

revija za film in televizijo

ekran

vol. 3
(letnik XV) 1978 / cena 15 din

3



revija za film in televizijo

vol. 3

volumen je 10 številik

številka 3/1978

(letnik XV)

ustanovitelj

Zveza
kulturnih organizacij
Slovenije

sofinancira

Kulturna skupnost Slovenije

izdajateljski svet

Tone Frelj, Srečko Golob,
Matjaž Klopčič, Vladimir
Koch (predsednik), Viktor
Konjar, Robi Kovšca, Anica
Cetin-Lapajne, Majda Lenič,
Milan Lindič, Marjan Maher,
Janez Marinšek, Božidar
Okorn, Jože Osterman, Jurij
Poje, Miro Polanko, Rajko
Ranfl, Franček Rudolf, Sašo
Schrott, Ančka Korže-
Strajner, Lenart Šetinc, Koni
Steinbaher, Dušan Voglar,
Vili Vuk, Boris Tračik in Jože
Žlender

ureja uredniški odbor

Jože Dolmark
Silvan Furlan
Viktor Konjar (glavni
urednik)
Cveta Stepančič
(oblikovalka)
Goran Schmidt
Sašo Schrott (odgovorni
urednik)
Matjaž Zajec

Jaro Novak (lektor)

stalni sodelavci uredniškega odbora
Toni Gomišček

Brane Kovič

Milan Pajk

Igor Vidmar

priprava stavka

Partizanska knjiga, Ljubljana

montaža in tisk

Tiskarna Slovenija, Ljubljana

naslov uredništva in uprave

Ljubljana, Ulica talcev 6.
telefon: 317—645

stiki s sodelavci in naročniki

ponedeljek, torek, sredo,
četrtek

od 10. do 12. ure

torek — med uredniško sejo

od 18. do 20. ure

cena

cena številke 15.- din

(za tujino 1.50 S)

letna naročnina 120.- din

(za tujino 15 S)

za študente in dijake 80.- din

žiro račun

50101—678—49110

devizni račun

50100—620—107—870

nenaročenih rokopisov ne vračamo

oprosčeno prometnega davka po
pristojnem sklepu Republiškega
sekretariata za kulturo
z dne 16.II.1974

2	komentar	Kako sodelovati	Matjaž Zajec
4	okrogla miza	To so gadi: filmska manipulacija po sebi in za sebe	Viktor Konjar
10	FEST 78	uvod	Viktor Konjar
12		Padre Padrone Paolo in Vittorio Taviani	Toni Gomišček
15		Ameriški prijatelj Wim Wenders Patricia Highsmith	Jože Dolmark
18		Tri ženske Robert Altman	Peter Kolšek
20		Providence Alain Resnais David Mercer	Silvan Furlan
23		Eliza, življenje moje Carlos Saura	Viktor Konjar
25		Varovalne barve Krzysztof Zanussi	Silvan Furlan
26	festivali	Moj Berlin, vaš Berlin	Rapa Šuklje
29		8. mednarodni forum mladega filma	Silvan Furlan
31	medfestivalaska razmišljanja	Filmi debitantov	Svetozar Guberinič
34	spomini na Teheran	Filmi za otroke, ali filmi o otrocih	Peter Povh
36	tv-dileme	Televizija: prijatelj ali sovražnik?	Brigitte Baudin
37	utopija ali nuja	Filmski pouk na univerzi	Dominique Noguez
42	portret	Rodger Larson — pionir filmske vzgoje v ZDA	Mirjana Borčič
44	in memoriam	Jacques Tourneur (1904—77)	Jože Dolmark
45	animirani film	Allegro ma non troppo	Toni Gomišček
46	reakcije	Medvedek Neewa: strip-serija Slikanice Mikija Mustra št. 1	Toni Gomišček
47	informacije	Združevanje kinematografije v SR Srbiji	Nevenka Opačić
48		filmske revije slovenska filmografija 1977	

na naslovni strani

Prigora iz filma Padre padrone — režija Paolo in Vittorio Taviani

Osrednji temi pričujoče številke sta brez dvoma okrogla miza o najnovejši slovenski filmski komediji JOŽETA BEVCA *TO SO GADI* ter komentiranje in predstavitev šestih pomembnejših filmov z letošnjega FEST-a.

Udeleženci okrogle mize so dejansko enoglasno ugotovili, da je film JOŽETA BEVCA, kljub rekordnemu odnevu med publiko (v Ljubljani 112.000 gledalcev), v vseh svojih komponentah popoln nedonošenček, ob čemer so zastavili vrsto vprašanj, ki spadajo v širši okvir razmišljanj o programski, pa tudi kulturno-politični usmeritvi domače filmske proizvodnje.

O FESTU 78 uvodoma razmišlja VIKTOR KONJAR, ki se v svojem besedilu ukvarja tako s programsko usmeritvijo "festivala festivalov", kot s trendi v svetovni filmski proizvodnji, kakor nam jih nakazuje letošnja, februarska, beogradska prireditelja. Prvih šest filmov pa, ki jih ocenjujemo in predstavljamo, so podpisali: brata TAVIANI, WIM WENDERS, ROBERT ALTMAN, ALAIN RESNAIS, CARLOS SAURA in KRZYSZTOF ZANUSSI.

V komentarju MATJAŽ ZAJEC načinja problematiko medrepubliškega filmskega sodelovanja, pri čemer izhaja iz dosedanjih izkušenj, ko smo se skupnih jugoslovanskih, filmskih projektov največkrat lotevali kampanjsko, brez jasno definiranih ciljev, odgovornosti in medsebojnih obveznosti. Zanimivo je tudi razmišljanje SVETOZARJA GUBERINIČA o petih režiserjih, ki so s svojimi filmi debitirali lani na puljskem festivalu, NEVENKA OPAČIČ pa nam je iz Beograda poslala informacijo o prizadevanjih za združitev kinematografije v SR Srbiji.

RAPA ŠUKLJE in SILVAN FURLAN pišeta o letošnjem filmskem festivalu v BERLINU, PETER POVH pa, na osnovi izkušenj z lanskega festivala v TEHERANU, načinja nekatere dileme v zvezi z otroškim filmom.

Z objavo članka DOMINIQUEA NOUGEZA, FILMSKI POUK NA UNIVERZI, začena uredništvo s sistematičnim obdelovanjem problematike filmskega šolstva in izobraževanja najprej na osnovi tujih izkušenj in kasneje domačih, da bi bilo mogoče končno sprožiti razpravo in akcijo, ki bi tudi ta sektor konstituirala kot enega bistvenih elementov oziroma pogojev filmske kulture v najširšem pomenu besede.

uredništvo

The two main items in this issue are a round-table discussion about the latest Slovenian film comedy, JOŽE BEVC'S "THE PESTS", and the presentation of six of the more important films shown at this year's Belgrade Film Festival (FEST 78).

The participants at the round-table discussion agreed almost unanimously that despite record attendance figures (112,000 in Ljubljana alone), Jože Bevc's film is immature in all respects. This raises a number of questions with regard to the programme policy and the cultural and political goals of the Slovenian film industry.

Introducing FEST 78, VIKTOR KONJAR considers both the programme policy of this "festival of festivals" and the trends in international film production as reflected at the Belgrade Festival in February this year. The first six films which we are describing the reviewing are by: Paolo and Vittorio Taviani, Wim Wenders, Robert Altman, Alain Resnais, Carlos Saura and Krzysztof Zanussi.

This issue also includes a commentary by MATJAŽ ZAJEC on the problems of cooperation between the individual Yugoslavian republics in the area of film production. Experience so far has shown that we have usually tended to approach common Yugoslavian film projects with determined enthusiasm, but without a clear definition of goals, responsibilities and mutual liabilities.

Of interest are SVETOZAR GUBERINIČ'S observations on five directors who made their debuts at last year's Pula Film Festival.

From Belgrade, NEVENKA OPAČIČ gives us news of the efforts to bring about a merger of the film enterprises in the Socialist Republic of Serbia.

RAPA ŠUKLJE and SILVAN FURLAN write on this year's film festival in BERLIN, PETER POVH considers some of the problems of making films for children, as illustrated by last year's film festival in TEHERAN.

With the publications of an article by DOMINIQUE NOUGEZ, "Teaching Film at the University" we are beginning a systematic study of the problems of film education and teaching. After a review of foreign experience we will later consider the situation in Yugoslavia, the aim being to encourage discussion on this subject and to promote activity towards a recognition of this as one of the intrinsic elements and preconditions for film culture in the widest sense of the word.

THE EDITORS

Pred nami ta trenutek ni filmskega projekta, ki bi zahteval združevanje jugoslovanskih umetniških, finančnih in filmsko proizvodnih zmogljivosti. Za nami pa so izkušnje z nekaterimi jugoslovanskimi filmskimi projekti, ki so bili s strani njihovih nosilcev opredeljeni kot domala "državni", zaradi česar morda tudi ni bilo pravega premisleka pri združevanju sredstev, še manj pa je bila domišljena upravičenost teh jugoslovanskih filmskih projektov in možnosti združevanja naših umetniških potencialov ob njih. Če že nimamo sredstev, potem umetniške potencialne nedvomno imamo. Prav o njihovem polnem in enakovrednem vključevanju v te projekte so njihovi tvorci najmanj razmišljali.

Ob teh, marsikdaj z vsiljeno propagando na jugoslovansko raven povzdignjenih filmih, smo za grandiozne filmske projekte združevali predvsem sredstva in mnogo manj domačo ustvarjalnost. Po eni strani se je v filmsko proizvodnjo na strani nosilcev projektov spretno vključevala politika, po drugi strani pa je bil močno izpostavljen, poleg političnega, še finančni učinek. Šlo naj bi potemtakem za partnerstvo, ki naj bi vsakemu udeležencu vloženi "kapital" obogateno povrnilo. V času zadnjih vzdihov tega velikega producentstva, katerega breme nekatere kinematografije nosijo še danes, so bile zapisane tudi obljube o enako združenem financiranju podobnih projektov, s kateretoli strani že bodo ponujeni. Po drugi strani pa naj bi združeno (najemniško) delo nekaterih filmskih delavcev iz vse Jugoslavije zagotavljalo tudi skupen ustvarjalni interes. O rezultatih tega medrepubliškega sodelovanja je bilo veliko zapisanega, nekoliko več o političnosti kot o umetniškosti, mnogo manj pa o finančnem partnerstvu, ki se je z leti polagoma popolnoma izgubilo. Dohodka preprosto ni bilo in ob dohodku so se pritoževali edinole nekateri filmski avtorji, ki niso dobili izplačanega niti dogovorjenega honorarja (vsaj ne v celoti). Ob tem seveda nismo raziskovali, če je bila politična utemeljenost teh projektov, kakor se je izkazovala v obliki filmov, tudi upravičena. Na to smo pozabili kot na nesporazume določene politike, boljše, politike nekaterih filmskih velmož. Ostali so delci naše filmske zgodovine.

Toda ti filmi, kot najbolj reprezentativna naj omenim Bitko na Neretvi in Sutjesko, imajo seveda svoje naslednike, katerih nosilci so tako finančno kot tudi umetniško-politično manj pretenciozni. Ob manjši finančni udeležbi obljublajo kajpada tudi manj spektakularne rezultate.

Medrepubliškega — jugoslovanskega sodelovanja smo se zaradi tega ustrašili; ustrašili tudi zaradi tega, ker danes v Sloveniji že vemo za rezultate, ki nam jih je prineslo medrepubliško sodelovanje "skromnejšega" tipa. Imamo izkušnje iz najmanj dveh filmov, iz projekta Štiri dni do smrti in iz Rdeče zemlje, ki nista predstavljala niti omembe vrednega umetniškega dosežka, kaj šele finančno uspešnega rezultata. Izkušnje govorijo tako, miselnost pa ostaja zaradi različnih interesov, o katerih bi težko trdili, da so umetniške narave, nespremenjena.

Še vedno velja, vsaj v praksi edinega slovenskega filmskega producenta, da so projekti medrepubliškega filmskega sodelovanja prioritetni. Gre prej za proklamirano sodelovanje, ki temelji na skromnem finančnem in umetniškem povezovanju, kot pa za načrtno politiko na tem področju. Ne morem sklepati drugače, kakor da gre še vedno za zastopanje zelo majhnih finančnih interesov pobudnikov tega sodelovanja in da stopajo v ospredje predvsem zelo drobni (ali morda večji) interesi posameznikov, ki si združevanje na področju filma predstavljajo na zelo privatističen način.

Obdobje jugoslovanskih filmskih spektaklov smo nekako preživeli. Kaj se z njimi ta hip dogaja, niti ne vemo. Ne vemo tudi tega, kaj od dogovorjenega je bilo uresničeno. Hkrati pa tudi ne vemo za kriterije, ki so pogoj za združevanje jugoslovanskih umetniških in finančnih filmskih potencialov. Zelo aktualne pa so pobude za sodelovanje pri "drobnih", finančno manj zahtevnih projektih, ki naj bi imeli "jugoslovanski" pomen. Nosilci teh pobud so različni, sklicujejo pa se na jugoslovanskost teme, na pomembnost teme, na nujno potrebnost združevanja predvsem sredstev ... Kriterijev za umetniško in finančno združevanje na področju filma pa še vedno nimamo izdelanih. Lahko se strinjamo, na primer, da so Filmske novice nosilec projekta tilma o Titu, v katerem bodo prikazani najbolj pomembni že posneti dokumentarni izseki iz njegovega delovanja, ne moremo pa takemu projektu pritrditi

in ga apriori financirati, dokler ne vemo, kdo in predvsem na kakšen način in kako bo te pomembne filmske dokumente oblikoval v celoto. In to je samo primer, primer filmskega projekta, ki zagotovo sodi v sklop naših skupnih projektov. Seveda pa producenti predlagajo še vrsto načrtov, pri katerih je medrepubliško sodelovanje samo krinka za zbiranje sredstev, ki so potrebna za uresničitev določenega projekta.

Dogovoriti se bomo morali za kriterije, za filmsko politiko na področju medrepubliškega sodelovanja, skratka, med sabo si bomo morali razjasniti, zakaj združujemo svoje umetniške potencialne, čemu združujemo sredstva, da ne bomo nasledili najemništvu, kar zadeva našo ustvarjalno udeležbo, da ne bomo pričakovali finančnega uspeha in velikega dohodka iz tega filmskega sodelovanja. Kriteriji za sodelovanje morajo postati osnova programske in finančne politike kulturne skupnosti, postati morajo odločilni element politike slovenskega filmskega proizvodnega centra. Le v tem primeru bomo namreč sposobni odgovarjati na ustvarjalne pobude, le v tem primeru bomo sposobni združevati ustvarjalne in finančne potencialne. Glede na tako sprejete kriterije tudi ne bodo možne špekulacije, ki so, to moramo priznati, v naši filmski politiki tudi prisotne.

Ko predlagamo in se odločamo o predlogih za medrepubliško filmsko sodelovanje, bi morali pri sklepanju upoštevati vsaj nekaj osnovnih kriterijev. V prvi vrsti moramo opredeliti, kakšen filmski projekt naj nastane na osnovi združevanja umetniških in finančnih potencialov iz vse Jugoslavije. Pri odločanju o tem bi morali upoštevati predvsem dva kriterija, kriterij kakovosti, ki vključuje tudi "jugoslovanskost", in ekonomski kriterij — ali realizacija filmskega projekta za njegovo kakovostno uresničitev zahteva več sredstev, kot pa jih zmore nosilec filmskega projekta. Poleg garancij za dober film moramo pri takšnem filmu vedeti tudi to, kako se bodo sredstva vračala, kako se bo finančno partnerstvo enakopravno uresničevalo. Pri tem pa je pomembno tudi združevanje naših ustvarjalnih potencialov, ki morajo biti vključeni v nastajanje filma po kriteriju resnične kvalitete filmskih in ostalih ustvarjalcev iz vse Jugoslavije, in ne samo filmskih delavcev, ki so tako ali drugače vezani na katerega izmed nosilcev filmskega projekta.

Ob teh redkih filmskih načrtih bo prihajalo še do vrste pobud za medrepubliško sodelovanje. Te pobude naj bodo predvsem na ravni združevanja ustvarjalnih sil, da bi zagotovili kar najbolj kakovosten film. V tem primeru seveda ni nobene potrebe, da bi združevali tudi finančna sredstva, razen v primeru poslovnega interesa producentov. V takem primeru seveda za sofinanciranje ne pridejo v poštev sredstva kulturne skupnosti, ampak naj producent vložijo v filmski projekt, pri katerem želi sodelovati, lastna sredstva.

Seveda se ne smemo odpovedati skupni temi, ki sicer za svojo realizacijo ne zahteva visokih sredstev, a se zaradi njene vsebine in enakopravnega ustvarjalnega deleža pokaže potreba po ustvarjalnem in finančnem sodelovanju. Znova je pri odločanju v ospredju kriterij kakovosti, kakor se ta kaže v predlogi za film, kakor se lahko oceni glede na umetniške nosilce. V takem primeru uvrstimo filmsko temo v nacionalni filmski program, pri čemer jo pod enakimi kriteriji sofinancira kulturna skupnost.

Naj bo ta zapis pobuda za razmišljanje in predvsem pobuda za sprejete kriterije medrepubliškega filmskega sodelovanja, ki naj bodo tako osnova za odločanje filmskega producenta in njegovih organov kot tudi osnova za sklepanje v okvirih kulturne skupnosti. Šele ko bodo ti kriteriji zapisani in sprejeti, bodo onemogočene špekulacije nosilcev pobud za medrepubliško filmsko sodelovanje.



To so gadi

Da bi se izognil konvencionalnemu načinu kritičnega obravnavanja slovenskih filmskih novitet, se je uredniški odbor Ekрана v zvezi s filmom Jožeta Bevca **To so gadi** odločil za sklic okrogle mize.

Razposlanih je bilo trintrideset vabil, med vabljenimi pa so bili sodelavci iz Bevčeve filmske ekipe, iz vrst filmskih in gledaliških ocenjevalcev, iz vrst kulturnopolitičnih delavcev ter iz filmskih in kinematografskih hiš.

Na srečanju je od 33 vabljenih, ob precejšnjem številu opravičenih, sodelovalo 12 govorcev.

Pogovor, ki se ga je (približno do polovice) udeležil tudi avtor filma Jože Bevc, se ni osredotočil zgolj k fenomenu **Gadov**, pač pa se je oziral k vsem organizacijskim in ustvarjalnim problemom slovenske filmske proizvodnje, k občim vprašanju naše filmske kulture in še posebej k izredni odzivnosti ljubljanske kinematografske publike na domači film, kar se je bolj kot kdajkoli doslej izkazalo ob novi slovenski filmski komediji.



okrogla miza

To so gadi: filmska manipulacija po sebi in za sebe

Viktor Konjar:

V imenu uredniškega odbora Ekрана, ki je sklicatelj tega pogovora, nekaj uvodnih besed: osnovni namen sklica okrogle mize je bila želja po spremembi. Doslej smo nove slovenske filme v reviji pospremili z ocenami, ki so jih napisali posamezni filmski kritiki, in z intervjujem, ki smo ga pripravili z vsakokratnim avtorjem. Tokrat bi radi svojo nalogo opravili nekoliko drugače. Beseda za okroglo mizo naj bi tekla spontano, improvizirano, pa seveda tudi polemično — a zato tudi živo, neposredno in neizumetničeno. Povabili smo kar triintrideset sogovornikov, vendar nas je dosti manj. Naj nas razmeroma skopi odziv vznemirja? Ne. Mislim, da za to ni razloga. Število udeležencev pogovora prav gotovo ni pomembno — pomembna je vsebina. Naša tema je slovenski film **To so gadi** avtorja Jožeta Bevca, ob njem pa vsi **pro et contra**, ki so že bili ali pa še bodo razgrnjeni, če ne prej, vsaj ob puljskem filmskem poletju ... Spodobi se, da za začetek pobaramo avtorja: kakšen je vaš pogled na **Gade** in kakšna so vaša stališča v zvezi z vsem, kar se spleta okoli vašega filma?

Jože Bevc:

Bom zelo iskren: prav zato, ker želim da bi bil zares iskren, vas nagovarjam z besedami: "Dragi moji sovražniki! Prišel sem med vas, da se iskreno pogovorimo. Sam sem s filmom, iskreno povedano, zelo zadovoljen. Moj namen je bil narediti čisto komedijo, s katero sem želel našega gledalca vnovič privabiti v kino-dvorano. Želel sem si ljudi nasmejati — in vsakdo mi lahko prizna, da to ni lahko. Film se vrti. Videli ste ga. Za menoj stoji večdesettisočglava množica, ki **Gadom** pritrjuje, jih občuduje, se jim smeje in je z njimi zadovoljna. Ocene kritikov in kritičarjev pa so domala v celoti negativne. In čudim se, da nimate vsi pripetih žalnih trakov, soočeni z dejstvom, da je slovenski film naletel na tak odziv pri občinstvu.

Sašo Schrott:

Tovarišu Bevcu se res zahvaljujem, da je prišel na ta pogovor, saj gre za gesto, ki smo je redko vajeni. Vajeni smo režiserjev, ki so na veliko dajali izjave pred premiero svojih filmov, po njej pa so se potuhnili, češ: jaz sem svoje opravil in grem, pri čemer so se obnašali, kot da je film njihova privatna zadeva. Jože Bevc s svojo prisotnostjo na našem pogovoru dokazuje, da je pripravljen ravnati drugače. Njegova pripomba v zvezi z žalnimi trakovi pa je sicer neumestna. Mislim, da moramo nesporazume glede občinstva postaviti na pravo mesto že na samem začetku pogovora. V naši kulturni politiki je občinstvo res eden bistvenih in zelo pomembnih elementov za ocenjevanje umetniške produkcije, a zanesljivo ne edini, kar je bilo že mnogokrat izpričano. Navsezadnje: ko bi bilo občinstvo edini kriterij, bi slovenske kulture takorekoč ne imeli. Res pa je, da prihaja v zadnjih nekaj letih do trenda vračanja gledalca k domačemu filmu, kar je sijajno. To pa nas nikakor ne sme zazibavati v spokojno samozadovoljstvo. Nasprotno: obvezuje nas, da bomo gledalca pridobivali s čim večjo kvaliteto naših umetniških proizvodov. To mora biti naš cilj, in nič drugega. Mahanje s številkami, če za njimi ne stoji kvaliteta, nima nobene vrednosti.

Jože Bevc:

Pri nas je tako: kadar ima določen film, ki ga je kritika dobro ocenila, velik obisk, postane publika zelo važen arbiter. Takrat govorimo o njenem okusu. Ko pa se kritične ocene in obisk razhajajo, kritikarji publike zlepa ne priznavate več kot edinega argumenta ... V zvezi z **Gadi** ste se razpisali o nekakšnem spogledovanju s satiro. Slovenci smo sploh obremenjeni z velikim poslanstvom, ki bi ga moral prinašati vsak film. Jaz pa poudarjam, da je velika umetnost — nasmejati ljudi. In da nam je film, ki ljudi nasmeje, potreben. No, kritik naj seveda pošteno kritizira in opozarja na napake, naj pa bo pri vsem tem tudi

konstruktiven. Žal take konstruktivnosti ne opažam. Sledim kvečjemu veliki žolčnosti, ki ne počenja drugega, kot da udriha po avtorju, po njegovi praznini in po "nemogočem" scenariju. Istočasno pa se ta kritika sklicuje na moje kratke filme, ki so pri publiku — pa ne samo pri publiku, tudi na domačih in mednarodnih filmskih festivalih — želi priznanja pred desetimi, petnajstimi leti. Kritiki so potrebovali deset, petnajst let, da so odkrili mojo kvaliteto na področju kratkega filma. So potem tudi **Gadje** prišli za naše kritike petnajst let prezgodaj? Boste morda čez petnajst let govorili: ko bi imeli film, kot so bili **Gadi**!? Pri vsem tem torej ne gre za krizo slovenskega filma, ampak za krizo slovenske kritike.

Vladimir Koch:

Kritičnim odklonitvam Bevcovega filma bi ne bilo ničesar dodati, ko bi se ne soočili z nenavadnim dejstvom, da so **Gadje** pri občinstvu dosegli neverjetno popularnost in doslej največji obisk kakega filma sploh. Gre torej za očitno nasprotje med mnenjem kritike na eni strani in publiko na drugi strani. Po vsem tem Bevc kritiki sugerira, naj ugotovi, da stvari le niso bile takšne, kot jih je zapisala. Po njegovem se je kritika zmotila. Mislim, da moramo o zadevah zelo natančno razmisliti. Ker po eni strani ne morem mimo kritične sodbe, ki sem si jo o filmu ustvaril, hkrati pa ne morem vseh teh sto tisoč Ljubljančanov, ki so si film ogledali, obtožiti slabega okusa, sem skušal z gledalci v polni dvorani kina Union dognati, kaj je tisto, kar jih privlači, in zakaj vse tisto, kar moti mene, ne moti njih. Predvsem je naša publika zelo dobrohotna do slovenske besede na filmskem platnu, še posebej pa do komedije, ki se že sicer zelo redko pojavlja v sleherni kinematografiji, pa seveda tudi v naši. Željna je smeha in hrepeni po komičnih domislekih, bodisi v situacijah bodisi v dialogih, pri čemer še posebej vžge, če so izrečeni in ljubljanskem žargonu. Tako je publika režiserju že vnaprej pripravljena odpustiti slabosti, ki jih v filmu

ni malo. Gledalec jih morda celo opazi, a se mu ne zdijo pomembne in jim ne pripisuje odločilnega pomena. Ne ustavlja se pri šibki fabulativni in dramaturški zasnovi, da le ne mine preveč časa od enega gaga do drugega. Ne vznemirja ga, če so gagi banalni in znani že iz časov neme burleske. Ne moti ga preveč, da režiser zaradi preobilja oseb ne izpelje konsekvantno niti ene same dramatične situacije, saj nima prostora za razvijanje posameznih odnosov med tako številnimi osebami, ki se ves čas samo prepirajo in si nagajajo — vse zavoljo enega samega namena: da bi se jim smejali. In gledalci se jim smejejo in so s filmom, iz katerega veje Bevčeva dobrodušnost, prav zaradi tega zadovoljni. Kljub temu pa velik obisk ne more spremeniti kritičnih sodb na račun filma. Gre namreč za dvoje različnih stvari. Bevcu in njegovim igralcem, ki so se trudili, da bi iz te nerodno komponirane burke napravili kolikor toliko prijeten film, manjka za pravo burlesko predvsem eleganco in telesnih spretnosti, kakršnih smo vajeni pri najboljših tujih filmskih komikih. Prav tako nismo opazili nikakršnih estetskih stremeljenj v načinu snemanja. Kamera je tu samo zato, da posname vnaprej pripravljeno predstavo. Vse je torej zelo zelo preprosto, vendar, kot je videti, dovolj zabavno za našega razvedrila željnega gledalca. Pokazalo se je, da je slovenski film zaželen, slovenska komedija pa trikrat zaželena. Važni so seveda rezultati. Tu pa se ustavljam pred novim dejstvom. Boljših rezultatov in obenem normalnega razvoja namreč ni mogoče doseči brez kontinuirane proizvodnje in brez njenega številčnega povečanja. Bistvo vseh naših problemov je tu.

Sašo Schrott:

Menim, da je digresija tovariša Kocha zelo umestna. Opomnil nas je na odnose znotraj slovenske filmske proizvodnje. Film, kakršen je, je zrcalo odnosov v filmski proizvodnji. Te odnose moramo spremeniti, če hočemo, da bodo nastajali boljši filmi, ali da bo, denimo, Jože Bevc posnel boljšo filmsko komedijo, ki jo bodo gledalci gledali še z večjim veseljem ... Predlagam pa, da se začnemo pogovarjati o filmu samem. Lotimo se odkritega pogovora, ki naj ne bo zlonameren ali žolčen. V **Gadih** so reči, ki se jim človek naravnost čudi, ko jih vidi, in ga zanima, kako je sploh mogoče, da je do njih prišlo. Avtor nam jih bo morda lahko pojasnil ...

Viktor Konjar:

Pogovarjati se moramo predvsem o avtorjevi nameri, da ustvari komedijo. Morda bi bilo zato najbolj smotno, da nam Bevc razgrne svoj koncept komedijskega ponazarjanja življenja.

Jože Bevc:

V svojem dolgoletnem filmskem delu sem sprva težil k satiri in imel pri tem celo srečo, da sem jo lahko realiziral.

Kasneje pa so se časi spremenili in satira, ki sem jo nosil v sebi ter jo želel izpovedati, ni imela več dostopa ne na veliki ne na mali ekran. Pri televiziji, kjer sem sodeloval, sem ponudil marsikatero zamisel, ki je imela svojo težo in veliko poanto, vendar mi niso ničesar sprejeli, zakaj tisti, ki so takrat odločali o teh stvareh, so bili bolj papeški od samega papeža. Doma v predalu imam, denimo, politično satiro, ki jo hranim za poznejše čase, ko se bomo smejali temu, kaj vse nas je bilo nekoč strah prikazovati na naših malih zaslonih. Pred nedavnim sem bral intervju, v katerem tovariš Stane Dolanc poudarja, kako zelo je zaželena v naši družbi satira. Verjamem našim političnim voditeljem, da si jo res želijo. Toda tisti, ki so po hierarhiji nekoliko niže in o teh stvareh neposredno odločajo, izjavam seveda kimajo, ko pa jim satiro prineseš, se jim kaj rada porazgubi po predalih, ali pa moraš poščitati vse osti — in iz vsega nastane nič ali kvečjemu komedija ... Tako prevzgojen, sem se naposled naveličal pisati samemu sebi. Pričel sem, utrujen od vsega tega, razmišljati ekonomično, o nečem, kar bo zanesljivo in prav nič problematično — in tako je nastal ta scenarij. Da je slabši, kot bi lahko bil, je posledica njegovega večkratnega prekladanja iz filmske v televizijsko hišo in spet nazaj. Vmes sem ga prirejal celo za nadaljevanko pa spet nazaj v celovečerni film. Kar naprej sem ga moral preurejati, kajti življenje teče pri nas tako hitro, da je scenarij, brž ko je napisan, že star. Ne spreminja se samo okolje, nenehno se spreminjata tudi človek in njegova psiha. Tako dobiva vsak scenarij brado že v trenutku, ko je dokončan, in če ne pohitiš, je takoj prepozno. Zato sem prepričan, da bi bil film pravi "bum", ko bi ga bil lahko posnel takrat, ko je bil napisan scenarij. Tako pa sem se zadovoljil s tem, kar je iz vsega nastalo — in reči moram, da sem z rezultatom zadovoljen, zaradi velikega obiska pa celo srečen. Zamerim kritiki, da ni v filmu odkrila ničesar, kar bi mu lahko priznala, saj sem prepričan, da je v njem dokaj stvari, ki bi jih kritika lahko povzdignila.

Jože Dolmark:

Poudarjeno je bilo, da Bevčev film odpira vprašanja o filmski zavesti pri nas zelo na široko, zlasti še, ker je vanj vpletena publika. Vprašal bi kar naravnost: ker je bilo v kritičnih zapisih o Bevčevem filmu malo govora o komediji kot filmskem žanru, kar je posledica omalovažujočega odnosa do tega žanra sploh pa tudi posledica pomanjkljivega strokovnega poznavanja razvoja komedije, njenih filmičnih, estetskih in strukturnih principov, me zanima, kaj si avtor razlaga pod pojmom "čista komedija" ... kaj mu opredelitev za komedijo pomeni kot osebnih, avtorski credo?

Jože Bevc:

Rekel bi takole: v mojih kratkih filmih je bila komika izrazito gagovska. To je

najčistejša filmska govorica. Zgodbo pripoveduješ s samimi gagi ... Tokrat pa sem se prvič soočil tudi z uporabo besed, s katerimi sem — poleg gagov — oblikoval karakterne poteze svojih oseb. Preplet gagov in besednih smešnic mi je pomenil osnovo za komedijo.

Jože Dolmark:

Težili ste k temu, da bi ustvarili verbalno komedijo, v kateri naj bi komično zvenele predvsem besede s svojim nenehnim ponavljanjem raznoterih nesmislov. Zdi pa se mi, da distribucija gagovske komike na eni in verbalne komike na drugi strani v scenariju ni bila opravljena na pravi način. Kakšen je bil torej vaš princip?

Jože Bevc:

Ugotavljam, da bi lahko ob intenzivnejšem delu na scenariju film naredil na čisto svoj, gagovski način. Besedna komika, opažam, mi ni uspela, kot bi mi bila morala. Najbrž bi bilo res bolje, ko bi se držal svojega. Vidim tudi, da sem naredil nekaj napak, ki jih ne bi bil smel, v montaži. Res pa je, da sem imel posnetih kar 4500 metrov učinkovitega gradiva, zato sem moral neusmiljeno krajšati, če sem hotel priti na dolžino med približno 2600 in 2800 metri. Ob tem krajšanju so bila izločena mnoga mesta, ki bi morala ostati. A taka je pač usoda prenekaterega filmskega prizora, česar pred samim snemanjem ni mogoče predvideti, kljub snemalnemu knjigam in vsemu podobnemu. Komika namreč ni toliko stvar razuma, kot je stvar srca. V srčnosti pa marsikaj zgrešiš, namesto da bi bil utečen na strokovnih tirih.

Jože Dolmark:

Zame je v slovenskem filmu problematična predvsem uporaba same besede. Nič manjši pa ni pri nas problem igralskega investiranja v komično. Ne vem, ali se s tem strinjate ...

Viktor Konjar:

Ali bi ne kazalo iz teh ugotovitev izpeljati misli, da je vzrok skromnim izkušnjam, pa tudi spodsrljajem vseh sodelujočih v tem filmu, zelo redko pojavljanje komedije v naši filmski proizvodnji? V tem žanru so v resnici vsi vselej spet začetniki.

Vladimir Koch:

Mislil, da je res treba upoštevati, da komedije v slovenskem filmu razen redkih izjem dejansko ni. Tudi kontinuirane proizvodnje ne. Problem je dejansko v tem, da je dobro komedijo mogoče zgraditi samo na osnovi stalnega dela. Bevc se je pri nas sicer edini ukvarjal s komedijskim principom, vendar samo v zvezi s kratkim filmom. Ko se je zdaj lotil celovečernega, ga seveda ni zmozel izpeljati do tiste stopnje, kot bi si mi vsi želeli. Kljub temu smo s tem filmom prišli do komedije, ki bi je sicer ne dobili, ko bi se režiser Jože

Bevc s komiko ne ukvarjal že vse življenje. Žal so vse to še zmerom skromni začetki, ki se ne premaknejo v organizirano in jasno usmerjeno proizvodnjo že celih petindvajset let.

Zlasti ni nobene izkušnje, nobene usmerjenosti, kaj šele določenega tipa komedije, o kateri bi lahko rekli, da jo znamo razvijati prav mi. Nikjer seveda ni rečeno, da tega ni mogoče doseči. Mislim, da je mogoče, kajti vsako organizirano delo pripelje do določenega rezultata, biti pa mora — organizirano. Toda skrbi me, da dela ne bomo organizirali. Proizvodnja bo kar naprej majhna in očitna nevarnost je, da ne bomo sklenili nobenega člana, prek katerega bi prišli do urejene proizvodnje. Sicer pa je res, da komedije — razen Partljiča — tudi v gledališču ne gojimo. To je gotovo težak žanr, najbrž najtežji.



Tone Frelih:

Potrudil se bom, da ne bom žolčen. Svoje pripombe bom skušal strniti bolj v vprašanja kot v definicije. Sprašujem se, ko gledam *Gade*, kaj je s sodobnostjo tega filma. Zakaj poudarjam pojem "sodobnost"? Ker se mi zdi, da je komedija izrazit žanr sodobnega življenja. Toda v *Gadih* ne vidim ničesar takega, kar bi me neposredno spominjalo, denimo, na leto 1977, ko je bil film posnet. Film, kakršen je, bi bil lahko nastal tudi v sedemindesetem ali pa v sedemdesetdesetem letu. Nič ni v njem tipično našega, sedanjega. Torej se sprašujem, zakaj je bilo tak film sploh treba snemati? Kakšno komično sporočilo nam prinaša razen smeha? Komedija, kot ste jo zastavili vi, se mi kaže kot izrazita komedija klišejev ali stereotipov. Zdi pa se mi, da komedija, kadar pristaja na klišeje in stereotipe, manipulira z gledalci — manipulira na tisti zgrešeni način, ko avtor natanko ve, kako bo izzval smeh pri gledalcih, ne da bi se za njegovim izzivom skrivalo kakršnokoli miselno sporočilo.

Jože Bevc:

Tudi vi ste med tistimi Slovenci, ki so obremenjeni od prepričanja, da film mora vsebovati določeno sporočilo. Sicer pa vam moram povedati, česar vi nečete videti. Ta film je freska današnjega časa. Je tudi spopad med dvema generacijama. In je še vrsta stvari, o katerih pravite, da niso odraz današnjega časa, čudno pa, da so jih "trolejbusarji", o katerih je govora, kot take občutili. Kako to!?

Toni Gomišček:

Vi pretendirate k temu, da je vaš film izsek določene resničnosti ...

Jože Bevc:

Ja.

Toni Gomišček:

Meni pa se zdi, da je težko reči, da ta film zares prikazuje življenje šoferjev, da so to zares oni. Zanje tipičnih sekvenc je v filmu vsekakor premalo, močno pa prevladuje fikcija. Film dejansko temelji na fikciji. Osrednje mesto ima nenavadna družina, v katero pride dekle, ki postane nosilka verbalne komike s svojim večnim ponavljanjem "Jok, brate, odpade!". Poleg ponavljanja je v komedijo vključen žargon. Pa še jecljanje mladega šoferja. In nekaj gagov ... Skratka: kakšna je v vsem tem relacija med resničnostjo, fikcijo, komiko, verbalnostjo, gagi? Kako je bilo mogoče vse te elemente med seboj povezati?

Jože Bevc:

Čisto kratak bom: to je licentia poetica. Dovoljuje mi, da resničnost prepletam s fantazijo pa tudi, če hočete, s svojimi "amarcordi". Vse je združeno v celoto. Kaj naj rečem drugega!?

Sašo Schrott:

Pa pogledjmo drugače. Vaš film, to je mogoče argumentirati, po obrtniški plati zaostaja za slovenskimi filmi, posnetimi v zadnjih petih letih. Priča smo obupni montaži, pomanjkljivi tehnični obdelavi, nedoslednostim v osvetlitvah. Tu pa so še kamera, barvna kompozicija, mizanscena ...

Jože Bevc:

Mislim, da pri tem filmu res nisem imel srečne roke. Zalomilo se je že pri izbiri sodelavcev. Na voljo smo imeli zelo slaba tehnična sredstva. Vrh vsega pa je bil tudi projekt sprejet samo zato, ker je bil najcenejši. Vse to je botrovalo končnemu izdelku.

Vladimir Koch:

Mislim, da je osnovni problem slovenskega filma prav takšno ravnanje. Do realizacije *Gadov* je prišlo, kakor vemo, ker pač ni bilo na voljo drugega scenarija. Ko bi bilo scenarijev več, bi obstajala tudi možnost izbire. Ko to ugotavljamo, se moramo vprašati, kakšna pota bomo

ubrali poslej, da bomo prišli do zadostnega števila scenarijev, ki bodo omogočali izbor in s tem nastanek slovenske filmske komedije, ki bo na višji ravni, kot je ta. Kako se torej organizirati, da bomo prišli do boljšega teksta?

Jože Dolmark:

Zame so vse to, o čemer govorimo v zvezi s tem filmom, kapitalna vprašanja. Vse, kar smo rekli, je nedvomno res: premalo scenarijev, obrtniško in vsakršno drugo nazadovanje, neefektivno delo, nezadostna družbena opora — predvsem pa nezadosten interes za film, za njegovo zgodovino, za njegovo estetiko. Naša kapitalna naloga je, da vse to temeljito premislimo. Pojav *Gadov* leta sedeminsedemdeset nas je na probleme dovolj jasno opozoril. Pa ne samo na probleme komičnega, ne samo na probleme Jožeta Bevca, ne samo na probleme dnevne kritike, pač pa na probleme celotne slovenske filmske zavesti.

Viktor Konjar:

Kaj, ko bi temu ne rekli samo filmska, ampak življenjska zavest! In da bi Bevcčevemu filmu ne očitali samo, da manipulira s publiko, pač pa bi rekli, da je umetniška laž, ki si jo ta publika na svoj način zasluži. Če sežemo do teh konsekvenc, je problem seveda veliko težji in zadeva sfero politike, političnega odnosa do ljudi, vsiljevanja posebnega, poenostavljenega gledanja na to naše sedanje življenje. To pa še zdaleč niso samo filmska ali samo estetska vprašanja.

Tone Frelih:

Mislim, da sta možna dva načina manipulacije: ena je znotraj filmskega dela, druga zunaj filma. *Gadje* se mi kažejo kot izrazita filmska manipulacija znotraj zgodbe same, znotraj njene filmske postavitve, v avtorjevem prepričanem obrtnem znanju. In prav to je tisto, kar moramo obsoditi v letu sedeminsedemdesetem, oziroma oseminsedemdesetem.

Goran Schmidt:

Vse navedeno je problem naše programske usmeritve. Manipulirati je možno s slabimi ali pa tudi z dobrimi filmi. Če je Viba podjetje posebnega družbenega pomena — in to z vsemi svojimi organi upravljanja, se mora programiranje torej zasukati v smer "manipuliranja" v dobrem pomenu besede, da bomo dajali od sebe dobre, umetniške filme.

Sašo Schrott:

... Kar zadeva Bevcčev film, nam natančno odslikava, kakšno je stanje — in to je kulturnopolitično vprašanje. Na dan bijejo vprašanja ekonomičnosti in cene, tega torej, kakšen izdelek smo dobili in za kolikšen denar.

Niko Matul:

Se strinjam, moram pa reči, da vsi filmi tudi ne morejo biti dobri. Eni so

boljši, drugi so slabši. Upoštevati morate, da režiranje filma ni tako enostavna zadeva, zlasti ne, če pomislimo, da prideš na vrsto kvečjemu vsaka tri leta. Od samih teoretičnih priprav pa se ne naučiš kaj prida. Dela pri filmu se lahko naučiš edinole z delom. To vem iz lastne izkušnje.

Sašo Schrott:

Toda vseeno imamo inštrumente, o katerih lahko rečemo, da opravljajo funkcijo filtra ali preventive. Navsezadnje je tudi pismenost v tej republiki na dovolj visoki ravni, da bi sprevideli, da je bil ta tekst od vsega začetka evidentno neuporaben. Tu je srž problema.

Vladimir Koch:

Vse je zelo preprosto. Bevc si je želel narediti celovečeren film. In je naredil



šibak film. Njegov domet je pač tak, kakršnega je pokazal. Gotovo pa je res, da je bila scenariju posvečena premajhna pozornost. Že tu bi se dalo marsikaj izboljšati.

Sašo Schrott:

Mislím, da bi se morali iz tega tudi kaj naučiti. Tudi iz *Belih trav* bi morali potegniti nauk, pa ga nismo, ali pa iz *Pomladnega vetra*. Mi pa pri priči stopimo še za stopnico niže, kar pomeni, da se utegnemo čez tri leta znajti pred filmom, ki bo še slabši. Naposled že zdaj prepogosto slišimo, da je uspeh že, če film "niti ni tako slab".

Viktor Konjar:

Vse kaže, da bi bilo res bolje, ko bi film, kot so *Gadje*, sploh ne nastal. Zdaj sicer je, kar je, za vnaprej pa bi bilo v resnici neizogibno, da takih filmov ne ustvarjamo več. Vprašujemo se seveda, kako je bilo mogoče, da so nastali *Gadi*. Vprašanje nam ostaja nerazrešeno, trdno pa stoji

ugotovitev, da je najbrž moral nastati, pa ne samo zaradi Jožeta Bevca, ker je pač tak, kakršen je, in ne samo zaradi razmer, ki so prisotne v slovenski filmski produkciji, temveč zato, ker so te razmere in ta Bevc in nastajanje takega filma sploh posledice nečesa, kar je fenomen naše zdajšnjosti. In prav zoper ta fenomen je potrebna naša intervencija.

Vladimir Koch:

Mislím, da bi bilo prav, ko bi Ekran sprožil temeljite pogovore o organizaciji slovenskega filma, kar je postalo izrazito pereče vprašanje, saj smo, po mojem, znova v nevarni situaciji.

Jože Dolmark:

Ob rezultatih Bevcovega filma bi se ne smeli spraševati le o razmerah v sami proizvodnji, temveč tudi o stvarih iz območja reprodukcije, o vzgoji za film, o mestu in položaju filma pri nas. Pri vsem tem nam je Bevc dobrodošel, kajti moral je nastati — iz premis časa, iz odnosa do danosti ...

Goran Schmidt:

Strinjam se z ugotovitvijo, da so *Gadi* izraz stanja, bila bi pa, po mojem mnenju, potrebna tudi njihova vsebinska analiza, sicer bomo običajni samo pri obrtni nedorečenosti. Film *To so gadi* je sicer res komedija, ki ima namen zabavati, toda njegovi junaki, kakršni so, so po svojem praznem mentalnem volumnu in po svoji situacijski postavitvi znotraj filma podoba določenega stanja pri nas. Zelo verjetno pa bo v zvezi s tem zanimiv tudi sociološki razmislek o množičnem odzivu publike prav na tak profil filmskega pripovedovanja. Zakaj je prav to tako zelo privlačno?

Silvan Furlan:

Mislím, da si je večina izmed deset in deset tisočev gledalcev ustvarila o tem filmu sodbo, podobno naši.

Goran Schmidt:

Razlog tolikšnega pogovarjanja o Bevcovem filmu je v razkoraku med umetniškimi kriteriji ter okusom publike, izprijčanem z velikim obiskom. Publika se sicer odziva na umetniško dobra, pa tudi na umetniško slaba dela. V tem primeru se je očitno odzvala na slabo delo. Šlo je tedaj za manipulacijo, ki je bila — vsaj z drobnim stavkom, češ da se je treba izogibati manipuliranju s publiko — obsojena tudi v idejno estetskih izhodiščih za programsko usmeritev slovenskega filma, obravnavanih na zboru filmskih delavcev komunistov. V zvezi z *Gadi* pa je šlo očitno prav za to. Izkazalo se je, da je kljub vsem prizadevanjem po dvigu zavesti še zmerom mogoče plasirati slabo delo, nad katerim je publika navdušena. Prav zato pa si zastavljam vprašanje programske usmeritve, se pravi opredelitve tega, kaj naj film ne bo. Nič nimam proti temu, da je

zabava. Zdi pa se mi, da je odgovornost filmskega podjetja, ki taka dela producira, in širše družbe, ki je v programiranju vključena, prav v tem, da v fazi priprav in izbiranja najde teme in scenarije, zaradi katerih si ne bo mogoče očitati, da smo igrali na nizek okus. Trdim, da je šlo tokrat v resnici za igranje na okus najbolj neosveščenege dela publike. V resnici bi nam bila zelo vprid sociološka raziskava Bevcove publike.

Igor Vidmar:

Nisem prepričan, da je to vprašanje empirične sociologije. Razmislek o teh dimenzijah je mogoče tudi na teoretičnem nivoju. Vznemirja me, da svojega odnosa do publike ne zastavljamo na način, ki bi bil tej problematiki imanent. Večina publike se namreč požvižga na vidike filmske estetike, ki pa je iz celote seveda ni mogoče reducirati, saj je bistvena dimenzija Bevcovega filma.

Goran Schmidt:

Res je: problem *Gadov* ni samo estetski problem, pa tudi ne samo problem okusa publike, temveč problem razkoraka med obema. Priča smo manipulaciji s publiko. V tem smo si edini. Moj zaključek je tak: Viba film in družbeni organi, ki programirajo slovenski film, morajo stvari temeljito premisliti in prevzeti nase veliko večjo mero odgovornosti, kot so jo prevzemali doslej.

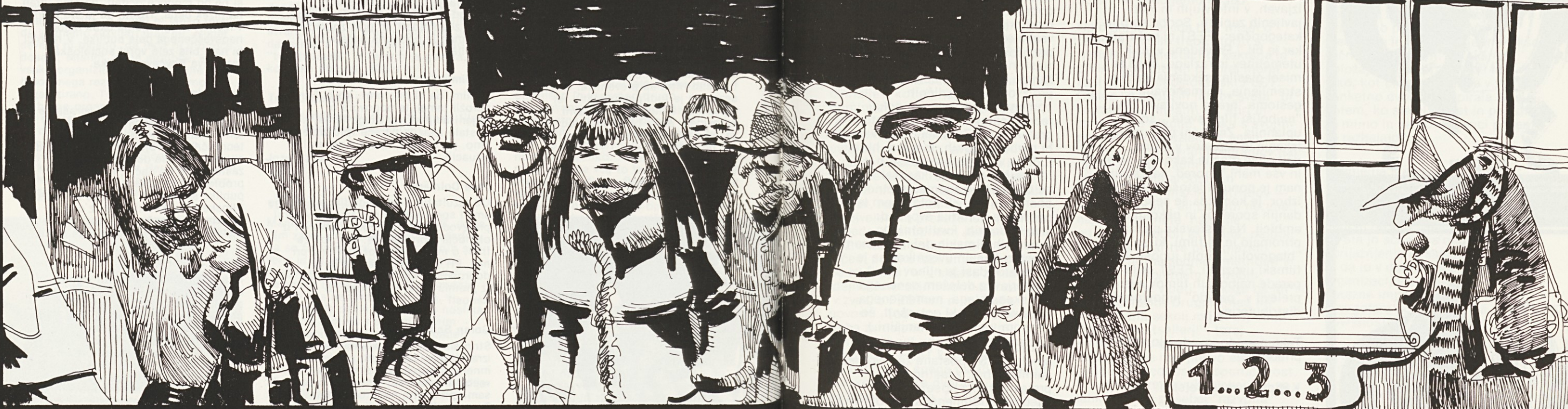
magnetogram pogovora
je za objavo pripravil

Viktor Konjar

KRAŠ

KINO UNION

SMRERKA



KAJ MISLITE O ZADNJEM SLOVENSKEM FILMU?

BEVE ...

© NOVI KVADRAT



hvala

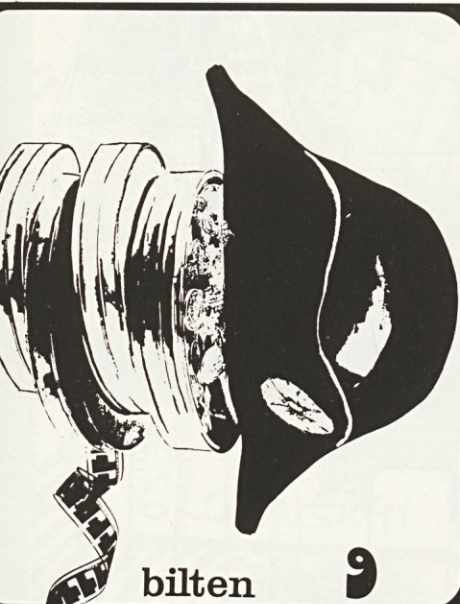




medunarodni filmski festival
bolji filmovi sveta
beograd
jugoslavija
11. februara 1976

the international film festival
best films of the world
beograd
yugoslavia

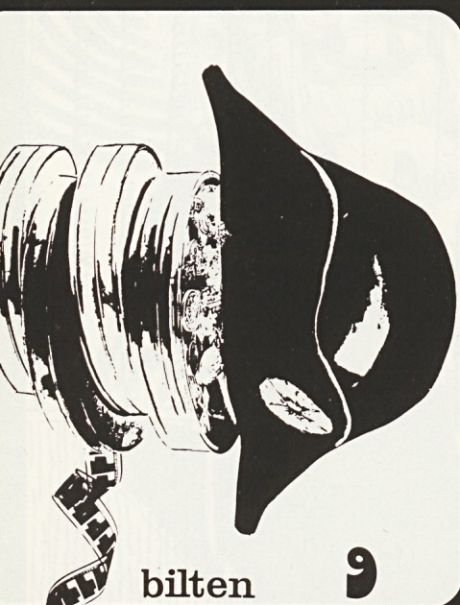
FEST
1976



medunarodni filmski festival
bolji filmovi sveta
beograd
jugoslavija
11. februara 1976

the international film festival
best films of the world
beograd
yugoslavia

FEST
1976



medunarodni filmski festival
bolji filmovi sveta
beograd
jugoslavija
11. februara 1976

the international film festival
best films of the world
beograd
yugoslavia

FEST
1976

Teško ali že kar nemogoče je oporekati ugotovitvi, da smo FESTu 78 izrekli določene vrste nezaupnico. Slišati in razbrati je ni bilo samo v kuloarjih festivalskih prizorišč, pač pa tudi v javnih izjavah, v intervjujih in v objavljenih zapisih. Sodbe so bile kategorične: "FEST ni več tisto, kar je bil." Prevedena v jezik utemeljitev in razlage, bi se ta misel glasila: nekdanja visoka stremljenja, poimenovana z gesloma "hrabri novi svet" in "najboljši filmi sveta", so uplahnila. Znamenj pogumnega iskanja in vzponov v višine najboljših možne kakovosti je malo in vse manj. Spored, kakršnega nam je ponudil letošnji festovski izbor, je komajda še senca nekdanjih sporedov in nekdanjih ambicij. Na festovska platna priromajo le še filmi, ki so jih "blagovolili" kupiti jugoslovanski filmski uvozniki. FEST se je iz parade najboljših filmov sveta prelevil v "parado" jugoslovanskih distributerjev ...

Tako nam dopovedujejo kritične pripombe.

Kaj pa povedo dejstva?

Zamisel in uresničenje FESTa stala bila nedvomni rezultat velikega stremljenja, ki nam je pred desetletjem velevalo vzpon iz naših bolj ali manj zaprtih domačih dolin k najvišjim vrhovom sodobne mednarodne kulture — in z njo vred seveda tudi sodobne svetovne kinematografije. Tudi jugoslovanski filmski Beograd naj bi postal ena od velikih svetovnih metropol.

Presoja o tem, kaj se je v resnici zgodilo, in o pravi vrednosti oziroma realnih razsežnosti storjenega nas še čaka. Razmeroma kratke časovne razdalje še ne dopuščajo docela objektivnega vpogleda v usedline dogodkov in dogajanj. Slejkoprej bo kajpada treba razmisliti o vprašanjih, ki se zastavljajo. O tem, denimo, ali je beograjski filmski festival izpolnil svoja pričakovanja in postal kolikor toliko veljavna mednarodna manifestacija? Ali mu je uspelo postati kaj več od zgolj kinematografske zanimivosti? Ali se je s svojim pomenom in s svojimi nameni prebil v razsežni prostor jugoslovanskih svetovno političnih hotenj?

Kar nas je navduševalo v času, ko je zamisel o FESTu z velikimi koraki vstopala v našo kinematografijo in s tem tudi v naš celotni

kulturni prostor, nas (**panta rei** — vse teče!) ne more navduševati in zadovoljevati dandanes, v povsem spremenjenih razmerah; še posebej ne, če je k spreminjanju kinematografskih razmer v dobršni, če že ne kar največji meri meri prispeval svoj delež prav vsakoletni FEST. Nekoč, poprej, pred FESTom, so bili dobri in še zlasti najboljši filmi različnih žanrov, različnih nacionalnih proizvajalcev in različnih pomembnejših avtorjev dokaj redek desert na naši kinematografski mizi. Zamisel o festivalu, ki bi na beograjskih, in s tem hkrati tudi na vseh jugoslovanskih filmskih platnih, prikazoval najboljša dela sedme umetnosti, posneta v letu ali poldrugem letu poprej, je obrodila svoj sad: število dobrih, kvalitetnih in zanimivih filmskih del na seznamih jugoslovanskih uvoznikov se je povečalo (dasi je njihov delež v primerjavi z deležem cenenega filmskega blaga, namenjenega nezahtevni široki potrošnji, še zmerom v občutni manjšini.)

In zgodi se, kar se zgoditi ne bi smelo. FEST postane zadovoljen s samim seboj, z lastno preteklostjo, z doseženim. Njegova stremljenja so izpolnjena. Zanima ga le še ohranitev ravni, do katere se je povzpela. S festivalov, ki si po širokem svetu takorekoč iz tedna v teden podajajo roko, vabi filmske uspešnice v beograjsko "areno", ne da bi si ob tem zastavljali kakršnakoli vprašanja, da o dilemah sploh ne govorimo. Svoj posel opravlja z izkušeno roko, rutinirano, nekako miže in z obilno mero samozavesti. Cilj je en sam: naj bodo tudi nam, Jugoslovanom, potisnjenim v to nesrečno kinematografsko provinco, prikazani celuloidni zvitki, ki zbujajo toliko pozornosti v belem svetu.

FEST, opažamo bolj in bolj, je le še tradicionalni vsakoletni semenj, na katerem uvozniki pokažejo, kaj so kupili, ta ali oni pasionirani obiskovalec mednarodnih filmskih festivalov pa pridá še kakšen film, ki sicer ne bo kupljen, a si ga je vredno ogledati vsaj v ožjem festivalnem avditoriju, ko je že na seznamu bolj ali manj bleščeče nagrajenih del.

Osrednje mesto pa bi moral ob vseh spremnih in informativnih programih, ki so se doslej neselekcioniirano kopicili v glavni strugi, zadobiti naš, *suvereni jugoslovanski izbor najboljših filmov sveta*, torej naša "antologija", nikamor posebej usmerjena, z ničemer omejena, od

nikogar odvisna, ničemu podrejena. FESTovi selektorji bi se morali otresti sleherne poslovne ali politične kalkulacije ter izbirati zares neodvisno, po svoji najboljši vesti, zgolj in samo v skladu s svojimi idejno-estetskimi kriteriji, na katere ne bi vplivala nobena vnanja okoliščina. (Dosedanji kriteriji so ravnali prav nasprotno. Odrekli so se lastni presoji, sklicujoč se na celo vrsto vnanjih činiteljev, kot so nagrade, nominacije, komercialni uspehi, reklamni superlativi in kar je še podobnega). Jasno je, da uveljavitve lastnih, avtonomnih jugoslovanskih kriterijev ne bo mogoče doseči, če se bo "štab" FESTa omejeval na ozki personalni sestav, na direkcijo v starem, preživelim in preseženem pomenu besede. O skupnem, javnem, vse poznavalske potenciale upoštevajočem poteku izbiranja najboljšega po naši meri in v skladu z našimi idejno-estetskimi normami za zdaj v zvezi s FESTom ni mogoče govoriti. Toda vse kaže, da se bo treba zamejenosti v ožine in ozkogrudnost odreči prav v imenu zaupanja v FEST kot idejo in priložnost za enega naših največjih korakov v veliko dvorano sodobnega sveta. Doslej smo namreč tičali v neugledni stranski sobici — in krivi smo tega v največji meri sami. Priložnost, ki smo jo imeli, se zdi po nerodnem zapravljenosti.

Sklepna misel, kot se nam ponuja, je torej jasna: FESTu — kot ideji, a še bolj kot izpeljavi ideje — je potrebno veliko izčiščenje — kar seveda ne pomeni, da bi izčiščenja ne morala doživeti vsa svetovna filmska proizvodnja, hkrati s svojim umetniško kreativnim delom; in nič manj tudi festivalske manifestacije, kar jih je po širokem svetu; in še posebej naš filmski uvoz, da o naši kinematografiji za široko potrošnjo in občo rabo sploh ne govorimo. V vseh predalih te velike "omare" je nered, ki ga bo težko ali celo nemogoče premagati. Nobenega razloga pa ni, da bi zmeda, kakršni smo priča, tako neposredno odsevala tudi v predalu, kamor je spravljen naš FEST. Objektivne potrebe za kaj takega ni.

V celotnem izboru "najboljših filmov sveta" nam je bilo predstavljeno 38 filmov, med njimi, žal, tudi cela vrsta takih, ki si superlativnega vzdevek v nobenem primeru ne zaslužijo, celo med najbolj popustljivimi privrženci festovske manifestacije ne. *Surova igra*, denimo. Pa *Julija*. Pa *New York, New York*. Pa *Rocky*. Pa

Heroji. Pa *Valentino*. Da o *King Kongu* (in o nesorazmerni, nekritični zaljubljenosti beograjskih selektorjev v dvomljive plodove ameriške produkcije) sploh ne zgubljam besed.

Na dlani je seveda tudi misel o tem, kaj bi bilo treba storiti s filmsko manifestacijo, kakršna je bil in hotel biti (in bi torej moral tudi ostati) jugoslovanski FEST. Ciklus "najboljših filmov sveta" bi morale nadomestiti tri, štiri informativne sekcije, vsaka s svojim posebnim obeležjem. V enem izmed informativnih programov naj bi bili zbrani uradni nagrajenci z različnih mednarodnih in nacionalnih filmskih festivalov — filmi, ki sodijo, ali pa tudi ne, med najboljše posnete, najbolj odigrane, najbolj aktualne, najbolj dognane stvaritve posameznih žanrov znotraj sedme umetnosti v minulem enoletnem obdobju; vredno jih je videti, ne kaže pa jih a priori slaviti. Drugo izmed informativnih sekcij naj bi zapolnili filmski "bestsellerji", torej komercialno najbolj uspešni filmi, ne oziraje se na njihovo estetsko ali idejno vrednost in sporočilnost. V tretji informativni selekciji bi se lahko znašla posebej "razpita" avantgardna dela, nastala v znamenju eksperimentalnih ali obnovitvenih iskanj. Četrta "paket" pa bi lahko zapolnili filmi, ujeti v krog oziroma ris tematike, h kakršni je osredotočen vsakoletni festovski simpozij; letošnji je potekel v znamenju zgodovine v filmski upodobitvi, čemur je bil v dobršni meri prilagojen tudi izbor del, ki jim je selektorski *deus ex machina* pripisal (precejkrat na silo) vzdevek "najboljših filmov sveta". Možna bi bila seveda še ta ali ona kompleksna predstavitev posameznih nacionalnih kinematografij ali posameznih žanrov, kar pa seveda ni bistvenega pomena za naravnost FESTa kot celote, ki si jo želimo doživljati ne kot okorno gmoto, temveč kot gibko, prožno, živo formo v vselej razgibani reki filmske ustvarjalnosti.

Je že res, da smo za prireditev take vrste tudi hvaležni, saj nam daje priložnost za karseda sežeto seznanjanje z naslovi, ki so bili deležni poudarjene publicitete, ozaljšani z odličji in nominirani za razvpita priznanja, naj se imenujejo medvedi, levi, palme ali oskarji. Toda zadovoljni, zadoščeni in navdušeni ob tem vencu filmskih predstav nismo ... nismo več. FEST, če dobro premislimo, ni nič drugega kot jugoslovansko prikazovanje

pomembnih (le za kolikšno število filmov, ki smo jih videli na beograjskem filmskem "mimohodu" letos februarja, ta prilastek zares velja!?) tujih filmov. Izbor repertoarja je namreč opravljen drugod, vrednostne oznake so pripisane, nam preostane le še gledanje, nekakšen večni *post festum*. V kakšnem položaju pravzaprav smo? Mar ni tako, kot bi se nam vrata v veliko banketno dvorano odpirala šele potem, ko sta slavnost in pojedina že mimo in se povabljenici počasi že razhajajo?

Znamenja stagnacije in z njo povezane depasiranosti v jedru sedanega koncepta kažejo, da kritična zavest FESTa o samem sebi ni razvita. Narobe. Videti je, da sta jo sčasoma nadomestila sprjaznjenje in samozadovoljstvo. In da jo v dobršni meri spremljajo organizacijsko neskladje, velikopotezne improvizacije pa celo mnogotera pojavna oblika površnosti.

Več kot očitno je namreč, da so kriteriji izbiranja filmov v "elitni program" FESTa ne le hudo neizenačeni, pač pa predvsem — zmedeni. Sicer je res, da je število relativno dobrih, zanimivih in gledalčeve pozornosti vrednih filmskih del zapolnjevalo dobršno večino sporeda, toda motivi gledanja in pritrjevanja (kolikor jih je seveda bilo) še zdaleč niso bili povezani s kakršnokoli idejno-estetsko rdečo nitjo. Dejstvo je namreč, da lahko v sam vrh estetsko mikavnega doživljanja na FESTu 78 uvrščamo filme, kot so *Providence*, *Padre padrone*, *Hajka*, *Dvobojevalca*, *Tri ženske*, *Ifigenija*, *Lovci*, *Omar hrabri*, *Posebni dan*, *Eliza*, *moje življenje*, *Nedokončana pesem za mehanični pianino*, *Ta mračni predmet želja*, *Igra z jabolkom*, *Peti pečat*, *Ameriški prijatelj*, *Sirete*, *Most*, *Črno-belo v barvah* (našteti brez vsakega reda — kot so se pač pojavljali tudi na samem FESTu) ... in da, skratka, filmov, ki so se tako ali drugače in iz tega ali onega razloga, s to ali ono izmed svojih posebnih ali izjemnih lastnosti vtisnili v doživljajski spomin, navsezadnje res ni bilo malo, ni pa se mogoče izogniti vtisu, da so se na istih filmskih platnih znašli nekako po naključju, brez prave utemeljitve, kot v nekakšnem velikem neredu. Tako nam kljub razmeroma številnim pozornosti vrednim filmom ne preostane nič drugega, kot da FESTu pripišemo oznako "festival brez fiziognomije — brez koncepta — brez kriterijev".

Padre padrone

(Padre Padrone)

scenarij: **Paolo in Vittorio Taviani** po romanu Gavina Ledde "Padre Padrone: L'educazione di un pastore"

režija: **Paolo in Vittorio Taviani**
fotografija: **Mario Masini** (Eastmancolor)

montaža: **Roberto Perpignani**

glasba: **Egisto Macchi**

glavne vloge: **Omero Antonutti, Saverio Marconi, Marcella Michelaneli, Fabrizio Forte, Mario Cenna**

proizvodnja: **RAI-TV** (2. mreža), Italija, 1977

jugoslovanska distribucija: **Kinema, Sarajevo**

V filmografiji Paola in Vittoria Tavianija zaključuje film **Padre Padrone** svojevrstno Trilogijo o Um-u, sestavljeno iz razmišljanj o norosti, halucinaciji in volji. Preko anarhičnega upa brez brezupa filma **Sveti Mihael je imel petelina** in grenkobe utopije brez zgodovine filma **Alonsanfan** prihaja z **Očetom gospodarjem** do ponovne osvojitve utopije v optiki želje-volje, ki postane zgodovina.

Film (filmska fikcija) je postavljen v oklepaj, ki ga predstavlja prisotnost bivšega pastirja Gavina Ledde na začetku in na koncu filma: filmski diskurz postane tako serija resničnih in ne-resničnih hipotez (v tradiciji Brechtove gledališke izkušnje). Resnično je okolje, vasica zaprte in arhaične sardijske skupnosti, znotraj katere se **padre in padrone** združita v **pater**, kar je lahko oče, gospodar, zaščitnik, lastnik, neoporečni vodja, razpolagalec z dušami in telesi svojih podrejenih. **Padre padrone** je istočasno **schiaivo** in **padrone**, le da se svoje sužnosti noče ali ne more več zavedati. Obkrožen je s **tišino** in to tišino mora vsiljevati vsem drugim, tako kot tudi svoj atavističen, statičen in zaprt jezik večnega sedanjega časa, ki je projekcija ekonomske strukture, temelječe na osamljenosti.

Gavinu uspe prekiniti nujnost osamljenosti in ta prekinitev se kaže skozi emblematično dialektiko tišine in besede, ki se preko metaforičnega zaporedja jezikovnih transgresij prenese na razmišljanje o utopiji in ideologiji, naravi in zgodovini, mitu in racionalnosti, znaku in njegovem pomenu.

Padre padrone je v resnici zagovor jezikovne transgresije: Gavino ubija očeta (**raste**, gre v **vojsko**, **študira**, **diplomira**). Oče je bil sposoben pretvoriti tišino v **ne-tišino** žuborenja notnoka šelestenja listov, bandita-na-konju), Gavino pretvori

ne-tišino v **zvok** (Straussov "Netopirjev valček" konotira mitsko obdobje buržoazije, torej brezskrbnost, razposajenost, ljubezen do življenja) in obvladanje harmonike je prva osvojitve nekega komunikacijskega koda, ki ne izhaja iz baddevrustanske vsakdanjosti in tradicije. In ko dolino napolni namesto erotičnega ciklona seksa iz obupa koncertni ciklon, Gavino ubije dve jagnjeti in s tem istočasno očeta kot gospodarja (prizadel je njegovo lastnino in se mu zlagal).

Gavinovo spoznavanje jezika celine je povzeta zgodovina spora razuma s tradicijo: Gavino se uči jezika s pomočjo enciklopedije kot simbolom evropskega racionalizma in prijatelja, ki tako postane njegov **pravi** oče, tako kot je bila tudi učiteljica **prava** mati. Gavino spozna jezik upora in osvoboditve in s tem moč in osvobodilno funkcijo jezika: mitsko družbo zamenja racionalna družba, osvojitve koda je osvojitve komunikacijske sposobnosti.

Kljub tej optimistični poanti pa je film pesimističen: Gavinu (in preko njega vsem nam) ne uspe narediti sinteze sedanjosti in preteklosti, narave in kulture, mita in razuma, osebne sreče in želje po spreminjanju drugih, po spreminjanju stvarnosti. Po sporu z očetom je Gavino žalosten, ker mu ni uspelo vzpostaviti s tistim, ki ga je spočel, odnosa, temelječega na sposobnosti biti oče, ne da bi bil gospodar, odnosa, ki bi mu dopuščal, biti sin in se ne počutiti sužnja.

Film sam je izjemno klasičen — v kolikor nam "klasika" denotira ekonomično uporabo znakov, in večplasten, dvoumen, torej estetski (po Jakobsonu) oziroma materialističen, ker je v polemiki z enotnostjo, slednja pa je (po Pasoliniju) vedno idealistična.

Toni Gomišček





Paolo in Vittorio Taviani

Rojena v San Maniatu (Italija), Vittorio 1929, Paolo 1931. S filmom sta se začela ukvarjati 1950. leta.
 1954—59 sodelovanje z Valentinom Orsinijem; več filmov različnih dolžin, med njimi CURTATONE E MONTANARA, CARLO PISACANE, PITTORI IN CITTÀ, MORAVIA, LAVORATORI DELLA PIETRA, CARVUNARA, VOLTERRA, COMUNE MEDIEVALE, I PAZZI DELLA DOMENICA
 1960 L'ITALIA È UN PAESE POVERO (Italija je revna dežela), celovečerni dokumentarec (skupaj z Joris Ivens in Orsinijem)
 1962 UN UOMO DA BRUCIARE (Človek, ki ga je treba zažgati)
 1963 I FUORILEGGE DEL MATRIMONIO (Banditi poroke)
 1967 I SOVERSIVI (Prevratniki)
 1969 SOTTO IL SEGNO DELLO SCORPIONE (V znamenju škorpiona)
 1971 SAN MICHELE AVEVA UN GALLO (Sveti Mihael je imel petelina)
 1974 ALLONSANFAN
 1977 PADRE PADRONE (Oče gospodar)

Menita, da se med vajinimi filmi pojavlja kontinuiteta ali diskontinuiteta, oziroma kako vidite njihovo medsebojno povezanost?

Za naju ni nobene razlike med tematiko sedanosti in preteklosti. V sedanosti obstoje vprašanja (problemi, izpraševanja, provokacije), ki naju vznemirjajo, naju obsedajo in, kot bi lahko nekoliko romantično rekli, nama ne dajo spati. Na ta vprašanja poskušava odgovarjati s pripovedjo ali s podobami, ki lahko rešijo ali vsaj razvijejo problem. Tako nastane film. Torej ne gre za preteklost ali za sedanost, za naju to nima velikega pomena. Vprašanje je vedno sodobno, torej je tudi odgovor (film) vedno sodoben.

Kljub vsemu pa kaže, da je — če že ne nekaj drugačnega, pa vsaj nekaj posebnega v filmu *Padre padrone*. Film je nastal iz potrebe, da bi dali Utopiji prvo konkretno podobo. Po ciklusu filmov, ki se je zaključil z *Allonsanfana* (kjer je bila na koncu filma sedanost zanikana v imenu prihodnosti kot bodočega načrta), sva ponovno začutila potrebo, da bi konkretno videla, kako bi se lahko uresničila ta Utopija. Od tu najina želja po izhajanju iz dokumentirane, konkretne sedanosti. Avtor si v določenem trenutku zaželi delati nekaj, česar še ni delal v prejšnjih filmih. Torej, če so se *Sveti Mihael je imel petelina*, *V znaku škorpiona* in *Allonsanfana* vgnezdili v fikciji preteklosti, naju je tokrat radovednost privedla k obdelavi sedanje zgodbe, zgodbe današnjosti.

In katera je ta zgodba?

To je zgodba sardinijskega ovčarja, ki je dvajset let živel v tišini samote in nepismenosti. Oče je bil — iz nujnosti — okrutno orodje njegove ločitve od skupnosti. Toda ta otrok tišine se upre očetu, ki mu je istočasno gospodar, študira in na osnovi lastne volje in želje diplomira iz primerjalnega jezikoslovja in napiše knjigo o svoji izkušnji. Ta pastir ima sedaj 36 let in se imenuje Gavino Ledda. Knjiga, ena najlepših, kar sva jih prebrala v zadnjem času, ima svojo književno dovršenost, zaokroženost, iz katere sva se počutila izključena. In če bi se ne počutila izključena, bi bila verjetno vanjo ujeta.

Ali je to prvič, da izhajate iz knjige?

Da. Oziroma skoraj. Za film *Sveti Mihael je imel petelina* sva dobila idejo na straneh neke črtice (*Tolstoj*: Božansko in človeško, op. prev.). Toda tokrat je prvič, da je vpliv določene knjige tako neposreden in pomemben.

Gre za vprašanje govornice?

Govornice niso medsebojno zamenljive. Književna govornica je nekaj povsem drugega kot filmska govornica: oživetni neko dobo, pomeni vzpostaviti kontakt z drugimi preko stvarnosti konkretne govornice; potrebno je začeti znova. V književni govornici izraženo delo sva morala razstaviti na vrsto prvin, ki sva jih lahko sestavila v drugačni, v naši filmski govornici. In ker je govornica dejstvo, ki zaobsega celotno osebnost tistega, ki jo uporablja, je to pomenilo tudi soočenje najinih osebnih in filmskih izkušenj z izkušnjami Gavina Ledde kot človeka in književnika. Film mora pokazati to srečanje in nujen spopad. In to je eden izmed vzrokov, zaradi katerih ljubiva svoj poklic, ljubiva film. Film omogoča soočenje in doživljanje izkušenj drugih ljudi, soočenje z drugačnimi stvarnostmi, omogoča samosprenjanje in spreminjanje drugih. Film je lahko dokument in interpretacija, povzetek in projekt, znanstveni rezultat in domišljijski hazard. Konkretno: delo na tem filmu je bilo tudi srečanje z določenim človekom in z njegovo izjemno življenjsko izkušnjo, dvomesečno življenje med sardinijskimi pastirji in v njihovih stajah, med obrazi, gibi, glasovi in pod nebom, ki je bilo priča razvoju in dogajanju takih in podobnih usod. Filmska kamera je vse to zabeležila in upava, da se v filmu to kaže v neposrednosti dokumentarističnega beleženja.

Kodi, ki jih film uspeva prikazati, so kodi govornice ...

Da, točno. Odnos od govornice je ena od tem, ki izpostavljajo Gavina. Gre za problem komunikacije kot osnovnega dejstva (za človeka): ne gre samo za vstopanje v odnos z drugimi, ampak tudi za doseganje lastne istovetnosti v svojem odnosu do drugih. Človek samega sebe ne spozna, če se ne sooči z drugimi. Komunikacija je osnovni in odločitveni dejavnik za spoznavanje samih sebe. Tu pa se pojavlja povsem druga tema, ki pomembno presega preprosto, enosmiselno Gavino zgodbo in ki je tema o govornici.

... in kakšen namen je imela vključitev Gavina Ledde v filmsko pripoved?

To nama predstavlja zagotovilo, da film izhaja iz stvarnega dejstva, konkretnega in sodobnega življenja, in to se nama je zdelo pomembno za razumevanje namena filma. Toda to ni edini razlog. Prisotna je tudi volja po oživitvi čustev, ki jih daje in ki jih vzbuja branje te knjige.

Pri vajinem filmu nas navdušuje način vizualizacije in glasbene opreme vaših idej. Kakšen pomen ima sekvenca iz Pize, sekvenca erotičnega ciklona ali obredov iniciacije?

Začnimo s Pizo: nujnost Pise, te marmornate kulture, marmornatih zgradb, ki zamenjajo njegove ovčarske kolibe, kamnite in slamnate zgradbe. In potem vizualni šok, tako za gledalca kot za Gavina ali za naju. Zoperstavljanje dveh svetov, *c'est tous*.

Sekvenca erotičnega ciklona ni zgolj naturalistična. Rada bi povedala, kako je nastala ta sekvenca živalske seksualnosti. Šlo je za vpeljavo scene, ki je Gavino ni živel sam, ampak jo je delil z drugimi. Da pa bi tej sekvenci ohranila smisel, ki sva ga ji želela dati, se je bilo potrebno izogniti naturaliziranju in individualiziranju. Zato sva se odločila za kontrast zvoka in podobe. Medtem ko je zvok off, vidimo Gavina, slišimo ljubzensko stokanje drugih oseb. Izkušnja našega junaka dobi kolektivno razsežnost, naturalizem pa je izločen. Sicer pa bi raje ostala pri Goethejevem odgovoru na vprašanje o genezi Wertherja: "Čemu pričakujete od mene, da bom razstavil to, kar sem z velikim trudom poskušal sestaviti?"



Ameriški prijatelj

(Der amerikanische Freund)

scenarij: **Wim Wenders** po romanu **Patricie Highsmith** "Ripley's Game"
 režija: **Wim Wenders**
 kamera: **Robby Müller**
 glasba: **Jürgen Knieper**
 glavne vloge: **Bruno Ganz, Dennis Hopper, Gerard Blain, Lisa Kreuzer, Andreas Dedecke**
 proizvodnja: **ZRN, 1977, Road Movies Filmproduktion GmbH Berlin, Les Films du Losange, Pariz**
 jugoslovanska distribucija: **Avala profil, Beograd**

PRIŠLA BO SMRT IN IMELA BO TVOJE OČI

Wim Wenders nam z AMERIŠKIM PRIJATELJEM ne ponuja samo lirične kriminalke po motivih romana **Patricie Highsmith**, ampak nas vabi, da si z njim in z njegovim filmom delimo ljubezen do kinematografije in stotriindvajset minut svetlobe in senc nenavadne zgodbe o bolezni, prijateljstvu, ljubezni in cinéphiliji. Triintriidesetletni režiser posveča svoje delo Henryju Langloisu, legendarnemu direktorju pariške kinoteke, ki je Wendersu v Parizu in slednjič tudi nam samim omogočil na Miklošičevi ulici številna srečanja s filmi, ki jih najbrž ne bomo nikdar pozabili. AMERIŠKI PRIJATELJ je tako predvsem film o filmu: Wendersov spomin na neštete ure in nepozabne trenutke cinéphiliske sreče. Če smo pri gledanju vsaj nekoliko pozorni, odkrivamo v mehanizmu policijske zgodbe tako ali drugače cineaste, ki jih spoštuje: Langa, Forda, Manna, Hitchcocka, Fullerja, Raya, Hawksa, Ozuja ...

Razmišljanje o neozdravljivo bolnem mojstru slikarskih okvirjev (Bruno Ganz), ki se v soočenju s svojo smrtjo spusti v to, da jo bo izigral na telesih drugih v skrbi za bodočnost svoje družine, se odvija znotraj kompleksnih odnosov moškega prijateljstva na meji skorajda bolesterne ljubezni. Wenders prepleta tipičen Hawksov motiv "moških med sabo" z elementi handkejevega sveta potovanja (Peter Handke je njegov stalni sodelavec pri scenarijih), brezdomja, otroških nostalgij in pavesejevske osamljenosti (zanimivo bi bilo raziskati vpliv Pavesejevega poznavanja ameriške književnosti, zlasti Faulknerja, na specifičen eksistencializem Michelangela Antonionia in Wendersovo zanimanje za "ameriške teme") v vznemirljivo kriminalko in pri vsem tem ne skriva, da ima rad hollywoodski film (predvsem nekatere postopke vsebinske in vizualne narave v westernu in t.i. "film noir" iz 40-ih let: motiv potovanja in koncepti eksteriera v kavbojkah Johna Forda in Anthonyja Manna; vizualne in mizanscenske obravnave ameriške klasične kriminalke pri Langu, Hitchcocku, Fullerrju; motiv "možatosti" pri Hawksu — če omenim samo nekaj očitnih referenc). Velja omeniti tudi vpliv ameriške fotografije (Robert Frank, Walker Evans) in "razumevanje" za "družinske teme" japonskega režiserja Yasujira Ozuja.

AMERIŠKI PRIJATELJ je tudi poskus, kako pozdraviti bolno telo filma, napor za boljši film, kljub vztrajanju v okvirih klasičnega hollywoodskega žanra. Wendersovi fantazmi smrti so slednjič v neki meri pogojeni tudi s stanjem novega nemškega filma, ki je v zadnjih letih dosegel svoje drugo zlato obdobje s filmarji, kot so **Kluge, Schlöndorff, Herzog in Fassbinder** ob razumevanju televizije in z ustanovitvijo producentne hiše FILMVERLAG iz Münchna. Zadnje čase prihaja kljub zavzetosti omenjenih in nekaterih mlajših avtorjev do čedalje večjih nesporazumov s producenti in distribucijo. Vse preveč je namreč "ameriških prijateljev" iz krogov filmskih mafij, ki še zdaleč niso tako iskreni kot Dennis Hopper. Mogoče bo Wim Wenders lahko našel delo v tujini (zvedeli smo za povabilo United Artists), saj ima za sabo občudovanja vreden opus sedmih filmov. Toda sam je zapisal v Spiegel ob smrti Fritza Langa: "Nemčija nikoli ne odpusti tistim, ki so jo zapustili." Vprašanje je le, kdo vse danes v Nemčiji oživlja bolj ali manj Goebbelsovo prakso, ki je leta 1932 Fritza Langa proglasila za tujca.

Jože Dolmark



Wim Wenders

Rojen 1945. v Düsseldorfu. Študira medicino in psihologijo. Nekaj časa živi v Parizu in noro obiskuje kinoteko. Po vrnitvi v München se vpíše na Visoko šolo za film in televizijo. Bavi se tudi s filmsko kritiko. Po šoli režira več kratkih filmov, zadnje čase se skuša kot producent.

Celovečerni filmi:

1970: SUMMER IN THE CITY (Poletje v mestu)

1971: DIE ANGST DES TORMANN'S BEIM ELFMETER (Vratarjev strah pred enajstmetrovko)

1972: DER SCHARLACHROTE BUCHSTABE (Škratna črka)

1973: ALICE IN DEN STADTEN (Alica v mestih)

1974: FALSCHER BEWEGUNG (Napačen gib)

1975: IN LAUF DER ZEIT (V teku časa)

1977: DER AMERIKANISCHE FREUND (Ameriški prijatelj)

v pripravi: DASHIELL HAMMETT

Zahodnonemški režiser mlajše generacije Wim Wenders vsekakor ni "odkritje" letošnjega FESTA, ker mu je že predlanski Cannes priznal izvirnost z nagrado mednarodne kritike za film "V toku časa" (Im Lauf der Zeit), marveč samo novo uveljavljen filmski avtor, ki mu tuja priznanja nekoliko zakasnelo zagotavljajo zaupanje jugoslovanskih distributerjev in ki je s svojim zadnjim filmom "Ameriški prijatelj" zasedel zanesljivo mesto med festovskim pregledom "najboljšega" dela lanske "svetovne" filmske proizvodnje.

Film je posnet po kriminalnem romanu ameriške pisateljice **Patricie Highsmith** "Ripleyeva igra", vendar je od te svoje predloge ohranil le "zgodbo", "intrigo", medtem ko je vsa njegova intenzivnost naravnana in oprta na razpoko subjekta, načeto s tesnobnim razkritjem njegove končnosti, ki je doživljena kot neznosna meja in manifestirana v sami njegovi scenografiji kot "nature morte", tihožitje, tiha smrt urbanega okolja. V "Ameriškem prijatelju" ni torej ostalo skoraj nič od atmosfere in mehanike thrillerja (n.pr. za razliko od Hitchcocka, ki je ravno tako adaptiral Highsmithine romane), razen osrednjega "dogodka" in gonila — umora, ki pa se tu ne pojavlja le na dogodkovni ravni, kot vrhovni moment naracije, marveč kot simptom eksistencialne problematizacije filmskega junaka in obenem kot znak smrti tistega filma, kjer sta umor in smrt "fantazmatična zadovoljitev gledalčevega užitka" ...

Jonathan (Bruno Ganz), ki uokvirja in popravlja slike, rezbar in slikar, je hudo bolan. Informacija o njegovi bolezni koristi Tomu Ripleyu (Dennis Hopper), ki se mu je Jonathan zameril z neko nemarno opazko in ki, dobro seznanjem z medna-

rodnim podzemljem, preko posrednikov prisili Jonathana, da postane najet morilec (gangsterji ga namreč s sumljivimi zdravniškimi potrdili uspejo prepričati o smrtni nevarnosti njegove bolezni in mu pod pogojem, da postane morilec, ponudijo veliko količino denarja, ki naj bi njegovi družini zagotovil varno bodočnost).

To bi utegnili biti dovolj pozitivni podatki o vzvodih filmske naracije, vendar je njihova pozitivnost v filmu vseskozi podvojena in prelomljena z videzom in navideznostjo, ki onemogoča sleherno zanesljivost. Jonathan je sicer res nevarno bolan, toda zares in toliko bolj zbolí šele tedaj, ko ga različne govorice in vesti o njegovi bolezni poženejo v delirij dvoma, v katerem izgubi vso zanesljivost. Izguba zanesljivosti odpre neznosno rano smrtno tesnobe in vodi v beganje in blodnjo. V blodnji o smrti mu je kot edini izhod iz nje druga smrt, smrt drugega. Umor potisne Jonathana iz ene blodnje v drugo, v blodnjo realnosti smrti. V srečanju blodnje in stvarnosti smrti se zabriše meja med fantazmo in realnostjo (realnost postane fantazmatična in fantazma realna) in zniči subjekt v norosti.

Jonathanova blodnja ni plod konvencionalnih in docela kodiranih dramatičnih psiholoških konfliktov, marveč učinek igre s smrtjo in slepila pred smrtjo. Jonathan je vedel, da je nevarno bolan, vendar si je to vedenje odtujil, s tem ko je skrb in nadzor nad svojo bolečino zaupal zdravniku. Bolečina in smrt sta postali nekaj odloženega in v tem odlogu pogoj gotovosti življenja. In ko je vedenje o smrti, skrb za bolečino, subjektu enkrat že odtujena, zaupana specializirani instituciji, je lahko tudi izigrana za igro navzkrižnih zdravniških atestov. Medtem ko so Jonathanu "prava" potrdila njegovega zdravnika zagotavljala iluzijo zdravja in jamstvo življenja, pa so ga ravno lažna, ponarejena, prignala v zavest o lastni končnosti, v neznosno zavest, ki nima več izhoda v slepilo (torej je tu ravno slepilo tisto, ki je onemogočilo drugo slepilo, in od tod tudi v filmu vtis halucinantnega in popolnoma fantazmatičnega, atmosfera hude more in občutek tujosti).

Vso igro s smrtjo je zasnoval Jonathanov ameriški prijatelj Tom Ripley. Jonathanu je ob seznanitvi z njim ušla žaljiva opazka, žaljiva, ker se nanj ni ozirala, ni hotela navezati stika. Ripleya je prizadela, ker ga je pustila v njegovi osamljenosti, preplavljeni s fotografijami samega sebe, ki si jih stresa na glavo. Ripley zasnuje smrtno igro, da bi navezal stik s tistim, ki ga je zavrnil v njegovi samoti, stik, ki se torej vzpostavlja v območju smrti, da bi lahko postal prijateljski (toda prijateljstvo, ki je nastalo v bližini smrti, ostane tudi samo njen moment; tu ni optimizma, ker senca konca nima svetlega roba).

Ni svetlega roba, čeprav je v filmu bistvena ravno svetloba, osvetljenost njegovih pejsažev in dekorja; skoraj izključno urbanih pejsažev in dekorja, ki se bleščijo in obenem lomijo v odsevih neonskih luči, zrcal, ekranov. "Film je velika počastitev videza: manifestira značaj vabe za oko, slepila in fantazme nemogočega objekta kinematografskega plana"**. (Nemogočega objekta — smrti mesta, ki lahko v filmu umre samo z zverženjem, z uvedbo drobne razlike v red vidnega.)

Zdenko Vrdlovec



NADARJENA GOPSA HIGHSMITH

Ves svet jo pozna kot odlično pisateljico psihološko vznemirljivih kriminalk, letos pa je bila predsednica festivalske žirije v Berlinu. To je pisateljica Patricia Highsmith, ki ima že ves čas svojega pisanja tudi stike s filmom. Njen prvi roman "TUJCA NA VLAKU" je leta 1951 posnel sam Alfred Hitchcock, kasneje pa je prvega od treh romanov na temo nemoralnega Toma Ripleya posnel leta 1959 francoski režiser René Clément z Alainom Delonom v glavni vlogi in filmu dal naslov Plein soleil.

Vseh šestnajst let, ki so sledila prvi ekranizaciji, so filmarji komaj čakali vsako njeno knjigo in pokupili pravice, a ničesar od tega niso posneli, dokler nemški režiser WIM WENDERS leta 1977 ni vzel v roke njenega romana RIPLEYEVA IGRA in naredil AMERIŠKEGA PRIJATELJA, ki je potem zastopal nemške barve na uradnem Cannesem festivalu. Naslednji, ki se je zanimal za njena dela, je bil spet Francoz, Claude Miller. Posnel je svoj drugi celovečerni film POVEJTE MU, DA GA LJUBIM in ga pokazal najprej v Parizu. Filmski scenarij se opira na delo pisateljice HIGHSMITHOVE, in sicer na roman TA SLADKOST BOLEZEN. Na žalost film ni prišel v uradno konkurenco berlinskega festivala, pokazali pa so ga vseeno na posebni projekciji v Zoo-Palastu, kot nekakšen poklon predsednici žirije. Kaže, da je prišel njen trenutek, kajti prav ta čas je še en nemški režiser, Geissendörfer, posnel film po njenem delu STEKLENA CELICA.

Objavljamo pogovor s PATRICIO HIGHSMITH v času berlinskega festivala leta 1977.

Kako se počutite, ko vidite svoje junake v živi podobi?

Kar zadeva Ripleya, dajem prednost Delonovi figuri, prav tako tudi v pogledu tipa človeka. Wendersov film ima popolnoma drugačen pogled na tega junaka; morda se tudi zato tako odločam. Nikoli nisem videla Ripleya, ki bi nosil Levisov ali Stetsonov klobuk in poslušal juke box. Wenders je naredil iz Ripleya bohema, moj Ripley pa je predvsem nemoralen: prav zares se trudi, da bi bil gospod, na vso moč se trudi, da bi sledil in osvojil način življenja, ki ga ima buržoazija.

Ali vas je poskus obeh režiserjev, Wendersa in Millerja, da vneseta v svoja filma in zgodbo nekaj več moralike, kaj presunil, ali ne?

Na to ne vem kaj pametnega odgovoriti. Millerjev film sem pravkar gledala, in to prvič. Opazila sem, da je spremenil način pripovedi soproga o umoru — če temu lahko tako rečem; v moji knjigi gre za nesrečo.

Precej drastično je spremenil tudi drugo smrt.

To je res, vendar nimam nič proti, kajti ugotovila sem — ta trditev je mišljena v širšem smislu — da morajo filmski režiserji velikokrat spremeniti svojo zgodbo, ker imam toliko notranje pripovedi — razmišljanja oseb — česar ne morejo docela adekvatno prenesti na filmski trak. Prav to jih velikokrat prisili, da spremenijo celotno pripoved. Isto velja tudi za Hitchcockova "TUJCA NA VLAKU". Miller preprosto

* Thierry Kuntzel, "Delo filma", v Communications, št. 23, 1975; Seuil
 ** Jean Narboni, zapis o Wendersu v Cahiers du Cinéma, št. 282, 1977

ni uspel posneti drugega umora tako, da bi bil prepričljiv, ker ni mogel pokazati notranjega pritiska na tako-imenovanega prijatnega mladega moža. Zato ga je preprosto odstranil.

Kako prenašate dejstvo, da vas nekateri ocenjujejo kot sovražnico žensk in ljudi nasploh?

Zelo se zanimam za sociologijo — ne bi mogla reči, da gre za izboljšanje človeške rase — zanima me predvsem socialna pravica. Nikakor se ne morem označiti za mizantropko. Zavedam se, da so moje misli dokaj pesimistične in da pišem o zločinu, to prav gotovo: to pa še ne pomeni, da ne maram ljudi.

Ali imate radi svoje junake?

Da, večinoma jih imam, sicer bi prav težko napisala o njih celo knjigo. Menim, da me zanima predvsem možnost zla in zlega ravnanja v vsakem od nas, in posebej stopnja zla. Vendar o vsem tem ne razmišljam zavedno. Ripleya bi označila kot oportunisto. Seveda je izjema, ker ne trpi zaradi krivde na isti način kot normalni ljudje, če ti sploh lahko ubijejo osem ljudi. Pravzaprav pišem sedaj o Ripleyu kot dobrem dečku: sedaj namreč ubija samo ljudi iz mafije in tiste, ki jim je ubijanje že potreba.

Ali ga boste v naslednjem romanu res postavili v Berlin?

Upam, da. Napisala sem šele okoli petdeset strani in že razmišljam o naslovu. Najraje bi imela knjigo že napisano. Verjetno jo bom nasloвила "DEČEK, KI JE SLEDIL RIPLEYU". Knjiga bo pripovedovala o mladem ameriškem mladeniču, ki poišče Ripleya v vasi, kjer živi; Ripley odkrije, da bi potreboval osebnega stražarja — vsaj za štirinajst dni — ker je odšel od doma. In upam, da bosta tako prišla v Berlin.

Ali imate za to kakšen poseben vzrok?

Zelo me je navdušil Grünewald in njegovi gozdovi: tu je veliko možnosti za ugrabitev. O tem sem razmišljala že pred dvema letoma, ko sem bila prvič tu. Potem pa sem slišala, da so menda lani tam zares ugrabili nekega diplomata. To je na žalost precej nerodno za mojo zgodbo, a bom vseeno vztrajala pri tem kraju.

Ali je Ripley še poročen, ko je Wenders odločno odpravil njegovo soprogo?

Da, še vedno je poročen. Sedaj vadi spinet. Ne vem, kaj zares igra v tem trenutku, morda Bacha, morda Scarlattija.

prevedla
Neva Mužič



"Dites-lui que je l'aime" Claudea Millerja po romanu P. Highsmith "This Sweetness Sickness"

Tri ženske

(Three Women)

scenarij in režija: **Robert Altman**
 kamera: **Chuck Roscher** (Panavision-Color Deluxe)
 glasba: **Gerald Busby**
 glavne vloge: **Sissy Spacek, Shelly Duvall, Janice Rule, Robert Fortler, Ruth Nelson**
 proizvodnja: **ZDA, 1977, Lion's Gate Film, Inc.**
 jugoslovanska distribucija: **Morava film, Beograd**

Kaže, da je Robert Altman za zdaj edini ameriški filmski avtor, ki počenja zanimive stvari. Po Nashvillu se srečujemo z njegovim novim filmom **Tri ženske**, ki ne samo da ubira isto dramaturško pot, pač pa razvija in pogloblja tudi isto in danes pravzaprav edino resnično civilizacijsko agonijo. Čeprav gre za film s tipično ameriško inspiracijo, dosega njegova izpoved zgodovinski odziv; s pravo lahkoto in lepoto se posamezno raztaplja v splošnem. Glede na tematsko genezo je Altman uresničil samo višjo stopnjo novejšega ameriškega filma, ki se je s klasično dramaturgijo loteval in se z veliko manjšo tankočutnostjo še loteva družbene kritike v najširšem smislu. Ni še dolgo, ko smo občudovali in se čudili filmom, kot so *Polnočni kavboj*, *Odrešitev*, *Pet lahkih skladb*, obenem pa nam je počasi postalo jasno, da se je vsa tista zadržana in sprva res iskrena nezadovoljnost s slovitim ameriškim načinom življenja izpela v nemočen in tudi nekoliko samozadovoljen protest, ki postaja samo še zanimiva atrakcija z rahlim pridihom komercialnega cinizma. Na primer: toliko slavljeni *Scorsesejev* film *Taksist* je vendarle že precej izpraznjeni model družbeno kritičnega filma, ki lahko učinkuje samo še s smislom za demonstracijo nasilja.

Že v Nashvillu je bilo opaziti marsikaj novega. Tam je Altman ukinitel predvsem klasično funkcijo junaka in njegove akcije, izpoved pa je naslonil na bolj ali manj poljubne relacije med posamezniki. Tako je dobil enotno atmosfero, ki je izločala skrajno sugestivne informacije o sodobni izgubljenosti, razčlovečenju, odtujenosti ljudi; racionalno konstrukcijo pesimistične vizije sveta je razgradil v iracionalni mehanizem, ki se boleče odvija v konec ameriškega mita. Za takšen postopek je seveda moral seči po linearni dramaturgiji, kjer je diahrona struktura družbe podana skozi navidez neprobojno sinhronijo enakovrednih človeških usod. Pot od čutne vsebine in duhovne ideje neposredno k sintezi čutnega in duhovnega v območju čistega razpoloženja je v filmu seveda možna šele preko evropskih literarnih, zlasti romaneskni oblik. **Tri ženske** pomenijo skrajno radikalizacijo omenjenega dramaturškega postopka in prav tako veliko obljubo o estetski relevantnosti prihodnjega filmskega izrekanja sveta; seveda ne glede na Altmana in ne glede na ameriški film.

Tri ženske nikakor niso fantazijski film, čeprav je v njem na delu dragocena fantazija. Simboli so namreč preveč racionalni, pregledni in v zadnji konsekvenci tudi preveč neposredno boleči. Iracionalen se zdi le temelj, ki sproža istovrstne nize psihičnih dogodkov. Pustimo ob strani vprašanje, koliko si je avtor pomagal s teorijo podzavesti, kakor tudi vprašanje o vplivu asociacijskih pridobitev modernega romana. Kakor je to skrajno preišljen sporočilni

film, tako tudi kompleksna metafora ne zastira osnovnega sporočila bolj, kot je to potrebno za osnovno razvidnost občega. Tri mlade ženske, katerih psihične vsebine se nezadržno prepletajo v enoten občutek stanja, položaja, atmosfere, so pravzaprav samo enoten in zgoščen temelj modernega človeškega statusa v svetu; njihove hoteno preproste življenjske vsebine kažejo razpon od mitološko metafizične utvare o moči do razkritja vsesplošne odtujenosti in samote. Njihov svet se vedno bolj oži. Ne le da imajo ista ali podobna imena, tudi tako deklariran in seveda prevaran nazor o moderni svobodi počasi strmoglavlja v eno samo nemoč, kjer se pripadnost družbi in svetu zreducira na osnovne predmete, kakor to izrekajo končne besede o krompirju, loncu in kuhanju. Resnica sveta pristaja v biologiji, primarnih funkcijah, materiji. Stopnja odtujenosti je dosegla tisto intenziteto, ko človeka ne mika več niti metafizična utvara, še manj pa seveda zavestni individualizem. Gre za povsem izpraznjeni prostor, kjer preneha vsaka razumska krčovitost, kakor tudi čutno čustveni vzgibi; to je svet avtonomne in absolutne samote. Je čas, ko se otroci rojevajo mrtvi in mrzli, ko je izginil zadnji smisel za transcendenco in so vse stvari prepojene s temeljno nezanesljivostjo. To je tudi čas, ko je rojena popolna neskladnost med klasičnimi humanističnimi prispevki, kakršnega kaže na primer gerontološka ustanova, in resnično humano zavestjo o takim početju. O svetu je mogoče izreči le še natančno tisto, kar ves čas že izreka ena od žensk s svojim načinom komunikacije: to so groteskne dvodimenzionalne slikarije, pol živali pol ljudje, ki se grozeče plodijo, da bi spočele svet, kakršnega tri ženske že živijo. Film nenehno evocira temeljni simbol vsesplošne neskladnosti, celotno dogajanje pa postavlja na rob civilizacijske puščave, kjer se vse tri ženske dokončno združijo; vendar to ni združba samotnih ljudi, pač pa združba samote. Zadnje besede ene od žensk izzvenevajo v hladne zamirajoče glasove.

Altmanov film pristaja v popolni kataklizmi. Njegova bistvena zasluga je, da je svojo veliko témo zadržal v območju realne fature in ni zdrsnil v spekulacijo. Kontrolirana zadržanost podeljuje trem ženskam status resnične tesnobe in resničnega pesimizma. Civilizacijska smrt, s katero Altman estetsko grozi, ima seveda značaj tipične umetniške refleksije, ki namesto rešitvenih možnosti postavlja eno samo mogočno zahtevo: osveščenost. Dejstvo, da je ta avtorski imperativ podan v tako subtilni in nenasilni obliki, pa odrešuje ameriški družbeno kritični film vseh tistih živčnih in atraktivnih oblik, ki so se začele prevešati v komercializem.

Peter Kolšek



Robert Altman

Rojen 1925. v Kansas Cityju. Z diplomom novinarja se znajde v Hollywoodu, kjer dela kot direktor filma, režira vzgojne in reklamne filme. V letih med 1957 in 1963 je zaposlen na televiziji.

Celovečerni filmi:

1955: THE DELIQUENTS (Prestopniki)
 1956: THE JAMES DEAN STORY (Zgodba o James Deanu)
 1968: COUNTDOWN (Odštevanje)
 1969: THAT COLD DAY IN THE PARK (Tistega hladnega dne v parku)
 1970: BREWSTER McCLOUD
 1971: McCABE AND Mrs. MILLER (Kockar in prostitutka)
 1972: IMAGES (Prividi)
 1972: THE LONG GOODBYE (Privatni detektiv)
 1973: THIEVES LIKE US (Vsi smo lopovi)
 1973: CALIFORNIA SPLIT (Kalifornijski poker)
 1975: NASHVILLE
 1975: BUFFALO BILL AND THE INDIANS (Buffalo Bill in Indijanci)
 1977: THREE WOMEN (Tri ženske)
 v pripravi: A WEDDING (Poroka)

Pogovor z Robertom Altmanom

Koliko časa potrebujete, da posnamete film? Koliko časa, na primer, ste snemali "Tri ženske"?

Altman: "Tri ženske" sem posnel v šestih tednih, čeprav je bil to kompliciran film z mnogo osebami ...

Verjetno ste upali, da boste ponovili fantastičen uspeh, ki ste ga dosegli z "Nashvillom", toda zdi se, da "Tri ženske" niso bile sprejete najboljše ...

Altman: Kritike so bile zelo dobre, toda po tistem, kar vi imenujete fantastičen uspeh "Nashvilla", sem imel fantastičen neuspeh s filmom "Buffalo Bill in Indijanci".

Čemu neuspeh?

Altman: Film ni mogel uspeti v trenutku, ko smo slavili dvestoletnico ZDA. Pojavil se je tudi točno v trenutku, ko je bila afera Watergate na višku. Američani so bili zmedeni. In prav v tem trenutku se pojavi Robert Altman in se jim smeje, kako so bili trapasti. Tega pa niso hoteli slišati. Če bi se film pojavil kakšno leto, dve kasneje, bi bil verjetno uspešen. Publika ga ni bila pripravljena in voljna sprejeti ...

Zakaj niste upoštevali dejstva, da se bo film pojavil prav v času, ko bo proslava dvestoletnice na višku, in v času, ko je bil tudi škandal z Nixonom?

Altman: Na to sploh nisem mislil. V času, ko sem začel film pripravljati in ga snemati, mi ni dvestoletnica padla niti na pamet, ko pa se je film pojavil, so nekateri rekli, da je to moje darilo ob dvestoletnici.

Verjetno ameriško ljudstvo ni sodelovalo in ni posebej svečano proslavljalo dvestoletnice, ker jih je zajel nenaden občutek krivde, saj je afera Watergate pretresla vso državo?

Altman: Točno, ljudje so se čutili krive, pazljivo so spremljali Nixonovo šlamastiko, za katero so se čutili odgovorne. To je bilo podobno kot v Italiji s fašizmom in Mussolinijem ... To je neke vrste melanholija ... kolektivna melanholija ...

Friedkin trdi, da je televizijska izkušnja bistvena pri ustvarjanju sodobnega filma predvsem zaradi svojega agresivnega, neposrednega jezika.

Altman: Ne poznam Friedkina in ne maram njegovih filmov, ker nisem mogel niti enega prepoznati kot njegovega; v njih ni nič osebnega. Za njegove filme ne velja, kar velja za Coppoline in še zlasti za Scorsesejeve ... Bogdanovich pa je dijaček, ki ne bi smel delati filmov, temveč imeti tiskovne konference.

Vaši prvi filmi so bili "fantastični neuspehi". Ste eden tistih, kot je bilo zapisano, ki mu je "neuspeh udaril v glavo"?

Altman: Moji prvi filmi so propadli, toda zame so bili uspešni, ker sem srečen, da nekaj počnem. Nikoli nisem imel občutka, da sem propadel. Sicer pa, če nisem imel uspeha s filmi, narejenimi za veliko platno, sem uspel s svojimi televizijskimi filmi. Tako sem bil kljub vsemu zadovoljen. Nikoli nisem doživljal kriz. Vselej sem živel polno življenje.

Kako gledate in razumete film, kako ga delate?

Altman: Meni pomeni film popolno življenje, ker je realistična fantazija. Ko delam film, živim fantazijo ... Vsaka nova zgodba zahteva novo iskanje. Če delate s kreativnimi ljudmi,

se vedno znova srečujete s težavami, s katerimi se je treba boriti. Če se nimate s čim boriti, postanete zaspani in zapadete v letargijo ... Za mene je film način življenja.

Zakaj se upirate, da bi vas imenovali "avtorja", "režiserja-avtorja"? V Italiji, v Franciji (tudi pri nas! op. ur.) ni režiserja, ki se ne bi imel za "avtorja", ki ne bi verjel, da je umetnik?

Altman: Takšno poimenovanje odklanjam zato, ker je film plod sodelovanja, ne pa le plod moje ideje. Film je kot freska, velika freska, ki je ne morem naslikati sam. Recimo, da predstavlja ta freska "Osvajalce Mehike". Tu so piramide, morje, ladje itd. Enemu poverim morje, drugemu ladje, tretjemu zidove. Stotine slikarjev ustvarja to fresko in ustvarja nekaj, kar spreminja mojo prvotno zamisel ... Zato se ne morem imenovati "avtorja" ...

Vaš način razmišljanja in dela pri filmu zelo spominja na Fellinija. Kaj mislite o njegovih filmih?

Altman: Morda moj način razmišljanja in delanja filmov spominja na Fellinija, toda vsak ima drugačno metodo. Mislim, da je Fellini mojster. Prvi njegov film, ki sem ga videl, je bil "Cesta" in zelo mi je bil všeč. Toda film, ki mi je bil zares všeč in ki me je ganil, je bil "Sladko življenje". Ta moja posebna ljubezen do tega filma je opazna tudi v "Nashvillu". Fellini iz "Casanove" pa je fantastičen. Počutim se kot fantič, kateremu so dali ključke od vrat, ki so bila dolga leta zaprta in ki so ga popeljala v čudovit muzej, poln slik.

Kako pa gledate na kritiko?

Altman: Za mene je najboljši tisti kritik, ki ima rad moje delo. Ne poznam Fellinija, toda čutim, da mi je zelo blizu. Všeč so mi mnogi francoski in italijanski režiserji, ne verjamem pa, da še sploh obstajajo angleški režiserji. Všeč mi je Bergman. Všeč mi je Bertolucci. Ne hodim dosti v kino. Navadno grem le, če je film podpisal ta ali oni režiser, Bertolucci, Bresson, Bunuel. Toda vrnimo se h kritiki. Kritika je nujno zlo, toda zelo je pomembna. Če ne bi bilo kritike, ne bi nihče resno razmišljal o našem delu. Če ne bi bilo kritike, danes tudi mene ne bi bilo več. Kajti, če bi bila le publika in tisti, ki jih zanima le komercialni uspeh, ne vem, kaj bi počel danes. "Nashville" je prinesel denar in to mi omogoča, da naprej delam filme, to pa je vse, kar hočem. Lahko rečem, da sem vselej počel, kar sem hotel, in upam, da bom tudi v bodoče. Moj naslednji film se imenuje "Poroka". Gre za zakon dveh podobnih ljudi iz bogatih družin, ki pa sta socialno in kulturno popolnoma različna. Vse se dogaja v štiriindvajsetih urah, na istem mestu. Nastopa 48 igralcev, kot v "Nashvillu". Filma sta si zelo podobna, medtem ko so "Tri ženske" nekaj povsem drugega.

Alberto Moravia vas je primerjal z Gogoljem, ker ste sposobni "pretakati solze patriotske ginenosti hkrati, ko z nečloveško zlobo opisujete pokvarjenost v svoji deželi". Ali se strinjate s to oceno?

Altman: Ne vem, če je to povsem točno, toda to mnenje mi laska.

Kaj mislite o politično odprtih filmih, kajti vaša sporočila niso nikoli povsem neposredna?

Altman: Za mene je politični film gola propaganda. Seveda so moji politični nazori na določen način prisotni v mojih filmih. Ta stališča so del mene in nujno je, da se odražajo tudi v tistem, kar počnem. Toda nikoli ne delam filma iz političnih razlogov. Sploh ne čutim želje, da bi rekel ljudem: "Reči morajo biti takšne in takšne". Ne postavljam vprašanj in ne dajem odgovorov. Rajši rečem: "Jaz vidim stvari tako. To vidim jaz. Pridite in pogledajte z mojega okna."

Če pa ljudje skočijo skozi okno?

Altman: Toliko slabše za njih ...

Providence

scenarij: **David Mercer**
 režija: **Alain Resnais**
 kamera: **Philippe Brun**
 glasba: **Miklos Rozsa**
 glavne vloge: **Dirk Bogarde, Ellen Burstyn, John Gielgud, David Warner, Ellene Stritch**
 proizvodnja: **Francija, 1977, Action Films-Sfp-FR3 Pariz, Citei Films, Ženeva**
 jugoslovanska distribucija: **Kinema, Sarajevo**

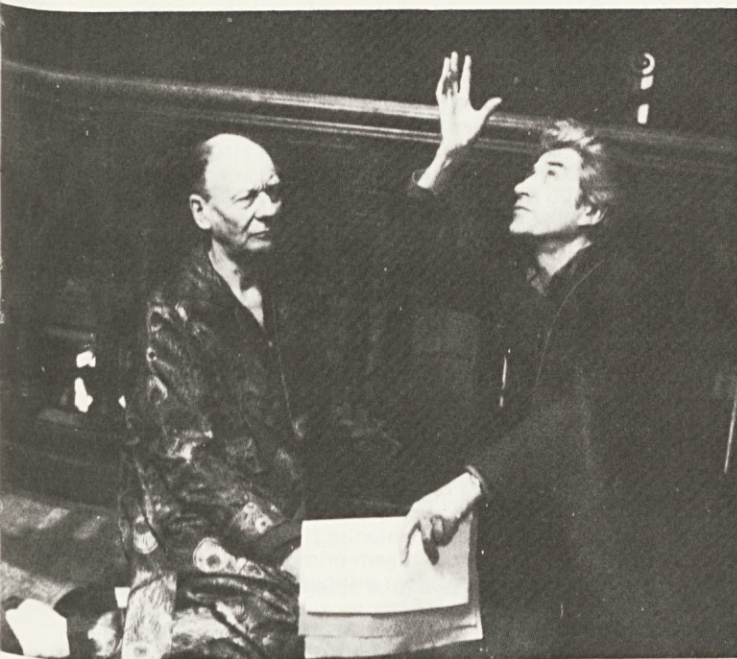


S filmom PROVIDENCE se je Alain Resnais vrnil k tistim izhodiščnim pozicijam raziskovanja filmskega medija, katerih začetek in eno izmed uresničenih in izpeljanih možnosti je predstavljal film LANI V MARIENBADU. Tega francoskega režiserja, ki je pričel delati filme pred novim valom in katerega kasnejše stvaritve bi težko našle mesto znotraj novovalovskih idejno-estetskih okvirov, je filmska kritika opredeljevala kot samosvojega ustvarjalca ter ga velikokrat označevala s formalizmom. Toda povsem narobe bi bilo, če bi Alaina Resnaisa izenačevali s formalizmom v pejorativnem, larpurlartističnem smislu, v čigar bližino naše razmišljanje ta izraz največkrat potisne.

Ob srečevanju z Resnaisovimi filmi se povsem razvidno kaže, da je vprašanje forme ena izmed osrednjih avtorjevih preokupacij. Vendar je ta formalni problem v resnici spraševanje o materialu, o ontologiji filmske umetnosti, ter o formi kot polju novih, še ne kodificiranih možnosti strukturiranja. Vsled takšnih ustvarjalnih ambicij je razumljivo, zakaj Resnaisa velikokrat imenujejo tudi avantgardnega in eksperimentalnega režiserja. Je namreč eden izmed evropskih režiserjev, ki se je v največji meri ukvarjal z elementoma prostora in časa ter iskal nove variante njune sinteze. V svojih filmih se je le redkokdaj podrejal objektivni logiki, enosmerni kontinuiranosti časa in statičnosti prostora, iz česar povsem razumljivo izhaja, da njegovi filmi večinoma niso grajeni v skladu s konvencionalnimi, linearnimi dramaturškimi konstrukcijami. Zanimalo ga je subjektivno, psihično doživljanje časa in prostora, podzavestna dogajanja, sanje, spomini ...

Uprizorjeni svet filma PROVIDENCE je sestavljen iz dveh med seboj prepletajočih se resničnosti, realnosti (nočne pijanosti in prebujanja iz mór pisatelja — glavnega protagonista, ter jutranja zabava ob njegovem rojstnem dnevu) in sveta romanopiščeve domišljije, ki v določenih trenutkih meji na fantastiko. Dogajanje v tem fiktivnem univerzumu določa ali vsaj skuša docela določati pisateljeva kreativna volja. Toda večkrat se zgodi, da se potek dogodkov upre avtorjevimi željami in težnjami. Prav zaradi teh neskladnosti, ki nastopajo med pisateljevo zeleno vizijo in konkretno realizirano podobo, zaradi očitne "neurejenosti" bodočega romanesknega materiala ("neurejenost", za katero je razvidno, da ni načrtovana in v samem začetku osmišljena) ter zaradi pisateljevega pijančevanja, ki tradicionalno vzbudi v nas občutek, da gre za "umetniško naravo", lahko film opredelimo za meditacijo o procesu in v tem procesu nastopajočih problemih umetniškega ustvarjanja. Zato je, kljub zarisanim likom in potekajoči pripovedi, tudi nemogoče jedrnato in sistematično prevesti pisateljevo projicirano novelo v besede. V tem labirintu nastajanja in formiranja ene izmed literarnih oblik pa se kot osrednja tema razkriva razmišljanje o umiranju in smrti. Ostareli pisatelj se zaveda, da se njegovo življenje izteka in da je roman, ki ga piše in katerega materiale nam film kaže v vizualnih podobah, skoraj nedvomno njegova zadnja stvaritev. Ekstatično stanje njegovega duha pa je vzgib, ki omogoča njegovim duhovnim očem, da vidijo v svetu brutalno agresivnost mladih proti ostarelim ljudem, in tisti vzgib, ki je bil najbrž odločilen, da ima roman avtobiografsko dimenzijo. V svojih domišljijah predstavah tako pisatelj obračunava s svojim življenjem in z vsemi, ki so bili najintimnejše povezani z njim. Skušaja razkriti družinskega kroga. Raziskuje podzavest, v njej prisotne nagone in komplekse. Pri transpoziciji realnih posameznikov v fiktivne like tako uporablja psihoanalitski ključ. Ker pa film ni znanost ter ne more biti psihoanalitska študija, rezultati njegovih analiz niso dokončne sodbe. Vse se tako vrti v začaranem in očarljivem začetku. Postavljenih je nekaj hipotez, postavljeno je ogrodje romana. Film tako še enkrat potrjuje resnico, da umetnost sveta ne razlaga, temveč ga samo izreka.

Silvan Furlan



Alain Resnais med snemanjem filma "Providence"

Alain Resnais

Rojen 1922. Že kot otrok začne snemati amaterske filme, v profesionalnem filmu se pojavi 1948. Posname več kratkih filmov, od katerih je "Noč in megla" najbolj znan. Nekaj časa dela kot montažer. Objavi nekaj esejev o ameriškem stripu in album svojih fotografij.

Celovečerni filmi:

- 1959: HIROSHIMA MON AMOUR Hirošima, ljubezen moja)
- 1961: L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD (Lani v Marienbadau)
- 1963: MURIEL OU LE TEMPS D'UN RETOUR (Muriel)
- 1966: LA GUERRE EST FINIE (Vojna je končana)
- 1968: JE T'AIME JE T'AIME (Ljubim te, ljubim te)
- 1974: STAVISKY
- 1977: PROVIDENCE

Pogovor z Alainom Resnaisom

Ali nam lahko posredujete genezo naslova *Providence*?

Naslov sta mi preprosto predlagala Klaus Hellwig in Yves Gasser, moja producenta. Ne samo, da sta bila oba glavna opora projekta, ker sta mi ponudila sodelovanje z Davidom Mercerjem, ampak sta mi tudi sugerirala ta naslov, naslov z dvojnimi smislom. V začetku je to ime posestva, na katerem ena izmed glavnih oseb zaključuje svoje življenje. Toda v kolikor je ta mož pisatelj, ki si predstavlja, kakšen bo njegov morebitni zadnji roman, lahko rečemo (in to je drugi smisel naslova), da se do svojih likov vede kot roka božje previdnosti, Previdnosti, ki je pogosto sarkastična, a ne stori vedno tega, kar hoče storiti. V resnici ponovno izumlja lastno preteklost. Zameša vse kraje, ki jih je nekdaj poznal. Kot junake zgodbe uporablja vse svoje bližnje sorodnike in prijatelje, ki pa ne ubogajo samovoljnosti njegove domišljije. Eno izmed vprašanj, ki jih film postavlja, je, če hočete, naslednje: ali smo to, kar mislimo, da smo, ali pa postajamo to, kar drugi po svoji razsoji delajo iz nas? Včasih takole definiram film: to je oče, ki presoja vse člane svoje družine, tako da si skozi fikcijo, ki jo obdeluje, zamišlja zaroto proti samemu sebi. In na koncu filma se tožilec razkrije kot obtoženec.

Iz živete izkušnje ene same noči sledi obračun z njegovim celotnim življenjem. Zakaj sta z Davidom Mercerjem v tej fazi vajine kariere (oba sta še razmeroma mlada) začutila potrebo, da načneta bistvena življenjska vprašanja?

Veste, ko snemam film, si postavljam zelo malo vprašanj. Nikoli nimam začetnih namenov in morda prav zaradi tega, ker jih imam tako malo, gledalec lahko udobno stopi vanje. Odtod paradoks, da tisti, ki ne marajo mojih filmov, v njih vidijo preveč razuma, medtem ko se meni zdijo popolnoma instinktivni. Vtis imam, da delam tako v votlinah kot na izboklinah. Moji filmi so morda prav zategadelj plodišče imaginarnega ali gledalčevega nezavednega. Na tem skušam ustvariti dramsko strukturo, ki naj v celoti temelji na emocijah. Ko sem začel z Davidom Mercerjem delati po prvi snemalni knjigi, ki jo je on šegavo imenoval *pokopališče*

avtomobilov, je od mene zahteval, naj kot železničar od tam vzamem vse, kar me zanima. Vse je dal v predal, podobno kot je počenjal Giraudoux s svojimi prvimi verzijami, in vsega sva se lotila znova, ohranila sva samo osebe.

Dejansko so to osebe, od katerih ena umira, druge pa sprašujejo o prihajajoči smrti. Toda nisem prepričan, da je iz tega nastal film o smrti, prej je to film o *hotenju ne umreti*. Clive, stari pisatelj, noče oditi in film prikazuje njegov boj s smrtjo. Vtis imamo, da bi, če bi prenehal piti ali si izmišljati, njegovo telo v nekaj minutah segnilo, saj se nasprotno vse njegovo delovanje sestoji iz ohranjanja vseh celic pri življenju z učinkom njegove volje in s humorjem njegove samokritike.

Ali vaše kontinuirano sodelovanje s pisatelji, ki jih izbirate zaradi njihove spretnosti v žongliranju z besedami, pomeni, da je za vas jezik že razčiščena stvar, da se raje koncentrirate na režijo, na vodenje igralcev, sliko, ali pa besede za vas niso bistvene?

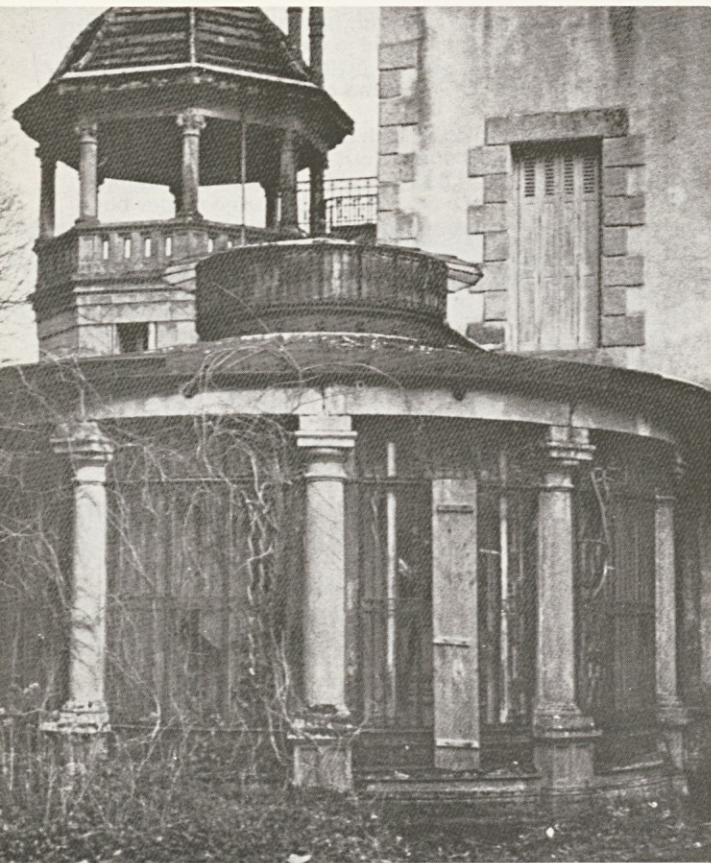
Predvsem je realizacija, sodelovanje z igralci, po mojem mnenju dovolj naporno, tako da se mi zdi preveč, da bi se hkrati ukvarjal še s pisanjem. Sicer pa ne izbiram pisateljev, temveč scenariste, ljudi, ki jih spektakel približe zanima. Mercer je napisal že več kot dvajset gledaliških in televizijskih del. Robbe-Grillet je v času *Marienbada* že pripravil *L'Immortelle*, Cayrol je napisal dve igri, Semprun je končal eno, Sternberg je napisal drugo. Nikoli nisem delal s čistim pisateljem, recimo z zgolj romanopiscem. Nasprotno, ljubim zvok in vedno sem želel, da bi bila scenska glasba nekaj, kar se približuje opernemu libretu. Nikoli nisem razumel, zakaj mora biti jezik na filmu obvezno konvencionalnejši in bolj vsakdanji od odrskega jezika. Zanima me glasba besed, ki ustreza glasbi podob. Rad imam tudi, da avtor filmu ni tuj, da ni zraven kot povabljenec in da zares prisostvuje njegovemu spočetju, a ne da ga preprosto priredi po knjigi. Rad imam izvirne scenarije. Všeč mi je, če lahko nekega dne na ekranu pokažem scenaristom rezultate tega, kar so napisali. Oni so namreč privilegirani gledalci, vsekakor prvi, ki vidijo moje delo. Recimo, da so zame najvažnejša orientacijska točka in hkrati stimulans.

Glasba glasov, zveni, akcenti vam veliko pomenijo. Kako ste sprejeli sodelovanje tako prefinjenih govornih organov, kot so Gielgouldov in Dirka Bogarda, ki so v nasprotju z ameriškimi zavijanjem Ellen Burnstynove in Elaine Stritch?

Da, rekel sem že, da sem imel na razpolago kvintet, v katerem naj bi bila Ellen Burnstyn violina, Dirk Bogard klavir, David Warner alt, Gielgould violončelo in Elaine Stritch kontrabas. Skratka, schubertovska zasedba, čeprav je notranja zvočnost filma s svojimi nenadnimi prekinitvami, z izmenjavanji grenkega in sladkanega bližja Albanu Bergu ali Bartoku. Res je, da moram, ko v mislih razporejам vloge, zasnovati fizični videz oseb, toda slišati moram tudi njihove glasove. Igralec me privlači tako z barvo svojega glasu in z načinom izgovorjave kakor s svojim obrazom.

Cineastov, kakršen ste vi, je malo; rad bi vedel, če je med projekti, ki ste se jim v zadnjem času odpovedali, kakšen, ki ga posebej obžalujete in bi se morda želeli k njemu še vrniti?

Delanje filma mi vzame najmanj osemnajst mesecev. Od trenutka, ko moralno obežem scenarista, mu moram biti ves čas na razpolago, da ne bi bilo videti, kakor da se že zanimam za naslednji film. Materialno se mi zdi nemogoče napraviti v dveh letih več kot en film. Normalni presledek naj bi bil tri leta. Projekt z Richardom Seaverjem o markizu de Sadu, *Rešite nas dobrega*, z Dirkom Bogardom, bi moral biti v celoti predelan, sicer bi bil danes narobe razumljen. V njem govoriva o de Sadovi nežnosti, o njegovem nasilju. To je človek, ki ni prenašal pogleda na kri, ki je odklanjal teror. *Karantena* (The Inmates), ki jo je napisal avtor stripov Stan Lee iz Marvel Comics, je razvijala naslednjo idejo: ali je človeški rod sploh potreben, ali ni le posledica biološke napake na planetu? Imel sem tudi projekt o Mandrakeu, z Lee Falkom, ki naj bi ga realiziral z Italijani. Najbolj zanesljiv projekt, ki se mi zdajle ponuja, se trenutno imenuje *Moj stric iz Amerike*. To je poskus vulgarizacije bioloških teorij francoskega znanstvenika Henrija Laborita, ki ga je napisal Jean Gruault, scenarist *Julesa in Jima* in *Adèle H.* Scenarij je v obdelavi in to bo moj naslednji film.



Scenska fotografija Alaina Resnaisa film "Providence"

Pogovor z Davidom Mercerjem

Providence je vaš prvi izvirni scenarij, ki ni nastal na osnovi vaših gledaliških del. Ste ga napisali prav za Resnaisa, ali pa je bil to ponudbeni projekt?

Ko je Klaus Hellwig predlagal Resnaisu, naj bi morda sodeloval z mano, se je Resnais lotil branja vseh mojih gledaliških komadov, med svojimi zapiski pa je odkril precej mojih izjav, ki jih je razporejal po svojih navadah. Ko me je prišel obiskat, mi je citiral stališča, ki sem jih zagovarjal pred desetimi leti in katerih nisem več prepoznal! Toda kmalu sva ugotovila medsebojno naklonjenost, kajti bila sva miselno podobno naravnana. Zametek ideje sem imel, Klaus Hellwig je formuliral naročilo, ki je sprožilo operacijo. Dolgo smo se pogovarjali, potem pa sem 1975. odpotoval v Izrael, da bi napisal le prvi osnutek, ustrežno Alainovim metodam. Prva verzija snemalne knjige je bila še neoblikovana, vsebovala je najmanj štiri možne pripovedi. Druga je nastala v popolnem sodelovanju. Alain me je obiskoval v Londonu, tri dni sva se pogovarjala, potem pa sem ves naslednji mesec pisal. To je trajalo eno leto. Dejansko so nastale štiri zaporedne verzije. Zapisoval sem si številne opazke in Resnais je od mene zahteval obilico detajlov, ki se v filmu sploh ne pojavljajo, kakor npr. življenjepis vsake nastopajoče osebe. Njegova vizualna natančnost je izjemna. Čeprav sem tudi sam dokaj plastičen pisatelj, so njegove vizije mnogo jasnejše od mojih.

Moja prva zamisel je npr. bila, da zgradim film z izhodiščem v razmerah političnih jetnikov, zaprtih na razvpitem stadionu v Santiagu — simboliziral naj bi nesrečno dezintegracijo določenega celostnega sveta. Da bi določila naravo procesa smrti, sva skombinirala tri nivoje realnosti: moro, ki jo ponazarja stadion, nivo literarnega dela pisatelja, ki ureja roman, in vsakdanjo resničnost materialnega obstoja starega moža. To raziskovanje realnega naju je postopoma vodilo h konstruiranju eseja o dvoumnosti ... Najpomembnejše Resnaisovo odkritje je bilo, da se je odločil, naj bo film metafora o ustvarjanju in dezintegraciji, in da bo to metaforo konkretiziral s prikazom imaginarnega kraja, ki ga postopoma preplavlja vegetacija, drevesa, koprive, ki ga osvajajo vojaki in ki ga uničujejo zaporedne eksplozije, medtem ko se ljudje vračajo k prazgodovinskemu načinu življenja.

Ali je delo z Resnaisom postavljalo pred vas kake posebne strukturalne zahteve?

Resnaisu sem dal goro špagetov, on pa jih je sortiral. Moja prva verzija je bila prvacata ropotarnica. Že v drugi verziji sva posebno pozornost namenila pripovedovalčevemu komentarju, in ta komentar je sam po sebi temeljna struktura. Resnais ima glasbeni konstrukcijski čut.

Jaz sam se mu pri gledališkem in televizijskem delu precej približujem. Skupaj sva iskala analogijo glasbeni obliki. Resnais je mojster strukture in iz najinega medsebojnega odnosa se je rodila nekakšna dialektika.

O tem imam tole anekdoto. V tekstu Clive, stari pisatelj, govori približno takole: "Očitajo mi, da v škodo čustev iščem formo, toda jaz mislim, da je forma čustvo."

Ko sem ta stavek prebral, je Alain bruhnil v smeh: "To mi pravijo, že odkar delam filme!" Seveda sem bil vzhičen, ker sem zadel v eno njegovih glavnih preokupacij, kajti zanj je forma ekonomičen izraz tistega, kar se rojeva v eksistenci. Še več drugih stvari naju zbližuje, zlasti pa najina naveličanost v odnosu do realizma. Alaina in mene ne zanima, da bi slikala življenje takšno, kot je, da bi podajala njegovo natančno fotografijo. Počutiva se nekako tako kot impresionisti, ki niso hoteli slikati dobesedne reprezentacije življenja. Znam risati natančno, toda čutim, da v to nisem primoran. Kdor danes smatra, da je v predstavi problem pripovedi rešen, se nahaja v slepi ulici.

Druga vez, ki naju zbližuje, je želja po univerzalizaciji najine govornice. Počutim se bolj evropski kot angleški. Poročen sem bil s Čehinjo, ki je bila politično zelo angažirana, kot pregnanec sem živel v Parizu. Otočanstvo Angležev je postalo zadušljivo, klaustrofobično, naša doba pa zahteva prekinitve tega otočanstva.

Delati v angleškem filmu je zame skoraj tako, da se počutim kot bolha v krznu večje živali. Specifični problemi Angležev sveta ne zanimajo. Ob Resnaisu sem takoj videl, da so najine kulturne reference enake in da presegajo raven nacionalnih posebnosti.

V *Morganu* in *Družinskem življenju* (Family life) so vas pritegnili problemi alienacije. Vam je to pomagalo pri raziskovanju statusa "tretje dobe"?

Ko sem napisal igro *In two minds*, po kateri je Ken Loach posnel *Family life*, nisem opisoval posebnega primera, oprtega na posebno raziskavo, ampak prej prototip določenih družinskih situacij. To, kar imenujejo norost, je družbeni proces, v katerem je označeni norec vedno od okolice izbrana oseba. Začuda name niso vplivali antipsihiatri, kajti naše preokupacije so se razvijale vzporedno. Ronald Laing, ki je že bil zelo iskan eksperimentalni psihoterapevt, mi je po *Morganu* pisal in srečala sva se, da bi soočila najine raziskave. Vedeti morate, da je bil psihiatrični establishment v Angliji postavljen pod vprašaj veliko prej, kot sta se s svojimi publikacijami uveljavila Laing in Cooper. Freud je zapisal, da je nevroza poskus ponovne prilagoditve in približanja normalnosti. Ne trdim, da je norost sveta, kot to mislijo v primitivnih družbah, reči hočem le, da smo izgubili zavest o duševnem zdravju, da je shizofrenija izguba glede na naše okolje in da samo čilost zdravega duha najde sredstvo za prevrat tistega vidika realnosti, ki nam ga družba hoče vsiliti. V tem smislu je starost realiteta in dosega verjetno izjemno uravnoteženost.

Naslov *Providence* ni vaš. V kakšnem smislu ga naposled razlagate?

Providence zame označuje intervencijo stvarnika, roko kogarkoli, ki organizira neznano na način, na kakršnega umetnik manipulira s svojimi liki. Ta naslov predstavlja tudi smisel življenja, nakazuje, da ima eksistenca določen pomen, toda ta pomen je *posveten*.

iz francoščine prevedel

Brane Kovič

Positif no. 190, februar 1977

Eliza, življenje moje

(Elisa, vida mia)

scenarij in režija: Carlos Saura
 kamera: Teo Escamilla
 glasba: Erik Satie
 glavne vloge: Fernando Rey, Geraldine Chaplin, Norman Briski, Isabel
 Mistres, Joaquín Hinojosa, Francisco Guijar
 proizvodnja: Španija, 1976, Elías Querejeta
 jugoslovanska distribucija: Kinema, Sarajevo

Carlos Saura nas popelje v svet, ožarjen od zahajajočega sonca in neskončne, boleče, a obenem srečne samotnosti dveh ljudi, ki ju je zajel isti doživljajski tok in sta družno drug z drugim deležna tako trpljenja kot tudi miru. In kar nas v tem čarobnem risu njune dopolnjujoče se usode najbolj očara, je odsotnost sleherne navzven izkazane ideologije, sleherne socialne, sociološke, materialne ali zgodovinske oznake časa ali prostora, v katerem poteka njuno intimno, bivanjsko doživljanje. Poudarjene so torej izrazito psihološke, psihoanalitične komponente, čeprav je drama starega Luisa in njegove hčere Elize z vsemi svojimi sponami trdno zasidrana v življenje, v zemljo, v živi tok dogajanj, v realnost časa. Pa vendar daleč od načina vulgarno pojmovanega realizma.

Film **Eliza, moje življenje** je drama človekovega odmiranja — in obenem svojevrstni spomenik človeški ljubezni, tisti najgloblji, najbolj pristni, v polnem pomenu besede predani, iz istih krvnih molekul izvirajoči, iz elementarnega človeškega spoštovanja ter zrelega in razumevajočega sočutja zrasli ljubezni hčere do lastnega očeta. Združena sta na otoku svoje samote, kamor sta se podala po lastni volji, gnana po usodnih vzgibih svoje psihične konstitucije, ki je pri obema na enak način in z istim utripom usodne nezadoščenosti reagirala na svet, v katerem sta živela poprej: bil je to svet meščanske družine, svet utesnjenosti, svet, izpraznjen do skrajnega dna človekovih doživljajskih možnosti. Stari Luis mu je ubežal že davno prej, Eliza zdaj, v času trajanja filmske pripovedi. Vz gib njune obojne odločitve je bil isti utrip duše, isti motivni znak reagiranja na utesnjujoče okolje, ki jima ni dajalo priložnosti za življenjsko realizacijo.

Uvodoma izrečena konstatacija, kar zadeva zabrisanost oziroma odsotnost ideoloških tonov na Saurinem platnu, potemtakem ne drži?

Res je pravzaprav eno in drugo. Veličini umetniškega koncepta, kakršnega v svojem opusu izkazuje Carlos Saura, bi se ideološko težni predznak nikakor ne podal, a nič manj bi se mu ne podajala tudi popolna odsotnost družbenih dimenzij.

Svet, ki sta mu protagonistu ubežala, nam Saura v svoji pripovedni fakturi zgolj nakazuje, izogibajoč se vsakršnemu razčlenjevanju. Tako nam ga ni dano ne sociološko ne ideološko interpretirati, četudi je dovolj razvidno, da je poglobitvena poteza tega sveta zagatnost zaprte kletke meščanske družine, vpete v tradicionalne okvire popolne čustvene in doživljajske negibnosti, ki žene vitalno človeško naravo k neizogibnemu omrtvičenju vseh njenih čutov, vseh njenih gibal in vseh njenih življenjskih perspektiv.

Kakšne so — oziroma utegnejo biti (če se lotimo dograjevanja v avtorjevem vizualnem konceptu neizgovorjenega) — temeljne karakteristike tega sveta onkraj življenjske prelomnice, ki sta jo prestopila Luis in Eliza? Mar ne gre za male, toge, tesne, brezdušne celice, kamor je v vseh represivnih družbenih sistemih potisnjeno živo človeško življenje? Mar ni vsega tega mogoče z eno samo besedo poimenovati — malomeščanstvo, to obliko sodobnega suženjstva, ki je tolikanj bolj strašna, ker se njenih pravih dimenzij velikanska večina ljudi ne zave, tisti redki, ki jih presvetli zavest, da se prek nje otrasejo spon, pa postanejo s svojim spoznanjem vred tragične žrtve. Tragična sta tudi Luis in Eliza, četudi sta ubežala svetu, ki sta se mu vsaj pasivno uprla, in našla pri tem drugi, globlji, bolj smiseln svet v sicer puščobnem okolju haciende, kjer je vse vnanje skrčeno na skrajni minimum, človeku pa je ravno s tem dana priložnost za veliko, ponotranjeno in dokončno soočenje s samim seboj, s svojo lastno usodo, z lastnim smislom bivanja, v izčiščenju duha in razuma ter v neke vrste sublimiranem samouresničevanju.

Navidez odmaknjeni, z odtenki intelektualnega elitizma prežeti motivni krog Saurinega izpovedovanja nam je v seštevku vseh svojih dimenzij dejansko izredno blizu. Iskanje izhoda iz eksistenčnih ožin, kamor smo pahnjeni kot otroci institucionaliziranih oblik civilizirane družbe, katerih najvidnejša izpostava je družinski krog, botrujejo pa mu kategorije kontemplativnega malomeščanstva, je v vseh ozirih aktualno pa nemara celo prioritarno, kar se v veliki meri očituje tudi v vodilnih filmskih izpovedih in sporočilih poslednjega časa. Če je, denimo, Kubrick v svojem Barryju Lyndonu upodobil brezupnega iskalca življenjskega smisla, je Carlos Saura z Elizo in predvsem z njenim očetom upodobil obupanca v trenutkih tragičnega spoznanja. Rešitev je, nemara celo sreča, toda zgolj in samo onstran družbenih vezi, v neizogibnem soočenju s samim seboj.

Saurin credo je, gledan iz te perspektive, še kako opredeljen, dasi v filmu ni bila izgovorjena niti ena sama samcata ideološko zastavljena beseda. Dogajanje je v celoti skrčeno na psihološki oziroma psihoanalitični kontekst zasebnega doživljanja in intimnih odnosov, s čimer izkazuje zgolj in samo eksistencialne razsežnosti, nikakor ne tudi socialnih. Te so potisnjene ob rob in so faktografsko zabrisane, tretirane le kot kulisa, pred katero naj bi tekla primarna življenjska drama dveh ljudi. V dramski strukturi scenarija smo priča zavestnemu odmikanju od vseh časovno opredeljenih pa zato tudi minljivih, k lokalizmu take ali drugačne vrste obrnjenih oznak. Pripovedovanje in označevanje sta osredotočena k bistvenemu, življenjsko trajnemu in eksistencialno večnemu. Vendar pa je odlika Saurinega postopka tudi (in predvsem) v tem, da njegova protagonista nista nikakršni utelešenji oziroma prisposodi obič dejstev. Nista niti simbola niti stereotipa, temveč živa, individualizirana lika, ki v polni meri ohranjata svojo človeško enkratnost. S tem, da ju podoživljamo, nismo prisiljeni k nikakršnemu posplošujočemu nadgrajevanju, pač pa samo k intenzivni bivanjski introspekciji, ki se izogne površnim razgledovanjem naokoli, pa se zato osredotoča h globoko dimenzioniranem pogledom navznoter, v bistvo vsega obstoječega. Metaforični pomen Elize, ki je bila apoteoza življenjskega smisla in iztekajočih se dneh njenega očeta, se nam tako razkrije šele posredno. Kaj je smisel življenja? Carlos Saura nam je skušal izpovedati enega izmed odgovorov. Smisel je v najdenju samega sebe in lastne identitete. V tem je tudi odrešitev iz spon življenjske nezadoščenosti.

Pri vsem tem sta figuri Luisa in Elize tudi v psihološkem smislu izjemno zapleteni in nevsakdanji, toda prav v tej in taki večplastnosti njunih likov je tudi izhodiščni motiv njune dramatičnosti in njunega pomena sploh. Vanju je vkomponirana podzavest, ki deluje kot ena temeljnih izraznih pa tudi estetskih sestavin tega filma. Mestoma na Resnaisa spominjajoči način razgrinjanja razvojnega loka pripovedi, predvsem prehodi iz realne sočasnosti v asociativno imaginacijo in v retrospektive, so izpeljanke psihoanalitskih nastavkov, vpetih v oris obeh protagonistov, ki sta (Luis in Eliza — oče in hčerka) dejansko sestavna dela ene same celote.

Ton Saurine pripovedi je v svojem bistvu melodramatičen, toda melodramsko ogrodje je prekrito s dinamičnim odnosom do stvarnosti — z zrelim, svet obvladujočim pojmovanjem najtanjših vprašanj človeške duše in človeških dram, katerih izid je tragičen, a obenem odrešujoč.

Eliza, moje življenje je kljub vsemu film svetlega upanja.

Viktor Konjar



Eliza, življenje moje

Carlos Saura

Rojen 1932. Diplomira na Filmski šoli, kjer že vrsto let predava režijo. Njegovi filmi so največkrat uvrščeni v uradni program festivala v Cannesu. Dobitnik številnih priznanj na raznih festivalih. Začel z dokumentarnimi filmi.

Celovečerni filmi:

- 1959: LOS GOLFOS
- 1963: BLANTO POR UN BANDIDO (Žalostinka za banditom)
- 1965: LA CAZA (Lov)
- 1967: PEPPERMINT FRAPE
- 1968: STRESS, ES TRES, TRES (Stres in tres)
- 1969: LA MADRIGUERA (Jazbina)
- 1970: EL JARDIN DE LES DELICIAS (Vrt naslad)
- 1972: ANA Y LOS LOBOS (Ana in volkovi)
- 1973: LA PRIMA ANGELICA (Sestrična Angelica)
- 1975: CRIA CUERVOS (Kača v nedrih)
- 1976: ELISA, VIDA MIA (Eliza, življenje moje)

Carlos Saura med snemanjem filma "Sestrična Angelica" (1973)



"Čeprav navadno izhajam iz ene ideje, iz ene slike, ko delam film, gre tokrat za serijo nekoliko neurejenih elementov. Tu je pesnitev Garcilasa de la Vege, točneje, verz, ki se začne z besedami: 'Kdo bi rekel, Eliza, življenje moje ...' Nato je tu slika dveh otrok, ki jo najmeta dve sestri, ko prelistavata album s fotografijami. Potem še pejzaž, s katerim se film začneja in ki v meni vzbuja spomine na otroštvo, čeprav to ni.

In na koncu, osebna izkušnja, nenavadna koincidenca: moj oče je zbolel prav takrat, ko sem pisal scenarij na temo o odnosih med očetom in njegovimi otroki. In ker sem zelo vraževeren, sem prenehal z delom, vse dokler oče ni ozdravel.

Bolj in bolj verjamem v te gibljive slike, ki so lahko prav toliko literarne kot vizualno doživete in ki tečejo počasi in naravno, tako da se del vaših zelo osebnih stvari čudežno prikazuje, kakor da se to zares dogaja. Navadno shranjujem vse, kar me navdušuje: slike, zapiske, spomine, čeprav trenutno ne vem, zakaj naj bi mi služili. Nasprotno, ne maram pisati, a to vseeno počenjaj, ker je ta stadij med ustvarjanjem filma neizogiben. In začuda se v pisanju počutim vse svobodnejši. Vem, da je moj duh rahlo zmeden in zame je delo na filmu eden izmed načinov, da vzpostavim red v svoji glavi ... Elisina osebnost je rezultat mojega dela z Geraldine iz filma v film, toda tudi najine skupne izkušnje, zbrane v teku skupnega življenja. Ta zakonska zrelost je vzrok, da se danes lahko zoperstavim problemom in občutkom, ki se jim prej nisem mogel. Zdi se mi, da mi je v "Elisi" uspelo poglobiti odnos, vstopiti v bistvo odnosa med moškim in žensko. Kompleksa pred Bergmanom, ki mi je včasih predstavljal neke nepremostljivo oviro pri obravnavanju tematike zakonskega para, sedaj ni več. Nasprotno, sedaj se počutim okrepljenega z družinskimi okvirom, ki sem ga v teku let podzavestno sestavil: Bergman je moj starejši brat, Bunuel je Bergmanov starejši brat, Dreyer pa pokojni ded.

Prepričan sem, da je kompleks izginil že pri "Sestrični Angelici", odtlej me senci očeta ali starejšega brata nista več motili in sprejel sem dejstvo, da v tistem, kar občutim, pišem in izražam, odkrivam stvari, ki so jih odkrivali tudi ustvarjalci, ki so mi blizu in dragi. Treba je sprejeti vplive: tudi oni so ena izmed oblik ljubezni."

(Iz Kataloga FEST 78)

Varovalne barve

(Barwy ochronne)

scenarij in režija: Krzysztof Zanussi
kamera: Edward Klosinski
glasba: Wojciech Kilar
glavn vloge: Piotr Garlicki, Zbigniew Zapasiewicz, Christine Paul, Mariusz Dmochowski
proizvodnja: Poljska, 1976, TOR Unit
jugoslovanska distribucija: Vesna film, Ljubljana

Krzysztof Zanussi je ob Klubi, Piwowskem, Żulavskem in Czekali eden najpomembnejših ustvarjalcev "tretje generacije" povojnega poljskega filma. Poljski zgodovinarji sedme umetnosti označujejo "tretjo generacijo" ali "tretje obdobje", ki zajema zadnjih deset let, tudi s sintagmo "druga invazija mladih". Prva invazija mladih ustvarjalcev v poljsko kinematografijo se je pričela sredi petdesetih let na čelu z Andrzejem Wajdo, osrednjim predstavnikom "drugega obdobja", imenovanega tudi "poljska filmska šola". Ta invazija je pomenila konec prevlade estetike socialističnega realizma. Wajda, Munk in Kawalerowicz so se uprli mitičnemu herojstvu in enodimenzionalnim, demagoškimi interpretacijam zgodovine. V žarišču njihovih raziskovanj je še vedno v večini primerov ostala zgodovinska tematika, toda njihovo iskanje resnice zgodovinske preteklosti je postalo problematično, kompleksno in avtorsko vizionarno.

Če je za prvo in drugo obdobje značilen predvsem interes za zgodovino, potem spet posplošujoče lahko ugotovimo, da v tretjem obdobju prevladuje zanimanje za sodobnost. Tematski obseg, vezan na zdajšnjost poljske družbene stvarnosti, pa je zelo širok in sega od intimnih problemov, konfliktov individuuma in institucij, do družbeno-kritičnih naravnanih na aktualna dogajanja. Avtorji "tretje generacije" pa so se v zgodovini poljskega filma, če izvzamemo dela Polanskega in Skolimowskega, prvič dosledno in intenzivno pričeli ukvarjati tudi s formalno-estetskimi problemi. V tej njihovi težnji pa ni prisoten nikakršen formalizem ali esteticizem, marveč predvsem odpor do uveljavljenih shem in klišejev ter vsekakor bolj tvegani poskusi, izoblikovati izvirne filmske narativne strukture.

Za šesti celovečerni film Krzysztofa Zanussija VAROVALNE BARVE je prav gotovo nemogoče reči, da je v pogledu organizacije filmskega materiala originalen, novatorski, saj v veliki meri gradi na konvencionalni dramaturgiji dramskega tipa. Če je v prejšnjih filmih formalni in stilski izvirnosti posvečal več pozornosti, kar mu je omogočala že sama vrsta materiala, to ne pomeni, da je z zadnjim filmom zavzel manj radikalno pozicijo. Film VAROVALNE BARVE na ravni kompleksne estetske informacije nadaljuje Zanussijevo problemsko usmeritev. V središču svojega filmskega razmišljanja je tudi tokrat postavil posameznika v razmerju do družbenih institucij. Za razliko od večine predhodnih filmov osrednji lik v zadnjem filmu ni postavljen v avanturo iskanja lastne identitete znotraj družbenega prostora, temveč v poskus ohranitve svojih prepričanj in nazorov. V filmu se soočata dve moralni stališči. Na eni strani asistentovo naivno, demokratično, objektivno-pravično, na drugi pa docentovo birokratično, protekcionarsko in cinično stališče, ki je hkrati tudi morala oportunističnega mehanizma univerzitetne sredine. Toda docentov cinizem se izkaže za nezadostno "kamuflačo", "varovalno barvo", da bi lahko skrivala znanstveno stagnacijo in notranjo praznino izgubljenega ter brezsmiselno živečega človeka. Kritika te pozicije je hkrati tudi kritika na takšnih pozicijah temelječe institucije. Skorajda nemogoče je, da teh konstatacij in aluzij ne bi prenesli še na druga področja družbene stvarnosti.

Zanussijev film je tako ena redkih stvaritev vzhodnih socialističnih držav, ki se angažirano naravnava k aktualnim problemom. Je delo, ki se postavlja na stran boja proti kompromisom in prilagoditvam v imenu komforta, ki ga omogoča socialni status na lestvici družbene hierarhije.

Stvaritev, ki vrednost znanja in raziskovalnega dela zoperstavlja kvazi-znanstvenosti in strokovni stagnaciji, ki ju vzdržuje lahko le preračunani način obvladovanja sveta v skladu z načelom "znati vzeti in obvladovati moč".

Silvan Furlan



Krzysztof Zanussi med snemanjem filma "Družinsko življenje" (1970)

Krzysztof Zanussi

Rojen 1939. v Varšavi. Študiral filozofijo in fiziko na univerzi v Krakovu. Kasneje diplomiral iz filmske režije na Filmski akademiji v Lodzu.

Celovečerni filmi:

- 1969: STRUKTURA KRYSZTALU (Ustroj kristala)
- 1970: ZYCIE RODZINNE (Družinsko življenje)
- 1973: ILUMINACJA (Iluminacija)
- 1974: THE CATAMOUNT KILLING (Ris, ki ubija)
- 1974: BILANS KWARTALNY (Ravnatežje)
- 1976: BARWY OCHRONNE (Varovalne barve)

v pripravi: SPIRALE

"... Mislim, da moj film ni pesimističen. Mislim celo, da je optimističen, ker proučuje določen moralni red. V kolikor obstajajo vrednote. Toda dejstvo, da jih ljudje ne znajo vedno spoštovati, naj še ne bi vodilo v obup. Imam kolege, v katerih sposobnosti ni treba dvomiti, pa niso uspeli, bodisi ker niso imeli sreče bodisi ker se niso znali prilagoditi, ker niso hoteli popustiti. Reči, da sem uspel zato, ker sem pristal na "kamufiranje", bi pomenilo brezupno samoobtožbo. Ni mi treba niti se nočem "kamufirati". Moje poznavanje samega predmeta ne izhaja izključno iz čisto abstraktnih razmišljanj ... Danes sem občutil njegov najgloblji smisel in zaradi tega sem posnel ta film."

(Iz Kataloga FEST 78)



festivali — Berlin 78

Moj Berlin, vaš Berlin

Rapa Šuklje

Osnovna resnica tako velike prireditve, kot so današnji mednarodni filmski festivali — Cannes, Moskva, Berlin in še — je, da v času svojega trajanja po obsegu in intenzivnosti presegajo zmogljivost enega samega človeka. Zainteresirani si jih ogledajo v ekipah in razdeljujejo po področjih zanimanja. Zainteresirani: strokovni filmski časopisi (angleški SIGHT AND SOUND n.pr. operira ponavadi s tremi kritiki), dnevni listi (torinska STAMPA ima v Cannesu posebne poročevalca za dnevno dogajanje s fotoreporterjem in dva kritika, za uradni program in stranske sekcije; v Berlinu mondeni del bolj ali manj odpade), cela vrsta ustanov s strokovnimi, znanstvenimi ali psevdoznanstvenimi interesi (od filmskih šol do preučevalcev raznih nacionalnih kinematografij, žanrov, zgodovinskih obdobji i.p.) in, seveda, nakupovalci vseh sort in stopenj, ki jih poleg robe, za katero se neposredno pogajajo, zanima splošna klima sočasnega ustvarjanja in predvsem razvojne tendence — to pa pomeni, da se inteligentni trgovci znajdejo tudi v dvoranah, kjer bi jih najmanj pričakovali — pri v drugi plan potisnjenih informativnih programih ali pri eksperimentom naklonjenih specializiranih projekcijah, kot je v Berlinu Forum mladega filma; in da tamkaj vneto prisluškujejo diskusijam, ki so včasih kar ostro strokovne. No, jugoslovanskih distributerjev pri takih priložnostih vsekakor ni.

Širina in mnogoličnost izbire povzročata, da vidita dva človeka, ki se vdano udeležujeta projekcij, v istem času lahko dva povsem različna programa in je njuna slika prireditve temu primerno neskladna — da, skratka, "moj" Berlin nikakor ni nujno tudi "vaš".

S to omejitvijo je vendarle mogoče tvegati nekaj splošnih opazk. Predvsem: letošnji Berlinski festival, kar se tiče uradnega programa, se pravi novih, tekmujočih filmov, ni bil močan. Po Cannesu 78 bo mogoče vsaj kolikor toliko zanesljivo vedeti, ali se prirediteljem ni posrečilo, zagotoviti si dobro izbiro, ali pa je svetovna filmska produkcija lanskega leta dejansko nekam anemična. Govoriti kar poprek o "krizi" v svetovnem merilu pa je, kajpak, praznorečje: ogledati si je treba samo zapored nekaj filmov, nastalih pred desetimi, petnajstimi leti (in tedaj po možnosti nagrajenih) ob boku sodobne produkcije, pa je v hipu jasno, da je naša zahtevnost neizmerno porasla: z eno ali dvema izjemama bi bili kritizirani filmi letošnje Berlinale še pred nekaj leti šampioni.

To velja nedvomno za poskus Italijanke Line Wertmüller (režiserke nepozabnega **Mimija kovinarja**) uveljaviti se v Ameriki, se pravi za film **V deževni noči** z Giancarlo Gianninijem kot italijanskim novinarjem, komunistom s Sardinije, in Candice Bergen kot ameriško fotografinjo in feministko. Jasno je, da se Wertmüllerjeva poigrava z zavestnim svetovnim nazorom in nezavednimi reakcijami svojega neenakega para in poigrava se zabavno, duhovito, ob neverjetno domiselni mizansceni in naravnost čarovniških efektih kamere (Giuseppe Rotuno). Pa vendar filmu, nastalemu po režiserkinem scenariju, nekaj manjka — nemara "ljudskost"? Vsekakor nekaj bistvenega, kar bi dalo domiselni konstrukciji življenje — četudi samo interno filmsko življenje. V Ameriki **Deževna noč** ni prodrla (deloma najbrž zato, ker obravnava

melodramsko snov ironično) in v Berlinu ni vžgala.

Drugi primer odličnega filma, ki je šel kratko malo "mimo", sta **Šahista** indijskega zvezdniskega režiserja Satyajita Raya, razkošno posneta (kamera: Soumendu Roy) podoba brezbriznosti indijske aristokracije in arogantnosti Angležev ob postopnem prevzemanju Indije popolnoma v angleške roke — film z vrsto aluzij na sodobnost in tudi avtorsko delo po scenariju samega režiserja. Ray je veliko premočan ustvarjalec, da bi igral na "eksotičnost"; seveda pa so za evropski festival njegovi filmi iz indijskega miljeja nujno tudi eksotični. In prav slikovitost **Šahistov** nekako ni bila v tonu letošnje Berlinale; tako so ostali brez priznanja.

Ob tem zanimivo opažanje: če sploh kaj daje enotnost tako veliki manifestaciji, kot je današnji mednarodni filmski festival, je to osebnost njegovega direktorja. Ni naključje, da so beneškemu festivalu rekli Chiarinijeva Mostra (in da je festival propadel, ko so Chiarinija spodnesli) in tudi beograjskega FESTA si brez osebnosti Milutina Čolića skoraj ne znamo predstavljati. Berlinale je bila 25 let vezana na direktorja Bauerja — ta je bil potegnil Berlin kot filmsko mesto iz povojne anonimnosti, mu ob konkurenci Cannesa in tedaj še živih Benetk zagotovil festivalske filme, publiko in ugled — zdaj pa je prešla v roke Wolfa Donnerja, mladega in ambicioznega menežerja, ki je pri priči uvedel vrsto sprememb. Nekaj se jih je obneslo: tako uvedba informativne sekcije; ali letošnji festival otroškega filma (kamor po nesrečnem naključju, ali nekogaršnji malomarnosti, ni bila uvrščena Kavčičeva **Sreča na**

vrvici); ali — in predvsem — njegovo približanje Forumu mladega filma, paralelni manifestaciji k Berlinali, nastali sprva iz odpora nemških filmarjev do preveč konvencionalne usmerjenosti festivala in premajhnega poudarka na nemških filmih, zdaj pa predvsem koristni dopolnilni informaciji. O nekaterih drugih spremembah še ni mogoče izreči končne sodbe, denimo o prestavitvi Berlinale na februarski termin, se pravi pred Cannes; stvar se mora uteči. In prav tako še ni jasno, ali je storil Donner prav ali napak, ko je zatišal poudarjeno Bauerjevo favoriziranje filmov vzhodnoevropskih dežel in se usmeril ostro na jug.

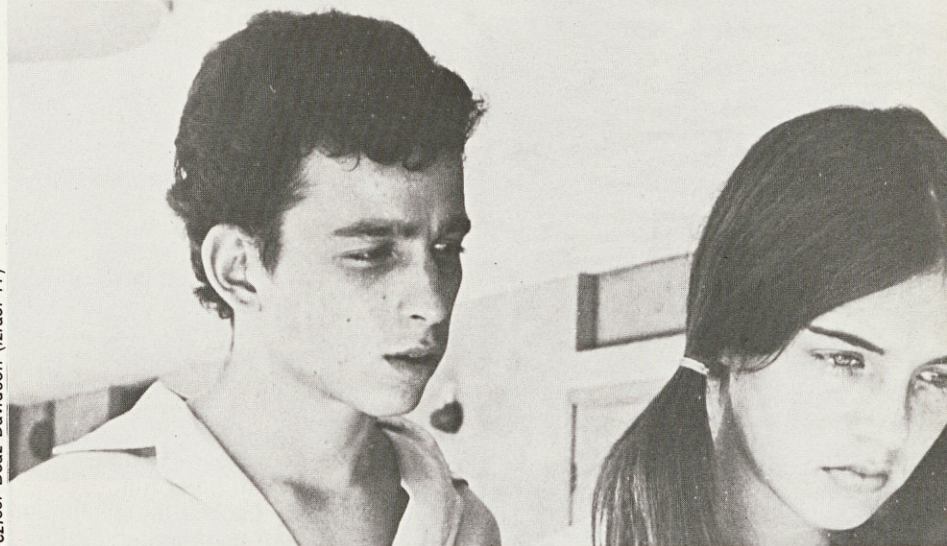
Vsekakor spričo nove tendence nagrade letošnjega Berlina niso nikogar presenetile. Morda še najbolj same Špance, vsaj vtoliko, da so pričakovali Zlatega medveda za film **Postvri** režiserja Joséja Luisa Garcie Sánchesa, prejel pa ga je "doprinosa španske kinematografije v celoti", kar se pravi, nihče ne posebej. Žiriji pod predsedstvom pisateljice Patricie Highsmith (po njenem romanu je nastal n.pr. Wendersov **Ameriški prijatelj**) se pač ni dalo nagraditi s tako visokim priznanjem dela, ki je nekakšna repriza **Velikega žretja** z dodatnimi bunuelovskimi akcenti, čeprav je bil pritisk v tej smeri precejšen. Ne samo producenti, temveč tudi kulturno-politični, saj skuša Berlin zdaj, ko je na Zahodu do neke mere uveljavil film iz socialističnih dežel, zaigrati mentorja španskemu in južnoameriškem filmu, v katerem vidi Donner perspektivo filma osemdesetih let. Španci in Južnoameričani so dajali letošnjemu Berlinu barvo in niso bili slabi; do Zlatega medveda pa vendarle niso segli.

Kakor je nagrada "celotnemu doprinosu" častna, producentom, kajpada, ni vseč, saj z njo ni mogoče kovati dobičkov. Zato je letos skorajda pomembnejši Srebrni medved, dodeljen brazilskemu filmu **Ruya Guerre Padec**, mračni zgodbi o nasilju in korupciji pri velikih gradbenih podjetjih in prikazu delavskega uzaveščanja. Vsaj s Srebrnim medvedom je torej ostal Berlin zvest svoji tradicionalni napredni usmerjenosti. Bolgarski film **Avantaž** (videli smo ga že na FESTu), ali, pravzaprav, njegov režiser Georgij Djulgarov, je prejel nagrado za režijo; povsem po pravici; in enako nagrado Jerzy Kawalerowicz za film **Smrt prezidenta**, s katerim se Poljaki

Neenaki par: ameriška feministka in sardinski komunist (Candice Bergen in Giancarlo Giannini) v filmu *Line Wertmüllerjeve "V deževni noči"* (USA 77)



Yiftach Katzur in Anat Aizmon v filmu *"Lemon Popsicle"* — režiser Boaz Davidson (Izrael 77)



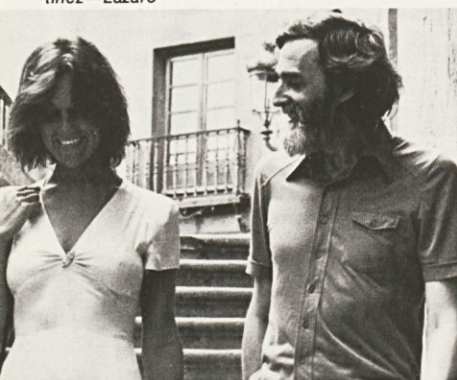
Elke Haltaufderheide in Rüdiger Kirschstein v filmu *"Rensko zlato"* (Zah. Nemčija 77) — režiser Niklaus Schilling





Prizor iz filma "Postrvi" — režiser José Luis García Sánchez

Ignacio Fernández de Castro in Myriam Mæztu v filmu "Maksove besede" — režiser Emilio Martínez-Lazaro



Ben Gazzara Gena Rowlands in John Cassavetes v filmu "Opening night" — režiser John Cassavetes (ZDA 77)

Ana Luisa Peluffo in Gabriel Retes v filmu "Paigrnate rože" (Mehika 77)



niso hoteli udeležiti FESTA — baje iz političnih razlogov, nemara pa le zato, da si prihranijo mednarodno premiero za Berlin.

Nesporni sta bili nagradi za najboljšo žensko in moško vlogo — Geni Rowlands za odcvetajočo, pa še zmerom vitalno broadwaysko zvezdo v Cassavetesovi **Premieri** in fantastičnemu impersonatorju Craigu Russelu za vlogo v kanadskem filmu

Premaknjenci. Predvsem spodbudna pa je nagrada debitantu Kubancu Octaviu Cortazarju, režiserju filma **Učitelj**, ki je sicer čisto propagandno delo, pa vsajeno v izredno zanimivo okolje, prežeto s humorjem in dobro zasedeno. Gre namreč za petnajstletnega brigadirja, ki ga pošljejo opismenjevati utrjene stare gozdne delavce v neko kubansko vas.

Jugoslovani smo, kot znano, ostali to pot brez priznanja. Sploh je videti, da se lahko še tako trudimo, pa niti do večerne projekcije na mednarodnih festivalih ne prodremo. Mladega režiserja Gorana Paskaljeviča je Berlin sicer dobro sprejel: že s svojim prvencom, **Čuvajem plaže v zimski sezoni** je pred dvema letoma prodril v konkurenco. Toda tudi z letošnjim tekmovalcem na 28. Berlinali, **Psom, ki je ljubil vlake** ni prišel dlje kot do popoldneva; in čeprav je bil na vrsti prvi dan festivala, ga slavnostno občinstvo ni videlo. Zanj, ki navali v palačo Zoo ob osmih zvečer, so pripravili bolj rafinirano jelo: Cassavetesovo **Premiero**. Pač pa so Berlinčani naklonili Paskaljeviču lepo natisnjen filmski list, v katerem je objavljen z njim dober intervju (ponatisnili so ga v izvlečkih tudi drugi); in seveda je velika čast za mladega režiserja, da je z obema svojima celovečernikoma prodril v mednarodno areno. Sicer pa je **Pes, ki je ljubil vlake** dobro narejen, ne pa velik film. V več pogledih je šibkejši od **Čuvaja plaže** in tudi primerjava s Pavlovičevim **Ko bom mrtev in bel**, na katerega spominja po problematiki in ki je v Berlinu napravil svoj čas močan vtis, mu ni v prid. Scenarij **Psa** je tanjši in mehkejši, skoraj bi rekli sentimentalnejši. Pa saj se bomo o vseh njegovih kvalitetah prepričali v Pulju. — Kar se Berlina tiče, velja, da sta tako **Pes** kot Žižičev film **Ne sklanjaj se ven**, prikazan zunaj konkurence, dobila prijazne ocene, ne da bi bila zbudila veliko pozornost.

Nenavadna je bila usoda ameriške **Premiere**. Cassavetesov film (v katerem režiser tudi igra) je bil sprva favorit; po premieri so bile kritike več kot navdušene. Niso mu zamerili pretirane dolžine, niti tega, da se v poskusu, prikazati avtentično broadwaysko življenje, zgublja v precenjevanja in pretiravanja, temveč nasprotno poudarjali, da gre za izjemno dobro napravljen, posnet in zaigran film. Potem se je razpoloženje prevesilo, slišati je bilo glasove, da je Cassavetes, četudi je še vedno nezavisen producent, izdal brezkompromisno resničnost svojih **Senc** na ljubo zvezdniški vlogi za svojo ženo (kakršno ji je dal tudi že v filmu **Ženska pod vplivom**) in ugoden okusu tiste nobistične publike, ki danes sploh še hodi v "umetniški" kino. Drugi očitek do neke mere drži.

Simpatični in zanimivi pa so bili spet Kanadčani s filmom mladega režiserja Richarda Bennerja **Premaknjenci** — celo tudi ne glede na Craiga Russela, ki je dejansko odkritje festivala. Brez vsakega moralizirajočega prizvoka pripoveduje film zgodbo nenavadnega prijateljstva med mlado shizofreničarko in mladim transvestitom — nenavadnega predvsem zato, ker je to prijateljstvo pristno, globoko in nežno in ker nam postane v njegovi luči bizarni svet transvestitov in mračni svet duševno bolnih neprimerno bližji, pristnejši in "normalnejši" kot svet naših vsakdanjih izkušenj. Prav gotovo presenetljivo doživetje!

Sovjetska zveza je nastopila (če odštejemo pomembno retrospektivo Larisse Šepitko v informativni sekciji) z zelo milim in zelo otožnim prvencom režiserja Romana Balajana **Birjuk** po povesti Turgenjeva; pa to je prej film za zamišljene ljudi kot za hrupen festival. Čehov v uradnem programu ni bilo, Angležev tudi ne, Italijani niso pokazali ničesar, Francozi so se pojavili samo v medli belgijski koprodukciji **List iz knjige ljubezni**. Mehiske **Papirnate rože** — spet bunuelovski film, variacija na njegovega **Angela uničevalca** — so očarale z izjemno scenografijo mlade Mehikanke Felide Medine, španski film **Maksove besede** z zatišano intimitno zgodbo starajočega se moškega, ki skuša z besedovanjem zadržati mladost in izgublja ... presenetljivo komornim delom ekipe, ki je tako rekoč vsa sestavljena iz nekdanjih preganjancev Francovega režima.

Toda — toda. Res velikega filma Berlinale ni premogla in predvsem so se šibkeje, kot bi se na festivalu na svojih tleh smeli, predstavili sami gostitelji. Iz NDR je sicer prišel dober film — **Jörg Ratgeb**, slikar Bernharda Stephana — ki pa je stal v senci tistega, kar je pokazal Tarkovski pred leti z **Rubljovom**. Zahodni Nemci pa so segli nekoliko čez povprečje samo z dokumentarcem, pri katerem so se angažirali praktično vsi njihovi že utrjeni avantgardni režiserji — od Fassbinderja in Klugeja do Schlöndorffa i.p. — **Nemčija v jeseni**; kar se igranih filmov tiče, pa je bilo **Rensko zlato** Niklause Schillinga naravnost brezupno prazno in melodramatično, bistveno boljši **Moritz, ljubi Moritz** Hamburžana Harka Bohma pa v maščevalnih sanjarijah petnajstletnika čez vsako mero surov. O mladostniških težavah smo zvedeli več in zabavneje v izraelskem filmu **Lemon Popsicle** režiserja Boaza Davidsona — pa kaj, ko spet poznamo vir njegovega navdiha: to so Lucasovi **Ameriški grafiti**.

Uradni del februarskega Berlina je bil torej izrazito v znamenju debitantskih filmov (ki so predstavili sicer nadarjene začetnike) in šele uveljavljajočih se kinematografij; kar se tem in njihove obdelave tiče, pa v risu že videnega in sprejetega. Novost in aktualnost je vnašal v Berlinale do neke mere prispevek Foruma mladega filma z močnim deležem nemških televizijskih ustvarjalcev, predvsem cele vrste nekoliko agresivnih, pa izrazito zanimivih žensk. Za tiste, ki jim je do je do angažiranega, brezkompromisnega pristopa, je bilo doživetje posebne vrste delo režiserke Helke Sander **Redupers** ali **Vsestransko reducirana osebnost**, ki govori pač o prikrajšanosti fotografije samohranilke, predvsem pa o dejanskem sožitju obeh Berlinov — in razkriva torej aspekt sodobnega nemškega življenja, o katerem sicer ni nikjer, najmanj pa v Berlinu, veliko slišati.

Festivali – Berlin 78

8. mednarodni forum mladega filma

Silvan Furlan

8. internationales forum des jungen films

24. Februar – 3. März '78

im Rahmen der 28. internationalen Filmfestspiele Berlin

Atelier am Zoo

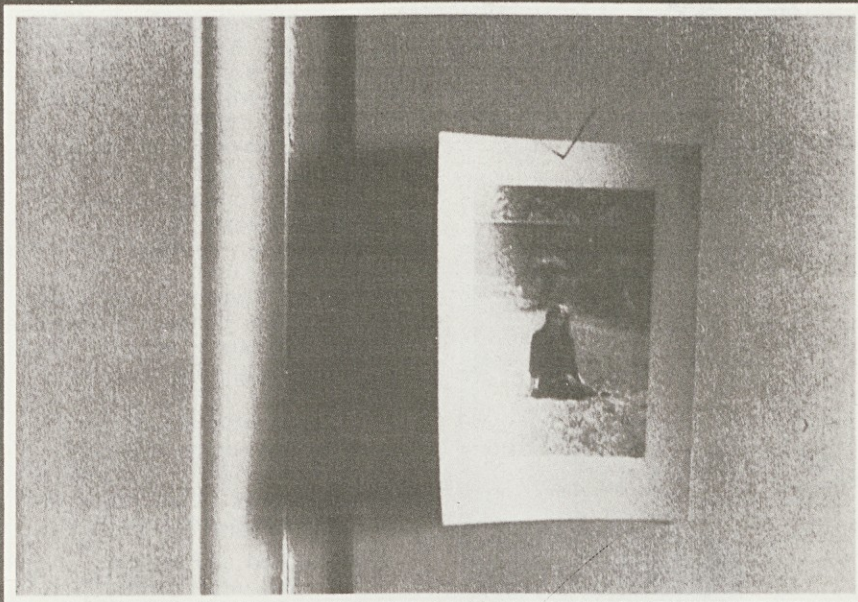
Hardenbergstraße 29, Berlin 15

Akademie der Künste

Hanseatenweg 10, Berlin 21

Arsenal

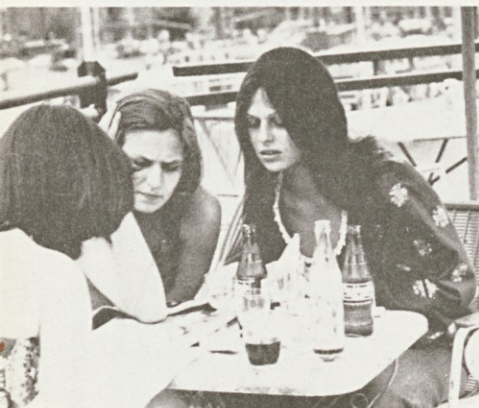
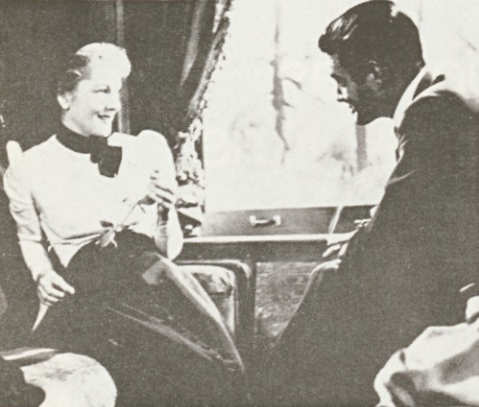
Welserstraße 25, Berlin 30





"Angel City" Jona Josta

"Letter from An Unknown Woman" Maxa Ophülsa (1948)



"Filmregény-Három nővér" Istvána Dárdaya in Györyija Szalajja

"Fluchtweg nach Marseille" Ingema Engströma in Gerharda Theuringa



V tem kratkem zapisu o letošnjem 8. mednarodnem forumu mladega filma (skrajšano Forum) želimo informirati slovenski filmski prostor o pomembnem in v izboru radikalnem vzorednem programu 28. berlinskega filmskega festivala. Ker slovenski filmski kritiki, ki so bili letos prisotni na berlinski manifestaciji, niso imeli oziroma nimajo posebnih nagljenj do filmov iz Foruma (priznati pa je tudi treba, da je fizično nemogoče spremljati uradni in vzoredne programe) in ker ni bila dana možnost, da bi neko spremljal celovito le ta del dogajanja, s čimer bi bila omogočena bolj kompleksna predstavitev festivala naše kulturni javnosti, smo se odločili, da opišemo vsebinski obseg 8. mednarodnega foruma mladega filma na osnovi informacij iz festivalskih biltenov.

V pogledu programske orientacije 8. forum dosledno vztraja na pozicijah, ki si jih je začrtal v svojem začetku. Standardne, komercialne filme uradnega programa soočuje z eksperimentalnimi, avantgardnimi, alternativnimi stvaritvami. Svojo pozornost tako usmerja na filme, ki razširjajo kodificirane meje filmskega medija, nakazujejo njegove nove socialne funkcije, izzivajo gledalca, da misli. Razširjajo njegovo zavest in njegov doživljajski svet in kažejo realnost z novih aspektov. Vendar, kakor pravi direktor in glavni selektor Foruma Ulrich Gregor (pred kratkim je pri beograjskem Institutu za film izšla knjiga "Zgodovina filmske umetnosti", katere soavtor je poleg Enna Patalasa), namen Foruma ni razbijati uniformirano estetik konvencionalnega filma niti se iz "jeznosti" umikati v hermetično zaprtost in ozkost, v prostore dojemljive le za "vprašljive" specialiste filmske umetnosti, marveč najti ne samo eksistencialno sožitje z uradnim programom, temveč odpreti brezkompromisen dialog in konfrontacijo med dvema naravnostima, med "utečenim" filmom in "izzivalnim" filmom. Credo Ulricha Gregorja je zaobjet v stavku, kjer pravi, "da je treba nasprotja narediti plodna". Poudaril pa je tudi, da letos sestavljanje programa Foruma ni bila preprosta in enostavna naloga, in da bo v bodoče še težje, saj se uradni program vedno bolj približuje njegovim izhodiščem.

Kot vsako leto, je Forumov program tudi letos reaktualiziral kinotečne filme. Tokrat so bile to stvaritve MY LOVE HAS BEEN

BURNING (Moja ljubezen je gorela, 1949) Kenji Mizoguchija in LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN (Pismo neznane ženske, 1948) Maxa Ophülsa ter film — "odkritje" sovjetske režiserke Margarete Barskaje RAZTRGANI ŠKORNJI, 1933. Prvima dvema so tokratno pozornost utemeljili z opredelitvijo, da sta to filma, ki "vzorno" kažeta vlogo ženske, tako v smislu igralske kreacije kakor v kontekstu filmsko uprizorjene stvarnosti. Tretji film pa je bil prikazan kot eden najboljših sovjetskih filmov za otroke, v katerem ne dominira avtorjevo abstraktno videnje otroštva, marveč skuša svojo iluzijo kar najbolj avtentično graditi v skladu z otroško miselnostjo.

V t.i. retrospektivi sodobnih režiserjev so predstavili, iz objektivnih razlogov na žalost ne v celoti, opusa sovjetskega režiserja, scenarista in pisatelja Vasilija Suškina ter francoske režiserke in pisateljice, predstavnice novega romana, Marguerite Duras. Pred kratkim umrli Vasilij Šuškin velja za enega najpomembnejših sodobnih sovjetskih ustvarjalcev, avtor, ki se je v svojih delih vedno boril zoper ideološko ozkost in prefiltrirano vizijo sovjetske stvarnosti. Dela Marguerite Duras pa so "spraševanje" o limitah filma, eksperimenti, ki izzivalno reducirajo filmska izrazna sredstva, klasično razumljena, na minimum.

Izmed številnih eksperimentalnih, neodvisnih filmskih projektov iz Združenih držav Amerike, Anglije, Francije, Nemčije, Švice ..., avantgardnih in radikalnih stvaritev iz Vzhodne Evrope, angažiranih filmov tretjega sveta, bomo našli pomenko samo nekatere, v upanju, da so to stvaritve (če hkrati zaupamo tudi tuji strokovni filmski literaturi, ki je edini indirektni posrednik med našim filmskim prostorom in omenjenimi celuloidnimi kreacijami), v katerih se kaže in je bodočnost filma kot umetnosti.

DAS ZWEITE ERWACHEN (Drugo prebujanje Christe Klages), Margarethe von Trotta, ZRN

CINEMA MORT OU VIF? (Film mrtev ali živ?), Filmcollectiv Zürich, Švica.

CHOMANA DUDI (Čomin boben), B. V. Karantha, Indija.

DREVO ŽELJA, Tengisa Abuladse, Sovjetska zveza.



Helke Sander v svojem filmu "Redupers" (Vsestransko reducirana osebnost) kot mlada fotografinja, mati samohranilka, v današnjem Berlinu (Zah. Nemčija 77)

medfestivalaska razmišljanja

Filmi debitantov

Svetozar Guberinić

Še posebno pozornost filmske javnosti so na lanskem puljskem festivalu vzbudili filmi petih mladih filmskih ustvarjalcev — BEŠTIJE Živka Nikolića, POSEBNA VZGOJA Gorana Markovića, LJUBEZENSKO ŽIVLJENJE BUDIMIRJA TRAJKOVIĆA Dejana Karakljajića, POKONCI DELFINA Aleksandra Djurčinova in NORI DNEVI Nikole Babića. Ti filmi so dosegli uspeh tako pri publiku kot pri kritiki, njihovo vrednost pa je poudarila tudi uradna žirija, čeprav morda ne vselej na najbolj ustrezen način. Navsezadnje tudi uspeh, ki so ga dosegli ti filmi na rednem sporedu, ter številna druga javna priznanja pričajo o njihovi vrednosti, kot tudi o pogojih, v katerih so nastali, namreč o boljši proizvodni klimi, saj so bili mnogo bolj kot doslej mladi deležni zaupanja, brez katerega si ni mogoče zamisliti prave ozdravitve naše kinematografije ter njene poti naprej.

Seveda pa vseh pet filmov ni bilo enako uspešnih. Gledamo posamič, prav tako niso bili enako uspešni v vseh komponentah, katere bi morala vključevati določena uspela filmska struktura. Pa vendar je mogoče splošne kot posamične kvalitete te skupine filmov glede na kriterij in način primerjanja oceniti dokaj visoko, saj ni dvoma, da predstavlja njihov pojav na lanskem puljskem festivalu pomembno stimulacijo za razvoj ustvarjalnih kapacitet v naši kinematografiji.

Pričevanje o sebi

Kot izrazno sredstvo, ki na eni strani v sebi združuje lastnosti večine drugih umetnosti, na drugi strani pa navidezno zlahka ustvarja iluzijo verodostojnosti predstavljenega prizora, je film

pogosto predmet zlorabe s strani ljudi, ki nimajo afinitete do njegove prave narave, izrabljajo pa tiste njegove lastnosti, ki so za njegovo estetsko bit postranskega pomena. Včasih so to zgodbe, konstruirane po vzoru drugih filmov, ki uporabljajo stereotipne obrazce filmskega jezika; drugič gre spet za uporabo literarnih ali gledaliških del, katerih vsebine so prav tako stereotipno posredovane. Prava uporaba filma pa je nasprotno prav v tem, da se z njegovo pomočjo prezentirajo nove vsebine, in to na način, ki zmeraj znova predstavlja nov aspekt uporabe njegovih izraznih sredstev. Filmu peterice debitantov že s svojo tematsko opredelitvijo dokazujejo, da so nastali kot rezultat ustvarjalnega angažmana njihovih avtorjev, tako v pogledu sodobne problematike kakor tudi tem, ki so blizu njihovim afinitetam.

Če izvzamemo BEŠTIJE, ki po svojem konceptu niso vezane na določen prepoznaten zgodovinski in geografski okvir, vsi ostali filmi obdelujejo sodobne teme, kar v veliki meri določa tudi njihov estetski koncept. Nekateri od avtorjev so hkrati tudi scenaristi, kot, recimo, Aleksander Djurčinov ali Nikola Babić, medtem ko sta Živko Nikolić (skupaj z Dušanom Kovačevićem) in Goran Marković (skupaj z Miroslavom Savićem) koscenarista. Le Dejan Karakljajić ni sodeloval pri pisanju scenarija (avtorja sta Predrag Perišić in Milan Jelić). Toda vsi režiserji so našli intimen stik z vsebinami svojih filmov ter se identificirali z osebami in njihovimi problemi. Glede na to, da ti filmi izhajajo iz stvarnih življenjskih situacij, jih avtorji doživljajo kot svojo neposredno izkušnjo, tako da predstavljajo njihovi filmi pričevanje o njih samih in o

- ALZIRE ODER DER NEUE KONTINENT (Alzire ali novi kontinent), Thomasa Koerferja, Švica.
- BLIZNA (Zareza), Krzystofa Kieslowskega, Poljska.
- IO SONO UN AUTARCHICO (Jaz sem avtarkist), Nanni Morettija, Italija.
- DAYEREH MINA (Krog), Dariusha Mehrjuija, Iran.
- FILMREGÉNY — HÁROM NÓVÉR (Film roman — Tri sestre), Istvána Dárdaya in Gyorgyja Szalaija, Madžarska.
- ANGEL CITY, Jona Josta, ZDA.
- A. CONSTANT, Christine Laurent, Francija.
- UNE SALE HISTOIRE (Umazana zgodba), Jeana Eustacheja, Francija.
- LA ULTIMA CENA (Zadnja večerja), Tomásá Gutiérreza Alea, Kuba.
- BLACKBIRD DESCENDING (Spuščanje črne ptice), Malcolm Le Gricea, Anglija.
- FLUCHTWEG NACH MARSEILLE (Pobeg v Marseille), Ingema Engstroma in Geraarda Theuringa, ZRN.

V program letošnjega Foruma je bila vključena tudi manifestacija Whitneyevega muzeja ameriške umetnosti iz New Yorka pod imenom "Novi ameriški cineasti". V filmskem delu so bili predstavljeni underground filmi Jonasa Mekasa, Kena Jacobsa, Stana Brakhageja, Yvone Rainer, Roberta Creeera, Hollisa Framptona in drugih.

Prikazani pa so bili tudi video projekti Nam Junea Paika, Richarda Serre, Petera Campusa, Douglasa Davisa in še številnih ustvarjalcev.

Po vsem tem lahko sklepamo, da se je na Forumu resnično marsikaj dogajalo.



"Beštije" Žilka Nikolića / "Nori dnevi" Nikole Babica / "Posebna vzgoja" Gorana Markovića / "Ljubzensko življenje Budimira Trajkovića" Dejana Karaklajića / "Pokonci, Delfina" Aleksandra Djurčinova

problemih, s katerimi se tako na osebni kot na družbeni ravni srečuje njihova generacija, in to v času intenzivnih družbeno ekonomskih sprememb kot tudi sprememb, ki zadevajo mentaliteto ter medčloveške odnose v naši družbi.

Dejstvo je, da družbenih problemov, v splošnem, ti filmi ne zastavljajo v večji meri. V tem se tudi medsebojno razlikujejo. Ustrezne primerjave med njimi bodo potrdile staro resnico, da ni nujna recipročnost med namenom, da se nekaj izkaže kot družbeno relevantno in angažirano, ter dejanskimi estetskimi dimenzijami takšnega proizvoda.

Film **NORI DNEVI** je na videz najbolj družbeno angažiran, saj govori o akutnem družbenem problemu — o usodi ljudi, povratnikov z dela v tujini. Tem ljudem se že iz psiholoških razlogov ni lahko po vrnitvi integrirati v družbeno sredino; ko se je spremenil njihov življenjski standard, so se spremenile tudi njihove lastnosti, navade, zahteve in potrebe. Vzporedno z zoperstavljenostjo okolice gre tudi njihova medsebojna zoperstavljenost, tako v pogledu prestiža v zvezi s pridobljenim bogastvom kot tudi iz drugih razlogov. V tem kontekstu bi bil lahko dobil spopad med dvema junakoma razsežnosti resnične drame. Toda ne le, da do tega ni prišlo, temveč film mnogo bolj kot ostali trpi zaradi neizenačenosti stila in navdiha. Njegove razsežnosti se gibljejo od avtentične dokumentarne drame do brezkrvne televizijske reportaže, zaradi nezadostne psihološke motivacije pa ta padajoča linija najbolj prihaja do izraza prav na ključnih mestih. Če je spopad dveh akterjev v stavi, iz katerega sledi moralna smrt enega izmed njiju, še utemeljen (čeprav je gradivo neizenačeno v smislu prejšnjih navedb), pa ni opravičila za drugi spopad, ki ima mnogo težje posledice, to je fizično smrt, saj ni dovolj prepričljivih razlogov in spopad ni, kot bi moral biti, najavljen, dokler še traja prvi spopad.

Osnovno sporočilo filma **POKONCI, DELFINA** je upor proti malomeščanski miselnosti o sreči, ki naj bi jo prinesla kariera tistim, ki se ukvarjajo s kakšno atraktivno dejavnostjo. Mlada plavalka Delfina ni več stimulirana za tekmovalne napore, ko spozna, da je njenemu trenerju in ljubimcu več do njenega uspeha kot do njene

ljubezni. Kritično stališče avtorja do tistega sloja ljudi, ki postanejo velikodušni, ko v sposobnostih nekoga drugega zaslutijo svojo korist, je ekspliciten v prizoru, ko junakinja zavrne navidez vabljivo ponudbo menežerjev, pri katerih je zaslutila koristoljubje. Toda v ospredju filma vendarle ni težnja po razkrinkavanju poslovne morale v vrhunskem športu. V ospredju je osebna usoda junakinje, ki hkrati z doseganjem vse večjih uspehov vse do zadnjega — preplavati La Manche — dozoreva kot osebnost, ki se na koncu odreče slavi, ki bi bila pogojena z žrtvovanjem osebnega življenja, ter izbere svobodo, da bo sama gradila svojo srečo. Kljub temu, da film ni posebno močan in je deloma celo melodramatičen, na estetski ravni vendarle dosega določeno prepričljivost. Izdelan je pazljivo in z avtorjevo iskreno angažiranostjo.

Če film BEŠTIJE vsebuje kakšno kritiko, potem je to lahko samo kritika človeške mentalitete, ki je le pogojno tipična za določeno okolje — črnogorsko primorje — še manj pa je povezan z določenim časom. Svet svojega filma je Nikolić prostorsko omejil tako, da je lociral dogajanje v staro renesančno mesto na nekem otoku, da bi tako mogel poljubno beležiti dogajanje v tem svetu. Prav tako je časovno omejil dogajanje na eno noč, in to iz več razlogov. Njegov film raziskuje tiste skrite prostore v človekovi duši in v medčloveških odnosih, za katere je pravi čas le noč. S tem je hkrati zadostil tudi dramskemu pogoju enotnosti časa. Nazadnje se je avtor, po osnovni vokaciji slikar, namenoma odrekal dnevni svetlobi, saj je na nočnem ozadju lažje izločil tiste elemente fantazijskega sveta, v katerih vidi določen pomen. Ob sodelovanju snemalca Božidarja Nikolića je avtor zares ustvaril prizore izjemno plastične lepote.

Avtor se je s svojim stilom približal groteski, saj se v postopkih in obnašanju oseb razkrivajo tako njihova omejenost in njihovi predsodki kot dvoličnost, lažna morala, sebičnost in zavist ob prisotnosti boljšega in lepšega. Toda ti pojavi so v filmu preveč posplošeni, da bi se lahko nanašali na določeno stvarnost. S preveličevanjem stvari in pojavov ter ustvarjanjem močne čutne iluzije so dobile izrazito umetniško obliko, toda hkrati se je izgubila njihova zveza s pravo stvarnostjo. Glede na to, da ni povezan s psihološkimi in

družbenimi komponentami konkretne stvarnosti, bedi ta svet nekje med nebom in zemljo, zaprt sem vase in izoliran v svoji samozadostnosti.

Normalno ogledalo

V filmu LJUBEZENSKO ŽIVLJENJE BUDIMIRJA TRAJKOVIĆA je prav tako prisotna določena stilizacija v smislu komičnega izkrivljanja, in to na eni strani v pogledu scenarija, na drugi strani pa v pogledu režije in igre. Že sam koncept zgodbe o družini graditeljev mostov, ki zaradi nenehnih selitev ne more pognati korenin v nobenem mestu, vsebuje komediografsko pogojenost. Toda v scenariju niso izpolnjeni splošni dramski pogoji, da bi pozabili na pogojnost žanra. Namesto te pogojenosti je v filmu na mnogih mestih prisotna poljubnost. To zadeva tako koncept likov kot posamezne dele dogajanja ter prelomne trenutke v njegovem razvoju. V filmu ni dovolj jasen družbeni položaj niti deda niti očeta kot strokovnjakov, katerih poklic dela iz njih svojevrstne moderne nomade. Zato je motiv selitev, ki je osnovni vzvod dogajanja, videti v veliki meri slučajen in vsiljen od zunaj.

V realizaciji je Karakljajić dokazal, da so mu problemi, s katerimi se srečujejo junaki, zlasti mladi, blizu. Z intimnim doživljanjem teme je povezan tudi filmski izraz, ki v najboljših sekvencah vsebuje mladostno svežino in vitalnost. Toda ne le, da so ostale v filmu dramaturške poljubnosti in praznine iz scenarija, je Karakljajić določene pomanjkljivosti scenarija še poglobil. Pri tem imam v mislih predvsem pretiravanja v igri, še zlasti Milene Dravić, kar znatno zmanjšuje prepričljivost dela in ga približuje humoristični seriji s televizije.

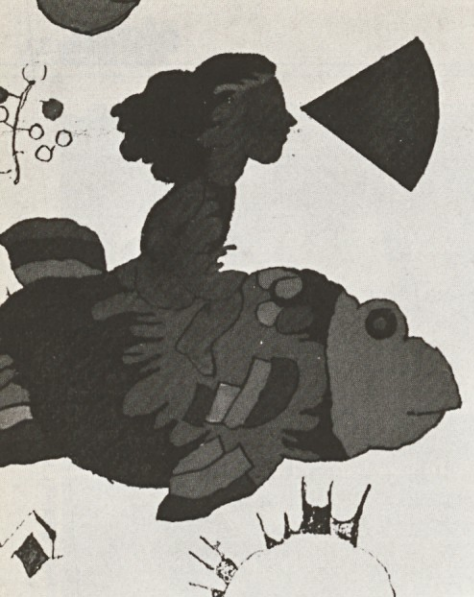
Toda če izvzamemo BEŠTIJE, ki so, kot sem rekel, še najbližje groteski — je značilen za dela lanskimi debitantov predvsem realističen odnos do stvarnosti. Pri takšnem odnosu do stvarnosti spoštujejo njen vsakdanji, realni videz, avtorjevo stališče pa se eksplicitno izraža le skozi izbor teme in način prezentacije. Pogojno lahko uporabimo metaforo, ki jo je izrekel Goran Marković: če so avtorji tako imenovanega "črnega vala" videli stvarnost v izkrivljenem zrcalu, ki kaže stvari grše, kot so, avtorji "belega vala" pa v ogledalu, ki polepšuje, vidijo avtorji najmlajše

generacije stvarnost v normalnem ogledalu, ki prikazuje stvari takšne, kot so. V tem smislu je najbolj reprezentativen prav film Gorana Markovića POSEBNA VZGOJA.

Prikazujoč življenje v domu za mladoletne prestopnike, Marković ni želel analizirati ali predlagati rešitev problema mladoletniškega prestopništva. V skladu s tem določene pedagoške metode celo tedaj ne eksplicira, ko je ta sestavni element zgodbe — v primeru vzgojitelja Žarka (Bekim Fehmiu), ki se s svojo metodo dela upira ustaljenim metodam ostalih vzgojiteljev. Največ pozornosti posveča avtor zaznamovanju vedenja oseb ter dramskemu spopadu, ki se razvija na eni strani med vzgojiteljem in upravo doma, na drugi strani pa med samimi gojenci.

V Markovićevelem filmu najbolj ugaja avtentičen učinek navadnih prizorov in oseb. Te osebe so preproste: mati prostitutka, dobrodušni miličnik, fantje iz doma, ki se počutijo kot veterani, naivni novinci. Tudi njihovi problemi so navadni, vsakdanji. Toda ko prikazuje ta svet s pomočjo osebnega in svežega filmskega jezika, z občutkom, naklonjenostjo in ljubeznijo, je avtor uspel poudariti njegovo notranjo lepoto ter si pridobiti naklonjenost gledalcev. Navsezadnje, če glavni vzvod filma — osebnost vzgojitelja ter njegov odnos do otrok in do doma — ni najbolje izpeljan, je to enostavno zato, ker ta dramaturška komponenta ni dovolj obdelana, ne pa zato, ker avtor ni dovolj bral socioloških biltenov in pedagoških študij.

prevedel S. S.



spomini na Teheran

Filmi za otroke, ali filmi o otrocih

Peter Povh

Namesto uvoda

V pričujočem tekstu bo tekla beseda o problematiki t.im. otroškega oziroma mladinskega filma nasploh ter o proizvodnji v minulem letu, še posebej z ozirom na teheranski filmski festival. Neposredna vzpodbuda je bil 12. mednarodni teheranski festival filmov za otroke in mladino v lanskem novembru, ki še kar objektivno predstavlja vsakoletni presek svetovne filmske proizvodnje.

Problematika samega koncepta teheranskega festivala nam takoj že sama po sebi odpre vsa bistvena vprašanja, ki zadevajo slabosti svetovne filmske proizvodnje, "namenjene otrokom". Festival si je že priboril vodilno mesto med ne tako redkimi manifestacijami podobnih profilov v svetu. Množična udeležba in pa cela vrsta zanimivih in tudi denarno mamljivih nagrad sproža vsako leto vrsto prijav s skoraj celega sveta. Mirno lahko trdimo, da je ta festival v svoji kategoriji najprezentativnejši na svetu. Edina omembe vredna konkurenca je le podoben festival v španskem Gijonu, ki pa zadnja leta že krepko lovi sapo. Ostali, ki sicer rastejo kot gobe po dežju, pa tudi hitro shirajo. Kot sam naslov pove, naj bi bili prikazani filmi na tem festivalu namenjeni otrokom in mladini. Prvi nesporazum se pojavi že pred začetkom uradnega dela. Seleksijska komisija je verjetno sicer potreben korak k oblikovanju uradnega programa in kvalifikacija za dirko k nagradam in priznanjem, vendar s precej vprašljivimi kriteriji. V statutu festivala so sicer merila za sprejem filma na festival karseda natančna in opredeljena in z njimi kot takimi ni potrebno polemizirati, vendar izbor sam, kot se potem kaže v uradnem programu, kaže na nekaj nesporazumov.

Seleksijska komisija je iranska, nagrade pa podeljuje mednarodna žirija, sestavljena po načelu trenutne svetovne politične situacije, ki naj bi bila potem nekakšna garancija za povprečno osrednjost in uravnoteženost mnenj.

Prvi nesporazumi so v izboru dolgotrajnih filmov. S kakšnimi opravičili lahko seleksijska komisija uvrsti v program romunsko-rusko-francosko koprodukcijo Rock'n Roll Wolf? Edino možnost vidim v političnem interesu festivala; sodelovanje Vzhod—Zahod, sodelovanje več različno mislečih sodelavcev pri skupnem projektiranju za "dobro" otrok, ki so še majhni in so zato še "izven kategorij". In kaj iz takega projekta lahko nastane? Kič najslabše vrste. Plesalci iz Bolšoj teatra, lasulje iz Pariza, songi iz Anglije, trava (naravna) pa romunska. Zato lahko v isti sapi postavimo na zatožno klop tudi letošnji FEST, oziroma Fest Parado, ki si je s svojim nekritičnim izborom filmov ter s površnostjo, neokusom in izpričanim nepoznavanjem problema otroških filmov postavila trajen in slaven spomenik z uvrstitvijo tega dela v uradni program. Sicer pa ni bil niti edini in niti najslabši. Ta "skupni evropski" poizkus postavitve musicala na ameriški način je bil na srečo osamljen, zato pa so toliko bolj vidne tendence z drugega področja — vpliv komercializma in spogledovanja z gledalci, tako velikimi kot malimi. Izrazita primera sta bila japonska risana filma "Wild Swans" in "Puss'n Boots Travel Around the World". Industrializirani, po Disneyu zgledovani grafizem niti ni tako popoln v perfekciji, kolikor je odvraten in industrijsko brezdušen v celoti. To sta primera serijske proizvodnje, ki ji je glavni namen iskanje tržišča na Zapadu. Prav zaradi tega jemljejo avtorji oz. producenti za osnove svojih neštevilnih filmov v glavnem pravljice evropskih pravljic: 9. ev. ki pa se naenkrat v japonski izvedbi izkažejo grozno preobremenjene z religijo ali pa z nasiljem. Mogoče je za nas Evropejce razumljiv element viteštva na japonski način—samurajstva, nikakor pa ni opravičljiv, kakor tudi ne potenciranje čarovniško—pravljico—božje vloge krščanskega Odrašenika.

Največja pa je vsakoletna zabloda seleksijske komisije pri izboru vseh zvrsti animiranih filmov, ne le risanih, ki so sicer najbolj kričeč problem. V

opravičilo seleksijski komisiji moramo takoj poudariti, da je to vsesplošen, svetoven pojav. Večina misli, da je dovolj, da je film animiran, pa je že za otroke. Tako mislijo pri nas televizijski gledalci, tako je prepričana seleksijska komisija v Teheranu. Le da seleksijska komisija uvršča v program avtorske filme, tudi najradikalnejše eksperimente, naši televizijski gledalci pa zahtevajo čimbolj številne pakete ameriških abotnih dinamitno—pretepaških niti—ne—zgodbic. Tako se je na festivalu pojavilo več kot petdeset risanih filmov, ki pa bi po svoji strukturi in kvaliteti večinoma sodili v Annency ali pa v Zagreb. Prav tu pa se odpira temeljni problem in dilema vseh filmov: ZA otroke ali O otrocih.

Vprašanje je staro, če pretiravamo, toliko kot vprašanje, kaj je bilo prej: kokoš ali jajce. Večina avtorjev, če že ne vsi, misli, ali pa vsaj govori, da delajo filme za otroke. Vendar še tako kolebljiv gledalec lahko za večino filmov presodi, da so o otrocih ali za odrasle, nikakor pa ne za otroke. Tu je film pokojnega Goscinnyja "Les 12 Travaux d'Asterix", potem zelo zanimiv pa tudi že v Ljubljani predvajan film Nikolaja Gubenka "Z zlomljenimi krili", mojstrovina Karla Zemana "Krabat", ki nam ga je že posredovala televizija in ki navkljub čudovito povedanemu sporočilu o moči ljubezni kot pozitivne in optimistične gibalne sile sveta tudi ne sodi v otroški program.

Kako ločiti, kaj je za otroke in kaj ni? Nedvomno je to zelo težavno in nič kaj hvaležno delo in je vedno zelo relativno v pravilnosti ter odvisno predvsem od stopnje razvoja posameznega otroka. V grobem bi lahko razdelili filme na tri kategorije: za najmlajše, približno od treh do petih let; za otroke, to je nekako do enajstega, dvanajstega leta, in za mladino, od dvanajst let navzgor. Opiram se predvsem na klasifikacijo, ki velja za televizijske oddaje v okviru Prix Jeunesse v Münchnu in na strokovnih seminarjih v okviru te ustanove ter na srečanjih EBU/UER v interesnih skupinah za mladino in otroke. Mislim, da nosijo



Sirote (Sovjetska zveza)



Otrok viharja (Avstralija)



Jakub (Čehoslovaška)

te razdelitve v sebi dovolj širine in da so primerne, hkrati pa tudi dovolj natančno teoretično opisane. Še najbolj neopredeljiva je najstarejša skupina, ker je občinstvo zelo heterogeno. Ob tem nam je vsem jasno, da mladi nad deset let gledajo ves televizijski program, medtem ko je z obiskovanjem kino predstav nekoliko drugače. Obisk v kinodvorani je odvisen od zakonodaje in pa seveda od angažmaja staršev pri izbiri filmov.

Eliko je odvisno od izhodišč in samega pristopa k proizvodnji otroških in mladinskih filmov. Vendar se mi zdi, da ni treba posebej poudarjati, da le kontinuirano in načrtno delo daje dobre rezultate. Svetovna proizvodnja, če sploh lahko govorimo o proizvodnji, ni pretirano velika. Ker je otroški in mladinski film na zapadu v večini primerov popolnom a nezanimiv za velike producente in je bolj ali manj prepuščen slučaju in špekulacijam, zaman iščemo resno ali pa kontinuirano delo, ki bi dajalo vsaj solidne rezultate. Tako so glavni proizvajalci na Vzhodu, kjer je ta vrst filma subvencionirana in kjer se zavedajo vloge filma pri vzgoji mladih državljanov.

Zato je normalno, da skoraj vsako leto poberejo glavne nagrade na festivalih češki filmi, v Teheranu letos "Jakub" Poljski otroški filmi so zadnja leta nekoliko v krizi, vendar pa se ponajšajo s kar številno in kontinuirano proizvodnjo. V Sovjetski zvezi prav tako resno delajo in to niti najmanj ne slabo. V okviru svojih možnosti redno delajo tudi v Bolgariji in pa v zadnjih letih še posebej v Nemški demokratični republiki, Madžarov pa niti ni potrebno posebej omenjati zaradi znane ustvarjalne in po izpovedi polne proizvodnje. Številčno je zanimiva edinole še angleška proizvodnja, ki sicer hodi po dobrih, starih, uhojenih in včasih že preživelih poteh, vedno pa je zanimiv na žalost tako redek film s Švedske ali z Danske.

Presenečenje za vsakogar, hkrati pa potrdilo zgoraj napisane teze je iranska proizvodnja. Proizvodnja ni ravno velika, zato pa zelo pretehtana in kvalitetna. Potrditev tega je tudi Grand Prix v absolutnem merilu za film "Summer Vacations" Shapourja Ghariba. Film je **pars pro toto** celotne iranske proizvodnje: zgodba se dogaja danes, tu, na vasi, lahko kjerkoli na svetu, tudi med Eskimi, čeprav je tu puščava. Gre za temo, problem, ki je lasten in znan vsem osemletkarjem. To je najbrž tisto najvažnejše in najpomembnejše pri vsakem filmu, namenjenemu otrokom — življenjsko, človeško vprašanje, čeprav še tako majhno.

V razgovorih vedno trdimo: tudi najboljše je le komaj dobro, če gre za otroke. Ali mislimo resno?

TV — dileme

Televizija: prijatelj ali sovražnik?

Brigitte Baudin

Televizija, ta čarobni inštrument sodobnega časa, zavzema pri večini družin posebno mesto. Postala je družinski član, še ena oseba v hiši. Je priča, ki govori le na naš ukaz. Vsa družina ji je vdana. Z aparata se pazljivo briše prah, neguje se ga, krasi na poseben način. Ko pa pride večer, jo gleda vsa družina. Nekateri jo imajo v jedilnici, prostoru, kjer družina prebije največ časa, pri drugih pa je le del pohištva v prostoru, kjer se družina manj zadržuje.

Magična škatla in družinsko življenje

Ali televizija povzroča pešanje družinskih zvez? 76 odstotkov Francozov odgovarja na to vprašanje pritrdilno. Toda znani sociolog, ki se še posebej ukvarja s televizijo in njenim vplivom v družbi, Jean Cazeneuve se ne strinja s takšno trditvijo. "Televizija je lahko najboljša in najslabša stvar". Je središče, okoli katerega se zbira družina, ljubimka, ki člane družine zadržuje doma. Zaradi nje se mož manj časa zadržuje v lokalih s prijatelji, otroci pa prej prihajajo domov, da ne bi zamudili nadaljevanje TV serije. Toda včasih postane televizija tudi **diktator**, ki v hiši stroko narekuje vsakdanji življenjski ritem. (Poročila so navadno na sporedu v času večerje, posodo je treba pomiti pred začetkom filma ...) V Franciji gleda tričlanska družina televizijo v času večerje. Ali zbiranje okoli "magične škatle" prispeva k boljši komunikaciji med družinskimi člani, k pogostejšemu izmenjavanju mnenj, k pogostejšim pogovorom?

Gledati in živeti po naročilu?

Ali ni to občutek, kot da smo se vrnili v zgodnje otroštvo — ko smo "požirali" vse, pri tem pa "vsega" tega nismo razumeli?

Kaj o tem mislijo televizijski gledalci?

Pierre, 20 let, študent medicine: "Televizija je spektakl v samotni. Pred ekranom je vsakdo sam."

Chantal, 30 let, turistični delavec: "Gledati televizijo, pomeni živeti mirno, pomeni zadovoljiti se s sliko življenja."

Christine, 28 let, prodajalka: "Ne živimo svojega življenja tako, kot si predstavljamo. Primerjamo in istovetimo se s tistim, kar vidimo. To je zelo slabo."

Michel, 35 let, arhitekt: "Poleti televizijo izrivamo, srečujemo se s prijatelji. Do televizije postanemo imuni. Televizija je v redu, le če znamo izbirati tisto, kar želimo gledati."

Proti tem ugotovitvam ogorčeno nastopa Jean Cazeneuve. Po njegovem je vpliv televizije odvisen od kulturne ravni gledalca. Ugotavlja, da televizija v kulturno zrelih okoljih stimulira razgovor, prispeva k plodnejšim razpravam, medtem ko vse to zavira v kulturno

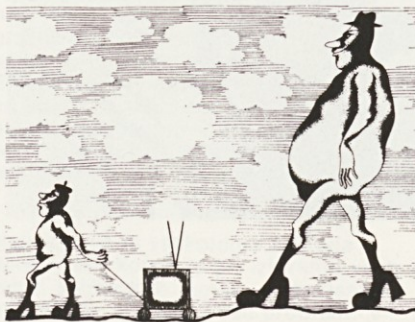
nižje razvitih okoljih. Toda, se sprašuje Cazeneuve, ali se je v teh okoljih sploh razpravljalo tudi pred pojavom televizije?

Ali televizija uničuje pogovor?

Ankete kažejo, da je pogovor v večini primerov gola izmenjava nekaj besed, med njimi pa so dolgi premori. S pomočjo televizije pa vstopa v dom neznani zunanji svet. Tako televizija vzpodbuja duha k razmišljanju, ljudje se prično zavedati tudi tujih težav. Toda televizija počne vse to parcialno, zato ustvarja pri gledalcu tako imenovano "razdrobljeno" védenje.

Ali televizija vzpodbuja domišljijo?

70 odstotkov otrok, starih od 8 do 15 let, gleda televizijo. 78 odstotkov od tega števila trdi, da ima do televizije kritičen odnos in da izključi aparat, če jim oddaja ni po volji. Večina teh otrok prebije pred televizorjem 3 do 5 ur dnevno. Otroci do drugega leta starosti niso sposobni spremljati toka zgodbe. V mali ekran buljijo le, ker so očarani nad svetlobo in poskakovanjem slike. V starosti od 2. do 3. leta pa so otroci vse bolj dojemljivi za gibljive slike. Začenjajo sprejemati in ohranjati sugestije, ki napajajo njihovo fantazijo. Junake z malega ekrana vključujejo v svoj fantazijski svet ter v svet igre. DALEČ OD TEGA, DA TELEVIZIJA V TEM OBDOBJU ZAVIRA DOMIŠLJIJO, NASPROTNO, VZPODBUJA JO. Otrok postavlja vprašanja o tistem, kar vidi. Želi vedeti čimveč o svetu odraslih. V tem kontekstu je televizija koristna, saj bogati védenje. ALI SE MORDA ODRASLI NE BOJIJO, DA BODO ZARADI



TELEVIZIJE IZGUBILI MONOPOL NAD ZNANJEM, DA NE BODO VEČ TISTI, KI VSE VEDO? Otroku predstavlja televizija zunanjo, vrhovno avtoriteto. POSTAJA KONKURENCA TRADICIONALNIM AVTORITETAM. Tistega, kar govore učitelji in starši, otroci nimajo več za "sveto resnico". Srečujemo se torej s premikanjem avtoritete na relaciji starši-otroci in vzgojitelji-otroci. Ali je to premikanje res tako slabo?

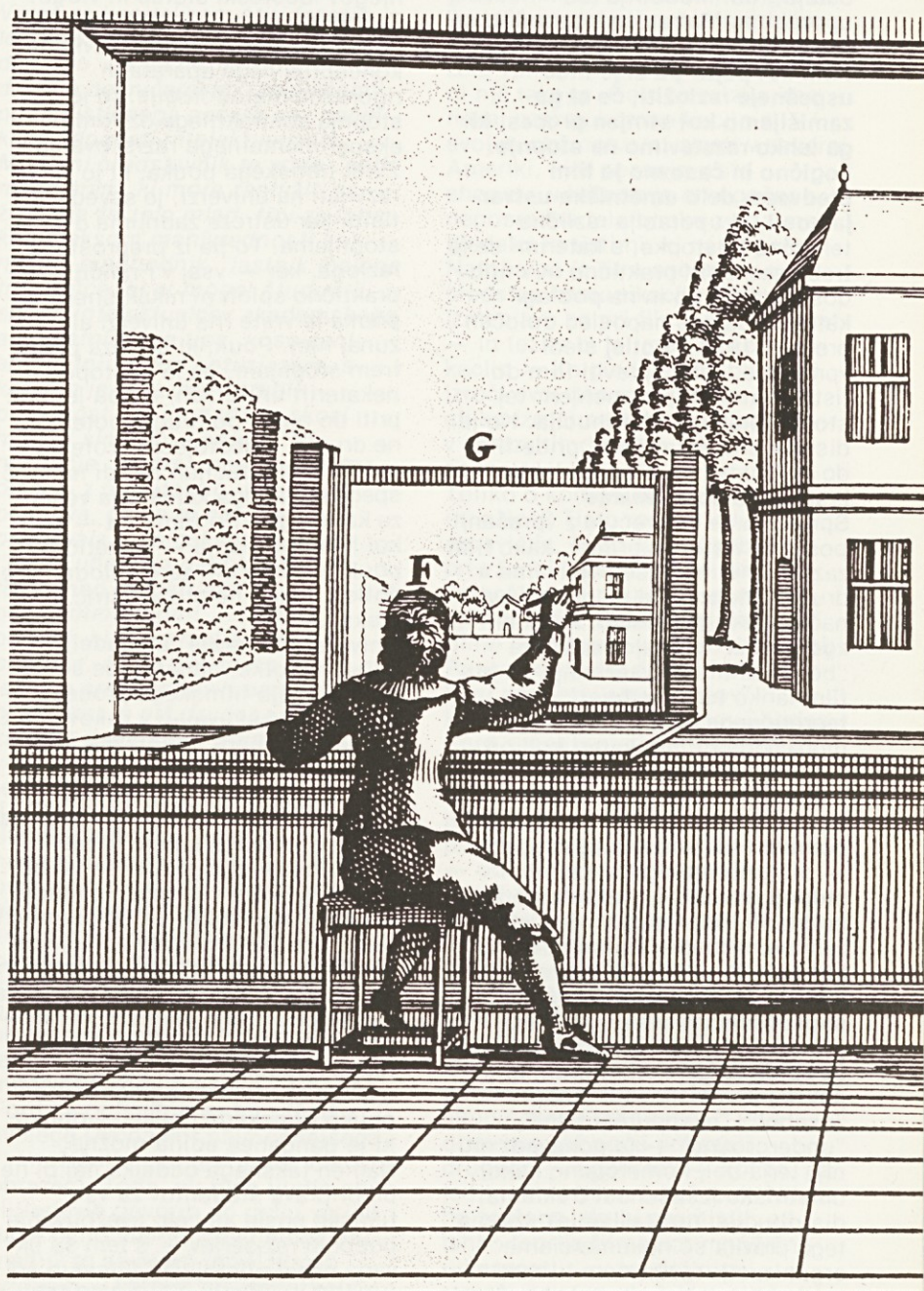
Ali televizija uničuje zakonsko življenje?

Pametno uporabljena televizija dejansko ni slaba niti za družino niti za otroke, nedvomno pa pomeni nesrečo za par brez otrok. S tem ko se meša v zakonsko življenje, ga kompromitira: namesto pogovora, izmenjave mnenj — praznina, tišina. Počasi, s pomočjo časa, se je razpasla navada, gledanje televizije je postalo vsakdanja rutina. To je razpad, oslabitev zakonske zveze, smrt para. Življenje mineva v metroju-delu-televiziji-spanju. Pribežališče pred dolgočasjem in monotonijo vsakdanjega življenja postane majhen gumb, ki ob pritisku v naš dom prinaša ves svet. Televizija je dobro zdravilo za izpraznjene pare, za tiste, ki si nimajo ničesar povedati, ker se ne ljubijo več. To je dober izgovor, da se ni treba soočiti s samim sabo, s svojimi željami. Televizija je pribežališče, kjer se vsakdo lahko skriva in zadovolji svoje sanje, ne da bi mu bilo treba upoštevati druge. Televizija je mamilo, je razvada, televizija je zdravilo proti dolgočasju v dvoje. Proti takšnemu delovanju televizije se je treba boriti. Kajti dobro uporabljena televizija bi morala združevati, ne pa ločevati. Jean Cazeneuve verjame: "Televizija je del modernega sveta. Koncem koncev se bo razmahnila povsod, ne glede na to, ali nam je to všeč ali ne, dejanski problem pa je v tem, kako jo obvladati, ne pa jo ali slaviti ali obsojati."

priredil Sašo Schrott

utopija ali nuja

Filmski pouk na univerzi



Kdor si dandanes prizadeva izoblikovati izčrpno sodbo o filmu, bo spočetka nemara dobil vtis, kakršnega je imel Ferdinand de Saussure na začetku stoletja, ko se je lotil govornice: namreč, da je to "neurejena množica heteroklitnih elementov, ki med seboj nimajo nobene zveze". Nedvomno pa drži, da ravno tako, kot se govornica zdi — odvisno od stališča — karseda blizu antropologiji ali filologiji ali normativni slovnici ali fonologiji itd., je lahko tudi film predmet estetskih, zgodovinskih, socioloških, psihoanalitičnih, tematskih in zdaj semioloških raziskav ali tehničnega priučevanja oziroma celo specializiranega komercialnega treninga — saj je bil dolgo časa, in za zdaj še ostaja, tudi industrija (če uporabimo Malrauxove besede), se pravi trgovski predmet.

Film kot pojav pa si je moč uspešneje razložiti, če si ga zamišljamo kot strnjen proces, ki ga lahko razstavimo na stopnje. Logično in časovno je film predvsem delo umetniške ustvarjalnosti, ki uporablja različne tehnične postopke, s katerimi se je treba seznaniti praktično in v njih doseči izkušnjo in na podlagi katerih nastane naposled določen predmet (film). **Potlej sledi vprašanje, kako spraviti film do tistih, katerim je namenjen: tej stopnji pravimo distribucija.** Ko je distribucija opravljena, pride film do občinstva: to stopnjo lahko krstimo za **sprejemanje**. Sprejemanje se srečuje z vprašanji posebne vrste, na primer, kako film zaznavamo in kakšen vpliv ima v družbi. Stopnja, ki sledi, zadeva način, kako občinstvo, kritik ali zgodovinar "gledajo" oziroma "berejo" film. Navsezadnje pa je film lahko tudi predmet **teoretičnega razmišljanja**, ki se more pomuditi ob kateri koli od stopenj ali sestavnih delov kinematografskega "procesa". Pokazali bomo, da filmski pouk pomeni vsakokrat nekaj drugega — odvisno od tega, o kateri stopnji govorimo. Kakor smo že poudarili, prva, ustvarjalna stopnja zahteva tehnično znanje (delo s kamerami, snemanje zvoka, editing, itd.) ali vsaj določene sposobnosti (scenarij, režija, produkcija itd.). Naslednja stopnja, če sploh je (pri tistih filmih, ki jim dajemo različna imena — "osebni", "eksperimentalni", "underground" — je ponavadi niti ni), terja bolj komercialno kakor umetniško izkušnost (reklama, distribucija, razstavljanje). Izjema tega pravila so nekomercialne organizacije (predvsem filmski inštituti), pri katerih je neizogibno

obširno poznavanje filmske zgodovine. Tretja stopnja ne terja nobenega posebnega znanja (če je res, da vsakdo filma ne zna "videti", ga lahko — naj bo z vajo ali brez, s "kulturo" ali brez nje — vsaj sprejme). Četrta stopnja pa v primeri s prvimi tremi vključuje na moč številne discipline: da bi bili sposobni videti, razvozlati in razložiti film, moramo biti (idealno) sposobni, poiskati mu ne samo mesto v zgodovini filma, v avtorjevem siceršnjem ustvarjanju in v določenem kulturnem in umetniškem kontekstu, temveč moramo biti tudi sposobni uporabiti na njem vse razpoložljive kritične prijeme (strukturalne, tematske, filozofske, politične, psihoanalitične itd.) in pretehtati njegov ideološki status in vlogo. Zadnja stopnja — teoretska — ni dosegljiva brez karseda razvitega konceptualnega aparata in rigorozne metodologije: to je stopnja abstraktnega oziroma eksperimentalnega raziskovanja. Zvrst filmskega pouka, ki jo velja razvijati na univerzi, je seveda tisto, kar ustreza zadnjima dvema stopnjama. To pa iz preprostega razloga, ker — vsaj v Franciji — praktično sploh ni nikakršnega pouka te vrste (na univerzi ali zunaj nje). Pouk, ki ustreza prvim trem stopnjam, pa je dostopen na nekaterih univerzah, ali pa je moč priti do njega po drugih poteh; če ne drugje, v obstoječih profesionalnih organizacijah zaradi na moč specializiranega karakterja veččin, za katere gre. Pri filmu pa — bolj kot kjerkoli drugje — teoretični pouk ne more biti zares ploden vse dotlej, dokler ne stopa vstric s prakso. Univerze bi morale zategadelj dajati napotke, nanašajoče se na prvo stopnjo filmskega procesa — morale bi vsaj uvajati v rokovanje z opremo (kamere, montažne mize, opreme za zvočni zapis itd.) in v ustvarjanje filma. V idealnem oddelku za film bi morala študenta čakati oprema, s katero bi se naučil rokovati, filmi, ki se jih bo naučil "gledati", in tečaj iz teorije, ki ga bo usposobil, da bo premislil svojo prakso in gledanje. Nujnost kombinacije **delovanja, gledanja in mišljenja** je tako na dlani, da jo na široko priznavajo vsi tisti, ki jim — dokler še ni ustanovljen idealni filmski oddelk — tu pa tam uspeva opravljati fragmentirano obliko filmskega pouka — obliko, ki je dandanes edina možna. Namen takšnega oddelka naj bi ne bil priprava študentov za vse filmske posle ali celo uvežbavanje bodočih režiserjev — s tem se ukvarja nekaj obstoječih filmskih šol (IDHEC ... a doklej še?, INSAS iz

Bruslja, Centro Sperimentale iz Rima, Film School iz Londona, filmska šola iz Lodza itd.) ali tiste, ki jih utegnejo ustanoviti jutri — nemara kot rezultat nekaterih filmskih oddelkov na univerzah, ki se razraščajo in postajajo samostojnejši, dokler se ne odcepijo od matičnega telesa. Za sedaj pa bi morale univerze stremeti bolj za tem, da vzgajajo zgodovinarje filma, učitelje, arhivarje, organizatorje filmskih družb, kritike, teoretike, oziroma, kratko in malo, ljubitelje filma — ali pa še drugače, bolje: stremeti bi morale za tem, da bi — v celoti opravljajoč svojo kritično funkcijo — zajele in analizirale ideološke elemente, ki delujejo v filmskem procesu.

Razvoj te vrste pouka je nasproten nekaterim drugim načinom, kako se lotevati filma, načinom, ki utemeljujejo svojo teoretsko resnobo — kolikor se njihovim zagovornikom sploh kdaj zdi potrebno upravičevati jih na tej ravni — na nekaterih privzetih idejah, katere bi radi zdaj razkrili in odpravili.

I/ Zagovorniki prvega, ki bi jih lahko krstili za "ikonomanijake", predvsem glasno in vztrajno razglašajo, kako je "naša civilizacija civilizacija podob" in kako je obdobje pisanja in knjig pri kraju. Ali pa bi mogli tej "teoriji" verjeti vsaj za hip — brez vsega pisanja in knjig, ki so ji posvečene? Brez dvoma bi bilo potrebno še mnogo več besed, da bi prepričali zgodovinarje, kako so bili na primer ljudje srednjega veka ljudje pisane besede — ob tem da so bile tri četrtine njih nepismenih in da je bilo v njihovih katedralah vse polno kipov svetnikov in podob in da so najbolj uživali v umetnosti verskega oziroma posvetnega uprizarjanja. In da smo si mi — ob naših časopisih z masovno naklado, žepnih izdajah in uspešnicah, izmislili podobo. "Napočil je čas podobe!" obujajo geslo, povzeto po Abelu Ganceu, avtorju ene najbolj vzburljivih knjig na to temo, kar jih je kdaj izšlo — enega tistih del, ki bi nas zares utegnili prepričati, da je obdobje knjig pri kraju. Toda ko je avtor z zavidljivo flegmatičnostjo na prvih šestih straneh nagradil pol ducata logičnih napak, na dvanajsti že začenja dvomiti o pomembnosti vida. "Stoletja", piše po vsem videzu karseda resno, "so jemali stavek iz Horacovih Pisem: 'To, kar vstopa skozi sluh, naredi na dušo slabotnejši vtis od tistega, kar vstopa skozi zveste oči ...', za aksiom." Razveljavil ga je Shakespeare ... in Marshall

MacLuhan. Zdaj, ko je Učenik spregovoril, je čas, da napovemo premirje in izrečemo čarovni obrazec, ki bo pobotal med sabo slabotni čut vida in mogočni čut sluha: **avdio-vizualno!** Slednjič nas je obiskala civilizacija vida in sluha. Naši predniki so bili potem-takem gluhi in slepi: niso imeli oči, da bi gledali freske v Sikstinski kapeli ali da bi občudovali Epinalove risbe, ne ušes, da bi poslušali **Les Indes Galantes** ali Bérangerjeve pesmi. Nadvse tragično pa so bili nevedni za prednosti kombiniranja glasbe z obliko in barvo. Zato kajpada ni bilo nikogar, ki bi šel gledat Oidipa na panatenske slovesnosti, ne žive duše na Tuilerijah, ki bi gledala Moliérove igrance, kako bežijo na strojih, napravljenih za **Psyché**, govoreč Corneillove, Moliérove in Quinaultove stihe ob Lullijevi glasbeni spremljavi; nikogar ni bilo, ki bi poslušal, gledal in razmišljal ob **Tristanu in Izoldi**: Wagner in njegova teorija o sintezi umetnosti sta bila brez dvoma samo iluzija, ki so jo gojili Gutenbergovi privrženci ... Kakor je težko razumeti, da bi mogel kateri koli zgodovinar, vreden tega imena, tudi za pet minut zagovarjati nekaj tako očitno sfabriciranega, pa je res takoj očitno, kakšen epistemološki učinek to ustvarja in kakšnemu ideološkemu cilju rabi:

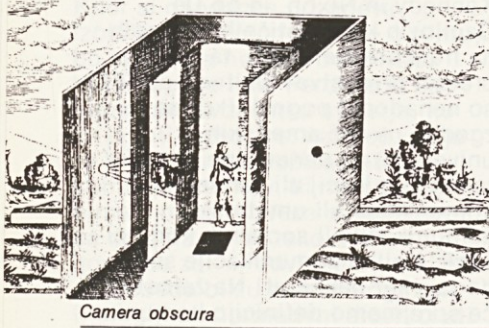
1) *Na eni strani tisti, ki podpirajo MacLuhanovo stvar, uporabljajo nekatere površne analogije za to, da trdijo, kako so 'fotografija, radio, televizija in film neločljivi', ne da bi se vprašali, ali na primer fotografija nima več skupnega s slikanjem ali risanjem kot z radiom, in ne da bi uvideli, kako s tem, ko mečejo v isti koš vse te medije na podlagi nečesa, kar konec koncev tvori sekundarne karakteristike čisto tehničnega oziroma ne preveč natančnega sociološkega značaja, padajo prav v past, kateri se v besedah izogibajo, in izgubljajo čut za specifičnost filma. Navsezadnje, kakšen metodološki interes more tičati v védenju, da počiva film na principu vtiskovanja podob na film, občutljiv za svetlobo kot fotografija, ali za zapisovanje zvoka kot radio? To je na las podobno tistemu, ki bi trdil, da so pornografske knjige, knjige avtogramov, božični zavitki in srečke neločljivi in jih je potrebno preučevati skupaj, ker so vsi iz papirja. (Ali pa bi morali reči: ker vsi uporabljajo papiro-vizualni medij?) Nujna posledica te zvrsti mračnjaštva (sumimo, da se tega njegovi zagovorniki dobro zavedajo) je, da to, za kar v resnici*

gre, ostaja ob strani in da se na skrivnostne sile, ki vladajo umetnosti, spravi proces eksorcizma, ki je v tem, kot bomo pokazali v nadaljevanju, da se umetnost reducira na svoje materialne razsežnosti, se pravi, na isto ničevost pomena kot mehanizmi, ki jo podpirajo.

2) *Ta fetišizacija katodnega žarka ali hertzovskega vala nikakor ni nedolžen pojav. Kot pozitivizem, čigar bastardna forma je) in do katerega, bi lahko rekli, je v istem razmerju kot Planète do Herberta Spencerja), ideološko ustreza določeni stopnji v razvoju industrijske družbe. Avdio-vizualna ideologija (z njenim theilhard-de-Chardunovsko macluhanskim pompom) pomeni za kapitalizem šestdesetih let to, kar je Jules Verne za kapitalizem štiridesetih let devetnajstega stoletja. Ima tudi dodatno, ne pa neznatno prednost, da daje desničarskim "mislecem" poujadističnega pečata nov način, kako napadati intelektualizem. Moderni predstavnik te vrste, 'self made man', ki mora zaslužiti za življenje že zelo mlad, trpi za istim kompleksom manjvrednosti kot njegov predhodnik, 'lastnik majhne trgovinice, ki ni mogel študirati', spričo intelektualcev akademskega ali umetniškega tipa, ki so zanj arogantni: odtod entuziazem, s katerim je ta razred zgrabil priložnost, da jih napade skozi mitični simbol — knjigo. Ni naključje, da prej omenjeni avtor piše — z odkritostjo, ki bi bila očarljiva, če ne bi nezavedno priznavala ideološkega manevra: "Mac Luhanov ugled kar naprej raste med industrialci in poslovnimi ljudmi ..." Tema o podobi, ki da spravlja knjigo s prestola, če ne gre samo za iskanje presenetljivih paradoksov, ni preprosto nič drugega kot eden zadnjih dodatkov v dolgi, dolgi vrsti malomeščanskih anti-intelektualskih fantazij.*

II/ Drugo od obeh stališč do filmskega pouka, ki se ga nameravamo lotiti tule, je v bistvu povezano z isto ideologijo kot prvo. To stališče, ki ga lahko krstimo za "sociologistično", zaradi njegove nevarne nagnjenosti k reduktivizmu, utemeljeni na patološki inflaciji socioloških pretenzij, je najprej v domnevi, da je film predvsem "sredstvo množične komunikacije". Charles Ford ga opisuje prav na začetku svojega Uvoda kot najmočnejšega "množičnih medijev" (spet čarovni obrazec). Toda, ali niso ljudje ob Hitlerjevih govorih po radiu verjeli, da je radio najmočnejši množični medij? In ali ni po televizijskih oddajah, v katerih sta debatirala

Kennedy in Nixon, in po De Gaullovih karizmatičnih nastopih na francoski televiziji, ta medij prevzel prvenstva? Očitno ne. Film so nenadoma pognali (kot se je zgodilo na več ameriških univerzah) na nenavadne oddelke telekomunikacij ali kar samo komunikacij ali umetniških komunikacij ali socialnih komunikacij. Koliko komunikacije se dogaja kar naenkrat! Na žalost — če sprejmemo definicijo komunikacije, kakor jo postavlja eden najbolj gorečih zagovornikov tega pristopa — se pri filmu dogaja še najmanj komunikacije. Če se zares in v globini nekaj menja (včasih na glas, včasih potihem) med dramskimi igralci (naj gre za "happening" ali ne) oziroma med glasbeniki na koncertu (naj gre za "pop" koncert ali ne) in njihovim občinstvom, in slednje lahko celo zelo vpliva na izvedbo, pa pri filmu ni nič takega. Celotna televizija ima nekaj poti za komunikacijo s svojim občinstvom, zlasti v severni Ameriki, kjer poznajo vrsto showov, v katerih je omogočena neposredna telefonska zveza med gledalci in tistimi, ki nastopajo. Narobe pa je film **enosmerno sredstvo komunikacije**. Edina izmenjava se pri filmu zgodi takrat — in težko bi jo imeli za komunikacijo — ko gledalec na blagajni izroči svoj denar in prejme karto, ali ko izroči napitnino biljeterki — v nerazvitih deželah, kjer jih še poznajo. Toliko o komunikaciji. Kaj pa množice? Tisto malo sledu opravičila, ki so ga sposobni privrženci "ideje", da je film "množična umetnost", razviti njemu vprid, zadeva dejstvo, da filme predvajajo v javnih dvoranah. Razen, kajpada, če nismo pripravljeni sprejeti "argumentov", kakršen je tisti, s katerim Charles Ford začenja svoj neposnemljivi esej: "Film je kvintesenca vseh umetnosti in vse javne zabave; to je **razlog**, zakaj velja film — predvajan ali prikazan na televiziji — obravnavati kot najmočnejši množični medij." (Zelenjavna juha je mešanica številnih sestavin; to je **razlog**, zakaj **velja** obravnavati zelenjavno juho kot hrano, ki je na vsem svetu največ pojed.) Vrnimo se k vprašanju javnih dvoran: "V zatemnjenih dvoranah", izjavlja Riouxovo poročilo z nenavadno gotovostjo, "vladajo ljudem zakoni skupinskega reagiranja." Prva domneva, ki noče pokazati drugega — uganete? — kot to, da je film množična umetnost. Nihče ne zastane, da bi premislil, ali lahko teorija filma kot množične umetnosti — v tej definiciji — razloži dejstvo, da lahko gleda film



Camera obscura

Temnica po Platonovi špilji (1653)

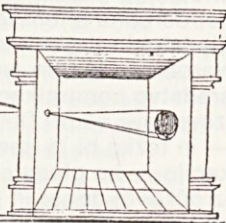


ROSA VRSINA



ROSA VRSINA

Solis deliquium Anno Christi
1544. Die 24. Januarij
Lovanij



A. Kircher ("Ars magna lucis et ombrae, 1646)

"Théâtre optique" Emila Reynauda (1888)



Dürer: Mož, ki riše lutnjo

en sam človek v praznem kinematografu ali pred televizijskim ekranom ali na video-traku, oziroma filma sploh ne more videti, ker ni kina, ki bi ga prikazal; ali dejstvo, da je moč napraviti film, ne da bi sploh mislili na "občinstvo": za nekaj prijateljev (underground filmi) ali za peščico samotnih odjemalcev (porno-grafija). In končno, nihče se ne zmeni za dejstvo, da tudi takrat, ko je film predvajan v prepolni dvorani, govori "individualno, vsakomur od nas, v osamljenosti, ki jo tema še stopnjuje" — če uporabimo izvrsten opis Rogerja Boussinota iz čez vse pomembnega majhnega eseja z naslovom "Le Cinéma est mort, Vive le Cinéma" (Film je mrtev, naj živi film), katerega močno priporočamo kot nadaljevanje in sklep naše demistifikacije množičnega medija. Še besedo za konec: tudi ko bi film bil tu, kar nas skušajo tu in tam prepričevati — "množična umetnost" oziroma "množično komunikacijsko sredstvo", kakšen smisel bi imelo, kakorkoli ga preučevati kot takšnega? Naj ga postavimo na isto raven z ribolovom, hokejem in stiskanjem rok? V strogem pomenu bi morali to storiti, saj gre povsod za množične umetnosti oziroma za množična komunikacijska sredstva. Takšna smer bi konec koncev privedla do tega, da bi popolnoma izgubili spred oči specifičnost filma. In čemu še trditi, da je film revolucionarno deloval na našo civilizacijo, če pa so, s tega stališča, številne knjige opravile isto? Kaj je imelo bolj "množičen" vpliv: Lani v Marienbadu ali Sveto pismo? La Chambre Blanche ali Little Red Book? Ali če vzamemo manj očitno primerjavo: kako naj primerjamo kavbojko kot primer množične komunikacije z Le Petit Albert, ki so ga krošnjari v milijonih izvodov prodajali vojakom v francoskih in belgijskih hajkah devetnajstega stoletja? In kako je s slikami? Charles Ford (spet!) zmore nepredvidno opazko, da: "Film, ki so ga naredili v Hollywoodu, Parizu ali Tokiu, lahko vidijo ljudje po vsem svetu v domačem naslanjaču; nič več jim ni treba, kot stegniti roko (sic), medtem ko morata Japonec ali Američan, ki se hočeta nagledati Mone Lise, priti v Pariz." Dejstvo pa je, da je Mona Lisa prišla v New York in Tokio, medtem ko precejšen del neznanke japonske filmske proizvodnje nikoli ne pride do Pariza. Po zaslugi umetniških knjig in razglednic je slikam dejansko laže doseči široko občinstvo kot filmu. Naj strnemo: nedvomno je

zanimivo (kaj vse je zanimivo!) nekemu iz oddelka za telekomunikacije ali socialne komunikacije primerjati film z električnim vlakom ali telefonskim sporočilom; ni pa lahko uvideti, kako naj nam to pomaga razumeti krenjo, ki jo naredi Claudia z roko proti Sandru na koncu **Avanture**, metaforično vlogo montaže v Eisensteinovem **Štrajku**, socialno-eksistencialni pomen govorjene besede v Perraultovih filmih ali politični interes zadnjih Godardovih filmov.

3) *Zadnje stališče glede preučevanja filma, ki ga moramo zavrniti, je med številnimi najbolj akademsko smešno in — čeprav ga je pogosto najti v nekaterih filmskih "šolah" — nas mora presenetiti, da najdemo dokaj njegovih zagovornikov na univerzi, celo pri stvareh, kakor zdaj stojijo. To je stališče, ki ga avtomatično zavzamejo tisti, ki imajo dobiček od filmskega sveta — katere Roger Boussinot, na primer, napada s tolikšno vnemo — in ki na film ne gledajo drugače kot na par nogavic ali kilogram masti — kot blago, ne pa umetniško delo. Filmski pouk, vreden svojega imena, je do takšnega stališča v istem razmerju kot Platonova epistema do empeira sofistov. Imenujmo ga pluto-kratsko stališče in ne recimo več nobene.*

Po našem mnenju filmsko preučevanje zasluži svoje mesto na univerzi samo, če ga je moč rigorozno in metodično voditi. Ne moremo in ne smemo ga obravnavati kot zgolj akademsko razvedrilo, poddisciplino, posvečeno plehki izmenjavi mnenj in banalni psevdosociologiji. Idealni program filmskega pouka mora prav gotovo vključevati razpravo o socialni razsežnosti pojava in bo imel potrebo po tem, da uporablja obstoječe avdio-vizualne pripomočke, prvenstveno pa se mora ukvarjati s filmom kot kulturnim ustvarjanjem, umetnostjo, sistemom simboličnih prijemov in ideološkim produktom. Njegov cilj ne bi smel biti urjenje tehnikov, usposobljenih za konfekcioniranje reklamnih filmov, ali poslovnih mož, ki bodo znali izkoriščati komercialne možnosti medija in občinstva, temveč učitelje, zgodovinarje, kritike ali tudi preprosto **cinéphile**. To stališče do preučevanja filma, ki naj ga imenujemo "kulturno", ker nimamo boljšega izraza — tudi zato, da bi ga ločili od tistih, ki temeljijo na globoki antipatiji do kulture — ne more zanemarjati nobenega od analitičnih in raziskovalnih instrumentov, katere ponujajo discipline, osredotočene

na komparativne kulturne objekte (literarne študije, umetnostna zgodovina itd.). Kakor te discipline, bo tudi filmski študij mogel prispevati k velikemu delu interpretacije socialnih pojavov, ki so ga vsak po svoje tako nujno terjali misleci, kot so bili Marx, Freud, Saussure, Francastel in Panofsky.

prevedel Jani Razpotnik

DODATEK

Da bi ponazorili pravkar povedano, smo sestavili načrt nekaterih uvodnih predavanj oziroma seminarjskih ciklov o filmu, ki bi jih lahko organizirali na univerzi.

(1) Kaj je film? Možni so trije (časovno) logični pristopi k filmu. V prvem je območje proučevanja totaliteta filmskih del, ustvarjenih od 1895 dalje: to je pristop, ki si ga lastijo filmski zgodovinarji. Tudi drugi je zgodovinski, toda meta-empiričen, za objekt proučevanja jemlje enkratno, imaginaren film in sledi procesu njegove produkcije od snemalne knjige (ali začetnega sinopsisa) do prve projekcije. Končni, tretji pristop analizira dokončan film kot dani sestav vidnosti in zvokov; film torej razstavi na njegove glavne, bodisi simultane, bodisi zaporedne prvine. To naj bi bil **temeljni cikel**, v obeh pomenih besede. Temeljlil naj bi na zadnjih dveh pristopih: če uporabim de Saussurovo terminologijo — upošteval naj bi **diahrono** in **sinhrono** stališče, včasih ločeno, včasih hkrati. Bil bi tako praktičen kot teoretičen. V nobenem primeru poučevanje ne bi bilo izključno abstraktno. Skladno naj bi ga dopolnjevala **vizualne** ilustracije (odlomki iz filmov) in **praktične** demonstracije (rokovanje z opremo). Toda po drugi strani ne bi dovolili, da oprema prevzame vodilno vlogo. Spretnost ni isto kot misel. V takem kontekstu namreč ne bi bila običajna praksa, da bi študente učili montirati film, ne da bi takoj prešli k teoretičnim (retoričnim, estetskim, ideološkim) vprašanjem montaže.

Cikel bi bil sestavljen iz dveh delov: prvi naj bi bil predvsem tehničen, drugi predvsem analitičen. Prvi naj bi študente usposobil ali vzpodbudil, da naredijo film, drugi pa, da vidijo (ali bolje: da preberejo) film.

1. del: diahronično stališče (delanje filma)

Scenarij (kaj je scenarij? Vprašanje adaptacije literarnih del za film; filmi, ki nimajo snemalne knjige: filmske novice, etnološki filmi, 'cinéma-vérité', itd.). Snemalna knjiga. Snemanje filma. (1) Vprašanja režije: lokacija, rekviziti, osvetljava; igralci. (2) Oprema: filmska kamera; leče, iskalo, svetlomer, snemanje nazaj, avtomatski obturator, loputa za uravnavanje dotoka svetlobe, daljinomer, filmski trak — 70 mm, 35 mm,

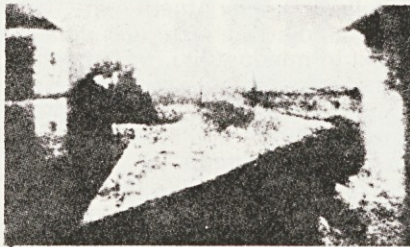
16 mm, 18 mm, črno-bel, barvni film. Montaža. Vprašanja zvoka (oprema, sinhroniziran zvok, postsinhronizacija, itd.). Vprašanja produkcije in distribucije. Vprašanje shranjevanja filmov.

2. del: sinhronično stališče (struktura filma)

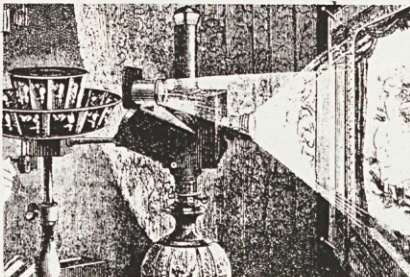
Struktura filma kot celote: filmski čas in filmski prostor, kot se odražata v sekvenci in v strukturi kadrov. Sekvenca in kader (splošni plan, srednji plan, italijanski in ameriški plan, srednji bližinski plan, bližinski plan). Vprašanja montaže: elipse, povezovanje, usklajevanje celote, triki.

Struktura kadra ali posnetka: gibanje kamere (zasuki: naprej, nazaj, vstran, krožni in panoramska vožnja; "švenk", zoomiranje). Zorni koti (vertikalni nagib, spodnji in zgornji snemalni kot). Žariščna razdalja: globinska ostrina, izostritev. Izrez. Kompozicija. Osvetlitev in barve (s formalnega stališča, organizacija svetlobnih površin; uskladitev barv).

(2) Zgodovina filma: Ta cikel je razmeroma preprost, kajti njegova vsebina je določena vnaprej: vsi filmi — ali bolje, vsi pomembni filmi — ki so bili narejeni od izuma filma. (Trebja je seveda določiti, kaj nekdo smatra za pomembno). Vsekakor lahko priporočimo tri stvari: (a) nikakor ni potrebno upoštevati čisto vsega: tri leta gotovo ne bi zadostovala za tak program. Tu bi iniciative s strani študentov lahko igrale pomembno vlogo. Za temeljno izhodišče informacij naj bi se opozorilo na velike zgodovine filma (Sadoul, Mitry, itd.), skupine pa bi se usmerile v podrobnejši študij izbranih obdobij (npr. ruski film od 1925 do 1935), študij estetskih tokov (npr. francoska avantgarda dvajsetih let; italijanski



Nicéphore Niepce — "Prva fotografija" (1826)



Praksinoskop Emila Reynauda

Mareyeva kronofotografija (okoli 1885)



neorealizem) ali režiserjev, ki so smatrani za izjemno pomembne; bistvenega pomena je povezava s prej opisanim ciklom — posebno pozornost posvetiti tehničnim in teoretičnim problemom, ki jih obravnavani sklopi zastavljajo. (b) Zato bi bilo dobro, če bi bila oba cikla izpeljana v medsebojni povezavi. (c) Nevarnost, ki se pojavlja pri ciklkih splošne zgodovine in pri ciklkih filmske zgodovine posebej, če se le-ti osredotočajo okrog ključnih obdobij, je, da sčasoma narašča hitrost posredovanja snovi. Pionirji filma bi bili npr. detajlno obravnavani, veliki ustvarjalci nemih filmov še dovolj celovito, prvi zvočni filmi že precej hitreje, sodobni film, če bi sploh do njega prišli, pa res na brzino. Prav sodobni film pa zasluži več pozornosti, poleg tega pa gre za obdobje, ki ga večina študentov najbolj pozna, pa tudi filme se da videti izven univerze. Zato bi bilo zaželeno, da bi imeli temeljito pripravljen urnik, ki bi se ga strogo držali, tako da Jean-Luc Godard in Andy Warhol ne bi bila sistematično žrtvovana Lumièru in Mélièsu.

(2) Uvod v filmsko kritiko: Ta cikel bi imel dve plati: (a) pripravljajno praktično: (kaj so pripomočki filmske kritike?) Filmografije, monografije, revije, filmski inštituti. Naučiti se uporabljati te pripomočke predstavlja prvo stopnjo kritike: kako najti podatke. (b) Druga plat je kritika sama. Študentje se učijo dekodirati in interpretirati filmsko delo. Sem spada podrobno proučevanje nekaterih izbranih primerov. Vsebinska: ravni pomenjenja (cf. Panofsky: Meaning in the Visual Arts). Formalni opis. Strukturalna analiza. Tematska analiza. Različne kritične usmeritve ('vsebinska' kritika, 'formalna' kritika; možna razrešitev antagonističnih stališč na višji ravni; pojem forme, kakor ga pojmujeta Hjelmslev in Genette. Sociološka kritika. Marksistična kritika ideološke teksture. Psihoanalitična kritika, itd.).

(4) Kaj je film? Teoretični cikel. Je film govornica? Lingvistični znak in kinematski kvazi-znak (cf. Christian Metz: Essais sur la Signification au Cinéma; G. Bettetini: Cinema, Lingua e Struttura). **Pomenjenje v filmu:** denotacija in konotacija. Ali obstaja retorika slik? (analiza figur: metafora, elipsa, silepsa). **Vtis realnosti v filmu. Film med umetnostmi** (film in slikarstvo, fotografija, glasba, itd.).

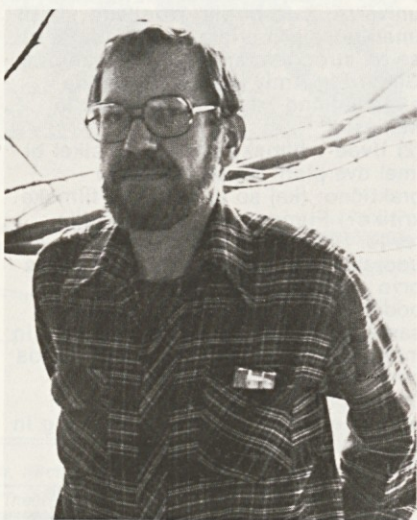
(5) Film in literatura: Ta cikel bi lahko načel vprašanja, kot so: pisatelji, ki so tudi filmski ustvarjalci (Cocteau, Robbe-Grillet, Pasolini ...). Literarni film (Rohmer ...) in filmana literatura. Je film oblika para-literature? Podobnosti in razlike med dvema izraznima sredstvoma. Pisatelji, ki vidijo (Flaubert), itd.

(6) Film in družba: družbeno 'znotraj' filmskega (miti in mitologija filma, ideologija in film) ter **film v družbi** (film kot industrija in trgovina, mit o filmu kot množični umetnosti; je film komunikacijsko sredstvo? McLuhan in demistifikacija McLuhana. Filmsko občinstvo. Film in televizija).

prevedel Brane Kovič

Rodger Larson — pionir filmske vzgoje v ZDA

Mirjana Borčič



Pred leti sem v Ekranu posredovala prevod o delu Rodgerja Larsona, pionirja filmske vzgoje v ZDA. Njegova ideja, da se v črnskih, židovskih in portoričanskih getih začne s snemanjem filmov, je bila nekaj nevsakdanjega. Snemanje filmov je v njegovem konceptu filmske vzgoje dobilo svojevrsten pomen.

Otroci in mladostniki so v teh getih zaradi nizkega standarda in nezavidnega družbenega položaja odklanjali mnoge ustaljene oblike vzgoje in izobraževanja. Pokazalo se je, da je to predvsem zaradi tega, ker v njihovi najbolj zgodnji mladosti preprosto niso imeli priložnosti risati, poslušati prebiranja pravljic in s tem bogatiti besedni zaklad tako kot njihovi vrstniki višjega ali srednjega razreda. Vrtec in šola pa pričakujeta od otrok, da so takšno osnovo otroci dobili že doma. Nesodelovanje učenca z učiteljem je po razlagi nekaterih socialno angažiranih pedagogov le posledica strahu, da se ne pokaže neznanje tistega, kar je za ostale

samo po sebi umevno. V želji, da se tem otrokom da občutek samozavesti in da se na svoj način, po neki nekonvencionalni metodi, vključijo v življenje okoli sebe, so poizkusili s filmsko kamero. In uspelo je! Ko so mladi zapostavljeni izrazili svoje občutje sveta skozi kamero, so se zavedli sebe in svojega mesta v svetu. Rezultati so bili enkratni.

Srečanje z Rodgerjem Larsonom, s človekom, ki je to delo začel, pomeni srečanje z osebnostjo, ki ve, kaj hoče. Opazovala sem ga, ko je odpiral simpozij o otroški filmski ustvarjalnosti, pri delu v njegovem studiu, pri projekciji filmov, ki je trajala od ranega večera skoraj do drugega jutra, v kateri so ga njegovi kolegi iz oddaljenih krajev Amerike informirali o svojih rezultatih dela z otroki in mladostniki, podobnem njegovemu. Ostali so v New Yorku dalj časa. Hoteli so slišati njegovo mnenje. Miren, učitelj 40-ih let, je vse počel preudarno, profesionalno, z veliko interesa in toplega razumevanja. V razgovoru, ki sem ga imela z njim dopoldne pred mojim odhodom iz ZDA, je dolgo govoril o svojem delu in svojih načrtih.

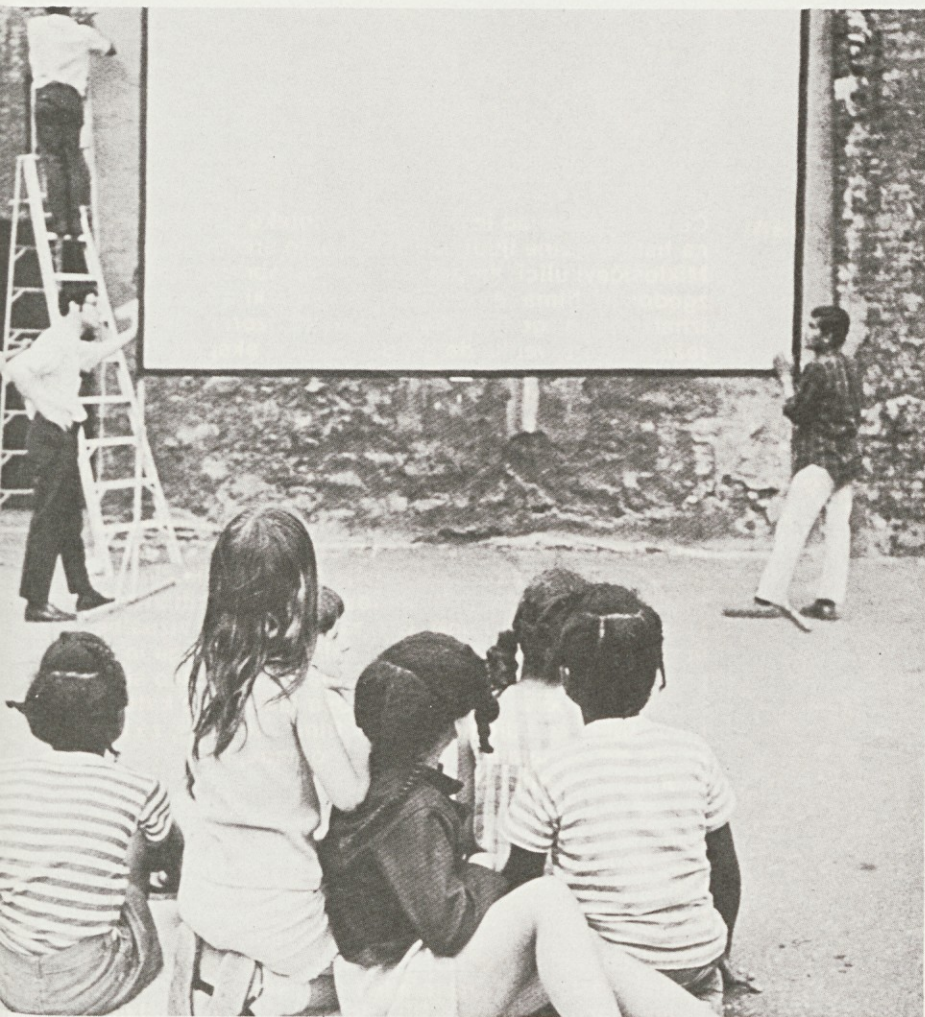
V njegovem delu se zrcalijo socialna gibanja ZDA v zadnjih dveh desetletjih. Začel je kot učitelj likovnega pouka v centru za estetsko vzgojo v Bronxu, kamor so prihajali otroci židovskega delavskega razreda. Bili so siromašni v ekonomskem in kulturnem pomenu. Zato mu je knjiga M. Harringtona **Druga Amerika** pomenila kot mnogim drugim Amerikancem moralno pomoč in idejno orientacijo v njegovem nadaljnjem delu. S precejšnjo dozo optimizma se je vrgel na delo s siromašnimi. Smatral je, da s filmsko kamero

(to je bilo leta 1964), ki še ni postala etabrirano vzgojno in učno sredstvo, lahko stori mnogo za emancipacijo siromašnih. Duh Johnsonove administracije je pogojeval izdelavo programov, ki so omogočali siromašnim, da se v šoli in izven nje, v različnih institucijah, ki so se ukvarjale s prostim časom mladih, vključujejo v celoten sistem vzgoje in izobraževanja. Pozneje se je preselil v četrt Portoričanov, delal s črnci.

Osnovel je studio Young Filmmakers, ki posluje na prav poseben način. Ni nujno, da se mladi, ki žele snemati, včlanijo v studio in sodelujejo v kolektivnem delu. Lahko pridejo tja vsi, ki žele snemati, in dobe domov snemalno kamero. Glavno je le, da so stari nad 18 let in da dokažejo, da so sposobni rokovati z njo. Če ne znajo, imajo možnost, vključiti se v brezplačen tečaj.

Vse to je počel zato, ker je bil prepričan, da je tem socialno in družinsko zapostavljenim otrokom film vzgojitelj, prijatelj in družabnik. Dosegel je koristne rezultate. Ker je tem otrokom bila govornica filma bližja kot pogovorni jezik okolja, so kmalu vzpostavili preko filma zanimive komunikacijske kanale z okoljem. Zavedli so se sami sebe, svojega položaja in svojih možnosti, s tem pa tudi začeli ustvarjati v sebi pogoje za enakovredno in enakopravno vključevanje v ameriško družbo.

Njegovi rezultati dela so bili tako opazni, da so nekateri postavili teorijo o čarobnem delovanju kamere v rokah otroka ali mladostnika zapostavljenega nižjega razreda, ali pa celo izobčencev. Posebno so tako



Pred eno izmed številnih projekcij filmov Larsonove skupine za okoliško mladino

Mladi filmarji pred svojimi klubskimi prostori



mislili mnogi filantropi v vladi, ki so se radi prehitro zadovoljili s prvimi uspehi v prepričanju, da je to rešitev vseh problemov, prevzetih iz preteklosti.

Rodger Larson je le delno verjel v takšno rešitev problema. Vendar je še naprej verjel v to, da je v otrocih, ki ne znajo pisati in lepo pripovedovati, veliko skrite kulture. Vedel pa je, da sam ne bo mogel storiti veliko več, kot je. Začel je iskati sodelovanje s šolami, cerkvami in organizacijami. Vse zaman. Ker ni našel organizacije, ki bi mu pomagala, je osnoval svojo. Ameriški sistem pridobivanja pomoči od posameznikov in gospodarskih združenj na osnovi dobredelnih prispevkov, ki so potem opuščeni davka, omogoča ustanavljanje organizacij, ki delajo v splošno dobro. Edini pogoj je, da organizacija posluje brez profita.

Tako je prišlo do Young Filmmakers studija v četrti Portoričanov. Vanj prihajajo posamezniki — poprej mladi, danes predvsem ženske — in skupine. Tudi posamezni učitelji se vežejo na studio. Tu dobe osnovne informacije in potrebno tehniko za nadaljnje delo. Kamero dobe na posodo za pol leta. V letu 1976 se je na studio vezalo 900 ljudi. Več kot polovica je bila posameznikov. Takšna množica ljudi zahteva tudi zelo močno tehnično opremo. Tudi to dobivajo zastoj. Avstrijska tvrdka Eumig jim je podarila 30 kamer, obljublja jim tudi japonski Sony itd.

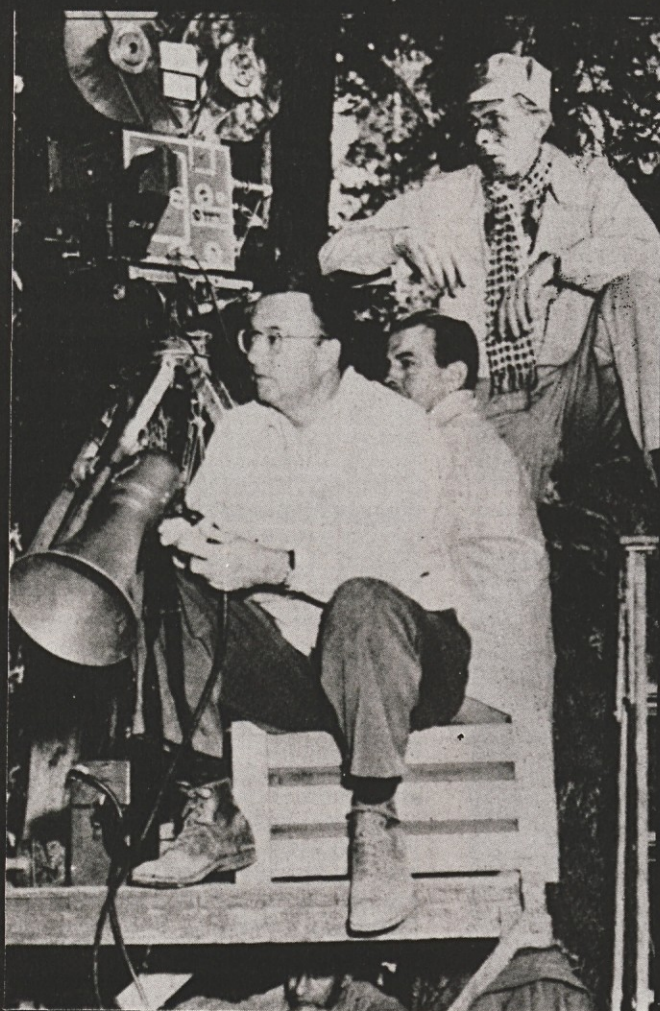
Če pa želijo, da se bodo ljudje, ki se zatekajo v studio, dobro počutili, jim morajo predvsem omogočiti učinkovito komunikacijo z inštruktorjem. Zato sta v centru enakopravna angleški in španski jezik. Komunikacija z inštruktorjem v materinščini je po mnenju strokovnjakov, ki delajo v studiu, največja nuja. Potrebna je, če hočejo doseči, da tisti, ki snema, sprostijo vse zavrtje v sebi in dokaže svojo kulturo. Ker se v studio zateka vse več Kitajcev (v bližini je kitajska četrt), se pripravljajo, da bodo odprli tudi kitajski oddelek.

Zanimiv pa je načrt, ki predvideva delo s snemalno kamero v domovih za stare ljudi. Tudi ti naj bi ne izgubili stika z življenjem. Kamera v njihovih rokah jih sili v komunikacijo s svetom okoli njih.

Tako je Rodger Larson vedno tam, kjer naj bi ne prenehalo življenje.

in memoriam

Jacques Tourneur (1904—1977)



Če je človek mlad in če hodi v kinoteko sam (ne mislim na tiste prijetne ljudi, ki jih pogosto srečujem na Miklošičevi ulici, ampak na "samoizobraževanje" iz zgodovine filma in na nekaj referenc, ki od tod izhajajo), se zgodi, da je spočetka pozoren na "velike režiserje" in "velika dela", da obožuje eksperimente.

Vsakemu cinephilu pa se kaj kmalu v spominu naselijo tudi manj pomembni filmi, režiserji, žanri, še posebno takrat, ko prične brati in ko skuša svoja zadovoljstva iz ekonomije po kinematografsko imaginarnemu osmisliti tudi z verbalnimi znanji. Kakor vemo, je pri nas trenutno tako, da ljubitelj filma nujno mora veliko brati, ker filmov ni moč v zadostnem številu videti. Tako "to-prebrano" velikokrat vzpostavlja sisteme slik človeku, ki je navajen gledanja in filmov, pa določenih stvari v Ljubljani ne more videti. Gre za svojevrstne vizualne investicije na osnovah individualno prebranega in med prijatelji izrečenega, za poseganja v zakladnico slik in zvokov, ki počiva v majhnem kosu glave in iz katere si tako radi izmišljujemo podobe filmov in ljudi, za katere vemo, da obstajajo in se nenehno nadejamo skorajšnjega snidenja z njimi.

Jacques Tourneur je filmar, ki smo ga spoznali iz filmske literature, sin velikega Mauricea Tourneura, katerega vsaj za silo poznamo. Uspelo nam je videti nekaj Jacquesovih manj znanih stvaritev, in to je vse. Premalo, da bi bili nanj strastno vezani, a dovolj, da vemo, da je bil zanimiv filmar (ne draži nas samo to, da njegovo delo vpliva na mlade francoske avtorje, kot sta Benoit Jacquot in Jean-Claude Biette), ki je umrl lanskega decembra, istočasno z velikanoma, kot sta bila Chaplin in Hawks. Tourneur je bil režiser, ki se nikdar ni sramoval, če so ga hvalili z dobrim obrtništvom, saj je snemal v glavnem filme "manj pomembnih žanrov" (filmi fantastike in avanturistični filmi) s skromnimi finančnimi sredstvi (t.i. "filmi B-serije") in je ob vsem tem uspeval ustvariti nekaj izvrstnih hollywoodskih del (večino življenja je namreč preživel v Ameriki).

Preprosto rečeno: *znal* je biti veliki mojster med tako imenovanimi malimi mojstri. Nepozabna je njegova serija treh filmov fantastike v času, ko je sodeloval s producentom Val Lewtonom za hišo RKO: *CAT PEOPLE* (1942), *I WALKED WITH A ZOMBIE* (1943) in *THE LEOPARD MAN* (1943), kasnejša kriminalka *OUT OF THE PAST* (1947), *STARS IN MY CROWN* (1949) in western *WICHITA* (1955). To so filmi velikega stilista, človeka z izrednim občutkom za likovnost na filmu (vplivi evropskega ekspresionizma), ki je natančno opredelil mesto besed / naracije s slikami in zvoki v filmskem kadru, skromno upoštevajoč psihološke zmožnosti igralcev, v izgradnji filmskega dela, za katerega je menil, da na svojevrsten način skriva *resnico*. To prepričanje je bilo za Jacquesa Tourneura preprosta stvar: film počiva v upanju za nevidnim in nepredvidljivim (odtod njegovo zanimanje za fantastiko), ki ju je treba doseči z originalnim sestavljanjem elementov, ki nas obkrožajo. To je vzpostavljajanje (ki je bilo zanj "une chose naturelle"), je koncept izdvajanja spiritualnega v umetnosti, nekaj, do česar so v filmu prišli tudi "veliki" Dreyer, Lang, Mizoguchi, Bresson.

Jože Dolmark



animirani film

režija: **Bruno Bozzetto**
 ideja in scenarij: **Bruno Bozzetto, Guido Manuelli, Maurizio Nichetti**
 glavni sodelavci animacije: **Giuseppe Laganà, Walter Cavazzuti, Giovanni Ferrari, Giancarlo Cereda, Giorgio Valentini, Guido Manuelli, Paolo Albicocco, Giorgio Forlani**
 fotografija: **Mario Masini**
 animacija in fotografski efekti: **Luciano Marzetti**
 montaža in glasbeni efekti: **Giancarlo Rossi**
 glasba: **Claude Debussy** (Prelude à l'après-midi d'un faune), **Antonin Dvořák** (Slavonic Dance n.7), **Maurice Ravel** (Bolero), **Jean Sibelius** (Valse triste), **Antonio Vivaldi** (Concerto in do maggiore), **Igor Stravinsky** (The Firebird).
 proizvodnja: **Bruno Bozzetto film, Milano (Italija), 1976**
 distribucija: **Roxy International**

Toni Gomišček

Bruna Bozzetta poznamo zlasti kot avtorja kratkometražnih risanih filmov o "povprečnem Italijanu" gospodu Rossiju, mnogo manj pa kot mojstra vseh tehnik animacije (vključno z risanjem na filmski trak), ki že dvajset let sodi v sam vrh "sedme umetnosti in pol".

S svojim tretjim dolgometražnim animirancem se je Bozzetto poskusil z vizualizacijo glasbe. Ideja ni nova: spomnimo se samo Eglingove "Diagonal Symphonie" (1924), Fischingerjevega "Allegretta" (1936) in opusov Duchampa ali Lyea ter, seveda, Disneyeve "Fantasy" (1946), ki je "Allegru non troppo" ontološka referenca. Bozzetto gleda na Disneya z distanco: ker ga ni mogel prezreti in izničiti njegove vrednosti *tout court*, je zironiziral moralizatorstvo hollywoodskega mojstra. V črnobelih sekvencah "v živo" iz gledališča Donizetti v Bergamu se Pepelka spremeni v čistilko, Peter Pan v raztrganega slikarja, ki pod grožnjo biča "slika" glasbo, za katero skrbi skupinica ostarelih dam, vseh frou-frou v oblekah in klobučkih Belle Epoque, dirigira pa jim nasilnež italijansko-kastiljskega porekla. In tako se začne.

"Faunovo popoldne" je bolj za ogrevanje (ostareli faun zaman išče svojo mladost, ki jo simbolizirajo prekrasne nimfe), s "Slovanskim plesom" pa začne risba utripati z glasbo, da bi se v "Bolero" združili skupaj v enkratni ples-marš smrti, od kaotičnih začetkov prebujanj narave do razrešitve-koncapadca ... ki ga predstavlja pojav človeka. "Žalostni valček" je podlaga spominom mačka, ki ob napol podrti hiši sanjari o lepih časih, preživetih v krogu "svoje" družine, ko se je vedno našla roka, ki bi ga pobožala in mu dala skodelico mleka.

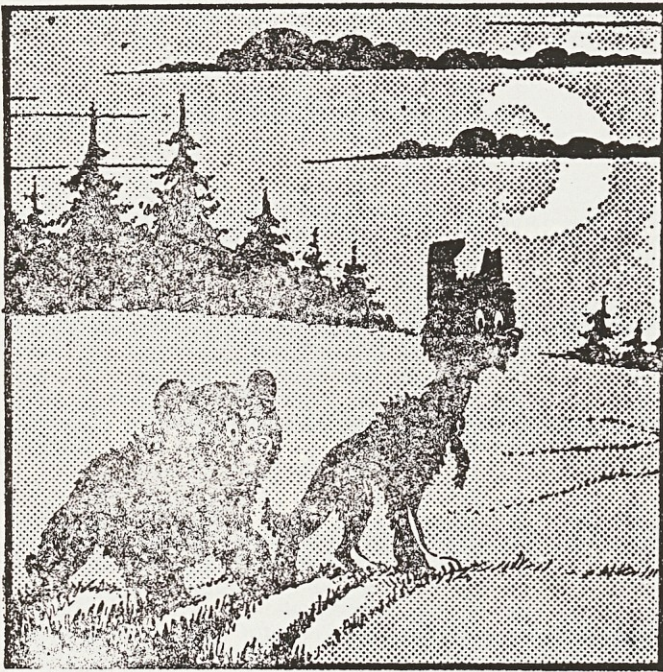
Čebelje kosilo v "cisu" zmotita ljubimca v naravi, z "ognjenim ptičem" pa se kača prepusti brezkončni mori potrošništva, začeti s požrtjem "prepovedanega" jabolka. Sledi še iskanje primerne zaključka (vidimo jih kakih pet-šest) in zabave je konec. Pred tem se pojavi še čisto majhen King Kong in prisostvuje sežigu ubogega Rossija.

Bozzetto je za to vizualiziranje uporabil različne animacijske in slikarske tehnike; prevladuje sicer risani film, in to tako uporaba "starih" kot "novih" tehnik (multiplane camera, rodosi), prisotno pa je tudi risanje na filmski trak in animacija gline. Ozadja so v večini primerov prelivajoči akvareli, liki pa so animirani s tehniko ena slika — en posnetek. Sicer pa je potrebno film videti (in slišati).

Za konec še anekdota: "beli ovratniki" distribucijske hiše Cineriz so po ogledu filma izjavili: "Porno ni, za otroke tudi ni, torej: kot film ne obstaja!" Ali so se mogoče spomnili Mannove misli, da je glasba politično nevarna?

(Film je bil nagrajen na 12. mednarodni razstavi stripov in animiranih filmov v Lucci, 1976. leta.)





poetični realizem:
jasa, smrečice, luna, oblaki... da o psu in medvedku niti ne govorimo

Takšen in nič boljši je donatis prvih Mustrovih stripov

reakcije

Medvedek Neewa — naš strip-serija

Slikanice Mikija Muštra št. 1

Toni Gomišček

Izdaja "knjige" Mustrovih ilustracij za slikanico Medvedek Neewa (in treh starih stripov prvega slovenskega "stripošljakera") ne predstavlja posebno zanimivega in pomembnega dogodka. Vsaj ne bi smela predstavljati. Dokler pa bomo lahko take in podobne publikacije iz doline šentflorjanske našli na prstih ene roke, bo vsak podoben založniški podvig dobil posebno, metafizično vrednost, pogojeno z neorganiziranostjo, nenačrtnostjo in brezciljnostjo družbenega (ne)zanimanja za strip kot (že) deveto umetnost.

Zato tudi ta recenzija.

Začnimo po vrsti.

Sintagma "naš strip-serija: slikanice (...)" kaže na popolnoma zmedene pojme ustanovitelja te edicije. Oziroma niti ne, v kolikor misli Ciril Gale (kot izdajatelj) ribariti v kalnih vodah. **NAŠ**, torej slovenski, domač, nam lasten strip, strip (samo) za nas. In takoj za tem: **slikanice** (Mikija Muštra št. 1). Gre mogoče za reklamni prijem? Za zavestno ali naključno mešanje pojmov? (Mogoče pa to sploh ni toliko važno, saj se tudi slikanica "Trojica u mraku" Andrije Mauroviča pogosto omenja kot eden najboljših YU stripov vseh časov. Kompromis z neizdelanimi kriteriji naše preteklosti? Ali zgolj iskanje zgodovine tam, kjer je ni?)

Gremo dalje.

Izdajanje stripov, slikanic (...) s častitljivo patino spada v amatorialno dejavnost, v antologije in podobno, in so temu primerno tudi tiskani: z veliko ljubezni, spoštovanjem do originalov in jasno računico. Edicija "naš strip" upošteva samo (jasno) računico, tiskana je na najnavadnejšem papirju in z obupnimi pomanjševanji prvih Zvitorepčevih dogodivščin.

Sistem: preberi in zavrzi.

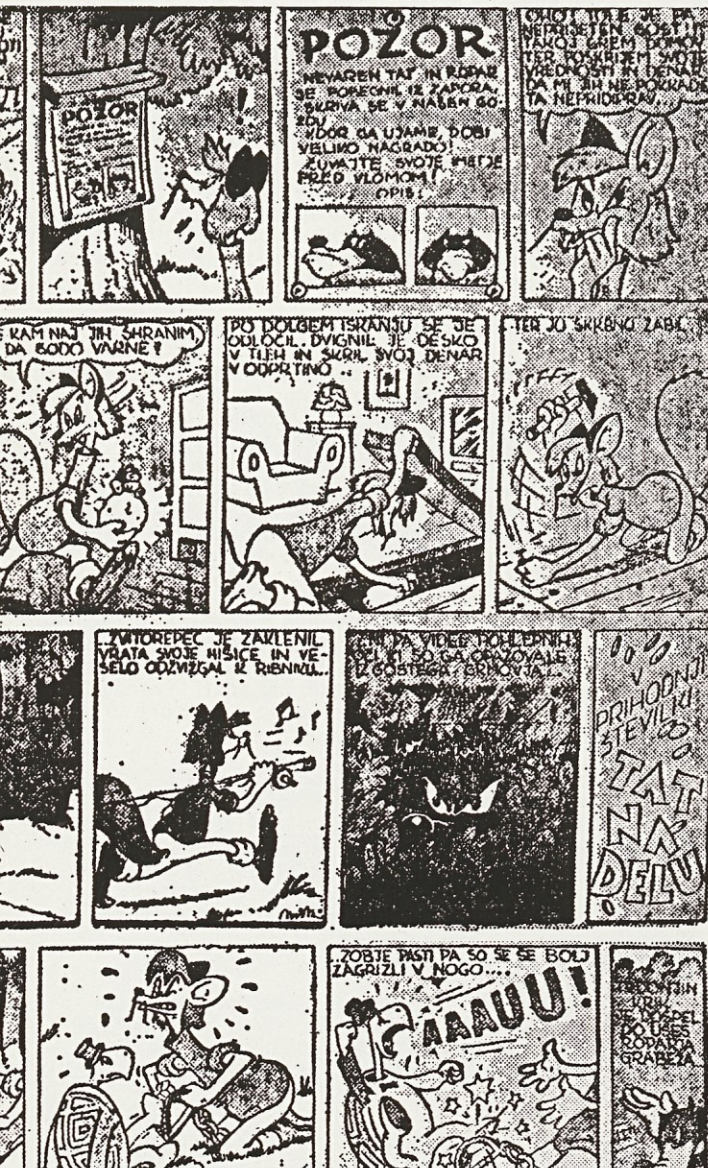
In končno: Miki Muster. O njem vemo že marsikaj: da so mu skoraj dobesedno vsilili "stripošljakerstvo", da je moral in hotel biti slovenski Walt Disney, da so njegova dela disneyanska po vsebini in da mu tudi poetični realizem ni čisto tuj, da je (skratka) soliden obrtnik, ki se — to sem jaz rekel — ne vprašuje o sami vsebini svojega dela. Zato ga tudi v tej recenziji ali poskusu recenzije ne bom omenjal drugače kot "žrtev pomote". Pomote, da iz njegovega opusa delajo serijo, ki se prezentira kot **naš** (slovenski itd.) strip, serijo, ki ne bo niti najmanj pripomogla k spreminjanju obrobne položaja stripa pri nas, ki iz tega položaja stripa izhaja in ga (ne)zavedno potrjuje.

Dixi et salvavi animam meam.*

Toni Gomišček

(* lat.: Povedal sem in mi je odleglo. — op. lekt.)

Medvedek Neewa (Slikanica za odrasle otroke)
Po J.O.Curwoodu besedilo priredil **Tit Vidmar** /Ilustriral **Miki Muster**/
Serija: Slikanice Mikija Muštra št. 1 /Izdal in založil **Ciril Gale**/
Natisnila tiskarna **ČGP DELO — tozd Grafika** v Ljubljani



informacije

Beograjska filmska pomlad

Tisto, o čemer so v Srbiji govorili že leta, je prišlo v končno fazo: vse kaže, da se prizadevanje za samoupravno združitev vseh dejavnikov v kinematografiji bližajo koncu. To najkrajše povedano pomeni sledeče: proizvajalci, distributerji in prikazovalci filmov so na najboljši poti, da se združijo v sestavljeno organizacijo združenega dela, s čimer bi bilo mogoče uresničiti staro željo, da bi prišli do zaokroženega procesa filmske proizvodnje, za katero sicer pravimo, da je prav toliko umetnost kot industrija. Kinematografija SR Srbije, organizirana v sestavljeni organizaciji združenega dela, naj bi predvsem prerasla razdrobljenost, ki je bila doslej glavna prepreka za kontinuiran, umirjen in zaokrožen proces nastajanja in razvijanja sedme umetnosti v tej republiki.

Doslej je narejeno sledeče: bliža se koncu pisanje Osnutka samoupravnega sporazuma o združevanju proizvajalcev, distributerjev in prikazovalcev filmov v sestavljeno organizacijo (ožja Srbija brez pokrajin), potem bi šel Osnutek v javno razpravo in v postopek za sprejem. Hkrati je treba zagotoviti pogoje, da bo pričela nova organizacija posloovati brez izgub, ki jih imajo, kot je znano, producenci. Zato je IS skupščine SR Srbije predlagal, da naj bi izgube filmskih proizvajalcev sanirali in pokrili ob pomoči bank, republiškega sklada skupnih rezerv, rezervnega sklada mesta Beograda ter nekaterih samoupravnih interesnih skupnosti. Do sanacije naj bi prišlo po sprejetju zaključnega računa za leto 1977.

Ko bo (in če bo) vse to realizirano, bodo bodočo sestavljeno organizacijo združenega dela kinematografije SR Srbije sestavljale naslednje delovne organizacije: Centralni filmski studio "Košutnjak", Centralni filmski laboratorij, "Avala film", "Centar Filmskih radnih zajednica SR Srbije", "Dunav film" (proizvodnja), "Morava film", "Avala pro film" in "Inex film" (distribucija) in "Beograd film" ter Udruženje prikazivač SR Srbije (prikazovalci). Prav tako pa tečejo pogovori, da bi se Filmska radna zajednica "Četrdesetprva", "Film danas" in "Zvezda film" priključili CFS "Košutnjak".

Prizadevanje za združevanje kinematografije v SR Srbiji je brez dvoma izredno pomembna akcija in je naletela na odobravanje med večino filmskih delavcev. Ocenjujejo, da predstavlja akcija prerasčanje dosedanje prakse, filmski delavci pa vidijo v tem poročju do uspešnejšo filmsko ustvarjalnost. Z združitvijo kinematografije bo dosežena povezava vseh, ki sodelujejo v produkcijskem in reproduktivnem ciklusu, vsi se bodo znašli v medsebojni odvisnosti, združevali bodo sredstva in delo, skupno bodo prevzeli tveganje in tako nosili tudi odgovornost za vse, kar se bo dogajalo v kinematografiji. Takšna sestavljena organizacija bi bila na drugi strani tudi pravi partner pri svobodni menjavi dela (preko samoupravne interesne skupnosti), še zlasti kar zadeva dolgoročno sodelovanje s televizijskimi hišami v Beogradu, Novem Sadu in Prištini. Združena srbska kinematografija bi torej skupaj izdelovala letne in dolgoročne proizvodne načrte, skrbelo za uvoz, distribucijo in predvajanje filmov, vodila enotno repertoarno politiko, skrbelo za enoten nastop na filmskih manifestacijah, si prizadevala za modernizacijo predvajanja filmov, kinofestacij ...

Po dosedanjih predvidevanjih bi imela sestavljena organizacija okoli 1300 zaposlenih, od tega 180 samostojnih filmskih delavcev, s katerimi bi bilo sodelovanje urejeno na osnovi posebnega samoupravnega sporazuma.

Nevenka Opačić

filmske revije

"POSITIF" (Pariz) No. 200—201—202 (trojna številka)

Positif je petindvajsetletnico svojega obstoja obeležil s posebno trojno številko. Gre za zbornik tekstov, slik, risb in beležk vrste cineastov, ki si sledijo po abecednem redu. Že pri črki "B" naletimo na prvo presenečenje: Louise Brooks, igralka — neke vrste fetiš redakcije Positifja (hkrati edina ženska s seznama vsebine številke), govori na dveh anekdotičnih straneh o svoji "šarmantni" odločitvi, da ne bo nikdar zapisala svojih (najbrž zelo privlačnih) spominov. Nadalje izvemo, da je Bunuel nameraval posneti film po slavnem fin-de-sièclovskem Huysmansovem romanu "Là-bas", ki bi nas gotovo vznemirilo. Večina ostalih prispevkov osvetljuje v glavnem metode dela znanih režiserjev, ki jim je redakcija od nekaj posvečala dokaj pozornosti. Vrstijo se Luigi Comencini, Vittorio Cattafavi, Elia Kazan, Joseph Losey, Andrej Mihalkov-Končalovski, Marcel Ophüls, Sydney Pollack, Claude Sautet, Jerry Schatzberg, Michel Soutter, Bernard Tavernier ... posebno pa velja opozoriti na odlomek dnevnika Abrahama Polonskyega, ki govori o gonji zoper napredne hollywoodske filmarje za časa McCarthyja. Med ilustrativnim materialom najdemo izredne scenske fotografije Alaina Renaissa za njegov zadnji film "Providence". Slednjič opozorilo na prispevek Matjaža Klopčiča (ta je uredništvu Positifja do določene mere zelo drag), ki analizira nekaj vprašanih bivanjskih s filmom pri nas doma (nam je posebno pri srcu tisti del njegovega zapisa, ki govori o cinophiliji kot začetku kakršnegakoli ukvarjanja s filmom).

No. 203 (februar 1978)

Večina številke je posvečena odkritju japonskega "modernističnega" klasika Yasujiro Ozuja z osrednjim prispevkom Robina Wooda o filmu, ki ga trenutno vrtijo v Parizu: gre za najbolj znan Ozujev film TOKYO MONOGATARI (1953), ki ga je anglosaksonska publika videla že pred leti, francoski distributer pa ga je prevedel kot POTOVANJE V TOKIO (VOYAGE A TOKYO).

Številko zaključuje dossier o JOHNU BOORMANU s posebno pozornostjo do njegovega zadnjega dela "THE HERETIC"

No. 204 (marec 1978)

Osrednja tema je tematsko zaključena z naslovom "FILM IN IDEOLOGIJA" in je zasnovana na sijajnem filmu Chrisa Markera "Le Fond de l'air est rouge".

CAHIERS DU CINEMA (Pariz) No. 284 (januar 1978)

Kaže, da so kolegi pri CDC začeli znova: po "velikem" obdobju z "rumenimi naslovnici", po bratovščini z založnikom Filipacchi, ki sovpada z izrazitim političnim angažmanom, in razdobju naravnost "maoiistične hipnoze", se je redakcija vrnila k militantstvu v imenu filma in ostalih avdiovizualnih medijev, k prepričanju, da je treba teorijo in prakso gojiti vzporedno. V uvodnem tekstu (Décadrages) Pascal Bonitzer raziskuje vpliv filmskega kadiranja na izgradnjo slikarskega prostora nekaterih sodobnih slikarjev (Cremonini, Bacon, Adams ... Ralph Golings, Monory). V seriji pogovorov o francoskem filmu je tokrat objavljen intervju z Jeanom Eustachom. Sledi poročilo o lanskem pariškem filmskem festivalu; posebno pozornost so uredniki posvetili programu madžarskega filma, Zanusijevim VAROVALNIM BARVAM in iranskemu filmu Dariusha Mehrjuia KOLO USODE. Številko zaključujeta okrogla miza o filmu Chrisa Markera LE FOND DE L'AIR EST ROUGE in pogovor s švicarskim snemalcem Renotom Bertojem.

No. 285 (februar 1978)

Sijajen uvodnik sta podpisala Serge Daney in Serge Toubiana in v njem opredelujeta najnovejšo težnjo revije. Jean-Pierre Beauviala, iznajditelj in konstruktor zanimive filmske kamere, se je vrnil v izdajateljski svet revije in v dolgem pogovoru pojasnjuje jasno težnjo, da se teorija in praksa filma v reviji ne smeta ločevati. Armand Gatti poetično izpričuje svoje izkušnje pri ukvarjanju z videom. Sidney Sokhona zelo natančno postavlja pred bralce problematiko afriškega filma, zlasti tistih njegovih ustvarjalcev, ki ustvarjajo na tujem. Sledijo nekrologi za nedavno preminulimi filmarji: Chaplinom, Hawksom in Tourneurom, ki jih je napisal Jean-Claude Biette.

No. 286 (marec 1978)

Yasujiro Ozu je avtor, ki so ga po svoje obdelali tudi v CDC. V uvodniku Jean Narboni opozarja, da gre za režiserja, ki je praktično neznan v Franciji, a je kljub temu vplival na vrsto francoskih cineastov. Izbor tekstov, posvečenih Ozuju, je kvaliteten: najprej je objavljen odlomek iz monografije japonskega kritika Sata Tadaa "Umetnost Yasujiro Ozuja", sledita dve poglavji iz knjige Paula Schradera TRANSCENDANTAL STYLE IN FILM: OZU, BRESSON, DREYER — "Ozu in zen" ter "Onkraj kulture zena". Zanimivo je, da si francoski kritiki za zdaj ne morejo sami privoščiti natančne presoje Ozujevega dela, saj je POTOVANJE V TOKIO prvi Ozujev film v francoski distribuciji, in so tako prisiljeni prevesti nekaj dobrih tekstov, ki so jih napisali anglosaksonski kritiki, ki Ozujev opus poznajo bolj ali manj v celoti.

Zanimivo je tudi pričevanje vzhodno nemškega filmarja Richarda Cohn-Vossena o položaju cineastov v DDR.

BIANCO E NERO (Rim) 3/1977

Opozoriti velja na dva tehtna sestavka. Bruno De Marchi objavlja obsežen zapis z naslovom "Prvi materiali za teorijo filmske kritike"; Vittorio Martinelli pa monografsko študijo o "pozabljenem" nemškem predvojnem režiserju Werneru Hochbaumu.

FILMCRITICA (Rim) nn. 279—280 (december 1977)

Emilio Garroni objavlja obsežno študijo o odnosu med verbalnimi in neverbalnimi elementi v filmsko-televizijskem sporočilu. Preostali del številke je tematskega značaja in vsebuje vrsto prispevkov, ki obravnavajo razmerje med filmom in glasbo.

FILMKRITIK (München) Nr. 253 (januar 1978)

Številka je v celoti posvečena francoskemu dokumentaristu, filmarju antropologu in etnologu, poborniku direktnega filma ... Jeanu Rouchu.

Nr. 254 (februar 1978)

Urednika revije Ingemo Engström in Gerhard Theuring sta posnela fascinanten celovečerec "POBEG V MARSEILLE", ki je bil predstavljen v programu "Forum" na letošnjem berlinskem festivalu. Obsežen film o problemu izgnanstva napredne inteligence za časa Hitlerja je nastal po romanu Ane Seghers "Transit". V številki avtorja objavljata različna gradiva, ki so vezana na nastanek njunega filma.

FILM QUARTERLY (Berkeley) jesen 1977

Gideon Bachmann predstavlja v monografski študiji enega vodilnih ustvarjalcev t.i. "novega" nemškega filma Wernera Herzoga. Marsha Kender v eseju "The Art of Dreaming in Three Women and Providence: Structures of the Self" raziskuje in primerja strukture podzavestnega v zadnjih filmih Altmana in Renaissa. O retoriki in sistemu narativnega v filmu Roberta Bressona Au Hasard, Balthazar piše Nick Browne. Zanimiv je tudi zapis Paula Warshowa o problematiki zvočne komedije in slednjič nadaljevanje odličnega eseja Barryja Salta o filmskem stilu in tehnologiji iz štiridesetih let. Prispevek iz filmske semiologije "Segmentation" je delo znanega Briana Hendersona.

FILM QUARTERLY (zima 1977—78)

V seriji predstavitev avtorjev "novega" nemškega filma tokrat Michael Covino objavlja esej o Wimu Wendersu "A Worldwide Homesickness". Michael Dempsey piše o zadnjih filmih Kena Russella in obenem ocenjuje monografijo Josepha Gomeza o istem režiserju (Ken Russell: The Adaptor As Creator, New York, Pergamon Press, 1977). Lucy Fischer predstavlja film Dzige Vertova "Navdušenje" (Sinfonija Donbasa, 1930) in nas obvešča, da bo letos University of California Press izdala zbrana dela Vertova z uvodnim tekstom Annette Michelson. To bo prvi obširnejši zbornik Vertova v angleščini (znana sta predvsem prejšnji francoski izbor: Dziga Vertov — Articles, Journaux, Projets. Paris: Cahiers du cinéma / Union general d'Éditions, 1972 ter nemška izdaja: Dsiga Wertow: Aufsätze, Tagebücher, Skizzen. Berlin: Institut für Filmwissenschaft and der Deutschen Hochschule für Filmkunst, 1967). Noël Carroll analizira film ameriškega avantgardista Harryja Smitha "Heaven and Earth Magic". Bill Nichols je napisal daljšo recenzijo o treh knjigah, ki obravnavajo film in antropologijo (**Robert Edmonds**: Anthropology on film: A Philosophy of People and Art. Dayton, Ohio: Pflaum, 1974; **Paul Hockings ed.**: Principles of Visual Anthropology. Chicago: Aldine and The Hague: Mouton, 1975; **Karl G. Heider**: Ethnographic Film. Austin and London: University of Texas Press, 1976). Bruce Kavin ocenjuje knjigo **Jamesa Monaca**: How to Read Film. New York: Oxford, 1977, ki jo ima skupaj z nekaterimi ostalimi prejšnjimi deli za najboljši uvod v študij filma (**Gianetti**: Understanding Movies, **MacGowan**: Behind the Screen, **Casabier**: Film Appreciation, **Bobker**: Elements of film, **Johnson**: Film: Space, Time, Light and Sound). Roshwitha Mueller-Sworowski piše o knjigi **Wolfganga Gerscha**: Film bei Brecht, Henschelverlag, Berlin (DDR), 1977.

CINEASTE (New York) No. 2, 1977

Osnredni prispevek je posvečen lani umrlemu teoretiku in scenaristu Johnu Howardu Lawsonu, človeku, ki je veliko naredil za demokratično prakso filma. Bil je na črni listi za McCarthyja, ima ogromne zasluge za organiziranje ameriških scenaristov. Kot marksista in poštenega filmskega delavca se ga bomo spominjali zlasti po briljantni zbirki esejev **FILM IN THE BATTLE OF IDEAS** (1953). Sledita razgovora in študiji o Vilgotu Sjömanu in Raineru Werneru Fassbinderju.

SIGHT AND SOUND (London) 4, 1977/78

Ian Walker, Don Willis, David L. Overbey pišejo o polovici stoletja Bunuelove kariere. Tom Milne razmišlja o zadnjem filmu Roberta Bressona **HUDIČ**, **VERJETNO**, Allan T. Sutherland pa predstavlja ameriškega neodvisnega filmarja Jona Josta. Jan Dawson primerja dve nedavni ekranizaciji kriminalk Patricije Highsmith: **AMERIŠKEGA PRIJATELJA** Wima Wendersa (nastal po Ripleyevi igri) in **DITES—LUI QUE JE L'AI ME** Clauda Millerja (nastal po romanu Ta sladka slabost). Privlačen je pogovor z veteranom Henryjem Kingom. "Opening the Private Eye: Wittgenstein and Godard's Alphaville" je naslov vznemirljivi komparativni študiji Roberta MacLeana.

V Parizu je začela izhajati nova revija **FILM-échange**. Gre za četrtno publikacijo, ki je namenjena vprašanjem prava in sociologije avdiovizualnih medijev. Glavni urednik je René Thévenet, predsednik Zdrženja francoskih producentov, ki o nastanku nove revije meni, da je rezultat hitrega razvoja tehnike, ki vodi k hitremu spreminjanju pravnih, ekonomskih, socioloških in političnih "pravil igre" v kinematografiji. Iz vsebine prve številke omenjamo članke o "nekommercialni kinematografski mreži" v Franciji in njenem zakonskem statusu (avtor Paul Légliše), o novem zakonu o zaščiti avtorskih pravic v ZDA (Michael M. Wilson), o uporabi filmov kot dokaznega gradiva na sodnih procesih v Veliki Britaniji (Albert Götz von Olenhusen), o mreži zasebnih televizij v Italiji ... Naslov uredništva: **FILM-échange**, 79 Champs-Élysées, 75008 Paris

Pri pariški **Union Générale d'Éditions** so izšle tri zanimive filmske knjige, ki jim bo treba v Ekranu v kratkem posvetiti več pozornosti. Dolgoletni sodelavec revije **Cahiers du Cinéma**, **Pascal Bonitzer**, je nekaj svojih esejev in kritik uredil v knjigo z naslovom **"Le regard et la voix"**. Najnovejša knjiga **Christiana Metza** **"Le signifiant imaginaire"** s podnaslovom **"Psychanalyse et cinéma"** prinaša najnovejše raziskave cinéphila in lingvистa, vodje študija na "slavni" **Ecole des hautes études**, ki skušajo vzpostaviti nekatere odnose med filmom in psihoanalitično mislijo, zlasti Freuda, Mélanie Klein in Jacquesa Lacana. Privlačna je tudi knjiga morda najbolj lucidnega mladega francoskega filmskega teoretika **Dominiquea Nogueza** **"Le cinéma autrement"**. V spretno pisanje, za katerim se skriva pedagog in empirist, je vloženo veliko napa, da bi branil film avtorjev (Pasolini, Godard, Rivette, Pollet, Eustache, Hanoun, Garrel, Schroeter itd.), ki pomenijo Noguezu "pot naprej". Kritično in teoretično pisanje, ki je moderno in obenem humorno, a spretno zaokroženo z avtorjevimi "ostinato rigore" za boljši film.

V lanski dvojni številki (9/10) smo v dokumentaciji pri filmskih revijah nedopustno izpustili dve, tri revije, ki nas živo zanimajo.

JUMP CUT

(a review of contemporary cinema, PO Box 865 Berkeley CA 94701) izhaja 6-krat na leto in razvija radikalno filmsko kritiko s posebnim zanimanjem za teorijo in socialno prakso filma.

THE VELVET LIGHT TRAP

(Old Hope Schoolhouse, Cottage Grove W1 53527) je teoretično usmerjena revija, ki jo vodi zlasti "pariška" skupina mladih ameriških filmskih teoretikov.

FICTION

(cinema e pratiche dell'immaginario) revijo z izrazito psihoanalitično usmeritvijo so začeli izdajati nekateri (bivši) kritiki-teoretiki rimske **FILMCRTITICE** (Alessandro Cappabianca, Renato Tomassini ...). Prva številka obravnava problem "nezadovoljstva" (vprašanja bivanja, mass-media sistemov, konzumacije). Domnevamo, da je **FICTION** publikacija rimskega psihoanalitskega krožka.

slovenska filmografija 1977**1. VITERGIN — BOBNAR**

PP; SM Delo — ps: Jure Apih — r: Jaka Judnič — f: Karpo Godina — g: arhivska — mt: Jaka Judnič — met: 20 m — tp: 35 mm, color, st. — ž: reklamni — od: 6. 1. 1977

2. PISMO

pp: Viba film — ps: Ernest Adamič — r: Marika Milkovič—Bilanovič — f: Jure Brišnik — g: France Lampret — mt: Marika Milkovič, Marička Pirk-majer — ig: Gorazd Sitar — met: 342 m — tp: 35 mm, color, st. — ž: dokumentarni — od: 31. 1. 1977

3. SRAKANJANI

pp: Viba film — ps: Marjan Ciglič — r: Marjan Ciglič — f: Janez Verovšek — g: arhivska — mt: Toni Zihrl — met: 342 m — tp: 35 mm, color, st. — ž: dokumentarni — od: 31. 1. 1977

4. NA CESTI NISI SAM

pp: Viba film — ps: Jože Bevc — r: Jože Bevc — f: Ivan Marinček — g: arhivska — mt: Ivan Marinček — met: 175 m — tp: 16 mm, color, st. — ž: prometno-vzgojni — od: 31. 1. 1977

5. NEPRIMERNA HITROST — POGLAIVITNI VZROK PROMETNIH NESREČ

pp: Viba film — ps: Jože Bevc — r: Jože Bevc — f: Ivan Marinček — g: arhivska — mt: Ivan Marinček — met: 64 m — tp: 35 mm, color, st. — ž: prometno-vzgojni — od: 31. 1. 1977

6. IZSILJEVANJE PREDNOSTI — ODVZEM VOZNIŠKEGA DOVOLJENJA

pp: Viba film — ps: Jože Bevc — r: Jože Bevc — f: Ivan Marinček — g: arhivska — mt: Ivan Marinček — met: 64 m — tp: 35 mm, color, st. — ž: prometno vzgojni — od: 31. 1. 1977

7. UTRUJENOST — ZDRAVILA — ALKOHOL

pp: Viba film — ps: Jože Bevc — r: Jože Bevc — f: Ivan Marinček — g: arhivska — mt: Ivan Marinček — met: 69 m — tp: 35 mm, color, st. — ž: prometno-vzgojni — od: 31. 1. 1977

8. KOLE SARJI — PREVIDNO NA CESTI

pp: Viba film — ps: Jože Bevc — r: Jože Bevc — f: Ivan Marinček — g: arhivska — mt: Ivan Marinček — met: 91 m — tp: 35 mm, color, st. — ž: prometno-vzgojni — od: 31. 1. 1977

9. PRAVILNA UPORABA SVETLOBNIH TELES — VEČJA VARNOST NA CESTI

pp: Viba film — ps: Jože Bevc — r: Jože Bevc — f: Ivan Marinček — g: arhivska — mt: Ivan Marinček — met: 82 m — tp: 35 m, color, st. — ž: prometno-vzgojni — od: 31. 1. 1977

10. SPORAZUMEVANJE NA CESTI

pp: Viba film — ps: Jože Bevc — r: Jože Bevc — f: Ivan Marinček — g: arhivska — mt: Ivan Marinček — met: 74 m — tp: 35 mm, color, st. — ž: prometno-vzgojni — od: 31. 1. 1977

11. IMPOL — ŽICE

pp: Viba film — ps: Jože Pogačnik — r: Jože Pogačnik — f: Ivan Marinček — g: arhivska — mt: Darinka Peršin — met: 27 m — tp: 35 mm, color, st. — ž: reklama — od: 31. 1. 1977

12. IMPOL — MREŽE

pp: Viba film — ps: Jože Pogačnik — r: Jože Pogačnik — f: Ivan Marinček — g: arhivska — mt: Darinka Peršin — met: 27 m — tp: 35 mm, color, st. — od: 31. 1. 1977

13. IMPOL FOLIJE

pp: Viba Film — ps: Jože Pogačnik — r: Jože Pogačnik — f: Ivan Marinček — g: arhivska — mt: Darinka Peršin — met: 27 m — tp: 35 mm, color, st. — ž: reklama — od: 31. 1. 1977

14. SREČA NA VRVICI

pp: Viba film — ps: Vital Mal — r: Jane Kavčič — f: Mile de Gleria — g: Dečo Zgur — sc: Niko Matul — ks: Zvonka Makuc — mt: Dušan Povh — met: 2.250 m — tp: 35 mm, color, st. — ž: igrani, otroški — od: 31. 1. 1977 — distr: Vesna film — pr: 7. 4. 1977
ig: Matjaž Gruden (Matic), Nino de Gleria (Rok), Mitja Tavčar (Črni blisk), Djordjevič Andrej (Rjoveči bik), Jure Zargi (Boris), Nina Zidanič (Nives), Polona Rajšter (Neli), Nataša Rojc (Rdečelaska), Vesna Jevnikar (Milena), Lidija Kozlovič (Matičeva mama) in Aleš Valič, Zvone Šedlbauer, Manca Košir, Branko Grubar, Sandi Pavlin, Janez Bermež, Mija Mencej, Mina Jeraj, Miro Podjed, Stane Potisk, Vladimir Jurc, Marko Derganc, Ivo Ban, Oliver Telban, Pavle Rakovec.

15. LUTKARJI

pp: Viba film — ps: Vojko Duletič — r: Vojko Duletič — f: Rudi Vavpotič — g: arhivska — mt: Toni Zihlerl, Meglič Marjan — met: 355 m — tp: 35 mm, color, st. — ž: dokumentarni — od: 23. 2. 1977

16. LED IN OGENJ

pp: Viba film — ps: Nikola Majdak — r: Nikola Majdak — f: Nikola Majdak — g: Miladen Vranješević — mt: Nikola Majdak — met: 283 m — tp: 35 mm, color, st. — ž: dokumentarni, športni — od: 28. 2. 1977

17. TEMELJNA ORGANIZACIJA ZDRUŽENEGA DELA

pp: DUU "UNIVERZUM" — ps: Sandi Čolnik, Janez Šinkovec — r: Sandi Čolnik — f: Ivo Belec — g: arhivska — mt: Andreja Bolka — ig: Polona Vetrlih, Marko Simčič — met: 143 m — tp: 16 mm, color, st. — ž: družbeno-vzgojni — od: 1. 3. 1977

18. KRAJEVNA SKUPNOST

pp: DUU "UNIVERZUM" — ps: Sandi Čolnik, Ciril Ribič — r: Sandi Čolnik — f: Ivo Belec — g: arhivska — mt: Andreja Bolka — met: 176 m — tp: 16 mm, color — ž: družbeno-vzgojni — od: 1. 3. 1977

19. SAMOUPRAVNA INTERESNA SKUPNOST

pp: DUU "UNIVERZUM" — ps: Sandi Čolnik, Ciril Ribič — r: Sandi Čolnik — f: Ivo Belec — g: arhivska — mt: Andreja Bolka — met: 143 m — tp: 16 mm, color — ž: družbeno-vzgojni — od: 1. 23. 1977 — ig: Polona Vetrlih, Marko Simčič, Pavle Rakovec

20. NASTANEK IN RAZVOJ RAZREDOV

pp: DUU "UNIVERZUM" — ps: Sandi Čolnik, Peter Jambrek — r: Sandi Čolnik — f: Ivo Belec — g: arhivska — mt: Andreja Bolka — met: 146 m — tp: 16 mm, color — ž: družbeno-vzgojni — od: 1. 3. 1977 — ig: Marko Simčič, Polona Vetrlih

21. DRŽAVA

pp: DUU "UNIVERZUM" — ps: Sandi Čolnik, Peter Jambrek — r: Sandi Čolnik — f: Ivo Belec — g: arhivska — mt: Andreja Bolka — met: 146 m — tp: 16 mm, color — ž: družbeno-vzgojni — od: 1. 3. 1977

22. DELEGATSKI SISTEM

pp: DUU "UNIVERZUM" — ps: Sandi Čolnik, Ciril Ribičič — r: Sandi Čolnik — f: Ivo Belec — g: arhivska — mt: Andreja Bolka — met: 146 m — tp: 16 mm, color — družbeno-vzgojni — od: 1. 3. 1977 — ig: Milena Sovdat, Polona Vetrlih, Marko Simčič

23. GOŠA NA PROGI BEOGRAD—BAR

pp: Viba film — ps: Željko Tošič — r: Branko Vukotič — f: Milan Pešič — g: arhivska — mt: Marija Gorič — met: 180 m — tp: 16 mm, color — ž: EPP — od: 16. 3. 1977

24. TALIS PIVO

pp: Viba film — ps: Rado Riedl — r: Rado Riedl — f: Rado Riedl — g: arhivska — mt: Dušan Povh — met: 28 m — tp: 35 mm, color, st. — ž: EPP — od: 13. 7. 1977

25. KREDITNA BANKA MARIBOR

pp: Viba film — ps: Vlado Golob — r: Rado Riedl — f: Jure Brišnik — g: arhivska — mt: Toni Zihlerl — met: 27 m — tp: 35 mm, color, st. — ž: reklama — od: 19. 7. 1977

26. TO SO GADI

pp: Viba film — ps: Jože Bevc — r: Jože Bevc — f: Ivan Marinček — g: Janez Gregorc — sc: Niko Matul — ks: Alenka Bartl — mt: Darinka Peršin — met: 2630 m — tp: 35 mm, color, st. — od: 5. 10. 1977 — distr: Vesna — pr: 23. 12. 1977 — ž: igrani, komedija
ig: Bert Sotler (Štebe), Dare Valič (Bine), Majda Potokar (Rozi), Jože Horvat (Brane), Boris Cavazza (Toni), Radko Polič (Boris), Andrej Prevc (Janez), Bogdan Sajovic (Muri), Milanda Kaležič (Meri), Stanislava Bonisegna (Franja)
in Mila Kačič, Maks Bajc, Saša Miklavc, Alenka Svetel, Iva Zupančič, Janez Albreht, Demeter Bitenc, Manca Košir, Janez Premrov, Vojko Melik, France Severkar, Alja Tkačeva, Matjaž Modic, Maks Furjan, Tonja Ponebšek, in drugi.

27. DEZILUZIJA

pp: Viba film — ps: Ciril Gale — r: Ciril Gale — f: Veka Kokalj — g: Maks Dovč — g: ris: Ciril Gale — g. anim: Ciril Gale — met: 85 m — tp: 35 mm, color, st. — ž: risanka — od: 5. 10. 1977

28. ZAVESE INDUPLATI

pp: Viba film — ps: Jože Pogačnik — r: Jože Pogačnik — f: Janez Verovšek — g: arhivska — mt: Darinka Peršin — met: 5,5 m — tp: 16 mm, color — ž: reklama — od: 5. 10. 1977

29. TOPER — PLAZ

pp: Viba film — ps: Jure Pervanje — r: Jure Pervanje — f: Jure Pervanje — g: arhivska — mt: Marička Pirkmajer — met: 60 m — tp: 35 mm, color, st. — ž: reklama — od: 5. 10. 1977 — ig: Marjan Rosina

30. INDUPLATI — SODOBNA PRAVLJICA

pp: Viba film — ps: Jože Pogačnik — r: Jože Pogačnik — f: Janez Verovšek — g: arhivska — mt: Darinka Peršin — met: 27,36 m — tp: 35 mm, color, st. — ž: reklama — od: 18. 10. 1977

31. GOŠA SILOSI

pp: Viba film — ps: Radomir Šolodac — r: Kuzlarič Divna — f: Bogdanovič Zoran — g: arhivska — mt: Tereza Rem — g. ris: Dragoljub Andjelkovič — met: 36 m — tp: 16 mm, color — ž: EPP — od: 2. 11. 1977

32. GOŠA — KEPS

pp: Viba film — ps: Željko Tošič — r: Mihajlo Cagič — f: Radivoje Nikolič — g: arhivska — mt: Tereza Rem — met: 36 m — tp: 16 mm, color — ž: EPP — od: 2. 11. 1977

33. POMORSKA IMPRESIJA

pp: ZFA Unikal studio — ps: Rudi Klarič — r: Rudi Klarič — f: Rudi Klarič, Ubald Trnkoczy, Ivo Belec — g: arhivska — mt: Meta Arh — met: 230 m — tp: 16 mm, color — od: 7. 11. 1977

34. DEIT — TENIS

pp: SM Delo — ps: Jure Apih — r: Jaka Judnič — f: Rado Likon — g: Urban Koder — mt: Jaka Judnič — met: 15 m — tp: 35 mm, color, st. — ž: reklama — od: 1. 12. 1977

35. DARILO, KI POMENI UPANJE

pp: Viba film — ps: Jože Pogačnik — f: Tine Perko — g: arhivska — mt: Darinka Peršin, Toni Zihlerl — met: 329 m — tp: 35 mm, color, st. — ž: dokumentarni — od: 12. 12. 1977

36. BAZA 20

pp: Viba film — ps: Dušan Prebil — r: Dušan Prebil — f: Janez Verovšek — g: arhivska — mt: Toni Zihlerl — met: 444 m — tp: 35 mm, color, widescreen — ž: dokumentarni — od: 12. 12. 1977

37. MESTO ZA ŽICO

pp: Viba film — ps: Jane Kavčič — r: Jane Kavčič — f: Tone Robinik — g: arhivska — mt: Toni Zihlerl — met: 381 m — tp: 35 mm, color, st. — ž: dokumentarni — 12. 12. 1977

38. ODLOČIL SEM SE

pp: ZFA Unikal studio — ps: Matevž Marinko — r: Lojze Jurc — f: Lojze Jurc — g: arhivska — mt: Olga Meglič — met: 240 m — tp: 16 mm, color — ž: vzgojni — od: 14. 12. 1977

39. KOT PRAVKAR UTRGAN SADEŽ

pp: ZFA Unikal studio — ps: Milica Lavrenčič, Dušan Jurc — r: Lojze Jurc — f: Bojan Jurc — g: arhivska — mt: Olga Meglič — g. anim: Bojan Jurc — met: 150 m — tp: 16 mm, color — ž: animirani — od: 14. 12. 1977

40. MREŽA NIKOLA TESLA — DALJNOVOD PODLOG — BERIČEVO

pp: ZFA Unikal studio — ps: Marjan Cilar, Anton Kosi — r: Marjan Cilar — f: Marjan Cilar — g: arhivska — mt: Marjan Cilar — met: 289 m — tp: 16 mm, color — ž: dokumentarni — od: 14. 12. 1977

41. RAZDELILNA TRANSFORMATORSKA POSTAJA LJUBLJANA II — BERIČEVO

pp: ZFA Unikal — ps: Marjan Cilar, Anton Kosi — r: Marjan Cilar — f: Marjan Cilar — g: arhivska — mt: Marjan Cilar — met: 287 m — tp: 16 mm, color — ž: dokumentarni — od: 14. 12. 1977

42. AVTOCESTA HOČE — LEVEC

pp: ZFA Unikal — ps: Rudi Klarič — r: Rudi Klarič — f: Rudi Klarič — g: Jože Privšek — mt: Meta Arh — met: 540 m — tp: 16 mm, color — ž: dokumentarni — od: 14. 12. 1977

43. HOJA — HEPO

pp: ZFA Unikal studio — ps: Tomaž Ravnihar — r: Tomaž Ravnihar — f: Tomaž Ravnihar — g: arhivska — mt: Tomaž Ravnihar — met: 58 m — tp: 16 mm, color — ž: EPP — od: 14. 12. 1977

44. OBLIČJA DELA IN GRADENJ

pp: ZFA Unikal studio — ps: Vovko Toni, Lehpamer Ivo — r: Ivo Lehpamer — f: Mile de Gleria, Vilko Filač, Tomaž Ravnihar — g: arhivska — mt: Ivo Lehpamer — met: 150 m — tp: 35 mm, color, st. — ž: dokumentarni — od: 14. 12. 1977

45. PIONIR — GRADNJA STANOVANJSKIH OBJEKTOV

pp: ZFA Unikal studio — ps: Vovko Toni — r: Ivo Lehpamer — f: Marjan Cilar — g: arhivska — mt: Ivo Lehpamer — met: 300 m — tp: 35 mm, color, st. — ž: dokumentarni — od: 14. 12. 1977

46. ISKRA ORODJE — ČLOVEKOVA MOČ

pp: ZFA Unikal studio — ps: Mirče Šušmel, Marjan Cilar — r: Marjan Cilar — f: Marjan Cilar — g: arhivska — mt: Ivo Lehpamer — met: 750 m — tp: 35 mm, color, st. — ž: dokumentarni — od: 14. 12. 1977

47. PROMET V MAVCU

pp: ZFA Unikal studio — ps: Mirče Šušmel — r: Vitold Gierzs, Ivo Lehpamer — f: Veka Kokalj — g: Janez Gregorc — mt: Ivo Lehpamer — g. ris: Vitold Gierzs — g. anim: Vitold Gierzs — met: 340 m — tp: 35 mm, color, st. — ž: prometno-vzgojni — od: 14. 12. 1977

48. INDUSTRIJA MOTORNH VOZIL NOVO MESTO

pp: ZFA Unikal — ps: Boštjan Pirc, Andrej Sedej — r: Božo Sabotič — f: Dušan Hočevar — g: arhivska — mt: Zvezdana Sabotič — met: 220 m — tp: 16 mm, color — ž: dokumentarni — od: 14. 12. 1977

