podvrst: ustvarjalci in njihova dela (ali nekaj podobnega). *Utrip*, Jake Bregarja, bi lahko odprl kakšno oddajo "v živo" na ljubljanski televiziji, npr. o prihodih na delo, o drsečem delovnem času ali nekaj podobnega.

Svojevrsten fenomen pa je Mišo Čoh iz Foto kino kluba Ljudska tehnika "EMO" iz CELJA. Čok je imel v tekmovalnem programu kar tri filme:

Strašilo, *Solzice* in *Čakalnica za onostranstvo*. Z mogočnim crescendo je iz enega v drugega naraščal njegov prefinjeni občutek za popolni kič, tako da ni nič čudnega, če sem v stotinki sekunde premora po projekciji, ki je bila pravo izmaličenje Vorančevih Solzice, nakracal na program: *ubiti ga!* Pri tem seveda ne gre za osebni obračun z avtorjem Čohom, ampak za hestrinjanje z vsemi, ki dopuščajo v amaterizmu take tendence, jih podpirajo in celo nagrajujejo. Mimogrede: kako lahko dobi nek klub *Klubsko nagrado za enega samega* avtorja? "Primer Čoh" (pa še kak Čolaković, Jovanović in številni drugi, ki niso prišli v uradni izbor) dokazuje popolno odsotnost družbene zavesti o družbeni vlogi, mestu in pomenu amaterskega filma.

Skratka, gre za odsotnost družbene skrbi za amaterski film, za zapiranje tovrstnih proizvodov v klubske okvire nastanka in posameznih festivalov "amaterskega" pa "alternativnega" filma, za prepuščenost iniciativam posameznikov, ki sta jih izmaličila tako "veliki film" kot "televizija" ali kakšne druge neuresničene ambicije.

Glede na (primerjalno) ogromen avtorski potencial, s katerim razpolaga amaterizem, bi bilo pričakovati mnogo več eksperimentiranja. Glede na neprimerno večji vpliv "avtorja" na končni proizvod bi lahko zahtevali več novega, drugačnega..., namesto tega pa MAFAF potrjuje životarjenje amaterskega filma v senci (in s kodi) profesionalnega filma.

Zveze kulturnih organizacij bi morale poskrbeti, da klubi ne bi bili prepuščeni sami sebi v takšni meri, zato bi seveda morali poskrbeti za strokovno vodenje. Študenti filmskih akademij so s svojimi projekcijami dokazali, da imajo "občutek" in potrebno znanje za delo s kamero in da bodo dobri profesionalci. Mogoče pa bi bil nekdo izmed njih tudi sposoben mentor. Tudi pionirski filmi so dokazali, da takih spodbujevalnih in nevsiljivalnih mentorjev krepko primanjkuje.

Še dodatno potrditev o popolnem izmaličenju predstave o amaterskem klubskem filmu so nam prinesli filmi s "tendenco", s katero se ne moremo strinjati. Nedvomno gre za mnogo globlji problem, kot so organizacijske oblike projekcij na Kaštelu. Dejstvo, da bo naslednji MAFAF jubilaren, petnajsti, bi lahko izkoristili za prezačitev vrednot o amaterskem filmu, za priprave ali kar za začetek intenzivnejšega dela s klubi in v klubih, za preporod amaterizma na sploh. Nekdo bo moral jasno povedati, da tehnična popolnost in prevzemanje modelov ne sodita v amaterizem. Od vseh, ki razpolagajo s kamero, ne moremo pričakovati, da bodo "ljudje s kamero", sami Vertovi.

Dopustiti pa bi morali tudi take.

14.mafaf

meduklupski i
autorski
festival
amaterskog
filma o pula



Nagrade

KLUBSKE NAGRADE

- 1. nagrada:** Zlata plaketa in denarna nagrada 3.000 din je bila podeljena Akademskom Filmskom i TV centru doma kulture Studentski grad iz Novega Beograda, za filme *Putovanje*, *Početak*, *Celuloidni zalogaj*, *Gledaj da ti seme ostane čisto* in *Zatvoreni krug*.
- 2. nagrada:** Srebrna plaketa in denarna nagrada 2.000 din je bila podeljena Foto kino klubu EMO iz Celja, za filme *Čakalnica za onostranstvo*, *Solzice* in *Strašilo*.

- 3. nagrada:** Bronasta plaketa in denarna nagrada 1.000 din je bila podeljena Univerzitetском foto-kino klubu iz Sarajeva za filme *Nokturno* in *Protok*.

AVTORSKE NAGRADE

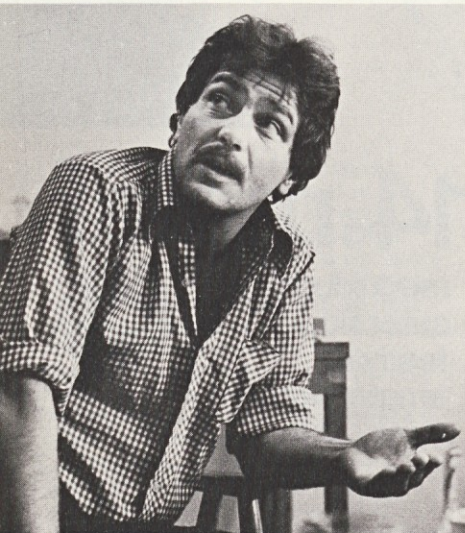
- 1. nagrada:** Zlata plaketa in denarna nagrada 1.500 din je bila podeljena Miši Čohu za filme *Čakalnica za onostranstvo*, *Strašilo* in *Solzice*.
- 2. nagrada:** Srebrna plaketa in denarna nagrada 1.000 din je bila podeljena Erolu Čolakoviću za film *Nokturno*.
- 3. nagrada:** Bronasta plaketa in denarna nagrada 800 din, je bila podeljena Branku Karabatiću za film *Ostao je sam*.



intervju z Božom Šprajcem

Ne le golo odslikavanje sveta

"Od vsega začetka sem vedel, da Krč ne bo in da ne sme biti moj cineastični, filmski manifest!"



Ekran:

Do svojega prvega celovečernega filma si prišel na določen način mimo utečenega "voznega reda", ki je dolgo veljal v slovenski filmski proizvodnji. Ali si se zavedal tveganja, ki ga nosi seboj delo na milijardnem projektu?

Šprajc:

Nekoč je nekdo rekel, da je z režiserji in z debitantstvom tako, kot z ženskami. Če ženska ne izgubi nedolžnosti v pravem času, bo ostala zarjavela devica.



Človek mora verjetno svoj prvi film narediti v določenem življenjskem obdobju, po mojem še pred 30 letom. Zadnji vlak sem ujel, ko sem pri svojem 31. letu posnel ta film. Pri nas se je dogajalo, da so ljudje pri 40, 50 letih debitirali, in to je bilo narobe. Če človek tako pozno posname svoj prvi film, potem se mi zdi, da je prikrajšan za svojo mladostno zaletavost, za iskanje, za pogum, za iskanje tistega, kar še ni preverjeno, kar je na neki način novo, skratka prikrajšan je za vse tisto, kar bi verjetno v določenem življenjskem obdobju pri (pri 25. letih) naredil, če bi snemal film. Ni me bilo strah, in nisem razmišljal o tem, ali se mi lahko zgodi, da bo ta film čisti nesporazum, ali ne. V svoje delo sem verjel, v ta projekt sem šel kakor v ostale, recimo prej v gledališču ali pa na TV. Ko sem šel v film sem vedel, da ga bom moral pripeljati do konca. Mislim, da sem v ta film vložil vse svoje znanje, vso delovno energijo in težko bi si očital, da sem naredil v njem karkoli slabše, kot sem znal in zmoget.

Ekran:

Ali si bil prepričan, da ti je dala šola dovolj znanja, tvoje

dosedanje delo pa dovolj izkušenj, da ne boš vsaj v osnovnih stvareh spodrsnil?

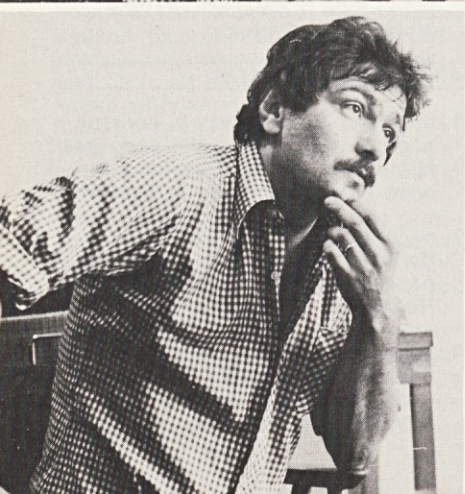
Šprajc:

Mislim, da nobena šola na tem svetu, niti šola, ki producira režiserje, ne more dati kakršnegakoli jamstva, da bo človek posnel dober film. Mislim, da sleherna šola, da določeno solidno znanje, tudi ljubljanska. Vse ostalo, kar bi lahko bilo zagotovilo za uspešen film, za film, ki ni zmota, pa je odvisno od človeka samega.

Mislim, da sem, predno sem se lotil Krča, imel za svoja leta veliko gledališko izkušnjo, kolikortoliko veliko televizijsko izkušnjo in tudi filmskotelevizijsko izkušnjo. Celo nekaj "elektronike" sem delal. Posebej "varnega" sem se počutil prav v delu z igralci. Morda sem včasih razmišljal o tem, da imam manj profesionalnega znanja, kot bi ga lahko imel, če bi bil že od 22., 24. leta dalje kontinuirano v stiku s filmom. Vsi pa vemo, kako težko se je bilo mladim vključiti v našo produktivno kinematografijo v zadnjih desetih letih. Delal sem pač na TV in v gledališču. Tam so bile možnosti, pri filmu ne!

Ekran:

Ker si v slovenskem celovečernem filmu debitant in ker vemo, da je pri novem človeku vedno vprašanje njegove sposobnosti in kvalitete dela, se nam zdi umestna izjava, ki jo je bilo slišati tudi na seji odbora za kinematografijo pri KSS, da bi debitanti začeli z delom na 16 mm filmskem traku (celovečerni film), kar bi morda imelo vrsto prednosti, kar se tiče finančnega stanja slovenske kinematografije in problematike mladih avtorjev. Kaj meniš o tem?



Šprajc:

Nisem prepričan, da bi zgolj to, da bi mladi avtorji snemali na 16 mm trak, pomenilo drugačno finančno podobo slovenske kinematografije. Tudi nisem prepričan, da snemanje s tem trakom pomeni že apriori cenejši film. Treba je vedeti, da so laboratorijske usluge tudi za ta trak precej drage. Predvsem pa so dragi ljudje, prevozi, gradnje. Razen traku, ki je v resnici cenejši in razen mobilnejše kamere, je proizvodnja, vsaj meni se tako zdi, ozkotračnega filma enako zahtevna.

Mlad človek, ki stopa v film, v mislih imam režiserje, mora imeti enake, če ne celo boljše pogoje kot tisti, ki je posnel že pet filmov. Nizkopračunski film, o katerem se veliko govori, do danes pa ga še nismo posneli, vidim drugače. Vidim ga v temi, v komotnosti, v do kraja preišljenem scenariju, v optimalno pripravljenem izvedbenem projektu, v zavestni skrčtvi lokacij, v manjših igralskih zasedbah, v možnostih uporabe naturščikov, v odsotnosti masovnih scen, pirotehnik, v snemanjih v obstoječih objektih. Tudi če vse to upoštevamo, to še ne pomeni, da smo se odrekli zanimivemu, inovativnemu, novemu, svežemu, mlademu filmu. Mislim, da bi tisti, ki naj bi vstopili v naš film zlahka pristali na takšne pogoje za delo, saj je tēm, ki jih ponuja življenje in ki ne zahtevajo milijardnih sredstev več kot dovolj.

Drugo, kar pa je še važnejše, pa je verjetno iskanje drugačnih produkcijskih shem. Ponuja se možnost posameznih, majhnih delovnih skupin, ki bi lahko samostojno sklepale samoupravne sporazume z Vibo, ali kar s KSS za določen filmski projekt. Tu bi se potlej Viba ponujala kot tehnična baza. O tem malo razmišljamo, pravzaprav sploh ne. Tu so možnosti za mlade avtorje.

Ekran:

Ali lahko opišeš delovni postopek in potek priprav na snemanje.

Šprajc:

Pozimi 77/78 sem prvič dobil scenarij v roke. Rečeno mi je bilo, da scenarij bere pet režiserjev, od teh trije starejši, ki so imeli filme že za seboj in dva, ki naj bi s tem scenarijem debitirala. Trije starejši so prinesli scenarij nazaj. Dva — debitanta — sva ostala. Napisala sva režijsko ekspertizo. To je bila obenem tudi dramaturška analiza.

Tu so bile pripombe na scenarij, tu so bila temeljna režijska izhodišča za realizacijo scenarija, tukaj so bili celo fotogenični preizkusi kraja, kjer naj bi film posneli. Skratka, to so bile že priprave, ko režiser dobi v roke scenarij in ko "po njem" prihaja že s svojo lastno vizijo in na podlagi te lastne vizije sugerira scenaristu korekcije scenarija. Tako daleč je segla ta ekspertiza, in na podlagi nje se je programski svet "Vibe" odločil, da da projekt v režiranje meni.

Potem smo začeli delati na scenariju z dramaturgom Goranom Schmidtom, delali smo tri, štiri mesece, nato pa je Željko Kozinc napisal literarno snemalno knjigo. V literarni snemalni knjigi so bile že zaobsežene korekture, ki smo jih dodajali Kozinc, Schmidt in jaz. Kasneje so bile vključene v knjigo še pripombe Programskega sveta. Prva verzija snemalne knjige je bila sprejeta, vedeli pa smo, da je preobširna in smo jo skrčili, da bi prišli na pravo — filmsko — dolžino.

Ekran:

Omenil si vrsto pripravljanih faz, teamsko delo itd. Iz tega bi bilo mogoče sklepati, da si na določen način prekinil z, iz zgledov na francoski novi val uveljavljeno prakso, tako imenovanega avtorskega filma?

Šprajc:

Mislim, da je tiste vrste avtorski film, kot ga je uvedel recimo francoski novi val in ki je pa pustil velike posledice v svetovni kinematografiji, umrl. Takšnega avtorskega filma ni več. Mislim, da je bila to le določena faza razvoja filmskega jezika, in filma v celoti, znotraj svetovne kinematografije. Ta faza je mimo in zdaj smo bogatejši za to izkušnjo. Nekaj pa je še zmerom res: prvi in zadnji avtor, kot je pred kratkim nekdo zapisal v Ekranu, ob zadnjem Štigličevem filmu, je gotovo režiser. Prvi in zadnji. Mislim, da filmi, so, se in se bodo pisali po režiserjih. Hočem reči to: vse v filmu je pisano z režiserjevimi imenoma in zadnji je, ki podpisuje izdelek. Preden podpiše, pa je teamsko delo nujno, predvsem v fazi priprav — pri delu na scenariju, pri delu na snemalni knjigi. Ne gre za team ljudi, ki temeljito in iz različnih zornih kotov pregledujejo meso iz katerega naj bi film nastal. Mislim, da je za režiserja zmeraj dragocena različnost posameznih optik, in da je te različne optike avtorju upoštevati toliko, kolikor

se v temeljnih rečeh srečujejo z njegovim videvanjem scenarija.

Ekran:

Teamsko delo pri posameznem filmskem projektu je pri nas še vedno bolj izjema kot pravilo, čeprav se je v nekaterih drugih republikah zadnja leta dokaj uveljavilo in dalo tudi že vrsto dobrih rezultatov, da ne govorimo o nekaterih tujih izkušnjah...

Šprajc:

Nisem veliko razmišljal o tem, ampak mislim, da je ta situacija ostanek tistega, kar je bilo nezdravega v naši kinematografiji. Mislim, da se je naša kinematografija zelo pozno osvestila, da film ni genialni izum enega samega človeka, ampak, da je film kolektivni produkt. Film ni individualen kreativen akt, film je kolektiven kreativen akt.

Kolektiven na ta način, da je naprej potrebno že mnogo pred prvo klapo delati na scenariju celo z zelo različnimi ljudmi, scenarij preverjati, ga preizkušati. Seveda je na režiserju, da ta preverjanja vendarle kasneje prilagodi sebi in svojemu lastnemu obrazu. Zakaj je bilo to v naši kinematografiji doslej drugače, ne vem. Verjetno bi celovitejša analiza razmerij v naši kinematografiji pokazala, da so bili posamezniki, ki so s pomočjo svoje močne pozicije uveljavili misel v avtorskem filmu tako dosledno, da se že misel o teamskem delu ni mogla pojaviti. Pa še nekaj je: slovenska filmska proizvodnja dolga leta ni imela dramaturškega oddelka, in ne pravega umetniškega vodstva.

Mislim, da po Štihovem obdobju, nismo imeli načrtovane filmske proizvodnje. Da je ta odsotnost repertoarne podobe slovenske kinematografije, kar se je iz leta v leto vleklo, pomenila tudi odsotnost teamskega dela v filmu. Zdaj je drugače. Zdaj so na Vibi trije ljudje, ki so tam zato, da berejo posamezne tekste, ki prihajajo. Tako avtor skoraj avtomatično vstopi v teamsko delo. Ti trije ljudje tekst preberejo in pridejo z različnimi sugestijami in z različnimi ocenami. To so zametki pravega teamskega dela pri pripravi filma.

Ekran:

Nastajanje Krča je sovpadlo z vrsto tako kadrovskih, kot organizacijskih sprememb v Viba filmu, vse z željo in težnjo, da bi pričelo podjetje delati kot dobro utečen stroj, ki bo omogočal maksimalne pogoje za delo, kar je pravzaprav tudi prvenstvena

naloga podjetja. V kakšnih pogojih si delal Krč?

Šprajc:

Vežani smo na eno samo podjetje — na Vibo — saj nimamo možnosti nesti scenarija v drugo hišo. Smo takorekoč obsojeni na Vibo, in Viba je na nek način obsojena na nas. Viba ne more reči, s 5 —10 slovenskimi režiserji bomo delali, ostali naj delajo v drugih hišah. Imamo eno samo podjetje. Prišli so novi kadri, to je res. Najbolje pa — za zdaj — funkcionira le dramaturški oddelek. Vse ostalo, kar naj bi bila Viba in kar v bistvu pomeni proizvodnjo je podedovano iz 30-letne izkušnje naše kinematografije. Marsikaj je v proizvodnji, kar se ni spremenilo že 15 in več let. To dejstvo doživlja avtor, ko dela film, pogosto kot konflikt, kot nerazumevanje določenih ljudi, ki sedijo v Vibini izvedbi. Izvedba slovenske filmske proizvodnje je tako rekoč pred razsulom. Vedeti moramo, da praktično nismo investirali v kadre, da na primer nismo štipendirali ljudi za delovna mesta, kot so direktorji filmov, četudi imamo oddelek za organizacijo na Akademiji v Beogradu. Če oddide Alenka Bartova, ne bomo imeli filmskega kostumografa, če oddide Niko Matul, ne bomo imeli scenografa, specialista za film. Še precej je poklicev v filmu, kjer manjka novih kadrov, pa jih sploh ne vzgajamo. Kar pa je najhuje, je to, da se na Vibi niti ne zavedajo, da se lahko izvedba preprosto razleti. V njej so mnogi ljudje, po Petrovem načelu, že zdavnaj dosegli mejo sposobnosti in nesposobnosti, pa še zmeraj sedijo na mestih za katera ta hip absolutno niso več sposobni.

Pri snemanju filma sem nekolikokrat naletel na "manufakturno pamet". Ljudje na Vibi so napredovali od vajenca do mojstra, od pomočnika do organizatorja, pa vse do šefa izvedbe celotnega podjetja. Seveda potem ni zavesti o tem, da je treba podjetje kadrovske prevetriti, da je treba pripeljati ljudi z visokošolskim znanjem. Pomanjkanje ljudi s strokovnim znanjem lahko film podraži tudi za polovico, toda tega kot, da se nihče ne zaveda, ali pa se noče zavedati.

Ekran:

To so bile bolj splošne ugotovitve. Ali lahko poveš več o konkretnih težavah in problemih

pri snemanju Krča in kako je to vplivalo na končni izdelek?

Šprajc:

Veliko stvari je bilo. Ena večjih pa je bila, da so mi vodje Vibine izvedbe nenehno "viseli na vratu" zaradi potrošenega traku. Za Krč sem posnel 25 tisoč metrov filma. Pozanimal sem se koliko so v istem času posneli kolegi. Marković je v Beogradu posnel 29 tisoč metrov filma. Krč je bil torej posnet z manj traku, kot je objektivna norma za celovečerni film. Iz izvedbe pa sem neprestano poslušal, da naj štedim s trakom, da ni deviz, da je trak strahotno drag itd. To verjamem, ampak vsi moramo vedeti, da so svetovne norme, ki zagotavljajo normalne profesionalne pogoje, mnogo višje, od teh "mojih" 25 tisoč metrov. Filma, ki ne bo narejen profesionalno, ki ne bo ustrezal svetovnim normativom zunaj ne bo nihče gledal. Kako naj posnamem film, ki mu ne bo mogoče očitati profesionalnih napak, če sem omejen, če moramo delati s četrtim delom količine traku, ki je potrebna za celovečerni film?

Zgodilo se je tudi, da se je na terenu pokvarila kamera. Nihče se ni domislil, da bi kamero naložil v avto in jo odpeljal v München, čez 20 ur pa bi bila že popravljena nazaj. Namesto tega je prišel človek iz Vibe, šef proizvodnje in vzel iz kamere neki tranzistor; kamera je spet stekla, kasneje pa smo ugotovili, da smo dobili zagotovila, da je kamera v redu od človeka, ki sploh ni usposobljen za to delo, material pa je bil seveda zanič. Družbena sredstva, namenjena filmu so prevelika, da bi lahko še naprej tako delali. Marsikaj bo potrebno spremeniti.

Ekran:

Povedal si precej gorkih na račun Vibe. Ali se ne bojiš, posledic? Mnogo tvojih kolegov je namreč vedelo v zasebnih pogovorih prav tako povedati marsikaj, javno pa so raje molčali ker so se bali, da bodo imeli težave z naslednjim projektom.

Šprajc:

Če se po Krču zgodi, da do filma ne bi prišel, potem bo to pomenilo samo, da gre za nespametno kadrovske politiko tako podjetja, kot širše družbene skupnosti, ki mi je zapuala ogromna sredstva, da sem ta film posnel. Ta denar, pa ne samo denar, celoten projekt razumem tudi kot investicijo vame. In če

rečem tisto, kar je res in za tem stojim, se mi zdi, da izrečena resnica ne more biti razlog, da filma ne bi dobil. Vedeti pa moramo, da so v preteklosti bili in da so še določeni avtorji, ki so bili eksistenčno absolutno odvisni od filma, posredno pa od določenih ljudi, ki so pomenili podjetje in so se zamere kot jo omenjaš, seveda bali. Če bi se zgodilo, da ne bi delal filma, bi to pomenilo, da je še veliko nezdravega v naši kinematografiji. Avtorju, ki si mu zapual prvi projekt in ki je ta projekt dostojno in s precejšnjim uspehom izpeljal, ne moreš odreči naslednjega filma. Mislim, da je bilo tudi nekaj avtorjev, ki so takšne prve filme posneli, bi jim lahko rekli najmanj zmeta, pa jim možnosti za nadaljnje delo ni nihče odvzel. Če govorim o podjetju in o izvedbi Vibe, govorim to iz izkušnje in ker je treba na to opozoriti. Ljudem, ki vodijo podjetje in samoupravnim organom Vibe, smo avtorji to dolžni povedati, da bodo začeli gledati na probleme podjetja širše in bolj odprto in da ne bodo v gozdu gledali samo posameznih dreves in posameznih vej na njih.

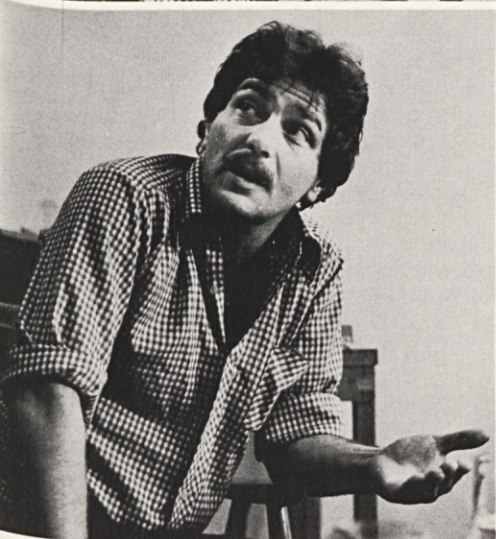
Ekran:

Scenarij igranih filmov je predvsem tvorba, ki pripada območju literature, toda takšna tvorba, ki želi v procesu filmanja postati drugačna. V nekem smislu je scenarij skelet, sestavljen iz besednih mrež, ki vsebujejo razdelano idejno (ideološko) raven, in ki izzivajo predmetno, materialno upodobitev. Zanima nas, kako gledaš na proces realizacije scenarijske predloge — v kolikšni meri je bila idejna (ideološka) struktura Krča določena že s scenarijem in v kolikšni meri je filmski postopek kot "utelešenje" verbalnih, idejno abstraktnih nastavkov vnesel kompleksnejše in nove pomene.

Šprajc:

V vprašanju vidim stališče, ki je približno takšno: scenarij je bil napisan mimo tebe, bil ti je dan v realizacijo in na tebi je bilo, da ga realiziraš, da vneseš vanj "kompleksnejše in nove pomene". Jaz bi temu rekel drugače: da ga nadgradiš, da storiš z njim tisto, kar bi ga potegnilo ven, v drugačne prostore, stran od "besednih mrež".

Ni tako. Ni bil na eni strani scenarist, na drugi pa jaz kot režiser. Če bi kdorkoli delal analizo zdaj, ko je film realiziran, potlej bi ta analiza pokazala, da



se film zelo zelo razlikuje od prvotnega scenarija, tistega, ki je bil nagrajen na natečaju pred dvema leti. Če bi me scenarij ne privlačil, če bi v njem ne videl temeljite osnove za film, kot sem si ga želel posneti, potlej bi tega filma ne bilo. Rekel sem že: delali smo teamsko. V filmu je zdaj marsikaj, kar pomeni tudi moja intervencija v scenarij. Koliko abstraktnih nastavkov in koliko novih pomenov je v filmu, o tem naj bi ne sodil avtor. Na analizah, na kritikih je, da ocenijo, kako je s tem. Sam lahko rečem le to, da sem film želel seliti v prostore, ki bi ne pomenili le golo odslikavanje tega sveta.

Ekran:
Kljub temu, da je dobil scenarij po katerem je nastal Krč nekaj uradnih festivalskih priznanj, pa vendarle mnogi očitajo pretiran žurnalizem, skonstruiranost, in celo konformizem, tebi pa, da ga kot režiser vendarle nisi nadgradil, temveč si ga le vfilmal...

Šprajc:
 Mislim, da je ocena huda. Prehuda in deloma krivična. Mislim, da je Krč nekonformističen film. Kritičen je, kritičen do tistih negativnih pojavov, sredi katerih živimo, in ki jih mi sami tudi občutimo. Od vsega začetka sem vedel, da Krč ne bo in da ne sme biti moj cineastični filmski manifest. Nisem delal manifesta te vrste. Hotel sem narediti film, ki bi z osvojenim, pa ne tradicionalnim jezikom, artikuliral mojo in posredno skoraj gotovo tudi našo skupno bivanjsko skušnjo. To s konformizmom nima prave povezave.

Problemi, ki jih Kozinčev scenarij obravnava se meni ne zde tako žurnalistični in naivni. Zde se mi pravi problemi našega časa. Ostareli in osamelimi kmetje, polproletarci, ki iščejo svoj bivanjski in eksistencialni prostor, sredina province, osama žensko-tridesetletnic, agresija birokratskih struktur: jaz tega ne doživljam kot žurnalizem in naivo. Jaz to mislim in doživljam in vidim kot tisto, kar je tudi moja izkušnja. O tej izkušnji sem posnel film, o tem sem v filmu govoril.

Tega scenarija nisem vfilmal, ta scenarij sem filmsko artikuliral s svojo izreko. Zdi pa se mi, da je potrebno film pozorno gledati in marsikdaj videti v njem navidez nepomembne detajle, ki pa so skrbno razdeljeni po posameznih

sekvencah. Vse, od kompozicije do jezika in izreka dialoga je v tem filmu vodeno. Nič ni v njem, kar naj bi pomenilo kakšno naključje.

Ekran:
Ob gleanju Krča se je nekajkrat težko izogniti občutku, da filmski čas pa tudi filmski prostor nista obvladana povsem dosledno tako, da gledalec včasih zgubi orientacijo.

Šprajc:
 Mislim, da govoriš s pozicije klasične dramaturgije. Na filmsko dramaturgijo gledam namreč drugače. Mislim, da za takšne vrste film, kot je Krč, ko gre za vprašanja kolektiva, za obravnavanje različnih problemov, ki se ne kažejo kot enodnevna, ampak kot prava problemska vrelišča v naši družbi, da je za tak film tako rekoč zanemarljivo, kdaj je noč, poletje, jesen, zima. Važno je, kdaj se v tej kroniki znotraj določene sekvence zgodi. Važne so vsebinske zveze med posameznimi sekvencami. Mislim, da se film veže na ravni problemov, ki jih sestavlja med seboj, in podproblemov, ki jih nosijo posamezne sekvence, pri tem pa so realne časi zanemarljivi. Film ima sposobnost, ki jo za razliko od filma gledališče nima, da ustvari svoj, (to so znane stvari iz teorije) čas, ki ga imenujemo filmski čas, in ko si to dosegl in presegel zunanjo logiko dogajanja, si verjetno vstopil v svet filma. Svojega filma seveda, tistega, katerega avtor si. Če si našel ta čas in vzel gledalca vanj, potem si napravil komunikativen film.

Ekran:
Ali si zaradi istega izhodišča zanemaril tudi geografijo filma, saj prizorišča ne doživimo kot enotnega prostora, ampak ga doživljamo nekako po fragmentih. Tako na primer nimamo predstave, ali stanuje Matevž blizu dveh glavnih junakinj ali daleč, kje je ta ali ona kmetija itd. Zdi se, da ti ni uspelo doseči enovitosti prostora, v kateri bi vse specifične in dvojnosti prišle še mnogo bolj do izraza.

Šprajc:
 Mislim, da to ni res, kajti če bi bil film obtežen še s tem, potem ne bi mogel biti takšen kot je, ampak bi se moral odreči polovici svojih problemskih vozlov, da bi lahko pokazal vse to, kar si naštel. Mislim, da je za film — denimo — bistvena informacija, da je Matevž polproletarec in da dela še doma, da je bistvena informacija,

da dela v tovarni, vseeno pa je, kje je ta tovarna. Ali je Matevževa hiša blizu stanovanja obeh žensk, ali ne, ni važno. Iz filma je povsem jasno, da ti junaki živijo v enem prostoru. Ta prostor pokažemo kot trg na začetku filma in tudi kasneje. Mislim, da je na gledalcu, da vse to poveže v enoten prostor. Dejansko nisem čutil nobene potrebe, da bi dodatno pojasnjeval, da so kmetije blizu trga. Iz filma je povsem razvidno npr. da gre za Dolenjsko, kar pa je seveda tudi zanemarljivo, kajti takih trgov kot je ta v Krču, je še dosti — Krč bi se lahko dogajal tako na Štajerskem, Primorskem, Notranjskem itd. Iskal sem mehko, lirično pokrajino, zato sem se pač odločil za Dolenjsko.

Ekran:
V tvojem filmu je kopica malenkosti ("drobnih pomembnosti"), ki so vredne vse pozornosti. Ena takšnih, ki pa je vprašljiva in ki se vleče skozi ves film je — zvočna kulisa. Gre za nekaj čudnih uporab glasov, v izven kadru pa za skoraj popolno zanemaritev šumov, kar daje filmu včasih občutek "sterilnosti"...

Šprajc:
Ne vem, če je to res. Če tako pravite, morda. Toda film je posnet sinhrono, kar pomeni, da smo snemali zvok istočasno s sliko. Torej so v njem vsi šumi, kot jih vidi kamera in sliši magnetofonski trak. In ne le to. V njem je še mnogo, mnogo dodanih šumov. Dodajali smo jih zaradi atmosfer, zaradi šumske polnosti.

Mislím, da je vprašanje postavljeno bolj iz neke pretekle skušnje o tonu v slovenskem filmu.

Dvomim pa, da vpraševalec točno ve, da imajo vsi naši filmi v kinematografu svetlobni tonski zapis. Tu pade kvaliteta za skoraj trideset odstotkov. Toda to je vprašanje naše reproduktivne kinematografije, opremljenosti kinematografov itd. Prvi bi pozdravil magnetni zapis ob filmu. Žal je za naše dežele neuporaben. Preprosto nimamo ustreznih filmskih projektorjev v kinematografih.

"Čudna uporaba glasov" v posnetku, ko sedita Igor in Tanja v Maximarketu in ju gledamo skozi izložbo, je namenoma v filmu v tej in še eni sekvenci (ob brezi). Prav nič čudna ni. Med kamero in junakoma je steklo. Glas je tako v resnici sterilen. Nekakšna pregrada je med nami in igralcema. Prav je tako. To je

čudno. Je! Toda pregrada je tudi med Igorjem in Tanjo in to sem želel doseči. To torej ni bila napaka. Tudi tisti, ki vprašuje in ki je gledal film, je to njuno srečanje slišal kot čudno.

Ekran:
S Kozincem sta locirala filmsko dogajanje v trg, torej nekam med vas in mesto. Ker gre za sodobno tematiko in problematiko, se zastavlja vprašanje, kdaj bomo končno dobili tudi angažirano filmsko obdelavo urbane sredine t. j. mesta, saj so bili vsi dosedanji tovrstni poskusi v glavnem filmski nesporazumi. Ali ste se s Kozincem temu "izzivu" odrekla iz previdnosti, ali pa sta menila, da je prav vajina lokacija ta hip tisto najbolj tipično prizorišče, ki nudi največ možnosti za vsakršno kritično soočanje s sodobnostjo?

Šprajc:
Kadarkoli se je naš film začel ukvarjati z urbanizirano sredino, je začel jecljati. Najbolj varnega se je počutil, ko se je zatekel na kmete, v vas. Dejstvo je, da so vsi poskusi v zadnjem času, recimo Ranflovih filmi, pa Sreča na vrhovi, eno samo jecljanje. Družba v kateri živimo, je ena najvitalnejših družb na svetu, hkrati pa je to po naseljenosti prostor, ki ima vse značilnosti — trga. Da! Niti Ljubljana nima karakteristik urbanizirane sredine kot je recimo London, Moskva itd. Ljubljana pomeni tretjino ene londonske četrti. Slovenija je velik trg, ta pa je razdeljen na večje in na manjše trge. Pravi problemi, ki v ogromni urbanizirani sredini nastajajo in ki jih mi radi imenujemo problemi urbanizirane celote, dejansko niso naši problemi. Zato tudi doslej še nismo znali narediti o tem filma. Naši filmi so toliko bolj naši in toliko bolj segajo v našo sodobnost takrat, ko se ukvarjajo s problemom sodobne vasi, pa izumirajoče vasi, pa porajanjem nekih novih, rekel bi samo na pol urbaniziranih sredin, nekje na meji med trgov in pravim, šele bodočim mestom.

Ekran:
Bazična struktura filma, na katero se veže ves mozaik oseb in usod, sta paralelni zgodbi dveh parov, Tanje in Igorja in Kristine in Matevža. Vsi štirje liki predstavljajo določena nasprotja, hkrati pa se tudi dopolnjujejo, toda zdi se, kot da, bolj ko film traja, postajata Matevž in Kristina vse bolj dominantna, ker sta v svojem okolju dejansko edina prava borca. V tem pa sicer skrbno zasnovano jedro, kot da

prične razpadati. Ali je bil to tvoj namen in če je bil, zakaj nisi linije Kristina—Matevž še bolj krepil?

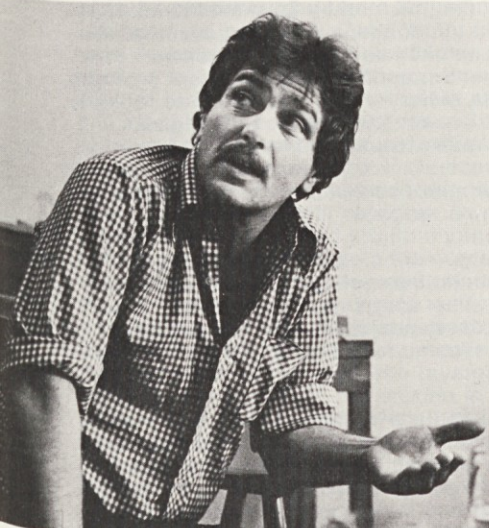
Šprajc:
Krepil je nisem zato, ker se mi zdi, da bi bil v opreki z življenjem, pa tudi v opreki z osebno skušnjo. Ne verjamem — da bi se ta dva človeka lahko za dalj časa združila in tega v filmu tudi nisem naredil. Če ženska lika razdelimo po psiholoških tipih je Kristina kolerik, Tanja pa je melanholik. Če govorim sociološko je Kristina socialna, Tanja pa asocialna oseba, ki nikdar ne drsi v konflikte. Gre za to, da je že po tipologiji, po tej različnosti, ki pa mora biti, da je v filmu konfliktno sploh mogoče, Tanja človek, ki ostaja zadaj zaradi svoje nekonfliktnosti in tudi zaradi svoje melanholične narave. Človek, ki je konfliktna oseba, verjetno doživlja svoje poraze in svoje zmage zelo radikalno. Človek, ki ne sili v konflikte teh porazov in zmag sploh ne doživlja. Tudi Matevž je zdrsel v prvi plan. To ni bilo nekaj kar bi mi slučajno zdrselo v prvi plan. Temeljni interes sem imel pri Matevžu in pri Kristini. Tanja je bila Kristini na nek način, seveda zelo močno dopolnilo. Res pa je, da bi se dalo narediti film tako o posebej o Tanji, kot o Matevžu, pa o Kristini in o Igorju. V naravi filma, torej dramatičnega sploh je, da se na dramatično veže konfliktno. Tako je Kristina prišla v prvi plan. V filmu so štiri usode, ki jih skušamo spremljati, nisem pa niti imel namena, da bi jih do kraja zakoličil in izrekel.

Ekran:
Od vse četverice osrednjih likov je še posebej neizrazit, neizdelan, skoraj malce šabloniziran lik politika Igorja...

Šprajc:
On je tukaj predvsem zaradi Tanje, ne pa zato, ker je politik. Problem kraja ni Igorjev problem, Igor se na probleme kraja veže le poklicno, vanj pa prihaja zaradi strasti. Z Igorjem ničesar ne rešujemo. On ima svojo dramaturško funkcijo. Vedeti moramo, da je tudi Fortinbras v Hamletu čista funkcija, dramaturško pomagalo.

Ekran:
Pa kaplan?

Šprajc:
Kaplan je v filmu predstavnik Cerkve. Seveda pa ni črnobela figura s katero šahiramo sem in tja po filmu. Prisoten je toliko, kolikor je pač Cerkev približno



nasploh prisotna v takšnem trškem življenju. Torej ga je mogoče razumeti le v takšni vlogi in funkciji.

Ekran:

V slovenskih filmih so prizori spolnosti vedno krčeviti, slovenski režiserji pa ljubezni, ko se spremeni v spolnost ne znajo prikazovati na primeren način. Nespretnost kar zadeva prikazovanje spolnosti mnogi očitajo tudi Krču češ, da je preveč

odkrita, nasilna in da ne funkcionira v dramaturgiji filma. Zdi se, da gre v osrednjih tovrstnih scenah za različne sloge na primer med prvim stikom med Tanjo in Igorjem, med Kristino in Matevžem in navsezadnje v zadnji sceni med Tanjo in Igorjem v katero je posredno vključena tudi Kristina. Zlasti za Kristino trpljenje ob aktu ostalih dveh ni videti pravega razloga oziroma opravičila, razen če ne gre za rahlo nakazano lezbičnost. Kakšen je bil torej tvoj koncept obravnavanja in prikazovanja spolnosti v Krču?

Šprajc:

V filmu so trije spolni akti, in sekvenca ob oknu, ki si jo imenoval neke vrste lezbijstvo. Najprej; kar se tiče lezbijstva! Prepričan pa sem, da med Tanjo in med Kristino ni nobene spolnosti. Da se dve ženski znajdeti skupaj v postelji in si prislunita glavo druga na drugo ne sme gledalca apriori spominjati na lezbizem. Gre za odslikavanje ženske intimne, medsebojnih odnosov dveh žena. Dlan na rami pomeni varno zavetje in to s spolnostjo nima nobene zveze.

Lezbijstvo ni ne nakazano ne izrečeno. To je narejeno s simpatijo do dveh ženskih usod. Ostali spolni akti: prvi med Igorjem in Tanjo, hoče biti liričen, mehak in dinamičen obenem, zato, ker sem ga hotel narediti s Tanjine pozicije. *Mislím, da to tudi je.* Drugi akt med Kristino in Matevžem ob reki je narejen nervozno in to namenoma.

Vprašati se je treba, zakaj gre Kristina z Matevžem. Kristina ni zaljubljena in obratno in nimamo nobenih podatkov, da bosta ta dva človeka v filmu trčila s telesi. V določenem trenutku, Matevž doživi veliko razočaranje ob Tanji v katero je zaljubljen, vemo pa tudi, da Kristina nima moškega, ampak to da ga nima, ni razlog, da gre z Matevžem. Gre za Kristino. Kristina gre z njim v trenutku stiske, osame v čudnem trenutku, ko se ji stvari sesujejo, v trenutku praznine, brez zavesti o tem, kaj naj bi še počela v svojem življenju. Kristina je ženska, ki gleda tudi na spolnost zelo odprto. V objemu Matevža začuti človeško toplino, bližino.

Normalno je da se to prevesi v spolni akt. Toda spolnost se ji zazdi odvrtna, ker to ni prava rešitev za njene stiske. Zato je ta drugi akt narejen na način begavosti, mraka. In zadnji spolni akt, med Tanjo in med Matevžem, smo "delovno" imenovali troseks.

Med spolnim aktom Tanje in Igorja vidimo tudi Kristino, ki doživlja osebno stisko na način skrajne osame, telesne trzavice. Ta akt je oblikovan iz Igorjevega videnja. Zato je grob in nasilen. To je spolni akt sam po sebi. Igor ni prišel po nič drugega kot po spolnost in tudi takoj odšel, ter sploh izginil iz filma. Vsak od teh spolnih aktov sledi neki temeljni misli, narejen je iz pozicije enega ali drugega junaka. Lirika na začetku, begavost na sredini, grobost, stiska in spolnost zaradi spolnosti na koncu.

Ekran:

Po vseh dosedanjih odmevih, v sredstvih javnega obveščanja, po puljski skušnji in po soočanju s slovenskim gledalstvom, si si verjetno že lahko ustvaril svoje lastno predstavo o tem kam tvoj film dejansko sodi v letošnji jugoslovanski produkciji, predvsem pa kam sodi v kontekstu slovenske filmske proizvodnje zadnjih let.

Šprajc:

Sam sebe postavljati v zgodovinski prostor je nemogoče. Verjetno je ta film šele začetek, mojega filmskega rokopisa. Mislím pa, da je ta film za slovenski prostor inovativen predvsem zaradi svojega družbenega angažmana. Mislím da Krč misli te družbe ne misli statično, ampak da jo razume kot dialektični mehanizem, s tem, da se loteva posameznih vsebinskih in problemskih plasti, znotraj teh plasti pa posameznikov usode. Za razliko od junakov, ki jih kaže mlajši rod beograjskih režiserjev, so junaki Krča drugačni. To niso statični ljudje, to niso junaki iz obrobja življenja, ampak ljudje, ki živijo v sredini življenja, ki doživljajo to družbo tako, kot jo danes večina ljudi.

Gotovo pa je nekaj: zame je Krč predvsem velika življenjska in delovna izkušnja in na podlagi te izkušnje ta hip razmišljam predvsem o novem projektu.

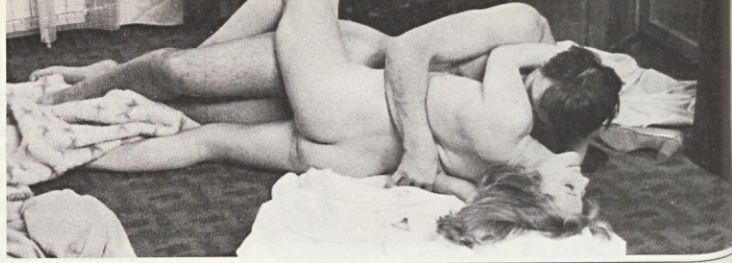
Ekran:

Imaš v mislih že kaj konkretnega?

Šprajc:

Zagotovo se bom ukvarjal s sodobno temo.

Pogovarjali so se:
Silvan Furlan
Sašo Schrott
Matjaž Zajec



Krč

Scenarij: Željko Kozinc
Režija: Božo Sprajc
Direktor fotografije: Rado Likon
Kostumografija: Alenka Bartl
Scenografija: Niko Matul
Glasba: Tomaž Pengov
Tonski snemalec: Marjan Meglič
Maska: Anka Vilhar
Montaža: Andrija Zafranović
Igrajo: Mateja Glazar, Milena Zupančič, Ivo Ban, Boris Cavazza, Zlatko Sugman, Jože Kovačič, Željko Hrs, Marko Okorn, Janez Hočevar, Janez Starina, Iva Zupančič, Stojan Colja, Duša Počkaj, Dare Valič
Produkcija: "Viba film", 1979
Distribucija: "Vesna film"
Dolžina filma: 2.650 m.

Ko nam jih kamera pokaže onstran dotedanjega življenja, Kristino, učiteljico angleščine v poniglavi in nekoliko poniževalni vlogi turistične vodnice družini slovenskih Američanov, Matevža in Tanjo, ki sta se po Tanjini jalovi ljubezenski iluziji naposled le sprijaznila drug z drugim, pa pri skupni gradnji hiše nekje na barjanskem obrobju Ljubljane, nas navda občutek sentimentalno trpke zgubljenosti. Nič ni več, kot je bilo. Dotedanje človeške vezi so potrgane, družčina, ki je dajala obeležja mladosti, se je razbila v spletu dramatičnih okoliščin.

Vendar občutek vara. Tem mladim ljudem, Tanji, Kristini in Matevžu in vsem drugim iz njihovega kroga, predsedniku mladine, pesniku, mentalno zavrtemu "Kavasakiju" pa celo agresivnemu mlademu kaplanu, ni bilo tam na vasi, v Malem polju, nikoli zares lepo in prijetno. Bilo je životarjenje, ne življenje. Njihovi dnevi so minevali v praznem teku. Tudi poprej, preden se je začelo vrteti kolo dogodkov, ki jih je v dramatično fabulo napredla scenaristova dramaturško-fabulativna fantazija. Igorjeva seksualna zagretost za Tanjo in klobčič dogodkov, povezanih z njegovim prihajanjem "v vas", spoznanje o jalovosti bivanja vseh prizadetih v Mokrem polju kvečjemu samo pospešita, nikakor pa ne sprožita. Doktor Igor, politični funkcionar iz centra, čigar ljubezensko avanturo v provinci izrabijo krajevni činitelji za pridobitev ne kdove kako pomembnega investicijskega kredita, je kljub svojemu navidez pomembnemu dramaturškemu statusu samo nepomembna epizoda v eksistencialni drami teh mladih domačinov zavrtega mokropoljskega podeželja. Jedro njihove drame je imanentni konflikt z ideologijo, mentaliteto in življenjskimi deali tega in takega podeželja, s to majhnostjo interesnih obzorij, s to pritlikavostjo duha, s to podrejenostjo vsega in vsakogar ničnim lokalnim ciljem in prestižnemu vaškemu pridobitništvu, odetemu v demagoški plašč boja za napredek.

Del filmske naracije se okoli konflikta med tradicionalnimi centri moči na vasi ter voljo mladih, da bi si uredili življenje in delovne pogoje po svoji meri, suče in ga v določenem smislu tudi razpreda, toda ne v njegovem sociološkem in s tem tudi dramatičnem jedru, pač pa v njegovi povrhnji plasti, pri njegovih vnanjih manifestacijah. Fabulativni vozli dogajanja, predvsem še besed o dogajanju nam sicer namigujejo, da so eksistenčnih zlomov mladih protagonistov drame, poimenovane "krč", krivi eksponenti vaške politike v Mokrem polju, predvsem predsednik krajevne skupnosti ter njegova konformna zaveznica, upraviteljica šole, vendar pa je njuno agiranje prikazano izrazito fragmentarno, brez dimenzij, ki bi opozarjale na dejansko moč in nevarnost, prihajajoči z njune strani. Sicer pa v filmu mimo njiju, kar zadeva vaško hierarhijo, ni zaznati nikogar. V svojem primitivizmu sta videti bolj neboljena kot zares nevarna. Le stežka bi jima bilo mogoče prisoditi položaj mokropoljskih "stebrov družbe". V primerjavo se nehote prikrade Pretnarjeva ponazoritev grozljive vaškosti in usodnega konservativizma, kakršnemu je bil izpostavljen Martin Kačur.

V mokrem polju se sicer vrstijo vseh vrst dramatični dogodki, nesreče, samomori, smrti, toda vse poteka v nekakšni naravni logiki, ki ni v svojem bistvu niti kdove kako vznemirljiva, kaj šele grozljiva. Dialog, ne pa sam tok dogajanja, je tisti, ki nam sugerira zavest, da je postalo protagonistom, s katerimi naj bi se gledalci identificirali, (Tanji, Kristini in Matevžu), življenje v teh okoliščinah in v tej sredini mučno pa celo nevzdržno. Krču te mučnine smo celo priče ob izredno sugestivnemu prizoru Kristinine spozabe nad pretepajočimi se otroki v šolskem razredu. Stiska je deklarirana in upodobljena, v utemeljenosti in neizpodbitnosti njenih vzrokov pa — v dramaturškem pomenu besede — nismo prepričani. Kajti ambient protiigre, ki naj bi jo prezentirala vaška "oblast", je podan do tolikšne mere komično, da se nam konflikt z njegovo poniglavo neboljenosti ne zdi vreden resne pozornosti, kaj šele tolikanj dramatičnih posledic, kot je prelom s to in tukajšnjo stvarnostjo in beg k drugim obzorjem, iz razmer, v katerih življenje preprosto ni več mogoče.

Še najbolj utemeljen argument človeške stiske, krča v polnem in pravem pomenu besede, se razkriva v agoniji starcev, v njihovem trpkem umirjanju. To so močni, sugestivni prizori, vendar delujejo kot epizodni stranski rokavi, prilepljeni h glavnemu toku fabule. Dramaturško z njim niso spojeni.

Na ogled so nam torej dani vsi vidiki fizične in duhovne province, tipični predstavniki vseh generacij, vseh socialnih slojev in vseh idejnih, interesnih in političnih struktur. Vendar ne gre za boj starega z novim ali obratno in ne za spopad med reakcionarnimi in progresivnimi težnjami. Gre tolikanj bolj za panoramski posnetek vaško-provincialnih ničevosti, ki se kopicijo druga vrh druge — oni, mladi, odprti ljudje (Kristina, Tanja in Matevž), pa so na svoj način tragične žrtve teh razmer, te gmote človeške neboljenosti, "nasilnosti, neumnosti in zla" predestinirani za poraz.

Tema je nastavljena in motiv sprožen, ne pa tudi izpeljan v koherentno dramaturško celoto, v konglomerat fabulativnih, mediativnih in emocionalnih vzrokov in posledic. Kar skušamo iz doživljajskih konsekvenc trojice vodilnih protagonistov igre povzeti, je bolj miselna konstrukcija, kot trdna in prepričljiva interpretacija dogajanja na platnu.

Koncept filma se je razpel med dvoje možnosti, ki fungirata v določenem smislu tudi kot skrajnosti: na eni strani je individualna drama treh (ali štirih, petih, šestih...) mladih ljudi, na drugi panoramska upodobitev sodobne vaške province, nekakšna drama "kolektivne" vasi. "Krč" ni ne eno ne drugo v njuni čisti izpeljavi, čeprav skuša biti oboje. Za kolektivno dramo izkazuje pretirano mero pozornosti posameznikom in posamičnemu, tako da celote kljub prizadevanjem v vse smeri ne zajame; za individualno dramo pa mu manjka osredotočenosti k določenemu pripovedno-izpovednemu motivu, ki bi ga detajlno obdelal in razčlenil.

Nakopičena je cela množica epizod, ki sicer skušajo ilustrirati glavni tok pripovedi, njihov poglavitni namen pa je razkrivati vse številne in raznolike pojave oblike in probleme sodobnega dogajanja v vaškem okolju. Ker pa je vsega veliko in preveč, se film — po volji scenaristične predloge — posameznih dejstev samo dotakne, jih bodisi ošvrhne ali se ob njih zgrozi, vanje pa ne seže. Tako so pred gledalcem na način reportažno — dokumentarističnega beleženja sicer avtentične stvarnosti razgrnjeni mnogi boleči in nedvoumno karakteristični prizori, vendar bolj v tehniki kolaža kot v umetniško domišljenem in pregnetem konglomeratu dramatičnega doživetja časa, ki nas prizadeva.

Poskus je iskren in angažiran, izpeljava premalo domišljena in dognana.

Viktor Konjar



kritika

Kakšen kamen — za v glavo! To ni kamen "za pod glavo", gruda iz zabitega vaškega posestva pod Kopaonikom iz znamenite drame Milice Novkovič ("Kamen za pod glavo", 1978). "Krč" ne zvede vaških tegob tukaj in zdaj na metaforo o zglavju dotrpele kmečke glave, ki ji po dolgi, neusmiljeni borbi v družini — zadrugi ne preostane ničesar drugega, kot da si zaželi za svoj večni počitek vsaj kamen pod glavo, če si že na posestvu (oziroma v življenju) ni ničesar udobnejšega prihranila. Zato "Krč", čeprav je film o vasi, ne seže do kmetovega srca kakor kamen "za pod glavo". Prav tako ne tolče po kmetovi glavi, niti ne sega po njej! "Krč" je film, ki tolče po glavi — po vesti in zavesti — človeka, ki živi zunaj naših bolj ali manj nerazvitih kmečkih področij, hkrati pa posplošeno odloča o vaških zapletih. Stvar je preprosta in splošno znana: naša dandanašnja vas (od Gevgelije do Maribora, kot se temu lepo reče) je usmerjena tako, da razloge za svoj napredek ali nazadovanje išče predvsem v središčih, ki krojijo enotno gospodarsko in kulturno politiko za mesto, vas in velevas. To, kar se nam dogaja na vasi, se nam dogaja tudi v mestu. Kar se nam dogaja v mestu, se nam dogaja na vasi. To popolnoma pravilno recipročnost družbenih problemov je bilo doslej v naši kulturi opaziti zgolj kot kamenček na dlani porednega dečka iz naše vasice (s po eno tovarnico za proizvodnjo vezalk in nekaj podjetij "na drobnin in debelo"), ki bi z njim lahko udaril v očetovega novega fička ali pa iz objestnosti naciljal kokoš s periferije svoje velevasi. Taki umetniški proesejdi so razreševali svoj dramski zaplet iz dileme "mesto ali vas" in se molče izogibali očitne, krčevite zraslosti mesta in vasi, dandanašnji tako silovite in boleče, da zahteva od umetnika, ki se loti velevaške problematike, jasno in odločno postavljanje problema.

Željko Kozinc in Božo Šprajc sta uskladila svoje težnje v to smer; "Krč" prvič pri nas privede gledalca (tistega, ki vsaj materi prizna, da se zaveda svoje vesti!) do odmerjanja žgočih družbenih problemov. A "Krč" ni film, ki le nakazuje probleme ali ki zlobno upira prst v oko našega družbeno-političnega delavca, tudi ne tak film, ki bi postavjal brezupna vprašanja, na katera je mogoče odgovarjati s kratkimi "da" ali še krajšimi "ne". Na ravni idej predstavlja "Krč" sublimacijo vseh vitalnih, življenjskih pojavnosti (družine, znanosti, religij, kultur, politik), ki se stikajo in zgoščajo v danem, konkretnem zemljepisnem področju v vsej njegovi kompleksnosti. Scenarij Željka Kozinca je pomagal Šprajcu najobčutljivejše spoje (ekonomskopolitično, religiozno-socialno, erotsko-seksualno) prikazati v jasnem in prepričljivem fokusu. Resnici na ljubo, ta fokus je podan na enotni ravni vseh obstoječih (možnih) pojavov, toda izbor kronike za formo — metodo razkrivanja na razne načine prepletenih problemov — ni slučajen; ni dvoma, da "Krč" pozitivistično špekulira s tako imenovano objektivno stvarnostjo, točneje s primarnimi značilnostmi nekega časa. To, kar dogajanje v Mokrem Polju specifično opredeljuje v naštetih vrednotah "primarnih značilnosti nekega časa v neki naši velevasi", je po naravi stvari *sam prostor*, v katerega je Kozinc postavil dogajanje.

Kozinc in Šprajc sta hotela jasno pokazati, da je njuno dogajanje postavljeno v konkretni geografski, administrativni in etnološki prostor; o tem zgovorno priča sekvenca z začetka filma, ko kmet Matevž izmed treh enakopravnih jugoslovanskih zastav (državne, republiške in partijske) za praznično obeležje mestnega slavlja izbere republiško, slovensko zastavo. Total vasi pred začetno sekvenco — ki je kakor snet s tipične slovenske razglednice — potrjuje naznačeni Matevžev izbor in tezo, da se bo milina tega prizora šele v toku filma razkrila gledalcu kot okrilje *specifične* "hrbovite, zimzelene, čiste in urejene vasice z ljubko miniaturno cerkvico na samem vrhu od sonca obsijanega griča". Ta prvi dramaturški poudarek spominja na total-razglednico iz "Okupacije v 26 slikah" (1978) in vsebuje

isti smisel: z razčlenjevanjem znanih mitemov nekega idealiziranega zemljepisnega področja prodreti do same srži možne lepote in neobhodne grozote tega samo na prvi pogled popolnega, rajskega predela. V tem smislu Matevžev izbor slovenske zastave ne instruiira nikakega lažnega "separatistično-lokalnega sporočila", temveč predstavlja pravi pravcati prolog drami, ki sledi. Če je že treba z besedami označiti, kaj nakazuje izbor slovenske zastave, lahko tako: "da, treba je kreniti od posameznega k občemu" — in naprej — "najprej je treba uvideti probleme v osnovni narodno-administrativni enoti in šele potem sklepati na širšem, federalnem planu". Vsekakor bo decentnost tega ideološkega sporočila pri sumničavih ljudeh brez profiliranega angažmaja (ki se sicer gnetejo v tem filmu!) izzvala zmedenost tipa: "... čemu zdaj to?..."; a prav takšnim habitusom je "Krč" še najbolj v poduk. Toliko bolj, ker dogajanje filma ni postavljeno v Ljubljano, administrativno središče Slovenije, temveč na marginalno področje te "Visoko-Industrializirane-Evropski-Standard--Dosegajoče" republike jugoslovanske države. "Marginalno področje" v Sloveniji pa je v predstavi večine Jugoslovancev (treba je priznati!) sladko mestece, kjer obstajajo ustanove za varstvo psov (seveda s pedigrejem) — poleg "že običajnih" za otroke — in druge norčije dobro nahranjenega sveta. Kozinčeva oziroma Šprajcova Mokro Polje ni nikak rezervat "dizajna, smuči in runolista", pa tudi zaščitnih znamk "Mebla", "Gorenja", "Iskre", "Slovenijalesa", "TAM-a", "Tomosa" itd. ni moč opaziti v nobenem eksteriernem kadru tega filma.

Če se nam zdi Kozinčeva in Šprajcova angažiranost tako smotrna, bi lahko poznavalec slovenske kinematografije pomislil, da hote zanemarjamo vlogo starejših del, ki obravnavajo sodobno slovensko vas. Nasprotno: v filmološki partituri "Krča" je čutiti ves razpon od "Ljubezni na odoru" (1973) prek "Leta mrtve ptice" (1973) do "Belih trav" (1975). V skrivnostni srži "Krča" odsevaj tudi manj metonimijske obdelave vaških tem, kakršne so v "Povesti o dobrih ljudeh" (1975) ali "Praznovanju pomladi" (1978). Pa tudi izkustvo starejše in nekaj mlajše zgodovine slovenske vasi — "Samorastniki" (1963), "Rdeče klasje" (1973), "Med strahom in dolžnostjo" (1975), "Idealisti" (1976) — določa prav današnja, Šprajcova velevas. "Krč" na določen način predstavlja krono naporov slovenskih cineastov (in njihovih uglednih "gostov", npr. Živojin Pavlovič), da bi v obravnavanju odnosa med človekom in zemljo prikazali vsaj nekaj tistega, kar zajema pojem "narodni duh". V tem smislu "Krč" razgrajuje lažne miteme podobnih proesejev in si dovoli preverjati zakoreninjeno krilatico: "Slovenec je srečen med starimi hrasti, med bujnim zelenjem, srečen je, kadar je na svoji pravilno zorani njivi, ob kateri stoji skrbno vzdrževano poslopje s čistimi stajami in kletjo, polno cvička." Problem odnosa med konkretno zemljo in konkretnim človekom na njej, tukaj in zdaj v Mokrem Polju, je problem identifikacije pojavnosti, dejstev, ki vplivajo na to, da je omenjeni "srečni Slovenec" to, kar je — ne boljši ne lepši kot v resnici. Ta dejstva niso ločena med seboj, ne delujejo samostojno niti izvorno niti danes. Srečo sodobnega Slovenca "med stoletnimi hrasti" določajo v svoji nerazdružljivi zrelosti, ki je protislovna samo za naivneže. Problem vzgajanja mladine v religioznem izobraževanju in problem izobrazbe, ki jo mladina doseže v šoli, sta v tesni zvezi s sočasnimi samoupravnimi izobraževanjem mokropoljskih staršev. Zaradi takega dialektičnega pristopa izvedljivost verouka v Mokrem Polju ni odvisna od resolucij "za" ali "proti", kakor se pri nas najpogosteje dogaja. Avtorja "Krča" vestno in modro puščata "bogu božje"; prav tako puščata samoupravljalcu delovati v skladu s samoupravljanjem ter politiku izkazati se v konkretnih okoliščinah.

Junakova tragika izvira že iz nemoči dodati "novo" "staremu", še bolj pa seveda oboje uskladiti. Kako najti telesno in duhovno ravnotežje v obilici situacij, ki tekmujejo, katera bo



človeku pomenila lepše in mirnejše življenje — to je problem osebne zmožnosti človeka, da iz življenja potegne kar največ, zato da bi se v svet različnih življenjskih pojavnosti vrnilo najpotrebnejše: jasna misel. Iz krčevitega nihanja junakov "Krča" ob vprašanju, koliko je za občo anksioznost kriva geografska zabitost njihove velevasi in koliko je problem v njih samih, sledi nujen sklep: dejstva, ki ustrezajo merilom uspeha in sreče, morajo po naravi stvari — če že ne v trenutku pomiriti želodčne in čustvene krče — natanko usmeriti, kam in kako dalje, skupaj z želodcem in dušo. Zato je formalizem v reševanju gospodarskih težav nekega kraja (ali zgraditi cementarno zaradi potreb Mokropolčanov, ali pa je cementarna pomembnejša za širšo skupnost; naprej, ali sploh zgraditi cementarno ali rajši kaj drugega) rezultat neuvidevanja vitalnih, predvsem pa konkretnih problemov kraja. Zato problemi medicinske patronaže ali potrebe po pouku angleščine (svetovnega jezika) nimajo aposteriornega, še manj apriornega pomena. Prebivalcem Mokrega Polja in vseh ostalih polj vzdolž naše lepe domovine je primerno *osmišljanje ekonomske politike*. Ravno ekonomija zagotavlja uspešno koordinacijo ostalih družbenih dogajanj (kulture, politike, prosvete, religije itd.). Pravilna ekonomska rešitev na določenem zemljepisnem področju pomeni hkrati poročstvo, da ne bo prihajalo do grobih zamenjav problemov, da političnih označitev ne bo mogoče zlahka imenovati kulturne, kakor to stori neki predstavnik mokropoljske občine, ki v zdravici ob mestnem prazniku pravi: "Kultura je naša politika."

Zorica Jevremović

Vsako pisanje o slovenskem filmu je hočeš nočeš na določen način zavezano k temu, da se mora znotraj sebe dodatno utemeljevati. (Jasno je, da mislimo na pisanje znotraj slovenskih mej in ne npr. na pisanje francoskih kritikov). Utemeljevanje pisanja, ki je lahko izrecno artikulirano, ali je inherentno pristopu, producira določeno razliko v kriterijih, ki jih pisec besedila o filmu izvaja iz svojega recimo splošnega znanja o filmu. Toda to ni edini pomen tega profila pisanja o slovenskem filmu. Večina tega pisanja je, vsaj doslej, deklarirala svoj interes za razvoj slovenskega filma, ga predpostavljala kot "našega", pri čemer pa je vladajoči trend v tem pisanju pravzaprav prekrival nek drug interes, ne pa tistega, ki ga je na zunaj afirmiral. Moribundna korporativistična ustanova, ki je poimenovana za slovenski kulturni prostor, je posebno na področju filma producirala določeno pozicijo, v kateri je film kot medij masovne kulture zapadel obravnavi v okviru "estetike", ki za svoj korelat nikoli ni imela masovne kulture, ampak samo "abstraktni" pojem kulture. To ni nikakršno naključje. Masovna kultura, ki je na specifične načine delujoča v "slovenskem kulturnem prostoru" je vključena v ideologijo, je seveda ideologija vladajočega razreda, in ki je utemeljitev za določeno prosvetiteljsko pozicijo, katera omogoča določenim slojem v institucionalni strukturi slovenske kulture vlogo managerja, (1) Narodnorešiteljska karakteristika tega korpusa ideologije, ki proglašala korporativno lastninsko pravico nad "pravo" kulturo je na delu tudi (in morda še posebej močno) v pisanju o filmu. Prav "zainteresiranost za slovenski film", ki je najbolj ideološka tam, kjer se reklamira kot povsem apolitična, je še kako kvarna in več kot samo znak slepe ulice na področju produkcije masovne kulture pri nas. Ideološki in institucionalni prostor produkcije filmov na Slovenskem v samem produkcijskem žarišču nujno ustvarja določeno frustrativno pozicijo za avtorje filmov. Tako se preko veznih členov izkazuje film kot slika pisanja o filmu, k čemur se pisanje po krožnici vrne in svojo vlogo zanikuje s svojo "zainteresiranostjo".

Ta uvod k pričujočemu pisanju o "Krču" nam je bil potreben, ne samo zaradi opredelitve prostora, ki ga je kot

določen "umetniški" proizvod omogočil, ampak tudi zaradi tega, ker hočemo pričujoče pisanje izvzeti možnosti absorpcije v taisti ideološki prostor (imenovan slovenska kultura), v katerem je možno samo dvoje: ali film proglasiti za "naš", ali ga obsoditi kot pankrta. Izhajamo torej iz tega, da nas ne zanima talentiranost, ali netaalentiranost npr. B. Šprajca, ampak samo film kot proizvod, kateremu s tem metodično ustvarjamo instanco avtonomije določena reda specifičnih artikulacij. Če namreč tako gledamo na to filmsko tvorbo, se izkaže, da je dokaj odvečno vsako razglabljanje o tem, ali avtorji filma imajo kaj pojma, ali ne itd., kajti osnovnega značaja je to, da je "filmizacija" motivirana s "predfilmskim" diskurzom, da se torej vanj vključuje (tudi če se poskuša izključevati), da ji je skratka bilo vzpostavljeno določeno ideološko polje, in da je šele s pristankom na njegova merila sploh bilo mogoče izdelati film. Drugo vprašanje je, ali bi z nekim trikrom avtorjem lahko le uspelo prebiti ideološko polje, ki vzpostavlja "establishment" korporacije kulturnega prostora. Konec koncev je to cilj, zaradi katerega se to in podobna pisanja sploh investirajo v polje, ki ga omenjeni establishment seveda ignorira.

"Krč" je film, ki je kljub vsemu prišel do določenega roba, čeprav je daleč od tega, da bi vzpostavil kakršenkoli preboj v ideološkem polju vladajočih "estetskih" pregnantno humanističnih koncepcij. V končnem efektu ostaja nekakšna urbana projekcija razmerij domnevnega razpadanja podeželja. V okviru tega je filmska naracija izpeljana s precej nekoherentnosti in z mnogimi dramatičnimi efekti, ki niso utemeljeni v razvijanju kadrov, ampak bolj ali manj kažejo na vdore estetskih paradigem, ki tako ne morejo funkcionirati kot filmske sintagme, čeprav se zdi, da je avtorjem v njihovi konstrukciji prihajala pred oči prav predstava o tem, da bo nekaj "intenzivnih" kadrov nosilo celotno filmsko kompozicijo.

Film najde za svojo pretežno realistično *maniro* mesto v okviru nekakšne družbene angažiranosti, kar je seveda najšibkejši člen tega filma in žal obenem tisti člen, na katerega se vežejo vsi ostali členi te neoznačevalne verige. Iz tega tudi izhaja pozornost, ki jo film usmerja na scenarij, saj bi za projekt angažiranega filma, prav v scenariju morale biti razjasnjene teme socialne konfliktnosti. Toda v tem pogledu je scenarij ostal prejkone na ravni žurnalizma neobdavljenega polkatoliškega tiska. To komponento očitno prikazuje odnos v dualističnem razmerju med predsednikom mladinske organizacije in med župnikom, pri čemer je instanca religioznosti v filmu posredovana kot faktor samoumevnosti in ni ustrezno filmsko vraščena v potek fabule. Končno film (scenarij) pristane na ideološkem stališču "življenja" ki teče, ne glede na manj učinkovite (politiki) in bolj učinkovite (cerkev) čveke. Slovenski kulturni prostor je v tej točki lahko zadovoljen, saj je zadoščeno eni od njegovih temeljnih zahtev (ki se ima za estetsko): mistiki nečesa kar prezentira samo prisotnost in je krščeno kot "življenje". To je seveda odličen temelj za to, da se zgreši vsaka možnost družbene kritičnosti, razen banalnih preostankov.

Slovenski film (skupaj s "Krčem") očitno tekmuje z razvitostjo nekaterih medicinskih ved na Slovenskem, ki se ukvarjajo s trupli (patologije) in istemu razlogu, ki izstavlja možnost slučajnosti pri razvitosti teh ved kot nemogočo, je pripisati gromadenje samoumorjenih trupel v slovenskem filmu. "Krč" je na tem področju prispevek, v katerem imamo opravka z dokaj *l'art pour l'artistično* utemeljenim suicidom, ki torej nastopa kot efekt *na sebi* kot pritrjevanje tisti slovenski mitologiji, ki ji je suicid ustrezna podlaga za mistiko "življenja". Ta prikaz "življenja", ki mu Jesihovi dialogi ne pripomorejo k vstajenju od mrtvosti, je ostal v vseh svojih najintenzivnejših poudarkih tudi stilistično filmsko pod ravni, na kateri je šele mogoče izreči, da so avtorji dosegli kadre poantirati tako, da iz vsakega kadra



kritika

drugi izhaja, ali da mu kako drugače filmsko logično sledi. Srečamo se celo z izredno nepregledno vkomponiranimi enotami (npr. umora), pri čemer nepreglednost ne more biti motivirana kot hoteno puščeni prazni prostor, kar je razvidno brez posebnega utemeljevanja, saj je utemeljitev te trditve že zabeležena na filmskem traku.

Ob vsem tem pa se film spoprime še s posebnim tretiranjem tematike erotskega momenta, ki nastopi kot mesto izbruhov frustracij. Najintenzivnejša scena iz te teme filma je nujno neobgljena in kratkoma nerazumljiva in bi jo težko sprejeli tudi kot baletno sekvenco. Le v eni točki je v Krču nastal detalj, ki pa je pravzaprav razvidno kratki film v filmu — gre za sekvence, v katerih starec lovi zajca.

Darko Štrajn

Opomba:

1 Sklicujem se na stališče, ki je bilo širše utemeljeno v članku "Marginalije k slovenski masovni kulturi", ki je bil objavljen v reviji Problemi št. 187 (4, 1979 str. 3 in dalje).

Ob filmu KRČ razmišljam o vidikih, ki niso predvsem filmski in ki so tudi maksimalno vprašljivi. Film KRČ me vznemirja, ker predstavlja in sporoča določeno videnje "slovenstva".

Film je po svoji naravi verjetno najbolj realistična umetnost, oziroma od vseh umetnosti je prav film najlažje in najbolj upravičeno realističen. S pojmom realizem (realističen) merim tu bolj na razmerje umetnine do stvarnosti in manj na stil. Zato so glede filma po eni strani zahteve po aktualnosti najbolj upravičene in hkrati je prav film tista vrsta umetnosti, ki se jim najlažje podreja.

"Slovenstvo" pomeni lastnost, oziroma skupek lastnosti, ki opredeljujejo pripadnike skupnosti, ki jo imenujemo slovenski narod. Gre za lastnosti, po katerih pripadnike te skupnosti prepoznavamo in razlikujemo od pripadnikov drugih narodov. Pojem sam in to, kar z njim imenujemo, je seveda zelo vprašljivo, nedokazljivo in verjetno objektivno nepreverljivo. Izraz "slovenstvo" nam pomeni niz podmnen o naravi in lastnostih Slovencev, ki so, čeprav jih ni mogoče dokazati, že dokaj dolgo prisotne in znane predvsem v književnosti in tudi v nekaterih humanističnih vedah, še posebej pa v politiki. Izraz pomeni tudi določen vid samorazumevanja in samočutenja, ki je značilen za pripadnike slovenskega naroda. Ne nazadnje ta izraz, ki ima očitno zelo širok pomenski obseg, pomeni tudi nekatere povsem stvarne podatke: npr. podatek, da smo Slovenci med prvimi v Evropi po številu samomorov, da sodimo med majhne narode, da je v naši književnosti uspevala predvsem lirika itn.

Medtem ko sem obiskoval zadnje razrede osnovne šole, sem živel v srednjeveliki vasi v Slovenskih goricah. Večji del svojih sanjarij, želja in celo načrtov sem takrat posvečal temu, kako bi bilo mogoče razviti našo vas najprej do velikosti in pomembnosti trga in kasneje mesta. Za začetek bi morali — o tem sem bil prepričan — nadzidati gostilni, v kateri sem živel, prvo nadstropje. Potem bi morali ustanoviti nogometni klub in turistično društvo, ki bi skrbelo za razvoj tujskega prometa. Skozi vas namreč teče manjša reka, v neposredni bližini pa je tudi veliko staro umetno jezero. Kasneje bi zgradili mizarsko delavnico, ki bi s časom prerasla v tovarno lesnih izdelkov... Meni in še nekaterim prijateljem istih let je bilo vse jasno: kje bi bilo mogoče zgraditi vodovodni zbiralnik, kje nogometno igrišče, kje prve stanovanjske bloke, ki so nam ta čas pomenili osrednji razpoznavni znak sreče in blagostanja. Naše sanjarije je po eni strani pogojevala želja po življenju v drugačnem okolju

in po drugi strani strah pred svetom, v katerega bi se bilo treba napotiti iskat drugačno okolje. Od tod želja po spreminjanju danega okolja.

Leta 1932 je Josip Vidmar v sklepnem poglavju knjige KULTURNI PROBLEM SLOVENSTVA (ponatis v knjigi SREČANJE Z ZGODOVINO, ki je izšla pri založbi Obzorja leta 1936, str. 83) zapisal naslednje stavke: "Prišel bo čas, ko se bomo do kraja zavedeli svoje naloge, pričeli bomo z veliko vnevo in vestnostjo delati zanjo. Slovenija bo postala, kar je po svoji prelepi naravi — hram lepote in duha. Strnili bomo v svojih umetnostih najdragocenejša umetniška dognanja svojih velikih sosedov in jih prekvasili s svojo duhovitostjo, kakor je to soril Prešeren v liriki. Ustvarili bomo na svojih tleh nove Atene ali novo Florenco."

Dokaj podobno zamisel je že šestnajst let pred Vidmarjem predlagal Ivan Pregelj v eseju NEKAJ MISLI O SLOVSTVENI IZOBRAZBI SLOVENSKEGA LJUDSTVA V BODOČEM, ki je bil objavljen v reviji MLADOST.

Ne gre za to, da bi želel primerjati in istovetiti svoje ozkoglede otroške sanjarije s pomembnostjo in dalekosežnostjo ter celo usodnostjo Vidmarjevega in Pregljevega projekta. Menim le, da imajo moje želje po napredovanju domače vasi, Vidmarjev načrt, kako iz majhnega in nikomur znanega naroda napraviti evropske prvake v kulturalnosti, in mojim dokaj podobne težnje prebivalcev trga, ki nam ga predstavlja film KRČ, isti izvor. Izvirajo očitno iz občutja majhnosti in prikrajšanosti za pomembno vlogo v svetu in iz potrebe po preseženju danega stanja, ki je očitno že od nekaj pomembna značilnost samoobčutenja in samorazumevanja Slovencev — slovenstva. Zamisli, ki rastejo iz te potrebe, se tako rekoč praviloma zgledejejo po že doseženih tujih uspehih. Vedno gre pri tem za prizadevanje, da bi velike narode ali kraje presegli na področju njihovih uspehov (industrijska, kulturna ali razvitost turizma itn.). Sedanjost in dano stanje se znotraj teh zamisli kažeta kot nekaj prehodnega in manjvrednega, utemeljenega kvečjemu z bodočim stanjem. To bodoče stanje pa je vedno prikazano kot velika vrednota, za njeno uresničevanje je vredno in potrebno žrtvovati celo svoje življenje, svojo srečo, svoje privatne težnje in celo svoje vrednote.

Če gledamo na film KRČ s tega vidika, lahko trdimo, da je dovolj jasno, zanimivo in premišljeno opozoril na opisano, seveda ne edino, "resnico slovenstva". O slovenstvu in Slovencih je vsekakor mogoče govoriti tudi s povsem drugih vidikov in dognati o tem predmetu marsikaj, kar na videz celo zanika v KRČU predstavljeno obeležje predmeta. Toda glede na izbrano temo in način njenega oblikovanja je film vsekakor koherenten in zanimiv. Predvsem skozi vloge, ki jih v filmu igrajo Zlatko Šugman, Marko Okorn in tudi Boris Cavazza, prihajajo na dan moralne in tudi politične zastranitve, do katerih prihaja zaradi opisanih prizadevanj. Skozi vloge Iva Bana, Maturanta — Željka Hrša in tudi Teje Glažarjeve nam avtorji predstavijo žrtve teh procesov. Zanimivo je tudi to, da nekatere od predstavljenih oseb, kljub enakopravni pripadnosti temu času, verjetno vsaj delno izvirajo tudi iz literarne in celo ljudsko-pripovedne tradicije: učiteljica, maturantov oče, bebec Kawasaki itn. Kljub razkrivanju moralnih in političnih zastranitvev, ki uvršča film med družbeno kritične filme, vendarle mislim, da avtorjem, predvsem režiserju, ni šlo samo za to plast dogajanja. Družbenopolitična razsežnost doživetij in sploh življenja posameznika in različnih skupnosti je vendarle samo ena od mnogih razsežnosti in dostikrat ne najpomembnejša, čeprav si določene strukture prizadevajo, da bi življenje čimbolj "spolitizirali". Če bi se scenarist in režiser odločila samo za družbenokritični vidik, bi se najbrž odločila za dramsko zgradbo filma in za koncentracijo dejanja okrog enega problemskega jedra in protagonistista. Odločila pa sta se za zgradbo, ki jo lahko imenujem epska ali freskantna. Ves čas sledimo več tokovom dogajanja, ki so med seboj ločeni ali



povezani samo na zunaj, dasiravno je njihov izvor in vzrok isti — težnja, ki sem jo opisal. Dejavní del prebivalcev trga se ne zadovoljuje s tem, da bi trg ostal tak, kakršen je, torej različen od krajev (Ljubljana in druga mesta in že razviti trgi), po katerih se zgledujejo. Zato "voditelji" seveda zanemarijo dane možnosti in si prizadevajo ustvariti nove možnosti razvoja. V svojem prizadevanju na koncu tudi uspejo. Trg dobi svojo industrijo — šivalnico, kakršno ima že vsaka tretja slovenska vas.

Morda je res, da avtorji v svojo fresko niso zajeli tudi pozitivnih prvin ali smeri dogajanja. Res je tudi, da je v ospredje postavljena v bistvu sentimentalna zgodba dveh v tesnem okolju neizživetih mladih žensk, ki za ta čas ni več najbolj značilna. Zato pa film seže dokaj daleč v prikazu propadanja tradicionalnega kmetstva in diverzantskih prizadevanj posameznih predstavnikov cerkve. Opazno prisotni so v filmu tudi člani prostovoljnega gasilskega društva. Režiser postaja tako rekoč znamenit z opozarjanjem na neke vrste novo "folklornost" slovenskih gasilcev.

Filmu je gotovo mogoče marsikaj očitati, vendar je treba poudariti, da je aktualen; morda prav zato, ker uspešno opozarja na stvari, ki so prisotne v nas in pri nas tudi danes, kot so bile že pred sto leti in še prej. Omeniti je treba tudi to, da je film delo mladih ustvarjalcev in večina med njimi se je prvič srečala s tako obsežnim in zahtevnim projektom (režiser Šprajc, scenarist Kozinc, skladatelj Pengov, direktor fotografije Likon in tudi nekateri igralci) in vendar lahko ugotovimo, da je film KRČ profesionalno trdno in čvrsto delo.

Tone Peršak

Režiser Božo Šprajc in scenarist Željko Kozinc, sta se med filmi s sodobno tematiko, ki so bili prikazani na letošnjem puljskem festivalu, dotaknila največjega števila relevantnih vprašanj, zato zasluži njun film Krč kar največjo pozornost.

Mesto filmskega dogajanja je slovensko podeželsko mesto, ki kot da je nekoliko ob strani kar zadeva osrednje tokove naše družbe in mu zato grozi osip prebivalstva. V sodelovanju z zelo dobro igralsko ekipo (v kateri še posebej izstopajo Teja Glažar, Milena Zupančič in Boris Cavazza) je uspel Šprajc prikazati vrsto zanimivih likov, ki so izrazite osebnosti, toda tudi nosilci določenih družbenih teženj. V tem prepletanju pa izpričuje avtor precej večjo spretnost, kot bi to lahko pričakovali od debitanta.

Na podoben način prepletanja motivov je vodena tudi fabula filma. Že v uvodni sekvenci uradne svečanosti se vzpostavljajo odnosi med liki in jasni postajajo problemi kraja. Življenje v njem je odvisno predvsem od kmetijstva, ki pa mladim ljudem ne odpira zadostnih perspektiv, zato odhajajo. Nekateri krajevni funkcionarji skušajo zainteresirati prisotne z "vrha" za projekt tovarne cementa, ki naj bi rešila problem odhajanja mladih. Predstavniki mladinske organizacije pa se zavzemajo za izgradnjo obrata bližnje tovarne tehničnih proizvodov, kar ne bi (kot prvi predlog) povzročilo ekoloških problemov. Že tu je mogoče zaslutiti spopad generacij, v katerem so starejši konzervativni, pa tudi mladi ne bodo do konca pozitivni. To je razvidno tudi iz rivalstva med predsednikom mladinske organizacije in mladim kaplanom, ki izkorišča vse razpoke, da bi afirmiral Cerkev, ne le na področju vere, temveč tudi na ideološkem področju, kar odpira še en krog problemov. V tem rivalstvu oba uporabljata diplomatske veščine po principu: namen opravičuje sredstvo. To ima na eni strani tragične posledice, na drugi strani pa Šprajcu omogoča, da se izogne črnobelimi poenostavitvam (temu se tudi sicer spretno izogiba skozi ves film in to je gotovo nedvomna kvaliteta Krča). Končno eden od onih "z vrha" vzpostavi zvezi z medicinsko sestro, kar skušajo zagovorniki ideje o izgradnji tovarne cementa izkoristiti svoji zamisli v prid. Ko spremlja patronažno sestro Tanjo, ko obiskuje stare in nemočne, Sprajc tudi s filmsko sliko pokaže na pustoto, ki je zavladovala na vasi potem, ko so odšli mladi. Na sestro Tanjo se vežeta še dva najbolj simpatična lika v tej komplicirani zgodbi — učiteljica Kristina in polkmet Matevž, dve osebi, ki ju duši podeželska atmosfera, ki želita razvoj kraja, toda hkrati tudi spremembo medčloveških odnosov. Na koncu vsi zapustijo kraj in gredo iskat nov, boljši način življenja, ki ga doslej niso uspeli ustvariti, toda tudi kraj se nekoliko spremeni in napreduje. Takšen konec, brez pretirano optimističnih pa tudi pesimističnih tonov, bi temu filmu ustrežal, če se ne bi pred njim zvrstilo nekaj sekvenc, za katere gledalec vsakokrat misli, da so zadnje.

Glavna pomanjkljivost Krča so prav dramaturške slabosti, ki temeljijo v prevelikem številu tem (doslej smo omenili le osrednje, ki še zdaleč niso edine). Šprajc je v svojem prvem filmu očitno hotel odpreti vse probleme, o katerih razmišlja, pa se jih je nabralo za nekaj filmov, kar je škodovalo celovitosti Krča. Njihova raznorodnost, ki ji je avtor podrejal svoj filmski postopek, pa mu je onemogočila enovitost režijskega postopka. Kljub vsemu pa ima Krč dovolj vrednosti (avtentičnost atmosfere, zanimiva galerija likov, predvsem pa pošten pristop k dejanskim problemom, brez demagoške deklarativnosti), da si ga je vredno ogledati, od avtorja filma pa je mogoče pričakovati nove, zanimive prispevke jugoslovanski kinematografiji.

Tomislav Kurelec

na naših platnih

Hitchcockovski suspens

Zdenko Vrdlovec



Oko z naraščajočo grozo spoznava, da je ujeto v past, ki jo zanesljivo nastavlja "ekran najhujšega": nastavlja jo s postopnim in načrtnim zapeljevanjem pogleda v prizorišče drame, ki za "dnevno" sceno počasi odstira zaveso temnega, groznega, tako da se pogled — kot uročen zmeraj znova prikovan na vsak naslednji plan — s tesnobnim (in hkrati poželjivim) pričakovanjem bliža soočenju s strašnim, končno prikazanim v velikem planu kot smrtna grožnja. Igro planov vodi torej približevanje najhujšemu, ki je zmeraj tudi najbližje — prikazano čisto od blizu in zato za pogled nekaj tako tesnobe, ker ne more uiti nikamor drugam. Temu zgroženemu gledalčevemu pogledu hitchcockovski plan tudi pogosto metaforično vrne lastno podobo, ko ga sooči z bližnjim posnetkom mrliško boljšeečih ("Psiho") ali izkljuvanih oči ("Ptiči"). Hitchcockovi filmi so tako "zgodbe očesa", v kolikor namreč skušajo gledalčev pogled aficirati z blazenjem, ki se loteva pogledov njihovih likov. Ta vztrajni in

naraščajoč nemir, ki je čitljiv v očeh filmskih oseb, je Hitchcockov kinematografski način posredovanja panične obsesije zmeraj prisotne smrti — obsesije, ki permanentno obvladuje vse njegovo delo.

Hitchcockov "ekran najhujšega" deluje po načelu suspenza, temeljne kategorije in postopka filmskega thrillerja. Suspens(1) vzdržuje v naraciji grožnjo katastrofe in z zadrževanjem razrešitve je njegova funkcija ta, da podaljšuje konfliktno napetost. Suspens zaostri percepcijo časa, tako da vsak sedanjik razpne med dvoje nasprotujočih si možnosti (dramatična vzmet je torej pripeta na simultanost teh treh časov — sedanjika, ogroženega z dvema prihodnjima in antagonističnima možnostima). Učinek suspenza je tedaj temeljna negotovost, ki jo spremlja občutek eksistencialne tesnobe.

Vendar suspens ni le posebnost thrillerja (ali Hitchcocka, ki je sicer njegov mojster), marveč je bistvena značilnost in glavni izum ameriškega filma že v samem njegovem začetku, ki ga zgodovina pripisuje Griffithovemu imenu. Griffithova glavna novost; s katero je tudi inavguriral kinematografsko umetnost (pa tudi zavest o njej), je bil sistem planov, ki ga ureja paralelna montaža. Griffithovska "melodrama" — kot to ugotavlja že Piotrovski(2) — je temeljila na uvedbi katastrofe v pripoved oziroma njene uvodne priprave in končno dovršitve. Dramatika katastrofe se je uprizarjala z izmenjavanjem bližnjih in velikih planov (v katerih so detajlirano izstopali njeni momenti) ter zornega kota zasledovalca in zasledovanca, pri čemer si je ta igra planov prizadevala čimbolj zaplesti gledalca v sceno drame (gledalčev pogled se poistoveti s pogledom ubežnika ali preganjalca itd. — od tod že zelo zgodnje, n. pr. Balaszove teze o identifikaciji).

Griffithovski sistem planov torej potegne gledalca v sceno drame, znotraj katere potuje voden z različnimi velikostmi planov in s številnimi zornimi koti. Kar je bistveno za suspens, ki implicira analitično dekompozicijo prostora in

zgodstev časa v uporabi bližnjih planov. Suspens je šele prav aktiviral in dinamiziral filmsko strukturo dveh prostorov, "in"/"off" prostora, prostora v kadru in izven njega. Prostor "in" (v kadru) je spekularno polje, se pravi vse, kar vidimo na ekranu, "off" prostor pa vse, kar gomazi zunaj ali pod površino vidnega. To je prostor skrite nevarnosti, ki nenehno ogroža polje vidnega. Ta prostor je v t. i. dialektiki kader/proti-kader lahko seveda vsak hip razkrit, pokazan, toda najbolj nevaren je ravno ta "vsak hip", stalna možnost presenečenja in spodrsiljaja gotovosti, učinek razcepljenosti in razsrediščenosti površine dogajanja s tem, kar ga v ozadju, "pod kožo" šele prav konstituira. Rezultat grozečega nihanja okoli tega "vsak hip" je kajpada tudi vztrajna napetost obeh prostorov. (V "Ptičih" je lep primer tega nihanja v prizoru, ko sedi Melanie Daniels na klopi pred šolo in čaka na učiteljico in otroke; ko je prikazana v bližnjem planu, ostane skrito igrišče, ki ga za njenim hrbtom počasi zasedajo zlovesči ptiči, kar se seveda pokaže šele v proti-kadrh; odslej je vsak bližnji plan Melanie Daniels, dokler sedi na tej klopi, zaznamovan, bolje, ogrožen z off prostorom, in ta izmenična igra obeh prostorov učinkovito proizvede vtis dramatične in tesnobne napetosti; v "Psihu" je strahotni off prostor sijajno napovedan v sekvenci, kjer Marion posluša "pogovor" med Normanom in njegovo materjo — "pogovor" je v off-u in prihaja iz hiše, ki bo postala hiša nezavednega). Dialektiki obeh prostorov se v suspensu pridružuje parcialna vizija, zgostitev vizualnega polja v bližnjih planih: in parcialna, delna vizija tudi zato, ker ne pokaže vsega, pač pa prikazano nenehno obrobja in spodnaša s skritim. Na ta način suspens požene gledalca v ozke hodnike tesnobe, tunele planov, iz katerih je pogosto dokaj težko iziti.

Izum suspenza je torej sočasno inavguraciji kinematografske umetnosti, hkrati pa je skoraj ekvivalenten pojmu, ki ga freudovska psihoanaliza imenuje "das Unheimliche" — vznemirljiva tujost. V prvi definiciji(3) imenuje Freud "unheimliche" vse tisto, kar bi moralo ostati skrito in tajno, pa se manifestira. Našteje in analizira nekatere primere vznemirljive tujosti v življenju in literaturi ter ugotovi, da povzročajo njihovo tesnobo in vznemirljivo tujost nekaj potlačenega, kar pa je zdaj znova vdrla na dan (to ugotovi pri tako odlikovanih primerih vznemirljive tujosti, kot so: norost, fantazma dvojnika, halucinacije, želja materinega telesa ter vse, kar je povezano s smrtjo, mrličji, duhovi, pošastmi itd.). Kajti "das Unheimliche" v resnici ni nič tujega, marveč nekaj domačega, vendar predrugačenega v procesu potlačenja. Za vznemirljivo tujost je torej bistvena ravna ta dvoumna dvojnost, ki neverjetnemu, nemogočemu in nenavadnemu iznenada podeli težo realnosti, zato tudi doseže najboljšee učinke tedaj, kadar se brišejo meje med imaginarnim in realnim.

Hitchcockovska praksa suspenza se vpisuje z religiozno-moralno dvojnostjo Dobrega in Zla (nedolžnosti-krivde, svetlobe-teme, reda-nereda, stvarnosti-videza), zaznamovano s krščansko parabolo padca (morda najbolj vidno ravno v "Ptičih", kjer je Melanie Daniels arhetip ženske, ki povzroči prekletstvo). Ključna je neka krivda, kršitev, nezavedna želja delikta, zmeraj determinirana s spolnostjo, ki je obtežena s psihičnimi zavorami, ojdipovskimi in kastracijskimi kompleksi.

V "Psihu", filmu s temo vrnitve nazaj v materino votlino, dobi kastracijski kompleks svojo kulminantno točko v osebi Normana, ki bo s svojo razdvojenostjo in s svojim imenom odlikovana figura razcepljene "normalnosti". Njegovo ime je zgoščevalna metafora tega razcepa norme (Norma-n), nastalega z blazno željo vrnitve in fetus in prevzetja materina podobe in — spolnosti: zato tudi Norma/n.

Ta razcep je seveda tudi veliko bolj nevaren in grozeč kot "drobna" kršitev norme, ki jo zakrivi Marion, ko ukrade 40.000 dolarjev. Toda prav ta kršitev jo privede k Normanu in na tej poti že v "majhno" norost, v katero je požene zavest o nesmiselnosti in brezizhodnosti njenega dejanja (v Normanov odročni motel bo sicer zavila zaradi hudega naliva, hkrati pa zaradi hude zameglitve pogleda). Marion je ukradla ta denar, da bi se z njegovo pomočjo dokopala do "družinske sreče", in to dovolj simptomatično šele potem — ali prav zategadelj, ker je z odporom gledala na to možnost pri bogatem kupcu, ki je hčerki za njeno zakonsko srečo na dokaj sumljiv način kupoval hiše. Hitchcockovska naracija pošlje Marion pod Normanov blazni nož, ker ravno tako kot on ni prenesla "krivične realnosti". Marion se zaradi pomanjkanja denarja ni mogla poročiti in ta realnost je frustrirala njeno željo, ki jo zdaj skuša uresničiti s prekrškom. V Hitchcockovi koncepciji je zmeraj usoden prekršek (in tudi veliko bolj problematičen kot sama svarnost, iz katere poganja), s katerim skuša kakšna njegova oseba prilagoditi realnost svoji želji: in to nesprejemanje stvarnosti, njeno premagovanje z željami je zmeraj kaznovano s pogubo subjekta deliktne želje.

Norman je svojo željo vrnitve v fetus plačal z blaznostjo. Kastracijska tesnoba je postala realna groza, ko mu je očim kot drugi oče ponovno ugrabil mater. Ubil je oba, prvega, da bi se ga rešil, in drugo, da bi jo za zmeraj imel: in imel jo bo nagačeno kot svoje nočne ptiče, mrtvo lutko, ki jo bo oživiljal s svojim nezavednim, tako dolgo, dokler sam ne bo postal mati. Kot uprizoritev tega Normanovega postajanja mati bo film v bistvu ponovitev tiste scene, ki ga je pognala v blaznost: v umoru Marion je na delu mati, ki je v sinu ubijala željo druge ženske in jo s tem sama sprevergla v željo fetusa. Umor

privatnega detektiva je morda že bolj Normanovo delo, ki skuša prepričati vsiljivcu (kot nekdanj očimu), da bi odkril (in ugrabil) mater. Tretji umor, ki ga Norman skuša zagrešiti nad Marionino sestro Lilo, ni več možen, ker se je zdaj mati vrnila: Lila, ki raziskuje Normanovo hišo, deluje kot fantazmatična figura žive matere, ker šele ona odkrije skrito Normanovo resnico (nagačeno materino truplo): omeniti pa je treba tudi sijajen prizor z ogledalom, kjer se Lili zgrozi ob lastnem odsevu, misleč, da je starkin.

V pogovoru z Normanom bo Marion spoznala njegovo norost in (kot v ogledalu) ob njej spregledala svojo. Gre v kopalnico, pod tuš, da bi se v vodi, gola, prerodila. Toda pred norostjo se ne uide tako zlahka: zdaj postane Marion njen plen, potem ko je bila nekaj časa njen subjekt. In dokler je bila subjekt, se je gledalčev pogled identificiral z njenim, medtem ko se kamera v trenutku, ko gre Marion ozdravljena od norosti v svojo sobo, da bi se slekla in skopala, poistoveti z drugim, Normanovim očesom, ki jo zdaj gleda skozi luknjo: poistoveti se s tem poželjivim očesom norosti, ki potrebuje zgolj to luknjo, metafore boleče zarezane neznosne izgube objekta, da gre po svoj nož.

Če so v "Psihu" ptiči metaforizirali truplo Normanove matere in je Norman sam postal njihova živa figura, ko je preoblečen v mater z ogromnim nožem (ptičjim kljunom) zadajal drugemu telesu rane, simbolne sledi svojega razcepa — tedaj so že v dve leti kasneje posnetem filmu ("Ptiči", 1962) dobili funkcijo posplošene metafore groze in tesnobe ter prevzeli vso težo suspenza in enigme (in morda je prav zategadelj tukaj suspenz nekoliko popustil, ker je tista vznemirljiva tujost dobila skoraj preočitno, naravno fizično figuro, ki je učinkovala le še s svojo nerazumljivo silovitostjo).

"Nerazumljiv" napad ptičev ima svojo logiko v dogajanju, ki se pleče med štirimi osebami, boljše, med tremi ženskami (mati, učiteljica, Melanie Daniels), ki se potegujejo za istega moškega, Mitcha Brennerja. Sprožilno vlogo bo imela mlada in aristokratska Melanie, ki se loteva nove šale, s katero bi si rada priredila nov spektakel in zabavo (Mitchu Brennerju, ki ga je komaj spoznala v trgovini s ptiči, skrivaj nese par ljubčkov, "love birds", da bi se zabavala nad njegovim presenečenjem). Melanie tako postane metafora lahkoživega, zabaveželjnega sodobnega sveta, ki si stvarnost senzacionalistično (in senzualistično) nenehno prireja v rajski vrt užtkov (podobno kot senzacionalistični tisk — in Melanie je hčerka lastnika velikega časopisa — ki iz realnosti fabricira senzacijo).

Druga oseba, ki je močno povezana z napadom ptičev, je Brennerjeva mati, nosilka metaforične vloge zavezanosti naravi (predstavljene s skrbjo za kure). Toda v tej vlogi je skrajno negotova, ker jo razjedata izguba



Ptiči, režija Alfred Hitchcock

Psycho, režija Alfred Hitchcock

očeta in strah, da bi ostala brez opore (od tod njena priklenjenost na sina, čeprav v njem ne vidi pravega očetovega namestnika). Njen sin je človek industrijskega sveta, odtrganega naravi, je celo njegov zakonit predstavnik (odvetnik), ki bdi nad njegovim redom in zato ne mara preveč njegovih neodgovornih šaljivosti (utelešenih v Melanie).

Čeprav je torej Melanie le pripravila sceno za katastrofo, jo je dejansko sprožila prav mati s svojim nemočnim in tesnobnim strahom, da bi obdržala sina pod okriljem matere narave (učiteljica je kot nekdanja Mitchova ljubica s svojimi potlačenimi željami samo prispevala nov plamen).

Toda Hitchcockovi filmi so zmeraj zaznamovani s pravo, seveda doseženo šele v vrtincu katastrofe, ki prisili njegove osebe v beg, proč od prekletstva. Melanie bo kaznovana z norostjo in ugrizi ptičev, ki jih je sama priklicala; Brennerjeva mati, razrvana od strahu pred naravo, katere varuhinja je bila, bo prepustila sina Melanie in jo sprejela kot svojo; Mitch ne bo več le odvetnik od narave odtrganega sveta, marveč ga bo tudi reševal v njegovi nesreči; in učiteljica bo žrtvovala svoje življenje, da bi rešila otroka. Kajti šele otrok bo dobil v roke tisti ptičji par ljubčkov (love birds), nedvoumen simbol svobode in igrivosti, s katerim pa mora zbežati s kraja prekletstva, naseljenega s ptiči groze, ki so jih priklicale krivde, kršitve in tesnobe tega sveta.

Opombe:

- 1 Kot so ga analizirali in definirali: Jean Douchet, "Alfred Hitchcock", L'Herne cinéma, 1967; Pascal Bonitzer, "Vision partielle", Cahiers du cinéma, 301, 1979; Marc Vernet, "Policier" v zborniku Lectures du film, 1977.
- 2 Glej tekst Piotrovskega v eni prihodnjih števil Ekрана.
- 3 S. Freud, "Das Unheimliche", v "Essais de psychanalyse appliquée", Gallimard, 1978.

na naših platnih

Hitler — prikaz neke kariere

Milenko Vakanjac

"Reich je v svoji knjigi lepo pokazal, kako se je ta drobna buržuazija krčevito oprijemala vsega, kar bi jo lahko rešilo pred proletarizacijo. Po koncu prve svetovne vojne se je njen položaj nenehno slabšal, tako da se je na koncu znašla na robu bede.

Z zadnjim krčevitim poskusom je skušala preprečiti svoje pogrezanje v proletarijat, ki ga je prezirala, zato se je silovito oprijela tistega, kar ji je nudila nacistična propaganda. Pripadniki te drobne buržuazije so hvalili antisemitizem in "kristalno noč", postali bodo zločinci iz strahu pred revščino v kateri so se jim nenehno kazali prividi poti, ki so vodile v tovarno in podobe delavcev. Namesto, da bi stopili v vrste socialistov so raje vzklikali odredom SA."

"Iluzorno je bilo pričakovati, da se bo v Nemčiji, deželi v kateri se, kot je to govoril Marx, "svoboda vidi samo na dan njenega pogreba", deželi neuspešnih revolucij in do popolnosti uspešnih kontrarevolucij, drobna buržuazija pridružila socialističnemu gibanju."

Jean-Michel Palmier: Wilhelm Reich

Ob zgodovinskem dokumentarcu je lahko različnost kritike pogojena tudi z zahtevo, da naj bi bil tak zgodovinski dokumentarec po vsej sili nekaj več kot prikaz neke kariere, lahko bi skromno dodali navkljub vsemu — prikaz neke politične kariere, torej ne kakršnekoli kariere. Od tu dalje se lahko naša interpretacija omenjenega dokumentarca Joachima C. Festa in Christiana Herrendoerferja, ki je nastal leta 1977 in je bil prikazan na letošnjem FESTU v Beogradu, lahko zelo razlikuje. Omenili smo že (morda opravičen) zahtevek, da naj bi bil dokumentarec nekaj več kot prikaz neke kariere. Toda ob tem pozabljamo, da je avtorjev pristop, njegova metoda pristopa, dejstvo, ki ga moramo upoštevati.

Gotovo je res, da imamo lahko ob tako delikatni temi, kot je prikaz politične kariere Adolfa Hitlerja, nujno pomisleke, ki niso zgolj čustveno obarvani, temveč temeljijo na našem lastnem zgodovinskem izkustvu s "politično kariero Adolfa Hitlerja", ki pa je bila okreten zahtevek po izničenju našega življa (genocid). Težko je torej, čeprav iz časovne distance več kot štirideset let, neprizadeto razpravljati o temi "politična kariera Adolfa Hitlerja". To seveda zapleta naš odnos do avtorja Joachima Festa. Zapleta pa ga v najbolj primarnem odnosu, v odnosu ljudi, ki so bili žrtve genocida in agresije in katerih življenjska eksistenca je bila zlasti med drugo svetovno vojno postavljena na kocko ter na drugi strani eksistenci nemškega naroda, ki je to agresijo vršil, ne samo nad Jugoslavijo, temveč nad celo Evropo. Dejal sem že, da ta dejstva obremenjujejo naš odnos do avtorja, vendar mislim, da popolnoma opravičeno. Žrtev "politične kariere" Adolfa Hitlerja je bila namreč tudi Jugoslavija, zato nas seveda najbolj zanima avtorjev odnos do tako zastavljenega problema. O tem, žal, v dokumentarcu Joachima Festa ni ne duha ne sluha. "Politična kariera" Adolfa Hitlerja se je po

njegovem mnenju potrjevala zgolj in samo v tipičnih nemških razmerah, do polne uveljavitve in kulminacije pa je prišla v neravnovesju in naivni neodločnosti velikih sil tedanje Evrope: Anglije, Francije in Sovjetske zveze. O malih, "obrobnih" državah, ki so si upale odločno postaviti po robu tej "politični karieri", pa ne more biti govora. V Festovi interpretaciji sta njihova odločnost in pogum očitno smešen poskus, ki ni vreden omembe. "Odločala" so in "odločajo" razmerja med velikimi silami in narodi. To je torej zunanji, historični okvir "politične kariere" Adolfa Hitlerja v interpretaciji Joachima Festa. Tako zastavljeni historični okviri popolnoma onemogočajo kakršenkoli dialog med avtorjem in nami, njegova "historična resnica" je pač pojmovana zelo "nemško", tudi ko skuša biti "objektivna."

Ustavimo se torej ob prikazu "politične kariere" Adolfa Hitlerja, oziroma ob njenem psihološkem in sociološkem ozadju. To ozadje je bilo v filmu podano dokaj korektno, vendar je bilo zreducirano zgolj na individualna psihološka stanja, v katerih se je znašel nemški narod po izgubljeni prvi svetovni vojni. Samozavest nacije, ki je izgubila vojno, je bila na tleh, nastopila je brezposelnost najširših množic, zamajani so bili tradicionalni temelji "nemštva": monarhija, družina, cerkev. Nemško meščanstvo je bilo izčrpano od neskončnih, jalovih političnih kombinacij, katerih edini cilj je bil najti neko znosno politično opravičilo in pokritje za izgubljeno vojno. V takšni situaciji tradicionalne meščanske politične sile niso našle pravega odgovora na kopico problemov, ki jih je prinesla izgubljena vojna. Očitno je postajalo, da Nemčija potrebuje nekaj "drugega". Kaj? Odgovor na tako zastavljeno vprašanje je vzpon "politične kariere" Adolfa Hitlerja.

Kaos, ki je grozil, da bo pripeljal na oblast bodisi komuniste, bodisi social-demokrate, je bilo potrebno zaustaviti. Množice, ki so tavale v depresiji brezposelnosti, brezupa, samomorov in lakote, je bilo potrebno ohrabriti in prebuditi. Toda tega ni bilo mogoče doseči po poti meglenih političnih obljub, ki so smrdele po plesni starih političnih arzenalov. Potreben je bil nek optimističen, enoten, zlasti pa konkreten politični projekt, ki bi zadovoljil delavce, malomeščane in kapital. Skupni imenovalec vseh socialnih slojev je bil očitno: ponovno vzpostaviti veliko in močno Nemčijo; Nemčijo, ki jo ne bodo razdejavale "otroške boleznii" demokracije weimarske republike, Nemčijo, v kateri ne bo prostora za pripadnike drugih ras ali narodov, Nemčijo, v kateri bo kraljevala ideja povratka k "čistim rasnim izvorom" in "moralnim kriterijem".

Purifikatorska misija je bila v zraku, najti je bilo treba samo njenega izvajalca. Med številnimi nacionalističnimi skupinicami v takratni Nemčiji je najbolj pritegovala nase pozornost skupnica na Bavarskem, ki jo je vodil bučni nacionalistični tribun — agitator Adolf Hitler.

S to ugotovitvijo se Festov film tudi pričinja, hkrati pa je tu tudi osnovno vprašanje in dilema. V čem se je razlikovala Hitlerjeva nacionalistična skupina od ostalih skupin? Po idejah, ki jih je propagirala, se verjetno ni razlikovala, kajti



razločki v "programih" so bili minimalni? Po radikalizmu in ekstremizmu? Morda, toda tudi ostale nacionalistične skupine so bile ravno tako radikalne in fanatično nestrpne. Po govorniški spretnosti in demagogiji Adolfa Hitlerja? Ta oblika je prišla do veljave mnogo kasneje, ko je našla širšo odmevnost pri ljudeh. Govoriti v tem času, ko se je začel vzpon Adolfa Hitlerja, o interesih nemškega kapitala bi bilo nemara tudi preuranjeno, saj mu Hitler, razen ekstremnega nacionalizma in fraz, še ni mogel ponuditi ničesar "oprijemljivega". Na to vprašanje in dilemo Fest ne odgovori, to vprašanje ostaja torej slejkoprej odprto, tako pri Joachimu Festu, kot pri številnih zgodovinarjih in psihoanalitikih, ki so se ukvarjali s fenomenom nacizma. Dejstvo pa je, da je Hitler zastavil proces "homogenizacije" nemškega naroda na pravem koncu in s pravimi prijemi.

V glavah ljudi je bilo treba zamegliti politične pojme, ki so dotlej bili relativno jasni, ali pa so se vsaj zdeli jasni. Pričelo se je veliko obdobje parjenja političnih pojmov. Mojster te politične alkimije je bil prav Adolf Hitler. Njegovemu politično-alkimističnemu izumu tridesetih let je bilo ime: nacional-socializem. Torej, kljub govorniškemu rohnenju zoper komuniste je bilo treba nacional-socialističnemu gibanju ohraniti spomin in zvezo na socializem. Tisti del nacional-socialistov (SA in njihov vodja Ernest Röhm), ki je vzel Hitlerjevo priseganje na socializem preveč zares, je bil kasneje žrtvovan v velikem Hitlerjevem pobotanju z velekapitalom; buržuazija pač ni začela "investirati" v nezanesljive "socialistične ideje" SA in Ernsta Röhma. Alkimistično-politična formula, ki jo je ponudil Adolf Hitler nemškemu narodu, zlasti njegovim najbolj vnetim pritrjevalcem, pavperiziranim malomeščanom in lumpenproletariatu, je vžgala.

Festov film je najmočnejši ravno v elementih, ki opozarjajo na malomeščansko oboževanje Adolfa Hitlerja, ki je pomenil omenjenemu sloju garanta za to, da ne bo "zdrknil" še niže na družbeni lestevici. Obetal jim je, da se njihova močno načeta družbena "digniteta" ne bo sesula, ampak bo dobila potrebno statusno veljavo.

Črno-bel, do stupidnosti natančno izdelan, kliše-narodovega sovražnika — Židov je vedno bolj prežemal zavest ljudi. Zakaj je Nemčija izgubila vojno? Zaradi židovskih politikov! Zakaj v Nemčiji vlada brezposelnost? Zaradi interesov židovskega velekapitala! Zakaj se nemški narod degenerira? Zaradi Židov! Za vsakim še tako banalnim družbenim pojavom ali nesoglasjem je stala židovska tisočglava hidra, ki je sistematično uničevala vse, kar je nemški duh s svojo pridnostjo in prizadevnostjo gradil v dolgih stoletjih.

Ta kliše je bil sprejemljiva "alternativa" za vse Nemce, ali skoraj za vse, kajti tisti peščici, zlasti intelektualcev, ki je dvomila v to simplificirano "alternativo" ali izražala sum v smotrnost tovrstnega početja, je bila potisnjena ob stran in proglašena za izdajalsko. Zmagala je "resnica" nacional-socializma. Ljudje so bili voljni prisegati nanjo in ji verjeti. Morda je bila to tudi oblika manipuliranja, ki bi ji danes rekli "pranje možganov", ko se ljudem skozi masovne medije

"prezentira" "resnica" v obliki propagandnih sloganov in jasnih črno-belih sporočil. Poenostavljene "resnice" ne zahtevajo pretiranega napenjanja možgan in brskanja po njihovi verifikaciji, tu so zato, da jim preprosto — "verjamemo". "Verjamemo" jim zato, ker jih slišimo vsak dan, v neutrudno ponavljajočih se kadencah. "Image" politika, ali nek proizvod se enako učinkovito prodaja, samo če je propaganda dovolj vztrajna. To propagandno formulo je uspešno eksploatirala nacional-socialistična stranka pri ustvarjanju "image-a" Adolfa Hitlerja. Če so si v času dogajanja Bob Fossejevega "Cabareta" nekateri "predrzneži" še dovoljevali smešiti antisemitizem in "image" Führerja, je bilo to kmalu po prihodu nacional-socializma na oblast, svetoskrusno sankrosanktno dejanje, ki je bilo ostro kaznovano.

Policijski inšpektorji iz Bergmanovega filma "Kačje jajce", katerih največja življenjska katastrofa za Nemčijo je bila: "...da le-ta nima zanesljivega voznega reda!", so se lahko oddahnili. Nemčija je dobila "vozni red", ki jo je popeljal precej dlje, kot so si to sploh upali sanjati.

Festovemu filmu je treba prav tako šteti v dobro tudi to, ker je opozoril na nek zelo pomemben element Hitlerjeve "politične kariere". V dokumentarnih filmih, ki smo jih videli pred Festovim in so obravnavali obdobje nacional-socializma, n. pr.: "Mein Kampf" ali "Nürnberški proces" in podobni, so bili posnetki Hitlerjevih govorov deležni določene režijske "kastracije" in so tako "kastrirani" služili za ilustracijo avtorjevega odnosa do Hitlerjeve osebnosti. Razumem, da je hotelo njihovo sporočilo na ta način podčrtati nesprejemljivost Hitlerjevih idej, toda v tem početju je zašlo predaleč. Enostranskost podobe, ki smo si jo tako ustvarili o Hitlerjevih slovitih govorniških sposobnostih, je bila preveč karikirana. Veliko bolje je to karikiranje opravil genialni Charlie Chaplin v "Velikem diktatorju", vendar tisto, kar prenese igrani film, dokumentarec ne more ponavljati v neskončnost. Tako "oskubljeni" Hitlerjevi govori so delovali groteskno: kot neartikulirano vreščanje in tuljenje, penjenje brez smisla ali v najboljšem primeru kot demagoško napenjanje. Gledalec, ki ni neposredno doživljal obdobja med obema vojnama, ni mogel dobiti integralnega vtisa o njegovih govorih. Ta vizualno-slušni vtis pa je zelo pomemben za ustvarjanje določene sodbe. Fest, razen v nekaj izjemah, "pusti" Hitlerja govoriti. Efekt integralnih Hitlerjevih govorov pa veliko bolj plastično razkriva perfidnost manipulacije z množicami, kot nasilni režijski rezi, ki so nam v naprej obetali, da imamo opraviti z duševno neuravnovešenim človekom.

Predvsem to velja za sijajni prizor, v katerem Hitler s preračunanimi gestami, umetnim stopnjevanjem nestrpnosti poslušalcev dviguje temperaturo v avditoriju. Zares prvič smo imeli priliko videti vso preračunljivo paletu gestikuliranja, patetičnega priseganja in sentimentalnega identificiranja in dobrikanja množice. V tistih trenutkih je bil eden med njimi, razočaran, oropan do "zadnjega groša", tik pred tem, da se zastrupi z plinom in vendar je prebrodil vse te skušnjave. Bil je svetnik in navaden potepuh z

velemestnih ulic v isti osebi. Opozorili smo že, da je bil Hitler mojster politične alkimije in parjenja političnih pojmov, toda nič manjše ni bilo njegovo "mojstrstvo" v alkimiji psihičnih stanj, njegov "nevrotični show" je v nešteti govornih spodbujal poslušalce k vedno večji identifikaciji in posnemanju. Le kdo bi se upiral njegovemu vrišču zoper pokvarjenost in korumpiranost političnih strank, ko pa je bilo očitno, da niso sposobni rešiti problema "brezposelnosti" in "sprati" madeže sramotno naloženega davka izgubljene vojne?

Hitlerjeva teorija in praksa "piškota in biča" v svoji kratkotrajni (obetana je bila tisočletna večnost nemškega Rajha) zgodovini, ni nikoli pozabila na "zadovoljstva" malega kalibra, ki jih je znala napihhati do neznanjskih višin. Toliko objokovano nacionalno katastrofo, izgubo v prvi svetovni vojni, je pompozno nadomestila z operetnim prepeljavanjem vagona, v katerem je Nemčija podpisala kapitulacijo, na isto mesto v Compiègneškem gozdu, kjer je morala Francija podpisati kapitulacijo v drugi svetovni vojni. "Dokaz", da Führer misli resno, je bil za vse njegove slepe oboževalce več kot na dlani. Satisfikacija se je odigrala točno tam, kjer se je zgodilo "ponižanje" Nemčije. Seksualna simbolika takih in podobnih dejanj je bila več kot očitna. Politično "oskrunjenje" Nemčije je bilo "maščevano" pred očmi celega nemškega naroda, v razliko od ostalih nemških političnih strank, ki so to "ponižanje" mirno trpele in za nameček plačevale vojne reparacije zavezniškimi državam. Ti navidezno drobni detalji, ki jih je nacistična propaganda primerno napihovala, so v ljudeh utrjevali prepričanje, da je za Nemčijo edina resnična alternativa nacional-socializem; pred njim so vse ostale alternative izgledale bedno in nemočno.

Veliko sem premišljeval tudi o smotrnosti oziroma nesmotrnosti komentarja, s katerim je Fest opremil svoj film. Na nekaterih mestih je bil ta komentar odlični, zlasti v prizorih, ko ironično komentira in opozarja na Hitlerjevo glumaštvo, demagogijo, cinizem in spretno manipuliranje z čustvi množic. Toda nisem se mogel otrestiti vtisa, da vsa ta elegantno polikana terminologija, vzeta in pobrana iz Freudovih, Frommovih ali Reichovih tekstov, nekako vzvišeno in neprizadeto secira tisto, kar je pred nami. Zlasti nerodno je bilo poudarjeno (večkrat) Hitlerjevo malomeščansko poreklo in z njim v zvezi oboževanje problematičnega sijaja vrednot, ki se jih izobražen in premožen meščan izogiba, ker so pač estetski in filozofski kič. Tako stališče je Festu vseskozi zelo pri srcu, razkriva pa nemoč in impotenco ravno tistega sloja (meščanstva), ki je kljub svojim vzvišenim estetskim in filozofskim kriterijem tako ponižno sklonil glavo pred malomeščansko agresivnostjo. Danes, iz distance štiridesetih let in več, seveda je lahko z instrumentarijem socialne psihologije, sociologije, politične antropologije in psihoanalize secirati zablode časa, ki je za nami. To početje je popolnoma neboleče tudi za Nemčijo, toda osnovne zablode nemške buržuazije ostajajo, v kar nas Festov komentar sproti prepričaje. Politična demokracija sodobne Nemčije je sicer videti trdna, toda simptomi, kot so "Berufsverbot" in tudi klic k avtoritarnemu nasilju države pri pregonu pripadnikov "R.A.F.", kažejo na usedline nacional-socialističnega "hitrega" reševanja problemov.

Nikakor ne moremo tudi mimo čisto dokumentarne vrednosti filmskih materialov, ki jih je uporabil Fest v svojem filmu. Nekateri filmski dokumenti so za širšo javnost popolna novost. Npr. filmski dokument o skupni paradi sovjetskih in nemških čet potem, ko sta si Hitler in Stalin "gentlemensko" razdelila Poljsko, pa dokumentarni posnetek ujetih ameriških in angleških pilotov, ki jih nemški vojaki ženejo skozi Pariz, ter spontani izbruhi sovraštva pariških meščanov do le-teh. Filmsko je zanimivo tudi vkorakanje nemških čet v Prago, kjer so jih, na moje veliko presenečenje, sprejeli s ovacijami. Naravnost grozljivi so dokumentarni posnetki ukrajinskih kmetov, ki s križi in cvetjem sprejemajo vkorakanje nemških čet v Ukrajino. Festova razporeditev teh dokumentarnih posnetkov je sicer razvrščena nekoliko tendenciozno in je na nek način prikrita polemika s tistimi dokumentarci, ki so večjo težo posvečali grozodejstvom v nemških koncentracijskih taboriščih; le-te je Fest omenil bolj obrobno in če bi hoteli biti zlobni, bi rekli, da po njegovem mnenju nimajo direktne zveze s "politično kariero" Adolfa Hitlerja. Vendar ne glede na avtorjevo tendencioznost

in morebitno zrežiranost "dokumentarnosti" filmskih posnetkov s strani snemalcev uradne filmske družbe Tretjega Rajha, ostane pri gledanju skupnih parad, navdušenja Pariza in Prage ter ukrajinske "gostoljubnosti" grenak priokus. Ta grenak okus potencira časovna oddaljenost in določena zgodovinska spoznanja, ki so sledila Hitlerjevemu vojaškemu in političnemu padcu in katerim smo bili priče ravno Jugoslovani, ki smo ta zgodovinska spoznanja tudi dostojno preživel, ne samo v ideološkem in političnem smislu. Značilno za nacional-socialistično filmsko propagando je bilo tudi dejstvo, da sta bila v njen voz skupno vprežena tendenciozno amaterski pristop in filmsko ter estetsko izpiljeni okus recimo Leni von Riefenstahl; ves filmski material v Festovem filmu, ki prikazuje sloviti nacistični shod v Nürnbergu, je njeno delo. Sinteza takega filmskega materiala deluje danes groteskno. Nehote sem se spomnil na posnetke sprejema Leni von Riefenstahl pri Führerju (Führer je oboževal umetnike, ki jih je pritegnila nacistična ideologija) in na posnetke prav iste Leni von Riefenstahl z roko v roko s stasitim črncem, ko je v Afriki današnjih dni fotografirala svojo monografijo o plemenu Nuba. Sploh je vloga intelektualcev (tiste majhne skupine, ki je ostala v Nemčiji in prisegala na nacizem) vredna posebne razčlenitve in obravnave, vendar pa tokrat ni predmet našega razmišljanja v kontekstu Festovega filma.

Analiza Festovega dokumentarca, zlasti kritična in poglobljena, nam odkriva marsikatero resnico tako o času, ki je za nami, kakor tudi o času, v katerem živimo. Kaže nam na korenine moderne socialne demagogije, na velik korak, ki so ga naredili masovni mediji pri obvladovanju in manipulaciji množic (zlasti je tu prisoten fenomen televizije), toda ostaja neizpodbitno dejstvo, da pogrešamo Festovo opredelitev do obdobja, ki ga obravnava. Bolje povedano, če je Festov komentar skozi film tudi njegova ideološka refleksija na tisto, kar se je dogajalo, potem je to tipično buržuazno sprenevedanje v stilu: "mi s temi ljudskimi agitatorji nikoli nismo hoteli imeti opravka, pa naj so se pisali Thälmann ali Hitler!". Kako naj si sicer razlagamo "naključno" montažo delavskih shodov v Berlinu z glasbeno spremljavo Internacionale in Thälmannovih govorov ter korakanje SA oddelkov v istem kadru z nacistično koračnico. Tu posega Fest po istih priljubljenih metodah nacistične propagande, da med ideološko različnimi sistemi postavi enačaja. Tako manipuliranje je dokaj prozorna zadeva in je v letu 1979 smešno, potem, ko smo vendar imeli priložnost videti in doživeti marsikateri zgodovinski spodsrljaj, ki je operiral s takimi enačaji; najbolj svež je ravno naš politični zaplet z nemško justico ob njenem "specifičnem" tolmačenju, kaj je to "politični terorizem" in kaj "svobodna politična opozicija".

V tem smislu ostaja Festov film konzervativna meščanska tvorba, ki skuša skozi tendenciozno manipuliranje sramežljivo plasirati "pravo resnico" o zgodovinskih "faktih". Restavrirati hoče svojo zgodovinsko polomijo kot popolnoma "objektivno" dejanje in nehanje, ki je komajda v kakšnem "sorodstvu" z vzponom nacional-socializma.

film na univerzi

Švedska

Igor Koršič

Na Švedskem se študij filma odvija predvsem na dveh visokošolskih ustanovah, na takoimenovani "Dramatiska Institutet" in na Katedri za gledališče in film Univerze v Stockholmu. "Dramatiska Institutet" je akademija, ki usposablja poklicne filmske, gledališke in RTV delavce, medtem ko na Katedri za film stochołmske univerze (Institutionen för teater — och filmsetenskap, Stockholms Universitet, Box 27 062, 102 51 Stockholm) obravnavajo film teoretično, z estetskega, sociološkega, psihološkega, ekonomskega in drugih vidikov. S filmom se obsežneje ukvarjajo še na dveh ustanovah, na katedrah za književnost univerz v Lundu in Umea.

Švedska akademija, "Dramatiska Institutet" (naslov: Dramatiska Institutet, Borgvägen 5, Box 27 090, 102 51 Stockholm), je državna visoka šola, na kateri so mogoči trije načini študija. Osnovna smer je dveletno šolanje, ki izobražuje za naslednje poklice: režiser, dramaturg, producent, fotograf, mojster razsvetljave, tonski mojster, masker in scenograf. Enoletna smer, imenovana splošno produkcijska, je namenjena predvsem tistim, ki se s filmom že ukvarjajo na najrazličnejših ustanovah od televizije do različnih šol. Tudi tretji način filmskega izobraževanja, takoimenovani kratki kurzi, je namenjen že poklicno aktivnim. Ti kurzi trajajo od enega do osmih tednov in obsegajo naslednje predmete: fotografijo, avdio-vizuelno igro (dia-ton), snemanje s super 8, snemanje s 16 mm, dramaturgijo, filmski ton, montažo, producentsko-ekonomsko smer, masko in lutke, zgodovino oblačenja, gledališko razsvetljavo, analizo tekstov, poznavanje materialov za scenografijo, patiniranje, scenografsko metodiko, snemanje filmske glasbe in TV-produkcijo.

Pogoj za vpis na to šolo je uspešno opravljena osnovna šola in sprejemni izpit, ki je sestavljen iz preizkusov znanja in spretnosti. Vsako leto sprejmejo okoli trideset študentov na dveletno šolanje (ponavadi se prijavi tudi več kot petsto kandidatov). Poprečna starost študentov je 28 let.

Vsebinski in potek študija sta stalen predmet razprave na "Dramatiska Institutet". Nekateri so proti dolgoletnemu šolanju po vzorcu čeških in poljskih akademij in zagovarjajo zdaj prevladujoči koncept ponavljajočega se teoretičnega izpopolnjevanja. Dramatiska Institutet danes ne daje splošne izobrazbe v nekem smislu skoraj ne daje niti specializirane izobrazbe; slušatelji imajo na razpolago le material in mentorje za praktično delo. Čistih teoretičnih kurzov tako rekoč ni niti s področja filma.

Četudi je formalni pogoj za vpis le osnovna šola, praktično to nikoli ne zadostuje (je le nekakšna bližnjica za genije), že poprečna starost slušateljev, ki je kot rečeno 28 let, nam pove, da pridejo na šolo že formirani ljudje. Ponavadi imajo zaključen študij na filozofski ali drugih fakultetah in to iz najrazličnejših strok, često tudi nekaj semestrov študija na Katedri za gledališče in film.

Preden začnemo z natančnejšim opisom teoretičnega študija filma, naj na kratko in na splošno opišemo švedski visokošolski sistem, ki se precej razlikuje od našega, bolj pa je podoben anglosaškemu. Do "booma" slovite/zloglasne študentske generacije šestdesetih let, (ki je bila med drugimi tudi rezultat nekontroliranega dostopa na univerze) je bil študij na švedskih filozofskih fakultetah še svoboden, to je brez študijskih smeri, ki bi bile konkretno poklicno usmerjene. Splošni akademski naslovi, kot na primer "kandidat filozofije", so pomenili, da je študent zaključil najmanj šest semestrov študija na filozofski fakulteti (lahko pa tudi več) iz skoraj poljubne kombinacije predmetov. Pri tem je poglobil enega, ki mu je dajal določen strokovni profil. Bilo je mogoče študirati tri semestre filmologije, dva semestra primerjalne književnosti, en semester zgodovine umetnosti, kar je dalo filmologa izrazito estetske smeri. Trije semestri filmologije, en politologije in dva sociologije pa so dali bolj sociološko usmerjenega filmologa. Praktično je

takrat študent hodil od katedre do katedre in si nabiral znanje (točke) po svobodni izbiri, kot mu je to pač narekovala usmerjenost njegovega interesa v poljubnem vrsten redu, študiral je lahko celo poljubno hitro, pogoje je postavljale kreditodajalec (posebna državna ustanova). Na Švedskem, kot tudi drugod po svetu, so sistem v prvi polovici sedemdesetih let primerno spremenili, centralizirali, zbirokratizirali, tako da danes glavna skrb študentov ni več študij, ampak kako bodo izpolnili vse pogoje, formalne in administrativne, ki jim jih nalaga sistem, in se dokopali do diplome. Hitrost študija je določena s kolokviji, študij je poklicno in praktično usmerjen, še vedno pa je svoboden vrstni red študija. Od poklicnih usmeritev je mogoče odstopati, vendar le po zapletenem administrativnem postopku. Kljub relativno blagim spremembam so rezultati presenetljivi: študentje danes veliko bolj pogosto razpravljajo o tem, če je umestno toliko in toliko strani študijske literature za toliko in toliko točk, kakor tudi o tem, kaj in zakaj je treba študirati.

Katedra za film se dobesedno prevedeno in malce pretenciozno imenuje "Katedra za gledališko in filmsko znanost" pri Univerzi v Stockholmu. Gledališki in filmski del sta popolnoma ločena in delujeta kot samostojni katedri, le da sta pod isto ekonomsko streho. Ustanovili so jo leta 1969 ob precejšnji pomoči komercialne filmske branže, katere glavni motiv zato je bil, zagotovitev resnega umetniško-akademskega statusa za svojo gospodarsko panogo. Svoje prostore ima v takoimenovani Filmhuset (filmska hiša) na robu Stockholma, kjer je izredno praktično zbrana skoraj vsa filmska dejavnost Švedske. Poleg katedre za film je v hiši še Švedski filmski inštitut, ki pa ni inštitut v običajnem pomenu besede, ampak združenje švedske filmske panoge, ki na podlagi posebne pogodbe z državo vodi švedsko filmsko politiko; med drugimi skrbi za dejavnosti kot so filmski arhiv in kinoteka, filmsko knjižnico in nekaj nekomercialne distribucije in produkcije. V isti hiši so še državna baletna šola, gledališki muzej, več filmskih in televizijskih studijev, akademija (Dramatiska Institutet) in drugo.

Študij filma na katedri je mogoče obiskovati en, dva ali tri semestre, lahko pa se tudi doktorira. (Doslej je doktoriral le en kandidat in sicer iz zgodovine švedske cenzure; zdaj je postal državni filmski cenzor). Poleg rednega študija obstaja še večerni in sicer en semester za pedagoge, posebej prirejen za potrebe vseh vrst učiteljev. Število študentov je že od vsega začetka precejšnje, skupno jih je približno tristo, v prvi semester pa se jih letno vpiše okoli osemdeset. Zaradi posebnih ugodnosti, ki so jih deležni odrasli, ki želijo študirati na visokošolskih ustanovah, so študenti vseh starostnih kategorij. Poklicno se za študij zanimajo predvsem novinarji,

filmski in TV delavci in prosvetni delavci. Veliko jih je že aktivnih v poklicu. Študij sam na Katedri pa ni poklicno usmerjen in ne daje poklicnih profilov. Lahko nastopa le kot stranski predmet pri drugih, predvsem pedagoških, poklicnih usmeritvah.

Študijski načrt v prvem semestru obsega naslednje predmete: sociologija množičnih medijev, filmski jezik in zgodovina filma; v drugem semestru pa praktični kurz — izdelavo kratkega filma na super 8, sociologijo množičnih medijev, zgodovino filma (poglobljeni študij), analizo vsebine filma, seminar in seminarsko nalogo manjšega obsega; tretji semester obsega metodologija znanstvenega dela, specialne kurze po poljubni izbiri: marksistična estetika in film, percepcija filma, švedska komedija tridesetih let, semiotika in film (Število in predmeti teh kurzov variirajo iz semestra v semester). Najpomembnejši element tretjega semestra pa so seminarji in seminarska naloga, ki po obsegu in kriterijih odgovarja naši diplomski nalogi. Magisterij so na Švedskem ukinili, doktorski kurz pa traja 4 leta. Sestavljen je iz kurzov obče filozofije znanosti, posebne metodologije za proučevanje filma (sociološke, psihološke, estetske), pogloblitvenih kurzov iz različnih področij filmske komunikacije ter doktorskih seminarjev.

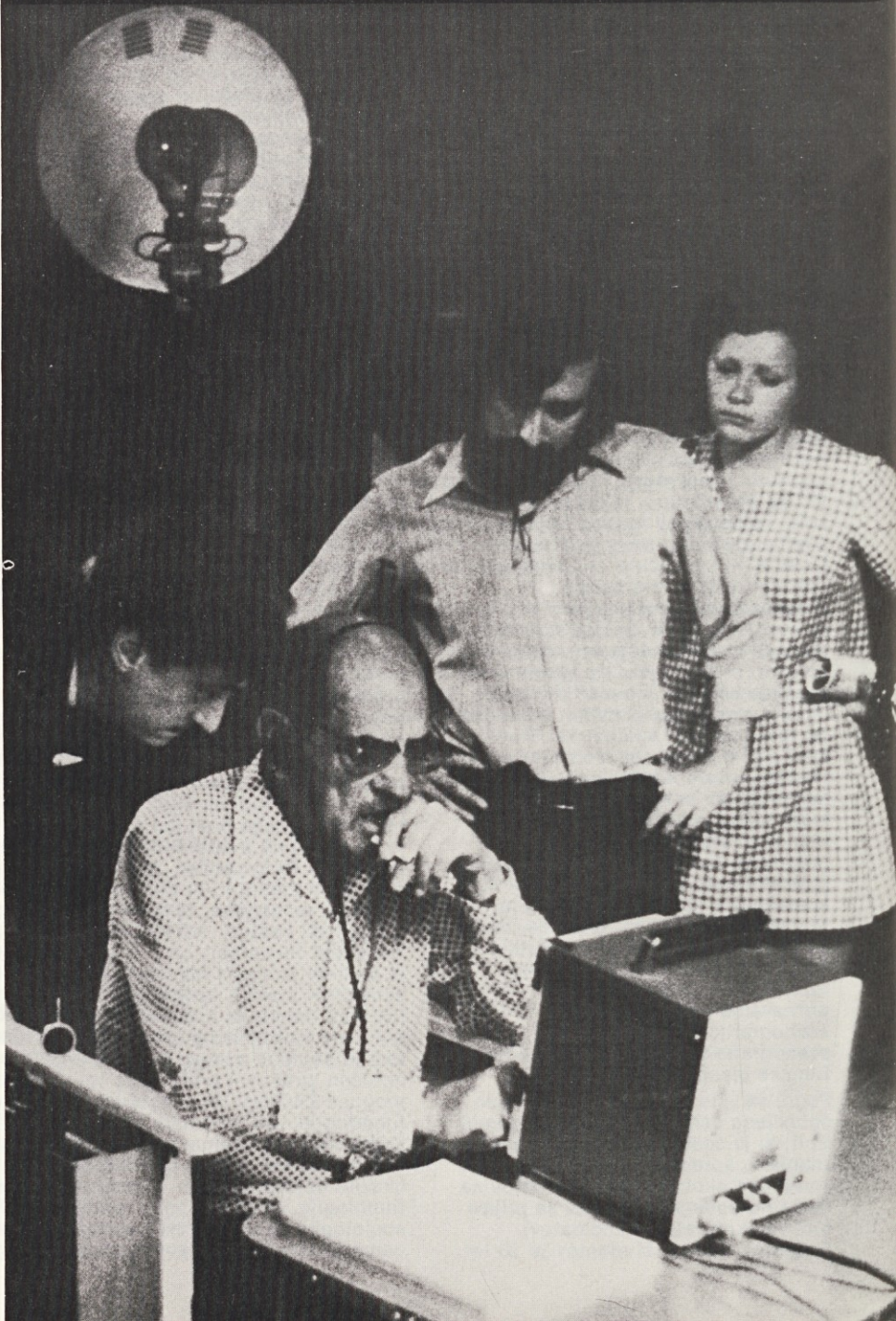
Ker je katedra mlada, še ni akademsko umirjena in dostojanstveno okorela. Na njej koeksistirajo in se soočajo različne usmeritve, predvsem pa estetska in sociološka. Soočanje je bilo bolj ostro v začetku sedemdesetih let, zdaj pa so se polemike in nasprotovanja nekoliko polegla. Postalo pa je tudi samo po sebi umevno, da na katedro za film sodi študij največjega dela filma, to je komercialnega filma, da je film treba proučevati tudi iz sociološkega, socialno-psihološkega, ekonomskega in političnega vidika. Tako je v študijskem programu namenjen dobršen del prostora proučevanju in poučevanju o kontroli produkcije in distribucije medijev in o funkciji te kontrole v svetovnem komunikacijskem prostoru, o družbeni vlogi televizije itd. Prepričanje, da televizija s svojo razširjenostjo in družbenim pomenom zasluži posebno pozornost na katedri za film, se je tudi povsem udomačilo, tako bodo na spomlad začeli paralelke prvih dveh semestrov študija s posebnim poudarkom na študiju televizije.

Za študij na Katedri za film stockholmske univerze je poleg opravljenih srednje šole praviloma predpogoj tudi dobro poznavanje švedskega in angleškega jezika. (Več kot polovica študijske literature je v angleščini). Za doktorante pa švedščina ni nujna, potrebno pa je poleg angleščine vsaj pasivno obvladati še nemščino in francoščino.

zgodovina

Buñuel — / nad / realist

Vladimir Koch



Poleti 1955 snema Bunuel v Parizu film z nenavadnim naslovom: *To se imenuje zora* (vzet je iz Giraudouxove *Elektre*). Atelje je nizek, skromen, prav nič podoben smelnim dvoranam v "filmskih mestih". Enako skromno deluje tudi Bunuelova ekipa; pozorno sledi dogajanju na sceni in režiserjevimi namigom, kajti Bunuel je skoraj popolnoma gluha. Na ušesih ima slušalke; da lahko sledi igralčevemu govoru. Njegov tehnični svetovalec in poznejši režiser Marcel Camus pove, da igralci nikoli ne vedo, kdaj je vaja in kdaj prizor snemajo. Bunuel sede na rob železne postelje, v kateri leži bolnica, in pokaže Esposito, kako naj igra ljubečega moža. Potem se vrne h kameri, prizor večkrat ponovijo za vajo, medtem pa režiser dvigne prst in kamera neslišno steče. Vse se godi mirno, brez običajnega vpitja asistentov in organizatorjev snemanja. Ekipa je z igralci vred popolnoma uglašena, zato se nihče ne čudi, da je snemanje prizora zaključeno, čeprav so ves čas samo "vadili".

V odmoru gredo vsi, ki nimajo opravka s sceno, v menzo ateljeja. Bunuel sedi sam in je isto kot ostali. Po zunanosti je tak kot kakšen odrski delavec: preprost, prav nič zvezdniški. Mirnega obraza opazuje, kaj se dogaja okoli njega, a takšen je samo videz. V resnici ne vidi ničesar. Ves je obrnjen vase, v svoj svet intenzivnega doživljanja, ki se materializira v živih temah in podobah njegovih filmov, ki nenehno presenečajo.

Za živimi očmi, ki na videz motrijo okolico, pa je čutiti to notranjo silo, ki jo obvladuje z vljudnim obrazom, pozornostjo do vsakogar, ki pa si izsili pot v ustvarjalni nujni, ki nedvomno obvladuje tega velikega režiserja. Kolikokrat je že izjavil, da ne bo več snemal, da je realiziral svoj zadnji film, pa so sledili vedno novi in novi do zaenkrat zadnjega, *Tega mračnega predmeta želja*, ki je nastal v njegovem sedeminsedemdesetem letu. Potreba po izražanju z umetniškim delom, po rojevanju novih oblik, izvirnih struktur, skozi katere se preliva čisti tok misli in čustev, je značilna za prave ustvarjalce in razloži marsikaj, kar se je svojčas v mehiškem obdobju Bunuelovega režiserskega dela zdelo kritikom nerazumljivo. Niso mogli dojeti, kako lahko avtor *Pozabljenih* realizira poprečna dela, recimo film *Smrt v vrtu* in še nekatere filme, namenjene bolj širokemu občinstvu. Z vljudnostjo, v resnici pa s sumničanjem, so sprejemali Bunuelovo zatrjevanje, da je njegovo stališče vselej moralno, ne pa estetsko in da odklanja realizacijo ponujenega filma, če bi bil kakorkoli nasprotoval njegovim nazorom. Podvomili so, če njegova trditev, "da potreba po kruhu nikoli ne opravičuje prostituiranja umetnosti", res lahko velja zanj.

V resnici pa Bunuelu v Mehiki ni manjkalo kruha, le do svojega filma ni takoj prišel. Ko so mu pa po tolikih letih ponudili režijo brezpomembnega zabavnega dela, se je takoj oprjel dolgo pričakovane priložnosti. Vedel

je, da mora režirati; čutil, da je film medij, skozi katerega se edino lahko izraža. Ustvarjalna sila je bila zanj imperativ, ki ga niso mogli zaustaviti tudi morebitni pomisleki ob ponujenih temah. Treba je ustvarjati tudi, kadar so pogoji težki, vendar pa vnesti v delo čimveč svojega duha. In treba je vsaj v začetku dokazati, da si strokovno podkovan in da znaš ustvariti gledljiv film, ker sicer veš, da ne boš dobil nove režije. Vsa ta "pravila igre" kapitalistične kinematografije je Bunuel dobro poznal in upošteval, ker je vedel, da bo le tako prišel tudi do izrazito avtorskih realizacij, kot so *Pozabljeni*, *On*, *V nebo vzeta* in še katerih. Mimo tega pa Bunuel kljub vsebinsko-oblikovno prevratnemu značaju svojih prvih del ni preziral dramaturško tradicionalno grajenih filmov ameriške kinematografije, ampak se jim je hotel celo približati. Med številnimi drugimi citati Ado Kyrou navaja tudi tole zanimivo mnenje, ki ga je izrazil Bunuel že leta 1927, to je eno leto pred realizacijo *Andaluzijskega psa*.

"Na splošno zelo grajajo trivialnost ameriških filmov. Vendar je v vsakem, tudi najbolj skromnem filmu, najti prvobitno ingenioznost, celovit, fotogeničen čar in docela cinegrafski ritem.

Amerikanci nam odprejo pogled v bistvo drame — ki je sama sicer drugotnega pomena — in če pridejo na dan s kakšnim domislekom, ga nikoli ne zlorabljajo. Nikoli ga preveč ne kažejo...

Nesporno je, da imajo veliko bolj razvit smisel za film kot mi."

Seveda je marsikdo težko uskladił Bunuelovo občudovanje ameriškega filma z njegovim eksperimentarstvom, ki v ZDA, recimo, ne bi bilo možno. Nasprotno je pa samo navidezno. Jasna razvidnost prizora, plastičnost prikaza, ostra karakterizacija oseb, vse to je značilno za ameriški film, odlikuje tudi tiste Bunuelove stvaritve, ki so najbolj enigmatične. V svobodno grajenih mogočnih metaforah se avtor sicer osvobaja konstrukcij, ki so v preveliki meri prevzete iz teatra, vselej pa skrbi za dramatičnost situacij in dramaturški red v sicer zelo osebni, bunuelovski konstrukciji scenarija. Vendar pa dela, kot na primer *Deklica*, dokazujejo, da se ni prav nič branil tudi zelo tradicionalne, čvrste konstrukcije scenarija, če se je prilegala izbrani snovi. Še več. Zdi se, da ima prav veselje z brezhibno izpeljavo zgodbe, plastičnim risanjem oseb in seveda s samo temo, ker mu je dajala možnost, da izpove svoje poglede na razisem. Še bolj pa je bil zavzet in prevzet od lika mladoletnice, ki stoji med samimi moškimi v središču tega filma. Zanj je zelo pomembno, da jo prikaže kot pristni, avtentični del narave, v kateri živi, in jo oblije s poetičnostjo, ki mu priklje iz občudovanja te očarljive figure.

V *Deklici* seveda zaman iščemo najmanjšo sled skrivnostnosti, o

kateri pravi Bunuel, da je pogoj in vrednost slehernega umetniškega dela. V tem izrazito dramatičnem filmu je vse svetlo, jasno kot nebo, pod katerim se dogaja; odnosi med osebami so realni, a priostreni. Ker je Bunuel realiziral *Deklico* v mehiško-ameriški (ZDA) koprodukciji, je sicer razumljivo, da je ostal na trdnih tleh realizma s poslušom za kvalitete, ki jih cenita ameriška in tudi mehiška kinematografija. Ko je sprejel dramaturško tradicionalni stil, je imel očitno v mislih samo eno: kako bi na kar najbolj realističen način interpretiral psiho deklice, ki je napol še otrok in napol že deklica, seveda z vrsto prizorov in situacij ter ustreznih reakcij igralke, ki je bila izredno primerno izbrana za to vlogo. Njen očarljivi, otroško preprosti, neposredni odnos do moških, ki jo obdajajo, do mladega logarja, ki si jo vzame v združenju, ki ga ona sprejme kot naravni akt, do duhovnika, do črnca — vse to je osrednja kvaliteta filma. V spominu nam ostane prizor, ko poskakuje v "ristancu", obuta v čevlje z visokimi petami, ki jih je dobila od logarja, ker je postala "žena". Ves erotični kompleks je prikazan izredno diskretno — "jaz sem sramežljiv", pravi Bunuel — komaj nakazano, saj je vse jasno, kot bi rekel avtor. V to glavno, lirčno linijo stopajo v prijetnem nasprotju spopadi med črncem in obema belcema, pa še ti konflikti privzemajo nekaj prostodušnosti, ki jo izžareva "deklica".

Bunuel je torej kot režiser zelo mnogovrsten: lahko je najdoslednejši realist, lahko je avtor "edinega pravega nadrealističnega filma", *Zlatega veka*, kot pravi André Breton. Brez napore se uklanja pravilom normativne dramaturgije, ali pa svobodno, a disciplinirano, plete svoje strukture prav do predzadnjega filma, *Fantoma svobode*, v katerem se je odrekel sleherni kavzalnosti in povezanosti prizorov ter se poigral s skrajnje neformalno zasnovo filma.

Enovitosti Bunuelovega dela torej ne moremo iskati v istosmernem stilnem prijemu, v režijskih posebnostih, ki bi se ponavljale v vseh njegovih delih in dajale celotnem opusu enoten značaj, kakršnega odkrivamo pri večini pomembnih ustvarjalcev. Našli ga bomo zgolj v enotnosti inspiracije, v nekaterih osnovnih temah, ki se le ponavljajo v njegovih filmih; ne v vseh enako, ker je bilo precej odvisno od scenarijev, kadar so mu jih predlagali producenti. Ker jih je dobival od njih razmeroma pogosto, lahko temu tudi pripisujemo relativno neenotnost njegovega celotnega dela. Med njimi se je odločal za tiste, za katere je mislil, da jih lahko sprejme po svoji vesti, se pravi take — kot smo že rekli — ki so mu navzlic omejitvam omogočali, da je v njih izrazil kaj svojega. V tej smeri lahko torej odkrivamo tisto enotnost misli, ki odlikuje pravega ustvarjalca in ga ločuje od drugih, lahko tudi dobrih režiserjev, ki pa svojo sposobnost izpričujejo le v poklicno korektnem prenosu kateregakoli scenarija na filmsko platno.

Ob izbrani snovi je osnovno Bunuelovo izhodišče, stališče raziskovalca, ki hladno, čustveno neprizadeto, opisuje realnost — natančno in objektivno. Znano je, da takšen njegov pristop pripisuje njegovemu študiju entomologije, češ da se je pri raziskovalnem delu z žuželkami navzel znanstvenega duha. Bolj verjetno pa je, da je ta študij, ki ga je sicer opustil, samo posledica njegovega zanimanja za živali, ki ga je kazal že v zgodnji mladosti. Da ga veseli odkrivanje neznanega, odkrivamo že v realizaciji dokumentarca *Las Hurdes*, katerega moč je prav v naštevanju faktov, v nizanju resnic in v objektivnem, brezstrastnem komentarju.

V marsikaterem njegovem filmu ima uvodni stvarni ton še drug namen. Z njim hoče režiser prepričati, zatreti sleherno čustvovanje, da bi, podobno kot Brecht, odstranil možnost identifikacije in pripravil gledalca na razmišljanje, na aktivno sodelovanje. Takšna je že začetna strokovna informacija o škorpjonih, ki s svojo agresivnostjo prav gotovo opozori na tehtno problemsko jedro *Zlatega veka*.

Bunuel prav tako informativno postavlja v milje in dekor tudi osebe, še preden nam jih predstavi. Film se tudi v nadaljevanju razvija iz dokumentarne osnove, ki je njegova temeljna determinanta, saj že uvodni prizori po navadi opredeljujejo tesnobno situacijo, ki jo ustvarjata narava ali družba, v katero so osebe ujete. Včasih pritiska nanje beda, drugič cerkev ali nosilci oblasti, vselej pa je konfliktna situacija očitana že v dokumentarnem uvodu. Morda bi kdo rekel, da je takšna pač nujnost ekspozicije, ki jo pozna vsak film. Vendar pa ne gre za dramsko ekspozicijo — ta ima v filmu še svoje mesto — ampak za poseben Bunuelov pristop, s katerim nas vpelje v zelo raznovrstne drame, ki pa se v poznejšem razvoju lahko razpletejo čisto drugače: lahko preprosto realistično, lahko pa se dvignejo v nadrealistične vizije, sanjske privide in fantastične sprelete fantazije.

Film *Pozabljeni* vpelje režiser z vrsto informativnih posnetkov o velikih urbanih aglomeracijah, kjer tudi živijo zapuščeni otroci, šele potem pride na ekspozicijo drame. V filmu *V nebo vzeta* najprej izvem, da na otoku, kjer se odvija dejanje, ljudje živijo v glavnem od kokosovih orehov in da se tam poročajo brez duhovnika. V območje normalne — lahko bi rekli ameriške — predstavitve sodi dolg začetni posnetek Bastije v filmu *Tako se imenuje zora* ali pa uvodni prikaz iskanja diamantov v velikem prostoru ob vodni strugi, s katerim se izrazito informativno začena *Smrt v vrtu*. Omeniti je treba tudi serijo fotografij in slik, s katerimi se natančno opredeljuje revolucija v filmu *Archibald de la Cruz*, in podroben začetni oris bednega okolja, v katerem živi Nazarin.

Bunuel s takšnimi informativnimi introdukcijami, poleg opozorila na

pomembnost dejanja, ki bo sledilo, tudi večje ustvarja dramsko napetost. To mu je na primer izredno uspelo s presenetljivim prvim prizorom v filmu *On*. Ob asistenci Francisca, nekakšnega višjega cerkovnika, opravlja star cerkveni dostojanstvenik obred umivanja nog. Kamera potuje od nog enega dečka do nog drugega, dokler nenadoma ne ujame lepih ženskih nog v svilenih nogavicah, obutih v škornjčke, ki v trenutku začarajo nedolžnega Francisca. Iz objektivno prikazanega cerkvenega obreda se naenkrat sproži dejanje, ki potem divje, nezadržno teče naprej do konca, do definitivnega junakovega propada. Preskok iz lagodne dokumentarne informacije v vroč dramski konflikt je edinstven, izredno učinkovit, skratka bunuelovski.

Močan je tudi začetek sicer manj pomembnega filma *Vročica raste v El Pau*. Komentarator govori o življenju na otoku Ojeda, ki je prestolnica El Paua; opisuje značilnosti kraja, obešča nas o samostanu, ki je ostal še kot zadnji spomin na španske zatiralce, o jetnišnici, kjer so zaprti politični kaznjenci, vidimo oris pokopališča in razkošno guvernerjevo vilo. Kamera prode v eno izmed sob v vili, zaloti ljubzenski par — in drama se začne.

Začetki Bunuelovih filmov so zanimivi, pa tudi vznemirljivi, še zaradi neke posebnosti, ki sicer označuje vse njegovo delo — zaradi jasnega stališča do problemov družbe, v kateri živi. Na tak ali drugačen način izraža svoj odpor do slehernega podrejanja človeka človeku, do zatiranja v kakršnikoli obliki. V "Vročici" smo pozorni na poudarek, da imamo pred seboj zapor za politične jetnike, ki stoji blizu guvernerjeve vile kot nujna pritlikliva diktatorskega režima; ta pa močno spominja na tedanje in sedanje razmere v nekaterih srednjeameriških državah pa tudi na razmere v Francovi Španiji. Iz enega samega kadra je razvidno, kako se lahko diktatura ohranja le z nasiljem nad pravicami državljanov, s pomočjo vojske in denarne oligarhije. Obraniti je treba "red", kar v vsakem primeru pomeni, da je treba ohraniti stanje, kakršno je, in pobijati kakršnekoli poskuse sprememb.

Tema upornišтва je ena najbolj zanimivih komponent Bunuelovega dela. V "Vročici" ubije atentator guvernerja sredi slavnostnega govora. V medvladju vodi El Pao sekretar. V lahkovernem prepričanju, da se da zmanjšati nasilje, uvede nekaj olajšav za politične zapornike. Ko pride nov guverner, se mu zdi popolnoma umevno, da bo vladal tako kakor njegov predhodnik. Na polju, kjer so na prisilnem delu politični zaporniki, vpraša poveljnika straže: "Kaj pa počno ti ljudje?" — "Počivajo." —

"Zahtevam, da začno takoj delati, kajti med počitkom mislijo. To pa je nevarno." Humanizirati diktaturo je torej nemogoče. To uvidi končno tudi sekretar, eden izmed tistih navrnežev, ki verjamejo, da je mogoče z individualno akcijo spreminjati nekaj, kar je družbeno konstituirano. Sekretarju pa ne pride na misel, da bi bilo treba najprej spremeniti družbo. Prepričan v svoj prav, odkloni podpis na dekretu, ki še huje krni svobodo državljanov, in se s tem sam obsodi. Bunuel pa ne dovoli, da bi gledalec čustvoval z junakom. Njegovi ljubici položi na usta besede: "S trenutkom poguma se ni mogoče odkupiti za leta strahopetnosti" — in s tem na svoj način kruto zaključí utopično-idealistični poskus spreminjanja sveta.

V podobnih vlogah, samo v popolnoma drugačnem okolju in razmerah, nastopata Nazarin in Viridiana v dveh istoimenskih filmih. Nazarin je duhovnik, Viridiana pa bodoča nuna. Podobna sta si kot brat in sestra; enaka sta si v dobrih namenih in v končnih razočaranjih.

Pošteni duhovnik Nazarin se je namenil živeti dosledno v skladu s Kristusovim naukom: vztraja v uboštvu, na hudo odgovarja z dobroto, odpušča krivice, pomaga bližnjemu. Njegova gospodinja pravi, da je ubog norec, drugi ga imajo za svetnika, to je pa edino, čemur se v svoji skromnosti odločno upira. Cerkevna oblast ga gleda postrani, ker misli, da se ne obnaša primerno duhovniškemu stanu. Ker ne more odreči pomoči nikomur, pomaga tudi prostitutki, ki je ubila svojo tekmičico in se pri tem ranila. Obveže jo in dovoli, da prenoči v njegovi sobi. Ko odkrijejo, kam se je skrila, je to škandal, ki ga cerkvena oblast ne more tolerirati. Nazarin se odloči, da bo poslej brez duhovniške obleke romal po deželi kot berač. Bunuel sledi s pomilovalnim nasmehom vsem njegovim neuspešnim poskusom, da bi dosledno uveljavil svoja verska načela, kajti vse, kar naredi dobrega, se sprevrže v zlo. Na romanju hodita za njim prostitutka skupaj z žensko, ki jo je zapustil fant: v njem vidita svetnika.

Na koncu zaprejo prostitutko in njega. Vklenejo ju med kriminalce in "svetnik" je tarča njihovih krutih šal. Eden izmed kriminalcev pa le stopi z nožem v roki v bran Nazarinu. Preveže mu rane, prizna svoje zločine, Nazarin pa mu razlaga svoje nauke, vendar brez pravega uspeha, kajti naveličani kriminallec mu zabrusi: "Niti eno niti drugo ni kaj prida", — niti pošteno niti nepošteno življenje. Na koncu mu pa še vzame ves denar.

Če je Bunuel še prizanesljiv do Nazarina, celo simpatije kaže do tega edinega pravega duhovnika, čeprav odklanja njegovo nesmiselno prizadevanje kot nekoristno ali celo škodljivo, pa je sarkastičen, skrajno porogljiv do Viridiane, ki se ravná po istih načelih krščanske "caritas". V *Viridiani* in še v nekaterih kasnejših filmih razširja Bunuel svojo kritiko od



Pozabljeni, 1950

direktnega razgaljanja nečloveških odnosov diktatorske oblasti do podrejenih in preganjanih, od smešenja abotnosti buržoaznega samozadovoljstva, ki je zelo podobno samozadostnosti današnje potrošniške družbe, na nosilce poštenih stremeljenj naivnih idealistov, ki verjamejo, da je mogoče tako rekoč z dobro voljo, če je treba pa tudi z resnično požrtvovalnostjo, reševati socialne in moralne probleme na osnovi etičnih norm, ki so v naši civilizaciji splošno sprejeta, ali pa z oslonom na katoliško moraliko; skratka z lepimi besedami in hvalevrednimi dejanji je mogoče izboljšati nekaj, kar je globoko zasidrano v družbenoekonomski zakonitosti razredno opredeljenega današnjega sveta.

Bržčas je težko celo v literaturi najti tako veličastno parabelo, kot jo predstavlja *Viridiana*, ki na izjemno nazoren način in z rezko ironijo tako rekoč izničuje smisel in celo koristnost humanitarnih prizadevanj posameznikov. Mimo tega je ta film z več aspektov eno najpomembnejših del Bunuelove umetnosti, zanimiv je po svoji ideji in po svoji formi.



To se imenuje zora, 1955

Viridiana se pripravlja za sprejem med nune, ko jo pokliče k sebi nek daljni stric, Don Jaime, ki ga komaj pozna. Samostanska predstojnica ji svetuje, naj ustreže njegovi prošnji, češ da je dosti žrtvoval zanj, saj je plačeval njeno šolanje in tudi poslal samostanu njeno doto. Mlada novica se instinktivno brani zapustiti samostan, kakor da bi zaslutila, da ji vstop v posvetno življenje ne bo prinesel nič dobrega. Stvari, ki jih doživi pri stricu, pa so še precej hujše, kot si jih je sploh lahko zamišljala. Don Jaime jo zasnubi, ker pa ga ona odkloni, se obesi. Zdaj *Viridiana* ne misli več na povratek v samostan. Čuti se deloma krivo za stričevo smrt, ker je odklonila njegovo ženitno ponudbo, in nevedno, da bi postala nuna. Namesto tega se odloči, da bo v svoji okolici izvrševala dobra dela.

V graščino pokliče berače, jih preživlja, istočasno pa jih s krščanskimi nauki navaja na pošteno življenje in — delo na polju. Berači radi sprejemajo, kar jim nudi mlada gospodarica, za pridige pa so gluhi in kaj malo so pripravljeni delati. Njihova v bistvu pokvarjena narava se odkrije, ko ostanejo nekega dne sami v graščini. V salonu si privoščijo obed z najboljšim, kar premore hiša, napijejo se, ženske si pomerjajo obleke, ki jih najdejo v omarah, berač se ovije v pajčolan poročne obleke. Da bi bila ironija še večja, jih režiser razpostavi kot apostole v Zadnji večerji Leonarda da Vincija, orgije pa spremlja Händlov oratorij *Mesija*. Ko se *Viridiana* vrne, bi jo posilili, če jim ne bi tega brutalno preprečil Jorge, Don Jaimov nezakonski sin, ki bo vodil posestvo. K njemu in h gospodinji, s katero živi,



Smrt v vrtu, 1956

se končno zateče streznjena kandidatka za nuno, da bi v banalnem, a življenjsko pravem, krogu zaživela kot ženska in verjetno kot Jorgejeva ljubica. Kaj naj bi sicer pomenilo, da igrajo karte v troje?

Neusmiljeni Bunuel je katastrofalni polom reševanja socialnih problemov z miloščino, podčrtal še z dodatno metaforo. Jorge opazi, da je kmet privezal psa pod svoj voz in da se žival muči. Psa mora odkupiti, da ga lahko odveže. Takrat pa pride nasproti še en voz, pod katerim je prav tako privezan psiček. Kaj ti torej pomaga, če rešiš trpljenja samo enega psa? Kaj ti pomaga dobrotelost, če so v krivičnem družbenem redu reveži, berači izvrženi iz občestva, če so zaradi podrejenosti izrojeni in moralne norme in božji nauki zanje nimajo nobenega smisla?

Bili bi v veliki zmoti, če bi mislili, da Bunuel sočustvuje z reveži ali pa da jih demonstrativno izpostavlja kot usmiljenja vredne žrtve socialnega zatiranja. Kakor je neizprosno kritičen do bogatašev, do nosilcev oblasti in cerkve, ki stoji oblastnikom ob strani, takšen je tudi do beračev, ki se v njegovih filmih dokaj pogosto pojavljajo. V *Viridiana* jih namerno prikaže kot sodrgo, ki se je brez odpora prilagodila razmeram in sama izkorišča druge, kadar se le da. Slep berač, ki sedi na čelu omizja, je zloben, ciničen oblastnik, ki si podreja druge, ti pa se mu maščujejo, kjer se mu le morejo. Eden se sredi gostije polasti njegove ženske, ki je tudi sama primer kar najbolj prostaške razpuščenosti. Zavistni so, pohlepni in nasilni, skratka prikazani so kot najbolj zavržena bitja.

Slep berač nastopa tudi v filmu *Pozabljeni*. Čeprav so ga otroci kamenjali in okradli in je torej žrtev mladih nasilnikov, je za Bunuela negativen odvratnež, ker je prijavil in povzročil smrt mladega delinkventa Jaība. Slep berač je odgovoren za svoje ravnanje, mladi pa so žrtve razmer. Kar počnejo, kar se jim zgodi, je posledica nečesa izven njih; tako tudi to, da Jaibo ubije svojega prijatelja, čigar truplo je njegov ded raje vrgel na gnojišče, kakor pa da bi imel opravka s policijo.

Tudi siromašni prebivalci v Las Hurdes, ki tako rekoč ne morejo ne živeti ne umreti, so prikazani, kakršni so, ne da bi režiser kaj dodal tej strašni resničnosti, razen da je morda situacijo z izborom izrazitih detajlov orisal bolj plastično. (Na šolski tabli je napisano: "Spoštuj imovino svojega bližnjega!" — zraven je pripeta gravura markize v krinolini in z napudrano lasuljo — s čimer na primer lapidarno označi njihovo uklenjenost in hrepenenje po nekem, zanje nedosegljivem svetu razkošja).

Po Bunuelovem prepričanju celo prostitutka v *Nazarinu* očitno ne zasluži prezira, čeprav je zagrešila uboj. Preplavlja jo topel pulz človečnosti in jo rešuje pred breznom nečlovečnosti, v katerega so nepovratno zdrknili berači v *Viridiana*.



Nazarin, 1958

Razloček med enim in drugim morda ne bi bil tako izrazit, če ne bi Bunuel v tem filmu, ki ga je realiziral svobodno kot svojčas *Zlati vek*, izpel veliko tega, ker ne sodi le v območje njegove ideologije, ampak prikipava iz globljih tokov njegovega doživljajskega sveta. *Viridiana* ni zgolj štorija o smešni humanitarni akciji samostanske novice in o divjih orgijah njenih varovancev, ampak tudi zgodba o Don Jaimeju in njegovi nečakinji — Viridiani — o nenavadnem odnosu med psihopatskim starejšim moškim in mlado devico, ki je popolnoma usmerjeno v žrtvovanje, trpljenje, kar simbolizira težek križ, kamen, kladivo, žebli in trnova krona; vse to prinese s seboj. Don Jaimeju je pred tridesetimi leti v poročni noči umrla žena, preden je v resnici postala žena. Sedaj se zaljubi v Viridiano, ki ji je baje čisto podobna. Ona se mu z grozo upira. Don Jaime si, popolnoma ujet v morbidno strast, izprosi vsaj to, da si Viridiana nadene poročno obleko pokojne žene, ki jo je skrbno hranil. S praškom jo uspava, jo položi na posteljo. Hoče se je polastiti, a se premisli, vendar ji naslednji dan zatrjuje, da je bila njegova. Obupana Viridiana pobegne, on pa si sam vzame življenje. Zgodba iz kolportážnega romana, bi rekli. A Bunuela je nezadržno privlačila prav ta situacija, ki je bila prvi zametek filma, za katerega v začetku sploh ni vedel, kako ga bo razvil dalje. Obsedla ga je s tolikšno močjo, da je dal osrednje mesto odnosu med mladim dekletom in veliko starejšim moškim tudi v poznejši *Tristani*, kjer pa isti igralec — Fernando Rey — stopi v ljubezenski odnos s svojo rejenko in jo kasneje tudi poroči. Ona pa se mu na svoj način maščuje: ob napadu težke bolezni ne pokliče zdravnika, ampak sredi zime odpre okno in ga mirno pusti umreti.

Obe varianti istega motiva nas potrjujeja v prepričanju, da gre za izjemno intenzivna avtorjeva občutja, ki so morda še pomembnejša kot druge, že omenjene, ordinate njegove umetnosti. Dvigajo se iz nabite gmote čutnega sveta, skritega v podzavesti, in se zato najbolj adekvatno razpenjajo v svobodni, brezbrizni fantaziji nadrealistične govornice. Z njo dobi tudi banalna zgodba nepričakovano moč prepričljivosti, a tudi mračno lepoto čarobne poetičnosti. Viridianini samostanski rekviziti — žebli, kladivo, trnova krona — se dvignejo iz sveta logike, v katerem nimajo kaj početi, v impresiven simbol masohistične narave bodoče nune. Vrvice, čez katero skače gospodinjin hčerka, ni samo otroška igračka, ampak rekvizit, ki ima mnogo pomenov. Z njo se obesi Don Jaime — kar pa deklice ne moti, da je ne bi še naprej uporabljala — potem pa se z njo opaše eden izmed beračev — to so jasni znaki človeške brezobzirnosti in nespoštovanja smrti starega fevdalca. Bogati s pomenom so tudi beračev nož v obliki križa, prizor, ko vrže deklica Viridiano trnovo krono v ogenj, Don Jaimejeva zadržanost v poročno obleko rajne zene, kako jo

stiska k sebi, v njene čevlje. Ves ta nori fetišizem se kot element dekadentne razkorenosti pojavlja tudi v drugih filmih (*On, Kriminalno življenje Archibalda de la Cruz, Dnevnik sobarice*) ali pa nazorno izraža Robinzonovo, v samoti stopnjevano, naravno hrepenenje po ženski.

Družbenokritična ostrina *Viridiane* bi bila lahko nesprejemljiva, bila bi celo odbijajoča — in takšna se je tudi zdela desničarski kritiki — če ne bi vrela iz iskreno ogorčenega srca in če se ne bi skozi vroč avtorjev temperament izrazila v nadrealistični fantastiki. V bolj organizirani, zreli obliki se je namreč zopet oglašil isti, tako španski, klic po neovirani, naravni ljubezni, ki ga poznamo iz *Zlatega veka* in ki je ob spektakularnem debaklu z berači osrednja tema filma. *Viridiana* je vzgojena v askezi, odrekanju čutnosti in krščanskem usmiljenju, vse to pa, ne da bi se zavedala, deformira njeno zdravo naravo. Ko po strašnih izkušnjah, ki postavljajo na laž vsa njena dobronamerna prizadevanja, stopi na tla realnih medčloveških odnosov, se pravzaprav osvobodí, reši oklepa, ki je dušil njene prirodne instinkte.

Če je v tem filmu Bunuel naprtil cerkvi in njenim naukom krivdo za Viridianin masohizem, pa pride še v hujšo iztirjenost Severina v filmu *Lepotica dneva* in Tristana v istoimenskem filmu zaradi protinaravnih odnosov nadrejenosti in podrejenosti, ki vladajo v buržoazni družbi. Tristano njen varuh s svojo superiornostjo in smešenjem njene pokojne matere spravi v položaj, da se mu prepusti, nato pa se spridi do tolikšne mere, da tako rekoč umori svojega moža. Severina pa živi v zakonu z možem iz visoke družbe, ki ga ima sicer rada, a si ga ne želi, ker ne zadovoljuje njenih predstav o polnovrednem zakonskem odnosu med moškim in žensko in se zato čuti ponižano. Uveljavitev kot ženska si poišče potem na najbolj absurdni način — s prostitutiranjem v bordelu.

Kritiki zelo poudarjajo družbenokritični aspekt vseh treh omenjenih filmov, saj v resnici služijo kot primer globoke analize situacij, v katerih se znajdejo tako Viridiana kot Severina in Tristana. V resnici pa Bunuela kot umetnika-raziskovalca zanima prav tako, če ne še bolj, ženska sama, njene reakcije, ki razkrivajo razsežnost in presenetljivo razvejanost podzavestnega sveta; ta se izjemno impresivno odpira začudenemu gledalcu, prav zaradi nenavadnih konfliktnih situacij, v katerih prihaja na dan. Zato ponovno lahko rečemo, da je Bunuelova ostra obsodba prevertiranih človeških odnosov sprejemljiva in se zdi samoumevna samo zato, ker je vpeta v psihološko utemeljene, temne igre podzavestnih gibal, ki odkrivajo ne zlahka razvidno resnico o kompliciranosti človeške psihe. Če bi se gibala zgolj na ravni direktne izpovednosti, bi izgubila atribut umetniške, se pravi pesniške, široko metaforične govornice in pristala

v pusti deklarativnosti. Tako pa se Bunuel prav v svojih najmočnejših filmih osvobaja preveč tesnih okvirjev realizma in odpira vrata nadrealistični odprti izraznosti.

V *Angelu pokončevalcu* in zlasti v *Lepotici dneva* pa gre Bunuel s konkretno predstavitevijo spominov, želja, instinktov še veliko dalje v interpretaciji irealnosti kot v nekaterih prejšnjih filmih. Prvi od obeh filmov je presenetil s svojo osnovno situacijo in z vrsto nenavadnih dogodkov, ki izhajajo iz nje. V začetku ni bilo jasno, da jih je treba jemati kot supozicije, ki so avtorju potrebne za njegovo izpoved, ne potrebujejo pa, oziroma ni treba iskati, logičnega izhodišča zanje. Če se elitna družba odzove povabilu bogataša in pride po operni predstavi v njegovo vilo na večerjo, je za navade visoke buržoazne družbe običajno, saj je želja po obedu, na katerega si povabljen in zaradi tega nekaj veljaš, tudi osnovna, komično zastavljena tema filma *Skriti čar buržoazije*. Dejstvo, da povabljeni ne morejo zapustiti vile, čeprav jim nihče ne brani, da bi šli po večerji domov, pa je svoboden domislek z veliko dramatično močjo. Brž ko Bunuel premakne koordinate realnega dogajanja, je mogoče vse, mikaven in pomensko bogat postane vsak nenavaden prizor, vpleten med druge, ki slikajo vse večji strah, paniko, strahopetni egoizem ali zatekanje v mistiko. Prehod iz racionalnosti v iracionalnost je pri njem zelo lahek, včasih neopazen. V čisto normalen dialog nemudoma vrže stavek, ki na videz sploh ni v zvezi s tem, kar je bilo rečeno, a vendar odseva realnost na drugem nivoju, ki pa je ravno tako resnična, čeprav teže sprejemljiva in ugotovljiva. Vse to mu pomaga, da kljub humorju vzbuja vse večjo tesnobo in gledalcu, ki na ta način močneje doživlja razkroj neke družbene strukture, ki v dolgi noči pozabi na vse, kar so zanj predstavljal red, dostojanstvo, čast. V ogroženosti zaradi nevidnega zidu, ki jih obdaja, popokajo vse vezi prijateljstva, razumevanja; spustijo se do najnižje stopnje degradacije in se do nespoznavnosti izničijo kot družbena struktura. Ko se na koncu na podoben skrivnostni način, kakor so prišli vanjo, rešijo iz ječe, so prav takšni, kot so bili prej. Nič jih ni izučilo in še naprej so nesposobni razumeti svet okoli sebe, v katerem teče boj za resne stvari — zato jih Bunuel zopet zapre v neviden zapor.

Vse to pove Bunuel z vrsto osupljivih metafor in scen, ki ustvarjajo samo ustrezno razpoloženje, izvirajo pa večinoma iz njegovih spominov. Ta, za gledalca novi jezik je uporabljal deloma tudi v naslednjih filmih, zlasti v *Rimski cesti* in *Skritem čaru buržoazije*, vendar je najbolj široko odprl registre nadrealistične ekspresivnosti v *Lepotici dneva*. Verjetno zato, ker se je osredotočil samo na tolmačenje Severinine psihe, njene pervertirane narave in je pustil v ozadju običajne tarče svoje bojvite kritičnosti: buržoazno družbo in njene podpornike. Ustvaril je na videz



Deklica, 1960



Viridiana, 1961



Lepotica dneva, 1966



Rimska cesta, 1969

zagoneten film, s katerim je prvi hip spravil v zadrego tudi kritike. Gledalčev način sprejemanja predstave je po tradiciji naravnana ustaljene pripovedne sheme in mu je zato otopela ostrina percepcije. Zato se je pri *Lepotici dneva* nenadoma znašel v situaciji, ko si ni mogel razložiti vseh prizorov, zlasti pa se mu je zdelo, da se za nejasnimi prizori skriva nekaj nečednega. Filma v resnici ni mogoče razložiti po dosedanjih metodah naše kulturne izkušnje in njegov globlji smisel ni takoj razviden predvsem zato, ker Bunuel namenoma ne postavlja spoznavnih znakov pred prizore, ki se utrinjajo v Severinini fantaziji, a so prikazani enako konkretno kot drugi, ki sodijo v sklop normalnega teka zgodbe. Z neposredno vezavo enih z drugimi dosega režiser nenehno presenečenje, a tudi polnost doživetja. Iz dosedanje izkušnje pa tudi gledalec vse bolj ve, da fantazijskih prizorov po praksi nadrealistov ni treba sprejemati razumsko, ampak čutno kot element podzavesti, ki na prvi pogled nejasno, a izredno intenzivno podpirajo celotno zgradbo filma. V tem izjemnem delu se komaj opazno prepleta sedanjost s preteklostjo in prihodnostjo, spomin s fikcijo, realen dogodek z njegovo halucinantno deformacijo. Gledalcu se tako dogaja, da postane enigmatično počasi jasno, a tudi obratno: kar se je zdelo jasno, ni več normalno razložljivo. Vse to predstavlja nov način sporočanja, nov, zahteven jezik, ki bi ga lahko primerjali z melodičnimi linijami glasbenega kontrapunkta. Rezultat takšnega postopka pa ni harmonični akord, ampak nenehen, svoboden tek različnih melodij.

A vendar je vse to res. Enako kakor konkreten, objektivno ugotovljiv dogodek je resničen tudi spomin nanj, hrepenenje po njem, sanje v zvezi z njim, vse skupaj pa šele objame kompletno resnico o dogodku in človeku v njem. Prav to je hotel povedati Bunuel v *Lepotici dneva*, zavedajoč se prednosti, ki mu jo nudi film, da lahko vizualizira tudi širno področje podzavestnega doživljanja.

Mar ni s tem karseda veljavno potrdil Bretonovo misel: "Najbolj čudovito pri fantastiki je, da fantastike sploh ni. Vse je realno."?

Bibliografska opomba

O Luisu Bunuelu je bilo napisanih več monografij, mnogo esejev in analiz, o njegovih filmih pa so dokaj redno izhajale kritike v pomembnih strokovnih revijah in časnikih. Najpopolnejšo bibliografijo so sestavili v Britanskem filmskem inštitutu (Information Department and Book Library of the British Film Institute); po njej se ravna novejša monografija in druge publikacije, ki skoraj vse prinašajo tudi obsežno filmografijo.

Zaradi polemičnega tona in dodanega seznama francoskih kritik posameznih filmov je vredna pozornosti monografija

Freddy Buache. Luis Bunuel.

Lausanne: L'Age d'Homme, 1975 (izpopolnjena izdaja monografije iz leta 1959: Premier Plan, št. 131 — tudi v angleščini).

Upoštevati je treba tudi knjige

Ado Kyrou: Luis Bunuel.

Pariz: Seghers, 1970, zadnja izdaja — tudi v angleščini — ki prinaša poleg zanimivih interpretacij še dodatek Bunuelovih tekstov in tekstov o njem.

Frédéric Grande in Carlos Rebollo: Luis Bunuel.

Pariz: Editions Universitaires, 1964. — pomembna Rebollova osvetlitev vpliva španske književnosti na Bunuelovo delo.

Francisco Aranda: Luis Bunuel: A Critical Biography.

London: Secker and Warburg, 1976 (prevod iz španščine).

Raymond Durnat: Bunuel.

London: Studio Vista Ltd., 1967.

Joan Mellen: The World of Luis Bunuel.

New York: Oxford University Press, 1978. — izbor esejev in člankov različnih avtorjev z uvodom.

Zelo tehtni so prispevki v reviji

Etudes cinématographiques.

Pariz: Presses Universitaires, št. 21-21/62 in 22-23/63 — zaradi analiz, ki opozarjajo na španski izvor Bunuelovih umetniških idej.

Med širše zasnovanimi deli, ki zadevajo tudi Bunuela, je treba omeniti:

Claude Mauriac: L'amour du cinéma.

Pariz: Editions Albin Michel, 1954

André Bazin: Qu'est-ce que le cinéma.

Pariz: Editions du Cerf, 1961 (3. izdaja) — tudi v angleščini in srbohrvaščini.

Ado Kyrou: Le surréalisme au cinéma.

Pariz: Le Terrain vague, 1963

Henri Agel: Les grands cinéastes.

Pariz: Editions Universitaires, 1967

Great Film Directors. A critical Anthology.

Zbrala Leo Braudy in Morris Dickstein.

New York: Oxford University Press, 1978

Smemalne knjige nekaterih filmov objavlja

publikacija:

L'Avant-scène du cinéma.

Št. 27—28 **Un Chien andalou, L'Age d'or, L'Ange exterminateur;**

št. 36: **Las Hurdes, Le Journal d'une femme de chambre;**

št. 89: **Nazarin;**

št. 94—95: **Simon du désert, La Voie lactée;**

št. 110: **Tristana;**

št. 135: **Le Charme discret de la bourgeoisie;**

št. 137: **Los Olvidados;**

št. 151: **Le Fantôme de la liberté;**

št. 206: **Belle de jour.**

V angleščini izdajata smemalne knjige založba

Lorrimer Publishing, London in Orion Press,

New York:

Un Chien andalou, L'Age d'or, Lorrimer št. 12

Tristana, Lorrimer št. 27

Belle de jour, Lorrimer št. 28

The Exterminating Angel, Nazarin, Los

Olvidados, Lorrimer št. 35

The Exterminating Angel, Orion 1969

Simon of the Desert, Orion 1969

Viridiana, Orion 1969

Analize posameznih filmov objavlja revija **Image**

et **Son in Ecole des Hautes Etudes**

Cinématographiques (IDHEC) v Parizu v seriji

diplomskih del njenih študentov (Fiches):

Los Olvidados: IDHEC št. 168, **Image**

et **Son** št. 157

Cela s'appelle l'Aurore: IDHEC št. 139, **Image** et

Son št. 101

La Mort en ce Jardin, **Image** et **Son** št. 108

Nazarin, **Image** et **Son** št. 157

Les Hauts de Hurlevent (Cumbres Borrascosas),

IDHEC št. 210

El, **Image** et **Son** št. 193

La Vie criminelle d'Archibaldo de la Cruz, **Image**

et **Son** št. 250

Bibliografske navedbe v Ekranu štev. 9-10. I.

1978 na str. 65 opozarjajo predvsem na dela, ki

jih hrani ena ali druga tam navedenih filmskih

bibliotek, ki sta dostopni interesentom.

seminar v Kopru

Velike možnosti (filmskega) izobraževanja

Peter Milovanovič Jarh

Ne samo po službeni dolžnosti, tudi po našem lastnem prepričanju in skušnji lahko zapišemo, da je bil letošnji osrednji seminar Zveze kulturnih organizacij Slovenije v Kopru, namenjen mentorjem filmskih krožkov in klubov in filmskim amaterjem, dovolj prepričljiva in uspela izobraževalna (in eksperimentalna) manifestacija, da jo velja obdržati tudi za naprej. Bila je, ta seminaristična prireditelj ZKOSA, zamišljena kot uvajanje v spoznavanje zahtevnejših delov filmske strukture, kot spoznavanje tistega dela umetniške produkcije, ki ji je zavezan film z vsemi svojimi (specifičnimi) zahtevami, estetskimi podrobnostmi, sociološkimi razsežnostmi in tako naprej. Prav spricho tega je moral organizator — odbor za film in TV Zveze kulturnih organizacij Slovenije in njegov strokovni ud — jemati v misel dejstvo, da čeprav gre za seminar namenjen ljubiteljski dejavnosti (in produkciji), ne gre stvari poenostavljati, jih izjaviti na zelo splošni ravni in na neprofesionalen način itd. Da bi si zagotovil čim bolj strokovno raven dela in pouka, je organizator pritegnil k sodelovanju znana imena iz področja posameznih strok: Andreja Inkreta, Aleša Erjavca, Francija Slaka, Dimitrija Rupla, Toneta Račkega, Janeza Jauha, ki so vodili predavanja in diskusije na seminarju.

Seminar je bil aplikativne narave, saj se je nedvomno mnogokatera misel in razumevanje prelila tudi v običajno klubsko prakso; vendarle bi to pomenilo bore malo, če bi bili zadovoljni zgolj s to, enkratno seminarsko manifestacijo, ki v tem trenutku lahko pomeni le začetek nekega kontinuiranega, premišljenega in načrtovanega dela s filmskimi amaterji po Sloveniji in to ne na zgolj ljubiteljski ravni, ampak nujno na strogo strokovni in kvalitetni! Dejstvo namreč je, da v tem trenutku slovenski filmski amaterizem ne zmore kvalitetne, programirane, ustvarjalne produkcije (razen nekaj sporadičnih filmov), ki bi v okviru jugoslovanske produkcije dobila svoje stalno mesto, nenazadnje prav zaradi popolne strokovne brezbrilnosti različnih organizacij do slovenskih filmskih amaterjev! Resda je bilo nekaj malega storjenega v preteklosti, pa vendar to ne pomeni pravzaprav nič, če računamo, koliko je pravzaprav možnosti, ki obstajajo, če bi bile stvari organizirane in urejene. In z zadovoljstvom lahko zapišemo, da je poleg seminarja Fotokino zveze Slovenije prav tukaj eden glavnih izobraževalnih interesov ZKOS, ki jih lahko ponudi slovenskemu filmskemu amaterizmu.

Seminar v Kopru, bil je od 2. do 7. julija letos, je tako rekoč še vedno v oblikovanju, iskanju svoje najprimernejše oblike, da bi, tako je v načrtih, kar najbolje pokrili tako teoretične, kot praktične skušnje filmske strukture. Omeniti je treba, da bi bilo vredno v bodoče oblikovati čim širšo paleto dela na takih seminarjih tako, da ne bi bila prisotna le enostranska zastopnost tem, ampak bi bilo mogoče zajeti v izobraževanje vse od produkcijskih principov, teoretičnih izhodišč, do premišljevanja o strukturi profesionalnih filmov. Letos je bila na seminarju ta večstranskost uveljavljena le v nekaj oblikah; poleg teoretičnih predavanj, je bil tudi praktični del, kjer so imeli slušatelji priložnost delati pod strokovnim vodstvom na 16 mm tehniki svoje lastne izdelke in zamisli, bilo je nekaj "briefingov" s področja praktične montaže ipd., bilo je mogoče praktično preverjati dramaturške teoretske skušnje ob dveh slovenskih

celovečercih in podobno. Pri tem seminarskem delu z amaterji, v bodoče pa tudi z mentorji po šolah in šolskih filmskih krožkih, gre za celo vrsto možnosti, ki pa se bodo morale v bodoče še posebej uveljaviti in si pridobiti "uporabnike" med ljubiteljskimi filmarji.

Petintrideset seminaristov v Kopru, bili so tako rekoč "primerjalni vzorec" filmskih porabnikov — od profesorjev, do kinoamaterjev, je v svojih anketnih listih, ki so jih izpolnjevali na seminarju, bilo zadovoljnih s seminarjem in njegovo urejenostjo in posebej s strokovnostjo. Prišlo pa je do izraza, v omenjenih mnenjih, da je še vedno odločen razkorak med onimi, ki jih filmski medij zanima delovno, se pravi kreativno in tistimi, ki se uče zgolj "branja" filmske strukture. Mnenje je bilo celo, da bi bilo v prihodnje dobro oba interesa ločiti. To je samo eno izmed vprašanj, ki se postavlja za naprej; rečeno je bilo tudi, da bi bilo verjetno koristno uveljaviti takšne seminarske podvige v smislu globalnega izobraževanja: s skripti, nadaljevalnimi seminariskimi temami ipd. kar pomeni, da gre misliti v prihodnje na resnično široko zasnovano izobraževalno manifestacijo, ki bo najverjetneje imela v bodoče tudi uveljavljanje novih možnosti v klubih, krožkih ipd.

Da pa bi se take stvari dogajale resnično demokratično, v sodelovanju z vsemi zainteresiranimi partnerji v republiki, bi bil, kajpada potreben širši dogovor. V praksi letošnjega seminarja je potrjeno uspešno sodelovanje z ljubljansko in koprsko televizijo in s slovenskim filmskim podjetjem Vibo filmom, kar je nedvomno zelo pozitivno dejstvo. Prav tako se je k sodelovanju priključil tudi ŠKUC, s svojim Centrom za študentski film. Žal pa je nema ostala Foto-kino zveza Slovenije, ki pa bi morala biti še posebej zainteresirana za take vrste izobraževanja ljubiteljskega občinstva

Te skušnje in ta programatična načela, ki so se nam zapisala v pričujočem spisu ob osrednjem seminarju za filmarje, ki ga je priredila Zveza kulturnih organizacij Slovenije letos julija v Kopru, se v teh pomenih in željah zanaprej že uresničujejo: v mislih imamo napore uprizoriti čimveč seminarjev "vikend" tipa po posameznih področjih na Slovenskem, ki pa se nadejajo čimveč interesa ljubiteljev in tudi njihovih organizacij. Tudi na tak način, s področnimi seminarji, je namreč v mnogočem mogoče začeti s široko akcijo filmsko-vzgojne dejavnosti, izobraževanja o filmu in odpiranja novih poti filmskega izraza v slovenskem (amaterskem) filmu.

Rekli smo že, da je pripravljenosti dovolj: tudi je strokovna pomoč, ki jo je mogoče skorajda vsak trenutek angažirati in ki je resnično pripravljena sodelovati, tu je možnost združevanja posameznih področij, da ustvarijo močnejše centre filmske dejavnosti, tu je ponekod velika pripravljenost združenega dela pomagati, četudi zgolj s simboličnimi sredstvi in tako naprej. Torej stvari ne stoji, vprašanje je le, kako vse te možnosti demokratično in produktivno izkoristiti v vsej naši republiki, tudi tam, kjer so doslej temne lise v slovenskem amaterskem filmskem delovanju. Dejstvo je, da je prav izobraževanje temeljnega pomena, da šele strokovno dovolj usposobljeni ljudje lahko peljejo stvari naprej. Zategadelj se zdi še posebnega pomena dati poudarka vsakršnim izobraževalnim naporom, še posebej, če obetajo toliko, kolikor smo smeli le upati...

prireditve

Teden jugoslovanskega filma v Pragi

Olga Meglič

Skromno in brez reklame se je 31. maja. 1979 v mali dvorani Kino-kluba v Klementske ulici v Pragi končal Teden jugoslovanskega filma. Nenavadno za Prago, saj vsako tovrstno prireditev spremljajo plakati, objave v dnevnem, tedenskem ali mesečnem tisku. Teden jugoslovanskega filma tega ni bil deležen. Škoda, ker veliko število ljubiteljev jugoslovanskega filma ni imelo priložnosti, da bi filme videlo. Na tiskovni konferenci, ki je bila dan pred začetkom prireditve v prostorih Centralne izposojevalnice filmov, je bila prisotna večina naših režiserjev ter predstavniki naših filmskih hiš in člani naše ambasade v Pragi. Konference se je udeležilo nekoliko čeških novinarjev.

Precej vprašan je bilo v zvezi z *neke vrste borbo klanov* v naši filmski produkciji.

Naši mladi režiserji so enotno odgovarjali na zelo zapletena vprašanja. Goran Paskaljevič je zelo avtoritativno odgovoril, da v bistvu "klani" ne obstoje. Obstoji samo borba mišljenj o vlogi filma nasploh, da je to *izmena generacij* in da želijo določeni stari opazovalci *nalepiti temu pojavu etiketo klan*.

Srdjan Karanovič je zelo lepo odgovoril: "mi (misli na tiste, ki so študirali v Pragi) smo slučajno začeli delati igrane filme. Simbioza tistega, kar smo se tukaj naučili, in kar smo našli v sebi, je to, kar Jugoslavija potrebuje".

Sledila so še vprašanja o tem, kako so se naši mladi režiserji, diplomanti praške akademije, vključili v jugoslovansko sodobnost, kako se filmska produkcija, glede na specifikko dela, vklaplja v naš sistem samoupravljanja, o številu letne produkcije, perspektivah, scenaristiki, dramaturgiji, o cenemem, skrajno komercialnem sporedu v naših kinodvoranah (verjetno so mislili na turistična mesta ob morju in drugje) ter o vsem ostalem, kar spremlja delo na filmu.

Mogoče bo intervju s filmskim kritikom Mileno Zdražilovo pojasnil neke stvari in osvetlil Teden jugoslovanskega filma z druge strani, tako, da smo kljub vsemu *zadovoljni*.

Milena Zdražilova

filmski kritik, uslužbenka centralne izposojevalnice filmov

Kdo je bil pobudnik za to prireditev tu v Pragi in v Bratislavi?

Zdražilova:

Prvotna pobuda je bila dana že na konferenci v Helsinkih. Na njenih osnovah je naša češkoslovaška kinematografija razvila aktivnost o sodelovanju predvsem s socialističnimi kinematografijami. Konkretna akcija Teden jugoslovanskega filma v Pragi je akcija reciprocitete, ki sloni na dogovoru med našo in jugoslovansko kinematografijo.

Koliko časa že ni bilo na kupu toliko jugoslovanskih filmov?

Zdražilova:

Podobne akcije v ČSSR ni bilo že dolgo časa. Njena prednost je v tem, da so bili naši gledalci v tako kratkem času seznanjeni z najnovejšimi deli vaše produkcije.

Vi ste, se mi zdi, edini kritik tu v Pragi, ki ste videli vse filme na tej prireditvi. Kakšno je Vaše mnenje o tej novi jugoslovanski produkciji, tudi o produkciji kratkih in animiranih filmov?

Zdražilova:

Zdi se mi, da sem res edina in to ni slučaj, ker me jugoslovanska kinematografija zanima že vrsto let. Poleg tega je tu še dostopnost jezika in zame je bilo popolnoma razumljivo, da si bom Teden jugoslovanskega filma ogledala v celoti.

Druga stvar, ki je zame, kot filmskega kritika zanimiva, je motivacija "praške filmske šole", ki je dala Tеду jugoslovanskega filma *značilno obeležje*. To je tudi razumljivo, saj je pet od sedmih prikazanih filmov delo diplomantov FAMU (Filmska akademie muzickih umění), na kateri sem študirala tudi sama.

Moram reči, da sem bila zelo prijetno presenečena, ker ima vsak od teh petih filmov (potem bi rada govorila o "praški šoli") svojo specifikko, svojo

lastno smer, išče svoj lastni nazor. To, kar pri tem zbuja veličasten vtis je dejstvo, da štirje od teh petih filmov govorijo o jugoslovanski sedanjosti.

Obdelovati, ustvarjati na temo sodobnosti ni lahka naloga, to je zelo težko in nalaga ustvarjalcem večje breme odgovornosti.

Če gre za rezultate lanskoletne Pule, potem je "praška šola" prinesla nov moment, nov ustvarjalni element, nov ustvarjalni zagon. O "praški šoli" smo izvedeli iz vaših časopisov, oziroma zanje smo vedeli v času, ko so študirali tukaj, toda iz vašega tiska smo izvedeli zanje pred tremi- štirimi leti.

Po tem tednu, kjer sem imela priložnost videti filme takoimenovane "praške šole" (v dobi, ko so ti mladi režiserji študirali pri nas, smo jih imenovali obratno — "jugoslovanska šola"), po tem tednu si upam reči, da je pojem "praška filmska šola" imenovalac oz. znak določene profesionalnosti, določene ustvarjalne suverenosti, ki je osnova in izhodišče za te mlade režiserje, da bi v polnem smislu besede izrazili svoj jaz, da bi formirali svoja stališča, svoje ustvarjalne, idejne in — če hočete — filozofske nazore.

Predvsem v tem vidim in razumem bistvo tega petletnega bivanja v Pragi.

Razumljivo, pred in po gledanju vsakega od teh filmov sem si (pri tem nisem bila edina) postavljala vprašanje, ali se ne zdi, da je to, kar označujemo kot češki vpliv, vendar le prisotno kot določena sled karakterja in mentalitete češkega naroda. — Za nas je bilo to zelo zanimivo vzporejati oz. pogledati, v čem je ta *n o v o s t*. Ali je ta pojem — "praška šola" — geografski, ali se za tem pojmom skriva nekaj globjega, kar bi lahko označili kot izbruh neke nove ustvarjalne oblike in misli v okvirih filmske kulture in naše kulture kot takšne.

Ne bi hotela dajati avtoritativne presoje, ker je zelo težko in ker je bil to samo izsek iz del teh mladih

režiserjev, toda, če se je v okviru "praške šole" predstavil neki "češki film", je bil to Markovičev "Nacionalni razred". To pa zato, ker ima ta njegov, do neke mere izločeni junak, in vendar v bistvu nejunaški junak, češki motiv, češki humor, češko filmsko komiko, predvsem komiko, ki se lahko vidi v delih takoiimenovanega "novega češkega vala".

Glede animiranih filmov je pustilo name najlepši vtis in doživetje, srečanje s filmom "Satiemanije", s filmom, ki resnično dokazuje visoko umetniško zrelost. To je delo, ki se lahko postavi na najvišjo stopnico animirane tvornosti svetovne produkcije. V bistvu je to film, o katerem ne moremo govoriti kot o filmu s prigodo. To je prav za prav poigravanje, igra spojena z glasbo, igra, ki razigrava barve, konture in to enostavno črto, igra, ki vsebuje velikanski emotivni naboj. To je igra, h kateri se bo gledalec brez dvoma znova vračal kot k radostnemu srečanju z nečem lepim in prijetnim.

"Šola hoje" je film, ki ima nedvomno svojo vrednost in zanimivost v idejnem smislu. — Če govorimo o tehnikah tega filma mislim, da film za nas — konzumente animirane tvornosti češke filmske produkcije — ni presenečenje niti novatorstvo. Za nas je zanimivo samo videti, kaj se dogaja v jugoslovanski produkciji animiranega filma.

Iz vašega tiska vem, da je bilo v lanskem letu narejenih enajst animiranih filmov. Na osnovi teh dveh filmov ni mogoče ustvariti predstave o perspektivah in možnostih jugoslovanske produkcije animiranega filma.

Oba kratkometražna filma (produkcija Viba-film) je težko ocenjevati. Jugoslovanska dokumentarna tvornost je številna in na osnovi teh dveh filmov ni mogoče ocenjevati, imeti neko predstavo o perspektivah te specifične ustvarjalnosti. Želim reči samo naslednje: takrat, je bil B. Hladnik skupaj z A. Petrovičem na začetku šestdesetih let, znanilec nastopa nove ustvarjalne generacije, nove ustvarjalne smeri, lahko bi rekli renesanse v okvirju jugoslovanske kinematografije, toda ko si danes ogledamo njegov film "Vabilo", ki ima izključno komercialni značaj, smo gotovo prepričani, da je prišlo v jugoslovanski kinematografiji do "zamenjave generacij".

To je vse, kar sem hotela reči.

Kaj mislite o igranih filmih slovenske produkcije!

Zdražilova:

Moram reči, da me je Štigličev film "Praznovanje pomladi" navdušil in to tem bolj zato, ker srečanje s F. Štiglicem za nas ni novo in je zelo zanimivo že zaradi tega, ker je to režiser, ki sodi v generacijo pionirjev jugoslovanske kinematografije. Nenehno dokazuje, gre naprej (ni lahko vzporejati dela teh mladih

režiserjev s Štigličevim, to je popolnoma druga kultura), vendar njegova filmografija s "Praznovanjem pomladi" še ni zaključena.

Ste videla njegov film "Balada o trobenti in oblaku"!

Zdražilova:

Na žalost nisem. Naša distribucija ga ni uvozila. Kolikor se spominjam, smo videli njegove filme Dolina miru, Deveti krog, Pastirce in Povest o dobrih ljudeh. Iz tega števila, ki ni kompletno, domnevam, da je najnovejši Štigličev film še en korak naprej in naj bi predstavljal vez z "Dolino miru"; v svoji baladni ubranosti je "Praznovanje pomladi" veliko bolj kultivirana izpoved v vsebinskem in formalnem smislu. Posebej oblikovno, tudi kamera je... toda vedno vse preveča r e ž i s e r .

Glede Duletičevega filma Moja draga Iza... imeli smo priložnost videti njegov film Ljubezen na odoru. Če lahko vzporejam ta dva filma, je zame Moja draga Iza zanimivejši. Paleta dogodkov in usod je bogatejša. Dogodke razčlenjuje bolj kot v primeru kmečke žene v Ljubezni na odoru.

Na drugi strani je očitna Duletičeva vez z literarno predlogo, ki do določene meje veže njegovo izpoved, ki ima sama po sebi svojo zgradbo, svojo privlačnost. Toda, če že tehtamo programsko vsebino tega tedna, za gledalca je mnogo zanimivejše gledati to jugoslovansko sočasnost, poglobiti se v probleme, ki so lahko običajni — naši, lahko so na popolnoma drugem koncu sveta s povsem drugo specifikko.

Zavedam se, da je vojna tematika dolžnost ustvarjalcev v okvirih tradicije jugoslovanske kinematografije. Pri Moji dragi Izi se pravzaprav spajata dve tradiciji: tradicija vojne tematike z literarno tematiko, ki je za jugoslovansko kinematografijo svojstvena in izvirna. Zato me je ta domisljena zgradba Duletičevega filma tem bolj navdušila. On ne opisuje, on ne vidi potrebe, da bi gledalcu povedal vse. On ga na določen način usmerja, nakazuje iztek, vendar pa pušča prostor, da bi gledalec sam doživel zgodbo do konca v okvirih svoje filozofije, svojega lastnega doživetja.

Kljub tej bežni oceni slovenskih filmov, kateri film Vam je med vsemi najbolj pri srcu?

Zdražilova:

Najbolj pri srcu mi je film "Bravo maestro". To je film, ki zame kot češkega gledalca zagotovo naznačuje določen odnos, vpliv ali vez med filmom in Čapkovim nedokončanim romanom iz življenja skladatelja Fortina. To je ena stvar, druga pa je zame ... ne, ne razumete me, da gledam na film Bravo maestro, kot na adaptacijo ali plagijat. To v nobenem primeru ne, zato ker sledi Grlič poti svojega junaka malo drugače. Pri njemu ni primarno to, da je njegov

junak skladatelj, narobe, njegov junak ima vse predpogoje, da na tej svoji poti podleže. On res podleže in naenkrat se nepremišljeno uniči. V trenutku, ko to zazna, je že na napačni poti. Ugotovi, da je ne more pustiti zato, ker ga v teh kolesih držijo ljudje, ki so od njega odvisni.

Film se mi zdi izredno aktualen, kot apel na ljudsko zavest, na vprašanje ljudske izbire, morale, na razumem v mnogo širšem kontekstu. To je film, ki govori o poznavanju samega sebe, o ocenjevanju svojih sposobnosti, o problemih, ki še zdaleč ne prenehajo z mejami Jugoslavije. Film sem videla dvakrat. Prvič sem bila navdušena in sem sledila razvoju dogodkov, junaku in skupini ljudi okrog njega. Pri drugem gledanju sem bila pozorna na detalje. Pri tem sem se prepričala, da je Grlič resnično premišljeval o filmu, ker sem pri drugem gledanju videla desetine detaljev, nad katerimi se je treba globoko zamisliti. Z eno samo gesto, ne samo Rade Šerbedžija ali celo to spremstvo okrog njega, ustvarja atmosfero. Ko pride h klavirju in pihne prah z njega, niso potrebne besede. Hipoma je rečeno več kot dolgi dialog o tem, kdaj je nazadnje pri njem sedel in igral.

Kompozicija tega dela je ideološko zelo sprejemljiva in če pomislim na igralske stvaritve Radeta Šerbedžije, je to res radostno srečanje s tem mladim jugoslovanskim igralcem, še posebej za naše gledalce.

Sodelovanje med češko in jugoslovansko kinematografijo je bilo nekoč zelo aktivno, posebej še s slovensko. Zakaj to sodelovanje sedaj "šepa"?

Zdražilova:

Jaz na to gledam drugače. Jugoslovanska kinematografija je določen čas pojmovala koprodukcijo kot enakopravno opravilo — v umetniškem smislu. Tu ne gre za sodelovanje z našo kinematografijo, ampak v okviru teh filmov, ki so nastali v sodelovanju z vašo kinematografijo. Velikokrat je bila to umetniška pomoč, to je bilo z vaše strani iskanje lastne ustvarjalne specifikke, to je bilo profesionalno dopolnjevanje. Rekla bi, da je bila to hitra šola za jugoslovanske filmarje.

V resnici je jugoslovanska kinematografija že zdavnaj našla svojo pot, prebrodila razne težave, in je resnično dozorela. Ne dvomim, da bo prišlo še do vrste skupnih ustvarjalnih projektov. Obstaja možnost, da bo ta ali ona stran še vedno razumela to sodelovanje kot sodelovanje v tehničnem smislu, toda ne želim reči, da se naša kinematografija diametralno razlikuje od vaše. Vi ste našli svojo ustvarjalno specifikko, pri vas se že govori o *nacionalni filmski kulturi*, ki jo je bilo treba ustvariti po letu 1945.

Bilo je potrebno črpati iz številnih vplivov in pri tem najti svojo specifikko, v tem času dozoreti in se ustvarjalno razcveteti. Nedvomno, pri

vas je prišlo do nadaljne ne samo "zamenjave generacij", ampak do velike ustvarjalne svežine in v tej situaciji verjetno na vaši strani ne bo tako velikega zanimanja za to vrsto sodelovanja.

Videla sem le dva plakata o Tednu jugoslovanskega filma v Pragi, enega v konferenčni sobi in enega na vhodu v dvorano Kino-kluba. Pregledala sem dnevni, tedenski in mesečni program vseh prireditev v Pragi, vendar te nisem zasledila. Ali mi lahko odgovorite, zakaj je Teden jugoslovanskega filma v Pragi potekal — če lahko tako rečem — i n k o g n i t o ?

Zdražilova:

Če gre za organizacijo podobnih akcij, veljajo določena pravila, pa naj gre za to ali ono državo. Razumljivo, da je treba pretehtati vse potrebne tehnične možnosti.

Težave so bile v tem, da so vse filme, prikazane na Tednu jugoslovanskega filma, simultano prevajali. Takih dobrih naprav pa ima le majhno število praških kinematografov.

Osebnost se mi ne zdi narobe, da je bil Teden jugoslovanskega filma v Kino-klubu in sicer zato ne, ker vežejo teh pet diplomantov FAMU na to kino-dvorano določene vezi.

Vsak petek dopoldne služi ta kino-dvorana kot projekcijska soba za študente FAMU. Izhajajoč iz tega smo mislili, da bi se bilo za njih prijetno vrniti se na mesto, ki so ga tako dobro poznali. Končno je tu še zadnji motiv, ki naj bi pojasnil, zakaj je bil Teden jugoslovanskega filma prav tu, v dvorani Kino-kluba je publika, publika, ki je vajena sprejemati informacije in uvode pred začetkom filmske predstave. Zdelo se nam je, da bi jim ugajalo, če bi pred začetkom filma lahko rekli: "to so diplomanti FAMU. Prišli so, da bi se nam — češkoslovaškemu publikumu — pohvalili s svojimi uspehi".

Če bi bila obveščенost večja in kino-dvorana bolj dostopna ali mislite, da bi bilo obiskovalcev več?

Zdražilova:

Število obiskovalcev ni odvisno od dvorane. Obiskanost je včasih odvisna od vremena, od TV programa.

V Kino-klubu sem bila vsak večer. Zase in za vse tiste, ki so večer za večerom prihajali, lahko rečem, da smo bili presenečeni nad izrednim zanimanjem za te dni jugoslovanskega filma; to si razlagam prav s tem prihodom "praške šole" v Prago.

Vidim, da imate rada jugoslovanski film. Ali ste se kdaj udeležila naših festivalov v Puli in Beogradu.

Zdražilova:

Kako bi rekla ... rada ... to ni pravi izraz. Še kot študentka FAMU sem svojo nalogo letnika pisala na temo Jugoslovanska kinematografija, oziroma Zgodovina jugoslovanskega

filma od leta 1945 in njen razvoj. Bilo je to v času, ko so "Zbiralci perja" v Cannesu dobili nagrado in prvič se je pozornost svetovne publike obrnila k vaši filmski produkciji. Na filmski mapi sveta se je zarisala nova država in to je bila Jugoslavija. S tem mislim na igrani film, ker se je s posredovanjem animirane tvornosti o Jugoslaviji že vedelo.

Od takrat si prizadevam, da bi sistematično sledila vaši filmski produkciji, ne samo prek tiska, ampak prek prijateljev, ki jih imam v Jugoslaviji. O vaših festivalih sem informirana edino prek strokovnih revij. V Puli nisem bila nikoli in sem zelo žalostna; ne zato, ker je Pula krasna, ampak zato, ker je to priložnost, da človek pogleda celoletno produkcijo, da primerja filme med seboj, da lahko v tem domačem okolju, ki je drugačno kot to naše, sam naredi zapiske, ustvari svoje nazore in ne črpa informacije s posredovanjem vaših kritikov, novinarjev in teoretikov.

Kaj veste o festivalu kratkometražnih filmov v Beogradu?

Zdražilova:

Vem precej, vem nasploh precej o vseh vaših festivalih. Vem tudi to, da Ljubljana poskuša organizirati festival neuvrščениh kinematografij. Vem tudi o FESTu v Beogradu, ki je vrh rezultatov na področju igranega filma.

Ali bi se rada udeležila katerega od teh festivalov?

Zdražilova:

Neizmerno rada. Videti vaše filme pri nas in videti jih skupaj z ljudmi, ki so jih ustvarili, in s tistimi, ki jih konzumirajo, je popolnoma druga stvar

festivali

Cannes '79

Lorenzo Codelli

Une fois n'est pas coutume (enkrat ni nobenkrat); ta prostor, ki je ponavadi že vnaprej določen za kroničarjeve namige o najlepših in najgrših filmih, ki smo jih videli na nekem velikem mednarodnem festivalu, bi rad posvetil najbolj izpostavljenemu in istočasno najmanj opisanemu delu Cannes, *trgovanju*, lansiranju filmskih proizvodov v svetovno izmenjavo. Pri pisanju teh zapisov se ne bom mogel popolnoma odreči navadam (ali razvadam) filmskega kritika, saj se estetskih zapažanj o režiserjih in njihovih delih ne da kar tako utajiti. S tem pisanjem pa želim opozoriti na dejstvo, da je sprejemanje filma v večini primerov pogojeno, ali celo določeno, s samim načinom prve predstavitve filma. Ta ugotovitev drži tako za specializirano občinstvo kot za običajne gledalce.

Cannes 1979 ali *Apocalypse Now* (in zdaj apokalipsa). Francis Coppola je ta že povsem zgodovinski film predstavil kot svetovno premiero ravno na canneskem festivalu enostavno zato, ker se temu ni mogel več upirati. Ta nevideni film, ki so ga mnogi pričakovali kot mesijo, je bremenilo že preveč begov (lažnih in žaljivih) novic in polemik. Coppola je prinesel prvo kopijo s še vedno nedokončanim zvokom, nepopolno glasbeno opremo, z dvema različnima koncema in vsenaokrog je izjavljal, da gre za "work in progress" ("v delu"). Izredno zanimanje za to svetovno premiero bi se lahko primerjalo edino s pričakovanjem Bertoluccijevega *Novecenta* (Dvajseto stoletje) pred tremi leti. Toda podvig *Dvajseto stoletje* je povsem pogorel, čeprav so bile uporabljene močne reklamne postavke: prisotnost zvezdnikov, upadljivi plakati, zasnovani v populističnem stilu, zagotovila erotičnih prizorov na ravni *The Last Tango in Paris* (Zadnji tango v Parizu), nesporni podatki o neobičajnih proizvodnih stroških ("najdražji film posnet v Italiji" — in to je bilo res), sto let italijanske zgodovine, več kot peturna projekcija, štirje letni in življenjski časi ... vsega tega je bilo mogoče odločno preveč. Pred prvo projekcijo je že prišlo do prenapihnenosti in neuspeh je bil —

ne glede na sam film — neizogiben. V tem primeru bi morali, a posteriori, opraviti "play down" ("bagatelo"), zmanjšati obljube in spremna gesla, dati pričakovanjem drugačne razsežnosti, toda ... po toči zvoniti je prepozno. Coppola in spremstvo, ki je vključevalo celo ameriške agencije za tržne raziskave in Pierra Rissienta, princa evropskih press-agentov, čigar beseda je zakon za mnoge znane filmske kritike, pa kljub množičnemu spuščanju po Croisette (v duhu zlorabljujočih zasvojevalcev Vietnama, tako zadeto prikazanih v filmu) niso pretiravali. Ravno obratno. Seveda moramo ob vsem tem upoštevati dejstvo, da so se za projekcijo *Apokalipse* odločili samo petnajst dni prej in da ni bilo mnogo časa za pripravo velikih stvari. Vsi trepetajoči in pričakujoči novinarji so na jutranji projekciji že prebrali zadnjo številko "Variety", ki je izšla prejšnji dan, v kateri je bila nič kaj navdušujoča ocena filma *In zdaj apokalipsa* z močno naglašnim dvomom v možni tržni uspeh. Ocena je nastala na osnovi predhodnega ogleda filma v Los Angelesu in skupaj z njo je tednik razkrival celotno večletno nastajanje tega filma. Med čakanjem na začetek projekcije so ročno razdelili na ciklostilu razmnoženo Coppolino pismo, v katerem je avtor povedal svoj del zgodovine nastajanja tega filma in v katerem se je opravičeval gledalcem zaradi številnih pomanjkljivosti glede tehnične popolnosti. V istem tekstu je avtor zaprosil za pomoč in sodelovanje pri bodočem dokončevanju filma: vsekakor neobičajna prošnja, namenjena dvorani možnih morskih psov in piranh. Ob vsem tem pa je ročna delitev listkov v stilu popolne improvizacije spodbujala nežnostne nagibe in prispevala k vtisu (navidezne) revščine predstavitev filma. In tik preden so pogasili luči je napovedovalec programa naznanil, da bo tradicionalna tiksova konferenca (ki je vedno po jutranji projekciji in to v majhni sobici, povezani z dvorano za predstavnike tiska) tokrat takoj po projekciji in to v *veliki dvorani*: še ena velika nevarnost, da bi ga okamenjalo ne sto, temveč dva tisoč filistejcev. In film se odvrti, s kvintafoničnim zvokom, ki je bil na nekaterih mestih pretresljiv, toda brez negotovosti (kasneje smo izvedeli, da so projekcijo preizkušali celo noč). To je potrebno omeniti zato, ker so se v isti projekcijski dvorani med diptihom Miklosa Jancsa: *Magyar Rapszodia* (Madžarska rapsodija) in *Allegro Barbaro* vrstili izjemni dogodki, ki so nepopravljivo oškodovali gledanje filma.

In kakor sama projekcija *Apokalipse*, tako bo tudi tiskovna konferenca prišla v zgodovino. Coppola je takoj, ne da bi čakal na kakršenkoli očitek, srdito napadel celoten ameriški tisk. Opazna je bila njegova prizadetost ob pisanju v "Variety" in drugih glasilih, ki hočejo po njegovem mnenju pripraviti finančni polom filma. S tem protinapadom si je lahko samo še bolj pridobil simpatije evropskih novinarjev, ki se tako tradicionalno

kot ideološko zoperstavljajo kolegom z druge strani Oceana. Režiser nam je prav tako povedal, da bodo naslednji dan tri izvenprogramske projekcije filma. Rekel je, da zaradi velikega zanimanja. Ko smo se naslednjega dne odpravili v kinodvorano na rue d'Antibes, da bi tako popasli našo radovednost glede različice v koncu filma, smo dobili vprašalnik na štirih straneh (opremljen s svinčnikom, povzetkom že omenjenega Coppolina pisma in z ovojnico z znanjko in naslovom). Vprašanja so se dotikala vsega, o čemer bi se dalo razmišljati: ali se nam je zdel film preveč ali premalo nasilen; če in kateri igralci in liki so bili boljši ali slabši; če so bile teme jasne ali ne; če nas je konec zadovoljil ali ne in tako dalje. Ameriški prijatelji, ki so navajeni, da morajo na predhodnih ogledih filmov obvezno izpolniti vprašalnike (kar se v ZDA dogaja že od dvajsetih let dalje in kar je pogosto močno vplivalo na montažo filma), so se pridružili naši ugotovitvi, da ima ta do konca izdelan vprašalnik tovrsten primat. Ob vsem tem pa je bilo na razpolago le nekaj slabo odtisnjenih slik in nobene knjižice za tisk. Skratka, pismo in vprašalnik sta sestavljala celotno pisano sled lansiranja *Apokalipse*. Lansiranje, ki ga lahko označimo kot inteligentno, "človeško" (narejeno torej po meri človeka in ne odtujenega potrošnika) in vsekakor evropsko, kot je evropska in prefinjena kultura Francisa Coppole, popolnega gospodarja filma in torej tudi popolnoma odgovornega za ta canneski podvig. Sedaj mu moramo zaželeli samo še to, da bi tudi na svojem ozemlju in notranjem trgu dosegel podoben uspeh. Če je bila v Cannesu v ospredju osvovitev Zlate palme in spoštovanja smetane množičnim medijem, potem bodo v ZDA edino merilo dobički. Najpomembnejši bodo denarci, ki bodo napolnili blagajne ob samem začetku prikazovanja filma (od petnajstega avgusta dalje, če ne bo prišlo do ponovne odložitve uradne ameriške premiere). Ta začetni obisk ima neposreden vpliv na krivuljo nadaljnega obiska, ta pa zopet neposredno vpliva na izvenameriško polnjenje blagaj. Bojimo se, da bo canneski uspeh negativno vplival na izkoriščanje filma v Ameriki (to se je v preteklosti že pripetilo Schatzbergovemu filmu *Scarecrow* (Strašilo), ki je dobil Zlato palmo in doživel finančni polom v ZDA, da ne govorimo o Coppolinem filmu *The Conversation* (Pogovor), čigar Zlata palma ni kaj dosti pomagala, da bi zagotovili minimalna števila plačujočih evropskih gledalcev). Ob tem moramo dodati, da bi naključen neuspeh *Apokalipse* nosil s seboj precej daljnosežnejše posledice, kot pa bi se le golo odrazil pri nadaljnih možnostih in srečah Coppole (ki kot prvi režiser v zgodovini filma stavi na kocko ogromne vsote denarja in to ne iz lastnega žepa). V igri je tako ves novi ameriški film kot tudi obnavljanje in spreminjanje finančnih struktur. Coppola je, podobno kot Altman, čigar nasprotujoče sreče so pravtako preteče, povezan s številnimi drugimi

filmi in produkcijami (po njegovi zaslugi naj bi snemala take Wenders kot Kurosawa, pa Makavejev in nekateri mladi debitanti) in razpad njegove industrije bi dal prav starim studijem in špekulantskim producentom.

Cannes je iz leta v leto in bolj in bolj in vsepovsod natrpan z reklamo. Toda tudi reklamni prijemi se delijo na tiste, ki izžarevajo samozaverovanost in se izpopolnjeni predstavljajo za vsak nov (nov??) proizvod — tako na primer orjaški James Bond, ki objema arkadni vhod v Hotel Carlton (kot da bi govoril: "vse vaše denarce bom sam popapcal"); — na drugi strani pa naletimo na drugo reklamo, ki se sploh ne zaveda funkcij svojega obstoja. In številni so primerki te druge variante, kot so tudi številni poklični roparji, ki jim uspe prepričati nesrečne producente, da zapravljajo hiperbolične vsote, s katerimi naj bi pritegnili možne kupce. Na tem mestu si seveda ne moremo privoščiti opredelitve tržišča reprezentančnih sprejemov in cocktailov, ki predstavljajo opredmetenje reklamnih lansiranj in ki računajo bolj na grla prisotnih kot pa na zunanje občutke. V te vode viskijev in peničih vin padejo tisti neodvisni producenti (kot na primer Angleži in Izraelci), ki ne razpolagajo s trdnimi podpornimi strukturami. In te vode se ne rešijo niti nekatere dežele z državno kinematografijo, ki tako dodajajo (ali mislijo da dodajajo) "glamour" monotoni produkciji, ki se — če sploh — zelo težko prodaja. Edina "demokratska" sprejema (demokratska, v kolikor se je povabilo nanašalo na vse predstavnike tiska) so letos organizirali Poljaki (da bi tako počastili Waždo in njegov *Brez zniczulenja*, Brez anestezije) in Sovjeti (da bi slavili *Siberiada* Končalovskega). Erotično povsem pozitivnemu dejanju pa je bil usojen nenadzorljiv kaos in vse prej kot zadovoljstvo prevelikega števila povablencev. Boljše so se odrezali aperitivi s povabili ad personam in z malimi servisnimi mizami ter z videokasetami, ki so ponujale kak italijanski porno film ali pa romunsko verzijo *Drakule* (*Vlad Tepes*). Najboljša pa so vabila, ki se jih dobi le z veliko težavo, to so sprejemi za izbrance (recimo tak, kot ga je pripravil Samuel Z. Arkoff, šef American International, kjer pride do izključitve množice radovednih požeruhov. Tudi nekatere projekcije so dostopne le z osebnim povabilom (kakor *The Bitch* (Psica), ki mu je sledil *The Stud* (Žrebec), oboje v produkciji in z igro Joan Collins) in kdor se dokoplje do takega povabila, bo zagotovo povzdignil svojo stopnjo tolerance do ogabnosti (glede na to, da se v teh primerih ne spodobi zapustiti dvorane pred koncem filma). Na koncu koncev vam vse skupaj koristi pri oblikovanju ideje, da "ste nekdo", da se ne izgubljate in mešate z množico. V številnih deželah, kjer je film v krizi, je tudi tehnika aristokratskega zapeljevanja še zadnjih potrošnikov priporočljiva.

Zgolj kritiki še ljubijo varčevanja (čeprav pogosto sprejemajo z denarjem napolnjene ovojnice — pustimo imena...). Tako Association Française de la Critique de Cinéma (Francosko združenje filmske kritike) z žilavo trmo že osemnajst let (torej z daljšim stažem od drugih vzporednih prireditelj, porojenih iz uporniškega osemindesetdesetega leta) pripravlja popolno nasprotje festivalskega truščja, "Semaine de la Critique" (Teden kritike). Teden se predstavlja z vedno enakim enobarvnim katalogom, ki nas seznanja s sedmimi prvenci ali z drugimi deli sedmih slavnih neznanih avtorjev, izmed katerih nekateri postanejo kasneje Bertolucci ali Alaini Jessuaji. Kdor se ob pasjednevnih popoldnevih odpravi v ozko in vročo Salle Cocteau, kaj ga čaka: neka "nova smer", kak angažiran dokumentarec ali karkoli podobnega; v glavnem majhen in črn film, vsaj v odnosu do velikih proizvodov uradnega festivala. Letošnji izbor, katerega vrh je bil iranska politična apologija *Saiehaem bolan de bad* (Senca vetra Bahmana Farmanare), ni zanimal domišljavosti kritikov, da jim bo uspelo imeti "svoj" festival na festivalu. Seveda pa tvega taka prireditev, ki se ne poslužuje nobene izmed folkloristično-reklamnih vab, utopitev v morju ponudb. Kritiki poskušajo rešiti "težak" film pred "pozabo", vendar se ti filmi kasneje znajdejo le v dvoranicah *cinéma d'essai* ali ob poznih večernih urah na televizijskih zaslonih. V zadnjem času so se sicer spomnili zvijače, s katero naj bi izpostavili vsaj enega "prvenca", to je nagrada "Camera d'Or" (Zlata kamera). Nagrado predstavlja šestnajstmilimetrska filmska kamera, ki kot da hoče pomeniti, da se bo moral dobitnik nagrade zaenkrat omejiti na format, ki je manjši in manj primere za ekonomsko izkoriščanje. Letos je bil z enotno oceno kritikov nagrajen film *Northern Lights* (Severne luči), Johna Hansona in Roba Nilssona. Gre za neodvisni ameriški film o nekem poglavju iz zgodovine sindikalizma z začetka tega stoletja, film je presenetljivo podoben lanskoletnemu nagrajencu "Tedna", filmu *Alambrišta!* (Vrvohodec!), neodvisnega ameriškega filmarja Roberta M. Younga, o mehiških delavcih na začasnem delu v ZDA (oba filma sta bila predvajana na letošnjem FESTu in to v programu "najboljši filmi sveta" — op. prev.). Nenaključnost ponovitve izbora poudarja zakoreninjeno zagovarjanje drugačnega ameriškega filma (vsaj na nivoju proračunskosti, medtem ko bi se dalo o nivoju estetskih rešitev pisati na dolgo in široko...). V bistvu gre le za očičevanje vesti, obremenjene z užitki, ki so jih dali *Hair* (Lasje), *The China Syndrome* (Kitajski sindrom), *Manhattan* in drugi.

Svetovnotržno uveljavljanje nekaterih porajajočih kinematografij (avstralske, kanadske) predstavlja za Cannes močan strel z učinkom. "Odkritje" tako nepoznane dežele kot je Avstralija, se je odvijalo v zadnjih treh

letih s projekcijami, ki so med festivalom postregle z ducatom filmov v eni izmed kinodvoran na rue d'Antibes. Lani je tej državi prvič uspelo vstopiti v tekmovalni program v Palaisu s filmom *The Chant of Jimmie Blacksmith* — Psalm Jimmija Blacksmitha, Freda Schepisija, medtem ko se je še en film vrtel v vzporedni sekciji *Quinzaine* (Štirinajst dni režiserjev) — to je bil *The Getting of Wisdom* (Pridobivanje pameti), Bruca Beresforda. Ob vsem tem in tudi po zaslugi reklamne revije "Cinema Papers", ki sodi med najrazkošnejše in najbogatejše na svetu, je dobil avstralski film številne privržence in je uspel prodati svoje proizvode v nekaj držav. Letos smo pričakovali potrditev doseženega in tudi na uradnem plakatu je bila upodobljena steklenica vrhunskega vina z napisom na nalepki: "1979 — A Vintage Year for Australian films" (1979 — leto trgatve za avstralske filme), v tekmovalnem programu pa se je znašel zgodovinsko-romantični film *My Brilliant Career* (Moja bleščeča kariera), režiserke Gillian Armstrong; ob vsem tem pa še deseterica filmov v neprekinjeni projekciji na rue d'Antibes.

Kanada je v miselnosti prej omenjenih kritikov še vedno vezana na razdobje svojega *cinéma-vérité*. To nam potrjuje tudi uvrstitev plehke reportaže iz kvibeških kloštrov (*Les servantes du Bon Dieu* — Božje služabnice, Diane Letourneau) v program "Tedna", medtem pa se hoče kanadska kinematografija predstaviti kot središče evro-ameriške produkcije. "Cannes Cannes Canada Canada Can and Does" je bilo z velikimi črkami zapisano na posebni številki "Variety", pa na plakatih... vsepovsod. Kanada želi pozabiti na nekoliko elitarno podobo dežele dobrih režiserjev brez možnosti in se ponuja tujim filmarjem in pred davki begajočim producentom kot oaza bančniške umirjenosti in skoraj — ameriške raznolikosti zemljepisnih scenarijev. Številni ameriški igralci pogosto snemajo v Kanadi ali pa so tam ustanovili svoje produkcijske centre (tako Donald Sutherland) in vedno več režiserjev se odloča za snemanje posameznih sekvenc, ali kar celih filmov (od Dina Risija do Clauda Chabrola, Alaina Corneauja, Roberta Altmana). Tudi Michael Douglas (Kirkov sin), producent in igralec *Kitajskega sindroma*, je kot edini glavni igralec nastopal v filmu Stevana Sterna *Running* (Tek), ambientiranem v čas montrealške Olimpijade. Gre za zgodbo o ameriškem maratoncu v zatonu, ki tvega vse ali nič in je že na poti k zmagi, ko nenadoma pade in nato z veliko težavo šepa dalje, samo da bi prišel na cilj. To mu nato sicer uspe, toda z večurnim zaostankom za zadnjim tekmovalcem. V tej športni metafori lahko prepoznamo kratko sapo tovrstnega kanadskega amalgama: slediti mora že zdavnaj zarisanim potem in prežvekovati nekoč uspešne filmske zvrsti (tako recimo še enega Sherlocka Holmesa, tokrat *Murder by Decree* — Umor z

odločbo, Boba Clarka, ki sledi nepregledni vrsti filmov istega žanra in z istim junakom).

Kinematografiji z bogato tradicijo, kot sta italijanska in francoska, se sploh ne znata več upirati množičnemu širjenju hollywoodske produkcije, še manj pa sta pripravljeni in sposobni za protinapad. Francoski Gaumont je v Cannesu na veliko naznanjal program prestižnih filmov, ki jih namerava posneti v Italiji (naslednjega Fellinija, pa Commencinija, Risija in druge), in dal vedeti, da prihaja na pomoč umirajoči italijanski produkciji. Italijani, ki so bili dvakrat zapored nagrajeni za filme televizijske produkcije (Olmijev: *L'albero degli zoccoli*, Drevo za cokle in *Padre padrone*, bratov Taviani) so letos dokaj sramežljivo predstavili zadnji Risijev film, koprodukcijo Franca Cristaldija, R. A. I. — TV in francoskega Gaumont, *Cristo si è fermato ad Eboli* (Kristus se je ustavil v Eboliju) in še to v netekmovalnem programu. Prisostvujemo združevanju dveh nekoč nasprotnih evropskih trgov, ki se sedaj objemata, da bi preživela, čeprav jima skupni cilj ni jasen. Do dogovorov s televizijskimi hišami prihaja tudi v ZDA, toda *majors* drže nož za ročaj in si dele večji del dobičkov. Na canneskem festivalu še vedno pričakujemo ogled kakršnegažebodi ameriškega "televizijskega" filma, prikazanega v kateremkoli programu in kot takega poslanega na evropsko tržišče. Glavna razlika s Coppolo, Michaelom Douglasom, Woodyjem Allenom (in njegovo denarno desnico, Charlesom H. Joffejem), Bertom in Haroldom Schneiderjem (producentoma *Days of Heaven* — Nebeški dnevi, Terenca Malicka) je, da niso evropski ustvarjalni talenti skoraj nikoli vključeni v ekonomski del filma, v pripravo posla in tveganj, kar se odraža na nespremenjenih odnosih s producenti. Mahna kratkotrajna združenja, ki se še vedno rojevajo sem ter tja po Italiji in Franciji (kjer jih spodbujajo državni zakoni za pospeševanje samostojne ustvarjalnosti), dejansko sploh ne vplivajo na velike monopole. Koliko izmed desetih in desetih majhnih neodvisnih francoskih produkcij, predstavljenih na "Štirinajstih dnevih režiserjev" ali v programu "Perspectives du Cinema Français" (Perspektive francoskega filma) ali na tržnici Unifrance, bo deležno spodobnega komercialnega uspeha, zadostnega reklamnega proračuna, pomembnega občinstva? Mnogo bolj kot avtorske stvaritve bodo polnili dvorane francoski erotični in porno filmi. Nekaj vmesnega med tema dvema usmeritvama je film kot *Les Soeurs Brönte* (Sestre Brönte) v produkciji Gaumont-Techiné, kjer gre za zvođenitev avtorskega filma. Vse to je v skladu z zgodovinsko mislijo vodje Gaumonta, Tascona de Plantierja: "Medtem ko pada število obiskovalcev kinodvoran, naraščajo obiski muzejev; dajmo torej gledalcem take filme, kot bi jih radi gledali v muzejih" (vzdih!).

Prevedel Toni Gomišček

festivali**Krakov '79****Miša Grčar, Franci Slak**

Med 93 filmi iz 29 dežel so uradna priznanja dobili naslednji:

GRAND PRIX —
ZLATI ZMAJ ex aequo:

Gledam v tvojo sliko, Jerzyja Ziarnika (Poljska) in
Veterani, Arkadija Sirienka (SZ)

DVE POSEBNI NAGRADI —
ZLATA ZMAJA:

Kamen v plamenu, Loksena Lalvina (Indija)
Refleksi, Jerzyja Kucie (Poljska)

Štiri glavne nagrade —
SREBRNI ZMAJI:

Cirkus, Darka Markovića (Jugoslavija)
Krotilec, Joacquina Cortesa (Venezuela)
Pot žena, Pierra Davida (Francija)
Plavajoča klada, Doualda Winklerja (Kanada)

BRONASTI ZMAJI:

za fotografijo **GOLGOTA** (Jugoslavija)
za scenarij: **Sreča iz Kokure** (CSSR)
za glasbo: **Plesalci** (Velika Britanija)

za fotografijo: **GOLGOTA**
(Jugoslavija)

ČASTNE DIPLOME:

45 dni, Rolanda Diaza (Kuba)
Po potresu, Lurda Portilia (ZDA)
Labirint, Shelley McIntosh (Kanada)
Najboljši kraj na zemlji, Jarma Jääskeläinen (Poljska)
Popularna vera, Lea Bakradzea (SZ)

FIPRESCI:

nagrada s stališča nočnega portirja, Krzystofa Kieslowskega (Poljska),
častna diploma: **Otroci cvetja**, Dietra Keiserja (ZRN)

POSEBNA NAGRADA
FESTIVALSKEGA BILTENA:

Imitator, Radivoja Grozdanovića (Jugoslavija).

●
Ob nepoznavanju programa letošnjega oberhausenskega festivala je težko ugotovljati, ali je svetovna kinematografija na področju kratkega in dokumentarnega filma (samo) takšna, kakršno nam je pokazal festival enake vrste v Krakovu (od 29. maja do 3. junija), ki je že šestnajstič po vrsti potekal pod geslom "Naše dvajseto stoletje". Težko se je tudi povsem strinjati z resignirano ugotovitvijo direktorja festivala Piotra Sokolowskega, ki je ob koncu festivala vzkliknil: "Festival je takšen, kakršni so filmi!" Pa vendarle, ko se spomnimo lanskega festivala v Bilbao — ki je mednarodno odprt predvsem za Portugalsko, dežele Latinske Amerike, Tretji svet nasploh, ter seveda za vse priznane svetovne kinematografije — in našega domačega letos v Beogradu, bi ta vzklik skorajda veljal, če ne bi ugovarjali tudi selekciji sami.

Če ostanemo za trenutek pri domačem kratkem in dokumentarnem filmu, ne bomo prvič ponavljali, da izrazito stagnira, da pa lahko v celotni produkciji vendarle najdemo izbranec, ki bi lahko potovali na različne mednarodne manifestacije te vrste in vsaj spodobno predstavljali naše nacionalne barve. Zanimivo pa je, da se naslovi bolj ali manj ponavljajo (vse od Oberhausna, Krakowa, Bilbaa, Lilla, Mannheima in Leipziga, če omenimo le najbolj pomembne festivale) in da po pravilih nekaterih festivalov ne smejo tekmovati za nagrade tisti filmi, ki so bili že v konkurenci na drugih festivalih, ali so dobili priznanja. Tako ostaja dejstvo, da lahko nekateri selektorji pobirajo le drobtinice z bolj ali manj obloženih miz, kjer so jih prehiteli drugi. To velja za Krakow, ki poteka po oberhausenskem festivalu. V izboru iz oberhausenskega festivala, v katerem so vsako leto tradicionalno najboljši izbranci s tekočega festivala, smo na primer videli boljše jugoslovanske predstavnike kot v uradnem krakowskem programu. Naj temu ob rob povemo, da smo bili kar z desetimi filmi številčno najbolj predstavljena tuja dežela zunaj

poljskih meja; zanimivo pa je razmerje med našimi animiranimi in dokumentarnimi filmi, ki je v prid prvim. To dokazuje selektorski koncept in po drugi strani tudi že pred meseci ugotovljeno dejstvo, da se je naš animirani film že izvil iz zagate, medtem ko je dokumentarni film za mednarodno okolje slej ko prej nezanimiv (?!)

Ta jugoslovanski primer pa lahko razumemo kot tipičen za letošnji Krakow. Ne verjamemo namreč povsem, da so iz svetovne proizvodnje kratkega in dokumentarnega filma izbrali najboljše, kar bi ustrezalo konceptu festivala in njegovemu geslu. Znanе so nam težave pri selekcioniranju — med katerimi gotovo ni na zadnjem mestu že omenjena "konkurenca" z drugimi festivali; mednje sodi tudi pritisk posameznih dežel in producentov, ki vsiljujejo svoje kandidate in ne tistih, ki jih je izbral selektor. Prav gotovo pa je najbolj pomembno, kakšna je kakovost letnih nacionalnih proizvodov. Zato je tudi krivulja kakovosti posameznih festivalov iz leta v leto različna, zadnja leta pa je opazna njena vztrajna pot navzdol.

Kakršnikoli in kjerkoli so že razlogi za to "krizno" stanje, velja za letošnji krakovski festival splošna ugotovitev, da ni pokazal niti posameznih izrazitih kakovostnih filmov, niti dobrih nacionalnih selekcij, med katere, kot rečeno, sodi tudi naša. Morda bi bil izhod iz takšnega stanja (zanj pa vedo selektorji že prej, ko izbirajo na vseh koncih sveta predstavnike za svojo manifestacijo) v tem, da bi se festivali kratkomalo skrajšali in da bi se prikazalo *samo* tisto, kar se po njihovem strkovnem mnenju zdi vredno prikazati številni mednarodni publiki, vključiti v tekmo za nagrade — če so ali ne — in tako predstaviti neko nacionalno proizvodnjo v njeni najboljši luči. Vse drugo naj bi ostalo kot informacija, ki si jo mednarodni filmski ljubitelji lahko ogleda ali ne!

Ob tej splošni ugotovitvi je le težko izluščiti nekatere naslove, saj bi se morali kljub vsemu posvetiti večjemu številu filmov, ki so vsaj malo izstopali iz množice poprečja ali podpoprečja. Zato naj velja ob koncu tega kratkega razmišljanja še ena splošna ugotovitev: tako kot v Jugoslaviji, koraka tudi v drugih deželah animirani film po sveži poti, ki so jo začrtali mladi talenti, dokumentarni film ostaja bolj ali manj informativen (to ugotavljamo že leta), čeprav tudi informacija o nekem neznanem delu sveta predstavlja zanimivost, predvsem kadar gre za manjše in ne dovolj znane ali razvite kinematografije. Kratki igrani film pa je dokaj zanemarjeno področje, pri katerem pa je težko razmejevati dela, ustvarjena za velika platna (če jih prikažejo zunaj festivalov), od tistih za televizijo. Ta krepko posega na področje starejšega brata in morda bi morali tudi v tem iskati razloge za tako stanje, čeprav ne bi bilo potrebno.

M. G.



Zadnji november, režija Sue Jensen Weeks



Naredi z veseljem, režija Nicholas Kendal

Letošnji festival kratkih filmov v Krakovu ni prinesel nobenih presenečenj. Uvodni tridnevni pregled poljskih filmov se je lahko meril z mednarodno selekcijo in znova potrdil visoko raven predvsem dokumentarnega filma. Ta vtis pa bi se skoraj pokvaril ob gledanju mednarodnega programa, kajti selektorji so izpustili nekaj najboljših filmov, uvrstili pa so celo popolnoma neokusen izdelek — "Gledam tvojo fotografijo", Jerzyja Zielnika. Najprej serija fotografij iz družinskega albuma. Obhajilo, poroka, dopust, na ulici itd. Večina židje. Na koncu sporočilo, da so to fotografije iz zapuščine koncentracijskega taborišča, kjer je umrlo toliko in toliko ljudi. Zelo poceni verianta zdaj že legendarne "Arheologije" Andrzeja Brzozowskega. Zielnika omenjam zato, ker mu je žirija na koncu dodelila prvo nagrado ex aequo z "Veterani" sovjetskega avtorja Arkadija Sirienka.

Od poljskih filmov v mednarodni selekciji nismo gledali imenitnega animiranega filma "Beraški blues non camera ali z nogami naprej", Juliana Antonisza. Ob spremljavi stare balade, ki se sprašuje o smislu vsega kar se dogaja, se zvrsti pred nami ironični in absurдни kalejdoskop živih podob sveta, naslikanih direktno na trak. Žirija je prezrla tudi "Vajo", Andrzeja Baranskega, ki v zoženem kadru opazuje na videz nepomembne trenutke, jih vizualno nadgrajuje in dopolnjuje z junakovim monologom. Izjemno oseben film nam odkriva vznemirljive trenutke avtorjeve domišljajske intime.

Grand prix v poljskem delu festivala je dobil Krzysztof Kieślowski, "veteran" mlajše generacije, ki ima za seboj že tudi celovečerna filma "Personal" in "Brazgotina". Kieślowski je izrazito družbenokritično angažiran; omenjena filma obravnava najbolj pereče probleme poljske sodobnosti. Oba nagrajena sta slogovno dovršena dokumentarca. "Sedem žensk različnih starosti" je refleksija iz življenja baletk, "Z vidika nočnega

čuvaja" pa je portret fanatičnega pristaša reda, discipline in zakona, ki svojo službeno dolžnost strastno vrši tudi v privatnem življenju, v prostem času pa kontrolira ribiče in se zgraža nad mladino. Kieślowski sicer na trenutke ohlapno odreja mero lastne ingerence v že tako očitnem primeru vsakdanje patologije in film na koncu pušča nekoliko neugoden vtis. Festivalna publika ga je kljub temu vedno znova nagrajevala z burnimi aplavzi. Zanimive filme so predstavili še: Tadeusz Palka (Kmetija), Jerzy Kucia (Refleksji), Witold Starecki (Obvezni lik) in Marek Komza (Pogled od zgoraj). Slednji je animacija na temo samomorilcev. Siva podoba sveta, gledana "od spodaj", se pod vplivom zanke in drugačnega "rakurza" spremeni v rožnato. To junaka odvrne od zle namere... Mojsirska risba in domiselnost realizacije dajeta filmu izjemno celovitost.

Nasploh odlikuje večino poljskih kratkih filmov izjemna stilistična dodelanost, to pa celo "povprečne" teme presnavlja v kvalitetne dosežke, seveda če se avtorji le uspejo izogniti manierizmu.

Osrednji mednarodni del festivala je bil očitno preobremenjen z najrazličnejšimi dokumentarnimi temami, ki so le redkokdaj presegale okvir televizijske reportaže. Med najzanimivejšimi bi lahko omenili filme "Stari z veseljem", Nicholasa Kendalla (Kanada), novozelandski "Kauri", "Goreči kamen" (Indija) in švedski "Punk", ki se uspešno spoprijema z novim pojavom zahodne subkulture.

Očitna je torej stagnacija dokumentarnega filma, pa tudi v ostalih žanrih se močno čuti pomanjkanje novih, predvsem oblikovnih, vizualnih rešitev. Redke prebliske sproščene ustvarjalne domišljije srečamo le še v animiranem filmu. John Weldon in Eunice Macaulay sta se predstavila z "Ekspresno pošiljko", kjer se v sproščeni risbi odvija grozljiva in paranoična zgodba o lahkomiselnih ženi, neposlušnem možu in poštarju,

ki postane žrtev absurdnega spleta okoliščin. Zanimive formalne prijeme srečamo še v risankah "Alter ego" (Romunija), "Segajoč po sol" (Madžarska) in "Labirint" (Kanada).

Animirani film prevladuje tudi v izboru filmov iz Jugoslavije (Biciklist, Orator, Cilji, Perpetuo in Cirkus). Z njimi smo osvojili simpatije občinstva, očitno pa je, da se avtorji le s težavo prebijajo skozi že preizkušene klišeje zagrebške šole. Od dokumentarcev je bil zanimiv "Običajen dan" Dragana Mitrovića, z Ljubičevim filmom "V službi socializma in boga" pa smo predstavili tudi diletantsko plat naše proizvodnje.

Kanadski izbor je bil na letošnjem festivalu gotovo najkvalitetnejši. Vrhunec je dosegel s filmom "Popotni dnevnik" Donalda Winklerja. Zakonski par na potovanju skozi pusto, nedoločeno pokrajino. Zapiski iz dnevnika, fotografije, to je vse, kar ostaja po njunem skrivnostnem izginotju. Precizna dramaturška gradnja omogoča gledalcu vstop v na prvi pogled hermetično vizualno strukturo, začenja se "potovanje" skozi lastni duhovni svet.

Ne bi posebej omenjal parade najrazličnejših političnih, namenskih in drugih filmov, ki le redko presežejo svojo najosnovnejšo funkcijo, z izjemo nekaterih filmov o umetnosti — "Mondrian", Sheile Graber (Velika Britanija), "Iluzija", L. T. Unnerja (Madžarska), "Cvetje in pesem", N. Echeverrie (Mehika).

Za gledalca, željnega dobrih filmov, so bili še posebno zanimivi trije vzporedni programi festivala. Prvi je prkazal vrsto izbranih del iz filmske avantgarde med leti 1920—45, druga dva pa sta bila posvečena "poljski šoli" dokumentarnega filma in še posebej njenemu osrednjemu avtorju Kazimierz Karabaszu.

F. S.

1. festival neodvisnega filma

/Firence, 29. maja — 3. junija 1979/

Zorko Škvor, Bojan Žorga

florence film festival



rassegna
del cinema indipendente
americano

la casa
USHER

Vroči dnevi so bili vsi enaki, tako da se po njih ni dalo sklepati, kdaj se je začetek Festivala neodvisnega ameriškega filma v Firencah prevesil iz maja v začetek julija. Takrat je hladen pljusk odplaknil nekaj potnih spominov, ki so se vtisnili med počasne misli, ki so se porodile med utrujajočim skakanjem od ene do druge dvorane. Festival se je namreč odvijal na dveh koncih in je bil zato kljub ponavljanju nekaterih projekcij prevelik zalogaj za enega gledalca: štirje filmi na dan v vsaki dvorani.

Kolikor je čas med projekcijami dopuščal, se je izoblikoval vtis, da je hotel biti festival različen in zanimiv z različnimi žanri in predstavitvami novih poskusov, ki pa so bili neodvisni le v določeni meri. Grozljivka je bila malo bolj grozljiva, rasno razmerje malo bolj črno-belo, film malo bolj blizu ali pa dlje od slike prostega očesa, umori in kri nekoliko bolj vsakdanji in krvavi, komunikacija med ljudmi bolj porazna; za "navadni" komercialni film verjetno preveč, za lastno

raziskavo premalo. Izbor je nakazal le začetek do filmskega medija posledica italijanskega pojmovnega okusa, ki je filme izbral, ali pa je posledica omejene izbire v skladišču Asociacije neodvisnega ameriškega filma, ki je dala v januarju na razpolago sto filmov, ni vprašljivo. Sestavljen program odgovarja tako eni kot drugi plati.

Sezonsko razpoloženje "Komune di Firenze" je zajelo iz ameriškega talilnega lonca z veliko žlico, zato je različnost festivala bolj navidezna. Kritičnejši gledalec bi dejal; v Ameriki nič novega.

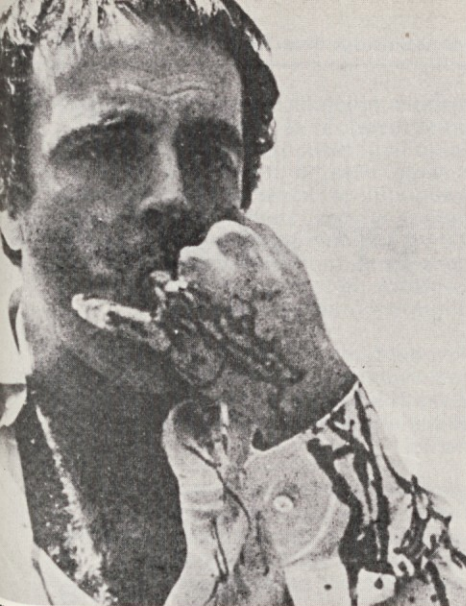
Tudi okolje, v katerem so se filmi vrteli, daje svoj ton splošnemu vtisu in še bolj razčlenjuje njegovo večplastnost. Poleg omenjene turistične sezone, ki jo festival podaljšuje (v zameno pa dobiva finančno podporo Turističnega društva), sodi v okolje še pogovor filmarjev in režiserjev s študenti. Teh je bilo na Univerzi le nekaj, zato so le boljše filmske stvaritve, ki smo jih videli prejšnje dni, preprečile, da bi pogovor razumeli bolj kot onanijo samozadostnega ameriškega poslanstva v avditoriju ameriških turistov. Ta dejstva, skupaj s sobotnim sprejemom, pa čeprav samo z mortadelo in namiznim vinom, so okvir, v katerem se nasmiha srečna družina, da bi skrila svojo užaljenost pred vrati Hollywooda. O tej tovarni filma so na pogovoru toliko govorili se jezili, da so jo postavili v center svoje preokupacije. Problem zaprte poti do tja je zapostavil iskanje neodvisne poti filmske produkcije. Poleg tega sta bila dva avtorja celo obdolžena, da postavljata film v družbenopolitični kontekst, kar jima ne bi bilo treba, ker imata dovolj občutka za snemanje filma. Ravno njuno delo (kot še nekaj ostalih izjem) pa kaže na možnost alternativnosti in zasluži uvrstitev na Festival s ponosno zvenečim nazivom.

Dilm sta posnela v času skupnega življenja s kmeti. Ti so med snemanjem soodločali. Stroški filma so bili precej manjši. Finančna neobremenjenost jim je omogočila

svobodnejšo opredeljenost. Alternativni način produkcije je omogočil še analizo globljih vzrokov, ki določajo naše okolje, oz. se prepletajo z našim najintimnejšim doživljanjem sveta. Gre za film NORTHERN LIGHTS (Severne luči — avtorja John Hanson, Rob Nilsson), ki smo ga že videli na naši televiziji, zato podrobnejši opis tukaj ni potreben. Ostalim fimom s festivala s podobno tematiko je manjkal ravno ta uvid v globalnejše družbene procese, čeprav jih je bilo precej in čeprav jim ne moremo odreči iskrenega osebnega prepričanja.

Kvalitativni porast neodvisne produkcije je gotovo posledica vse bolj aktivnega reagiranja posameznika na pogoje bivanja v obdobju gospodarske neuspešnosti. Vse več jih to počne s kamero. Ob tem se spomnimo, da segajo začetki neodvisnega filma ravno v gospodarsko krizo tridesetih let. To korelacijo potrjuje samo tematika in število filmov s podobno tematiko na letošnjem festivalu. Sprejemljiva je celo trditev, da je karakteristika festivala razredna obarvanost, ki pa je zbledela ob presenetljivem dejstvu, da jemljejo avtorji okolje kot dano in nespremenljivo, skupaj s tistimi prepričanji na platnu, ki so bili kot konflikti neutemeljeni. S tem pa je tudi neupravičeno pripisovanje drugačne ideološkosti, kot vzroku za uvrščanje med neodvisni film. Ostanje nam še komercialna (ne)učinkovitost, ki je v resnici odločilni kriterij, za izbiro filmov na festivalu. Ne gre skratka za problem produkcije (po tehnični dovršenosti sodeč tudi dražjih filmov ne), ampak za problem distribucije.

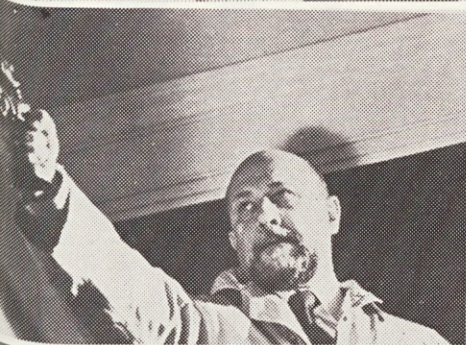
Ob prehodu iz splošnejše označbe festivala na posamezne filme je potrebno dodati, da poročilo v beležki za podrobnejše komentarje posameznih filmov ni popolno, zato jemljemo splošen vtis s tolikšno rezervo, kolikor projekcij ni vključenih. Tako npr. ni zabeležen prvi film v programu THE MAFU CAGE (Opičja kletka — Karen Arhur), ki razgalja odnose dveh žensk/sester, ena od njiju je mentalno motena. Medsebojna pomoč se v mešanici



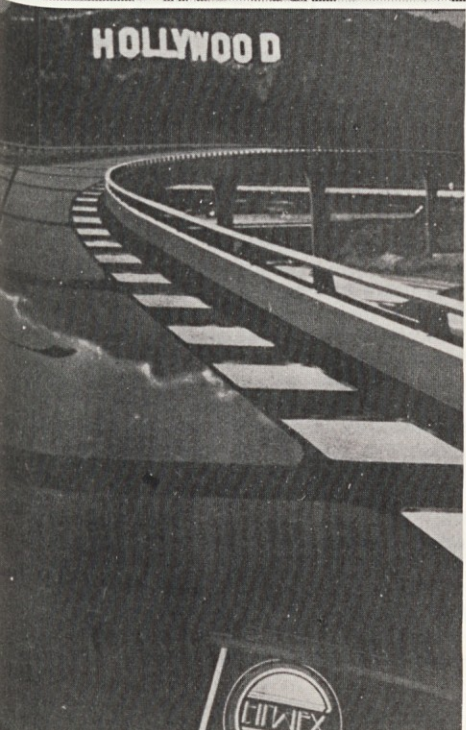
Feedback, režija Bill Doukas



Panoramska pot, režija Mark Rappaport



Halloween, režija John Carpenter



Žival, režija Walter Ungerer

primitivnih in modernih ritualov spremeni v hipotičnost in se konča kot drama.

Naslednjih nekaj filmov nam je prikazalo Ameriko skozi lečo, ki jo "uradna" kinematografija ne premore. New York smo zato videli večkrat od daleč, to je z očmi tistih ljudi, za katere je impozantna silhueta mesta prej nagrobni kamen v času življenja kot pa simbol človeške ustvarjalne moči. Brezizhodnost sedanjega položaja nam kažejo umori brez vzroka, zdravniki, ki po zadnjih dosežkih psihiatrije prodaja drogo, oboroženi brezposelneži, nasilni vojaki, profesionalni deformiranci, med slednjimi je bila najbriljantnejša podoba sodnika (predvsem zaradi dobre igre) v FEEDBACKU (Vzvratni tok — Bill Doukas). Koncentracija moči v njegovih rokah daje filmu stil Kafkove poetike, ko se mora po naključju obtoženi občan zateči pod okrilje mafije in pred prazno dvorano priznati krivdo. S to zvijačo se reši hujše kazni in "uide" sodniški mentalni izkrivljenosti, ki s tradicionalistično-fašistoidnimi pogledi ne prenese drugačnih oblik družine.

Nemoč človeka in okvir njegovih mej frustracij je pokazal tudi OVER-UNDER (Zgoraj-Spodaj): Eugene Corr, Steve Wax, Peter Gessner). Igra je vpletena v realno delovno okolje, ki perspektivnemu igralcu baseballa in očetu družine ubija potencial. Po štrajku zbeži na motorju in se znova vrne z upanjem, da "stvari ne morejo tako ostati za vedno".

Martha Coolidge je bila z vnašanjem svoje travmatične izkušnje po posilstvu v film NOT A PRETTY PICTURE bolj direktna in odkrita; od štirih predstavljenih režiserk najbolj. Realni prostor je dopolnila s tako malo fikcije, da je film deloval kot dokumentarni, ki ni več "ženski film" za ženske.

Podobno je Polly Lewis Kreiger v kratkem filmu THE WHIDJIT MAKER (Izdelovalec strgalic) z dovolj senzibilnosti in režiserske sposobnosti obdelala osamljenost nekdanjega izdelovalca violin. V ubranem okolju se starcu s flashback mladosti njegova neizživitev potencira in spremeni v boj za življenje. THE BOSS' SON (Šefov sin) — Bobby Roth sega v srce nasprotij kapitalističnega sistema z dialogi, ki tržejo bodočega lastnika tovarne na dvoje. Ker je delal v hali, se ne more odločiti za očetovo stran. Osebna izpoved se nadaljuje v poprečen standardiziran film, ki spravlja male lastnike v jok, pri ostalih gledalcih pa izziva žvižge in odklon s končno ugotovitvijo, da "nekdo mora biti ser

Vse te slike sta na svoj način podoživela dva vietnamska povratnika v NIGHTFLOWERS (Nočne cvetke — Luis San Anders). Vsi njuni poskusi, polni dobre volje in medsebojne pomoči, ne prenesejo posledic poneumljanja na delu, nočnih smeti, izločenosti, nezmožnosti. Poti, po

katerih drsita, ju ne morejo pripeljati drugam kot v utemeljeno posilstvo. Uboj obiskovalca, ki rešuje svojo existenco z zalogo igralskih trikov, je samo dokončni znak drame. Ta se sprevrže iz ironije takrat, ko brani ta pošten načel.

Ostali filmi sodijo v tisto kategorijo, ki je bila imenovana "novi poskusi". Dokaj nasilen poskus je predstavil naturalizirani Američan izraelskega rodu Yossi Segala v A GEST STATUS (Gost). Z očitnim rezanjem in izborom kadrov, kot posnetkov/izrezov širše realnosti, nakazuje/problematizira možnost manipulacije filmskega materiala.

Dovolj skrivnosten in nov je bil tudi Jon Jost s CAMELEONOM (Kameleon) in ANGELS CITY (Angelsko mesto). Na sporedu je bil sicer samo prvi film, ker pa ostali material ni prišel pravočasno, je organizator ta izpad nadomestil z drugim Jostovim filmom. Jon vizualno raziskavo in zvočne efekte nadgrajuje s toliko mero osuplosti in ironije, da bi zaslužil podrobnejšo obravnavo. Po festivalu v Firencah se je predstavil v Ljubljani s tremi celovečerci v prostorih ŠKUC-a, zato je priložnost za širši zapis toliko mikavnejša v drugem okvirju.

Še nekaj misli o drugih filmih:

THE KIRLIAN WITNESS

(Kirlianov očitvelec) — Janathan Sarno

Med drugimi filmi izstopa s stilistično in kompozicijsko evidentnostjo. V treh letih dela se je filmski trak obogatil s fotografijo, ki je inovativna in polna atmosfere. Brez nje film, ki govori o umoru senzibilne telepatične mladenke, ne bi mogel biti realiziran. Med tem, ko se z izrednimi posnetki Kirlianove metode, uvajamo v skrivnost rastlinja, se razpleta obskurna kvazi-kriminalistična zgodba in film dualizira na njegovo škodo. Koncentracija na likovno plat bi bila z bogato govorico dovolj, četudi rastlina ne bi bila "priča".

ANIMAL (Žival)

Walter Ungerer

Izolirana hiša v snegu z moškim in žensko, ki se ne poznata in malo govorita, nekaj okoliških otrok, reševalna ekipa in stopinje zveri je vse, kar v filmu vidimo. Kadri so zelo dolgi, toda dobro naštudirani. Sploh nas ne dolgočasijo, ko ostanemo po linearnem poteku zgodbe z jasno travmo v sebi, da se moramo vedno znova vračati k njeni narativnosti. Oprijemljivejših znakov pa ne najdemo. Zgubljena smučarka odpira tisoč dvomov in naredi gledalca tako živčnega, kot je čakajoči moški, ki se odpravi po isti že zameteni poti.

THE SCENIC ROUTE

Marc Rappaport

Ta film je šel najdlje od socialne resničnosti in to hoče tudi nakazati. Ločenka se potem, ko vidi dva umora

umakne iz sveta nasilja v mitologijo. Z animacije, ki uporablja umetniške slike, jezik telesa, oči, pozo in kratke gibe, nam film tolmači psihološko situacijo. Ta je v odnosu človek-stvar izgubila dimenzijo prostora in časa. Fantazijski simboli z elementi surrealizma in pop arta zapuščajo banalnost vsakodnevnega življenja, vendar panoramična pot na koncu ne pripelje nikamor. Zapre se v svojo hermetičnost, vsaj pri tej stvaritvi, tudi če priznavamo fenomenološko zadostnost.

STEVIE

Robert Enders

Monolog pesnice Stevie Smith, ki se ga je lotila Glenda Jackson, je z direktnim obračanjem na gledalca ostal znotraj meja odvisnega filma ali kvečjemu njegovega stranskega derivata. Koketiranje z gledalcem, ki ga hoče spraviti v svojo delovno sobo, ne uspe.

ROKERS (Rokerji)

Theodoros Bufalacos

Preprosto zgodbo o bobnarju, ki se poleg igranja v skupini preživlja z razvažanjem plošč na motorju, je režiser poštaval v funkcijo glasbenega konteksta, ki je gibalo filma in kot bistven element reggae kulture tudi glasbena vsebina. Ta subkultura revščine in zapostavljenosti je polna veselja in domislic, poudarjena s pisanostjo barv. Zgodba se optimistično konča, ko Horsemouth ugotovi, kam je izginil njegov motor in si privoščijo zgrabiti za vrat lokalnega šefa mafije. S pomočjo najboljših prijateljev mu doma in v viličarji v skladiščih, odvzame vse nakradeno blago ter ga postavi med barake. S zakramentom "ganje" krščeni "verniki" si ga ob zori z euforično grabežljivostjo razdelijo.

Film prestopa okvire starih oblik filma in stopa v novo kvaliteto z glasbo, ki ni le zvočna kulisa ali pa glasba, ki bi bila organsko povezana s filmom v tem smislu, da pridaja sliki novo razsežnost, ali celo dodatno perspektivo filmskemu doživetju, marveč ta reggae glasba ustvarja sliko in narekuje "igro", ker je glasba temeljna nadstavba te kulture. Kamera posluša glasbo, dramaturgija ji je zavezana. Celo film sam je v funkciji te kulture, ne pa obratno, zato je tudi razplet filma imanentno glasbi. Življenje zmaga, toda v "štosu", ker na zemlji nima prostora. V tem smislu je film dvosmiseln, ker ga lahko jemljemo tudi kot produkt industrije zabave (ob še dveh glasbenih filmih, ki so pozivljali obisk festivala, Bob Dylanov RENCALDO IN CLARA ni bil prikazan).

TRUCKS

(Henry Jaglom) (Osi)

Uvodni noti filma (televizijskemu govoru predsednika Nixona, v kateremu leta 1973 napoveduje časten umik iz Vietnoma) sledi poskus poročnika, ki bi se rad po treh letih vojne ponovno srečal z materjo —

Ameriko. Pri tem pa film ne ostaja pri ranih vojne, ampak nam razkrije različne primerke osebnosti, ki so se "po naključju" srečale na vzporednih tirihi socialnega mikrokozmosa. Grotesknokomične situacije s poročnikom (ki je zadolžen za prevoz trupla) se prepletajo v nasprotju resnične personalne notranjosti in resničnosti zunanjih aktov. Vlak simbolizira realnost prostora, v katerem se hkrati dogajajo scene sramežljivosti in agresivnosti. Ogledalo Amerike je s prefinjeno analizo (ne)odnosov med ljudmi tako prepričljivo, da nam simptomi kažejo pravo katastrofo nekomunikativnosti. Montaža skupaj s prenosno kamero še bolj sugerira nestabilnost glavnega akterja. Igra, kot prikaz posledic procesa mentalne dezintegracije, je prepričljiva.

HALLOWEEN

John Carpenter

Ne toliko zaradi novega poskusa, kot pa zaradi učinka je potrebno omeniti triller, ki je izvalil zadnji dan festivala iz gledalcev ovacije neartikuliranih glasov. Mlad režiser, ki se je prej ukvarjal pri filmu z glasbo, je presenetil z enostavnim, finančno skromnim in uspešnim delom. Na začetku posnet kader s subjektivno kamero (deček zakolje svojo golo sestro v postelji) se prenese v eksterijer, ko petnajst let kasneje na isti dan, pobegne iz zdravilišča in išče nove žrtve. Šerif in zdravnik ga ne najdeta, ker se je ideja nasilja preselila v dvorano med gledalce.

Režiser je stopnjeval napetost s tem, da se dejanja nasilja niso dogajala takrat, ko smo to pričakovali in obratno. Strah je spremenil v grozo z opustitvijo že izrabljenih krvavih prizorov in se je oprl na tisto, kar se ne vidi, oz. kar naj bi se zgodilo. Lastnost filma kot medija, do katerega publika zaradi množičnega doživljanja izgubi kritično distanco, je tako Carpenter uporabil do popolnosti. Gledalci niso več verjeli sliki na platnu, ampak vriskajočemu sosedu na sosednji stolici.

Pred tem filmom je bila na sporedu še ena grozljivka, ki je zanimiva zaradi primerjave. Deček pušča za seboj potoke krvi. Stric ga preganja s križem in čebulo. Boj fizičnega in magičnega se konča z zmago svetega duha, v čigar imenu obleži mladi "vampir" v mlaki krvi s stričevim lesenim klinom v prsih. Če ne bi bila zgodba toliko iluzionistična na račun cerkvenega križa, bi delovala nezanimivo, še posebej zato, ker litri krvi (v primerjavi s prejšnjim filmom) ironizirajo zgodbo in s tem simbolizirajo celoten festival.

PROPERTY (LASTNINA)

Penny Allen

Film opisuje, opirajoč se na resnične dogodke, skupino marginalnih ekscentrikov (med katerimi so tridesetletni poet, bivši zapornik in

njegova prijateljica, občasna prostitutka), ki se združijo zato, ker želijo najti hišo, ki je predvidena za rušenje. Hiša, ki jo vidimo le na fotografiji, je dobila simbolični pomen nekega novega, kolektivnega življenja. Zaradi različnih birokratskih težav, denarja, pa tudi zaradi različnih pogledov na to novo življenje, do dogovora o nakupu ne pride.

Prvi del filma, ki vsaj formalno, če ne tudi vsebinsko, spominja na Beštije, Živka Nikoliča, se ravno tako konča v eksterieru, kjer pa življenje ne gre naprej.

Vsekakor eden redkih festivalskih filmov, ki skuša najti izhod iz vegetiranja, z dramatiškim rezom pa nam izredno učinkovito pokaže brezizhodnost ameriške poti.

LULU

Ronald Chase

Gre za izredno zanimiv film, saj je Chase v večjem delu svojega filma uporabil izraz nemega filma. V tem filmu, ki je brez besed (opis vsake sekvence je vizualen), Lulu spregovori samo enkrat. Preden se lotimo obravnave filma, sta nam zato potrebni dve osnovni tezi: ženska je nosilka morale, moški je njen izvrševalec, policaj.

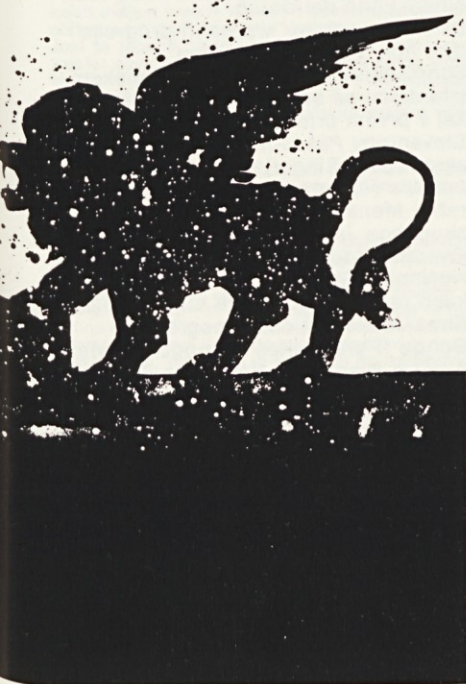
Dogajanje je postavljeno v Prusijo, torej v zgodovinsko točno določen svet moralnih in pravnih institucij. Lulu je v tem svetu vsa igrava, prfotava, flirta na vse strani, se poroča, ločuje in ko izžrpa moški svet, gre v simbiozo s prijateljico — lezbijko. Precej tega se dogaja na skrivaj, ostalo še vedno v okviru družbenih norm, torej ona še vedno priznava pravila igre, ki pa jo čedalje bolj utesnjujejo. Ubije moža in gre v zapor. Od tam jo reši prijateljica — lezbijka, ki sprejme kazen namesto nje. Verjetno vidi v njej glasnico nečesa novega, emancipiranko, če že ne kar revolucionarko. Zdej Lulu ne vzdrži več v tem tako urejenem svetu, spregovori: bila sem igralka. Do sedaj je igrala, sedaj pa je igre konec. Odide iz tega sveta tudi geografsko, iz nemških soban na ulice Londona. Iz varnosti gre v nevarnost, ki pa ni svoboda. Stopi v svet vojne vseh proti vsem.

Ko ne veljajo več pravila igre, saj jih je ženska kot nosilka morale prekršila, ji tudi moški kot njen izvrševalec ni več zavezan. Moški, ki ga sreča v Londonu, je ravno tako prebivalec nevarnega sveta. Srečanje je usodno za oba. Lulu je očitno pripravljena na zvezo z njim, vendar dobi namesto pričakovane telesne združitve nož v mednožje. Ko ji njegov pred-znak (falus-nož) razseka nožnico (in s tem tudi maternico-državo), uniči kakršnokoli možnost za vzpostavitev odnosov na nekem drugem nivoju. Posledice so daljnosežne. Ko jo uniči prek simbolov ženske, njegov pred-znak izgubi svojo funkcijo, uniči sebi svoj življenjski prostor in se s tem obsodi na samomor.

festivali

Benetke '79

Brane Kovič



"Nestrpno pričakovanje in dokajšnje razočaranje", bi lahko na kratko označili renesanso filmske Mostre v mondenem okolju beneškega Lida.

Pričakovanje, ki se je v razburkanem političnem ozračju današnje Italije napovedovalo kot odprt prostor dialogov in konfrontacij, kot manifestacija pluralizma z izrazitim poudarkom na kritičnem, drugačnem, mladem in drugače "novim" v pertinenčnem horizontu filma, a je žal izzvenelo v vsesplošno pomiritev meščanskega tipa, v konglomerat časovno in prostorsko heterogenih rešitev, v instiutualizacijo drugačnosti in potrditev moči kapitala, ki je morda prav zaradi agonije na njem in z njim utemeljene družbe še toliko bolj trdovraten v svojih stremljenjih.

Pogrebci prejšnje koncepcije festivala, nosilci politizacije vseh ravnih družbenega življenja in revolucionarno-utopičnih zahtev iz leta 1968, so se danes bodisi znašli na drugi strani barikad, bodisi zavestno

stopili na rob, izza katerega operirajo zgolj znotraj intimistično začrtanih paradigem. Levičarstvo je iz nekdanjih kritičnih, argumentiranih pozicij zlezlo na raven ohlapne retorike, protesta zaradi protesta, ponavljanja že šabloniziranih mitov in parol, ki so se v kontekstu filmskega dogajanja v dvoranah festivalske palače najpogosteje strnile v klice "omogočite mladim, da delajo filme", "dovolj je monopolov velikih imen (avtorjev in režiserjev)", oziroma v njihove parafraze. Kljub internacionalni strukturi festivala se je vsa ta kvazi-politizacija seveda odigravala predvsem na nacionalni ravni, ob vprašanih italijanske kinematografije. In prav tu se je tudi porušil mit o "mladem filmu": v enem izmed vzporednih programov, izzivalno in bombastično naslovljenem Spazio Aperto (Odprti prostor), ki je potekal (kakšna ironija!) v dekadentnem razkošju hotela Excelsior, smo imeli priložnost videti niz filmov zelo mladih italijanskih cineastov, ob katerih je bilo le redkokdaj moč zdržati v projekcijski dvorani več kot deset minut — ne zaradi morebitnega nelagodja, ki bi ga ti filmčki s svojo potencialno vsebinsko in izrazno drznostjo vzbujali pri z meščansko mentaliteto obremenjeni publiki, temveč preprosto zaradi diletantizma, s kakršnim so bili narejeni in zaradi plehkosti oziroma banalne stereotipnosti obravnavanih tem. Drugo vprašanje je seveda, kdo je te filme izbral in, če so res odraz dejanskega stanja v filmskem ustvarjanju mladih Italijanov — zato mimogrede kratek ekskurz v strukturo festivalskega vodstva: po dogodkih leta 1968 in očitkih, da je Mostra predvsem shajališče snobistične buržoazije in aristokracije, ki hodi v filmsko palačo razkazovat svoje toalete, ter producentov in drugih denarnikov, ki v salonih Hotela Des Bains in Casina sklepajo sijajne kupčije, skratka vsega, kar s filmom kot takim, njegovimi temeljnimi preokupacijami in statusom (socialnim, političnim, umetniškim itd.) nima nobene prave zveze, torej da je prisotnost na njej (na tej ali oni strani platna) zgolj stvar prestiža, ki ga med drugim prinaša tudi dražestni

kipec Zlatega leva, je po mnogih peripetijah, festival prišel pod okrilje renomirane, za znanstvene raziskave in umetniške predstavitve specializirane ustanove, beneškega Biennala; na njegovem krmilu se je znašel Carlo Lizzani, režiser, filmski zgodovinar, po političnem prepričanju zmeren komunist (obolos levici?), na bojiščih italijanskega filma v zadnjih petnajstih letih pa je v glavnem ostajal v zaledju, ali vsaj ni nikoli bil v prvih bojnih vrstah. Ob njem in Robertu Escobaru se je kot tretji selektor letošnjega programa pojavila monumentalna figura italijanskega kulturnega življenja, pisatelj, filmski kritik in publicist Alberto Moravia.

Našteta trojica naj bi torej rehabilitirale ugled pokopane prireditve in jo znova vpisala med žive. Naloga resda ni bila lahka, toda ne da bi bili zlobni in ker nočemo biti sentimentalni, pač moramo zapisati, da ji (vsaj zaenkrat) niso bili kos.

Namesto profilirane filmske manifestacije smo na Lidu deset dni spremljali kulturno-zabavno prireditve v slogu "za vsakogar nekaj". S ciklom filmov Lesa Blanka s konca šestdesetih in začetka sedemdesetih let ter (precej manj) s filmanimi modernimi baleti Shirley Clarke so bili potešeni nasledniki in nostalgiki zlatih časov obdobja "flower power" ter ostali inkarnati raznih freakovskih atavizmov, ki jih je delno zadovoljila tudi majhna retrospektiva ameriškega undergrounda (ta užitek so si delili z določeno kategorijo filmskih sladokuscev); zabave željni in preganjanja časa potrebni povprečni ljubitelji filma so v množici razmeroma solidnih konvencionalno zrežiranih bolj ali manj vsebinsko privlačnih zgodb nedvomno prišli na svoj račun; snobovska elita, ki je blestela na večernih predstavah, se tudi skoraj nima nad čim pritožiti; nekaj drobtinic se je našlo tudi za tiste, ki film jemljejo zares in se jih zato ne da preslepiti s parafilmskimi efemernostmi; da se filmski zagodovinarji, teoretiki in esteti ne bi čutili prikrajšane, jim je programsko



Čarodej iz Lublina, režija Menahem Golan



Davljenje, režija Kaneto Shindo



Luna, režija Bernardo Bertolucci

vodstvo namenilo retrospektivo Marcela Pagnola in študijski posvet na temo Film osemdesetih let. Če torej poskušamo biti objektivni, lahko povzamemo: v Benetkah je bilo zrnja in pleve (slednjih precej več), zato je pač treba pleve ločiti od zrnja in jih ustrezno opredeliti, še prej pa se moramo vprašati, po kakšnih kriterijih so bili sestavljeni posamezni festivalski sporedi. Pretežni del sporeda se je zvrstil v dveh (vsaj po trditvah organizatorjev) enakovrednih programih, Venezia Cinema '79 in Officina Veneziana. Prvi naj bi predstavil dodelane stvaritve že uveljavljenih avtorjev in kinematografij oziroma v kolikor je šlo za predstavitve iz dežel, ki ne slovijo kot filmske velesile, vsaj reprezentančne vzorce; drugi se je orientiral k nekaterim nekonvencionalnim filmskim formulacijam (tudi starejšega datuma), ali k vpogledom v cineastično delavnico, k takoiimenovanim "works in progress" (kot npr. v primeru Martina Scorseseja). In ob tem programskem izhodišču se seveda lahko vprašamo, kaj v prvem primeru počne sijajni Steveninov *Passe-montagne* ob ekranizaciji Singerjevega *Čarodeja iz Lublina* (The magician of Lublin, režija Menahem Golan), kaj imata skupnega Janscova dvajsetminutna *Prisotnost* (Jelenlet) in zmazek Kena Nortona (More American Graffiti), kako razumeti soočenje etnološkega filma Jeana Roucha o pogrebu v Bongu (Funerrailles à Bongu: Le viel Anai) s Sieglomim *Begom iz Alcatraza* (Escape from Alcatraz, itd.; v drugem programu se prav tako spopadajo zgrešeni poskusi nekaterih mladih Italijanov (Paolo Pietrangeli, Edith Bruck) ter limonadasta štorija tipa "Korenine" z naslovom "West Indies" s premontirano verzijo Eisensteinovega (!) *Que Viva Mexico!* (ko-avtor Grigorij Aleksandrov), Godardovimi video-trakovi (France, tour detour deux enfants) in *Malim Valentinom* (A kis Valentino), Madžara Andrasa Jelesa. Prej kot o slabem izboru bi torej lahko govorili o kričeči nedoslednosti, o zmedeni in nesporazumu, ki po mnenju avtorja tega zapiska izhaja iz želje po univerzalni ustrežljivosti (kar nujno implicira kompromise) in delno iz porodnih krčev, ki bodo tako ali drugače vplivali na otrokov razvoj. Da ne bo pomote: v Benetke se je vsekakor splašalo iti — prepričali pa smo se, da dobrih, vznemirljivih in zanimivih filmov ne moremo iskati na festivalih, temveč v dvoranicah kakšnih "cinema d'essai" in na projekcijah, na katerih se zbira le peščica filmu zvezanih, ne glede na to, ali so stari osemnajst ali osemdeset let. O njih pa kaj več v prihodnji številki...

Amerikanci v ŠKUC-u

Jon Jost in Rick Schmidt

Prve dni junija sta na povabilo Študentskega kulturnega centra obiskala Ljubljano neodvisna filmska avtorja iz ZDA, Jon Jost in Richard Schmidt. V dveh večerih smo si na Starem trgu 21, lahko ogledali štiri celovečerne filme, ki nedvomno sodijo v sam vrh ameriške neodvisne produkcije sedemdesetih let.

Jost — zapiski o Ameriki

Leta 1972 je Godard ob svojem obisku v ZDA opozoril na filmarja, ki ga Amerika vse premalo pozna, pa se lahko meri z vrsto uveljavljenih francoskih avtorjev, ki jih vabijo čez ocean. Šlo je za Jona Josta, takrat osemindvajsetletnega filmarja, ki pa je bil že čez pet let deležen retrospektivnega programa na festivalu v Edinburgu. Prav ta izbor njegovih filmov — Speaking Directly, Angel City in Last Chants for a Slow Dance smo lahko videli zdaj tudi v Ljubljani.

Preden je Jost posnel leta 1974 svoj prvi celovečerni film, je imel za seboj že kakih dvajset kratkih filmov — dokumentarcev, ki z radikalne pozicije obravnavajo družbene teme ameriške sodobnosti. Svoja "politična" stališča je Jost še zaostрил potem, ko je odsedel v zaporu dve leti zaradi izmikanja vojaški obveznosti, zato tudi ni mogel dolgo vzdržati v političnem filmskem kolektivu Newsreel, ki je postal leglo levičarskega dogmatizma. Vse to pelje v odločilen preobrat, ki se zgodi s filmom Speaking Directly — Some American Notes, svojevrstnim avtobiografskim esejem leta 1974.

Ta filmski avtoportret je obenem raziskava filmskega medija, neposredno preverjanje možnosti kompleksnega poročila skozenj.

Nobene sprenevedanja ni v tem izzivu avtor-film. Formalne rešitve filmskega kolaža izhajajo iz nuje vzpostavljanja neposrednega in angažiranega dialoga z gledalcem. Skozi ves film se zavedamo, da imamo opravka z artefaktom, s široko zastavljeno strukturo znakov, ki omogočajo precizno branje. Predvsem za evropskega gledalca je ta film lahko povsem nova, izjemno kompleksna informacija o Ameriki sedemdesetih let. Skozi posamezne sekvence se Jost spopada tako z globalnimi družbenimi problemi od ekonomskih, političnih in socialnih do najintimnejših moralnih, filozofskih in celo seksualnih. Avtorjeva subjektivna izkušnja se nenehno predstavlja na dveh nivojih: kaj filmski medij sporoča o svetu in kaj o avtorju. Oba horizonta se razširjata do komajda pričakovanih razsežnosti, film omogoča avtorju in gledalcu poglobljeno in jasno sliko neke individualne izkušnje.

Z naslednjim filmom "Angel City" se začenja Jostova "pot v Hollywood". Dokumentaristični pristop se spaja s fiktivno kreacijo, oboje z namenom prodreti v ozadje mita, ki se imenuje Hollywood. Začetna sekvenca nam nudi "neskončno" panoramo Los Angelesa iz helikopterja, spremlja pa jo Jostov poetično-fotografski komentar o tej sedemmilijonski "galaksiji sanj". Nato se nam predstavi Frank Goya, privatni detektiv, s serijo Polaroid fotografij. Pomeni teh fotografij junak verbalno nadgrajuje in s tem naplete ozadje kriminalne zgodbe, ki se potem kot halucinantna groteska odvijata naprej. "Angel city" je lucidna parodija na Hollywoodski filmski monopol, ki je obenem monopol načina gledanja z atributom vsevednega očesa in nezmotljive inteligence.

Zadnji Jostov film "Last Chants for a Slow Dance" vzpostavlja že skoraj popolno filmsko fikcijo v stilu filmskega popotovanja (road movie). Le na trenutke se integriteta realnega sveta ruši na presenetljiv, skoraj neopazen način kot n. pr. v sekvenci, kjer je na črno-belo ozadje sobe vkopiran barvni "image" televizorja.

Ta avtorski poseg v homogeno strukturo filmske realnosti odmerja imanentno distanco, ki nepremostljivo loči ljudi, objekte in onemogoča njihovo komunikacijo. Vrh doseže film v zaključni sekvenci, ki v enem samem kadru spremlja potek nesmiselnega brutalnega umora. Gledalec je ves čas prisoten, odzvet pa mu je vrhunc tega dogajanja, sam akt smrti, ki se zgodi nekje globoko v gozdu in ga lahko zgolj abstraktno dojamemo. Emocionalno smo pripravljani nanj s predhodnim kadrom dejanske in nič manj brutalne smrti zajca na tnal.

Vsi Jostovi filmi sporočajo avtorjevo izjemno precizno zavest o filmskem mediju, o njegovih komunikativnih (ne)zmožnostih, zavest ki izhaja iz nenehnega preverjanja v neposrednem stiku s filmom. Ta popolnoma oseben in radikalen odnos obenem postavlja avtorja izven najrazličnejših (predvsem ameriških) filmskih strujanj.

Franci Slak

Richard Schmidt — Ladja show-bussinessa

Rick Schmidt se je predstavil s filmom "1988" (Showboat 1988 — the remake), ki je zapis avdicije za nove "zvezde" reprize klasičnega Hollywoodskega musicala "Showboat", revija plejade še neodkritih talentov Amerike. Vzporedno s posameznimi komičnimi točkami avdicije, (vključno s strip-teasom) se nam razkriva ozadje nastajanja velikega spektakla, ki seveda ne bo nikoli realiziran. Vključene so celo sekvence iz neke TV reportaže, ki bobastično spremlja nastajanje novega "Showboata". Tipičen "anti-Hollywoodski" film, poln pristnega humorja, ki pa smo ga bili pričakovali, žal ne najboljšo zvočno reprodukcije in prepuščenosti lastnemu znanju ameriške angleščine deležni le po kapljicah.

romunski film v Ljubljani —

zapravljen večer

Je bila prava nesreča, ta romunski filmski večer, prirejen v Ljubljani v okviru dnevnov romunske kulture v Jugoslaviji. Najprej ni imel sreče z obiskovalci — le-teh se je zbralo okoli (vendar največ) petnajst — kar je pač posledica slabe publicitete, glavna nesreča pa je bil kajpada sam program, ki tako vzratno opravičuje slab obisk. Program je obsegal sedem dokumentarnih filmov in — verjetno za popestritev — dva animirana; kajti popestritev je bila nujna, da bi vsaj nekoliko razmajala monotonijo sedmih bolj ali enakih filmov o bolj ali manj različnih temah. To je bilo sedem filmov s kulturno-zgodovinsko, umetnostno, etnografsko vsebino, ki jim je bila vsem skupna enaka mera evforije in včasih celo patetičnosti pri proslavljajočem predstavljanju domačih znamenitosti (vendar te lastnosti niso toliko posebnosti romunskih dokumentarcev, kot so značilne za sam tip tovrstnega dokumentarnega filma, kakršnega v dovolj dobro poznamo tudi v Jugoslaviji).

Dokumentarci so bili torej vsi enako nezanimivo posneti, čeprav je v vseh tičal načrt, da bi predstavili zanimivosti ali znamenitosti: postali so zanimivi le v tistih trenutkih, ko je predstavljena zanimivost preseгла način njenega uprizarjanja, ki je bil dosledno deskriptivističen in dekorativen, opremljen s komentarjem. To se je zgodilo morda v filmu Dimitruja Dadarlata o spomenikih brankovanškega stila, kjer je oko včasih sprejel užitek ob gledanju imenitne srednjeveške ornamentike in dekoracije samostanov in kličjih dvorcev — in v filmu Georgeja Daduianuja o slikarju Luchianu, kjer je tak užitek zagotavljala pač slikarska umetnost. O etnografskem filmu Paura Orza "Giarmata vas pozdravlja" je težko reči kaj več kot to, da je predstavil nemško narodnostno skupnost v prosperitetnem mestu Giarmata in pri tem poudaril še njene dobre odnose z romunsko državo. Folklorni film Slavomira Popovicija "Hora" je skušal biti zanimiv le za raziskovalce ljudskih plesov, medtem ko se je film Mirela Ilesuja "45. vzprednik" naslovil na vse ljubitelje naravnih lepote, ki se na romunskem ozemlju razprostirajo ob 40 kilometrih 45. vzprednika, taiste črte, ki n. pr. v neki drugi geografiji ločuje dve državi. Potem je tu spet etnografski film Iona Visuja o slikoviti Bukovini (z opisom podeželskih običajev in rokodelstev ter mestnega razcveta), dokler se ni večer izpel v filmu Iona Bostana "Labodji spev", kjer so namesto ruskih baletnikov ob glasbi Čajkovskega nastopali pravi labodi.

Risanka Iona Truica "Hidalgo" se gotovo odlikuje z dovolj domiselno risbo, vendar peša v narativnosti, ki se zjva na poskus dokaj monotonega opisa Don Kihotove romarske blodnje. Animirani film Luminia Cazacuja "Penelopino življenje" je predvsem humoristični prispevek temu romunskemu filmskemu večeru, prispevek, ki se šali iz moške zgodovine na račun zapostavljene vloge ženske v njej in se tako dobrodušno vpisuje v gibanje za žensko emancipacijo.

S tem večerom, ki ga je v Ljubljani organiziral kranjski Interfilm, je bila torej zapravljena redka priložnost seznanitve z romunsko kinematografijo, ki sicer na področju fikcije, igranega filma, premore dovolj zanimivih del (kot je to nekdanj dokazal cikel romunskega filma na televiziji). Zapravljena je bila ta priložnost zaradi predstavljenega izbora lakiranih, neproblemskih filmov o kosih romunske stvarnosti, ki bi jo zanesljivo bolje predstavila vsaka filmska fikcija.

Zdenko Vrdlovec



21.15

II. TV MREŽA

NAJBOLJŠI
ČLOVEK, KAR JIH
POZNAM
— bolgarski film

Bolgarska kinematografija je našim gledalcem skoraj neznana. Njene filme le redkokdaj vidimo, tako na televiziji...

Našim Najboljši človek, kar jih poznam, je zgodba iz sodobnega bolgarskega življenja. Pripoveduje o učitelji, ki poučuje v večerni šoli. Njeni učenci so odrasli ljudje iz neposredne proizvodnje. Kljub temu pa ji uspe prodrati do njih in njihovega intimnega sveta...

sno j	17.55
bi.vz	USP/
metri	18.00
sluh.	NA
samc	naslic
doživ	šitev
17.55	Jean
18.00	nu in
	John
	Mošt
	zarak
	zorzju
	morc
	obial
	18.25
	NA/P
	18.30
	MI, d
	19.00
	AVS/
	19.30
	CAS
	SPOI
	20.00
	SPOI
	21.00
	SERI
	film,
	-Brz
	jo: E
	John
	Roue
	orožj
	vsaki
	nar.
	ilega
	previ
	co gr
	z brz
	ljala
	21.45
	ZAD/
	21.55

Tako temeljito poučne napovedi filma posebej ne bomo komentirali, ker ni niti prva, niti zadnja, niti edina... Priložnost izrabljamo za poziv bralcem, da predvsem sami reagirajo na podobne mrgoleče cvetke v naših sredstvih obveščanja. Strani naše revije so vam na razpolago, pri čemer naj velja še posebna kritičnost prav naši reviji, kadarkoli si to zasluži.

nove knjige, priredivte, odmevi, dopolnitve in popravki

Pred kratkim je pri Dopsini filmski in TV šoli DDU UNIVERZUM v Ljubljani, izšla knjiga Franceta Brenka **KRATKA ZGODOVINA FILMA NA SLOVENSKEM**. Delo bomo podrobneje predstavili v naslednji številki.



PIREREDITVE

Pomenljiva pobuda

Pod pokroviteljstvom skupščin občin Slovenske Konjice in Slovenska Bistrica ter kovaške industrije "Unior" Zreče, se je 4. septembra letos pričela pomembna filmska akcija "Revija filmov iz nevrščenih dežel in manj znanih kinematografij", ki bo trajala vse do konca letošnjega leta.

V tem času se bo vsak teden v štirih krajih, Slovenskih Konjicah, Zrečah, Poljčanah in Slovenski Bistrici, zvrstilo sedemnajst filmov in sicer: *Tito — pot prijateljstva in sodelovanja* (Jugoslavija), *Vojna za črno zlato* (Maroko), *Pod Mohamedovo zastavo* (Libija—Kuvajt), *Črno in belo v barvah* (Slonokoščena obala — Francija), *Quebracho* (Argentina), *Zemlja* (Egipt), *Prodajalka cvetja* (DR Koreja), *Moč zemlje* (Peru), *Dolina revnih* (Mehika), *Kraljevič in berač* (Panama), *Dež nad Santiagom* (Francija — Čile), *Sonce hujen* (Tunizija), *Rešma in Sera* (Indija), *Plamen Alžirije* (Alžirija), *Dekle Iracema* (Brazilija), *Zakaj ubiti učitelja?* (Kanada), *Iz zmage v zmago* (Kitajska).

Revijo filmov, ki jo bodo spremljale še nekatere spremne prireditve, sta organizirali Zvezi kulturnih organizacij občin Slovenske Konjice in Slovenska Bistrica. Izbor filmov, četudi gre večidel za reprize, je brez dvoma kvaliteten in raznovrsten tako, da bo akcija za gotovo dosegla svoj namen. Želimo lahko le, da ne bo zadnja in, da bo naša kaj posnemalcev tudi drugod po Sloveniji.

ODMEVI

Brez svežine/ Ekran, 3—4, 1979/

Kaže, da se naš dopisnik Toni Gomišček zaradi pomanjkljivega strokovnega znanja in neobveščeniosti v svojem zapisu z letošnjega beogradskega festivala kratkega filma (**Brez svežine**, omenjena številka Ekran) ročno zateče v duhovičenje in ceneno lapidarnost, ko v svoji oceni mojega filma mimogredo — "na brzaka" takorekoč, v čemer je omenjeni poročevalec očitno med bolj podkovanimi v tej republiki — ugotovi, da je "Pogled stvari", navajam, še najmanj to, za kar se najavlja, namreč eksperimentalni film. S tem, da nas dezinformira o filmu (le od kod mu podatke, da se film najavlja kot eksperimentalni?) in piše o tistem, **česar ni**, se Gomišček prirodosledno uvršča v red mnogih naših filmskih ceniteljev, ki so po svoji nenavadni nastrojenosti in ošabni ignoranci že kar blizu na primer filmski žiriji s taistega festivala, ki je v biltenu dopustila celo takole oznako omenjenega filma: "Pogled stvari" je igrani, dokumentarni, eksperimentalni in animirani film (precej več filmske domišljije, kot vi, tovariš Gomišček!) — in ga izločila iz vseh kategorij. Čast in slava žiriji, Toniju Gomiščku (z rezervo), nikakor pa ne resnemu Ekranu, ki bi se lahko opremil še z večjo strokovnostjo!

Filip Robar-Dorin

DOPOLNITVE — POPRAVKI

Str. 11 pri bibliografiji o Duletiču v Ekranu, vol. 4 (letnik XVI), 1979, 5/6, manjka v seznamu članek P. M. Jarha: *Prežih-Duletič — LJUBEZEN NA ODORU*, Ekran, št. 106_107, 1973

V članku v. Kocha Mladí Bunuel, Ekran, vol. 4 (letnik XVI), 1979, 5/6, str. 42, 3. stolpec, 63. vrstica, po ... — saj bi sicer..., manjka: *trpel ugled družine — je predsedal na filozofsko fakulteto...*

Brače opozarjamo, da je v istem članku V. Kocha o L. B. primek predmeta njegovega in našega zanimanja, pravilno izpisan le v naslovu (opozarjamo na vpljugo na črki "n"), kajti s tem grafičnim znakom tiskarna Partizanska knjiga ne razpolaga in bi ga bilo treba v besedilo vnašati ročno...

Prosimo, da te pomembne dopolnitve upoštevate ter nam oprostite našo zanikrnost.

Uredništvo

ново v revijah

CINEASTE (New York)

Vol. 9, No. 2 (zima 1978/79)

Daniel Bickley:
Socialism and Humanism: The Contemporary Hungarian Cinema (Socializem in humanizem: sodobni madžarski film)

Udayan Gupta:
Neo-realism in Bolivia: An Interview with Antonio Eguino (Neorealizem v Boliviji: Intervju z Antoniom Eguinom)

Vol. 9, No. 3 (pomlad 1979)

Auster A., Quart L.:
Hollywood and Vietnam. The Triumph of the Will. (Hollywood in Vietnam. Triumf volje)

Auster A., Quart L.:
Confessions of a Middle Class Film Critic. An Interview with Andrew Sarris. (Izpovedi "meščanskega" filmskega kritika. Intervju z A. Sarrisom)
Osrednji predstavnik ameriške "avtorske" kritike Andrew Sariss odgovarja na različna vprašanja, od socialne vloge filmskega kritika do pogledov na sodobne prispevke marksistične, semiološke in strukturalne teorije. Največja pozornost pa je posvečena odnosu med filmsko umetnostjo in politiko, kar je narekovala sprememba Sarrisovih stališč v obravnavanju tega razmerja. To jasno potrjuje njegova zadnja knjiga "Politics and Cinema". Navkljub avtorjevemu "meščansko-liberalnemu" ideološkemu nazoru, ki omenjenemu problemu ne more biti kos, knjiga označuje obrat od zgolj formalnih in estetskih obravnavanj k političnim in sociološkim analizam filma.

Lenny Rubenstein:
The Politics of Spy Films. (Politika vohunskih filmov)

Qussai Samak:
The Arab Cinema and the National Question. (Arabska kinematografija in nacionalno vprašanje)

FILM QUARTERLY (Berkeley)

Vol. 32, No. 3 (pomlad 1979)

Dan Yakir:

The Magical Mystery World of Claude Chabrol: An Interview (Magično-mistični svet Clauda Chabrola: Intervju)

Marsha Kinder:

Carlos Saura: The Political Development of Individual Consciousness (Carlos Saura: Politični razvoj individualne zavesti). Krajša študija o najvidnejšem španskem režiserju srednje generacije prikazuje avtorjev razvoj od neorealističnih, socialno angažiranih filmov do zadnjih stvaritev, ki se ukvarjajo predvsem s posameznikom, uveljavljajo pa značilno ustvarjalčevo filmsko poetiko. Ti posamezniki so obremenjeni s spomini, sanjami in fantazijami, ki jih je proizvedla travmatična moderna španska zgodovina. Individualna zavest je zaznamovana s politično vsebino, ki na ta način film pretapa v politično metaforo.

Jesus S. Trevino:

The New Mexican Cinema (Novi mehiški film)

William E. van Wert:

Chris Marker: The SLON films (SLON-ovi filmi)
V analizo Markerovih filozofsko-političnih dokumentarcev, je vključena tudi serija filmov skupine SLON, ki so jo sestavljali delavci-filmarji in je pod avtorjovim vodstvom delovala koncem šestdesetih let. Namen SLON-a je bil politično osvestiti in razredno dinamizirati delavske množice. Njegova naloga je bila podobna Medvedkinovemu "filmskemu vlaku", ki je v tridesetih letih za kratek čas kazal na napake in spodsrljaje industrializirajoče se Sovjetske zveze.

FILM COMMENT

Vol. 15, No. 1 (januar-februar 1979)

David Kehr:

A Star is Born (Zvezda je rojena). Zanimiva študija, v kateri avtor primerja včerajšnji hollywoodski sistem proizvodnje filmskih zvezd in današnji, ki se bistveno razlikuje in ga odreja drugačne potrebe kolektivne psihologije in nove ekonomske razmere.

Stephen Farber:

Hollywood Maverick. Interview with Philip Kaufman. (Hollywoodski odpadnik. Intervju s Philipom Kaufmanom)

(v. a.): Billy Wilder

Dosje o veteranu hollywoodskega filma z obsežnim intervjujem. Poudarek je na zadnjem režiserjevem filmu Fedora.

Vol. 15, No. 2 (marec-april 1979)

(v. a.): Viscontis Magnificent Obsessions (Viscontijeve veličastne obsesije)

Todd McCarthy:

Milos Forman (Pogovor o filmu Lasje)

Elliott Stein:

An Acre of Seats in a Garden of Dreams (Eno jutro sedežev v sanjskih vrtovih)
Poskus sociološke analize bleščečega vzpona in padca ameriške arhitekture kinodvoran — templjev.

Charles Eidsvik:

The State as Movie Mogul (Država kot filmski mogul)
Primerjava ameriške kinematografije, ki temelji na komercialnih osnovah in novih proizvodnih oblik v zahodni Evropi. Avtor se dotika predvsem proizvodnje, ki jo omogočajo državne subvencije ali pa televizija ter proučuje možnosti prenosa teh oblik v ameriško kinematografsko infrastrukturo.

Vol. 15, No. 3 (maj-junij 1979)

(v. a.): Woody Allen

(v. a.): Peerless Powell (Enkratni Powell)

Dan Yakir:

Morning Becomes Romero (Jutro postane Romero — intervju)

CAHIERS DU CINEMA (PARIZ)

No. 300 (maj 1979)

Svojo jubilejno številko je ta nedvomno najpomembnejša in najplivnejša evropska filmska revija v celoti posvetila Jean-Luc Godardu, in sicer s fragmenti intervjuja z njim ter s pismi, ki jih je prejel Godard od svojih prijateljev in režiserjev.

No. 301 (junij)

Osrednjo temo predstavlja ameriški televizijski film "Holocauste", ki ga obravnava dva kritična zapisa ter intervju s psihoanalitikom Danielom Sibonyem. Z dvema kritikama je predstavljen najnovejši Godardov film "France Tour Détour deux Enfants". Z intervjujem in kritiko je predstavljen tudi portugalski militantni film "Torre Bella" Thomasa Hariana. Pascal Bonitzer pa priobčuje teoretični tekst "Parcialna vizija".

No. 302 (julij-avgust)

Glavno privlačnost te številke zagotavlja nedvomno intervju s Francisom Coppolo o njegovem filmu "In zdaj apokalipsa", dobitnikom "zlate palme" na Cannesem festivalu. Ta festival je tudi obdelan v več tekstih.

No. 303 (september)

Repriza Tatijevega filma "Playtime" v Parizu je reviji dala pobudo za obširno predstavitev tega filma in njegovega režiserja (z dolgim intervjujem ter vrsto analiz). Predstavljena sta še zadnji film Marguerite Duras "Navire Night" ter predstavnik ameriškega neodvisnega filma Fred Wiseman.

POSITIF (PARIZ)

No. 218 (maj 1979)

Nosilne so obširne predstavitve treh režiserjev: indijskega režiserja Satyajita Raya (intervju, dva njegova teksta ter njegova biofilmografija); italijanskega režiserja Luigijsa Comencinija, ki se je predstavil na festivalu v Cannesu s filmom "Zamašitev" (L'ingorgo); ter madžarskega režiserja Mikloša Jancsa (intervju z njim o njegovih zadnjih dveh filmih "Madžarska rapsodija" in "Allegro barbaro" ter kritika obeh filmov). Objavljena je še študija Alaina Garsaulta "Nekatere težnje sodobnega fantastičnega filma", ki se ji pridružuje še poročilo o filmih, predvajanih na 8. mednarodnem festivalu znanstveno-fantastičnega filma v Parizu.

No. 219 (junij)

Ta številka nadaljuje s predstavitvijo indijskega režiserja Satyajita Raya. Nato se dokaj obširno posveča Andreju Wajdi — s kritičnim zapisom o njegovem novem filmu "Gospodične z Wilka", z intervjujem o filmu "Brez anestezije" (oba filma sta bila predvajana na festivalu v Cannesu) ter z esejem Barthélémyja Amenguala o "Marmornem človeku". S kritičnim zapisom in intervjujem sta predstavljena tudi francoski režiser Alain Corneau in njegov novi film "Črna serija".

No. 220—21 (julij—avgust)

Objavlja izčrpano poročilo o vseh filmih, predvajanih na letošnjem festivalu v Cannesu, podrobneje pa obravnava tri filme: "In zdaj apokalipsa" Francis Coppole, "Lasje" Miloša Formana ter "Malopridnica" Jacquesa Doillona.

FILMCRTICA (RIM)

No. 292 (februar 1979)

(v. a.) Dossier Citti

Massimo Buscema:

"Superman": Testo filmico e racconto: i percorsi del film ("Superman". Filmski tekst in pripoved: poti filma)
Semiotična analiza filma, ki jo je omogočila kompjuterska formula "Supermana". Neproduktivna struktura "mrvih kodov" je tako nosilec gledanja v odsotnosti užitka.

No. 293 (marec 1979)

(v. a.) Dossier Vecchiali

Vittorio Giacci:

Alfred Hitchcock: l'allegoria della sessualita ambigua (Alfred Hitchcock: alegorija dvoumne spolnosti)
Analiza Hitchcockovih filmov s psihoanalitičnega vidika.

No. 294 (april 1979)

(v. a.) Montare, smontare, incollare ("perche non produrre dei sensi la dove sembrerebbero non essercene?")

Sestaviti, razstaviti, zlepiti ("zakaj ne oblikovati pomenov tam, kjer se zdi, da jih ni")

Niz člankov skuša hipotetično tematizirati različne usmeritve sodobnega filma. Eno izmed delovnih izhodišč predstavlja razmerje med filmi, ki pripadajo krogu filmov-katastrof, apokaliptičnih senzacij ter filmi, ki vračajo zaupanje s humaniziranjem karizmatičnega kozmičnega junaka. Pesimistični perspektivi, ki je "uničila še poslednje človekove gotovosti", povzdignila moč animaličnega sveta in naselila demonsko v človeka, je sledila optimistična pot v četrto dimenzijo (Vojna zvezd, Bližnja srečanja tretje vrste).

(v. a.) Lo specchio (Ogledalo Andreja Tarkovskega)

BIANCO E NERO (RIM)

2 (marec—april 1978)

Aldo Bernardini:

Nascita ed evoluzione delle strutture del primo cinema italiano (Rojstvo in razvoj struktur v prvem obdobju italijanskega filma)

Guarino S., Gossetti G.:

Fritz Lang "tedesco": la struttura simbolica ("Nemški" Fritz Lang: simbolična struktura)

Študija je razdeljena v enote: Bajka in zgodovina, Ekspresionistična praksa in prevara, Od bogov k buržujem, Lažnivi mehanizem "Vohuna".

Francesco Callari:

Pirandello — Cinema, Cinema — Pirandello

Silvan Furlan, Zdenko Vrdlovec



partizanska knjiga

Izšla je prva knjiga nove slovenske zbirke "SCENARISTI"

v sodelovanju Vibe filma in Partizanske knjige.

V njej so natisnjeni trije scenariji novih slovenskih filmov:

Željko Kozinc: KRČ,

Franček Rudolf: UBIJ ME NEŽNO

Mirče Šušmel in Matjaž Zajec: PRESTOP

Priporočamo nakup vsem ljubiteljem filma.

