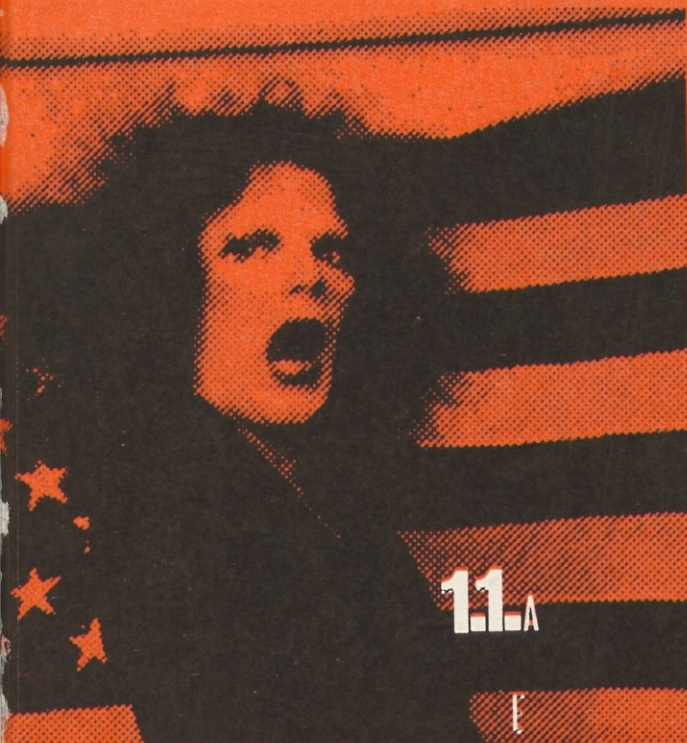


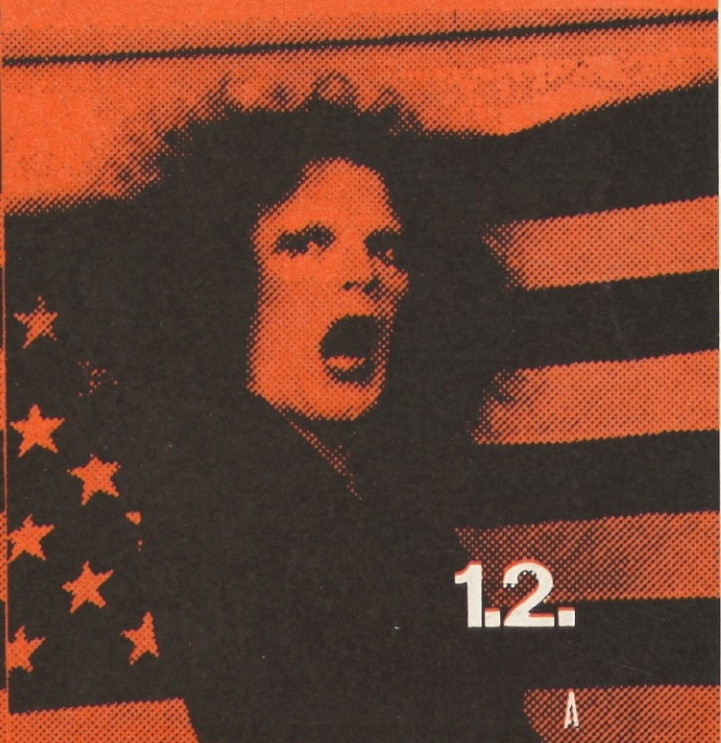
E K R A N

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO 1971 83-84



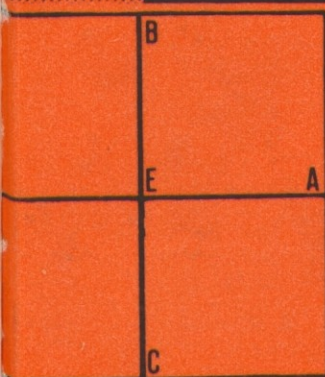
1.1.A

E



1.2.

A



REALNO

IREALNO

SELEKTIVNA RELACIJA KAKO KUMUNIKACIJA SEKSA KAJ KOMUNICIRA REALNO — IREALNO V KOMUNIKACIJI FILMA WR IN GLEDALCA

N&S DRAGAN I.C.00001 LJUBLJANA

MISLIM SEX / A ZEN SEX / E
IGRAM SEX / C ČUTIM SEX / D
ENERGIJA SEX / B

1. PRVIČ GLEDAM FILM WR
1. DRUGIČ GLEDAM FILM WR
2. PRVIČ GOVORIM FILM WR



2.1.E

C

NUŠA / A
NUŠA / E
SREČO / E
SREČO / A
SREČO / B

E K R A N

ŠTEVILKA 83-84, LETNIK VIII.

vsebina

| | |
|--|-----|
| O novih slovenskih filmih govori soustvarjalca Tone Kunter (NA KLANCU) in Branko Šömen (RDEČE KLASJE); razgovora pripravil Janez Povše | 129 |
| 1001 risba Dušana Vukotića (Petar Krelja) | 136 |
| Trije jugoslovanski razgovori o filmu (Miloš Fiala) | 146 |
| Daleč od zvezd (Rafael Marszalek) | 154 |
| (Rdeči) krog namesto zastave (Dimitrij Rupel) | 156 |
| Devet slovenskih kratkih filmov (Denis Poniž) | 161 |
| CIVILIZACIJA (Neva Mužič) | 164 |
| Erotika v filmu, 6. nadaljevanje (Raymond Durgnat) | 165 |

FESTIVALI

| | |
|---|-----|
| Kratki filmi, Beograd 71 (Mark Cetinjski) | 182 |
| Na novo tlakovana pot k sosedom, Oberhausen 71 (Miša Grčar) | 186 |
| Moskovski filmski monologi in dialogi (Branko Šömen) | 192 |

FILM, ŠOLA, KLUBI

| | |
|--|-----|
| Nekaj o eksperimentalnem in »drugem« filmu (Wolfgang Zocher) | 197 |
| Mednarodni filmski festival v Mannheimu 1970 (Laurent Worpe) | 199 |
| Filmski kader kot fenomen (Janez Mayer) | 201 |
| Jesenice 71 (Mark Cetinjski) | 203 |
| Pedagoški Oberhausen (Mirjana Borčič) | 204 |

TELEVIZIJA

| | |
|---|-----|
| Nekakšna obletnica ali nekaj podobnega (Denis Poniž) | 205 |
| Ali televizija ogroža človeka (Ivan Kuvačić) | 207 |
| Ironija in usoda, Ob TV nadaljevanki Naše malo mi- sto (Denis Poniž) | 211 |
| Sandi Čolnik, Le avanturist (Igor More) | 212 |
| Kako pisati o TV seriji VOS (Denis Poniž) | 213 |
| Nekaj misli ob šesti nadaljevanki iz serije VOS (Igor More) | 215 |
| POKRAJINA PO BITKI ali kaj ljubi človek (Denis Poniž) | 216 |
| Bergmanov OBRAZ in večplastna problematika tega filma (Živa Paulin) | 218 |

TELEOBJEKTIV

| | |
|--|-----|
| Nagrade na 18. festivalu jugoslovanskega dokumentar- nega in kratkega filma | 220 |
| Letošnji Oskarjevi nagrajenci | 223 |

| | |
|--|-----|
| Kdo v Areno? | 224 |
| ZDRAVI LJUDJE ZA RAZVEDRILO v pedagoškem Oberhausnu (M. B.) | 225 |
| Funkcija sklada (Toni Tršar) | 226 |
| Mož, ki vidi vse skozi rožnata očala | 227 |

VODNIK PO REVIJAH

| | |
|---|-----|
| Film a doba, št. 10., 11. in 12., letnik 1970 | 229 |
| Film a doba, št. 1 in 2., letnik 1971 | 230 |
| Filmkultura, št. 5. in 6., letnik 1970 | 230 |
| Kino, št. 1., 2., 3. in 4., letnik 1971 | 231 |

KRITIKE

| | |
|---|-----|
| BEDFORD STRELJA BREZ OPOMINA (J. P.) | 232 |
| DAMA IN POTEPUH (J. P.) | 232 |
| DIABOLIK (J. P.) | 233 |
| KAMASUTRA (J. P.) | 234 |
| KONJE STRELJAJO, MAR NE? (M. G.) | 235 |
| KRIK V TEMI (S. G.) | 236 |
| MALENKOSTI, KI SO ŽIVLJENJE (N. M.) | 236 |
| MEDVED IN LUTKA (N. M.) | 237 |
| MONTEZUMIN ZAKLAD (J. P.) | 238 |
| NOMADI S SEVERA (S. G.) | 238 |
| NORMANOVE HIPPI PUSTOLOVŠČINE (J. P.) | 239 |
| ODISEJEVE PUSTOLOVŠČINE (J. P.) | 240 |
| PEKLENSKA STEZA INDIANOPOLISA (N. M.) | 241 |
| PRIMI HUDIČA ZA REP (D. P.) | 241 |
| POLNOČNI KAVBOJ (N. M.) | 242 |
| PREISKAVA NEOPOREČNEGA DRŽAVLJANA (M. G.) | 243 |
| RDEČE KLASJE (S. G.) | 244 |
| ŠTIRJE NA POČITNICAH (J. P.) | 246 |
| TOLPA NASILNEŽEV (M. G.) | 246 |
| TAJNI AGENT 101 (J. P.) | 247 |
| V DOBI CHARLESTONA (S. G.) | 247 |
| WATERLOO (J. P.) | 248 |

EKRAN 71. Revija za film in televizijo. Izdaja Zveza kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. Na leto izide deset števil, najmanj dve dvojni. Ureja uredniški odbor: Mirjana Borčič (urednik rubrike Amaterski film, šola, klubi), Srečo Dragan, Miša Grčar (urednik rubrike Kritike), dr. Janko Kos (član programskega kolegija), Naško Križnar, Neva Mužič, Denis Poniž (odgovorni urednik in urednik rubrike Televizija), Janez Povše (član programskega kolegija), Vasko Pregelj, Branko Šömen (glavni urednik) in Rapa Šuklje (član programskega kolegija). Tehnični urednik France Anžel. Sekretar uredništva Breda Vrhovec. Lektor in korektor Meta Sluga. Uredništvo in uprava: Ljubljana, Dalmatinova 4/II, soba 9, telefon 310 033, interna 311. Uradne ure v ponedeljek in četrtek med 12. in 14. uro. Uredniški odbor se praviloma sestaja vsak ponedeljek ob 19. uri. Sestanki so javni. Posamezna številka velja 3,50 din, dvojna 7 din. Letna naročnina 30 din. Za tujino dvojno. Žiro račun: 501-8-509/1. Poština plačana v gotovini. EKRAN izhaja na formatu 20 × 24. Obseg enojne številke je štiri tiskovne pole, dvojne osem tiskovnih pol. Tiskan je na srednjefinem offset papirju. Rokopisov ne vračamo. Metêr Franci Planinc. Tisk Učne delavnice, Ljubljana, Bežigrad 8. Izdelava klišejev Tiskarna Jože Moškrič.

o novih slovenskih filmih govorita soustvarjalca tone kuntner (na klancu) in branko šömen (rdeče klasje)

razgovora pripravil janez povše

V filmu NA KLANCU si igral eno od glavnih vlog. Ali lahko danes, ko je delo že za teboj, opredeliš film, v katerem si sodeloval?

Brez dvoma. Film Na klancu je zame v prvi vrsti slovenski film, slovenski v smislu posebne preprostosti, lahko bi rekli tudi majhnosti, ki pa istočasno pomeni moč in pristnost. Ta film ima po mojem mnenju nekaj tiste posebnosti in samoniklosti, ki utegne biti zanimiva tudi v univerzalnem smislu.

Če se ne motim, si pravkar načel dilemo med domačijstvom in univerzalnostjo. Se ti ne zdi nevarno dosecati vseobči pomen umetnine in s tem filma samo z izrazito našimi (nacionalnimi) izkušnjami?

Nasprotno, mislim, da je to edina možnost. Samo pogledjmo češki film. Tudi ta ves čas črpa iz svoje narodne zakladnice, kjer praviloma ne gre in ni nikoli šlo za veličastne teme v dobesednem pomenu besede ali tako imenovane univerzalne probleme, ki so a priori aktualni za najširši kulturni prostor. Jaz sam razmišljam takole: preprost sem, majhen, zakaj ne bi torej iz tega, kar imam, tudi izhajal, zakaj ne bi govoril o stvareh, ki so resnično moje, ki jih razumem in čutim in ki zaradi mojega resničnega izkustva utegnejo zanimati tudi druge ljudi, druge narode. Prepričan sem tudi, da univerzalne umetnosti v smislu izhodišča sploh ni. Univerzalna umetnost je lahko posledica, ne pa izvor. Univerzalna umetnost je tista posamezna umetnost, ki je zaradi posebne ustvarjalne sile in prepričljivosti prestopila bregove ambienta, v katerem je nastala. Vsaka umetnost je pač obeležena z ambientom in v tem smislu je umetnost Vietnamcev drugačna od naše umetnosti, naša je spet drugačna od ameriške, ta od kitajske itd.

Kaj nam lahko poveš o svojih prvih srečanjih z vlogo Lojzeta?

Kot zanimivost naj povem, da me je režiser odkril preko poezije in me šele nato poiskal v gledališču. — Takoj ko sem ponovno prebral Cankarjev tekst, sem si rekel: »V tem filmu pa ne sme biti veliko dialoga.« V scenariju ga res ni bilo veliko. Že to mi je bilo všeč. In ves čas sem imel občutek, da se vse odvija po moji želji. Dobil sem hlače, ki so bile silno podobne mojim (ki sem jih nosil dolga leta), prav tako sem dobil notes, ki se mi je tudi zdel znan itd. — Kar se tiče bistva stvari, mi je tematika tega Cankarja že od nekdaj blizu. Doma sem v Slovenskih goricah blizu avstrijske meje in vem, kakšne tragedije se dogajajo: kako vas izu-



Majda Grbac in Tone Kuntner v filmu Vojka Duletiča NA KLANCU

mira, kako je zemlja neobdelana, zemlja, ta naš osnovni življenjski kapital. To pa je že farsa: naši kmetje ne delajo več na svojih poljih, ampak služijo kot dninarji pri obmejnih avstrijskih kmetih, ki kar z avtomobili prihajajo po našo delovno silo. Strašne usode so to. Strašne in krivične. Tako krivične, da je prav, da o njih govorimo, da jih vsaj prikazujemo, če jim že direktno ne pomagamo.

Kakšni so po tvojem mnenju pogoji za umetniško ustvarjanje, ki si jih v nekem smislu moral izpolniti tudi pri oblikovanju te filmske vloge?

Prvi pogoj je v nekem smislu suverenost. Ustvarjalec mora biti suveren, to pa se pravi — v prenesenem pomenu — stati na vrhu zemeljske krogle, imeti pregled, očistiti samega sebe v jasno prepričanje in čisto izpoved. In ustvarjanje je stalno pre-

bijanje na ta vrh, prebivanje iz kriz do zopetne, vedno drugačne jasne opredeljenosti, življenjske in miselne sigurnosti.

Drugi pogoj je ta, da človek resnično živi in grize življenje. Da ne filozofira, ampak deluje, da ne secira, ampak da razvija svojo vitalnost, da naravnost govori o problemih, ne da bi mu jih bilo treba zavijati v neke povsem tretje stvari in tako potvarjati te stvari, sebe pa zavajati v laž in prevaro. Skratka, delati, kot je rekel pokojni Stane Sever. Delati in še enkrat delati.

Tretji pogoj se mi zdi iskrenost. Delati, toda delati iz sebe. To pa pomeni stalno iskanje, iskanje samega sebe v vsem, prisluškovanje svojim resničnim utripom in ugotavljanje vsega lažnega, vsega nepristnega. To je nekaj podobnega kot uravnavanje daljinomera pri fotografskem aparatu. V idealnem



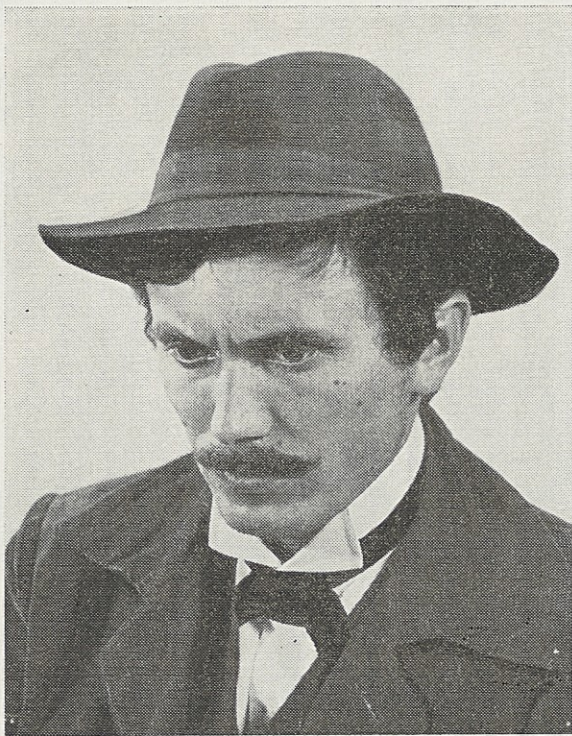
Tone Kuntner v enem izmed najlepših prizorov iz filma NA KLANCU

primeru se sliki pokrijeta, postaneta eno in isto, kar v našem primeru pomeni, da si prodril do resničnega jaza z ozirom na svet, ki te obdaja in da si do kraja očistil svoj odnos do tega sveta. Temu odnosu pa se slej ko prej (vsaj v umetništvu) pravi izpoved. In pri tem postopku ne pomaga nobeno sprenevedanje, ne pomagajo nobeni efekti in nobeni formalizmi.

Kako pa je potekalo snemanje?

Moram reči, da je režiser Vojko Duletič znal ustvariti idealne pogoje za filmsko delo. Bistveno in poglavitno je bilo to, da je bila vsa ekipa s Štefko Drolčevom na čelu izbrana tako, da je že v principu nekaj hotela, da je že v principu lahko nekaj hotela. Pač v smislu starega rimskega pregovora, da »isto hoteti ali ne hoteti pomeni biti prijatelj«. Oseбно

sem globoko prepričan, da brez te vrste prijateljstva, brez tega v bistvu enotnega izpovednega kriterija ne bi mogel nastati film, kakršen je nastal. — Drugi pogoj, ki ga je režiser izvrstno pripravil, je bila mirna in zbrana filmska ekipa, ki je vsa vedela, za kaj gre in je s svojo zbranostjo prispevala k posebnemu vzdušju, ki je nastajalo ob snemanjih. Zvečer smo se pogovarjali o stvareh, ki so nas čakale naslednji dan, navadno pa je snemanje potekalo tako, da smo strnjeno snemali celo sekvenco in pač nismo izrabljali možnosti preskakanja kadrov, vsaj v smislu različnih sekvenc ne, kar je imelo zelo pozitivne posledice. Tako je lahko nastajalo v vsem filmskem »prometu« pravo vzdušje, ki je igralcem še kako pomagalo. Spominjam se, da je bilo ob snemanju sekvence smrti v hiši prav zares vzdušje smrti, k čemur je pripo-



mogla izredna ekipa in pa strnjenost snemanja. Režiser je pokazal še eno dobro lastnost, ki nam je v nemali meri pomagala do zelenega nivoja. Vsaj kar se mene tiče, mi je ves čas govoril: »Vse, kar narediš, bodi ti, samo ti.« Mislim, da je to prava maksima filmske in seveda tudi gledališke igre, filmske pa še posebej.

Kako pa srečanja s filmsko kamero? Kot gledalec sem imel občutek, posebno v sceni na poti, ko se počasi obrneš in greš v smeri proti kameri, da se točno zavedaš oddaljenosti od kamere in tudi temu primerno igraš.

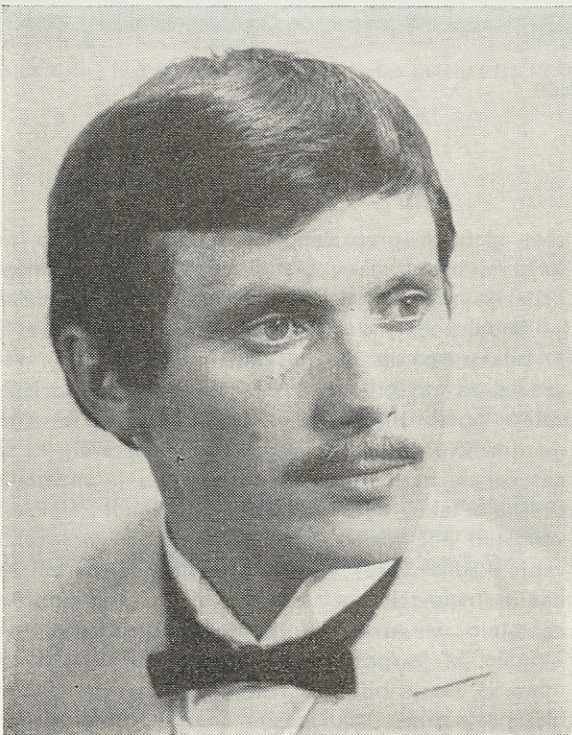
»Moram reči, da se nikoli nisem zavestno oziral na kamero ali igral na kamero. Mnogokrat nisem vedel, v kakšnem planu sem. Ves čas sem se trudil za iskrenost, to je vse.

Kaj pa razlike med gledališko in filmsko igro?

Razlike med gledališko in filmsko igro v bistvu ni. To so teorije. Dober gledališki igralec je praviloma tudi dober filmski igralec. Praviloma, pravim, ker vedno ni tako. Gre pač za to, da ostaja mimo formalnih faktorjev bistvo igre v obeh primerih isto.

V isti meri kot igralec si znan tudi kot pesnik. Ali lahko na koncu poveš, katero umetniško vrst imaš rajši, s čim lahko poveš več in zakaj?

Poezija je brez dvoma možnost celovitejše izpovedi kot igrilstvo. Delaš sam, nisi odvisen tako rekoč od nobenih okoliščin, zadostujeta ti kos papirja in svinčnik in seveda samota, pa si si ustvaril vse pogoje za celovito izpoved. V igrilstvu je popolnoma drugače. Odvisen si od neštetihi faktorjev: prvič nisi sam, si samo del predstave ali filma — seveda se ne navdušujem za zvezdnitvo, toda dejstva so takšna — tudi če imaš glavno ali osrednjo vlogo, si samo del predstave, potrebno je isto hoteti in isto ne hoteti, kar se žal ne more dogajati pogostoma, vsaj v idealnem smislu ne, in še potem si v najboljšem primeru člen v verigi enako mislečih ljudi. Pa četudi je vse to izpolnjeno, lahko odpove kateri izmed postranskih tehničnih pogojev, kar pa lahko usodno vpliva na potek predstave ali nastajanje filma itd. Lahko dobiš vlogo, s katero ne moreš doseči identifikacije sveta in samega sebe, skratka, pri igrilstvu je tako rekoč nešteto faktorjev, ki so labilni in se s to svojo labilnostjo ves čas postavljajo po robu naporom ustvarjalcev. Zato mi je prav zaradi vsega tega poezija ljubša.





Asistent režiserja (v sredini) Živojina Pavlovića Branko Šömen (levo) ter filmski kritik Vili Vuk (desno) pri snemanju filma RDEČE KLASJE v vasi Žabjak pri Ptujju

Toda v vlogi Lojzeta si vsaj po mojem mnenju našel veliko mero resničnih izpovednih možnosti.

Brez dvoma. Mogoče nikoli več ne bom dobil (na filmu) tako ustrezne, tako »moje« vloge.

* * *

V filmu RDEČE KLASJE si bil asistent režiserja Živojina Pavlovića. Ali nam lahko danes rekonstruirate glavne pobude, bistvene pobude, ki so vodile v nastanek tega filma?

Mislím, da se ne motim, če rečem, da je bil glavna pobuda tega filma prav Živojin Pavlović, kar je v nekem smislu tudi logično. Pavlovića nekoliko bolj poznám in vem, da je v času, v katerem se odvija tudi Rdeče klasje, živel v neki vasi ob bolgarski meji in na svoji koži občutil vse pojave, ki so se odigravali pod uradnim naslovom kolektivizacije. Pozneje se je zanimal, kako je bilo v istem obdobju v Voj-

vodini, ko pa je dobil možnost delati v okviru slovenskega filma tómo, primerno za obravnavanje bistvene problematike omenjenega časa, pa ni bil povsem prepričan, da so se stvari v istem smislu odvijale tudi v Sloveniji oziroma v Prekmurju in Prekiji.

Moram še dodati, da je Žika ob Potrčevem romanu najbolj zanimal lik Zefe, ki se mu zdi fantastičen, celo mnogo bolj zanimiv kot Sofka v Nečisti krvi. Prvotno je celo hotel napraviti film o Zefi, vendar je pozneje vsa stvar izrazito prevagala v politično obeležje kljub prvotni zamisli »erotičnega filma na političnem fonu«.

Zanima nas tvoje mnenje o režiserju.

Žika Pavlovića odlikuje velika miselna prečiščenost, preciznost, jasnost in pa zdravo prepričanje v sa-

mega sebe, vera v svoj prav, ki pa ni fantastična ali vsiljiva. Zelo imponira njegov neposreden odnos do sveta in življenja. Pravi, da si ne želi popularnosti in da mu je prav vseč, da ga v nabitem avtobusu ali trolejbusu nihče ne pozna in da se njegov pot meša s potom ostalih potnikov. V nasprotnem primeru bi mu bila stoprocentna, nemotena komunikacija z življenjem onemogočena. Iz takega odnosa izvira tudi njegova totalna odprtost, ki jo je čutili v vseh njegovih filmih. Kot ustvarjalca ga ne moreš nikoli negirati, lahko ga samo odkloniš.

Kaj lahko poveš o specifično tvojem deležu v filmu, mimo stalnega sodelovanja in soustvarjanja z režiserjem in ekipo?

Žika je zelo težko razumel naše ljudi in me je zato potreboval za tolmača. To pa ga ni oviralo v občeudovanju našega severovzhodnega narečja oziroma njegove melodike in večkrat se je odkrito navduševal nad izrazi, ki so v mnogih primerih neverjetno podobni domačim izrazom iz srbskih vasi ob bolgarski meji. Gre za izraze v zvezi s kuho.

Prvo moje poglavitno delo pri filmu pa je bila priredba besedila. Iz srbohrvaščine je bilo treba besedilo ne samo prevesti, ampak tudi prirediti v naš jezik. To je zahtevalo precej dela in lahko rečem — celo avtorskega pristopa.

Kaj so sicer zanimivega odkrile priprave na film?

Prvič je Žika ugotovil, da je mentaliteta ljudi slovenskega severovzhoda zelo podobna mentaliteti krajev, v katerih je on doživel dramatični čas kolektivizacije vasi. Povsod so pripovedovali zelo hude in bridke zgodbe, ves čas z motom, da je bilo pri njih hudo, v sosednji občini pa še mnogo huje. V Ljutomeru oziroma Murski Soboti so neposlušne kmete privezali za noge in roke, jih položili v blato, dali nanje deske in z motorji vozili preko teh desk ali pa so jih namakali v čebre z mrzlo vodo. Sam sem insistiral na ideji, da bi tudi mi v filmu izvedli »motoristično« varianto, posebno še, ker je junak na motorju in ker bi prišlo do posebne aktualizacije. Vendar Žika ta aktualizacija ni prav nič zanimala.

Mar niste vnesli politične dimenzije iz Potrčevih Kreflov, ki v trilogiji na podoben način obravnavajo kolektivizacijo in propad gruntrarstva?

Ne, iz Kreflov nismo črpali. Pregledali smo sicer vse obstoječe TV posnetke (dramski prenosi, TV adap-

tacije), vendar se nam je zdela izvedba preveč preprosta za koncept, ki smo ga hoteli uresničiti.

Po kakšnem kriteriju ste izbirali igralce?

Za Žika so pogoji za dober film trije: 1. selekcija teme, 2. selekcija igralcev in 3. dobra (stalna) filmska ekipa. V tem smislu sva pregledala igralce vseh slovenskih gledališč, ki sva jih — kakih 140 — lepo razgrnila po tleh hotelske sobe in iskala prave kombinacije. Moram reči, da je Žika točno vedel, kaj išče, in da je izbiral predvsem in samo po tipu, ki odgovarja takšni ali drugačni osebnosti. Tako sva odbrala prav vse igralce razen Majde Potokarjeve, ki jo je imel Žika že od vsega začetka v mislih. Nasprotno pa pot do glavnega junaka ni bila tako preprosta, končno pa sva spoznala Radeta Šerbedžija za idealnega interpreta.

Kako pa je potekalo snemanje?

Ena od značilnosti je bila ta, da nismo imeli snemalne knjige v pravem pomenu besede. Snemalna knjiga vsebuje samo opis kadra in dialog. S tem v zvezi moram dodati, da je Žika trikrat ali celo štirikrat napisal scenarij, ki je bil v nekem razširjenem smislu tudi snemalna knjiga.

Snemanje samo je potekalo neverjetno hitro in neverjetno mirno. V 20. dneh je bil film posnet in v prav toliko dneh tudi zmontiran. Vse to — med drugim — po zaslugi ekipe, ki je delovala brezhibno in v kateri je prav vsakdo vedel, kaj režiser hoče.

Značilno za snemanje je bilo tudi to, da je Žika mnogokrat združeval kadre. Iz treh, štirih in tudi sedmih kadrov je na mestu samem napravil en sam kader, kar je bilo seveda težavno delo, ker smo tako prišli v sfero dolgih kadrov, ki so za snemanje silno naporni.

Na snemanju se je še izkazalo, da je Žika dostopen za mnoge tako imenovane slučajnosti. V posnetku, v katerem Južlek na stopnicah prehitil kmetico s košaro jajc, je igralec sam od sebe vzel eno jajce in ga pozneje izpil in ker je bilo to tik pred agitacijskim govorom, je bila to izvrstna ideja, ki jo je Žika takoj zagrabil. Takih in podobnih slučajnosti je bilo še mnogo, kot npr. tista, ko poje junak »Moj klobuk ima tri lukenj (!)« itd. Skoraj bi pozabili na rojstvo telička, za katerega smo izvedeli tik pred zdajci in ga posnēti.



Rade Šerbedžija v RDEČEM KLASJU

Angela Hlebce in Rade Šerbedžija v RDEČEM KLASJU



Kaj pa delo z igralci?

Z igralci je potekalo delo takole: Žika se je z vsakim enkrat ali dvakrat temeljito pogovoril o konceptu filma in konceptu vloge, na samem snemanju pa se ni hotel več pogovarjati in sem velik del tega ustvarjalnega postopka prevzel jaz skupaj s še enim asistentom režije. Žikovo stališče je pač tako, da igralec naredi, kolikor zmore in da v bistvu ne pomaga nobeno pretirano ukvarjanje z njim, posebno pri filmu, kjer gre za neposrednost izraza in kjer so igralci na vsak način izbrani v prvi vrsti po tipu. Igralci seveda niso bili tega mnenja in so se zato toliko bolj obračali na oba asistenta.

Kakšen je bil dostop do erotičnih scen, ki so dvignile toliko prahu?

Žika je rekel igralcem tole: »Prikazal jih bom take, kakršne so videti, nič ne bom dodajal, nič ne bom odzemał.« Najkočljivejše scene je snemal sam z igralci in snemalcem, pri čemer se meni osebno najbolj sporna scena (vsaj za občinstvo) ne zdi najboljša, ker je preveč statična, relativno nenaravna in celo v rahli kontradikciji z Zefinimi besedami, saj bi situacija normalno morala voditi v obrat oziroma objem.

Nam lahko poveš kaj več o glavnem junaku, ki je pri gledalcih doživel zelo deljena mnenja oziroma nesporazum?

Glavni junak bi moral na koncu gledalca pretresti. V resnici je verjetno izpadel bolj negativno, kot bi si bilo mogoče želeli. Prav gotovo je Južlek tragičen junak v pravem pomenu besede, čeprav ni vzvišeno tragičen. Res je, da je aktivist, da pozna mašinerijo takratnega aparata in igra nanjo, res pa je, da hoče na svojo stran nekaj več, da v tem uspe, da pomaga s svojo udeležbo aparatu in samemu sebi, res pa je tudi, da se zaradi te iniciative zaplete na področju osebnega življenja in zato propade. Zanimivo je, da je malokdo opazil resničnega negativca v filmu. To je Janža — igra ga Arnold Tovornik — čisti podaljšek aktivističnega mehanizma, ki do kraja izkorišča mašinerijo docela ločeno od svoje osebnosti, brez kakršnekoli izvirne iniciative. Zato je v bistvu istoveten z ideologijo v nasprotju z Južlekom, ki prinaša s seboj živo idejo.

In kaj tebe v celem filmu oziroma témi najbolj vznemirja?

Prav gotovo Južlek in to po prihodu iz zapora.



1001 risba dušana vukotiča

petar krelja

V filmu 1001 RISBA, stvaritvi, ki se je pojavila ob koncu enega obdobja Vukotičevega risanega opusa, je nemara razpet najbolj nenavaden most med stvarnostjo in fantazijo. Na magičnem prehodu iz vsakdanjega k ustvarjalnemu, v območje čiste fantazije, so zastavila pot mestna prometna sredstva, prenapolnjene počasne tramvajske kompozicije, ki — kakor nam prikazujejo prvi kadri filma 1001 RISBA — ne jemljejo dragocenega časa samo gospodinji, trgovskemu potniku ali človeku, ki mora vsak dan z enega konca mesta na drugega, marveč jemljejo čas tudi ustvarjalcu, pravzaprav tistemu redkemu in čudnemu svatu, ki se z velikimi nenadnimi svitki belega papirja znajde v tramvajski gneči na težavnem potu v studio; ko se že skoraj sprijazni s tramvajskim režimom, mora ponovno pred veliko preizkušnjo, ko začne iz prenapolnjene mreže neke osorne, jezljive in jezikave gospodinje kapljati tekočina, ki pušča neizbrisno vizitko na risarjevem belem papirju. Ker so možnosti človeka z velikim nerodnim svitkom papirja za besedne tramvajske dvoboje dokaj ničeve, se ustvarjalec loti boja na svoj način: iz lepljivega madeža na papirju nariše groteskno karikaturu ženskeinega obraza.

Ko nadaljuje pot do studia, pozabi na nezgodo z gospodinjo. Njegove misli so zavzete z delom, ki ga čaka; še ta dan mora ustvariti Črtna, lik za novi film. Velik kup zmečkanega papirja v košu ob koncu dne s filmsko slikovitostjo govori o tem, da mu ni uspelo iz fantazije izluščiti figuro, s katero bi bil zadovoljen. V trenutku obupa, ko se mu v glavi

že porajajo misli, da mu je propadel dan in da bi bilo treba opustiti misel na novi lik, mu pogled slučajno obstane na zavrženi skici gospodinje, ki jo je napravil zjutraj. Na svoje veliko presenečenje prepozna v liku, napravljenem iz kapelj marmelade, osnovne obrise bodočega junaka risanke.

Lepljivi madež 1001 RISBA kot slikovit prikaz sodelovanja stvarnosti, slučaja in fantazije, ni povsem slučajno padel na prazno površino avtorjevega papirja: Vukotič sodi v vrsto tistih ustvarjalcev, katerih široko in večplastno polje fantazije potrpežljivo čaka, da padejo vanj dragocene miloščine stvarnosti, tiste vzpodbudne sile, ki se skrivajo v predmetih ali v gibanjih okoli nas. To fantastično uvajanje delčkov stvarnosti v retorto ustvarjalnega duha, ta čudežna moč razbijanja atoma resnice s pomočjo natančnih kreativnih projektilov duha v množico bleščečih sličic, ki so pripravljene, da nas popeljejo v veliko bolj dovršen in veliko bolj razburljiv svet, kot pa je ta, v katerem živimo, to vablivo vabilo avtorja 1001 RISBE, da bi skupaj z njim odsanjali delček resničnosti (z vabilom za sanje, na katerem lahko preberemo, da bivanju v prostoru, opremljenem s pisanimi podobnicami, sledi tudi povratek, kajti resničnost je v Vukotičevih filmih vedno prisotna in še pred zaključkom filma razblini čarovnijo, prav tako, kakor bitje opolnoči spremeni bleščečo Pepelkino kočijo v navadno bučo), mar niso vse to manifestacije tistega fantastičnega in veličastnega programa duha, ki po svojem lastnem načrtu dela in deli darila?

Če takoj izluščimo osnovno misel o Vukotičevih filmih (namreč, da se arabeska fantazije s kapricioznimi amplitudami nahaja na koordinatah resničnosti), opazimo, da je v vseh konkretnih preobrazbah in evolucijah Vukotičevih senzibilnosti prisoten izhodiščni smisel: lepljivi madež, pobran v vsakdanji tramvajski gneči.

V začetnem obdobju, ko se je tudi pri nas manifestiral Disneyev način mišljenja in ustvarjanja, je Vukotičevo nagnjenje k duhovitemu gašenju bujnih, bolečnih in prenapihnenih tvorb fantazije zadobilo prav slikovit izraz. Legendarni junak z Divjega zahoda, Cowboy Jimmy v istoimenskem filmu izgubi dvoboj z resničnostjo: pred očmi osuplih, presenečenih in razočaranih dečkov, pripadnikov združenja, ki svojim članom omogoča, da žive tako kot na Divjem zahodu, doživlja Jimmy največja ponižanja — ne samo, da jih krepko dobi po butici, tudi njegova z zrakom napolnjena široka pleča lahko vsakdo obvlada. Jimmyjev izgon iz sveta, v katerem so romantične tvorbe duha vse manj pomembne, pomeni dokončno postavitev razmejitvene črte med dvema nasprotnima si svetovoma. Jimmy si je pri fantaziji sposodil preveč, zaman je svoje telo opremil s fantazijo, k svojemu izhodišču, k resničnosti, se ni mogel več vrniti.

Abrakadabri, čarovniku, ki samo z nekaj potezami svoje paličice ustvarja fantastične prikazni, se ne godi nič bolje. Neučinkovitost proizvodov njegove čarovniške fantazije oziroma groteskno nadvladje tehničnih izumov nad eteričnimi in neoprijemljivimi fantazijskimi tvorbami dokazuje, da so tudi najbolj znanstveni elementi tehnične stvarnosti močnejši od Abrakadabre, večnega tirana otroške domišljije, smešnega nerodneža s komično brado, ki potuje po svetu z nekakšno počasno preprogo.

S podiranjem mitov, kakršna sta Jimmy in Abrakadabra, še zdaleč ni likvidirana žeja domišljije po fantastični, neresnični hrani. V VELIKEM STRAHU se risani protagonist popolnoma odloči iz zunanjega sveta, zato da bi lahko v globoki, s skrivnostnimi barvami prepojeni notranjščini stolpa pohlepno in strastno konzumiral kopicco najbolj krvavih grozodejstev. Nasprotno otroški domišljiji v JIMMYJU in ABRAKADABRI plamečca in zastrupljena fantazija protagonista VELIKEGA STRAHU vpija proizvode literature, in tako se okoli njega kaj kmalu naberejo fiktivni zločini, dejanja, ki jih njegov narkotizirani duh vidi in spravlja v vzročno-posledično zvezo. Iz težav ga reši rešilni avto, ki ga s svojo alarmno sireno povrne v stvarnost.

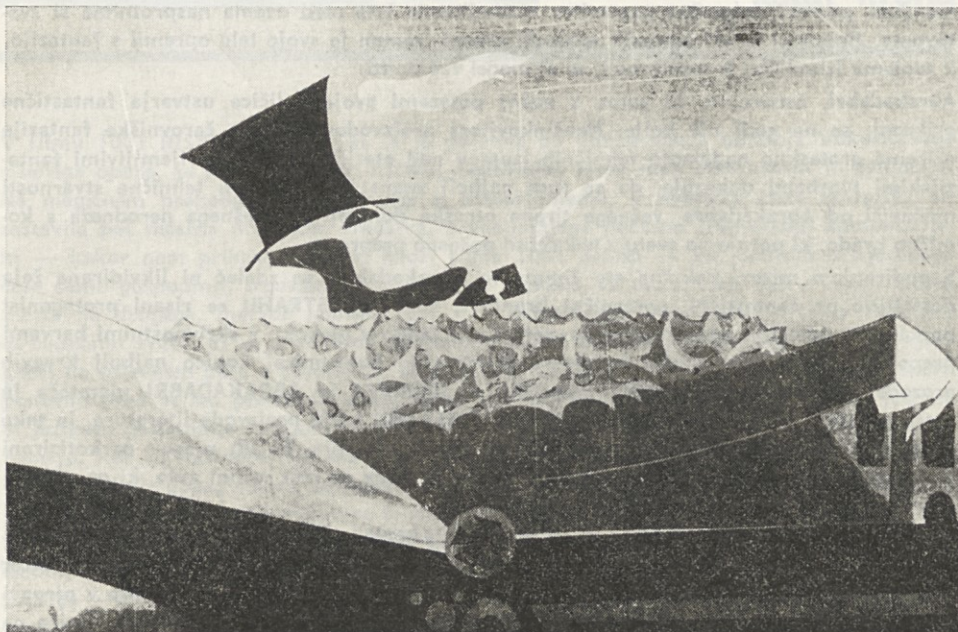
V JIMMYJU, v ABRAKADABRI in zlasti v filmu ČAROBNI ZVOKI se pojavlja duh Disneyevega načina gledanja na svet z animirano risbo. Ko junak filma ČAROBNI ZVOKI, sicer mlad umetnik in violinski virtuoz, igra na svojem instrumentu, uživa vsa narava v njegovi veliki umetnosti, listje in veje ga ljubeznivo božajo in ga nosijo po prostoru, ptice ga

imajo rade in ljudje ob njegovi glasbi postajajo mlajši in živahnejši. Želja po oponašanju realnosti (z gibi, z ozadjem, z zvokom) je izpeljana z verovanjem v načelo, po katerem je dovolj, da svet vsakdanjih oblik in razsežnosti privedemo do blage groteske, ga izpolnimo z gagi in si malo odpočijemo pri karikaturah.

Bleščeča eksplozija Vukotičevega ustvarjalnega potenciala v filmu MAŠČEVALEC, ki se tolikanj razlikuje od ostalih filmov, da moramo pomisliti, kako je avtor v sebi »premozgal«
ducat prehodnih filmov, je mogočno osvetlila ne samo literarno predlogo Čehova (ko ga je opremila z ultradomišljijiskim vizualnim telesom), marveč tudi široko prostranstvo, kamor bo vsak čas zaplula pisana, vesela in z ognjemeti duha podžgana ustvarjalnost Vukotičevih elegantnih stvaritev. MAŠČEVALEC je pravzaprav vzklik na istem razkošnem deblu subtilne občutljivosti, na katerem so začela svoje dvojno življenje tudi prejšnja dela — na koreninah stvarnega in realnega je vzbrstelo steblo domišljije, fikcije in sanj.

Zgodba Čehova o prevaranem in osramočenem soprogu je v Vukotičevi viziji malce baročna vizualna tvorba (o uradniku, ki se v mislih maščuje tako, da na najbolj krute načine ubija krivca: nezvesto ženo in oficirja-zapeljivca), narisana v imenitnih kontrastih dveh stvarnosti: uradnikov svet je siv, sajast in okoren, njegova fantazija pa je ognjemet iskrecih barv maščevanja in krutosti. Komaj je svetlobni snop s pisanimi sličicami padel na belino platna, se že pojavi okvir družinske slike s soprogom-uradnikom in ženo-prešuštnico. Malo kasneje, ko uradniku sodijo zaradi storjenega uboja, pa se ponovno pojavi ista družinska slika: hitro dogajanje s pretapljanjem prikazuje podobo oficirja-gizdalina med možem in ženo, izginotje žene in oficirja ter samoto uradnika, ki je ostal zapuščen na sliki z groteskno, v prazno iztegnjeno roko. Ob koncu filma hodi poraženi in zapuščeni

MAŠČEVALEC. Scenarij in režija Dušan Vukotić. Glavni risar: Boris Kolar. Glasba: Aleksandar Bubanović. Proizvodnja Zagreb film



uradnik po sivi ulici vsakdanjosti: plan se razširi in menja, odkrivajoč pokrajino z uradnikom v okviru slike. Vukotić ni uokviril uradnika-maščevalca s sliko na začetku, v sredini in ob koncu filma samo zato, da bi dosegel notranjo simetrijo zgodbe, krožno zapiranje najbolje poudarja mračno in enolično vrtenje uradnikovega življenja, ujetega v težke okvire.

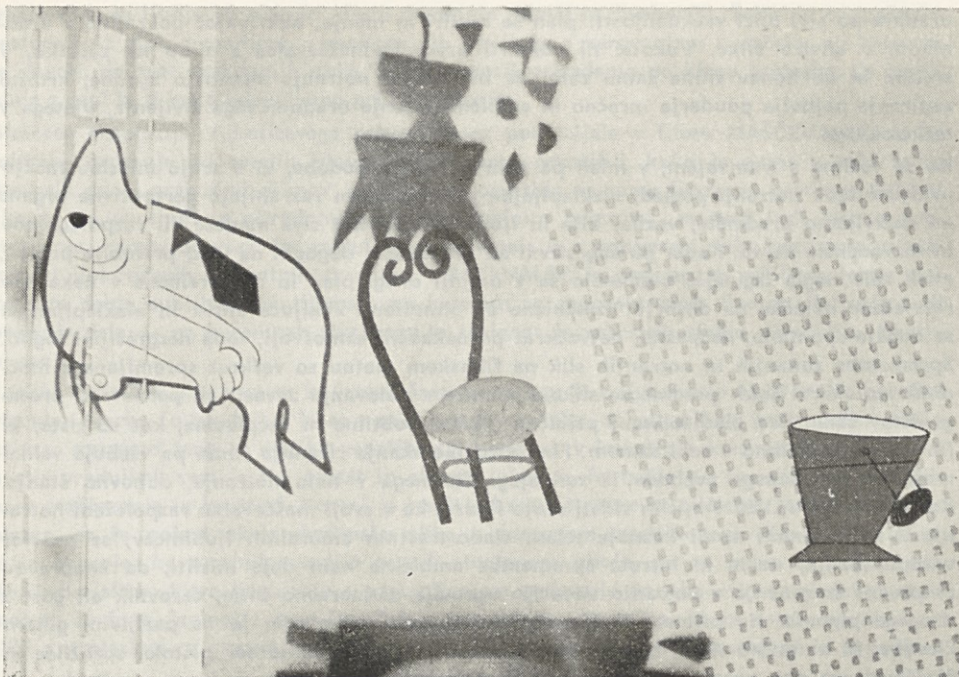
Ko se vozimo s tramvajem, v misli pa nam prihajajo podobe, ki s svojo miselno močjo »vključujejo« notranji pogled, »izklapljuje« pa in povsem razrahljajo perceptivne organe — doživljamo predmete, vozila, hiše in ljudi na ulici kot sive madeže ali razpotegnjene in razvodenele barve. Kadar pa sugestivni ali dramatični dogodki na ulici privabijo pogled, misli zelo naglo izginejo, umaknejo se v daljnji drugi plan in se spremenijo v nekatere razvlečene oblčke na obzoru. Izmenično ali simultano »vključevanje« in »izklapljanje« se dogaja spontano, neopazno, največkrat po nekakšni samosvoji, toda nezgrešljivi logiki. Spremembe zunanjih in notranjih slik na filmskem platnu so večkrat spremljane z močnimi vizualnimi šoki: predmetne slike o miselnem delovanju zavesti ali podzavesti protagonistov zanesljivo niso tolikanj psihično gibčne, subtilne in večplastne, kot so tiste, ki jih včasih zasledimo v sebi samem. Fino vizualno tkanje risanege filma pa vsebuje velike možnosti neopaznega prehoda iz zunanega fizičnega v tisto notranje, duhovno stanje. Ko želi MAŠČEVALEC v mislih videti svojo figuro, ko v svoji maščevalno razpoloženi notranjosti z ognjenimi strelji kaznuje telesa sladostrastnih amoralnih ljubimcev, se prostor v hipu menja; način in hitrost spremembe ambience nam daje misliti, da »napravo« za prenos iz zunanje v notranjo situacijo upravlja nadnaravno bitje, čarovnik ali gost z drugega planeta. Na primer. Maščevalec drži v roki pištolo in jo »s pazljivim gibom človeka, ki natančno meri, obrača proti občinstvu«. Ko se črna cev pištole, sprožilec in Maščevalčevo oko poravnajo v eno črto in pridejo v veliki plan, se kamera odmakne in že smo v drugem prostoru, v fantazijskem prostoru. Elementi se zreducirajo na bistveno: veliko Maščevalčevo oko, ki išče, in črna cev pištole, ki zlovesče preži.

V MAŠČEVALCU se ne spreminja samo prostor, ampak tudi predmeti. Po izvršenem zločinu (v mislih seveda) Maščevalcu sodijo. Vse se odvija po ustaljenem zaporedju sodnega procesa, branilec brani svoje argumente, tožilec predlaga dokaze krivde: veličina zločina in stopnja olajševalnih okoliščin sta vizualno prikazani z velikimi paragrafi. Paragraf, ki močno obremenjuje krivca, je izrazito večji od podobnega znaka, ki daje upanje Maščevalcu, da se bo vse izteklo z blago kaznijo. Porota s precizno mehanično operacijo dveh neenakih veličin in z delitvijo dobljene vrednosti prinese končno »paragrafsko« obsodbo. Paragraf, tako karakterističen simbol klavnega uradniškega življenja, zadobi nov pomen, pomeni stopnjo krivde in kazni.

V trenutku, ko je objavljena sodba, padejo na Maščevalčeve dvignjene roke verige, znamenje odvzema svobode. V železju pa zopet lahko prepoznamo obliko paragrafa. Znak za kaznen se spremeni v konkretno reč — verige na rokah.

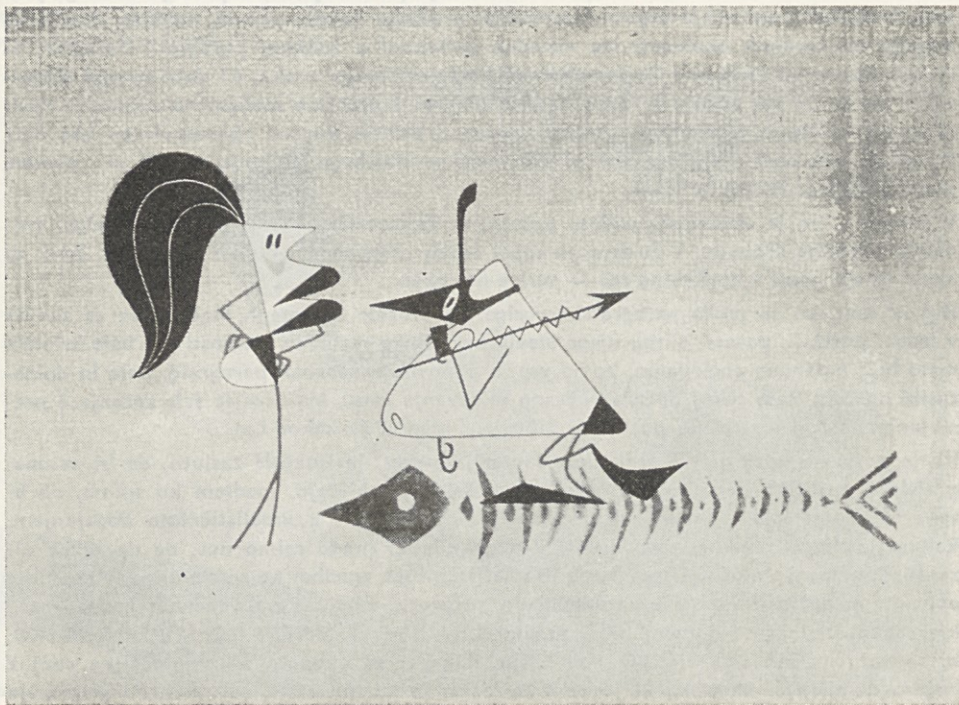
Hip za tem, ko so padle paragrafske verige, se prostor spremeni. Maščevalec se znajde v ledeni pustinji, povsod okrog njega številne snežinke različnih velikosti. Če bele kristale malo bolj natančno pogledamo, bomo v njih ponovno razpoznali paragrafe. Bela in dolgotrajna puščava nam takoj dočara počasno minevanje časa: Maščevalec šele začenja s prestopanjem kazni v strašnih pustinja Sibirije. Paragraf je kakor čas.

Ko je po vzoru sanj gradil uradnikov fantazijski svet, je Vukotić zaslužil, da bi »scenografska« struktura dogodkov, ki nas brez naše volje obiščejo, medtem ko spimo, da bi taka struktura lahko postala vir inspiracij tudi za filme z »realističnim« dogajanjem. Redukcija »nepotrebnih« nadržanosti v dogodkih, ki gredo mimo nas, ne da bi se jih zavedali, omogoča močnejši poudarek dramatičnih točk zgodbe: ko se zbudimo, v spominu obnavljamo hitre dramatične spremembe v prostoru, kjer ni vsakodnevnih nadržanosti, kjer so obstali samo pomembnejši predmeti. V filmu KONCERT ZA STROJNO PUŠKO, ki se veže na MAŠČEVALČEVO domišljijo, slika zares oponaša »dramaturgijo« sanj z bogato domišljijo. Skupina, ki jo vodi hudoben in lakomen šef, se natančno pripravlja



PICCOLO. Scenarij, režija in glavni risar: Dušan Vukotić. Glasba: Branislav Sakač. Proizvodnja Zagreb film

SUROGAT. Scenarij in režija Dušan Vukotić. Proizvodnja Zagreb film



na rop, živi pa v praznih, delno celo abstraktnih prostorih. Predmeti (vrata, omara, stol in podobno) se pojavljajo samo od časa do časa in če je zavoljo zgodbe to potrebno: ko pozvoni zvonec, da navedemo samo en primer (kjer sta, naj bo ob robu povedano, slika in zvok v pristnem sozvočju), se za hip pojavijo vrata, ki jih do tega trenutka ni bilo moč razlikovati od stene na enoličnem zelenem ozadju gangstrskega brloga.

S tem ko je realni prostor in predmete prevlekel s prostorsko masko, izposojeno iz sanj, je avtor KONCERTA ZA STROJNO PUŠKO odvzel svojim junakom moč naravnega gibanja: v mehanični strukturi betonskega in jeklenega mesta so posamezni gibi podrejeni skupnemu delu stroja. Navpične in pokončne linije mestnih vozil utripajo po strogem ritmu semaforjev, ljudje se obnašajo kot poslušna kolesca velikega stroja, roparji pa »mislijo« s pomočjo mehaničnih batov in škripcev v glavi. Nekakšna vrsta »stopnjevanje« animacije, zasnovane na učinku, ki nastane, če med začetkom nekega giba in njegovim koncem odstranimo sličice srednje faze, je uničila lene in naravne gibe in nam vsilila dojem oglatih, včasih tudi skrajno mehaničnih gibov. Skrajno groteskne figure udeležencev ropa se gibljejo na ploščatih, težkih »utežeh« ali »valjih«, sprešanih v površino, vódene po zakonih neznane, krute kinetike.

Ognjemet duhovitih gagov v KONCERTU ZA STROJNO PUŠKO, nanizanih na strukturo novega načina mišljenja, se vrti ne kakor kaleidoskop burlesknih situacij, ki sprožajo gromek smeh, marveč kot prefinjen proizvod duha, ki nas izpolnjuje z neko tiho notranjo radostjo in zadovoljstvom. Ko se vlomilec nehote dotakne očesa alarmne naprave, začne tuliti sirena. Ker pa poziv na alarm ni izvršen samo z zvokom, ampak tudi s sliko, se nekaj rdečih vlaken izvije proti izhodu. Vlomilec teče s hitrostjo, ki je večja od hitrosti zvoka, doseže vršičke zvočnih niti, jih z rokami zaustavi, jih spremeni v zvočni klopčič ter jih z dlanmi uniči.

Diskvalifikacija Jimmy in Abrakadabre je nemara uničila dvojico mitov, ni pa uničila fantazijske žeje po nevsakdanjem. Taista tehnika, ki je v filmu ABRAKADABRA vzela čarovniku kruh, je v filmu KRAVA NA MESECU obogatila otroško domišljijo s prišleci iz vseмира, z bradatimi in kosmatimi enookimi kozmičnimi bitji. Vukotičeva neprestana potreba, da bi se poigral na ostrem robu, ki deli realno od irealnega, je doživela v KRAVI NA MESECU pravo zmago: v gravitacijskem polju fantazije se klasični zakoni teže pojavljajo samo na koncu, kot stanja, ki jim ne moremo uiti in ki nas ponovno privlačijo k tlom, da bi nam pokazala višino, do katere se je povzpela fantazija. Krava v filmu KRAVA NA MESECU ni z lune, marveč z bližnjega polja in se s svojo neduhovito in realistično zunanostjo nekako sarkastično posmehuje domišljiji, ki je v njenem kravjem videzu videla bitje s sosednjega kozmičnega telesa.

V splošni risbi KRAVE NA MESECU delujejo izpopolnjene iznajdbe brezhibno: gibi so še bolj zreducirani in še bolj groteskni, prostor je opremljen samo s predmeti, ki pomagajo ustvariti kratkotrajne iluzije, duša risbe pa — to je Kalodjerova glasba — imenitno komunicira s sliko (ko deček z žogo pade v luknjo, se slika in glasba spremenita v pisani »madež«) in daje fini ritem zgodbi o malčku, ki je verjel, da je prvi stopil na mesec in se tam srečal s čudnimi bitji, podobnimi našim kravam. Film KRAVA NA MESECU skupaj s prehodno stvaritvijo REP JE VSTOPNICA nas dobesedno bombardira s številnimi subtilnimi gagi.

Dolgo so verjeli, da so izrazne možnosti risanege filma vendarle omejene s tematskim področjem. S pojavom takšnih sposobnosti, kakršne ima Vukotić, pa se je izkazalo, da animirana krivulja lahko pronikne tudi v najskrivnejše kote človeške duše, da zna razvzlati tudi najbolj zamotane manifestacije človekove narave. Bleščéča meditacija o moški neodločnosti in ženski zvitosti v filmu MAŠČEVALEC ni pokazala samo stopnje ekspresivnosti medija, pač pa nam je potrdila tudi prepričanje, da je širina medija odvisna od kreativnega formata avtorja. S filmom PIKOLO, stvaritvijo, ki v formalnem pogledu dosega popolnost, omogoča avtor (s subtilnim prikazom kratkotrajnosti prijateljstva tistih, ki sprva mislijo, da je ves smisel sveta in življenja v — prijateljstvu) mediju, da

pokaže svojo bogato slojevitost. Nedolžen začetek nesloge med dvema sosedoma v PIKOLU (eden izmed sosedov patološko obožuje svojo ustno harmoniko in celo ponoči ne da spati sosedu na nasprotni strani stene) sprostí čez čas neverjetne količine sovraštvá in nestrpnosti. Na natančno začrtani lestvici, ki je postavljena tako, da se števila sporov matematično enakomerno povečujejo, se vidi vratolomna naglica bližanja neizbežnemu klimaksu, katastrofi. Boj med sosedoma z vse večjimi in glasnejšimi instrumenti se spremeni v mogočno vokalno-instrumentalno tekmovanje celih armad somišljenikov. Z geometrijskim napredovanjem vojskujočih se sil (s povečanjem števila instrumentalnih in vokalnih »borcev«) se slika zreducira: osebne karakteristike obeh vojskujočih se strani izginevajo, in na filmskem platnu začno prevladovati uniformirane vojske. Še na višji in na še bolj dramatični stopnji — ko dvonožci že povsem prekrrijejo platno — pa obstanejo samo široki krogi ust; s klasičnim pars pro toto je množica na platnu prispela do ekstremnega dramaturškega naboja. Tik pred katastrofalno eksplozijo se filmsko platno razdeli samo v dve barvi, v zeleno in rdečo: njuno medsebojno blokovsko zavzemanje in zarezovanje slikovito prikazuje končne meje redukcije risbe, to je postopka, ki je v Vukotičevem opusu odigral tako pomembno vlogo. Še nadaljnje odstranjevanje elementov risbe bi nas privedlo k samemu začetku, k praznemu filmskemu platnu, ali še dlje, k lepljivemu madežu v tramvajski gneči.

Filmi, kakršni so MAŠČEVALEC, KONCERT ZA STROJNO PUŠKO, PIKOLO in SUROGAT, so zgoščeni kondenzati fantazije, to so tvorbe avanturistično razpoloženega duha. Za Vukotičeve filme bi med drugim lahko trdili, da so vedno pravočasno opozorili na stopnjo,

IGRA. Scenarist, režiser in glavni risar Dušan Vukotić. Proizvodnja Zagreb film



do katere se je dvignila kreativna temperatura animiranega filma. V zadnjem filmu te zaprte briljantne serije, v SUROGATU, nam je avtor ponudil zrel povzetek svojega celokupnega opusa. Ko se na praznem listu filmskega platna »nariše« junak SUROGATA in ko začne, tako kot Abrakadabra, ustvarjati elemente svojega sveta, se nam zazdi, da prisostvujemo demonstraciji nastanka modernega risanega filma; kaj hitro se praznina filmskega platna napolni z linijami in zvoki, ki nam s svojim čudnim jezikom prinašajo vesti o obdobju surogata.

Čarovnije v filmu SUROGAT nam odkrivajo tudi Vukotičevo pojmovanje risanega filma: zanj je to medij, ki zahteva maksimalno, skoraj matematično strogo disciplino duha in popolno ekonomičnost v izrazu. Na drugi strani pa je risani medij tudi čarovna palica, ki ustvarja domišljajske tvorbe, oziroma razburljive iluzije s kratkotrajnim življenjem. Skoraj v vseh Vukotičevih filmih se tudi najdrznejši vzpon fantazije, tudi najbolj bleščeča pirotehnika duha zaključí s povratkom k izhodišču — k resničnosti. Tako kot kak skrajno sebičen bog si Surogat ustvari svet zase: za svoje osebno zadovoljstvo si napihne ženo, si naredi vodo, kopno, steblo, ribo, avtomobil, cesto in podobno. Toda na vrhuncu iluzije se pojavi žebliček, tisti malce zajedljivi Vukotičev detajl, ki se na koncu obvezno prikaže in ki v trenutku razblini čarovnijo (da bi pokazal, da so kratko, toda lepo sanjali v kinematografski dvorani pa tudi tisti s filmskega platna).

Vukotić nikoli ne ponavlja svojih odkritij, in prav v tej strastni potrebi, da bi z vsakim naslednjim filmom prinesel nekaj novega, da bi vsako delo postalo nekakšen vzorec (model za serijsko proizvodnjo drugih), tiči skrivnost njegovih uspehov pa tudi razlog, zavoljo

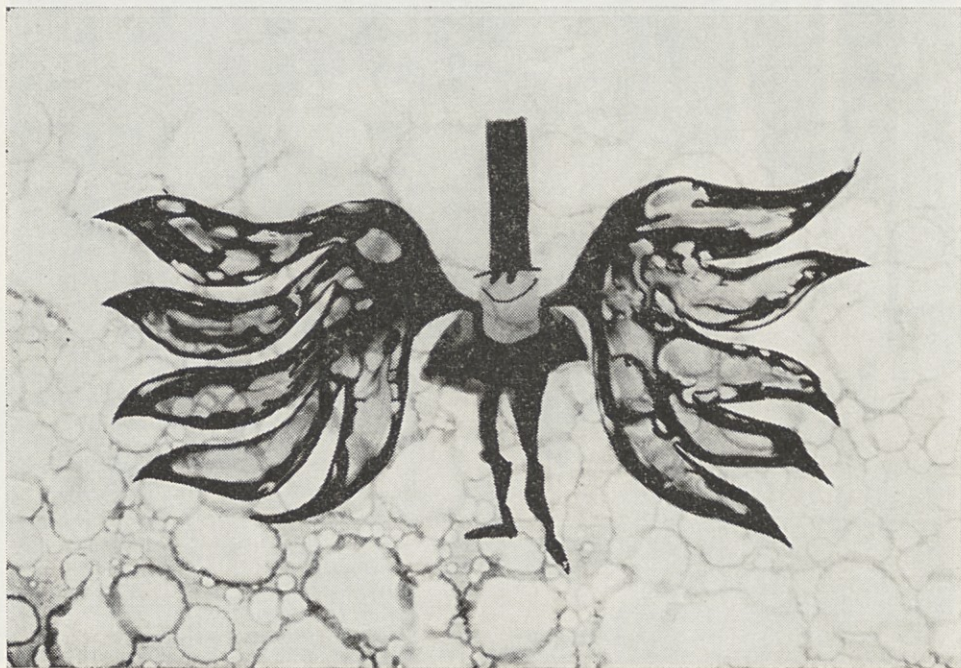
MADEŽ NA VESTI. Scenarij: Dujan Djurković, Vuk Babić in Marko Babac. Igralec (na sliki) Slavko Simić. Kamera: Djordje Nikolić. Glasba: Tomislav Simović. Risba in režija: Dušan Vukotić. Proizvodnja: Dunav film in Zagreb film





OPERA CORDIS. Scenarij, animacija, risba in režija: Dušan Vukotić. Glasba Tomislav Simović. Proizvodnja Zagreb film

ARS GRATIA ARTIS. Scenarij, režija, risba in animacija: Dušan Vukotić. Glasba: Tomislav Simović. Scenografija: Rudolf Borošak. Proizvodnja Zagreb film in Janus film, New York



katerega SUROGAT dokončno zaključuje poglavje izkoriščanja neke globoke in bogate žile. Sledijo eksperimentalna spuščanja filmske sonde na različne kreativne globine. Spojitev igre in risbe je v Vukotičevem filmu IGRA le še potencirala njegovo nagnjenost k prepletanju realnega z irealnim: sožitje iluzije in stvarnosti se je pojavilo kot spremljevalni paralelizem vsakdanjega življenja. Ko podžiga domišljijo dečka in deklice, avtor pravzaprav oživilja risbe v njunih rokah: nespretni proizvodi njenega dela (miš, maček, pes, lev, hiša, puška, avion, raketa itd.), ki jih otroška fantazija še podžiga, postanejo vzrok sporov, ki se povečujejo in ki spominjajo na spore s katastrofalnejšimi posledicami. V IGRI je še posebno opazna Vukotičeva strast — miroljubnost, téma, ki prežema dobršen del njegovih filmov.

Na zanimivo spojitev igre, animacije in številnih trikov naletimo tudi v virtuoznem SEDMEM KONTINENTU, dolgotrajnem filmu, ki pred našimi očmi skuša ustvariti neki nov, bolj pravičen kontinent, tistega iz fantazije. SEDMI KONTINENT pa nas je prepričal tudi o tem, da Vukotiču nekako bolj ustrezajo krajše oblike, dela, ki v kratkem časovnem intervalu osvobajajo veliko kreativno energijo.

Z eksperimentalno tehniko spojitve animirane risbe (madeža, ki se transformira, deli, množi, vleče v trakove in trakce in se dviguje kakor stena) in z igro igralcev je Vukotič v MADEŽU NA VESTI poskušal narediti vidne neke materialne, lahko bi celo rekli metafizične komponente človekove zavesti. Vest se v tem filmu pojavlja v obliki vidnega materialnega madeža, zunaj človeka, vendar pa kot njegov stalni spremljevalec. Neuničljiva je v mnogih preobrazbah in spremembah ter dokazuje svoj obstoj (pravzaprav čvrstost, ki prekaša celo čvrstost najtršega materiala, sposobnost transformacije, ki je hitrejša od sprememb vsega vidnega) in globoko zrastlost s človekom, ki ji zaman poskuša uiti; niti otroštvo niti starost nista dovolj dobri skrivališči, njen duh in njen vonj nezgrešljivo najde v množici ljudi človeka z madežem na vesti in ga spremlja kot nekakšno prekletstvo. Meja med risanim in igranim se premakne v prid slednjega.

Kakor smo v SUROGATU opazili tematsko sodobnejšo varianto ABRAKADABRE, tako v filmu OPERA CORDIS opazimo variacijo na témo MAŠČEVALCA. Razlike pa so vendarle opazne: Maščevalčeva ljubosumnost nastane v realističnih okvirih, kot gola domišljija, ljubosumnost junaka filma OPERA CORDIS pa se rodi v fantazijskem kontekstu; tam, kjer so možni kirurški posegi v nezvesto srce in kjer lahko skalpel izreže predrznega ljubimca iz ženinega srca. Obema pa nameni Vukotič zlo usodo: Maščevalcu samoto, možu iz OPERE CORDIS pa bolezenske posledice fizičnega poskusa osvajanja ženinega srca. V OPERI CORDIS je Vukotič dal prednost briljantni, vsemogočni risbi in Simovičevi glasbi, realistični elementi pa se pojavljajo le redko.

Vsi, ki razlagajo Vukotičevo poslednjo stvaritev ARS GRATIA ARTIS, vidijo v tem filmu samo kritiko mentalitete šarlatanstva in požrešnosti, prezrejo pa dejstvo, da je to delo zasnovano na fantastični notranji preobrazbi šaljivca in njegovem presenečenem intimnem spoznanju, da nosi v sebi nekaj, kar je veliko več kot pa samo groba sposobnost požiranja gramofonskih plošč, žarnic, pločevine in žebeljev: ko iz njegove notranjosti privrejo zvoki klasične kompozicije (v filmu je videti, kako pogoltnjeni žebelj lovi žlebove gramofonske plošče), pade občinstvo v delirij nezadovoljstva in nesrečno pojavo šaljivca fizično prisili, da se odpove blaznim iluzijam in se ponovno loti svojega poklica. Ritmično natančno oblikovana struktura animirano-igranega filma je realizirana v enem samem zamahu.

Razdelitev Vukotičevega opusa na razdobje do SUROGATA in na čas po njem nas sili, da govorimo o dveh skupinah filmov: prva, številnejša je nastala v zagnanem ritmu, iz enega filma se je rojeval drugi, posamezna dela so bila samo ključne točke razvoja vélike misli. Vukotičeva razlikovanja po SUROGATU so podobna drznim iskanjem samotnega postopača, ki je krenil z uhojene glavne poti, zapustil glavnino in se napotil k področjem, ki niso zarisana na nobenem zemljevidu. Želja po srečanju z Neznanim je pri Vukotiču mnogo večja kot strah pred Negotovim.

ŽELIMIR ŽILNIK: TA GENERACIJA POJMUJE SOCIALIZEM KOT SVOJO STVAR

Želimir Žilnik je bil rojen leta 1942. Absolviral je pravno fakulteto, bil glavni urednik časopisa Tribuna mladih in urednik revije Polja. Filmu se je začel posvečati leta 1965. Kot toliko drugih jugoslovanskih filmskih delavcev je začel najprej z amaterskimi filmi — v Filmskem klubu v Novem Sadu, kjer je delal od leta 1965. Na poklicno pot se je pripravil kot asistent Dušana Makavejeva pri filmu LJUBEZENSKI PRIMER. Poklicno je debitiral v novosadski proizvodnji Neoplanta s kratkim filmom TEDNIK O MLADINI NA VASI POZIMI. Že ta njegov prvi film je dobil prvo nagrado centralnega komiteja Zveze mladine Jugoslavije in nagrado revije Ekran na festivalu kratkih filmov v Beogradu. Pred svojim prvim celovečernim filmom je Žilnik posnel še tri kratke filme. Oba zadnja sta bila nagrajena v Oberhausnu leta 1969, eden od njih je bil JULIJSKA GIBANJA in je bil posvečen študentskim uporom osemindesetega leta. Leta 1969 je končal svoj prvi igrani film ZGODNJA DELA v proizvodnji beograjskega Avala filma in novosadske Neoplante. Bralci pričujoče revije vedo, da je ta film izzval v Jugoslaviji ostro razpravo in je prišel v Beogradu tudi pred sodišče zaradi obtožbe javnega tožilca, da močno krši družbeno in politično moralno. Sodišče ni ugodilo zahtevi obtožbe, ki je hotela, da bi prepovedali predvajanje filma v javnosti. ZGODNJA DELA so se udeležila XIX. mednarodnega filmskega festivala v Berlinu, kjer je film dobil Veliko nagrado in Nagrado mlade generacije. Žilnik živi v Novem Sadu.

Zadostovalo je nekaj besed in že sem vedel, da imam čast govoriti s človekom izoblikovane osebnosti in zelo preciznega mišljenja; z bistrim debaterjem, ki je vaje razmišljati v natančnih logičnih kategorijah, ki to, kar ima v srcu, nenavadno lahko in trdno formulira. Je eden izmed tistih ljudi, s katerimi pravzaprav razgovor »nastaja sam« — ni ga treba spodbujati, zadostuje prvi impulz in nekaj izmenjanih stavkov, iz katerih razbere, s kom ima opraviti, potem pa že govori sam in bi znal govoriti tudi dolge ure, ne da bi se ponavljal. Ta prvi impulz je bilo vprašanje o njegovem režiserskem debutu v igrani kinematografiji. Spomnil sem ga na posebni značaj tega odkrito političnega filma, ki šokira in provocira, ki ima očitno racionalno gradnjo in kaže v marsičem neposredno zvezo s poezijo Dušana Makavejeva. Poleg tega uporablja v novih zvezah tudi stari Eisensteinov princip »montaže atrakcij«. Žilnika sem vprašal, na kaj iz tradicije domače kinematografije navezuje in iz kakšnih poetskih predstav je kot ustvarjalec izhajal.

»Mislim, da izhaja film iz politične odprtosti in nekonformnosti filmov Žika Pavlovića, ki imajo socialno kritičen temelj, in iz načela kolaža Makavejeva. V njem so dalje dokumentarne pasaže in pomembna prvina ironije. Hoteli smo, da bi bil to film o problemih, na katere je vplival upor mladine in da bi imel tudi v svoji obliki nekaj, kar je bilo specifično za ta upor. Ta specifičnost pa je analitični značaj postavljanja vprašanj brez dokončnih odgovorov, ironija in nevera in končno priznanje lastnih pomanjkljivosti in neresničnih mitov lastnega avantgardizma.

Zato je oblika filma mozaična. V njem so povezane sekvence, ki so rezultat eksperimentalne metode, to pa tako, da je v njih najprej poudarjena verbalna teza, zatem pa preverjanje, kako to ustreza življenju.

Mene je pri študentskem uporu, ki sem ga dojemal emocionalno, najbolj prevzelo to, da ni imel značaja določnega socialnega delovanja, ki se zaveda svojih ciljev in predpostavlja možnost realizacije zastavljenih ciljev. To pa zato, ker je vseboval nekatere ideje, ki danes nimajo nobene možnosti za realizacijo. Zato je po izbruhu tega gibanja prišlo po vsej Evropi do oseke. V tej zvezi pa ne smemo pozabiti na nekatere dejavnike, na primer na to, da upor ni prinesel nove alternative za družbo, pa tudi na to, da se je zgodil v času konsolidacije vseh sistemov.

Vprašanja, ki so se sprožila v zapletenem osemindesetem letu, smo hoteli formulirati v filmu brez odgovora. In zato, ker smo čutili in potrebovali nujno avtokritiko, raziskovanje pomanjkljivosti znotraj same radikalne fronte, smo izbrali samoironični ton.

Novosadski
režiser
Želimir
Žilnik.
Fotografija:
Lilijana
Nedić



Osrednje formalno vprašanje filma je bil odnos med tekstom, ki je prinašal nekaj splošnega, določeno ideološko formulacijo, in sliko, s katero smo hoteli govoriti o realnosti, o življenju.

Konstruktivnost filma je po mojem mnenju njegova hkrati zanimiva, pa tudi slaba plat. Zanimiv je stalni notranji konflikt, slabost pa to, da je igra brez krvi in mesa, kar je posledica izbranega postopka, ki je privedel do depersonifikacije junakov.

Ob tem pa zadeva situacija, na kateri niha ta film, usode vseh posameznikov, ne glede na njihovo politično dozorelost. Politika zame je in bo tudi ostala eden izmed segmentov stvarnosti, ki vpliva na moralo in usodo vseh nas. Zato smo v filmu vnesli politiko v realni, predmetni svet kot njegov enakovredni del, s tem pa smo po drugi plati okrnili njegov emocionalni učinek.«

ZGODNJA DELA so eksperiment, v katerem bije v oči izrazito racionalna konstrukcija, racionalen odnos do umetnosti, v katerega ustvarjalni metodi prevladuje »razum« nad »čustvom«. Ali boste nadaljevali v tej smeri tudi vnaprej ali nameravate po lastni formulaciji preobrniti krmilo k ustvarjanju z večjim deležem »mesa in krvi«?

»Kolikor gre za prihodnost, je tu nekaj konkretnega, nekaj, kar sem prinesel s seboj še od kratkometražnega filma — to je prvina ironije, dvomov, kar bo nedvomno prevladovalo tudi v mojih bodočih filmih. Dalje je zame pomembno, da pojmuje generacija, h kateri sodim, film kot določeno formo posredništva med posameznikom in družbo. Ta generacija pojmuje socializem kot svojo stvar, za katero je polno odgovorna, ne pa kot vero, ki jo razlaga skupina privilegiranih pridigarjev. Tudi ta političnost se bo v mojih filmih obdržala.

Seveda bi rad snemal filme, ki ne bodo živeli samo zaradi splošnih situacij, ampak tudi zaradi upodobitve usod posameznikov. Tembolj, ker se zavedam, da je igrani film vedno tudi igra ali fikcija, medtem ko je dokumentarni film najboljše sredstvo pričevanja časa. Rad bi ustvaril manj atraktiven, zato pa še mnogo bolj provokativen film. V njem bi rad govoril o resničnem problemu: o političnem pomenu proletariata in proletarske države. To bi moral biti film, v katerem bi junaki še bolj iz krvi in mesa, kot so bili tukaj.« Vprašal sem ga seveda tudi o sodnem procesu, pri katerem je Žilnik, diplomirani pravnik, nastopal sam v vlogi zagovornika svojega dela. Žilnik je povzel bistvo svoje sodne obravnave takole:

»Tožilec v svojem nastopu ni upošteval, da ima delo značaj subjektivnega avtorskega dejanja ter skušal razložiti to tako, da je avtorju podtaknil ideološke vidike, s katerimi se ne more strinjati.

V nasprotju s tem smo trdili, da lahko realni politični vidiki ali sama osnovna stvarnost državo mnogo bolj kompromitirajo kot pa umetniško delo. Zakaj umetniško delo je vedno pričevanje o avtorjevih naporih in slabostih. Kolikor gre seveda za njegovo družbeno usodo, ima širši pomen: je vedno simptom za svobodo ali nesvobodo v državi, v kateri je nastalo.

Videli smo mnogo apologetskih filmov iz vrste držav, vendar nas kljub temu niso prepričali, da je v tistih državah popoln raj. Po drugi plati smo videli dobre in slabe socialno kritične filme iz mnogih dežel, ne da bi nam popačili realen pogled nanje. Prav narobe, spoznali smo, da država, ki se ne boji kritike, verjame v svojo stabilnost, ker so oblastniki prepričani, da jih delo posameznega avtorja ne more ogroziti. Na sodišču je zmagala koncepcija pravice do kritike, pravice do svobode individualnega ustvarjalca proti silam, ki izdajajo kritiko pomanjkljivosti sistema avtomatično za kritiko bistva sistema. To je zelo pomemben rezultat, saj naši sodobni filmi neprestano zastavljajo vprašanje o biti te države in že samo zastavljanje teh vprašanj draži one, ki so krivi za obstoječe pomanjkljivosti. Točneje rečeno, tiste, ki v kritiki pomanjkljivosti odkrivajo in vidijo sami sebe — kot tudi eno izmed ne najmanj pomembnih pomanjkljivosti.«

Živojin Pavlović se je rodil 1933. leta. Absolviral je Akademijo uporabnih umetnosti v Beogradu, toda že v času študija je kazal izredno zanimanje za film. Objavljal je članke o filmu, od leta 1958, ko je posnel svoj prvi film, se je izkazal kot filmski ustvarjalec. Poklicno pa se ukvarja s filmom od 1962. leta. V igranem filmu je začel z ŽIVO VODO v omnibus filmu KAPLJE, VODE, BOJEVNIKI (1962), leto kasneje je posnel OBROČ v omnibus filmu MESTO, potem je ustvaril celovečerni igrani film SOVRAŽNIK (1965), VRNITEV (1966), PREBUJANJE PODGAN (1967), KO BOM MRTEV IN BEL (1968) in ZASEDA (1969). Dobival je nagrade doma in na tujih tekmovanjih: uspeha njegovega filma KO BOM MRTEV IN BEL na zadnjem karlovarskem festivalu se še zdaj živo spominjamo. Pavlović je sam scenarist svojih del, v jugoslovanski kulturi pa se uveljavlja tudi kot pisatelj. Njegova prva zbirka novel je izšla leta 1963. Poleg druge zbirke novel in dveh romanov pa je izdal tudi dve knjigi o filmu. Poslednja, iz leta 1969, povzema njegova razmišljanja o filmski umetnosti, pa tudi najpomembnejši intervju, ki ga je v zadnjih letih imel. Pavlović živi v Beogradu in zadnje tri filme je posnel v družbi F. R. Z., v katere ustvarjalni skupini je najbolj izrazita avtorska osebnost.

Za razliko od Žilnika, ki mu je dovolj »prvi impulz«, da bi začel, odgovarja Žika Pavlović bolj malobesedno, strogo. Ne zato, ker ne bi imel o čem govoriti: že površen pogled na njegovo zadnjo knjigo o filmu priča, da ima ta ustvarjalec neusmiljeno družbenokritičnih filmov ne samo izostrene in natančno formulirane nazore, ampak tudi bogato zaledje znanja s področja estetike, zgodovine umetnosti in zgodovine kinematografije. Je pa tudi oster in zajedljiv polemik, ki ne skriva svojih filmskih antipatij in zna javno izreči zelo neprijetne nazore. Toda za razliko od »odkritega« Žilnika je Pavlović očitno bolj vase zaprt in se le nerad zelo razgovori. Toda k lakoničnosti njegovih odgovorov morda prispeva svoje tudi dejstvo, da sva govorila v kopalkah v restavraciji na plaži, kar ni idealno okolje za »komorni« razgovor. Moje prvo vprašanje je povezano z odprtim časopisom, z zelo kritičnim člankom o jugoslovanski kinematografiji, o tako imenovanem »črnem valu«, o katerem tu pišejo in kamor seveda prištevajo tudi Pavlovića.

»Rad bi odgovoril zelo preprosto,« je začel. »Teoretično nimam nobenega nazora o vprašanju t. im. črnega vala. Ustvarjam filme tako, kakor se čutim dolžnega ustvarjati jih na temelju svojega življenja, svojih spoznanj in izkušenj. Prav tako tudi nisem prepričan, da je sploh »kaj«, kar bi povezovalo v skupino avtorje, ki jim pripisujejo pripadništvo k temu t. im. črnemu valu.«

Ali lahko natančneje formulirate tisto orientacijo vaše ustvarjalnosti, ki jo razvijate na »temelju svojega življenja, svojih spoznanj in izkušenj«?

»Mislim, da je moja temeljna osebna orientacija iskanje resnice in dejstvo življenja in da je glavni predmet mojega zanimanja protislovje med idealom, ideologijo in samim življenjem.

Praksa mnogih režimov je, da ohranjajo iluzijo o lastni popolnosti z diskriminacijo in podtikanjem nelojalnih namenov avtorjem tistih del, ki skušajo brezkompromisno — pri tem pa seveda subjektivno — prikazovati pereče probleme družbe, ki ji pripadajo. Glavni zagovorniki podobnih načel se vedejo do umetnosti podobno kot kraljica v pravljici o Sneguljčici do svojega zrcala. K njemu se obrača z vprašanjem: Povej mi, zrcalce, kdo je najlepši na svetu? In ko zrcalo namesto iluzije pokaže pravi obraz, hočejo enako kot kraljica kaznovati in razbiti — zrcalo.

To se po mojem mnenju dogaja v vseh družbah, ki žive v iluziji o lastni popolnosti. Seveda pa prav tako kot življenje ni popolno, ni popolna niti družba — tudi naša ne.« V zadnjem filmu ZASEDA ste se vrnili od sedanosti k preteklosti, v prve povojne dni. Kaj vas je nagnilo k temu, da ste se začeli ukvarjati z zgodovino — ki je sicer še mlada in še živi v spominu večine naše generacije?

»Leta 1963 sem objavil zbirko, v kateri sem oblikoval čas z vidika svojega otroštva, svojih takratnih otroških doživljanj. Ta film ni pravzaprav nič drugega kot vrnitev k mojemu knjižnemu prvencu. Hotel sem, da bi bila Zaseda določen pogled na čas mojega otroštva, na dobo, ki je bila prežeta z ognjem vere v revolucijske ideale, pri čemer pa je bila njena praksa po nekaterih platih drugačna. Mislim, da je prišlo že takrat, ko se je revolucionarni boj utrudil in se je začela oblast konsolidirati, ko se je revolucija spremenila v koordiniran sistem, do velikih nasprotij med ideali, ki so bili tedaj razumljivo stalinistični, in življenjsko prakso, ki je te ideale v marsičem maličila. V tem momentu vidim temelj nekaterih političnih nasprotij, iz katerih so nastale tudi velike dileme sedanjosti. Skušal sem odkriti, kje so korenine teh sodobnih nasprotij, film pa sem posnel kratkoma to zato, ker sem te korenine videl v tistem momentu, ko je revolucionarni boj prešel v civilno vladno.«

Ko sem vprašal, kakšen odmev je imela ZASEDA, sem zvedel naslednje: »Film je bil končan ob festivalu in razen puljskega predvajanja še ni bil predvajan za širše občinstvo in tako ne vem, kako ga bo javnost sprejela in kako ga bo sprejela kritika.« Potem sem ga spraševal za nadaljnje načrte, predvsem o tem, ali bo ostal pri zgodovini, pri tistem momentu spremembe revolucionarnega boja v civilno oblast, o katerem je govoril kot o enem izmed ključnih momentov.

»Kolikor bom snemal,« je odgovoril Ž. Pavlovič, »bi se rad vrnil še dlje v preteklost, prav v čas revolucionarnega boja.« Z nasmehom je dodal k tistemu: »Kolikor bom« — »mislim, da bom, zakaj umetniška svoboda pri nas je za zdaj še precejšnja. Zakaj vojna? Zanima me vprašanje volje in moči, seveda ne abstraktno, ampak v konkretni zvezi s komunističnim idealom in vojno nalogo.«

Potem pa se je razgovor spremenil. Omenil sem Pavlovičev zanimivi članek o našem filmu ČEHOSLOVAKI DANES, ki je natisnjen v njegovi zadnji knjigi. Zvedel sem, da ga je napisal pred tremi leti, ko je bila naša kinematografija v zenitu, kot je dejal. Potem je vprašal on mene: kaj kdo izmed naših režiserjev snema, kaj se je pojavilo novega in zanimivega v zadnjem času v našem filmu. In že po formulaciji vprašanj spoznavam ne samo interes, ampak tudi podrobno informiranost o naši kinematografiji in njenih ustvarjalcih. Sicer pa to med jugoslovanskimi filmarji ni nič izjemnega — sicer pa je Pavlovičeva razprava, ki bi jo vsekakor kazalo prevesti, po ravni svoje analize našega filma gotovo izjemna.

ZASEDA. Režija: Živojin Pavlovič. Na sliki Ivo Vidović in Milena Dravić



Rodil se je 1923. leta v mestecu Čačak, v enem izmed kasnejših žarišč jugoslovanskega partizanskega gibanja. V odporniškem gibanju pa je tudi prišel do novega imena: partizanski vzdevek Puriša je zamenjal v glavah njegovih filmov krščansko ime Mladimir. Posvetil se je žurnalistiki, literaturi, bil je odličen nogometaš, vendar se je zapisal filmu. V kinematografiji deluje že od 1946. leta, sprva v kratkem filmu, kjer je po podatkih v biografiji napisal 90 filmskih scenarijev in sam posnel dolgo vrsto filmov kot režiser. Mnogi njegovi kratki filmi so dobili nagrade. Kot »avtorski režiser« je posnel do danes devet igranih filmov, izmed katerih je postala dogodek v razvoju jugoslovanskega filma tetralogija DEKLICA (1964), SEN (1966), JUTRO (1967) ni POLDNE (1968), ki je upodobila v posebni in neposnemljivi obliki vojno, začetek miru in v zadnjem izmed teh filmov še dramatično leto 1948. Po tej seriji, v kateri so junaki prehajali iz enega filma v drugega (kolikor niso padli v vojni), je leta 1969 posnel film CROSS COUNTRY. Poleg filmskega dela je pisal za gledališče, televizijo, piše pa tudi tekste za popevke itd. Djordjević živi in snema v Beogradu.

Tretji jugoslovanski filmski razgovor je nastal drugače kot prva dva. Njegovo prizorišče in kulisa je bil od sonca razbeljeni poletni Pulj. V Pulju se Puriša ni maral pogovarjati. Dejal je, da bo prišel kmalu v Prago in da se bova pogovorila tam. Prišel je konec oktobra, da bi se udeležil priprav za svoj cikel v drugem programu naše televizije. Toda prav zato, ker sva se dobro poznala, mi je takoj na začetku brez obotavljanja sporočil, da nerad dosti govori in da bo maksimalno kratek. Začela sva tam, kjer je svojo filmsko ustvarjalnost za zdaj končal: pri njegovem filmu CROSS COUNTRY, ki skriva v »športnem naslovu« poskus sila samosvojega filozofskega pogleda na ljudi in življenje. Puriša vidi v njem začetek novega iskanja v svoji ustvarjalnosti. Sam pravi:

»Ustvaril sem tetralogijo, ki jo poznate, in zdaj sem prešel k nečemu drugemu. CROSS COUNTRY se razhaja z mojo dosedanjo tradicijo. Poskusil sem napraviti nekaj čisto drugega — zame je ta film tip komedije, ki me je vedno privlačil.«

Takoj sem pripomnil, da je kljub razliki tu precej skupnih potez z njegovimi prejšnjimi deli: poetični način pripovedovanja, ki zanemarja načela vsakdanje »informacijske« logike, v posebni mešanici poezije in ironije, ki je tudi značilna za njegovo delo pa tudi v vrsti filmskih sredstev, npr. uporaba ljudske glasbe, na katero so montirane celotne vizualno zelo učinkovite pasaže itd. To je sicer priznal, vendar pa je poudaril razliko.

»Forma filma je drugačna. Nima nič več skupnega z običajno dramo. Če sem v prejšnjih filmih iskal resnico, pa se zdaj v celotni poeziji trudim za nekaj višjega; za filozofsko umetniško resnico, ki je zame višja od resnice normalnega življenja. Ne govori namreč o tem ali onem dogodku, ampak se trudi, da bi govorila v imenu resnice, ki je nadrejena ozkim stališčem, če nisem skromen, lahko rečem — v imenu resnice vsega sveta. Če pravim, da skušam iskati »svetovno« resnico tega tipa na nacionalnem temelju, ne povem nič novega: saj je bil končno ideal vseh umetnikov, da bi izrazili situacijo sveta v svojem času tako, da bi jo svet lahko sprejel. Toda to se še zdaleč ne posreči vedno, ali točneje, v večini primerov se to ne posreči. Niti najmanj pa nočem trditi, da se mi je to posrečilo v CROSS COUNTRY, toda njegova usmeritev je nekaj novega v mojem ustvarjanju, prav v tem prizadevanju. Tako se mi vsaj zdi, čeprav si tega seveda nisem gotov.

Kar zadeva formo, sem skušal dosledno razbiti klasično enotnost filmske drame. CROSS COUNTRY je do polovice komedija, od polovice dalje pa dobi razsežnosti klasične drame v neklasični obliki. Konkurenca obeh žanrov je precej izrazita, kar pa je dovolj, da ljudem ugaja prva polovica filma, drugi del filma pa je pustil ljudi v Pulju dokaj brezbrizne — v prvi polovici je smeh, v drugi pa trije mrtvi. Občinstvo in kritika pa nimata rada, če film govori o dveh različnih stvareh. V vsakem primeru pa ta greh pripisujem mnogo bolj sebi kot pa občinstvu — toda ko sem že prišel do pol pota, moram iti do kraja.«



CROSS COUNTRY. Režija: Puriša Djordjević. Na slici Milena Dravić in Ljuba Tadić

To pa je seveda že vprašanje prihodnjih filmov. Vprašal sem Puriša, kaj pripravlja. »Cross Country je priprava o eni izmed lahkoatletskih disciplin,« pravi »omalovažujoče« o filmu, ki po svojem bistvu seveda govori »o nečem drugem«. Tako je mogoče, da bom ostal pri športu in moj prihodnji film bo govoril o kolesarjih. V začetku vojne smo imeli četo kolesarjev. To je bilo absurdno v času, ko so Nemci imeli motorna kolesa in tanke. Ta mala četica — bilo jih je kakih deset — je šla v boj kot na kolesarsko tekmovanje, tudi oblečeni so bili nekako tako. In prav o tej četi bi rad posnel film v stilu Cross Country.

Kolesa so bila v tistem času simbol situacije in — poguma. Tu se pojavi tudi neki Čeh s svojo hčerko. Spominjam se ga iz našega malega mesta, kjer je nastopal in izvajal na kolesu najrazličnejše vragolije. Ta podrobnost in dejstvo, da sem v Pragi dobil nagrado (eno izmed muz praških gledalcev za vso trilogijo), mi je znova oživila željo, da bi morebiti posnel kaj prav pri vas.«

S tem sva prišla do teme, ki ima že svojo zgodovino. Puriša Djordjević, ki je že nekajkrat bival na Češkoslovaškem, je nekoč napisal filmsko povest PULLOVER in jo ponudil z namenom, da bi jo posneli v koprodukciji. Film bi imel seveda »koprodukcijsko« temo, junak je Jugoslovan v Pragi. V umetniški strukturi pa so vidne vse plati Puriševnega navadnega gledanja. Ta namera, o kateri so se pogovarjali, pa je za kratek čas zamrla, toda že pri zadnjem razgovoru leta 1969 se je pojavila druga, ki jo ima Djordjević za pomembnejšo, in prav njemu je bil poverjen pogovor o tem pri njegovem zadnjem obisku. Tokrat pa ni šlo za vsakdanjo »koprodukcijsko« temo, ki bi nekako povezovala like z obeh udeleženi držav, ampak za svetovno temo, kakor sam pravi. Skratka, gre za Čehova.

Zakaj Čehov in kakšen je Čehov?

»To je odličen pisatelj, ki ga imam zelo rad in ki je napisal o človeški komediji prav tisto, kar me privlači. Moje davne sanje so bile posneti TRI SESTRE ali UTVO, ko pa sem videl, kako je to strahovito težko, sem odstopil od tega. Toda hrepenenje srečati se s Čehovom, ki je dremalo v meni, se je spet prebudilo. Bolj ali manj slučajno. Videl sem nekatere filme, ki na pripoveden način obdelujejo nekaj predlog Čehova. Prav ob teh filmih sem prišel na misel obdelati povesti Čehova na drugačen način: ustvariti iz različnih novel eno samo filmsko pripoved. Tako sem na temelju skoraj dvajsetih novel Čehova poskušal ustvariti pripoved o mladi ženski, ki govori o svojih ljubeznih — glej naslov OD VSAKEGA, KI SEM GA LJUBILA, SEM SI NEKAJ VZELA. Hotel bi, da bi imel ta film vonj po njegovem duhu, njegovo filozofijo in tisto moč, kakršno je imel znani ruski film DAMA S PSIČKOM, ki ga imam za idealno adaptacijo.«

Djordjevićev scenarij je skratka kontaminacija motivov iz raznih del Čehova. Če ga vprašate, zakaj hoče snemati Čehova z Barrandovom, boste dobili odgovor, da bi sploh rad snemal v Pragi, do katere čuti globok osebni odnos in ki ga pri vsakem srečanju spet očara, Čehova pa da bi rad snemal zato, da bi z združenimi močmi lahko dosegli kar najbolj idealno adaptacijo. Pozna namreč veliko tradicijo Čehova v naši kulturi (spet mu jo je potrdila predstava Treh sester v inscenaciji Krejčove). Ceni naše igralce in kvaliteto drugih filmskih poklicev (snemalcev, komponistov itd.) in verjame, da bi mu barrandovski ateljeji in nekateri eksterieri, ki bi jih našel pri nas (večino eksterierov bi rad posnel v Jugoslaviji) omogočili maksimalno realizacijo njegove zamisli. Vsekakor to ni slaba ideja: umika se namreč zamisli koprodukcije, ki bi imela svoj »razlog« bodisi v zgradbi ali v zunanjem vzroku, ki je povezana z umetniškim ciljem bolj posredno, in omogoča združiti moči in sredstva za snov, ki enako pripada avtorjevi deželi kot nam, Jugoslovanom in vsem drugim na svetu. In tako lahko izdamo — če se bo seveda vse dobro izteklo — da bomo poleteli sedemdesetega leta srečali v Pragi Puriša Djordjevića ne samo v hotelu, v dvorani za predvajanje filmov, kjer si bo ogledoval nove češke filme, na ulicah, kjer bo v dolgih sprehodih vdihaval atmosfero Starega mesta in Malé Strany ali pred televizijsko kamero, kjer bo govoril televizijskim gledalcem o svojih filmih, ampak bo tudi za kamero pri jugoslovansko-češkoslovaški koprodukciji.

To bi bil sicer »happy-end in spe« teh treh razgovorov. Zakaj če lahko nazore o sedanjem položaju jugoslovanske kinematografije in družbe, kakor sta ju načela Žilnik in Pavlović, bolj ali manj samo reproduciramo, saj govoriti »o njih« bi pomenilo mnogo več vedeti o notranji in kulturni situaciji te nam bližnje dežele, potem bomo lahko v primeru sodelovanja neposredno tekmovali s kvaliteto te kinematografije. To pa vsekakor ne bi bilo zaman. Zakaj jugoslovanski film — katerega problemi, ki so prišli na dan v razgovorih, bodo kot upamo rešeni v prid njegovega nadaljnjega plodnega razvoja — je v zadnjih letih prinesel toliko pozornost vzbujajočih vzpodbud, da bi bilo lahko sodelovanje na ravni **dejanske kvalitete** obeh naših kinematografij resnična vizitka današnje filmske kulture obeh plati.

daleč od zvezd

rafael marszalek

Majhna vasica: v soseščini so se že spoznali s televizijo, v bližini so mogoče zgradili razkošen hotel za inozemske turiste. Drugače pa je tiho tu. Avto z mestno registracijo se je verjetno izgubil, podobno kot letalo, ki se je pogreznilo v široko polje v začudenje vaščanov in na jezo pilota. Najlažje je ciganskemu orkestru — ta se zapelje v vas s kolesi, razžene čredo svinj, veselo sprejet in za vsak primer že veselo pijan, že poznan se idealno vključi v okolico. Prav v tej muziki, ki naj bi jo izvajali godci, v teh kupletih pijanega pevca se skriva ostra grenčica filma. Kmalu bo konec sveta Aleksandra Petrovića. Kupleti kot kupleti: plitvi so. In ne morejo biti drugačni, saj govore o vsebini primitivnega sveta.

Slavni, prejšnji Petrovićev film ZBIRALCI PERJA (Srečal sem celo srečne cigane) je tudi govoril o takem svetu — toda čisto drugače. Ko je opisoval življenje Ciganov — se je Petrović omamljal z njihovo svobodo; zdaj opisuje življenje vaške družbe z razdalje karikaturlista, pozneje pa s pozicije neusmiljenega kritika. Predtem je res s poetsko barvo prekril grobo sliko prvotnega bivanja; zdaj se odpreduje tej romantiki prvotnosti. V ZBIRALCIH PERJA je risal ljudske individualnosti, v KONCU SVETA pa kaže, kako je individualnost obsojena na poraz in pozabo. Edini čustveni in občutljivi osebi v tem filmu sta pastir Triša in umsko zaostala Goca: oba odmaknjena, zasmehovana, odrinjena, ponižana,

na koncu psihično in fizično umorjena. Močna čustva vodijo te junake, toda ljubezen je zadušena in nema (Goca — Triša, Triša — učiteljica), premagana s krutostmi tujih pogledov. Po ZBIRALCIH PERJA so začeli o Petroviću govoriti kot o pesniku bujne, strastne, barvite folklore. Sedanja pripoved tega avtorja se osvobaja te eksaltacije, izgublja efektivno barvitost — je kot črta na polituri. Tako kot bi bil avtor nekoč presenečen prišlek, zdaj pa ima tisto pronicljivost, ki mu omogoča pogled od znotraj. Petrović je umetnik z velikanskim temperamentom, toda celo njegov obseg je tu drugače usmerjen. V prozo. Sovraštvo vaščanov do »tujega« Triša se pokaže v zlobni, opičji grimasi; umor so gluhi udarci palic, kletvice in sopihanje v temi. Na višku Petrović zaziblje zvonove. Zvone na pomoč, kličejo po maščevanju k tihemu nebu, toda že vemo, da je zločin banalen, ponavljajoč se v turobni statistiki, da kljub naslovni pesmici ne bo konca sveta. Patetični vzklík, ki ga nihče ne sliši; grozno umiranje, vpi-sano v vsakdanjost.

Novi Petrovićev film je potrditev njegovega talenta. Pa vendar se beograjski režiser ni izognil karakterističnemu miselnemu poenostavljanju. Jugoslovanski filmi so zdaj avantgarda borbenega družbenega filma: smelo kažejo, ostro posplošujejo. Intepretacija pojavov skupnega življenja je tu vseeno včasih olajšana. Petrović na primer kaže ambicijo sintetiziranja. Tako predstavlja individualna vprašanja, psi-

hične in moralne resnice junakov, da bi postali — kot pravi sam — »simbol socialne in moralne tragedije današnjega dne«. Imenovalec tragedije je njena neizogibnost; bistvo — objektivno nasprotje med vrednostmi. Niti enega niti drugega pa ne najdemo v sicer sugestivni in prodorni pripovedi Aleksandra Petrovića. Res je, da je za nas Triškova smrt rezultat izolacije človeka od skupnosti, človeka od človeka, da jo razbiramo v podnebnju temine, ne-tolerance in sovraštva. Ali je to vseeno »socialna« tragedija? In ali resnično raste iz pogojenosti današnjega dne? Prav v to je mogoče podvomiti, kajti shema izhaja iz dobro znane tradicije, vsebina konflikta nima časovne značilnosti (ne slučajno je režiser segel po Besih Dostojevskega), splet dogodkov pa je predvsem psihološke narave.

Enako, ko nam umetnik sugerira moralno tragedijo. Znano je, da je njen uvod tveganje izbora, sprejetje odgovornosti. Te prvine v filmu KMALU BO KONEC sveta sploh niso prisotne. Prepričani smo samo, da vsi »emancipirani«, »mestni« liki prispevajo k moralnemu oblikovanju sveta. Učiteljica — erotoman-ka, cinični pilot, hudobni in zlobni krčmar — mar ti resnično izražajo kaj več kot svoje individualne posebnosti? S konfrontacijo te sodrge, ki naj bi predstavljala kulturo in oddaljeni mestni »red«, z vaškim primitivizmom je Petrović hotel splesti di-agnozo z globljim pomenom; želel je povedati o razliki med verbalno, brezbrizno, »odkljukan« kulturo in vedno neprizotno formulo živega družbenega delovanja. Intencija režiserja je toliko razumljiva, kot je nepoglobljena. Žalostni Petrovićev svet ima nosilnost simbola samo na videz. Zamislimo si torej isto temo in problematiko posajeno okrog drugih likov. Sprejmimo za trenutek, da nekakšen z optimizmom omamljeni scenarist želi obvarovati Petrovićev svet pred grozečim koncem sveta. Torej po-hotna učiteljica postane asketska atletinja, ki nosi plamen prosvete; cinični predstavnik agrotehnike se spremeni v požrtvovalnega aktivista, polnega idealizma; Triškovi prijatelji iz krčme v spodobne člane kolektiva, ki vrnejo junaka v moralno ravnotežje . . . Poseg sploh ni tako neresničen, kot se zdi, toda dokazuje, da je med »črno« Petrovićevo simboliko in koloritom predčerajšnjega dobitnika Zlate zvezde, več koloristične razlike kot pa strukturne. Škoda. Tem bolj, ker Petroviću niti najmanj ni bilo treba s tako dobesednostjo in enostavnostjo kompletirati odvratnega inventarja. Zadostovalo bi, če si zapomnimo poglavitno sceno posveta kmetov glede dodelitve letala občini. Veliko gospodarske skrbi: nad zemeljsko kroglo romajo kozmonavti, nad občino kroži avionček objestnega agrotehnika.



Prizora iz filma Aleksandra Petrovića ZBIRALCI PERJA (na slikah Bekim Fehmiu z Mijo Aleksićem in Olivero Katarino)



(rdeči) krog namesto zastave

dimitrij rupel

razmišljanje o štirih filmih:

tristana (bunuel), zabriskie point (antonioni), bullitt (yates) in rdeči krog (melville)

Buñuelova TRISTANA nas vodi v svet krščanske mitologije in meščanske duše, ZABRISKIE POINT v nadoblačni svet po neuspeli študentski revoluciji, Yates in Melville pa se tako v snovi kot v »ideoloških« zaključkih gibljeta onstran politike — v svetu podzemlja, profitistične manipulacije, umora. Zanimivo, BULLITT kot najuspelejša »kriminalka« zadnjega časa, o kateri je Jerry Lewis dejal, da pomeni neprekosljiv uspeh kamikaz podjetja Hertz, se v »sporočilu« giblje še najbliže politiki, čeprav je poanta v bistvu širša, razsežnejša — nekako splošno usmerjena v razkrinkanje družbene moči kot takšne. Sporočilo Bullitta je namreč v tem, da majhne »ribe« polovijo, velike (senator Chalmers) pa plavajo dalje.

TRISTANA je — če za merilo uporabimo vtis celote in sovpadanje posameznih delov — najboljši od teh štirih, sicer pomembnih filmov zadnjega časa. Težko je reči oziroma ponoviti, kar na splošno kritiki mislijo o TRISTANI in Buñuelu — da gre za »religiozno travmo« ali kompleks do krščanstva. To dekle, ki ga izjemno dobro predstavlja hladna in sovražna Catherine Deneuve, je res simbol — in v tem smislu je Buñuelovo delo še »staro«, saj pripoveduje skozenj še o nečem drugem, na primer o odcvetanju ujete lepote — tedaj operacija, ki je v novih akcijskih, konkretnih filmih ne zasledimo več. Razlika med novim in starim je tu precej nerodno pojasnjena in je prejkoslej samovoljne narave; gre nam za tole razliko: medtem ko nas tkivo, kakršno je TRISTANA, nenehno sili k simboliziranju, »prevajanju« v jezik idej, filozofije . . . — se nam razmišljanje npr. pri BULLITTU ukvarja bolj z dešifriranjem zgodbe: kdo je morilec, kdo je glavni šef zarote . . .

Seveda s tem, ko rečemo, da je TRISTANA simbol, še zelo malo povemo o filmu. Zgodba je morda celo banalna: ko dekletu pomre družina, jo vzame k sebi postarani, vendar pohotni stric. Naredi jo za svojo prilžnico. Ujeta Tristana je žalostna (že ime je simbolično), znova najde zadovoljstvo šele, ko sreča mladega slikarja. V njegovi družbi sicer zacveti, vendar jo udari bolezen. Bolno jo vzame nazaj stric in se tudi oženi z njo. Pohabljena Tristana je zdaj dvo-polna struktura: za seboj ima ujetništvo in svobodo. V ujetništvu je bila nesrečna, v svobodi se je lotila bolezen. Ostanek življenja je nekako odločena preživeti v kompromisu — v varanju starega soproga. To je pokazano s sceno, ko na balkonu odkrije prsi mlademu služabniku.

Lahko bi sklepali po preskušeni poti; ujetništvo je nesreča, svoboda je smrtno nevarna, ali z drugimi besedami: človek se mora zavedati svojih meja (saj je tako ali tako ujet v kratki kader svojega zemeljskega prebivanja), medtem ko svoboda — akcija pomeni izzivanje smrti, kateri se odkupimo samo s trpljenjem, vztrajanjem — vrnitvijo. Konec je prav železno simboličen: Tristana je eno nogo, a hkrati vabljliva. Zunaj meja človeškega trpljenja je pustila telesno skladnost, tako rekoč je bila »z eno nogo že v grobu«, zdaj se je vrnila v trpljenju pohabljena in pokvarjena. To pa je tudi edina človekova možnost v tem svetu — perverzna ljubezen in navidezno trpljenje. In tu je Buñuel bridek in kritičen: svet, kakršnega je naredila cerkev in kakršnega so naredili potuhnjeni predstavniki boga na zemlji, ki pa so seveda v drugačnem jeziku lahko tudi drugačni aktivisti, je slab, pokvarjen, perverzen, obrnjen, narobe-svet. Nikjer niso zgradili pravega prebivališča človeka-boga, povsod le laž in profitizem (takšen je tudi slikar, ki v nesreči zapusti ljubico).

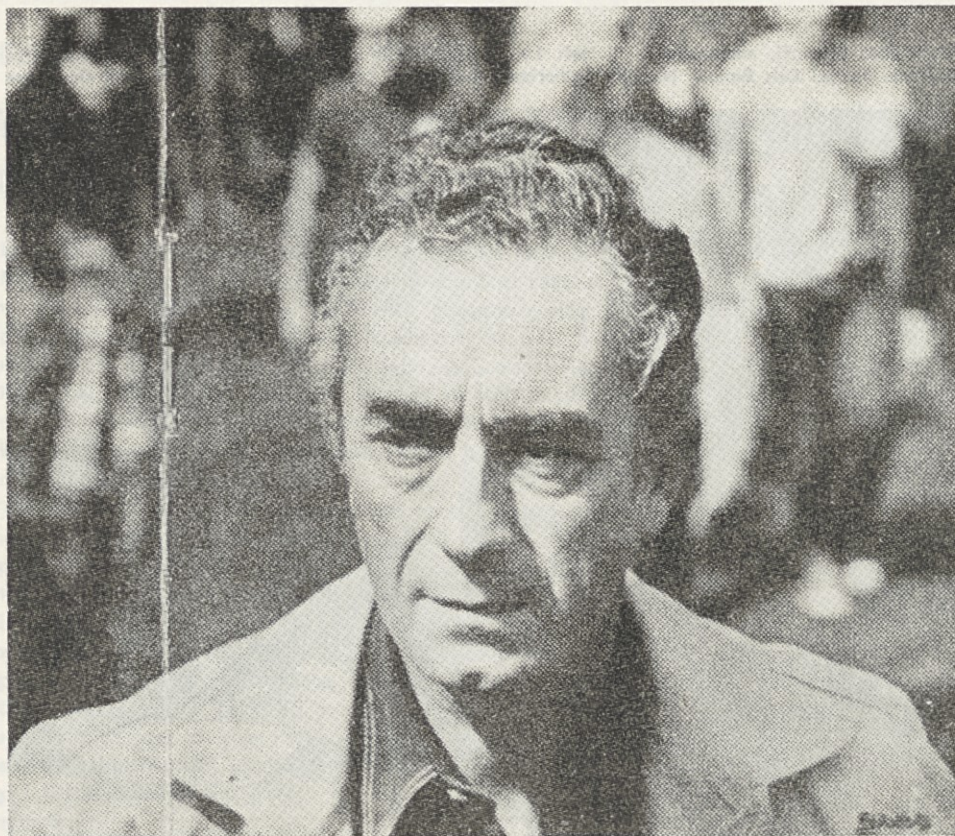
TRISTANA. Scenarij, adaptacija in dialogi: Luis Bunuel in Julio Alejandro po romanu Benita Peres Galdosa. Režija: Luis Bunuel. Na sliki Catherine Deneuve kot Tristana in Fernando Rey kot Don Lope



Morda Buñuel ni povedal ravno tega, kar pišemo v tehle zaključkih; vsekakor ni bil tako jasen. In ravno v nejasnosti, ki jo povzročajo situacije, katerih ne moremo enostavno razložiti s to ali ono filozofijo, je prava vrednost tega filma. Kako pojasniti srhljivi prizor z zasledovanjem Tristane v zapuščenem cerkvenem stolpu ali zajtrk, ko Tristana poželjivo liže žličko, rumeno od mehko kuhanega jajca?

ZABRISKIE POINT je iskanje prave revolucije, pa že hkrati tudi razmislek o tej, da je namreč nemogoča. Junakinja, ljubica ubežnega revolucionarja na koncu mirno opazuje, kako eksplodira svet manipulacije in businessa, brez žalosti pa tudi sprejme vest, da so ustrelili njenega fanta in da je revolucija s tem končana. Antonioni je prav posmehljiv — v podiranju mogočne in razkošne stavbe, kjer se sestajajo denarniki, režiserja ne zanima socialni naboj tega dejstva — ne zanima ga veličastni propad kapitalnega cesarstva, temveč barva in oblika predmetov, ki potujejo v upočasnjem ritmu čez modro nebo, prav uživa v razletavanju in razkrajanju delcev, kaže ga iz več kotov, se naslaja nad loki in skoki, ki jih opisujejo. Tudi se zdi, da mu pogovori študentskih vodij in pa reklamne table, ki nekako najbolj značilno nakazujejo mitologijo buržoaznega življenja in pa boj zoper njega, ne pomenijo kake dramatične osnove in avtentične skrbi, ki bi jo kasneje v filmu nadgrajeval. To so prejkoslej le zanimivi kadri iz sveta, o katerem Antonioni želi

Michelangelo Antonioni, režiser filma ZABRISKIE POINT



napraviti film. Fantova tatvina letala je prej sladokuščeva pustolovščina kot družbena akcija, kar dokazuje hippijevsko pleskanje ob pristanku — avion se spremeni v očesu prijazno igračko.

Dekle v ZABRISKIE POINT — ta točka ni neka kota, ki bi jo bilo treba osvojiti za dosego boljšega družbenega sistema, ampak fantastični gejzir lepote, kraj ljubezni, ki briše pravo naravo in jo nadomešča z vizijo, z nadčutnim, edinim svobodnim svetom — to dekle je najmodrejši član Antonionijeve ekipe. Njena moška se utopita v politiki, ko vsak po svoje iščeta smisel življenja in ne znata zadržati osvobojenega časa — zase in zanjo, ne znata do konca uživati barv in oblik »stalnega«, »danega« sveta. Preveč nemirna sta zanjo — ona ju prekosi ravno s svojo ženskostjo, s čutom za notranje življenje. In ko sta oba poražena, ona išče naprej. Tako se konstituira kot nov junak evropske pripovedi o akciji. To ni več junaštvo na stari ideološki način, ni več osvobajanje »v imenu«, temveč kondenzirana notranja, čustvena akcija, dejanje čustev in misli, ki je obrnjeno vase in ki nahaja izhod predvsem v refleksiji, v podobah in upodabljanju — brez iskanja končnega, označenega, poslednjega namena-pomena — tistega večnega in trdnega Smisla, ki ga poznajo tradicionalne ideologije in mitologije. Seveda je uspeh takšnega pojmovanja družbene akcije izredno sporen, predvsem pa nič kaj sprejemljiv za gibanja, ki jih Antonioni slika.

Alain Delon kot Corey in Yves Montand kot Jansen v filmu Jean-Pierre Melville-a RDEČI KROG



Ne moremo se čuditi, če je levica takšno gledanje, ki je predvsem notranja raziskava umetništva, povsem odklonila. Pokazalo se je namreč, da sta umetnost in politika pravzaprav daleč vsaksebi.

Podobno mislita najbrž tudi Yates in Melville, vendar tega razmišljanja nista niti vnesla v film. BULLITT se sicer res ukvarja s problemom »zamenjave«, vendar na način, ki problem absolutno prekriva. Vse bolj nas v tem filmu zanimajo vabljivi prizori dirkanja po ulicah San Francisca, vse bolj nas prevzamejo krvave usode in tehnika ter logika detektivstva. Bullitt pa je seveda v tem svetu, ki je nekako nepremišljen, junak. To ni nekakšen idealist pa tudi ne esteticistični opazovalec. Bullitt je razumni in zviti upornik, ki dobro opravi posel. Svet je zanj pač umazan in takšnega ga sprejme z vso resnostjo in moško razumnostjo, močjo — pa tudi posebno nežnostjo, ki daje filmu nadih prikupnosti in komercialne mehkobe — prepriča svet okrog sebe, pa tudi gledalca, da opravlja nenadomestljivo delo, da je funkcionalno, a ne pogrešljivo kolesce v družbenem ustroju.

Zgodba sama je izredno zapletena in zabavna oziroma srhljiva, filmsko učinkovita. Chalmers naroči Bullittu, naj mu čuva lažno pričo, sam pa (to je možna, a ne edina interpretacija) dopusti pravemu zločincu, najbrž zaradi denarja — da pobegne. Bullitt se skaže kot ovira. In vendar ne bo nič dokazano — prava in lažna priča sta mrtvi, za ženo lažnega ščitenca se prav tako ne ve, če je ni pomagal ubiti sam visoki uradnik policije. Mali krivci, drobni prodanci in plačanci morajo svoje račune plačati z življenjem — veliki ustvarjalci visokih načrtov jih držijo na nitkah kot lutke. Bullitt noče biti lutka, vendar to — v nekem širšem pogledu — gotovo je. In tu se ustvarjalcu zatakne pero. Kje so meje svobode, kje so obzorja posameznika? Do kod se lahko obvladujemo in krojimo svojo usodo? Odgovora Yates ni dal. In najbrž tega namena tudi ni imel.

Eden najbolj zanimivih filmov letošnje sezone je gotovo še RDEČI KROG; izreden film, natančen v dramaturgiji, silovit v igralskih stvaritvah (Volonté, Bourvil, Delon, Montand), mojstrski v kameri in zanimiv po sijeju — vendar o njem lahko povemo še najmanj. Zgodba je tako jasna in premišljena, da nas preprosto prevzame in se o njej malo sprašujemo. Pobegli kaznenec, komaj odpuščeni zapornik in razočarani, samotarski, upokojeni pa zapiti policaj snujejo velik rop draguljev. Rop, ki je paša za oči in tehnična mojstročina, se posreči, vendar zaradi barmanovega izdajstva — ki ga eden od udeležencev nagonsko zasluži — tat prinese dragulje naravnost na policajevo mizo. Ob tem — ko naš junak kot žival izsledi izdajo — se odigra zadnje dejanje. Zavezniki in prijatelji v velikem podjetju se najdejo v rdečem krogu, iz katerega ni vrnitve. Zmaga v obliki množičnega pokola tatov, ki so nam postali pravi človeški dvojčki in intimno sočustvujemo z njihovo akcijo in njenim iztekom, ni vesela. Sam policijski inšpektor je ne ugotovi z zadoščenjem.

Najjasnejši od odgovorov, ki ga prejme vpraševalec o namenu Melvillove režije, je v temle; danes, ko so vse fabule že uporabljene in najrazličnejša sporočila že sporočena, se filmu postavlja samo še vprašanje: k a k o in nič več, z a k a j. V tem smislu je film narejen brez napak. Drugi problem je v odnosu do ideologij, ki ga ima Melville. To ni več preprosta pripovedka o zmagi dobrega in pravičnega, temveč je zrnec nemira in dvoma. Ali ni v dejanju »kriminalcev« nekaj svetega in upravičenega, nekaj pristnega, nekaj, kar nam je blizu — in v ravnanju policije nekaj, kar je proti nam? Vprašanje vrednot, ki se je zadnje čase tako razplamtelo (npr. ob nadaljevanki VOS), je tu pojasnjeno na presenetljivejši in umetniško zanimivejši način, kot smo navajeni. Apriornega junaštva — razen v svetu, v katerem se osebno identificiramo — ni. Obe bojujoči se »vojski« sta po svoje vredni, nosita naboj, ki pritegne našo simpatijo ali racionalno opredelitev. In na koncu ne moremo biti srečni, ker so »naši« zmagali — katarza se je umaknila na bistveno višji nivo — kar pa seveda pomeni, da Rdeči krog ne more »angažirati« množic. In tu je tudi točka, ki družbi ta film z ostalimi tremi, in razlog, zakaj četverico obravnavamo skupaj.

Ko sem v polprazni dvorani kina Komuna gledal devet slovenskih kratkih filmov (enega, Pregljeve Utrinke, sem moral pripisati na spored, ki sem ga dobil pri blagajni), sem skušal že med projekcijo oceniti posamezne filme. In sicer po znanem ključu »od treh črnih pik do treh zvezdic«. Rezultat ni bil niti slab niti dober: šestkrat sem dal po eno zvezdico, enkrat eno črno piko in le enkrat kar tri črne pike.

Ko sedaj ponovno ocenjujem svoje odločitve, se mi zdi, da nisem nikomur naredil krivice, čeprav se zavedam, da le enkratno ali dvakratno gledanje ne more odkriti vseh odlik nekega filma ali pa zapaziti vseh njegovih slabosti. Lanskoletna proizvodnja kratkih filmov (in ne kratkometražnih, kot piše večina kritikov) se giblje okoli točke »nič«

— nobenih posebnih uspehov, nobenih posebnih slabosti, če ne izvzamemo Janeta Kavčiča filma PISMO Z GORA, ki sodi med t. im. »namenske filme«, ali po domače med pošteno naročen in pošteno plačan propagandni (kič) material. Pa o tem filmu kaj več na koncu.

Dva filma pomenita posebno kvalitetno skupino. To sta Rajka Ranfla MONSTRUM in Vaska Preglja UTRINKI. Zanimivo je, da se oba avtorja gibljeta v svetu barve, svetlobe in oblike, ki so zanju avtonomni elementi pojavnega sveta, vendar analizirata svet z dveh popolnoma različnih pozicij: Ranfl skuša zavzeti do tako razgrajenega sveta aktivno, samo sebe presegajočo pozicijo, medtem ko ostaja Pregelj predvsem na nivoju zapisa lastne, metodično zgrajene zamisli, ki jo »postavlja poleg« zu-

Prizor iz slovenskega kratkega filma MONSTRUM režiserja Rajka Ranfla





Prizora iz slovenskega kratkega filma UTRINKI. Scenarij in režija: Vasko Pregelj. Proizvodnja: Avtorski studio EKTRAN in FAS, Zagreb



nanjega sveta. Vendar pa je zanimivo, da Ranfla pripelje pot do točke, ko mora priznati zaključnost obeh svetov, njegov konec je torej pesimističen, medtem ko ohranja Pregelj avtonomijo, zaradi katere in s pomočjo katere pušča svet odprt, morda celo nedotaknjen, a hkrati jasno izpoveduje lastno izkušnjo in lastno prizadetost. Vendar pa tako Ranfl kot tudi Pregelj analizirata in izpovedujeta svojo umetniško misel v hladnem jeziku razumskih metafor, čustveno prizadetost pa prepuščata ritmu filma, Pregelj tudi glasbi. Zato oba filma v gledalcu ne puščata občutka harmonične izpovednosti, prej bi lahko dejali, da oba filma puščata gledalca zmedenega in preplašenega, saj sta oba zgrajena na principu introspekcije v človeka kot razumsko, delujoče in misleče bitje.

SAFARI Frančka Rudolfa hoče biti igra o svetu ali igra s svetom. Vendar pa film ne vztraja na tej, popolnoma upravičeni in z vsebino filma skladni poziciji. Film tudi ni čista igra, saj prikriva konkretno psiho-socialno kritiko, demitizira določeno področje in govori o človeku, produktu nižje stopnje tehnizirane družbe, kamor sodi tudi Emonin Mini-Casinò v Nazarjevi ulici. Vendar pa ima film tako zanimiv in menjajoč se ritem, da vsekakor sodi med boljše filme, ki smo jih videli v Komuni.

Milan Ljubič je naredil v PORTRETU MENIHA veliko napako prav zato, ker je priorja Leopolda o s a m i l, postavil ga je zunaj okolja, v katerem živi, katerega nerazdružljivi del je in za katerega živi. Ljubič pa je postavil samostan Pleterje kot kuliso, pred katero in med katero se sprehaja prior Leopold. Drugače pa je čisto prijeten, čist film, ki pa ne govori povsod samo s filmsko govorico. Škoda.

Pogačnikovi ZLATI FANTJE so izredno domiselni in humorja poln film o košarki, torej dinamična filmska pripoved o dinamični igri. Pogačniku je v ZLATIH FANTIH uspelo realizirati osnovne odnose, ki družijo košarko in film, pravzaprav odnose, ki družijo dinamiko in čistost filmske izpovedi z dinamiko in čistostjo športne igre. Vendar pa je film v mnogih sekvencah le pisana razglednica ali reklama za Ljubljano »svetovnih prvenstev« in ne raziskava znotraj filmskega medija o nekem drugem mediju.

Zvezdico je dobil tudi POSLEDNJI PEŠEC Jožeta Bevca. Serija filmov o občanu Urbanu je dobila nov primerek, celo zelo dober primerek. Bevčeva prednost je predvsem v tem, da je znal s preprostimi sredstvi in pravzaprav do onemoglosti obrabljenimi g a g i ustvariti ozračje stopnjujoče se napetosti,

ki preide v zaključni, ironije in fatalizma polni konec. Vendar pa občan Urban nikakor ne more prikriti, kako utrujen je od vseh neprestanih tekanj, bojov in nezgod, s katerimi se je že sprijel v svojem celuloidnem življenju.

REJENČKI Maka Sajka in **V JAKOPIČEVIIH VRTOVIH** Franceta Kosmača sta dobila vsak po eno črno piko. Morda jo bolj zasluži Kosmač, a zdi se mi, da tudi Sajkov najnovejši film ni tisto, kar je želel avtor. Film je premalo koherenten, pripoved je razbita na vrsto v sebi zaključenih prizorov, ideja je preveč v ospredju, a hkrati premalo domišljeno izpovedana. Film se giblje na ravni tistih aktualno ne docela domišljenih konceptov, ki si jih lahko privoščijo ustvarjalci Monitorja, saj gre na TV predvsem za izraz trenutne izpovedi in problematike, medtem ko bi moral filmski režiser svojo temo prej skrbneje analizirati.

V JAKOPIČEVIIH VRTOVIH je film, ki naj bi v filmskem jeziku evociral kar troje: Jakopičevo življenje, njegovo delo in še njega samega. A zdi se, da je bilo vsega preveč za kratki film, sekvence originalnega filma z Jakopičem so delovale že skoraj banalno, slika je bila mnogokrat na robu kiča, o samem Jakopiču kot umetniški osebnosti pa je film izpovedal bore malo. Pri tem filmu se je pokazalo, kako se lahko za evociranjem spomina na slavno osebnost skriva nedodelan in povrhu še slabo izpeljan koncept kratkega filma. Pa se za konec malce retorično in zlobno vprašajmo — kaj bo spoznal iz filma o Jakopiču kdo, ki ni Slovenec, o njem samem in njegovi impresionistični umetnosti?

PISMO Z GORA je menda namenski film. Tako vsaj označujejo tiste kratke filme, ki so narejeni po naročilu, tako kot je narejen po naročilu vsak reklamni film, pa naj bo za manšetne gumbe ali novi avto. Nič nimam proti temu, če pride takšen film na spored med druge kratke filme, ampak lahko bi ga dali vsaj na konec in s tem poudarili, da med njim (njimi) in umetniškimi kratkimi filmi vendarle je neka razlika. Janeta Kavčiča **PISMO Z GORA** pa je čisto navaden in najslabši kič, kič v sliki in kič v besedi. Če bo ta film privabil samo enega tujega turista, potem bo to velik uspeh. A bojim se, da jih bo še več odgnal, saj nihče ne hodi rad v deželo, ki mu jo prikažejo kot pastirsko-zamorsko deželico s pohlevnimi ljudmi, za katere je treba zbirati srebrne papirčke ali jim podariti pest steklenih biserov. Ne vem, kdo ga je polomil, ali režiser ali naročnik, dejstvo je, da je **PISMO Z GORA** slab film.

DENIS PONIŽ



PORTRET MENIHA. Scenarij in režija: Milan Ljubič. Proizvodnja: Viba film

POSLEDNJI PEŠEC. Scenarij, režija in glavna vloga: Jože Bevc. Proizvodnja: Viba film



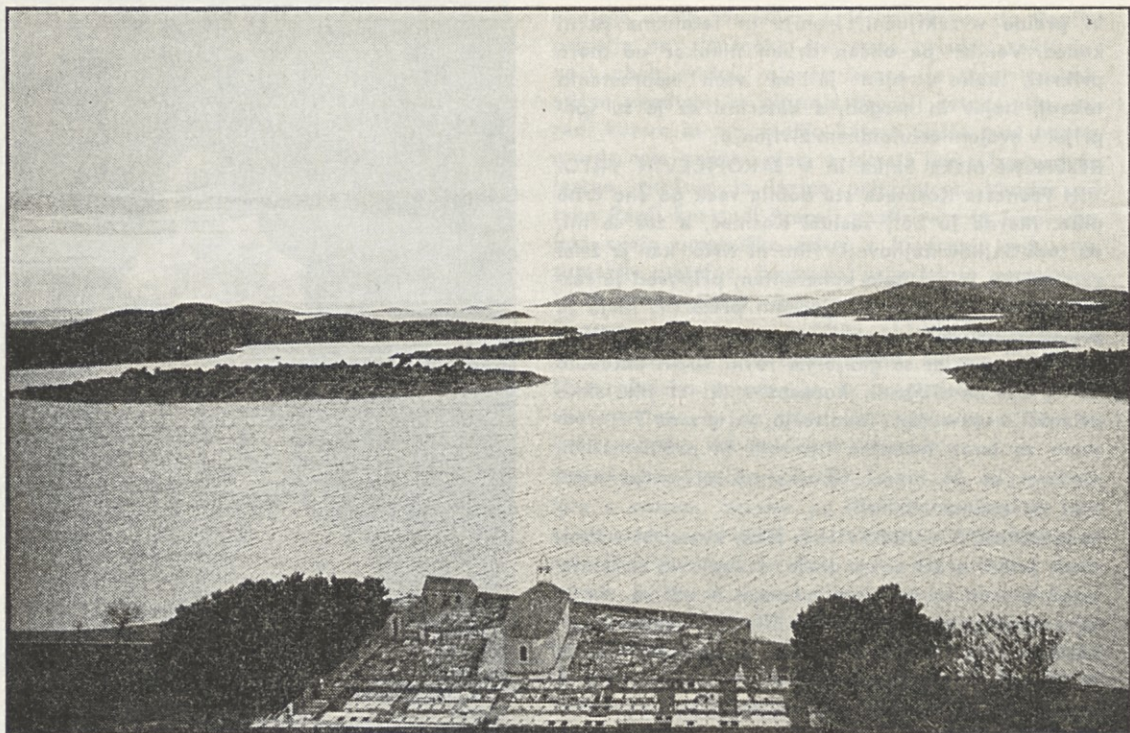


Foto Lilijana Nedić

civilizacija

neva mužič

FAMU, praška filmska šola je dala že nekaj imen jugoslovanskemu filmu, trenutno pa tam študirajo tudi trije Slovenci. Med njimi je najdlje Pavel Grzinčič v oddelku za dokumentarni film. Že lani smo lahko videli njegov KJE JE MOJ MILI DOM, dokumentarec o škofjeloškem izseljeniškem pikniku, ne brez čuta za poetsko-ironično barvitost, ki je izseljence postavila prav tja, kamor sodijo, prišli so namreč in bodo tudi odšli iz svoje ljube, domače country. Že pri tem prvem večjem samostojnem poskusu je bilo čutiti češko šolo, zlasti v čisti črno-beli fotografiji, ki se je zanimala predvsem za obraze ljudi in jih postavljala v prvi plan. Tudi pri drugem filmu, CIVILIZACIJA, ki ga je Pavel Grzinčič pokazal letos, je ostal zvest samemu sebi, tako v filmskem izrazu kot tematiki, čeprav je čutiti večjo in bogatejšo večščino in zrelejše miselno tkivo. Tokrat gre za odnos človeka do zunanega sveta in njegovo civiliziranje. Civilizacija v smislu modernizacije, tehničnega napredka, vdiranja mestnega vrveža in načina življenja v tiho naravo kornatskega

otoka, ki ga opredeljuje kamen, ovce, morje in borno, pritlikavo grmičevje, ki nudi starejšemu zakonskemu paru vsakdanje, golo bivanje, polno trdega in naporenega dela. Avtorjeva misel je, da se napredku ne da ubežati. Čeprav vrednostnega odnosa do civilizacije sicer ne vsiljuje, prikazuje zato neizbežen tok dogajanja, ki potrjuje dejstvo, da smo vsi člani istega planeta, ekspanzija stvari pa je le vprašanje časa.

Trodelna zgodba kaže na jasnost zasnove in izpeljave avtorjeve misli, ki jo funkcionalno dopolnjuje in poudarja primerna zvočna kulisa naravnih šumov in glasov v prvem, moderna, skoraj elektronska glasba v drugem, modernem delu, in njeno prodiranje v tretji del.

Slika in zvok se tako zlivata v celoto in dajeta enovit občutek gibanja življenja, ki ga avtorjeva tenkočutnost in posluš za ritem dvigata iz golega zapisa v umetniško razsežnost. Film CIVILIZACIJA obeta novega, perspektivnega dokumentarista, katerega ime si velja zapomniti: Pavel Grzinčič.

erotika v filmu

7

raymond durnat

ČAS IN KOMPROMIS

V Prévertovih LJUBIMCIH IZ VERONE dobi »Julija« (Anouk Aimée) poseben film, da zbeži od svoje fašistične družine in sreča proletarca Romea (Serge Reggiani) na prizorišču filmske verzije Romea in Julije. Iluzija, ki se jo trudijo filmarji ustvariti, je na vso moč lažna. Igralka Julije je rosna plavalaska, ki prijazno pogleduje moške mišice, igralec Romea je grob in domišljjav. Prava ljubezenska zgodba se odigra med statisti v senci žarometov. Nazadnje si Anouk prereže žile, da bi se pridružila ubitemu ljubimcu v deželi smrti — v temi popolne lojalnosti, da je v primeri z njo ta svet samo filmsko prizorišče . . .

Samomor in herojstvo samoumevno sprejemata rajši smrt kot življenje v nesprejemljivih pogojih. To lahko štejejo za skrajnostno obliko dejstva, da živimo pač samo enkrat in zato lahko izberemo izmed mnogih možnih samo eno pot; ko pa se zanjo odločimo, ji posvetimo vse življenje; v nekem smislu umremo zanjo. Tudi v tem pogledu so imeli viktorijanci pogosto več občutka za osebno usodo, za delovanje kot predajo Stvari. Mi si delovanje predstavljamo običajno bolj plitvo in provizorično, medenj pač razdeljujemo svoj čas, ne zastavljamo pa zanj svoje nesmrtno duše. Bežnost in negotovost našega obstoja običajno sproža neizogibno reakcijo: človek si domišlja, da ima njegov »resnični« jaz nekakšno nespremenljivo nadnaravno existenco. Grki so vsakovrstne človeške nagone in občutke personificirali v bogovih na Olimpu — in se pri tem napol zavedali, da bogovi niso nič drugega kot nagoni, ki so večno prisotni v zaporednih generacijah umrljivih ljudi.

V umetnosti je dvojna tema nestalnosti in kompromisa, ki nam ga izsiljujejo omejitve in pritiski obstoja, pogosto povezana s temo iluzij. »Ves svet je oder . . . poln hrumenja in besnenja, ki nič ne pomeni . . .« »Iz take smo snovi kot sanje; in naše majhno življenje obdaja sen . . .« »Ni ga posla, ki ne bi bil teater . . .«

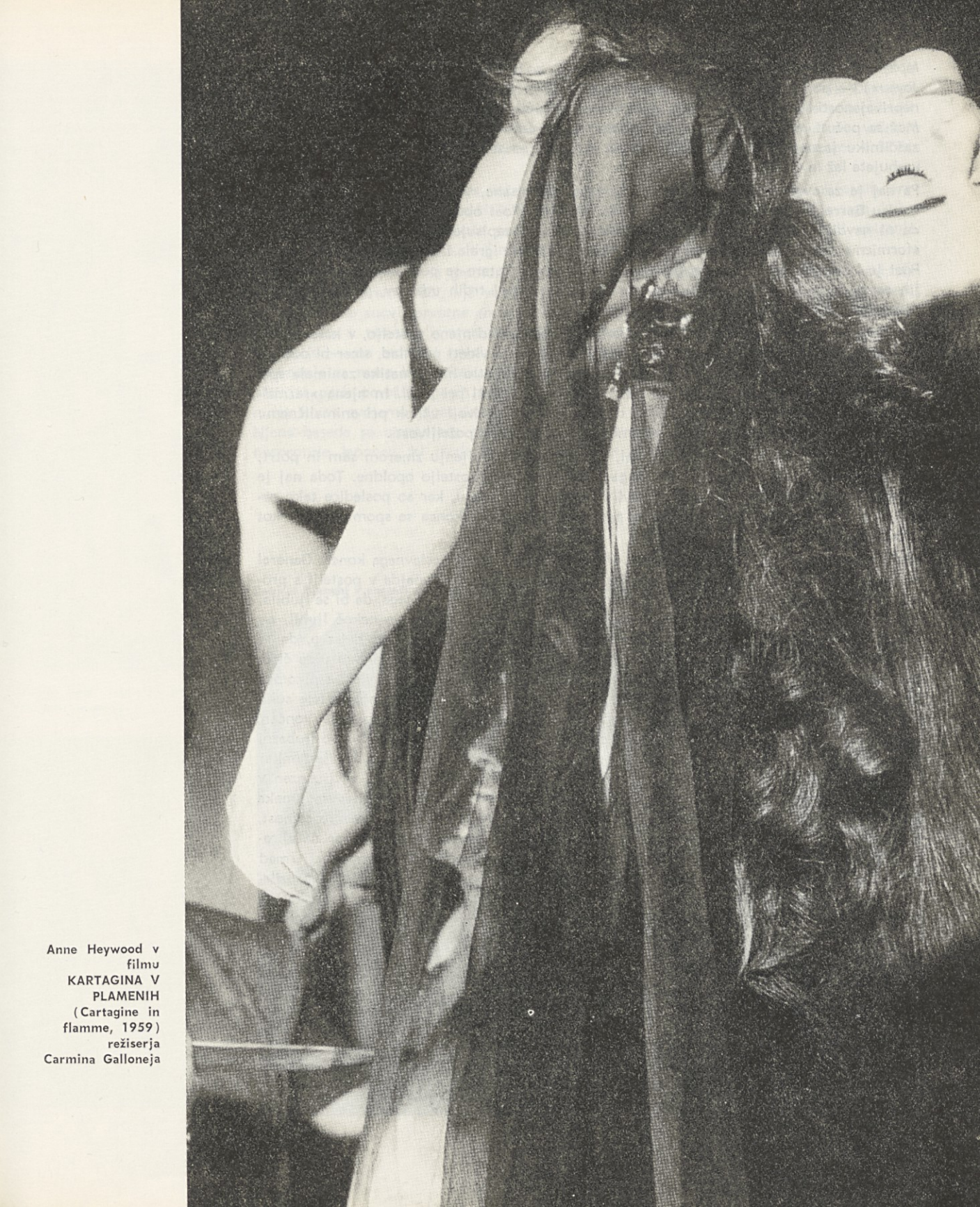
Videli smo, da revijski film pogosto uporabi za višek zgodbe plesni vložek ali igro v igri in dá s to »dvojno ukano« junakom priložnost, da svoja neobrzdana čustva in želje odigrajo — kot bi potrebovali v ta namen iluzijo. Toda igro v igri lahko uporabiš tudi v melanholičnem smislu, da poudariš »fantazijsko« naravo občutkov.*

Na začetku filma LA RONDE se vpraša boter Anton Walbrook, obzirni, cinični Kupido: »Kje pa smo? V gledališču . . . filmskem studiu, . . . a ja, na Dunaju leta 1900 . . . spremenite kostume . . .« In ko vodi sobarico (Simone Simon) od nesrečne afere s trdim vojakom (Serge Reggiani) k temu, da srečno uvede v ljubezen mladega gospoda (Daniel Gelin), jo pelje skozi šest mesecev pod žarometi in mimo orkestra, ki igra v filmskem studiu poglavitno vižo filma: »Tournent, tournent, mes personnages« . . . Nizanje dogodkov v Ophüls-ovem filmu ni samo »rondo«, temveč tudi sedem obdobji ljubezni. Vsak udeleženec igre je starejši, bolj izkušen, bolj zapleten in blaziran kot njegov prednik.

Krog se začne s prostitutko (Simone Signoret), ki slepo in babjeverno verjame v usodo in daje zato svojo ljubezen zastoj in brez plačila »sedmemu vojaku, ki bo zavil okoli vogala«. Ljubezen se začne na osnovni ravni brezosebne pohote, pa prežete z nekakšnim romantičnim upanjem: sedmi bo čisto nekaj posebnega . . . Vojaka (Serge Reggiani) pa dosti bolj zanima to, da se bo pravi čas vrnil v vojašnico in da mu nekakšen študent ne bo speljal sobarice (Simone Simon), ki jo pozneje na žalostnem plesu pri priči zapusti zavoljo druge ženske. Prvo ljubljenje opravi stoji pod mostom samomorilcev; v ozadju je videti prevrnjeno posteljo. Sobarico zapelje malce bolj romantično, v nekem parku.

Pozneje sobarica posveti mladega gospodarja (Daniel Gelin), ki umira od poželenja, v skrivnosti ljubezni kar v njegovem strogo meščanskem domu. Po tem ljubljenju hoče biti tudi gospod spet prost in zdrvi na sprehod. Sobarica niti ni posebno razočarana. Mladenič pa postane zares samozavesten šele, ko napreduje v ljubimca elegantne poročene ženske (Danielle Darrieux). Ona in njen mož (Fernand Gravey), ki se mrmraje sklanja nad svoje račune, preden zaupa ženi svoje predzakonske izkušnje, spita v ločenih posteljah in se spominjata minule sreče (»Spomni se Benetk . . .«) in vsak svojih skokov čez ojnice. Nevsiljivo so vstopili v igro spomini in obžalovanje. Mož noče umazati ženine (neobstoječe) čistosti s tem, da bi omenjal robate poročene ženske, ki so njega vpeljale v ljubezen — čisto tako kot je njegova žena pravkar vpeljala Daniela Gelina; njegova preteklost in njena sedanost vznemirljivo soglašata.

* Tukaj je jasna zveza s podzavednim nasprotjem med »zrelim, odgovornim odnosom« in nezrelo uporabo partnerice samo kot seksualnega objekta, kot krinke ali opore svoje zasebne fantazije (pri čemer njenega resničnega, polnega jaza sploh ne upoštevaš, da se zgubi kot nekakšna večna »druga zasedba« v krilih predstave). Pri tem pa velja paziti na tri stvari. Prva je, da zgodovina ne pozna časa, ko bi tako globoko prodrli v globinsko psihologijo posameznika kot danes. Prej so bili ljudje očitno zadovoljni s robatejšimi, hitrejšimi in — po svoje bolj »zakrinkanimi« odnosi. Navsezadnje je veliko uspešnih zakonov, v katerih se partnerja skoraj ne želita ali se celo sploh ne želita duhovno ali psihološko »razkrinkati« drug pred drugim. Druga je, da vsebuje zreli odnos prav lahko **zavedno** uporabo partnerja ali zavest, da te partner uporablja »zgojke« kot seksualni objekt — veš, da je igra samo igra in približno tudi, kakšna sta igralca »v resničnem življenju«. Ne glede na to pa je važna igra in nevero oba učinkovito zaustavljata — če že v glavi ne, pa vsaj na ravni seksualne zadovoljitve. V obeh primerih čustvena zveza med partnerjema ni toliko psihološko »zavedanje«, kot nekaj bolj okornega; vzajemna lojalnost, prijaznost in skrb, ki ne terjajo, da bi se poglobil v svoj ali tuj značaj. Tretja stvar pa je, da se ljudje pogosto ne zavedajo svojih erotičnih apetitov in jim domiselni »seksualni objekt« lahko odpre pogled vase, ki je uničujoč. To je dejansko pogosto nujni katalizator za zrel odnos in veliko močnejše zveže dva človeka kot pa »introvertiranost za dva« ali lojalnost, katere pravi izvor je prej moralen kot erotičen. Namen te pripombe ni zanikati korist razlikovanja med zreli in nezreli odnošaji, temveč najti ravnovesje s pogosto neizgovorjeno domnevo, da so erotika, čutnost in fantazija pravzaprav »manj zrele« kot moralnost, spoštovanje in razumevanje. Zreli odnošaji se ne grade na morali, temveč z njo; njihova osnova ni objektivna resnica, temveč prepletanje subjektivnosti.



Anne Heywood v
filmu
KARTAGINA V
PLAMENIH
(Cartagine in
flamme, 1959)
režiserja
Carmina Galloneja

Mož čuti ta šok še vse huje v naslednji epizodi, ko zapelje mlado »midinette« (Odette Joyeux) — pa je dekle že dovolj staro — kljub očarljivo otročjemu vedenju pri mizi in neprivajenosti šampanjcu — da jo spomni zreli gospod na prejšnjega ljubimca, mladeniča. Mož se počuti starega. Ali pa si je ljubimca samo izmislila, da bo njenemu zdajšnjemu zaščitniku jasno, da je njen »tip« in da čuti zanj resnično ljubezen? . . . Obe razlagi vsebujeta laž in obžalovanje . . .

Pa naj je za svojim otročjim videzom še tako prebrisana, v poetu in dramatiku Jeanu-Louisu Barraultu sreča človeka, ki ji je več kot kos. Poet obožuje njeno čistost, razlaga, da ni navdih nič drugega kot dovolj dolg spomin in zapisuje svoje z manšete pobrane aformizme v zapisnico, potem pa jih izroči odru, da bi jih igrala Isa Miranda.

Poet je lažen romantik, igralka pa se roga iluzijam, v katere se poet napol umika, napol jih sanja in napol verjame vanje. Naglo izmenjata nekaj trdih udarcev, potem sta zmejnena. Tudi njuna čustva so zapletena.

Igralka ceni dobro »predstavo«. To poudarjajo ogledala nad njeno posteljo, v kateri opoldne zapelje postarnega generala (Gerarda Philippa; žal je videti premlad, sicer bi odlično prikazal starega pokvarjenca). Toda medtem ko sta midinette in dramatika zanimala spomin in fantazija, vztraja igralka pri tem, da se hoče ljubiti pri priči. In njena »razmišljanja« o ljubezni se omejujejo na to, da si z ogledali podvoji užitek pri animaličnemu dejanju. Milina ženske pokvarjenke je vrnitev k zgolj živalski poželjivosti.

Skoraj da zato, ker ji je general priznal, da se čuti po ljubljenju zmerom sam in potr, mu vampirska ženska vzame sabljo in ga potegne v svojo posteljo opoldne. Toda naj je general še tako dvorljiv, njegovo obotavljanje pri zapeljevanju, ker so posledice tako neprijetne, gotovo ni laskavo. Spomini so postavljeni na glavo, konca se spominja prej kot začetka . . .

Končna epizoda pripelje temo spominov, iluzij, obžalovanja, do neslavnega konca. General se napije, da bi pozabil na svojo postkoitalno žalost in se zjutraj znajde v postelji s prostitutko, katere babjeverno upanje je začelo ves krog. Ne spominja se tega, da bi se ljubila, pač pa se mu zdi, da ga dekle negotovo spominja na nekoga, ki ga je nekoč ljubil, ne pove pa, koga. Spomini, izluzije, obžalovanje . . . Zdi se mu, da razkriva dejstvo, da se je vsaj to pot odrekel ljubljenju, nekakšno romantično čistost. Ko pa dekletu uide čisto nedolžna pripomba, da sta se ljubila, general nenadoma odkrije, da ni podobna nikomur in odide; na poti v vojašnico ga pozdravi mladi, surovi vojak. »Oba sta iste sorte,« suho pripomnil Anton Walbrook. In »rondo« poželenja, hrepenenja, razočaranja, je končan. Nihče ni nikogar ljubil. Kljub plesom, zapeljevanju, pesmim, ogledalom, je bistvo ljubezni v srečanju med vojakom in prostitutko. Če je bil Dunaj »vesel«, je bil zato, ker je tamkaj vladala patriarhalna socialna struktura, ki je bila skoraj tako nepristopna za ljubezen v polnem erotičnem pomenu besede kot viktorijanski London. Nič čudnega, da vse junake filma LA RONDE preganja pravcata obsedenost s časom — ta običajno pomeni dolžnost, socialno vlogo, h kateri se morajo za vse na svetu vrniti. Ljubezen je reducirana na »hrepenenje, ki se ga spominjaš svetohlinsko«. Predirna lepota filma izvira iz kombinacije med hrepenenjem in žalostjo, toda poskus francoske katoliške kritike, da bi si Ophülsa prilastila kot »proti svoji volji kristjana« je samo pobožna želja; kot si pač skušajo prilastiti tudi Buñuela. Obema režiserjema se zdi buržoazna morala zmerom surova in pogubna in erotično ljubezen štejeta za smisel obstoja, tudi če se konča z zlomljenim srcem in smrtjo. Presunljivost filma LA RONDE in njegov sloves, da je »romantičen«, potrjujeta, da sta celo pohabljena ljubezen, zgolj iluzija ljubezni, bolj zadovoljivi kot brezbriznost družbe do ljubezni.

Vsi Ophülsovi filmi zelo bogato širijo čas. Izredno rad ima retrospektive (kitajsko skrivnjo spomina — v — spominu) in »iskanje izgubljenega časa«. (V LA RONDE ga simbolizira uvod Antona Walbrooka »Ljubim preteklost . . . toliko bolj očarljiva je kot sedanjost — in toliko bolj gotova kot prihodnost . . .«) Ena izmed funkcij tako ljubih mu voženj in zasukov je zbegati gledalčevo zavest o pripovednem napredovanju v času in ji

nasprotovati, jo pogosto nadomestiti s prostorsko zavestjo v zdajšnjem trenutku. To je posebno očito v epizodi med možem in ženo, kjer Fernanda Graveya in Danielle Darrieux njuno svetohlinstvo sicer vseskozi razdvaja, hkrati pa ju združujeta roki, ki sta se oklenili druga druge med zakonskima posteljama. Najbolj ljubko nadaljevanje trenutka v večnost pa je vrsta valčkov med Vittoriem de Sicom in Danielle Darrieux kot ljubimcema v filmu MADAME DE.

Prav kot Ophüls ljubi Resnais vožnje in zasuke, retrospektive, izmenjavo občasnih prestopov z občasno pedanterijo. HIROŠIMA, LJUBEZEN MOJA je pravcata študija tega, kako spomin, poželenje in žrtvujoča pozaba transcendirajo objektivni čas. Pa tudi upiranje tem duševnim resničnostim, ki jim nasprotujejo objektivni čas in dogodki.

Film se začneja z meseno gmoto, z ženskim in moškim telesom, ki sta tako spojeni, da prvi hip ne moremo reči, kje se eno začneja in drugo končava — podoba prvobitnega kaosa, začetne snovi, prvotne enovitosti maje, hkratnosti obstoja in poželenja. Prepleteni telesi sijeta s temnega platna kot vrtinčasta meglica. Erotična človeška enotnost je v nasprotju — na atomski ravni — s cepitvijo Bombe. Parafrazira jo Resnaisovo izrazito zanimanje za meso kot užitek, meso kot muko, kristalizirano v atomski rosi, ki se razprostira prek površine nagih teles ljubimcev. V kavarnici vzklíkne Francozinja (Emanuele Riva) svojemu japonskemu ljubimcu (Eiji Okada): »Saj te že zdaj pozabljam!« Njene besede so namenjene njemu, pa tudi mrtvem Nemcu, ki je bil njen ljubimec; nasprotuje Japoncu, ki ji skuša izviti sijajne in bridke skrivnosti njene prve ljubezni.

Daniela Bianchi v angleškem filmu POLJUBI IZ RUSIJE (From Russia with Love, 1963)



Če se hoče zares spomniti, mora znova doživeti; popolno podoživljanje pa je katarzično in torej tudi pozabljanje. Spet drugo izdajstvo pa je, če samo sebe in svojega nemškega ljubimca **deli** z zdajšnjim.

Vse orodje spomina — muzej, protivojni film, v katerem Francozinja igra, ožgane atomske rane, ki jih maskerka s šminko nanaša na ljudi v sprevodu, izrezek iz slabega, pa ganljivega japonskega filma, fotografije in plakati — junakinji ne more prikazati hirošimske nesreče takšne, kot je bila. Ko to nesrečo Japonci izrabljajo — z atomskimi ekskurzijami in spominki — je učinek grozen, kot bi jim bilo vseeno — spomine prodajajo za denar. V obnavljanju pa je tudi nekakšna vitalnost. Pa vendar je celo moderna arhitektura v Hirošimi nekako brez korenin, mračna, njene futuristične oblike vsebujejo nesrečo, ki je odstranila nekdanje stavbe.

Niti njen japonski ljubimec ni bil tukaj. Tisti, ki so bili »tukaj«, so mrtvi. Tudi ko bi bil Rivin ljubimec blizu, bi mogel opisovati samo tisto, kar je videl in občutil, to pa bi bilo drugačno kot tisto, kar bi bila videla in občutila ona in ji zato ne bi kaj dosti povedalo. »Ne, ničesar nisi videl. Ničesar.« Preživeti takšen dogodek pomeni »izdati« ga, se »umakniti« uničujočemu izbruhu v »sebičnost«, meditacijo, zavest o samem sebi, drugost — prav kot se Riva odtegne svojemu ljubimcu in njuni zvezi. Vso nesrečo Hirošime lahko občutiš — čeprav samo blede — le v trenutku svojega največjega trpljenja, ko smo živi mrtveci: sicer je ta nesreča prav zaradi svoje veličine, ki te tako do kraja obsede, nerazumljiva. Toda od tega trenutka se moraš odtegniti, si ga ogledati od vseh strani kot žogico, ki jo držiš v rokah, ga absorbirati: ga izdati, da ga lahko absorbiraš. Med svojim obupom v kleti je hotela Riva umreti. Toda odrezani lasje so ji v spanju rasli. Njeno telo ni maralo umreti. Pozneje vidi v muzeju kupe las, ki so padli žrtvam Hirošime z lobanj. Njen japonski ljubimec ji vzame ruto z las, kot bi se hotel obrniti na žensko, ki se skriva za igralko. Zdaj, ko je povedala svojo zgodbo, bi hotela znova umreti. Bolj živo kot kdaj se spominja svojega nemškega ljubimca; zapustiti hoče tega Japonca, ki ga je nadomestil. To pot pa jo srce potisne nazaj v resnično življenje. Njena osamljenost, potreba po ljubezni sta jo pripravili do tega, da je zahrepenela po Japoncu kot po »komerkoli«, ker je ljubezen pomenila samo to, da napolniš praznino krivde in žalosti. Dolgi vozeči posnetki cestnih znakov izražajo kruto, prazno, brezosebno in otrplo sedanost. In prav ko se Francozinja vda njegovim prošnjam, naj ostane, ji da oditi, ker čuti, da bi bila zdaj pripravljena ljubimkati s **komerkoli**, ker je znova zgubila **nekoga drugega**.

Riva se znajde v nočnem lokalu, kjer se ji skuša približati neki drugi Japonec, pravcata karikatura njenega ljubimca. Pri bližnji mizi jo opazuje ljubimec: trpi, pa je zvest. Nočni lokal je poblaznel kozmopolitizem, Hirošima je, imenuje pa se Casablanca, Riva in njen novi znanec se pogovarjata angleško in v posmehu tej absurdni eksotiki se mrzla jutranja svetloba prikaže izza njene okrašene strehe. Ta naključni znanec bržčas odgovarja njenemu možu, njenemu **stalnemu** naključnemu znancu, ki ga, seveda, ljubi, mu pa ni nikoli izdala svojega skritega jaza.

Res, izdajalska je na vse mogoče načine. Leta 1944 je ljubila Nemca; zdaj vara moža z Japoncem; in ko gleda svojega Japonca, se ga trudi pozabiti. Ogorčena je zavoljo Hirošime, glede Hitlerja pa očitno indiferentna. Njo so izdali starši — oče si je želel, da bi bila mrtva in morda jo je njegova kletev res malce umorila. V njenem svetu — in nemara v vsakogaršnjem svetu — vsakdo vsakogar podlo izdaja.

Njen japonski ljubimec je manj zapleten, manj nevrotičen, ker je videl in preživel smrt svojih staršev. Njegova strastna nežnost ji omogoči, da v Hirošimi najde svoje korenine in tako postane znova Nevers, tesnosrčno rodno mesto, iz katerega je bila pobegnila. Vseeno, ali na koncu ostane pri ljubimcu (kot je rekel Resnais) ali ne (kot trdi Marguerite Duras); ko se mu je popolnoma predala, je postala njegova. Logiki tega filma nemara bolje pristoji, če se po noči, ki sta jo preživela skupaj, ločita — če se ona vrne in postane del Francije in kot del Francije, ki korenini v Hirošimi, postane zares internacionalistka, ne takšna, kot zlagani nočni lokal. Njeno prizadevanje, da bi doumela smrt Hirošime in



Karin Baal (zgoraj) in Senta Berger (spodaj)



prizadevanje Hirošime, da bi zaživela z njenim življenjem, se nazadnje dopolnita, tako da njuno »bežno srečanje« ni nezvestoba, ki se konča s cinično ločitvijo, temveč nova lojalnost — ne preteklosti, temveč živi sedanosti. Nacionalnost je atomizirana. Njuno bežno srečanje je prav majčkeno popravilo izvirno cepljenje snovi in zavesti — človekov »padec«. Ne da bi lahko utemeljevali politične lojalnosti na erotiki. Politična nostalgija tega filma opominja na Ophülsa, za v drugi dimenziji, in je grenko sladka, skoraj obupana. Ostaja pa kot seganje po novem razumevanju ljudi in človeškega življenja. Tesnoba je kot odstavek iz **L'allelujah** Georgea Batailla:

»Dve bitji komunicirata . . . po poti svoje nepopolnosti. Ni je bolj nasilne komunikacije. Razpoka, ki smo jo prikrivali (kot nepopolnost, kot sramoto svojega življenja) se razgali (priznamo jo) in se pohlepno prisesa na razpoko drugega; sestanek ljubimcev je njuna blazna želja razpustiti in biti razpuščen . . .

Po brezglavih zagonih opolzkosti prispeš na ravne planote prijateljstva. Te planote . . . pa so tem bolj krute, ker preži na njih počasna, mrtvaška svetloba, ki jo meče tvoja zavest, da stojiš pred enako stisko, kot je tvoja . . . Če dva delita to stisko, je v tem nekakšna radost, toda sladka je samo, če jo res oba delita. Skupni padec v slast pomanjkanja . . . postane sladek, počasen vrtinec, ki podaljšuje nepopolnost mesa. Pojava ljubljenega dobiva odtod ostrino in nenavadno zapeljivost . . . Tako ljubezen, ki terja posebno izbiro individualnega človeka, neprestano drči proti izbruhom orgij in njihovi anonimnosti. Ko drči proti grozi orgije, dobi ljubezen svoj intimni pomen . . . Toda obratni trenutek . . . je najbolj silen. V tem procesu znova izkusiš izbranega človeka kot individuuum; toda zate je zgubil razumljivost znanih meja. Izbrani človek je v vseh pogledih krhek, od samega dejstva svoje izbranosti dalje je dokaz tega, kako muhasto je naključje. Koliko bolj verjetno bi bilo, da ga ja ne bi nikoli srečali, kako neverjetno je, da bo zmerom naš. Poželenje postane nevzdržno, ko smo tako soočeni z Ničem . . .

Individualnost je potrebna vsakomur, ki išče svojo nepopolnost. Nepopolnost mora biti individualna in pripadati ravno bitju, ki si ga izbral zavoljo njegove prekipevajoče vitalnosti. Ta nezmerna vitalnost je sredstvo, ki naj podčrta prepad med ljudmi . . .

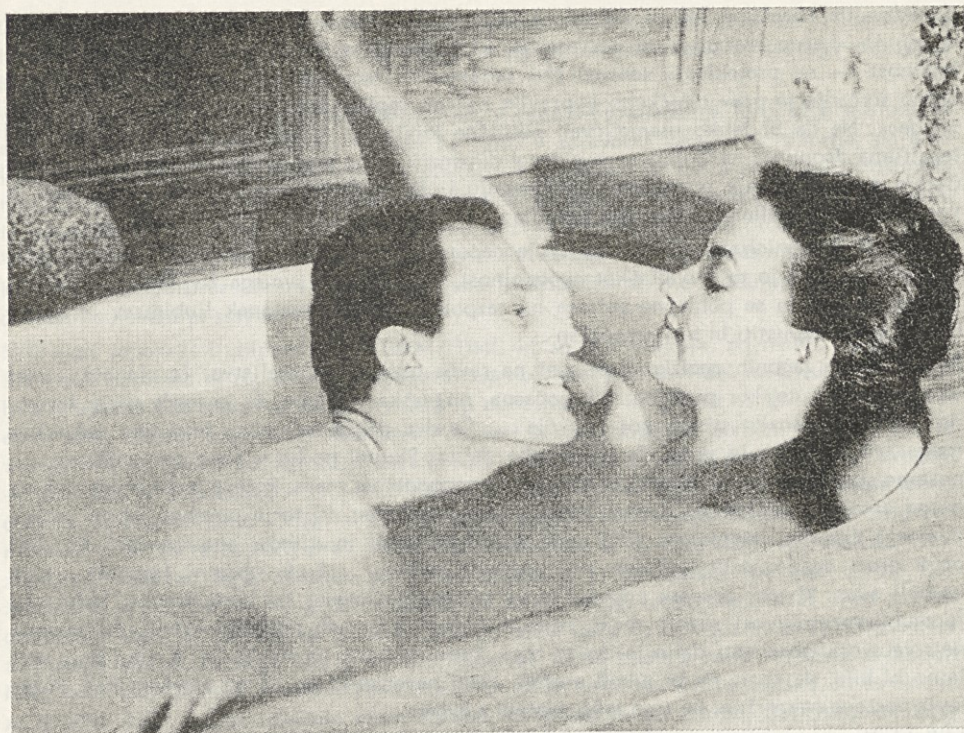
Tesnoba in poželenje sta ista stvar.

Iskanje užitka še malo ni zaničevanja vredno . . . to je zvijača, ki jo uporablja naš strah, da bi bili zadovoljeni . . .«

Odtod možnost bolj nezadovoljne, bolj evropske erotične mistike, kot je njen orientalski pendant. Nemara je le-ta njena psihološka dopolnitev, izrazi pa se v orgiji zlitja-razcepljenja, s katero se začena Resnaisov tragično ambivalentni film. »Zaslišal boš globoko v sebi glas, ki te vodi proti tvoji usodi — to je glas poželenja, ne zaželenih bitij. Po pravici rečeno, užitek ni posebno važen. Dodatek je, stranski produkt. Užitek, veselje ali blazna aleluja groze in tesnobe so kažipoti v deželi, kjer je srce **izpostavljeno** — to deželo sanj skušamo doseči, ko uporabljamo trapez užitka . . . Najbolj navdušeni odziv sproža v nas enkratnost ljubljenega bitja . . .«

DVA PRIMERA NEZVESTOBE

Dvojica moški/ženska je osnovna erotična in človeška celica — bolj osnovna kot individuuum, nas opominja začetni prizor HIROŠIME, MOJE LJUBEZNI. In ideal stalnosti, kratko rečeno: monogamnosti, dobi znova svojo čustveno vrednost, ko pozabimo na moralistovo stališče, da je zvestoba brezpogojna dolžnost, ki jo posamezniku vsillijo od zunaj, mu jo vsilita bog ali družba, da bi ga rešila njegove »šibkosti«. Monogamija velja po tej logiki za »stalnost« erotike kot sredstva, da se ljudje v ljubezni predajamo drug drugemu, preiskujemo drug drugega in sami sebe, znova dosežemo svojo predindividualno integriteto.



Jean-Marc Bory in Jeanne Moreau v francoskem filmu LJUBIMCA (Les Amants, 1958) režiserja Louisa Malle-a

V LJUBIMCIH (Les amants) Jeanne (Jeanne Moreau) zapusti svojega moža Henrija (Alain Cluny), ne, ker je hudoben, brezobziren in ker ga bolj zanimata delo in pa simfonična glasba kot ona, ali ker ima nemara ljubezensko razmerje s svojo tajnico; pač pa zato, ker nje zanj kratko malo ni, ker mož ve, da je do smrti dolgočasna in že preveč otopela, da bi mogla biti vsaj še žalostna (mož prede: »Zakaj nisi žalostna?«). Njena živa smrt ga prav nič ne gane. Ko ta domišljavi in sebični hinavec vztraja pri tem, da mora Jeanne povabiti svojega ljubimca na njun dom, je njegov namen pokvariti njuno razmerje s tem, da se bo kazal kot vdan in pozoren mož. Sam s suho preciznostjo izda svoj namen: »Tekmovanje zamerim. Poraza ne prenesem.« Henriju se posreči, da začne Jeannin ljubimec Raoul (Jozé-Luis Villalonga) dolžiti zakonskega poloma Jeanne, potem pa skuša smukniti v njeno spalnico, kot bi bila njuna hiša prizorišče feydeaujevske farse.

Cela vrsta angleških kritikov je prezrla te zaplete zgodbe in občutila Jeanne kot brezsrčno, da je mogla zapustiti tako senzibilnega, glasbo ljubečega soproga. Eden se je povzpел celo do trditve, da, ker so si Francozinje že zdavnaj izbojevale pravico do orgazma*, bi

* To sporno točko so sociološke preiskave in **Un couple** — Par zelo omajali. V vseh zahodnih deželah je videti, da je seksualna nepotešenost pravilo, ne izjema; razlike so le v stopnji. V Franciji se problem zaostruje, ker prodaja kontracepcijskih sredstev ni dovoljena. Vsekakor pa seksualno normalna ženska nedvomno potrebuje precej več pozornosti kot samo preskrbo z rednimi »orgazmi«.

morala biti Jeanne zadovoljna s svojim otrokom, domom, ljubimcem in orgazmi. Režiser filma, Louis Malle, je nedvomno napravil Jeannino dejanje namenoma izzivalno. Pa vendar je od samega začetka v možu nekaj lenobnega in steinerjanskega, kar nekako opravičuje Jeannina dejanja. Igra Alaina Clunyja je pravcata mojstrovina skoraj neopaznih, neprijetnih podrobnosti: Henri je nadut, umazan, hinavski, zvit in hudoben na nekako feminin način, njegovo suho muzanje je neprijetno kot škripanje krede po šolski tabli. Ko se Jeanne vrača iz Pariza, se ji pokvari voz. Ustavi ob cesti, odpre vrata in pokrov z gesto popolne nemoči in predaje. To od daleč spominja na žensko, ki leži ob cesti gola in brez moči, z razširjenimi nogami. Bernard (Jean-Marc Bory), mladi Usmiljeni Samaritan, napravi nekaj vljudnih seksualnih šal (ko pravi Jeanne, da je prvi moški, ki ji je prišel na pot, odgovori Bernard »Oh, to je pa nedvomno pretiravanje«). Aristokrat je, pa se je odrekel večini svojih družinskih zvez tako brez napora kot Berckerjeva EDVARD IN KAROLINA. Arheolog je in se klati okoli v spačku. Njegova poglavitna lastnost je lojalnost. Pravkar je na poti, da bi obiskal svojega bivšega učitelja, ki je bolan, in ne skrajša obiska niti za sekundo zavoljo smehljajev in mršenja bistre in čedne ženske, do katere nima enakih moralnih obveznosti*. Poklic arheologa ima nekakšen podtekst prahu in suše in torej nekakšne zanesljivosti (zato velja vsaj v Angliji za nekako vzvratno očarljivega). Kot pristoji arheologu, je Bernardov občutek za čas zelo nestalen. Ne samo, da neče voziti hitreje, ker ga to razburja, temveč raztegne obisk, o katerem je rekel, da bo trajal »tri sekunde«, zaradi bolezni starega prijatelja na petinštirideset minut. V njegovem vedenju je krepak pridih neuvidevnosti, a navsezadnje je prijatelj prijatelj in gotovo veliko bolj važen kot udobje priložnostne caparke. Ves erotični odnos je zasnovan na njegovi zvestobi v tem neerotičnem odnosu.

Med prizori pri večerji, kjer Jeannin mož s svojo nežlahtno feminilno zvitostjo prevari njenega igralca pola, Bernard molči in mrkne. Videti pa je, da je do kraja razumel Henrijevo igrico. Medtem ko se Jeane in Raoul spopadeta pri bežnem poljubu, ostane spodaj in mirno sprejme svojo samoto. Brahmsova glasba, ki jo je izvalil iz gramofona, pa priključuje Jeanne iz nadstropja spalnične farse dol, v skrivnostno prazno sobo, iz katere je bil pravkar odšel.

Mesečina lije v sobo, glasba, pijača, praznina in obup jo opijajo, jo zwabijo v deželo sproščenega poželenja. Bernard ji pozneje pove, da kadar samega sebe ne more več prenašati, pobegne v sanje, kjer je vse podobno tistemu, kar ona, v svoji provincialni vzvišenosti, prezira. Njen privajeni salon je spremenil v pravljico deželo, jo preplaval z mesečino in njegova prisotnost-v-odsotnosti jo zvabi na travnik. Ta prizor je v neposrednem nasprotju s prizorom, ko se je Jeanne vrnila iz Pariza in našla Henrija pri poslušanju — iste? — glasbe, pa okorno samozaverovano, »senzitivno«. Ko Jeanne Bernardu nestrpno reče, da je zanjo prezapleten in ga ne razume, ji ne odgovori z nobeno neumnostjo o »komunikaciji«, temveč gre naravnost v jedro stvari: »Nisem pa neprijazen človek«. V mesečini je vsa pokrajina keatovska. Njegov nerodni poskus, da bi jo na silo poljubil, »šokira« vzdušje pa le za malo časa, ker tudi v tem poskusu ni neprijaznosti. Vrneta se v njeno spalnico in se ljubita — njuno skrivanje nič več ne spominja na vaudeville in farso, ozračje je mesečinsko vedro in skrivnostno. Dejansko se nikoli nista vrnila z dolgega romanja skozi park, prek potoka, čakaj hiša, v katero sta stopila, je popolnoma spremenjena, ker je ona spremenjena. Čeprav jo Bernard »zapelje« v tem smislu, da jo je zvalil, naj mu sledi skoz začarano pokrajino, je ta pokrajina ona sama, njeno poželenje. Bernard ni kaj dosti več kot »kavalir« v romantičnem baletu. Še malo ni čemerer egoist, nasprotno, povsem se zna izbrisati.

Ko Jeanne čuti, kako se je v užitku ljubljenja začela zgubljeni njena zavest o njem, hlipne: »Primi me za roko« in ta vsakdanja prijateljska kretnja ju združi, kot bi njuni sklenjeni roki postali skupna duša. Pozneje začne njega hiša, v kateri sta, motiti. To je Henrijeva

* Jeanni bi voz lahko popravili na vasi, pa sede rajši v Bernardovega.



hiša. Pred zavistjo, zamero, celo pred tem, da bi Jeanne zasovražil iz vzratnega ljubo-sumja, se zavaruje tako, da jo zavije v svojo jutranjo haljo, kot bi iz nje napravil hišico za Jeanne, in nato se skupaj izmuzneta.

Jeanne sicer zapusti hčerko Catherine, vendar ni nobenega razloga, da bi mislili, da se ponjo ne bo vrnila. Posebno zato, ker je Bernard rekel: »Ljubim te, ljubim ves svet, ljubim Catherine«. Njen odgovor na to vseobjemajočo ljubezen je, da smukne iz hiše, kakršna pač je, da bi se brezpogojno predala temu trenutku, preden jo bo znova dobila v oblast vsakdanja povprečnost navade. »Odpotovala sta na dolgo pot, zavedajoč se, kako negotova je. Nista vedela, ali bosta še kdaj dosegla blaženost prve noči. V izdajalski uri svitanja je Jeanne že zgubila vero sama vase... Bala se je, ni pa obžalovala ničesar.« Oba, Jeanne in Bernard sta »egoista«, razvajena in zahtevna in dokler se nista srečala, je videti, kot bi samo od daleč gledala življenje. Toda ta oddaljenost je posledica čistosti — Bernard je bil utelešena lojalnost in če je bila Jeanne pokvarjena, je bila zato, ker ji noben moški ni pomagal odkriti samo sebe; celo Raoulu je bilo očitno dovolj biti samc njen »ljubimec«. Mallova nemoderna vera v »romantično« ljubezen je hkrati vera v možnost osebne predanosti, ne kot dejanja volje ali dolžnosti, temveč kot dajanje samega sebe.

Stil celotnega filma, pridušeni način, kako izpoveduje svoja dramatična in moralna stališča, počasni ritem, nepremični obrazi in dvoličnost številnih odgovorov, katerih smisel razkrije posredno šele kaka dosti poznejša pripomba, priključijo negotovost čustvenega tavanja. Fotografija se ogiba kakršnih koli ostrih kontrastov ali agresivnih kompozicij in ustvarja v prvi polovici atmosfero dolgočasja, v drugi očaranosti.

Stilistično je SONČNI VZHOD (Sunrise) popolna antiteza tega. Film je režiral leta 1927 F. W. Murnau za filmsko družbo Fox in kombinira — pogosto okorno — ameriško vitalnost z nemškimi ekspresionizmom. V nasprotju s tem tour-de-force je HIROŠIMA, LJUBEZEN MOJA pravcati zgled stilistične enovitosti, četudi sta jo delali dve produkcijski ekipi. Murnau izkorišča do skrajnosti vse mogoče umetelnosti fotografije in dekorja. Uporablja učinek silhuet, chiaroscuro, megle, dima, razpršila, usmerjenih žarometov, posnetkov zunaj žarišča. Luč ne prikazuje stvari, temveč ustvarja v vsakem prizoru drugačno tkivo in jih ovija vanj. Moknata belina, pajčolanasta sivina, belina plavajočega ledu igrajo proti senčni sivini, ogljeni črnini, motni črnini in tako dalje. Slike so komponirane arhitektonsko z izrazitim smislom za prostor in globino in gibanje je orkestrirano nenavadno virtuozno. Dekor je neprestan čustven upor in zgodba (napisal jo je Carl Meyer, ki je bil za dvajseta leta to, kar Zavattini za petdeseta in ki s Prévртом dopolnjuje triumvirat velikih scenaristov) pričara čustveno predajo, ki jo njena preprostost samo še povečuje.

Nekega farmarja (George O'Brien) je zapeljivka iz mesta (Margaret Livingstone) do kraja očarala. Dá se ji celo pogovoriti, da bo utopil svojo vsakdanjo, pa globoko predano ženo (Janet Gaynor). Po mučnem poskusu, da bi jo utopil v njenem čolničku sredi jezera, pa farmar sprevidi, da tega ne more storiti. Žena mu odpusti in skupaj prebijeta srečen dan na svetovni razstavi. Ko pa se vračata po svojem jezeru, se vzdigne divji vihar. Žena očitno utone in farmar, ves nor od žalosti, skoraj zadavi zapeljivko. Toda sosodje so ženo rešili in z možem se srečno združita.

Okoli te preproste linije zgodbe je ustvarjeno zapleteno zlitje tem — agrikulturna kriza, nasprotje med (krepstnim) podeželjem in (zlim) mestom, ki je v ameriških filmih tega tega časa tako ostro, nasprotje med dolgočasno juho domačnosti in svilo in pudri zape-ljivke — prevzeto iz nemškega filma. Sam film je nekakšna svetovna razstava stilov in tem.

Ni je situacije, ki bi se zdela Murnauu preveč tuja, da se je ne bi lotil s polno paro, kot bi bil sklenil, da bo vnaprej zavrnil vse kritične pripombe, ki so se ponujale same po sebi: s tem, da bo vseskozi vzdrževal emotivno višino, ki se bliža deliriju. V začetku filma uprizoni zapeljivka divji erotičen ples, da bi s tem spodbudila ljubimca k umoru.

Gudrun Bost
in Anders Ek v filmu
VEČER KOMEDIJANTOV
(Gycklarnas afton, 1953)
režiserja
Ilgmarja Bergmana

Njena črna obleka in odsekano mestno vedenje je videti, ko se odbija od poznopoletne polne lune, megličastih polj in robatega tkanja grmičja in obdajajočega ga trsja, skoraj blazno. Niti zapeljivka niti mož ne zaslužita našega sovraštva, ker sta iskrena do nesebičnosti — celo, ko naklepata umor.

Po poskusu umora se spotika žena skoz gozd in ujame tramvaj. Mož se v zadregi povzpne za njo na voz in medtem ko hiti pokrajina mimo, sedita drug ob drugem, ne da bi govorila, s sklonjeno glavo in v blazni negibnosti. Tako ostaneta vse do trenutka, ko doseže tramvaj končno postajo v velemestu. Nazadnje je paralizirani soprog spet sposoben govoriti, zajokati in oprimeta se drug drugega sredi nevarno rožljajočega prometa, brezbrizna za življenje in smrt, dokler sta skupaj. Žena si je znova pridobila moževo ljubezen, ne da bi izkoristila njegov občutek krivde ali ga ponižala ali terjala, naj bi bil žalostno zvest ugasli ljubezni, temveč s svojo ljubeznijo, ki je tolikšna, da mu lahko iz srca odpusti poskus, da bi jo umoril, in ga še dalje ljubi. Svetovno razstavo uživata, kot bi bila ljubimca, ki sta se še pravkar srečala. Ko se na njuni vožnji po jezeru nazaj spusti na krhko barko njune ljubezni divji vihar, kot kazen razsrjene usode zavoljo njegovega prejšnjega namena, mož brez pomisleka žrtvuje zanj vse svoje upanje na rešitev.

Junaki prelete vso svojo lestvico strasti v 24. urah in kljub nekaterim šibkim mestom, pomeni film primeren višek Murnauove trilogije strastne ljubezni, katere prva dela sta TABU in FAUST.

O. W. Fischer in Geneviève Cluny v nemškem filmu NI TREBA DA JE VEDNO KAVIAR (Es muss nicht immer Kaviar sein, 1961) režiserja Geze Radvanyja



Ženina potrpežljivost, pripravljenost odpustiti in zaupanje v moževo obnovljeno ljubezen je na nasprotnem tečaju od žilavega Henrijevega egoizma v LJUBIMCIH. Zakaj morala — ali pravzaprav etika — ljubezni ni v prvi vrsti **negativna** lastnost izogibanja nezvestobi, sovražstvu in »grehu«, čeprav jo pogosto prikazujejo kot to. Njena etika je v strastni, velikodušni in nespametni ljubezni. Takšna ljubezen lahko mimogrede opravi z mnogimi negativnimi zablodami.

Racionalistične nadeje, da bomo ljubezen spremenili v kreposten sporazum med dvema zrelima duševnostma, ki znata svoje nezadovoljstvo neprestano spet razpuščati v nič, niso samo smešno nezadostne, temveč skušajo oropati erotiko za edino pot, po kateri lahko doseže resnično, globoko stabilnost — namreč za možnost, da ljubimca odkrito in strastno delita kolikor mogoče veliko svoje nestalnosti, to nestalnost vključita v zaroto, izrekata kolikor mogoče odkrito svoje sebične zahteve, v zameno pa dajeta neomejeno prizanesljivost, tako da ljubimca ne živita samo skupaj, temveč skupaj vsak sebe izživita.

Izredno intenzivno je to nakazano v filmu SREDI NOČI Delberta Manna. Scenarij je napisal Peddy Chayeffsky, globok analitik ameriške erotike. Frederich March je šestdesetleten vdovec, ki se upre svoji sebični, zasmehljivi družini in se oženi s svojo dvajsetletno tajnico (Kim Novak). Dekle nujno potrebuje nekoga, ki ji bo nadomestil očeta, pa je vendar možu nezvesta celo, še preden se vzameta. Vendar mu lahko obljubi — ne, da si ne bo nikoli pozelela mlajšega moškega, pač pa, da se bo skušala temu upirati in bo v globljem smislu njegova. To skoraj gotovo ne bo popolna ljubezen — bo pa ljubezen in zato boljša, kot neboleča druga možnost, namreč nič. V nasprotju s tem se človek začne zavedati — kot pripominja Ado Kyrov — da pri BEŽNEM SREČANJU sploh ne gre za ljubezensko zgodbo.

William Holden in Kim Novak v ameriškem filmu PIKNIK (Picnic, 1955) režiserja Joshua Logana (levo); Kim Novak v angleškem filmu SKRIVNOSTNA SOSEDA (The Notorious Landlady, 1963) režiserja Richarda Quine-a



STARCI, DEKLİČI IN MATI ZEMLJA

Prav lahko mogoče, da bo ljubezen Fredericha Marcha in Kim Novak nesrečna. Toda prav malo je življenj s »happy endom«; nadejamo se lahko samo tega, da bomo nekoč presojali svoje življenje kot bogato in koristno. François Mauriac je napisal strasten napad na LJUBIMCA LADY CHATTERLY in se vprašal, kakšno srečo bosta lahko uživala Constance in njen lovski čuvaj, ko se bo priplazila starost in pogasila ogenj strasti. To je priljubljeno vprašanje pobožnih polemičarjev in močno vpliva na ranljive mladostnike, ki se jim napol zdi, da se v silni starosti petdesetih let opotekamo na robu popolnega starostnega propada. Odvisno pa je od »kulturne« predpostavke, da so čustva, ki jih sproščamo pri uživanju ljubezenske slasti, popolnoma drugega reda, kot je uživanje poezije, ljubezen med materjo in dojenčkom, starši in otroki, prijatelji ali sploh katere koli vrste altruizem. Kot pripominja anglikanski kritik, oče Martin Jarret-Kerr, je Lawrence Mauriacov ugovor predvidel: »Čas spolnosti je kratek in čas, ko spolnost ni primerna, zelo dolg. Toda tudi ko spolnost kot delovanje ni primerna, naj bi bil v zavesti še zmerom velik, miren prostor, kjer umirjeno prebiva. Stari ljudje imajo lahko čudovito mirno spolnost, kot jabolka, in puste mlade proste za njihovo vrsto.«

Vloga eskimske babice v DIVJIH NEDOLŽNEŽIH, matere Eve Dahlbeck v NASMEHU POLETNE NOČI (katere čarovna pijača iz vina, pomešanega z mlekom mlade matere, zagotovi zmagoslavje ljubezni štirim mladim parom) ali starega kirurga, ki ga tako lepo igra Victor Sjöström v DIVJIH JAGODAH, so zgled tega, kako zreła lucidnost let in izkušenj lahko preoblikuje erotiko v nekaj bolj nesebičnega in filozofičnega, v vedro in ljubeznivo razumevanje, ki ne zasluži samo ljubezni in hvaležnosti mladih, temveč je hkrati zadovoljiva udeležba v plesu življenja.

V DIVJIH JAGODAH častivrednemu in rahlo sebičnemu kirurgu nekaj bežnih pripomb in nepričakovane sanje nenadoma in presunljivo odpro čisto nov pogled nase, na svojo bivšo in zdajšnjo družino. Znova obišče kraje svoje mladosti in gleda preteklost, kot bi se dogajala zdaj. V filmu ni retrospektiv, saj se preteklost še zmerom dogaja, živi, ker jo starec doživlja. Toda zdaj vidi tudi prizore, ki jih kot mlad človek ni videl. Vidi dekle, ki jo je ljubil in zgubil, kako v njegovi odsotnosti govori o njem z njegovim uspešnejšim tekmečem. Vidi svojo že zdavnaj umrlo ženo, ki ji ni nikoli odpustil, z njenim ljubimcem.

Eva Dahlbeck v švedskem filmu NASMEH POLETNE NOČI (Sommarnattens leende, 1955) režiserja Igmara Bergmana



Vidi stvari »zaokroženo«. Sprejema sočutje in očitke umrlih in mladih. In na koncu leže k počitku z zavestjo, da je pomagal znova osrečiti sina in snaho in da otroka, ki ga pričakujeta, ne bosta dala odpraviti samo zato, ker se je pač njegovemu sinu ves svet zameril. Nekaj namigov kaže, da bo postal kirurgov doslej brezosebni odnos do njegove stare gosposdinje odslej toplejši in pristrčnejši. Njegovo leganje k počitku namiguje tudi na smrt; sanja, da je postal znova otrok in teče, da bi dohitel starše sredi poletne pokrajine. Nemara se nam zdi čudno, da so čisto nedavno tega materinstvo lahko šteli za nespodobo. Toda spori in posebna potrdila in spričevala, ki so bila potrebna, preden je bilo dovoljeno prikazovati ROJSTVO OTROKA (1937), jasno kažejo, kako zelo se naša kultura grozi pred vsem, v kar je vpletena erotika, če ni prikazana samo vsdakdanje romantično. Ta povsem klinični prikaz, kako se ženska na porod pripravlja in kakšen je sam porod, je bil znova prikazan v naših kinematografih leta 1956, ko je bil star sedemnajst let. V vmesnem času so se spremenili številni nazori, pa tudi tehnika predporodne nege in porodne pomoči in producenti so prišli na nenavadno misel, da bi zastarele prizore posneli ponovno z istimi igralci, zdaj sedemnajst let starejšimi, in spremenili naslov v ROJSTVO OTROKA — ZDAJ. Tako vidimo, kako petindvajsetletni ljudje nenadoma postanejo stari dvainštirideset let in se nato spet čudežno pomlade. Kdaj pa kdaj je učinek tega skorajda lep, kljub temu da je gradivo postalo s tem povsem nepovezano in da so tako izvirne kot dodane pasaže snemane s skrajno okorno tehniko. Groteksno dejstvo, da so producenti z novo verzijo zelo dobro zaslužili in jo dolgo prikazovali, je dokaz, da so ljudje povsem sestradani, kar se tiče dokumentacije in filmov, ki jim omogočajo, pa če še tako nepopolno, duhovno dojeti najbolj osnovne in globoke človeške izkušnje.*

Višek ROJSTVA OTROKA, ko se glavica z muko izvija med materinimi stegni in vleče kirurg za mehko lobanjo z rokami v gumijastih rokavicah, nenadni izliv vode, ko pride ven obrazek in otrokov izraz zbeganega olajšanja in izčrpanosti, nato pa dušeče se gaganje, ko kirurg poveže popkovo, je preživel vse zastarelosti konteksta. Tako mogočno začutimo spoštovanje do erotike kot celote, da si ni mogoče predstavljati, kako so mogli moralisti kdaj upati, da bodo pridigali o seksualni morali in hkrati vztrajali pri tem, da je biologija materinstva pregrozna, da bi jo smeli poznati, kaj šele prikazovati mladim ljudem. Taki filmi morajo biti hladni, tako rekoč klinični, ker če je filmski ustvarjalec dovolj pogumen, da meša fizične podrobnosti z dramatično zgodbo, ga celo nepristranski puritanci takoj obdolže morbidnosti, nevrotičnosti, senzacionalizma itd. Zgled tega so komentarji k Bergmanovim filmom, kjer so si številni kritiki očito predstavljali — ali celo naravnost povedali — da mora biti vsak umetnik, ki ga zanima psihološki učinek poroda ali abortusa, nujno morbiden.

Bergmanov film TAKO BLIZU ŽIVLJENJU je pomenil samo polovičen uspeh, ker je bil prej dramatična meditacija o pomenu rojstva in življenja, kot pa film o erotiki materinstva. Ker sem samo moški, seveda nisem v položaju, da bi mogel izratiti svojo nezadovoljenost precizno ali prepričljivo. Dokaj stvari, celo strogi (zelo švedski) ton filma pa je nedvomno zdrav korektiv običajni sentimentalnosti.

Edini film, ki daje klasično evokacijo poroda — klasično v tem smislu, da skuša integrirati klinični, fizični, čustveni in duhovni vidik v celoto — je film VSI MOJI SINOVI, ki ga

* Mislim, da bi bilo napak dolžiti producente, da je bil njihov pristop zgolj komercialen. Bolj verjetno je, da je tudi nje paralizirala »svetost« obravnavane snovi in se jim je zdelo, da je ta predmet tako blizu nespodobnosti, da se bodo rešili pritiska posameznih prizadetih skupin še najbolj tako, če ne store nič drugega, kot da prirede star in že prikazan in sprejet film. Toda zdrava pamet bi jim lahko povedala, da bi bilo film o porodu treba snemati magari vsako leto in ga prikazati vsem šolskim otrokom, najpozneje v letih pubertete, pa čeprav samo zato, da bi dobili vsaj bled pojem o tem, v kakšen namen imajo spolne organe in kaj je pravzaprav erotika. Dandanes je prvi klinični film o seksualnosti, ki ga vidi večina mladih ljudi, vojaški dokumentarec o spolnih boleznih, glede katerega se bahajo, da tudi utrjeni fantje pri njem omedlevajo. Zastareli moralisti pa se čudijo, zakaj mladi ljudje ne upoštevajo njihovih svetov in hodijo rajši k psihiatrom. Očito žive v blaženi nevednosti glede dejstva, da so tudi moralisti svoji čredi dolžni prikazati stvari v celoti in takšne, kot so, in da na prikrivanju ni mogoče osnovati nobene veljavne morale.



Prizor iz filma **POD SONCEM MEHIKE** Sergeja Eisensteina (iz let 1930—1932)

je George Stoney napravil kot poučni film za louisianske babice. Posnetek pravkar porojenega otročička, zavitega v časopis z reklamo za elegantne čevlje, je družbeno protesten in nadrealistično intenziven, čeprav je »samo« dokumentarno »naključje«. Toda takšna naključja se pripete samo umetnikom, ki so dovolj pogumni, da jih iščejo, puste pa nedotaknjene, namesto da bi neprestano aranžirali svoje gradivo, da bi ustrezalo plahim predstavam o dostojnosti in pomembnosti, umetnikom, ki vedo, da je čustvena disonanca dejansko gibalna moč vsakršne umetnosti.

Film kombinira klinično korektnost (pogled na črnko z razklenjenimi, s sponami pritrjenimi nogami, da prikaže genitalije), s čustveno toploto (glasbena spremljava je zbor, ki poje »Vse je pripravljeno za otročička« kot pobožno pesem) in ljubečo natančnost pri »banalnih« podrobnostih (kako zlagati pleničke). Tako odmeva kombinacijo brezosebne učinkovitosti in človeške toplote, ki jo izžareva osrednja figura zgodbe, babica, ki igra samo sebe. Za nestrokovno občinstvo je čustveni razpon tolikšen, da imajo »nespodobni« prizori sicer še zmerom pornografični podton (samo hinavci trdijo, da ga nimajo), toda dosežejo pri tem erotično čistost, ki opremi vse, od rahlo sentimentalne glasbe, do ženskih rodil in zdravniškega rutinskega dela, z duhovno veličino. Če primerjamo odkritost takšnega filma z »odkritostjo« sv. Avguština, ki je pred sodiščem izjavil, da se otroci rode med urinom in fekalijami in da je to primerna podoba človeške narave, se zavemo, kako je tradicionalni izgovor, da je materinstvo preveč »sveto«, da bi se ga smelo prikazovati, prav podoben izgovoru, da je seksualni užitek preveč zaničevanja vreden, da bi smeli nanj misliti ali se zanj brigati. Gre za dve plati iste medalje: od fantazije obsedeno grozo pred erotiko.

Govorimo o Materi zemlji in nebeškem Očetu, o luni in morju, kot da sta ženski in tako dalje, ker je pač spontana človeška reakcija personificirati in torej erotizirati vesolje. Človeška seksualnost ni samo »podoba« rodovitnosti narave. Človeška rodovitnost je prav tako arhetipski del narave kot kateri koli drugi in dejansko teče glavni tok metaforike verjetno v nasprotno smer. Eisenstein, čigar filmi so na prvi pogled povsem brez seksualnih tem, se je globoko zavedal afinitet med rodnostjo narave in človeško seksualnostjo. Dve epizodi iz filma STARO IN NOVO, bikova poroka in prizori s posnemalcem smetane, so upor hektičnega seksualnega simbolizma. Bika v verigah ženejo k s cvetjem okrašeni kravi. Napisi oznanjajo »Nevesta« — in nenadoma se pojavi majhno dekletce (da bi se omožila z bikom?). »Ženin« je nenadoma drobčena, osupla mačica. V nekem hipu se bik — z montažnim prijemom — skrči v prestrašenega telička (prav kot so človeški ženini pogosto »majhni« in boječi pred poročno nočjo). Goveja nevesta vidi svojega ženina skoz romantično »meglo«, ki jo ustvari fotografija; sledi povsem subjektiven posnetek tega, kar vidi bikovo oko, ko se vrže na zadnjico neveste.

Posnemalnik se prvič pojavi na platnu zelo podoben faličnemu simbolu. Hudourniki pen in vrele tekočine se najprej enačijo z bikovo rodnostjo: nato pa se smetana vzdigne v dveh steklenih posodah, ki od daleč spominjata na prsi. Seveda kaže prihodnji posnetek telička, ki sesata kravje vime. Uporaba simbolov za falos in prsi, prepletanje moškega orgazma z žensko mlečnostjo, identifikacija semena in mleka in pri tem vloga posnemalnika kot kulturnega zmagoslavja človeške umske domiselnosti in njegov politični pomen kot rešitelja kolhoza, so nemara naključja. Pa vendar bi bila tako zapletena namernost nedvomno v Eisensteinovem dosegu, saj je le nekaj let pozneje zelo natanko študiral podobe primitivnih plodnostnih ritualov in so njegove obscene skice, ki jih je med snemanjem filma QUE VIVA MEXICO risal sebi v zabavo, spravile ameriške carinike v strah in trepet. In prizor v filmu ČAS NA SONCU (Time in the Sun), kjer kmetje sekajo orjaški kaktus, da bi pridobili mlečno tekočino, ki je v njem, je dobeseden prevod prizora s posnemalnikom.

Gledati Eisensteina kot mrzel, razumski tip, je popolnoma napak. Strahovito čuten režiser je in njegova neizprosna monumentalnost je v filmskem svetu tako rekoč brez tekmeča. V KRIŽARKI POTEMKIN vise zaspana telesa mornarjev tik pred vstajo v mrežah, podobna težkim zrelim sadežem — prav tako **fizično** kot moški in prsata ženska, ki se drug drugemu smehljata z nasprotnih koncev viseče mreže, ki jo delita v ČASU IN SONCU.

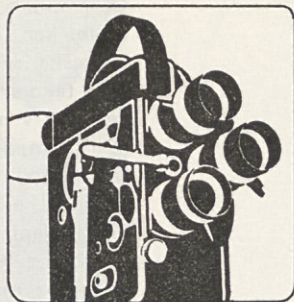
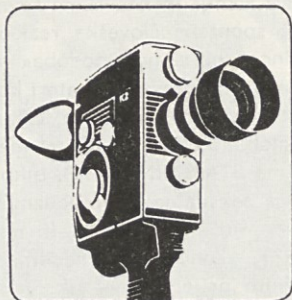
V ODRSKIH LUČIH poje Calvero-Chaplin:

»Oh, to je ljubezen; je ljubezen; ljubezen
ljubezen, ljubezen, ljubezen, ljubezen, ljubezen,
Ljubezen; ljubezen: ljubezen ljubezen
ljubezen ljubezen ljubezen ljubezen.
To je ljubezen; je ljubezen; ljubezen
ljubezen ljubezen ljubezen ljubezen;
to je ljubezen; je ljubezen to je
ljubezen ljubezen ljubezen ljubezen ljubezen.«

— to je moč, ki navdihuje Calvera in Monsieura Verdouxa, ki rešuje postopače iz EASY STREETA in malega človeka v LUČIH VELEMESTA samote in malodušja. Tolaži Calverovi nevidni nastopajoči bolhi Phyllis in Henryja, da sta ujeti na odru, in potolaži pevca zavoljo njegove žrtvene smrti.

Kar se pa vesolja tiče — no, kaj že morejo zvezde drugega, kot sedeti na svojih tečajih? In po skromnem mnenju malega človeka jih ljubezen lahko premakne, prav kot je v de Sicovem ČUDEŽU V MILANU ljubezen Totoja in Edvige povzročila, da je sonce vzšlo sredi noči in tako osramotilo vse stranske zakone, ki vladajo sončnemu sistemu. V SEDMEM PEČATU so edini, ki uidejo smrti, klovni in njegova družinica — klovnova žena je prizanesljivo skeptična ob njegovih »vzizjah« Matere z Detetom — nebeške zrcalne podobe njegove družine.

festivali



kratki filmi, beograd 71

mark cetinjski

KOLT 15 GAP predstavlja nekakšno življenjsko parolo Stanoja Čebića, kovinostrugarja »evropske kakovosti«, človeka, ki meni o sebi, da je edini živi naslednik idej marksizma in leninizma. Za okrajšavo KOLT 15 GAP, kar pomeni »Kupi odpadke Liže Tanjire 15 Godina, Aktivno i Pasivno« se skriva dobršen del njegovega življenja, ki ga je preživel na podoben način. Stanoje Čebić je odličen poznavalec našega delavskega razreda, razmer, v katerih delamo ali ne delamo (kakor pač kdo), poznavalec razmer, v katerih se giblje naš človek, delavec, je poznavalec poti, po katerih hodi in o katerih ne razmišlja preveč, pač pa se prepušča življenjski nedelavnosti. Anketa, ki jo je Stanoje izvedel s pomočjo avtorjev filma Miodraga Miloševića in Jovana Jovanovića pred neko beograjsko tovarno, je bila v končnem rezultatu prav šokantna, v spoznanju namreč, kako slabo poznajo naši delavci pota, po katerih hodijo, kako neobveščeni in nezainteresirani so naši »samoupravljalci«. Stanoje Čebić, »velikan dela«, je doslej zamenjal 150 podjetij oziroma 180 različnih zaposlitev po vsej naši domovini in spredel, da je povsod približno enak položaj in da »tisti, ki največ delajo, dobijo najmanj«. Zato se je



odločil, da ne bo več delal, to se pravi, da ne bo več pomagal izkoriščevalcem. Stanoje, na pogled sicer čudak, je povsem točno odkrival naše napake, spodrsrljaje in slabosti ter jih razglašal na poseben način, iščoč vzroke predvsem v nepoznavnju in v nedoslednem uresničevanju idej socializma. Pregaril nas je, da se postavimo na stran vseh tistih, ki se bojujejo, da bi odpravili nepravilnosti, nelogičnosti in korupcije iz naše družbe. Veliko je kritiziral Stanoje, včasih celo zelo ostro. V zameno pa nam je ponudil svoje konkretne predloge za preobrazbo našega družbenega in političnega življenja in s tem vsaj na videz omilil ostrino svoje kritike. Avtorjev filma niti ni moč opaziti, toda prav njim gre za sluga, da je celoten Stanojev monolog tako zanimiv in dinamičen, kar je seveda posledica jasne filmske koncepcije. Kamera je s svojim nepretrganim in nemirnim gibanjem dopolnjevala Stanoja, njegov temperament, njegove poglede na našo družbo in končno opozorila na mnoge dileme, s katerimi se spoprijema naša družba, in čeprav se nam nenehno dozdeva, da z njim nekaj ni v redu, vse njegovo početje priča, da je povsem normalen.

Jovan Jovanović: »Stanoja Čebića sem spoznal mesec dni prej, preden smo začeli snemati film o njem. Vsak dan smo bili v družbi z njim, veliko smo se pogovarjali, pošteno sem se seznanil z njegovimi pogledi na življenje, pozneje pa smo mu omogočili, da je svoja stališča javno razložil kot glavni protagonist filma KOLT 15 GAP. Z akontacijo, ki smo jo dobili od Dunav filma, smo film posneli na 16 mm trak, pozneje pa smo ga prekopirali na 35 mm trak.«

ZDRAVI LJUDJE ZA RAZVEDRILO (Zdravi ljudi za rasonodu) je film, ki je privedel do popolnosti vse komponente filmske umetnosti. Zelo težko se je odločiti, ali je boljša kamera, ki je zelo originalna in zadnji čas zelo značilna za avtorja, ali je to izredno kulturno in s polno mero muzikalnosti izvedena montaža, ali je to glasbena spremljava, ki je ritmično pojačevala atmosfero filma, ali pa je to vendarle blagoironični režijski poseg. Vse to je doseženo s temo, ki bi bila za mnoge preobsežna



Mladi ustvarjalci kratkih filmov Nikola Jarčević, Lordan Zafranović in Krsto Papić



Na beograjskem festivalu kratkih in dokumentarnih filmov so se s svojimi filmi predstavili Srdjan Karanović (APOTEKARICA), Goran Marković (BEZ NAZI-VA) in Jovan Aćin (SEX, MAO, LSD)

ali pa na pogled preveč monotona in bi tako ne nudila posebnih možnosti za kratki film. Zato je pomen avtorjeve izrazne moči še večji, drobna vélika stvaritev pa zopet govori v prid tezi, da za pravega umetnika ni omejitev. To je film o čisto navadnih ljudeh, ki žive v rodovitni in široki Vojvodini, film o njihovem večnacionalnem sestavu, o njihovem vsakdanjem življenju in vsakdanjih problemih, vse to pa je predstavljeno na kraju samem, pred njihovimi prijetnimi in malce smešnimi pisanimi hišnimi pročelji. Statične slike, ritmično zložene v privlačnost najlepšega mozaika, so filmu vdihnile posebno obliko in prav ta oblika, način filmskega izražanja, je najbrž največja moč filma. Ne bi bilo potrebno, da bi se na sliki kaj dogajalo, kajti film bi nam bil kljub temu všeč. Oko objekta je mirovalo, tudi ljudje pred njim so bili mirni, v nas pa se je začelo nekaj dogajati, vznemirilo nas je, življenjska sila, preprostost in optimizem, ki je vel iz filmskega platna, nas je začaral. In radi smo imeli ta svet in te ljudi.

Karpo Aćimović-Godina: »V času, ko sem snemal ZGODNJA DELA, sem mnogo potoval po Vojvodini in iz avtobusa opazoval vasi, hiše in bogastvo barv njihovih pročelij. Zaželel sem si, da bi napravil film o teh hišah, o ljudeh, ki žive v njih in okoli njih. Neoplanta mi je pri tem pomagala.«

Ko človek razmišlja o obeh filmih in ju primerja, začenja razumeti, kako zelo se med seboj razlikujeta. Vendar pa je vsak na svoj način dosegel vrhunec in napravil na gledalce nepozaben vtis. Prvi predvsem s formo, drugi z vsebino, prvi mirno in zanesljivo, drugi na pogled neorganizirano in nervozno, prvi s podobami ljudi iz rodovitnih in enoličnih krajev ob njihovih vsakdanjih opravilih, drugi spet z analizo posameznikov in njihovih kritičnih reagiranj v žarišču mestnega vrveža. Prvi je na zanimiv način zabeležil obstoječe stanje in opozoril nanj, drugi pa je poiskal nepravilnosti v obstoječem stanju z željo, da ga menja. Prvi film je s svojimi barvami zapustil avtentični sociološki zapis o času, običajih in ljudeh, medtem ko je drugi film z razigrano kamero in s črno-belo tehniko poudaril realnost v očeh glavnega junaka.

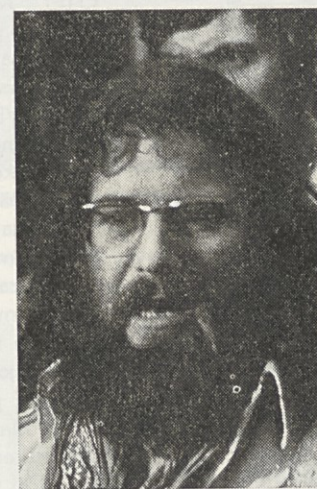
Karpo Acimović-Godina: »Da, kamera je statična. Ste gledali moje nekdanje amaterske filme? Tam se je kamera nenehno gibala. Takšnemu obravnavanju filmskega izražanja ustreza tudi pričujoči način snemanja. Veliko bližje je čistosti izraza.

Jovan Jovanović: »Delali smo po pravih filmarskih načelih. Stanoju nismo ničesar sugerirali. Predstavitelj je samega sebe, kamera pa je vse to na določen način registrirala.«

ZDRAVI LJUDJE ZA RAZVEDRILO in **KOLT 15 GAP** sta najbrž najpomembnejša v množici dobrih, predvsem dokumentarnih filmov, ki jih je bilo moč videti na 18. festivalu jugoslovanskega kratkega in dokumentarnega filma. Avtorja obeh filmov sta zelo mlada, njun talent pa je bil opažen že prejšnja leta. Vendar sta letos doživela pravi triumf. Pri občinstvu sta bila oba filma izredno dobro sprejeta, pa tudi v uradni žiriji sta dobila obilo nagrad. V anketi kritikov in predstavnikov tiska je bil film **ZDRAVI LJUDJE ZA RAZVEDRILO** proglašen za najboljši film festivala. Vendar pa ni nobeden izmed njih dobil Grad Prix. In čeprav tega dejstva nekateri niso mogli razumeti, se vendar za vsem tem skriva nekakšna pravičnost, kajti resnično bi se bilo težko odločiti, kateremu izmed teh dveh odličnih filmov dati prednost. Ko sta se znašla na isti stopnji, sta postala moralna moč festivala. Na splošno pa so mladi avtorji s kvaliteto svojih filmov letos dominirali na festivalu in dokazali, da lahko z mnogo optimizma gledamo v prihodnost našega filma. Prihaja mlada nadarjena generacija filmskih ustvarjalcev, od uspešnosti vodenja filmske politike pa je odvisno, v kolikšni meri bo izkoriščen ta zanesljivi potencial.

Jovan Jovanović: »**ZDRAVI LJUDJE ZA RAZVEDRILO** je zelo kulturno napravljen film. Karpo je pričel s svojim zanimivim načinom izražanja že v filmu **GRATINIRANI MOŽGANI PUPILJE FERKEVERK**, ki je meni osebno še bolj pri srcu.

Karpo Acimović-Godina: »**KOLT 15 GAP?** To je dober film.«



Mlada režiserja z beograjskega festivala: Vlatko Gilić (**IN CONTINUO**), in Joca Jovanović (**KOLT 15 GAP**) ter avtor filma **MIRNI DNEVI V CLICHYJU** Jorgen Troell

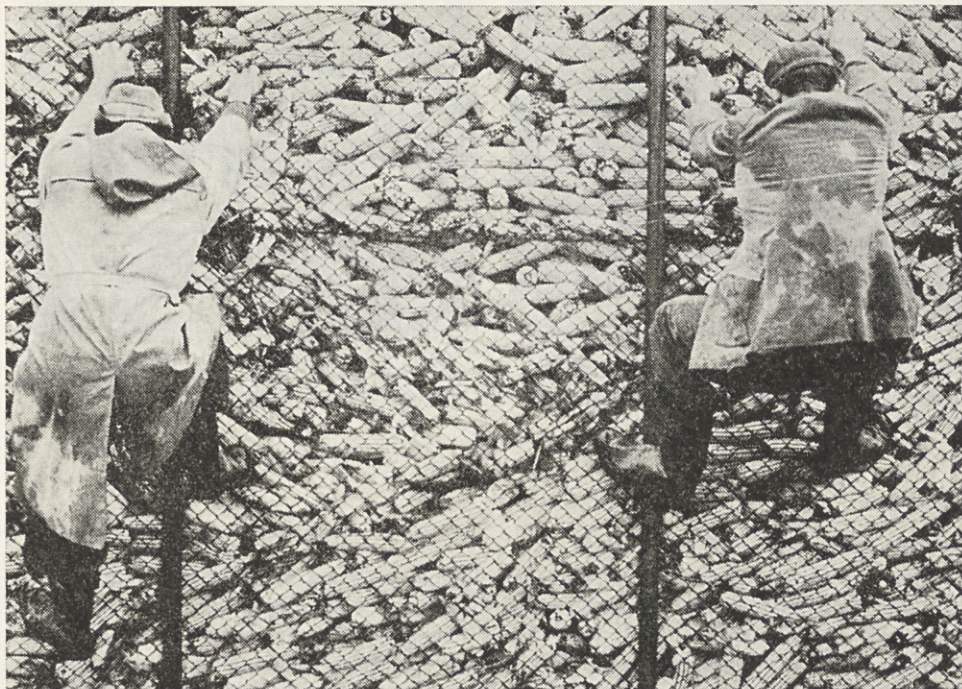
Sila težko bi rekli, da je Will Wehling nova metla oberhausenskega festivala kratkih filmov, saj dela zanj domala vse od začetka. Toda doslej ni bil sam; delovala sta skupaj s Hilmarjem Hoffmannom, ki pa ga je zdaj (neprostovoljno) zapustil. Napredoval je, Will pa je ostal sam. Sam se je odločal za selekcijske skupinice, ki so skupaj z njim odločale, kateri in kakšni filmi bodo prišli v festivalski izbor in sam je zdaj odgovoren tudi za celotni potek festivala. V tem je torej nova metla in začel(a) je tudi po svoje pometati. Najprej je pometla z dosedanjim programskim konceptom — o katerem pa je treba še dodati, da se je v zadnjih letih tudi sicer spreminjal — izvirno je združila posamezne filmske teme, nacije, starosti, spole in sploh: posamezni programi so potekali pod skupnimi naslovi. (Tu velja mimogrede še dodati, da je novost letošnjega festivala tudi ta, da ni imel nobene uradne žirije — drugih pa več — in da letos sploh ni dobil nobenega denarja od države, beri: Bonna).

Program št. 1: politični film, najštevilnejši in najzanimivejši

Politični film, ta razvpiti filmski »žanr«, ki pride, vidi in zmaga na vseh svetovnih festivalih že vrsto let, nikakor ne neha biti zanimiv. V kratkem filmu gre predvsem za dokumentarec, ki je zdaj bolj domiselno posnet in opremljen z duhovitim komentarjem (TISTI, KI ŽRE BERLIN Friedhelma Heydeja), drugič zgolj realistična kamera-oko, ki se sprehaja po okolju in med ljudmi ter poroča o njihovem življenju drugemu svetu (večina latinsko-ameriških filmov), morda tretjič spet ironizira, a topla pripoved o nekem koščku sveta, v kateri pride politična poanta šele »za nami« (Karpovi ZDRAVI LJUDJE ZA RAZVEDRILLO) in tako naprej vse od najostrejših političnih pamfletov (KONEC DIALOGA, anonimen, saj pripoveduje o apartheidu v Južnoafriški republiki) do gole agitacije proti kakemu družbenemu pojavu — zlu (EKS Kurta Gloora, ki pripoveduje o švicarskih alkoholikih).

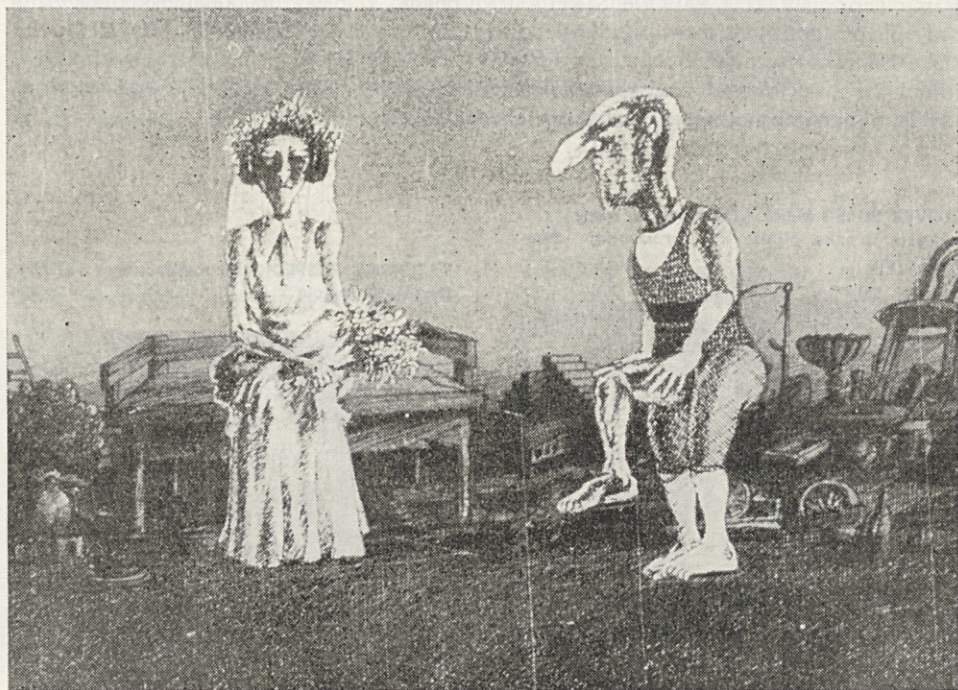
Teh nekaj naslovov, zbranih bolj ali manj po spominu, predstavlja samo drobec med političnimi filmi, ki so bili glavnina med 124 udeleženci. Zbrani pod naslovi: »Agitacija in analiza«, »Pred in po revoluciji«, sèm pa sodita tudi programa »drugega filma v Latinski Ameriki«, so pripovedovali o političnih situacijah, dogodkih, ljudeh in tragedijah, ki so ali tipični za en del sveta, državo ali okolje ali pa zajemajo celotno svetovno situacijo. Jugoslovanski predstavniki v političnem filmu sodijo predvsem v prvo kategorijo, saj so v političnih, predvsem pa v nacionalnem pogledu (izbor je bil posvečen v celoti proizvodni hiši Neoplanta iz Novega Sada), pestro lokalno obarvani, kritični do jugoslovanskega okolja in prinašajo širšemu svetu sporočilo o našem življenju in odstopanju od norm. Jugoslovani smo imeli tudi najbolj celovit in kakovostno ubran program (brez Slovencev, ker je Karpo spet snemal za Neoplanto) in smo tako znova potrdili, da je moč najti v jugoslovanski proizvodnji kratkega filma resnično zanimiva dela, ki so naši sedmi umetnosti spet povrnila ugled, v Oberhausnu malce zmajan v nekaj zadnjih letih.

Latinsko-ameriški filmi so bili v veliki meri že znani — bodisi s programov v Pesaru, Toursu in Krakovu ali pa s posebnih projekcij, posvečenih razvijajoči se udarni kinematografiji s tega konca sveta (npr. Berlin). Kljub ponovnemu gledanju ne izgubljajo svoje udarne moči, ki je predvsem v pomembnosti dokumentarnega sporočila in precej manj v filmsko-estetsko-tehnični plati. Tako imenovani drugi film, kakor je bil naslovljen program, pomeni neodvisno uporniško kinematografijo, v čemer pa se razhaja z že splošno uveljavljenim poznavanjem treh tokov ali kategorij v filmski Latinski Ameriki, ki so jih postavili najmlajši ustvarjalci. Po njihovem mnenju je prvi film komercialen, drugi išče predvsem v umetniškem izrazu in estetiki, tretji pa je revolucionarni film, tisti, ki deluje domala ilegalno in je za njegove stvaritve prav malo možnosti, da so javno predvajane v domačih deželah. Glede na celotni koncept izbranih filmov pod naslovom »das andere Kino...« bi dejali, da se ne sklada povsem z omenjenimi kategorijami. Kakorkoli, oberhausenski »drugi film v Latinski Ameriki« naj bi bil tisti »tretji«, s katerim so seznanjeni poznavalci kinematografije tega kontinenta.



70-te — SEZONCI, film Prvoslava Marića, ki je bil predvajan na festivalu v Oberhausnu (proizvodnja Neoplanta film)

NEVESTA, animirani film scenarista in režiserja Borislava Šajtinca, ki je bil prav tako predvajan na festivalu v Oberhausnu (proizvodnja Neoplanta film)





Prizor iz filma **KO SEM BIL ŠE SREČEN...** (Mikor gme boldog voltam...) madžarskega režiserja **Janoša Koltaja**



Prizor iz madžarskega filma **PROCES** (A per) režiserja **Józsefa Magyaria**

Program št. 2: »izleti« ali halucinacije

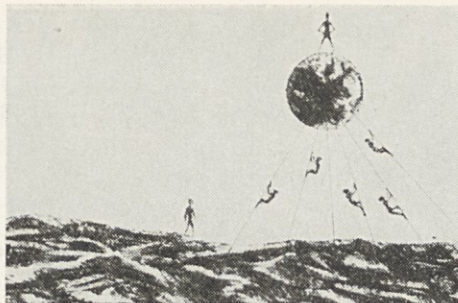
To so bili polnočni filmi, ki jih drugače imenujemo v širšem okviru tudi podtalne, gefovske ali celo pornografske. Vsakega nekaj je bilo s poudarkom, da termin »pornografski« nima več svoje veljave in da stvari lahko imenujemo kar erotične. Tudi tega je bilo nekaj (LJUBKA LJUBEZEN Irma in Eda Sommerja, skoraj didaktično obarvan prikaz tistega akta, ki ga iz navade imenujemo ljubezenski — to pot je najbrž bil), vendar v primeri s tem, kar smo že videli na uradnih filmskih platnih, povsem nevznemirljivega. Pri Stanu Brakhagu se radi inspirirajo tisti, ki prikazujejo prave »izlete« (trips v izvirniku, kar pomeni nekakšno ekskurzijo v nirvano, povzročeno z različnimi narkotičnimi sredstvi) in pravzaprav sta samo dva tovrstna filma dala naslov vsemu polnočnemu programu (npr. INVAZIJA PAGODE STRELA Ira Cohena, ki prikazuje kalejdoskopske vizije pod vplivom opija). Z mamili je imel opraviti še ameriški film (VISOKI TEMNI TUJEC Ricka Hancoxa), vendar v zabavnem igranem filmu, ki naj bi pripovedoval predvsem o stimulativnem učinku teh sredstev. Dva kratka, a zanimivo pestra programa, med katerima, seveda, ni bilo nobenega predstavnika socialističnih dežel.

ČLOVEK POLEG MENE (Taj čovek do mene) režiserja **Branka Miloševića**, proizvodnja Neoplanta film



KAZENSKA EKSPEDICIJA madžarskega režiserja **Dezsöja Magyarja**





Prizor iz animiranega švicarskega filma SPUSTIMO SE NA LUNO (Alunissons) Ernesta in Gisèle Anserge



IZPIT (Egzamin) poljskega režiserja Andrzej Trzosa

Program št. 3: debitantski filmi

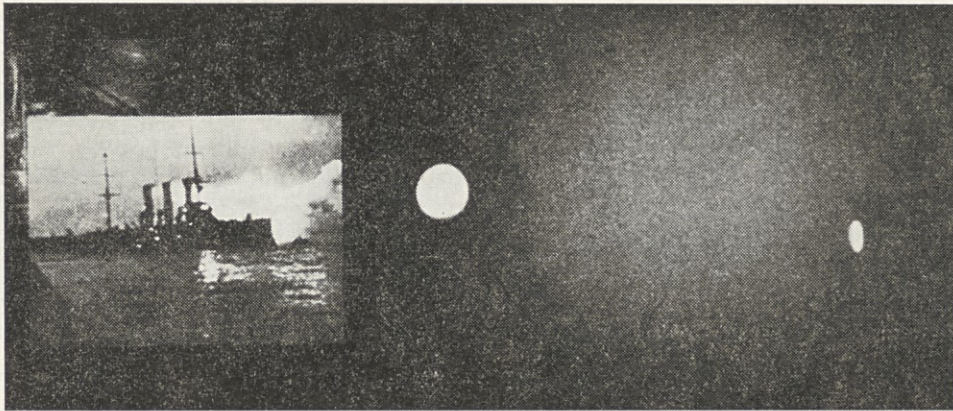
Iz najrazličnejših dežel so prišli, da bi prikazali svoje prve filme in na različne načine so se uveljavili. Pravzaprav niso prinesli ničesar posebno novega, iščočega, skratka »prvega«. Zanimivo pa je, da se spoprijemamo z vsemi žanri kratkega filma. Še najbolj je vžgal madžarski animirani film (MODERNE METODE TRENINGA Béla Ternovszkega), s črnim humorjem obarvan, iz skečev sestavljen domala divje ritmičen prikaz trpinčenja športnikov, z duhovitim gagom na koncu — trener podleže lastnim krutim metodam. In sploh so imeli Madžari največ sreče s svojimi izbranimi filmi, kar potrjuje tudi igrani film KAZENSKA EKSPEDICIJA (Deszöja Magyjara), ki se mu je zapletlo le z nedomiselnim vključevanjem dokumentarnih posnetkov v po vzdušju zanimiv igrani film, ki je imel odličnega snemalca. Jugoslovani s prvencem kakšnega novega avtorja nismo sodelovali, kljub temu da smo imeli ob rami z Američani največ filmov na tem festivalu. Čeprav film Predraga Golubovića SMRT KMETA DJURICA (prikazan je bil v otvoritvenem programu) nikakor in še zdaleč ne sodi med debitantske filme, prej bi rekli med veteranske, se ob nazadnje omenjenem madžarskem filmu nehote spomnimo nanj zaradi podobne

S.O.S. madžarskega režiserja Marcella Jankovicsa



MODERNE METODE TRENINGA (Modern edzés-módszer) madžarskega režiserja Béla Tarnovszkyja





Sovjetski film NAŠ MARŠ je zanimiv kot poseben poskus napraviti dokumentarni film iz odlomkov iz igranih filmov

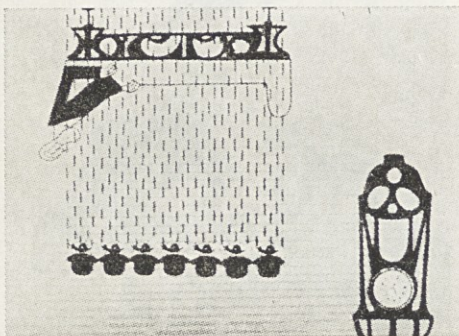
baladne atmosfere, ki sodi sicer v drugačen čas, a vendar sta obe igrani zgodbi pogojeni z vojno, obe se gibljeta v istem ritmu in tudi ta film ima zelo lepo kamero.

Program št. 4: animirani film — nova imena in »samo« novi filmi

Pri novih imenih med animiranimi filmi (vsaj za Oberhausen novih) velja ponoviti misel iz prejšnjega odstavka, da niso prinesli česa bistveno novega, pri marsikaterem je prav zlahka prepoznati vzornika — v risbi, slogu, grafiki, McLarenovi enkratnosti, ampak človek si ne more kaj, da se ne bi spet nasmehnil ob spominu na duhovit, v animiranem slogu prikazan »tisti« akt (SILHUETE Michaela Wildhagena), ki je s preprosto risbo prikazoval dva v eksperimentiranju z različnimi figurami veneris, to risbo stopnjeval do divjega crescendo in jo sklenil v strašno zabaven gag (ki pa, mimogrede povedano, od daleč spominja na Vukotičev SUROGAT). Med novimi filmi znanih animatorjev je posebej ugajal Nikola Majdak s ČASOM VAMPIRJEV, medtem ko je proslavljeni Zagrebčan Zlatko Bourek s ŠOLANJEM to pot razočaral. Prav gotovo je razveseljivo, da se vedno več filmskih

Bolgari so se že nekajkrat izkazali z animiranim filmom. To pot nas niso razočarali s svojimi DEDIČI

Kljub temu, da je latinsko ameriški film predvsem dokumentaren, so Venezuelci predstavili igrivo igrano politično satrio OB ZIDU



dežel ukvarja z animiranim filmom, nekatere res še da neinventivno in koketirajoče s temo (MLADI MOŽ, PO IMENU ENGELS Katje in Klauza Giorgi ter Fedorja Kitruka v koprodukciji med Vzhodno Nemčijo in SZ), drugi pa prav gotovo iščejo nove oblike v izražanju v vsebini in sliki (SPUSTIMO SE NA LUNO Ernesta in Gisèle Ansorge).

Program št. n: mešano — ženskih ustvarjalk, tistih pod 20-im letom, študentov in ustvarjalcev z zahodne obale ZDA

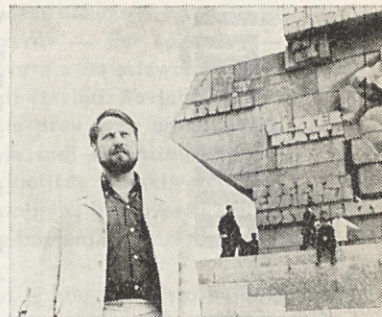
Ženske se po svojih ustvarjalnih zamahih ne razlikujejo od kolegov drugega spola — vsaj, kar zadeva kratki film in oberhausenski festival — samo precej manj jih je. Pri študentih pa je presenetljivo, da niso pokazali skoraj nobenega dokumentarnega filma (razen Jovana Aćina SEX, MAO, LSD... ALI TAKŠNO JE ŽIVLJENJE) in da absolutno prevladuje igrani film. Med temi so se najbolj odrezali Angleži (MAMI MAMI Johna Beecha), ki jim domala ni para v njihovem otoškem črnem humorju, pa tudi Sovjeti so dobro začeli (SREDIČKA POLOVIČKE J. Minsa), ko so se naslonili na ljubko zgodnico Alberta Moravia, vendar zgodbe niso znali pripeljati do filmskega konca. Ustvarjalci z zahodne obale ZDA vedno znova dokazujejo, da ustvarjajo neodvisno od kakršnihkoli vplivov, vendar ta popolna nekonformnost in avtohtonost ne rojeva vedno pravega uspeha. Pogosto so kritični do okolja, v katerem živijo, celo v animiranem filmu (NADALJNJE DOGODIVŠČINE STRIČKA SAMA Roberta Mitchella in Daleja Caseja), za teme svojih filmov pa si tudi izbirajo hvaležne objekte ali subjekte, ki jim ni treba dodajati kaj posebno filmsko domiselnega (SÉAN Ralpa Arlycka). Ti ustvarjalci, najbrž mladi, so v večini primerov tudi sami producenti svojih filmov in najbrž so evropski festivali — oberhausenski? — izjemna prilika, da sploh kdo vidi njihove filme. Škoda za druge! Med ustvarjalci pod dvajsetim letom so kajpada tudi otroci in ti se najbolj znajdejo, kadar rišejo. Razni avtorčki bolj ali manj uspešno duhovičijo o kraju in ljudeh, ki jih obdajajo, presenetljivo in zanimivo pa je to, da znajo svoje risbice oživeti (MAVRIČNO KOLO). Takšen skupek risb je kajpak samo ljubka informacija o zaneseni igri otrok, k filmskemu ustvarjanju pa (še) ne prispevajo ničesar.

Finale: drugi programi, retrospektive

Kljub nabiti časovni razporeditvi, kar je sploh vedno specialiteta Oberhausna, organizatorjem ni bilo dovolj, da bi gledali samo tako imenovane uradne filme; imeli smo še priložnost ponovnega srečanja s kanadskim animiranim filmom, v katerem je imel seveda glavno besedo Norman McLaren, s kanadskim novim filmom pa še s posebno ameriško retrospektivo Grenka leta, ki je prikazovala socialne dokumentarce tridesetih let. Kljub drugi nabasanosti s programom je bila to posebna priložnost, da smo se seznanili s tako imenovanim rekonstruiranim dokumentarcem, ki se v svojih ambicijah ni zadovoljeval zgolj z dokumenti o gangsterizmu, korupciji, KKK, propadanju farm, lakoti, nepismenosti itd. na domačih tleh, marveč je segel celo na tuja tla (SRCE ŠPANIJE Paula Stranda in Lea Hurvitza), če je tja padla tudi njihova sraga — to pot ameriška pomoč pri transfuziji krvi v španski državljanski vojni.

Razmišljanje o 17. oberhausenskem festivalu lahko sklenemo z mislijo, da je bil to korekten festival, kar zadeva kakovost, v primerjavi z nekaj prejšnjimi leti. S tem pa seveda še ni rečeno, da ne bi mogel biti boljši.

MIŠA GRČAR



Poljaki so v filmu MOŽ Z DVEMA IMENOMA obravnavali problem pripadnosti človeka dvema nacijama



Finci so se poskusili v žanru animiranih filmov z animiranimi predmeti. S steklenicami so prikazali celo zgodbo o človeških odnosih

Češki dokumentarec KOSTNICA predstavlja spomenik — kapelo, okrašeno z zgodovinskimi okostnjaki



moskovski filmski monologi in dialogi

branko šömen

V drugi polovici decembra 1970 je bilo v Moskvi posvetovanje urednikov filmskih časopisov, filmskih kritikov in predsednikov filmskih zvez socialističnih dežel. Povabilo na posvetovanje je prejelo tudi naše uredništvo, toda po dogovoru z urednikom Filmske kulture iz Zagreba, Stevom Ostojićem, ki pa je v zadnjem trenutku odpovedal sodelovanje na posvetovanju, je odgovorni urednik Ekрана odpotoval v Moskvo zgolj kot opazovalec. Vse delegacije so bile namreč petčlanske in posamezni filmski kritiki so pripravili obsežne referate o položaju in vlogi nacionalnih kinematografij.

Moskovskega posvetovanja, ki je bilo od 14. do 19. decembra, so se udeležili filmski kritiki iz Bolgarije, Madžarske, Poljske, Kube, Češkoslovaške, Romunije, Vzhodne Nemčije, Jugoslavije in Sovjetske zveze. Povabljeni so bili tudi predstavniki Mongolije, vendar so se opravičili.

Program je bil sestavljen v glavnem iz poročanja posameznih delegacij o problemih filmske kritike, vzgoje, medsebojnega spoznavanja in sodelovanja na tujih filmskih festivalih.

Glavna razmišljanja o vlogi socialističnih kinematografij v odnosu na »buržoazni svet zahoda« je razvil glavni urednik sovjetskega mesečnika *Iskusstvo kino*, E. D. Surkov. Govoril je o konceptu svoje revije in zatrdil, da se tudi njihovo uredništvo kdaj pa kdaj znajde pred estetskimi problemi v njihovi kinematografiji. Gre namreč za podobo našega časa, ki naj bi jo odsevali sovjetski filmi. V Sovjetski zvezi naredijo letno približno sto celovečernih filmov in med njimi samo nekateri kažejo pravo podobo časa, ne spreobračajo pa problemov. Ob tej priložnosti se je Surkov spraševal z besedami poljskega kritika Michaleka: če bomo čez sto let pogledali na današnje filme, ali bomo lahko iz njih zvedeli, kako smo živeli?!

Pri tem je omenil madžarski film, ki v obliki »filmov-vprašanj« skuša odgovoriti na nekatere dileme sodobnega sveta, ter priznal, da je to morda ena izmed dobrih poti, kako se lahko združita umetnost in aktualnost.

Glavni urednik *Iskusstvo kino* je posebej govoril o tem, kako sovjetski kritiki odgovarjajo na zahodne ocene in reakcije. Po njegovih besedah se često dogaja, da sovjetski filmski kritiki in ustvarjalci niso prepričani v lastne argumente in zato na tiskovnih konferencah po zahodnih filmskih festivalih doživljajo poraze. Količina zgubljenih bitk ne krasi človeka, je podčrtal Surkov, ko je imel v mislih nekatere neuspehe sovjetskih filmov na mednarodnih filmskih festivalih bodisi v Cannesu ali v Benetkah. Najbrž so vzroki za takšno črnogledost kritikov tudi v tem, da sovjetski kritiki pogosto čakajo, da jih kdo napade, potem pa v obrambi zgubljujejo . . .

Zanimivo razmišljanje o sodobnih poteh socialistične kinematografije je razvil tudi glavni urednik Sovjetskega ekrana, D. S. Pisarevski. Povabil je k sodelovanju vse kritike in socialistične filmske časopise, posebej pa je poudaril položaj jugoslovanske kinematografije, ki se je v preteklosti predstavila v Pulju s po oceni sovjetskih kritikov »asocialnimi« filmi pa bi zato radi kaj več zvedeli o naši »avtorski filmski kritiki«, kakor se je izrazil o našem pisanju Pisarevski.

Drugi referati filmskih kritikov socialističnih dežel so se predvsem omejevali na svoje, nacionalne probleme ter navzoče seznanili z razvojem filmske kritike in kulture. Vsi pa so priznali, da se med sabo še vedno ne poznajo dovolj in izrazili željo po tesnejšem sodelovanju. Najbolj zanimiv del srečanja filmskih kritikov v Moskvi pa je bil ogled novih sovjetskih filmov. Na željo večine udeležencev razgovora so pokazali:

film Andreja Tarkovskega in Andreja Končalovskega **ANDREJ RUBLJOV**,

film Gleba Panfilova in Jevgenija Gabrilovića **ZAČETEK**,

film Gregorja Kozinceva **KRALJ LEAR**,

film Sergeja Paradžanova **SAJAT NOVA**,

film Grigorija Čuhraja **SPOMIN**,

film Aleksandra Alova in Vladimirja Naumova **BEG**,

film Borisa Volčenka **OBTOŽENI UMORA**.

Dolgo po končanem srečanju ni bilo v sovjetskih filmskih časopisih nobenega komentarja o razgovorih za »štirioglato« mizo, kajti sklepi takšnih razgovorov — ker so redki — ne prinesejo zelenih rezultatov. Iskustvo kino je objavilo razgovora z Boleslawom Michalekom in Henricom Pinedo Barrnom iz Kube šele v aprilski četrti številki. Sovjetski ekran pa je prinesel komentar o srečanju v sedmi številki, ki je izšla prav tako aprila 1971. Ta novinarska neažurnost je najbrž najboljši podatek, da se je tudi organizatorju zdel rezultat srečanja nepomemben: bistvo stvari je zadel eden najboljših poljskih kritikov, Boleslaw Michalek, ki je v razgovoru izjavil, da na takšnih srečanjih želijo govoriti kritiki o vsem in čimveč, s tem pa se zgublja osrednja misel — iskanje pomanjkljivosti v ustvarjalni silovitosti filmske kritike.

Filmi, ki smo si jih ogledali, so popravili vtis z razgovorov, in to je bilo tudi tisto najbolj dragoceno: spoznati novo sovjetsko filmsko proizvodnjo.

VIDNI IN NEVIDNI SVET ANDREJA RUBLJOVA

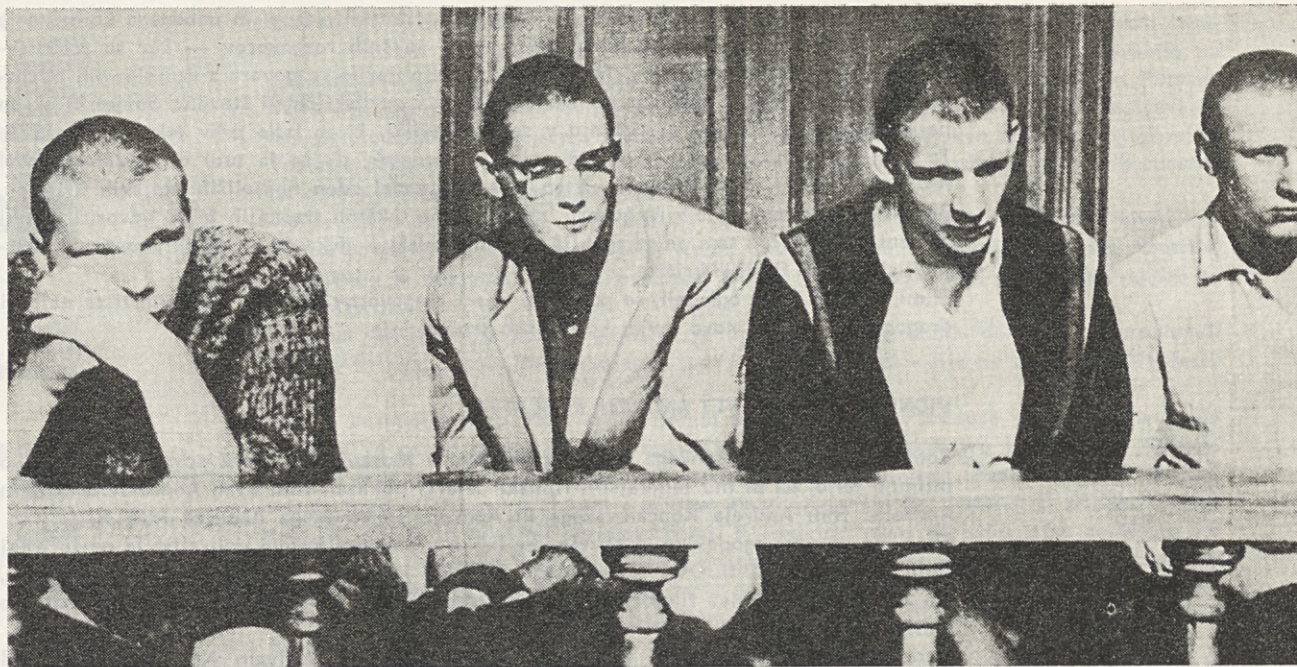
Romanje vsakega evropskega filmskega kritika v Moskvo je najbrž povezano z njegovo intimno željo, da bi mu tamkajšnji filmski delavci pokazali film dveh Andrejev o tretjem Andreju: film Andreja Končalovskega in Andreja Tarkovskega **ANDREJ RUBLJOV**.

Film ima za sabo zgodovino, s kakršno se lahko v Zahodni Evropi pohvalijo le cenzurirani filmi, čeprav za **RUBLJOVA** ne bi mogli reči, da je cenzuriran: prej je v »hladilniku«, kakor pravimo pri nas filmom, ki niso zaželeni, a smo v nekem smislu nanje vendarle ponosni.

Leta 1969 se je film znašel na mednarodnem filmskem festivalu v Cannesu in prejel nagrado FIPRESCI. Francoski producent ga je baje kupil za 40.000 dolarjev, vendar ga je moral kasneje na zahtevo sovjetskega veleposlaništva umakniti iz pariških kinematografov, ker je prišel film baje v tujino po nepravi poti. To je bila samo ena izmed možnosti, da si je film lahko ogledalo manjše število filmskih kritikov: za druge je ostal film nedosegljiv. O njem je že leta 1968 pisal v pariškem mesečniku Cinema francoski kritik Marcel Martin in povedal, da sovjetske oblasti očitajo Tarkovskemu, da je ob prikazovanju življenja znanega slikarja ikon iz petnajstega stoletja »podal pesimistično podobo ruskega kmeta v tistem času«. **ANDREJ RUBLJOV** je resnično mogočna, avtohtona

Glavni igralec filma **KRALJ LEAR** režiserja Gregorija Kozinceva, Juri Jarvet (na levi). Prizor iz filma Gleba Panfilova **ZAČETEK**. Na sliki igralka Irena Čurikova (na desni)





Prizor iz filma Borisa Volčenka OBTOŽENI UMORA

in izredno sugestivna filmska freska. Začetek dogajanja je postavljen v 1402. leto, govori pa o delu, življenju in dilemah ruskega umetnika in slikarja ikon. Film je izredno filozofski: glavni junak razpravlja o vrednosti življenja in umetnosti, ko je bil v ospredju boj za obstanek, bratomorstvo in vegetacija naključij. Panorama srednjega veka je do podrobnosti avtentična in **ANDREJ RUBLJOV** je gotovo ena najboljših filmskih stvaritev, kar jih ima zgodovina filmske umetnosti.

ZAČETEK USTVARJALNE INTIMNOSTI

Režiser Gleb Panfilov in scenarist Jevgenij Gabrilovič sta uspešno sodelovala pri filmu **ZAČETEK**, ki je že drugi film mladega Panfilova. Pred tem se je predstavil s filmom **VOJNI NI PREHODA**. Zanj je prejel nagrado na mednarodnem filmskem festivalu v Locarnu 1969. leta.

Njegov svet je svet malega človeka, sestavljen iz majhnih človeških slabosti in želja, s kakršnimi so se nam predstavljali junaki Formanovih filmov. Režiserju se pozna, da je na strani vsakdanjih, predvsem mladih ljudi, da ga zanimajo njihove želje in sanjarjenja, ki pomagajo mladim, da prej postanejo odrasli ter tako prestopijo mejo odgovornosti. **ZAČETEK** govori o mladem podeželskem dekletu Paši, ki se zaljubi v poročenega moža in si ga pripelje na svoj dom. Ko doživi razočaranje na svojem prvem ljubezenskem pohodu, pa jo povabijo, naj bi zaigrala Jean d'Arc, Devico Orleansko. Najprej misli, da

je to še ena šala v njenem življenju, toda ponudbo sprejme. Prav ta dvojnost igre je dala ustvarjalcem izredne možnosti, da so predstavili svet čistosti in svet zavisti; čistost mladega dekleta in zavist provincialnega mesta. Sovjetski pesnik Jevgenij Jevtušenko je napisal o filmu cel esej. V njem je predvsem navdušen nad igro Irenne Čurikove, žene režiserja Panfilova.

SHAKESPEARE IN KOZINCEV: GLEDALIŠČE IN FILM

Novi film Grigorija Kozinceva **KRALJ LEAR** ni v nobenem smislu nadaljevanje ekranizacij Shakespearovih dram — sijajen je bil njegov **HAMLET** — marveč s pomočjo odličnega dramatika iskanje v svet človekove psihe, v svet pokrajine, v kateri živi. **KRALJ LEAR** je v črno-beli tehniki, stilno pa koncipiran popolnoma zahodnoevropsko: tu lahko prepoznamo pokrajino iz Slepcev Breugla, spopad srednjeveških vojščakov v mizansceni kakšnega Rašomona. Kozincev je posnel film izredno realno: vse ima sivo in težko ozračje nad sabo, morje je kovinsko hladno, človeški odnosi so trdi in skorajda ritualni. Človek je del narave in usode: vse je že naprej določeno in ker smo že na sceni, moramo svojo vlogo odigrati do konca, dokler se ne spusti zavesa. Vsekakor še en umetniški uspeh Grigorija Kozinceva.

REŽISER IN GENIJ V ENI OSEBI

Sergej Paradžanov je genij modernega sovjetskega filmskega izraza. Vedno presenetljiv, novatorski, popoln pesnik. Leta 1964 je zrežiral svoj prvi celovečerni film **SENCE POZABLJENIH PREDNIKOVIH**. Uspeh je bil izreden; film je zrežiral na podlagi folklornih in etnografskih elementov izpod Karpatov. Nato je začel snemati **KIJEVSKE FRESKE**, vendar filma ni dokončal. **SAJAT NOVA** je film, ki ga je lani končal v Armeniji, posvečen pa je tamkajšnjemu pesniku osemnajstega stoletja. Preseneča fotografija: izbor barv in dekora je enkratno. Do kraja estetski, do kraja filozofski. Narejen z nekim notranjim mirom, vsebinsko pa naslonjen na elemente vsakdanjega življenja in obredov, kakršni so opisani v svetih, cerkvenih knjigah v različnih delih sveta. Film je nekakšna liturgija lepote, lepote znotraj posameznih kadrov, kakor so lahko v posamezni pesmi lepi samo določeni verzi ali rime . . . Film, ki je tragičen, ker ima konec.

ČUHRAJEVA FILMSKA ANKETA O STALINGRADU

Grigorij Čuhraj je veteran sovjetskega humanističnega filma. Tri njegova dela pomenijo prelomnico v zgodovini povojnega sovjetskega filma: **ENAINŠTIRIDESETI**, **BALADA O VOJAKU**, **ČISTO NEBO**.

Tokrat se je vrnil k filmu-dokumentu ali še bolje k filmu-anketi! Zanimalo ga je, kaj vedo ljudje Zahodne Evrope o bitki za Stalingrad. Spraševal je o tej junaški bitki posamezne pešce in ljudi v Parizu, v Münchnu, v Zahodnem Berlinu, v Coventryju v Angliji, v Moskvi, v Vzhodni Nemčiji. Včasih ni presegel televizijske reportaže, kdaj pa kdaj je začutili lažni humanizem, kdaj pa kdaj pa kakšni izjavi ne verjameš. Pretresljivo pa je, kako na primer ljudje v Münchnu sploh nočejo odgovarjati na nobena novinarska vprašanja. Tu se je Čuhraju posrečilo ujeti vzdusje še vedno navzočega nacizma . . . V celoti deluje film dobro, čeprav mi je bliže Rommov dokumentarec **NAVADNI FAŠIZEM**. Prav s filmom **SPOMIN** je Čuhraj potrdil talent Mihaila Romma.

BEG — NEKAJ, KAR JE BOLJŠE OD BULAJIČA

BEG je prva ekranizacija kakega dela Mihaila Bulgakova, čedalje bolj priznanega in na Zahodu modnega sovjetskega pisca, ki je med vojno zginil v Stalinovih čistkah. Režiserja Aleksander Alov in Vladimir Naumov sta posnela film, ki pomeni izjemen dosežek sov-



Prizor iz srečanja urednikov filmskih časopisov, filmskih kritikov in predsednikov filmskih zvez socialističnih dežel

jetske kinematografije v minulem letu. Gre za prikazovanje Bele garde, ki se umika pred Rdečo armado. Je to polom določenega družbenega reda, ki se je nato hotel v emigraciji še naprej uveljavljati. Prve uradne kritike v sovjetskih časopisih so pohvalne in laskave. Odprle pa so znova staro dilemo: ali lahko prikazujemo sovražnika »normalno«, torej tudi kot pogumnega, pametnega bojovníka, ki smo ga kljub vsemu premagali? Že Viktor Šklovski je ob vrednotenju ČAPAJEVA zapisal, da ni nujno, da bi sovražnika predstavljali kot slabotnega, sovražnik je lahko tudi močan, pameten . . . Pisatelj Konstantin Simonov pa je rekel: Da, sovražnik je bil hraber. T e m v e č j a j e n a š a z m a g a .

SVARILO HULIGANOM

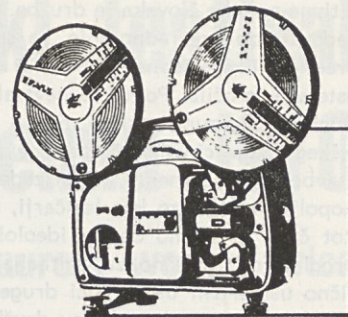
Volčenkov film **OBTOŽENI UMORA** govori o štirih mladih fantih, ki so pijani napadli mlada zaljubljenca in pri tem fanta brez vzroka ubili. Zdaj so se vsi štirje znašli v zaporu in eden njih je morilec, drugi pa sokrivci. Analiza njihovega življenja, njihova preteklost in odnosi z ljudmi, nam odkrivajo svet iztirnencev, ki niso po naključju prišli na zatožno klop.

Film so posneli v Kijevu. Narejen je korektno, vendar nekako hladno, shematsko. Njegova vrednost je bolj pedagoška kot umetniška: svarilo je, kaj se ti lahko zgodi, če vinjen zaideš v prepir s tragičnim koncem. Vsekakor problem, ki ni samo sovjetski.

NEOBVEZEN PRIPIS

To so samo skice o filmih, ki bodo v tem letu predstavljali sovjetsko kinematografijo na marsikaterem tujem festivalu. Predvsem je film Gleba Panfilova tak, da bi ga lahko odkupila vsaj naša televizija. Bil bi osvežitev našega filmskega sporeda in dokaz, da sovjetski film doživlja neprestano umetniško renesanso.

amaterski film šola klubi



nekaj o eksperimentalnem in „drugem“ filmu

wolfgang zocher

Edino, v čemer se lahko zedinimo, je najbrž to, da bi se morebiti zadenili, da se nočemo ali ne moremo zediniti o tem, kaj film je in kaj film ni.

Klasični film je na prelomu. Mladi režiserji iz ZDA, Velike Britanije, Francije, Zvezne republike Nemčije in Nizozemske so se združili, da bi odkrili nove metode filmske komunikacije. Nasprotujejo hollywoodski trgovini, odpraviti hočejo pripovedni film in porušiti v gledalcu priznano estetiko. Oblikovati hočejo proizvodne družbe, ki bodo dajale avtorjem na razpolago konkurenčen proizvodni aparat, boljše tehnično, upravno in prodajno službo — in drugi kino je tu. V teh združenjih želijo z novim sistemom distribuiranja urediti prodajo. Imajo milijonsko publiko, kot se je v zadnjih letih pokazalo v Ameriki, in ne dovolijo, da bi kaka monopolistična prodajna organizacija v želji po poneumljanju publiki kratila njihove filme. Filmov prihodnosti skorajda ne bodo več prikazovali v kinematografih. Metode za izdelavo cenениh in praktično vsakomur do-

stopnih filmov bodo tako izpopolnjene, da bo običajni kino s svojim okornim prodajnim aparatom postal nepomemben. Odmrl ne bo. Producenti bodo staro in novo vrsto kina (se pravi filma) izdelovali vzporedno. Drugi kino prevzema v svoj razdeljevalni sistem v glavnem underground in eksperimentalne filme. Pojem underground se je uveljavil močnejše kot eksperimentalni film, čemu, ne vem; morda je beseda podzemlje zvenela bolj opozicijsko in je zato bolj ustrezala predstavi filmskih ustvarjalcev. Za underground se proglašajo posamezniki ali majhne skupine z obrobij liberalno-kapitalistične družbe. Večina mladih in najmlajših cineastov občuti underground kot svoj edini ustrezeni življenjski prostor. Mirno financirajo svoje kratke filme, ustanovili so lastno underground prodajno organizacijo na zadružni osnovi in si nasploh ne delajo skrbi, ker se »velika publika« ne zanima zanje. Med raznovrstnimi pojavi opozicijskega filma sta opazni dve gibanji drugega kina. Meščanskega izvora je antiburžoazna težnja po brutalnem porušenju umetnosti in dojemanja kot duhovnega, oblikovnega principa reda in urejenosti. Drugo gibanje pa je skrajno leva politizacija filmskih sredstev po merilih umetno vnaprej izoblikovane in ideološke po-

zitivne podobe človeka in družbe. Obe gibanji si prizadevata za prevrednotenje, za spremembo funkcij vrednot. Eksmeščanski uporniki se bojujejo zoper estetska izročila. Politično nevtralni filmski ustvarjalci undergrounda, ki so močno pod vplivom ameriškega new cinema, izpodkopavajo kulturno nastavbo establishmenta, ne prizadevajo si za družbenopolitično analizo kot levičarji, ki pojmujejo film kot času primerno obliko ideološkega izziva in ga proglašajo izključno za agitacijsko sredstvo. Politično usmerjeni ustvarjalci drugega kina so skoraj izključno proti obstoječemu družbenemu redu. Prepričani so, da politični filmi lahko sprožijo zavestne procese v skupinah, ki se zaradi svoje družbene pozicije nujno oklepajo meščanskih predstav o kulturi. Drugače povedano, končni cilj prizadevanj političnih filmskih ustvarjalcev je zrevolucionirati zgolj družbeno preobrazbo, spremeniti funkcioniranje institucij, ki podpirajo sistem, spolitizirati meščanske sloje. Socialistično filmsko delovanje torej ne more pomeniti — ob starih kapitalističnih proizvodnih in distribucijskih metodah izdelovanja angažiranih ali kritičnih ali levih ali političnih filmov. Format ustvarjalcev eksperimentalnega in underground filma je 16 mm ali v zadnjem času tudi 8 mm. Ta dva formata kažeta v primeri z normalnim 35 mm formatom številne prednosti: manjše stroške za aparature, mnogo manjše stroške za material in kopiranje, lažje in tišje kamere, približno dvojni čas predvajanja pri isti dolžini traku, objektivne za močnejšo svetlobo in priročnejše projektorje. Razen velikih producentov in distribucij se danes ne bo nihče odrekel tem prednostim. Toda proizvodnja je še vedno tako draga, da brez naročila izdelan film le v malo primerih povrne svoje stroške, da o dobičku sploh ne govorimo. Na subvencije države je komaj računati. Filmski ustvarjalci Zvezne republike Nemčije skušajo zato po ameriškem vzgledu organizirati možnosti, ki bodo koristile vsem filmarjem, ne le manjšini. Prvi pogoj, da bi si filmski ustvarjalci lahko pomagali sami, je dobro organiziran in celotno jezikovno področje zajemajoč prodajni sistem. Pripadniki tega gibanja so v Nemčiji člani hamburškega združenja filmskih ustvarjalcev. Po njihovem novem sistemu distribuiranja naj bi filmi prihajali naravnost h gledalcu na dom in gledalec naj bi si izbral, kaj bo gledal, kje bo filme gledal, kdaj in kolikokrat. To je bil pri vseh drugih oblikah umetnosti še zmeraj osnovni pogoj. Hamburško filmsko združenje bo v prihodnje prodajalo izbrane filme iz svojega programa privatnikom, izposojevalnicam slik, klubom, knjižni-

cam, lokalom, šolam, mladinskim vzgajališčem, arhivom, festivalom ali kinotekam. Posredništvo umetniških društev, klubov, knjigarn, galerij itd. ni izključeno. Vzglede skoraj vsem področjem drugega kina v Zvezni republiki Nemčiji so ZDA, kjer se je to gibanje pravzaprav začelo. Filmi ameriškega new cinema so dokumentacija političnega protesta in spolne sproščenosti. Politična kritika in erotične teme so nujno pognale filmske ustvarjalce v podzemlje. Največja ameriška tovarna besed, založba Time-Life, je ustvarila pojem underground cinema, in kopica ljudi ga je pograbila, ker jim je prijal in ker je ustrezal njihovi romantično uporniški predstavi o sebi. Underground cinema je spodkopal strukturo obstoječega, komercialnega filmskega poslovanja, ker mu je pokazal hrbet. Filmski ustvarjalec »iz podzemlja« je prvi, ki ni več na skrivnem obseden od tega, da bo nekoč uspešno hitel s festivala na festival in zasut z denarjem čofotal po kakem luksuznem hollywoodskem plavalnem bazenu. Za razvoj newyorškega filma v zgodnjih 60-ih letih je več vzrokov. Prvič — nenadoma je bilo vsepovsod mogoče smešno poceni kupiti kamere, projektorje, vso opremo (starinarji so imeli na primer naprodaj veliko zalogo ameriških filmskih kamer iz korejske vojne). Potem je bilo tu navdušenje slikarjev, grafikov in kiparjev za movement (t. j. gibanje), mnogi med njimi so namreč kmalu spoznali, da je kino le še najboljša oblika kinetične umetnosti. Začeli so snemati filme. Čeprav se to gibanje medtem že ne imenuje več movement, temveč mixed media show (tj. predstava z različnimi izraznimi sredstvi), environmental art (tj. umetnost okolja), art intermedia, so slikarji in grafiki, ki so se lotili snemanja filmov, veliko pripomogli k izoblikovanju gibanja underground. Upanje filmskih ustvarjalcev bo v prihodnjih letih uprto predvsem tudi v razvoj video TV aparata. Izpopolnitev postopka video-tape (elektromagnetski zapis slike, analogen zapisu na magnetofonskem traku), ki naj bi bil najkasneje v začetku 70-ih let zrel za serijsko proizvodnjo, bo filmskim ustvarjalcem poleg njihovega lastnega underground tržišča odprl še eno področje. Dejstvo, da televizija že zdaj kupuje del underground filmov, jasno kaže, da bodo trakovi filmarjev prav primerni za prodajo kot video-tapes, ki jih bomo kupovali kot danes broširane knjige ali gramofonske plošče in jih lahko kadarkoli vtaknili v svoj video TV aparat, tako da si bomo lahko končno poleg diskoteke in biblioteke ustvarili tudi filmoteko.

mednarodni filmski festival v mannheimu 1970

laurent worpe, švica

Razgovor francosko govoreče skupine

| Drugačen film in družba

— Gre predvsem za vprašanje distribucije?

Nekatere filme vidimo, drugih ne.

— Je ta film odsev vzporednih kultur?

npr. informativne?

provokativne?

politične?

— Je ta film povezan s strukturami različnih komunikacij?

komunikacija šolskega tipa, odsev institucij:

takšno spoštuje establishment

zapira oči pred določenimi resnicami

za vsako ceno hoče združiti posameznike

predpostavlja pasivnost potrošnikov

poskuša zagotoviti varnost

komunikacija dialektičnega tipa, globalno reflektira družbo:

upoštevata novo družbo

predpostavlja osebno in izvirno vizijo

želi aktivnega gledalca

poskuša vznemirjati

— Ali ta film bolj upošteva filmski jezik?

Bolje pozna omejitve in možnosti. Bolje analizira pogoje filmskega medija. Asimilira sintakso in filmsko tehniko.

— Želi ta film igrati vlogo pri oblikovanju družbe?

na katerem nivoju

ali samo v smeri in okviru marksistične ideologije?

— Postavlja ta film problem umetnikovega položaja?

lahko umetnik izrazi vse, kar misli?

se mora vdati nekaterim zahtevam?

lahko najde zadovoljstvo v »zametkih«?

je »avtentična« prisotnost ustvarjalca za kamero najbolj bistvena?

— Ne nosi ta film s seboj tudi neizbrisnih znakov televizije?

ta »drugačni film« noče konzervirati ali zamrzniti situacij, ne more se zadovoljiti samo s prikazovanjem stvari, ampak poskuša izraziti tudi njihov »zakaj«

želi obravnavati stvari tega trenutka, zanj je značilna takojšnjost

(npr.: ugrabitev letal v Jordaniji)

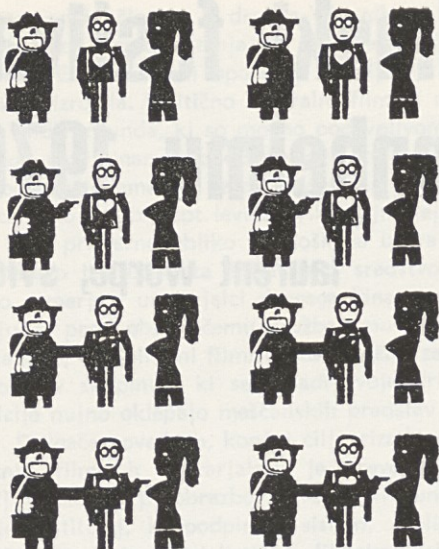
— Ni ta film mnogostran?

občutljiv za dogajanje v svetu

(preobloženost z dejstvi in slikami, istočasnost razširjanja) individualni izraz filma o osebnih ali splošnih problemih (poudarek osebnih občutkov) zavračanje filma, kjer bi bil ta poudarek jezik sam po sebi

(npr. Antonioni: Zabriskie Point)

in vprašanja se kopičijo . . .



Razgovor francosko govoreče skupine

11. Drugačen film in publika

1. So pogoji sprejemanja različni

— zdi se, da zahteva tradicionalni film predhodno sprejemljivost in pristop k vsebini, zvrsti in posebnemu stilu realizacije.

— v gledalcu pusti vtis neavtentičnosti

— »novi« film hoče presenetiti in daje vtis resničnosti

2. Publika in privajanje h globalnemu izrazu?

— jezik televizije doseže največji del publike: v glavnem gre za govorni jezik, ki vsebuje zelo malo pomembnih podob (npr. TV dnevnik)

— jezik, ki ga uporabljajo mladi ustvarjalci, je mnogo bolj aludističen, manj ekspliciten, globalnejši. Publika je zbegana in često zahteva dodatne informacije.

— katera publika lahko ocenjuje »novi« film? poučena?

opozorjena in sprejme aludistično govorico v odsotnosti analitičnega duha?

publika vladajočega razreda, ki ima ekskluzivne kulturne možnosti?

(kultura je torej integracijski instrument)

3. Kakšna je občutljivost publike glede na različne simbolične govorice?

— običajno govorico tradicionalnega filma je zamenjala mnogo bolj občutljiva in osebna. A težava,

celo drama, je v adekvatizaciji med občutljivostjo ustvarjalca in gledalca.

— mladi ustvarjalec ima težave ob zahtevah, da bi bili vsi znaki razumljivi širšemu številu ljudi. Preveč osebnih simbolov pa je ovira za razumevanje in komunikacijo (nasprotno ima pogovorni jezik bolj razširjene dogovore kot filmski, ki je relativno še zelo malo kodificiran).

— mladi ustvarjalec zavrača ustaljene jezikovne dogovore, želi, kot pesnik, ločiti označujoče od ustaljeno označenega (od tod prelom s tradicionalno kulturo in vizija novega sveta).

4. Ima mlada publika potrebo po večji povezanosti med umetnostjo in življenjem?

— najširši krog ljudi sprejema kulturo preko časopisov, revij, TV, mnogo manj pa iz knjig, se pravi iz umetnosti daleč stran od življenja

— novi film hoče pridobiti publiko, ki zavrača spektakularno kulturo in se navdušuje za angažirano kulturo

— črna kultura, ki je istočasno funkcionalno in ritualno prelivanje življenja in umetnosti, veliki pop festivali so tisti privilegirani trenutki, ki naznanjajo nove odnose, kakršne želi film vzpostaviti s svojo publiko

(op. v tem pogledu so pop festivali eksemplarični, ker združujejo glasbo, ples, filme, poezijo, premišljevanje, publiciteto, revolt in praktična sporočila)

— je publika »novega vala« tista iz pop festivalov?

filmski kader kot fenomen

**janez
mayer**

V tem sestavku nimam namena zahajati v fenomenologijo filmskega kadra, temveč opisati nekaj misli in izkušenj o fenomenu njegove pojavnosti v filmu, posebno amaterskem.

Verjetno je že sama specifičnost amaterskega filma pripeljala do razmišljanj o filmskem kadru, natančneje, o filmski enoti, ki ni bila vnaprej programirana v okviru določenega dela, v katerem se pojavlja. Ni nujno, da je to slučajen zapis objektivna; njegovo mesto in vloga sta lahko natančno določena v okviru nekega drugega dela, iz katerega je pričujoči kader lahko vzet.

Nekaj o tem je bilo napisanega že v znani Knjigi o GEF 63, ki je prinesla zanimive misli in teorije o novih poteh amaterskega, konkretnije, žanrskega filma. Misli so se porajale predvsem ob filmih Vladimirja Petka in metodi njegovega dela, v kateri ima osrednji pomen kader kot slučajno odkrita enota, ki je v avtorjevi zavesti dobila nov pomen ali vrednost.

Pojava kadra seveda ni mogoče omejiti samo na amaterski film, vendar specifični pogoji in metode nastajanja pro-

fesionalnega filma porajajo drugačna stališča do tega pojava. Nastanek amaterskega dela je največkrat povezan s finančnimi omejitvami, s pomanjkljivo opremo in tehniko, snemalno ali laboratorijsko, kar vse terja različne improvizacije, ki po končni obdelavi pogosto povzročijo razlike s snemalno knjigo ali z avtorjevimi zamislimi, predvsem v pogledu fenomenologije slike (osvetlitev, kontrasti, globinska ostrina, barvna dominanca), ostrine statičnega ali spremenljivega zornega polja, rakursa, dominance posameznih objektov v okviru kompozicije slike in notranje montaže v kadru. Skratka, posneti material zaradi mnogih okoliščin lahko izpade iz programiranega koncepta določenega dela in ga je treba na škodo celote velikokrat zavreči. V takih primerih je potrebna korekcija snemalne knjige, ali celo scenarija, ker največkrat primanjkuje sredstev, da bi neustrezen kader ali sekvenco ponovno posneli, kot to delajo profesionalci, ki poleg tega z dovršeno tehniko natančno določajo vse sestavine zelenega kadra, katerega lahko sproti pregledujejo in, če je treba, ponovno posamejo.

Amater je tako pogosto prisiljen h kompromisu zaradi nemožnosti ponovne realizacije neustreznih posnetkov in prav taki razlogi so verjetno pripeljali do razmišljanj, kako bi neustrezne posnetke uporabili v realizaciji novega dela. Posledica je bilo gledanje na kader kot fenomen, kot na dano objektivno enoto, ki je dobila v avtorjevi ustvarjalni domišljiji in zavesti poseben pomen, kot delec nove mozaične podobe, ki jo oblikuje montaža.

Tako gledanje je narekovalo tudi novo metodo dela, v kateri je scenarij in snemalno knjigo zamenjala montažna knjiga in eksperimenti za montažno mizo. Vsak kader različnega izvora (odpadki z montažne mize, stari posnetki in filmi) je dobil potencialno vrednost v novem montažnem sklopu v klasičnem smislu ali v metodi slučajne kombinacije kadrov (poskusi, ki so se porajali vzporedno z novimi razmišljanji o kadru). Snemanje novih posnetkov je tako postalo bolj dopolnitev v realizaciji ideje, ki so jo vzbudili dani posnetki.

Ni mi znano, da bi bil kader kot fenomen že kdaj prej teoretično obdelan, vendar tiči njegova kal v Eisensteinovi montaži atrakcij in v metodah dela Dziga Vertova kot spontana, logična kategorija, ki pa ni dobila širšega obelježja in je z razvojem filmske tehnike izgubljala svoj pomen. Ni pa težko odkriti njene spontane pojavnosti posebno v dokumentarnem filmu, pri uporabi dokumentarnega materiala v okviru igranega filma, televizijske igre ali oddaje.

Na koncu bi poudaril, da se zavedam pomanjkljivosti, ki jih v ta članek vnaša nezadostna informiranost in enostransko izkustvo, zato naj bo članek vzet kot prikaz amaterskih razmišljanj o amaterskem filmu. Želel bi, da amaterji ne stopajo v javnost samo s svojimi deli, ki so bila in so avantgarda celotne filmske ideologije, temveč jim skušajo najti tudi ustrezno teoretično podlago, ali informirati javnost o svojem delu in tako vsaj indirektno vzpostaviti medsebojne stike.



Prizor iz filma zagrebškega amaterja Vladimirja Petka

jesenice 71

mark cetinjski

V dneh od 16. do 18. aprila so bile Jesenice gostitelj četrtega medklubskega festivala amaterskega filma. Prijavljenih je bilo 93 filmov, izmed katerih je žirija — sestavljali so jo: Tine Arko, režiser, Milan Šamec, filmski delavec in Miha Brun, študent — izbrala kar 38 filmov za festivalsko projekcijo. Večino nagrad so osvojili filmi, ki so že dobili priznanja na drugih podobnih manifestacijah (POMLAD JE PRIŠLA V STANOVANJE MOJEGA BRATA ČARLIJA, KONCERT ZA DVE DAMI IN TRETJA SVETOVNA VOJNA, GOVORNIK, ČAS, PROTESTIRAM itd.). Sodeč po kategorijah so bili najzanimivejši in tudi najboljši igrani filmi oziroma poleg nagrajenih filmov je bilo še nekoliko stvaritev, ki so pritegnile pozornost žirije. Na primer zelo duhovit film OSTANEK ROMEA (Ostatak Romea) mladega novosadskega kinoamaterja Milenka Grgara, ki govo-

ri o čezdalje večji pasivnosti moških na čustvenem področju, predvsem pa film KRISTUS ZAVRNE SLEPCA Živka Kladnika iz Kranja, filmsko prefinjena meditacija o odnosih človek—religija, ki je po mišljenju mnogih po krivici ostal brez nagrade. V kategoriji žanrskega filma so bile podeljene štiri nagrade (dve tretji), vendar razen nagrajenih filmov ni noben drug napravil na gledalce pomembnejšega vtisa. Tako kot že nekajkrat, je bila najslabša kategorija dokumentarnega filma, kar je seveda sprožilo tudi debate o odločitvah žirije. V tej kategoriji bi niti za en sam film ne mogli reči, da je resnično zaslužil nagrado. Prvonagrajeni film TAKO MINEVA POLETJE (Tako prolazi ljeto) je neuspeh poizkus skozi film prikazati odmrlost malega obmorskega mesta, ko je že konec poletne, turistične sezone. Film je napravljen z dokaj skromno inventivnostjo in kaj hitro ga je mogoče pozabiti. Drugonagrajeni film NE SMEJ SE, TUDI TI BOŠ NEKOČ STAR je zanimiv dokument, ki ga od časa do časa spremlja duhovit tekst o starih, odsluženih, smešnih toda očarljivih avtomobilih. Očitamo pa mu lahko neurejenost, neorganiziranost, je bolj dolg, kot bi lahko bil v odnosu do posnetega materiala, skratka, tako predolg, da je občutno opaziti pojenjavanje gledalčeve pozornosti. Tretjenagrajeni film ČEMU se je izmaknil pozornosti selektorjev in obstal v tej kategoriji, čeprav je to igrana ali celo žanrska konstrukcija avtorja o strahotah, ki jih prinaša vojna. Ob koncu bi ne mogli dati nikakršnega pregleda gibanja jugoslovanskega amaterskega filma, ker so bili filmi, prikazani na festivalu, v glavnem starejši, in tako je tudi jeseniški festival sam izgubil pomen aktualnosti. Dejstvo, da nismo imeli prilike gledati več novih filmov, lahko opravičimo s tem, da

se tako rekoč istočasno organizira po več festivalov amaterskega filma in avtorji so prisiljeni — če se hočejo vsaj na enem izmed njih predstaviti z novejšimi deli — pošiljati na druge festivale starejše filme. Ugotavljajoč to dejstvo, se je razgovor spontano razvijal v smeri: kakšen smisel ima tolikšno število amaterskih festivalov pri nas. Čim daljši pa je bil pogovor, tem bolj se je nekako vsiljeval zaključek, da so festivali kljub temu potrebni, saj so edina možnost, da amaterski film zagleda beli dan, edina možnost, da skromne izpovedi umetnikov s kamero najdejo svoj odziv pri občinstvu, to se pravi osnovno možnost komunikacije. Poleg tega so festivali tudi edina priložnost, da amaterji iz enega kraja gledajo filme, ki so jih posneli kolegi iz drugih krajev naše dežele. Tako si je vendarle mogoče ustvariti podobo o jugoslovanskem amaterskem filmu. Večje število festivalov omogoča afirmacijo tudi širšemu krogu ustvarjalcev, kar zopet pomeni spodbudo za nadaljnje delo. Na ta način je množičnost zagotovljena, le-ta pa brez dvoma sproža tudi določeno kakovost.

Jesenice so organizator edinega stalnega festivala amaterskega filma v Sloveniji in po zaslugi nesebičnega dela skupine filmskih navdušencev, so letos na festivalu sodelovali tudi amaterji iz sosednje Avstrije in Italije. Film sicer niso tekmovali v uradnem delu festivala za nagrade, vendar lahko kaj podobnega prihodnje leto pričakujemo, to pa bo brez dvoma dvignilo kvaliteto raven in ugled festivala. In četudi bi se zgodilo, da bi dvorana, kjer se odvija festival, ne bila vedno napolnjena z gledalci, tako kot letos, naj to ne preplaši organizatorjev, marveč naj jim bo samo vzpodbuda, da se bodo še bolj potrudili tudi pri popularizaciji te vrste umetnosti.

pedagoški oberhausen

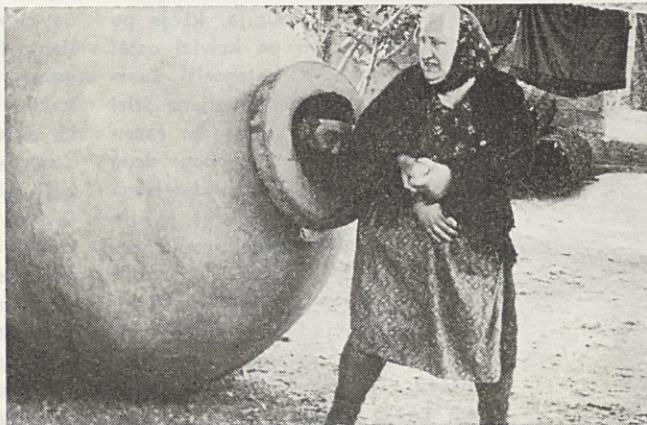
Od 21. pa do 24. aprila, to se pravi neposredno pred festivalom kratkega filma v Oberhausnu, je bil posvet nemških pedagogov, ki se ukvarjajo s filmsko pa tudi s politično vzgojo. Organizator posveta je delovna skupnost mladinskih filmskih klubov ZR Nemčije, duhovni vodja pa njen predsednik nemurni Reiner Keller.

Posveta se je udeležilo 148 nemških pedagogov. Uprava festivala jim je omogočila ogled 52 najbolj zanimivih filmov iz festivalne selekcije. Mimogrede naj omenim, da so bili jugoslovanski filmi kar lepo zastopani. Med projekcijami je bilo dovolj časa, da so v skupinah filme tudi preanalizirali. Enega bolj, drugega manj. Ob koncu posveta pa je bilo glasovanje za najboljši film in skupna razprava.

Seveda so bili vsi skupinski in zaključni pogovori intonirani politično, bilo je čutiti zaostrenost med različnimi političnimi pripadniki, včasih tudi napadalnost ali pa aprioristično branjenje svojih pozicij. Predvsem so bili v ospredju razgovorov socialni problemi. Pogovor se je sukal tudi ob sporočilu in njegovem odnosu do oblike. Bili so tudi poizkusi distanciranja slike od besede.

Ob koncu je bilo glasovanje. Vsak udeleženec je lahko izbral pet najboljših filmov. Na prvo mesto je prišel jugoslovanski film Karpa Ačimovića-Godina ZDRAVI LJUDJE ZA RAZVEDRILLO, ki je vzbudil dokaj nenavaden preplah. Zaradi svoje umetniške in človeške vrednosti ga v skupinskih debatah ni mogla izkoristiti prav nobena politična grupacija za svoje mahinacije. Njegova zmaga je izzvala polemiko. Končala se je filmu v prid. S potrditvijo njegove človeške in umetniške vrednosti.

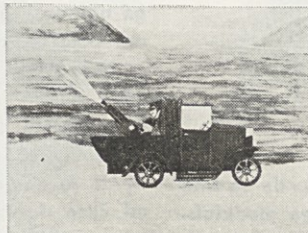
M. B.



Prizor iz prijetnega gruzinskega filma VRČ



Prizor iz Žilnikovega filma ČRNI FILM



Češki film MOTENA POROKA je bil eden izmed številnih animiranih filmov iz socialističnih dežel

Prizor iz lanskolentega filma Karpa Ačimovića GRATINIRANI MOŽGANI PUPILJE FERKEVERK, ki je bil prav tako predvajan v Oberhausnu



te le vizija



nekakšna obletnica ali nekaj podobnega

denis poniž

Obletnica, ki jo imam v mislih, se je pravzaprav že pomaknila v preteklost, postala je, kot se temu pravi, neaktualna in nezanimiva. Toda kljub neaktualnosti in nezanimivosti je še vedno boleča in sproža vrsto vprašanj, ki jih ni mogoče kar tako obiti ali celo zanemariti. Vsa ta vprašanja pa izvirajo iz temeljne relacije televizija — njena kritika in prav o tej osnovni relaciji želim napisati nekaj misli in naštetih nekaj osebnih izkušenj, ki sem jih »pridobil« z enoletnim urednikovanjem v TV rubriki revije EKRAN.

Za kaj pravzaprav gre? Z osnovno relacijo televizija — njena kritika nisem povedal kaj dosti. Zdi se, kot da so stvari urejene in poznane. Če je televizija, potem mora biti tudi njena kritika, obstajati morajo še televizijska teoretika, publicistika in aktualni zapisi pa esejistika, statistika in glosa. Vse to (in še kaj, kar sem pozabil) tvori t. im. pisanje o televiziji, televizijsko publicistiko v najširšem pomenu te besede. Koliko tega je bilo v prejšnjem let-

niku EKRANA v rubriki »televizija«, naj presodijo tisti, ki so to rubriko brali. Seveda pa je treba dodati nekaj opomb in pripomb, ki osvetljujejo to pisanje. Naštel jih bom po vrsti, tako kritično, kot kritično tudi eksistirajo v resničnem delu in prizadevanju.

Najprej je vprašanje tistih, ki o televiziji pišejo. Teh je malo in kar je še težje, ni jih mogoče pripraviti (vsaj vseh ne), da bi sodelovali v EKRANOVI televizijski rubriki. Kje je vzrok za to, ne vem, če pa sem kateremu od pišočih storil krivico, potem jasno in glasno izjavljam: v EKRANOVI televizijski rubriki bo dobrodošel vsakdo, ki ima kaj tehtnega povedati o TV in njeni problematiki. Kajti le takšno križanje mnenj (kot posledica heterogenosti piscev) lahko pokaže bistvo stvari, njeno resnično izvirnost in posledice. Hkrati pa se na tem mestu zahvaljujem tudi vsem tistim, ki so v EKRANOVI televizijski rubriki že sodelovali in jo tako s svojim delom omogočali in razvijali.

Drugi problem je časovne narave. EKTRAN žal tako neredno izhaja, da postanejo marsikateri prispevki nezanimivi, posebej če obravnavajo le trenutne, časovno omejene televizijske pojave. Zaradi tega sem tudi večkrat v negotovosti, ali se kakšen prispevek še splača objaviti, ali pa bo njegov odmev naletel na prazen prostor, ga torej sploh ne bo. Mislim, da je vrednost vsake kritike, vsakega teoretičnega razmišljanja ali vsakega esejističnega zapisa v tem, da sproži reakcijo, ki je lahko vse — od nasprotne kritike do preprostega negotovanja. A vse to je še vedno več vredno kot čisti, neomadeževani molk. To vprašanje pa odpira že mnogo širše vidike. Odpira pa tudi vprašanje o zainteresiranosti ljubljanske televizijske hiše za sodelovanje, za vse oblike sodelovanja, od polemike do intervjuja. Naj že koj na začetku zapišem, da tega sodelovanja v preteklem letu skoraj ni bilo čutiti. Seveda pri tem ne mislim na tiste posameznike, ki so pokazali potrebno razumevanje, voljo in celo veselje, da sodelujejo z Ekranovo televizijsko rubriko. Vendar pa moram ugotoviti, da ljubljanska televizijska hiša kot celota ni sodelovala z EKTRANOM. Kje je vzrok, ne vem. Morda tudi v tem, da ljudje EKTRANA ne bero in ne vedo, da ima ta EKTRAN tudi TV rubriko, ali če sem samokritičen, njen zametek, ki pa je bolj živ kot mrtev. Ko sem v lanski 73. številki formalno prevzel urednikovanje, sem v nekem daljšem razmišljanju na dolgo in široko pozival televizijske ljudi k sodelovanju. Tista roka, ki je bila takrat ponujena, še vedno štrli v prazno in upam, da bo imela kljub nezanimanju televizije Ljubljana (če se bo nezanimanje nadaljevalo) toliko moči, da ne bo omahnila, temveč da bo iskala nove možnosti. Toda zdi se, da ne more biti uspešne televizijske rubrike in niti uspešnega televizijskega programa, če med sogovornikoma, ki sta tako tesno povezana z istimi vpraša-

nji, ni pravega in tesnega sodelovanja. Pri tem pa je tudi jasno, da večji in zmogljivi in bolj opremljeni partner lažje ponudi sodelovanju manjšemu, posebej še, če manjši partner (tu mislim na revijo EKTRAN kot celoto) kaže zanimanje in resno pripravljenost za sodelovanje. Toda dokler se televiziji Ljubljana ne bo zdelo vredno poslati vabila za svoje tiskovne konference tudi EKTRANU (pri tem je treba pojasniti, da je EKTRAN uradno prosil za takšna povabila), potem je jasno, da sodelovanja v pravem pomenu besede ne more biti.

Kajti v interesu televizije bi moralo biti, da njihovo delo in načrti dobijo tudi ustrezno publicistično odmevnost, da je prizadevanje, spreminjanje programske politike ter še cela vrsta vprašanj zabeležena tudi v neki publikaciji in da TV tesno sodeluje s to publikacijo, da jo seznanja s programsko politiko, s sociološkimi raziskavami, skratka z vsemi vprašanji, za katere TV meni, da so zanimiva za publiciranje.

Kakor je televizijska kritika lahko uspešna preizkušnja televizijskega programa, pa nikakor ne more eksistirati brez pojasnil, ki jih lahko dajo le tisti televizijski ustvarjalci, ki se po svoji službeni dolžnosti nahajajo in medias res. Pripombe, ki bi jih posredovali o svojem delu, bi bile več kot dragocene. Vse to pa ostaja danes znotraj televizijske hiše ali pa celo samo v zavesti posameznih ustvarjalcev.

Televizija si nikakor ne more privoščiti tako izjemnega položaja, da bi bila vzvišena nad vsako kritiko, niti ne sme (silovito) reagirati le takrat, kadar je provocirana v skrajni obliki in pomenu te besede. Hermetičnost, pa naj bo kjerkoli in kadarkoli, se vse prerada maščuje in nobena skrivnost ni, če zapišem, da se ljubljanski televiziji to že dogaja.



Prizor iz slovenske nadaljevanke MALI OGLASI, scenarista Aleksandra Marodića. Na sliki: Zlatko Šugman, Vika Grižina in Janez Škof

ali televizija ogroža človeka?

ivan kuvačić

Izmed vseh tehničnih iznajdb našega časa — če morda izvzamemo avtomobil — ima televizija brez dvoma najodločilnejši vpliv na način življenja sodobnega človeka. Pravzaprav pa je takole: če upoštevamo obseg in intenziteto, je socialni vpliv televizije verjetno večji od vpliva, ki ga ima v tem smislu avtomobil. Še ni preteklo petnajst let od začetka množičnega sprejemanja televizije, pa je dandanašnji že neobhoden pojav v življenju milijonov in stotin milijonov ljudi.

Večina ljudi, ki pišejo o televiziji, se oklepa tistega načina mišljenja in občutenja, ki je čisto v nasprotju s tistim, kar nudi televizijski zaslon. Zato ni niti čudno, da so njihove ocene veliko bolj negativne kakor pozitivne. To je pravzaprav spopad dveh nasprotij kultur: gledanja, ki vidi vrhunec človeškega v intimni, individualni samosvojesti duha, in medija, ki prav to lastnost, kot vse kaže, odločno spravlja v dvom. In kar je nemara najbolj važno, vse se odvija zelo spektakularno, v smislu nepričakovanega napada, kajti televizija se kot vlomilec splazi v intimno atmosfero kabinetov in spalnic, da bi govorila tisto, kar je njej všeč, in na način, ki ustreza njej. In vendar se zdi, da nismo priče nikakršnemu nasilju, saj zadostuje, da pritisnemo na gumb in zgodbe je konec, oziroma še bolje, sprejemnika sploh ni treba kupiti in s tem odpadejo vsi problemi. Vendar se sodobni človek, zlasti otrok, počuti osamljen in nesrečen, če mu odvzamemo to magično sredstvo komunikacije. Karte so torej padle in povratka ni več.

Da televizija resnično predstavlja povsem novo in močno kakovost na področju množičnega vplivanja in manipulacije s tako imenovanimi makro-skupinami, nam najbolj dokazuje njen odnos do cerkve. Tisk, radio in kino so nedvomno oslabili vpliv cerkvene prižnice kot sredstva množične komunikacije, vendar pa ga niso izrinili. Vendar pa je televizija že zdaj v prenekaterih državah tako temeljito razrahljala ta odnos v svojo korist, da se ji cerkev vse bolj prilagaja.

Ena izmed neposrednih posledic televizijske komunikacije je tisto, kar kulturni sociologi imenujejo »umik besedi«. Sedenje pred televizijskimi sprejemniki povzroča, da ljudje govorijo mnogo manj in slabše, kar pomeni, da smo priče »krize jezika«. Eden izmed nedvornih razlogov, da se mladina čedalje manj zanima za politiko, je upadanje pomembnosti retorike. To se občuti tudi pri nas, pa si želimo pomagati s tem, da na vseučiliščih organiziramo tekme v retoriki. Žal pa je takšno početje jalov posel, saj se sodobna politika sestoji iz administracije, manipuliranja in programiranja, za kar je potrebno poznati razne praktične tehnike, ne pa govorništva. Tudi v tistih državah, kjer je cvetel parlamentarizem,

je govorništvo skorajda izumrlo, saj je za izbor pomembna kandidatura, o tej pa odločajo vodstva strank, rezultati samih volitev pa so največkrat stvar manipulacije s pomočjo televizije in ostalih sredstev množičnega vplivanja. Pisani jezik, ki ga doživljamo kot »knjižni jezik«, se čedalje bolj izgublja v boju z vizualnim jezikom kina, televizije, ilustriranih časopisov in stripov. Človek se vse bolj predaja svetu slik, tako figurativnih kakor tudi nefigurativnih. Knjige so preplavljene z ilustracijami, znanstvena dela z diagrami, grafikoni, tabelami, sociogrami in organigrami. Celotno turizem, kot značilen pojav današnjega časa, se v svojih tipičnih zvrsteh lahko zreducira na hitro zaporedje slik, ki se v zavzeti kombinirajo in zlagajo kot listanje kake ilustracije. Tisti turisti, ki najbolj tipično izražajo duh časa, niso zmožni, da bi se dlje časa mudili na enem mestu; oboroženi s kamerami kar naprej drve iz mesta v mesto, iz dežele v deželo, odmor pa jim je potreben samo zato, da bi se odpočili za novo serijo fotografiranja. Ta »leteči stil« je navada, ki je sestavni del življenja, kjer je stalno prisotna tekma s časom in regulacija v skladu s sistemom signalov.

Naravno je, da se kljub temu najdejo ljudje, zlasti mladi, ki se upirajo tej prevladujoči splošni smeri. Oprekajo trditvi, da je smisel človeškega življenja lahko popolnoma zreduciran samo na vse večjo proizvodnjo in potrošnjo predmetov. V skladu s tem razvijajo stil, kjer je pretirano posvečanje pozornosti materialnemu standardu odločno slaba lastnost. V njihov stil se vključujejo stari avtomobili, priložnostna, ne zmerom cela oblačila, staro pohištvo, zabava v lastni režiji, poceni potovanja. Takšno stališče je naperjeno zoper vrednostno orientacijo, za katero je resnično samo tisto, kar se lahko kupuje in prodaja. Ker je televizija najmočnejše sredstvo širjenja takšne orientacije ne samo v Ameriki, ampak tudi v mnogih drugih državah, je seveda razumljivo, da omenjeni stil izključuje tudi televizijski sprejemnik. Seveda pa je tak stil kot kolektiven pojav mogoč in ima smisel samo na osnovi materialnega izobilja, kajti če se ga prakticira brez tega pogoja, potem je najverjetneje, da je samo izraz afektacije in ne stvarne potrebe.

V zvezi s tem je aktualno vprašanje, ali prevladovanje slike nujno dela škodo razvoju spoznavnih sposobnosti. Če imamo pri tem najprej v mislih umsko sposobnost, ki s pojmovanjem nasprotnosti prodira v bit stvari, potem je pritrtilni odgovor neizbežen. Takšen odgovor opravičuje tudi avtoriteta Kanta, ki pravi, da so to primeri bergle, ki jo uporabimo takrat, kadar nam zmanjka razsodnosti. Če pa gre za inteligenco, kakršno pojmuje moderna psihologija, to se pravi za sposobnost hitrega reagiranja in prilagajanja, potem je treba na postavljeno vprašanje odgovoriti negativno. Hitro razumevanje zaporedja slik ali strogega sistema znakov namreč zahteva visoko stopnjo takšne inteligence. Takšno sposobnost, ki je je manj pri starejših ljudeh, vse bolj pa se razvija pri otrocih in mladini, imenujemo vizualno mišljenje. Da je tako, se bomo lahko prepričali, če opazujemo projekcijo risanih filmov. Na prenekaterih mestih se otroci in mlajši ljudje smejejo, medtem ko ostajajo starejši gledalci povsem resni. Le-ti sploh ne razumejo ali pa prepozno razumejo, za kaj pravzaprav gre. Na osnovi mnogih raziskovanj so strokovnjaki prišli do zaključka, da je prav televizija tisti medij, ki največ prispeva k širjenju tega prepada. Takšni zaključki nas vodijo k domnevam, da bo civilizacija prihodnosti vse bolj praktična, konkretna, avdiovizualna. Ta lastnost je pomemben element množične kulture.

Tukaj bi lahko pripomnili, da je znanstvena kultura, za razliko od množične, vse bolj abstraktna. Uporablja namreč modele, ki jih eventualno vizualizira s pomočjo maket. Ti modeli so precej daleč od otipljive stvarnosti, in sicer zato, ker želijo natančno rekonstruirati, da bi jo lahko bolj razumeli in pojasnili. Sposobnost hipnega dešifriranja različnih sporočil in modelov je imperativ časa. Zavaljo tega postaja hitrost vizualne odločitve in refleksa vse bolj pomemben element moderne vzgoje. Je sestavni del inteligence in sposobnosti sklepanja. Amerikanci imajo že danes več kot sto televizijskih postaj, ki oddajajo izključno šolske programe. Imajo že okoli pol milijona elektronskih programerjev in že zdaj zahtevajo od študenta, da pred diplomu opravi še elementarni kompjutorski tečaj. Seveda pa lahko tu opazimo, da postaja pretirana vizualna množičnost analitični postopek,

ki povzročča, da zavoljo dreves ne vidimo gozda. To je točno, vendar ni mogoča nobena solidna sinteza brez predhodne analize. Strojna industrija je bila mogoča šele takrat, ko je manufaktura celotno delo mojstrov razdelila na posamezne operacije. Podoben postopek se odvija tudi danes kot pogoj za bodoče integralne avtomacije.

Kar se nas tiče, nam prav zanesljivo ne grozijo tako temeljiti pretresi. Vendar pa smo tudi mi vstopili v obdobje televizije, ki se sicer še ni neposredno vmešala v strukturo industrije, vendar pa na področju kulture že izziva določene spremembe. Kakor povsod drugod je tudi pri nas že ogrozila dosedanje oblike in pojmovanja. Drastično je zmanjšala število bralcev knjig. Danes se bere zaradi učenja ali zaradi stroke, veliko manj pa zavoljo zabave in užitka. Vendar pa menim, da niso opravičene trditve o vsesplošnem propadanju. To je brez dvoma degradacija v zavesti maloštevilne elite, ki je tvorila jedro tako imenovane kulturne publike v velikih mestnih centrih. Večina ljudi, ki so danes izpostavljeni vplivu kina in televizije, prej niso bili pod vplivom višje, bolj subtilne kulture, marveč so prišli iz zelo primitivnih pogojev dojemanja kulture. Za njih je tisto, kar vidijo na televiziji, resnični kulturni in človeški napredek. Razen tega je televizija predvsem manipulativni medij, ki z doziranjem informacij in zabave opravlja pomembno funkcijo družbene kontrole. Zato je naravnost nujno, da v njenem programu prevladujejo takšne vsebine, ki sprožajo množični odziv. Predlogi in sugestije o televiziji, ki bi bila najmočnejša tribuna avtentičnega kulturnega delovanja in svobodne menjave mišljenj, so samo podoba dobromamerne naivnosti, ki se giblje v sferi iluzij. Iz tega pa seveda ne sledi, da je iluzoren kakršenkoli poskus poboljšati televizijski program. Za razumevanje razpona v tem smislu je dovolj, če primerjamo tretji program BBC s koncepcijo ameriškega komercializma.

Kaže, vsaj na prvi pogled, da celo sama struktura televizijskega medija podpira misel, da je neprimerna za tribuno umetniškega delovanja. Stvar je namreč v tem, da umetnik želi stik s publiko, ki sodeluje in reagira na osnovi samostojne interpretacije, medtem ko elektronska komunikacija emitira samo iste enote informacij milijonskim množicam vedno ob istem času in sicer vedno samo v eni smeri. Tak sistem praktično izključuje možnost gledalca, da bi reagiral na način, ki ga umetnik pričakuje. Zavoljo tega izhajajo vladajoče teorije o osnovah množičnega vplivanja iz domneve, da so človekovi možgani pasiven sprejemnik, v katerega je lahko prodreti. Obstajajo določena pravila prodora, toda v večini primerov se zreducirajo na mehanizem pogojnega refleksa. Na to teorijo se veže »metoda kampanj«, pa najsi bo to reklamna kampanja, kakršno srečamo na Zahodu, ali pa ideološka kampanja, ki jo prakticirajo na Vzhodu. Ko smo dojeli razsežnosti in možnosti takšnih kampanj, se pred nami odprejo grozljive perspektive. Govori se o uničenju človeškega, samosvojega in intimnega in o zamenjavi s strukturo elektronskega medija. Če bi se to zgodilo, bi ne slišali nič drugega kot samo odmev. Vse naše predstave o svetu bi bile popolnoma introvertirane in zato bi dialog z nasprotnim stališčem sploh ne bil mogoč. To pa z drugimi besedami pomeni, da bi zmaga komunikacije bila hkrati tudi njena smrt, kajti v okolju, ki monopolizira sredstva komunikacije, ni več možnosti za komunikacijo. To stališče teoretično razlagajo ekstremni predstavniki sodobnega tehnološkega strukturalizma, ki trdijo, da možganska skorja, podobno kakor kompjuter, odgovarja na zunanji svet v skladu z omejenim številom kategorij. Zastrahujočo vizijo situacije nam je predočil Orwell, katerega knjiga 1984 je najboljši sodobni ekvivalent Dantejevega Pekla. Tu je podana skica negativnega vplivanja televizijskega medija, ki je prikazan kot satansko sredstvo avtoritantne manipulacije.

Nasprotno tej mračni oceni televizije in njene vloge v sodobni družbi pa obstajajo tudi povsem nasprotna stališča. Vse neugodnosti in degradacije, ki so vezane s širjenjem televizije, naj bi bile povsem neznatne v primerjavi s koristmi, ki jih nudi in ki jih šele pripravlja. Televizija je glasnik nove civilizacije, kjer človek ne bo samo pasiven konformist, marveč aktivno ustvarjalno bitje. Televizijska elektronska struktura pripravlja nov način mišljenja in vedenja, ki bo ukinitel fragmentarnost in odtujenost, zasnovano na prevladanju linearnega tiska in proizvodnje na tekočem traku. Po mnogih znakih in poskusih

z otroki gledanje televizije razvija potrebo po sodelovanju in po aktivnosti v družbenih procesih. Ta vpliv naj bi se kazal šele pri odnosih in življenjskem stilu generacij, ki prihajajo. Najmlajše generacije se že danes upirajo sprejemati samo parcialna opravila, težijo k večjemu družbenemu sodelovanju in v skladu s tem ustvarjajo svoje lastne skupnosti kot prototip novih, bodočih odnosov. Pri tem moramo upoštevati, da v tej smeri ne vpliva samo vsebina, ki jo televizija emitira, marveč tudi njena elektronska nelinearna struktura. To je tisto, kar mislimo, ko pravimo, da je medij sporočilo. Seveda s tem ne želimo reči, da ima televizija fenomenalno vlogo v razvoju družbe. Je samo glasnik ali predhodnik nečesa, kar šele prihaja. To je obdobje avtomacije, zasnovano na vsesplošni uporabi elektronike. Ta koncepcija pa se nikakor ne more zreducirati, kajti prej omenjeni tehnološki strukturalizem obravnava v interakciji z vrenji in nemiri, ki se dogajajo med mladimi.

Na koncu se lahko vprašamo, če ima takšno mišljenje o televiziji, češ da je lahko dobra ali slaba, sploh smisel. Mar ni tako kot vsak tehnični instrument vrednostno popolnoma nevtralna? Kakšen smisel sploh ima vprašanje, ali televizija ogroža človeka? Mar se ne bi pridružili mišljenju generala Sarnoffa, ki meni, da je televizija samo izredna igračka, njen vpliv pa se reducira samo na tisto, kar ljudje želijo napraviti z njeno pomočjo? Ob takih razmišljanjih pa nas ovira glavni zmagovalec v preučevanju mass medija, profesor McLuhan, ki meni, da je general Sarnoff dober primer »tehničnega idiota«, ki ni zmožen razumeti bistva stvari. Ne more se sprijazniti z dejstvom, da je televizija medij, ki neprenehoma in pomembno vpliva na percepcijo in senzibilnost ljudi, pa če to želijo ali ne. S to tezo se McLuhan približuje Marxovemu stališču, da se ljudje vključujejo v proizvodne procese, ki obstajajo neodvisno od njihove volje. Ta misel ne vodi v tehnični avtomatizem, marveč opominja na bistveno logiko človeškega razvoja, v katerem posamezna tehnična odkritja napovedujejo pomembne spremembe. In prav zaradi tega, ker postanejo medij, se zde ljudem spremembe nadrejene.

Zavoljo tega jih fetišizirajo in jim dodajajo vrednostne označbe v skladu z lastnim položajem in prizadevanji. Tako je avtomobil hkrati sijajna reč, ker omogoča hitro in udobno gibanje, hkrati pa tudi hudičeva iznajdba, ker seje smrt po cestah in krepi moč policije, ki mora uporabljati nasilje, da bi obvladala promet. Podobno bi lahko rekli tudi za televizijo. Televizija hkrati povečuje standard in udobnost, omogoča pa tudi manipulacije nezaslišanih razsežnosti. To je neizbežen tok gibanja, kajti napredek vsiljuje nenehno izpopolnjevanje organizacije življenja. Sama organizacija, pa najsi bo še tako zaželena in neizbežna, vsebuje težnjo nagibanja življenja k mehaničnemu, to se pravi k nečloveškemu. Zato ji bo vedno nasprotovala prvobitno neukrotljiva človekova želja po spontanem, nepovnljivem in svobodnem. To je razpon, v katerem smo tudi mi razmišljali o televiziji. Kakor je popolnoma res, da velik del televizijskega programa nivelira in poneumlja, pa se prav tako reče, da televizija pripravlja pot za popolnoma nov način doživljanja in pojmovanja. Po vsem tem lahko najdemo v vprašanju, če televizija ogroža človeka, tudi element nepotrebne patetike, kajti rešitve ni nobene. Televizija nas izziva, nam nudi vrsto alternativ, tako kot vsi drugi pomembni dosežki tehnike. Katera izmed nanizanih alternativ bo sprejeta, o tem bodo odločali ljudje sami. Niti sam Orwell ni trdil, da je njegova alternativa neizbežna. Kaže se nam samo kot dovolj verjetna domneva, če se bodo uresničili nekateri pogoji, o katerih razpravlja Orwell. Kdaj, na kakšen način in pod kakšnimi pogoji bodo te stvari postale zanesljive in nedvoumne? To je na naše veselje eno izmed tistih vprašanj, ki nima nobenega smisla, ne glede na zahteve futurologije. Življenje je čudežna in nerazumljiva pustolovščina in prav v tem je njegov smisel in lepota. Nedvomno je samo to, da namerno ignoriranje in odstopanje ne vodi nikamor. Če je bitka neizbežna, jo je treba sprejeti, ne glede na okoliščino, da nam njena razsežnost in način odvijanja nista vnaprej poznana. V tem smislu je vse, kar smo rekli o televiziji, nekje v indikacijah in slutnjah s pripombo, da je to zelo pomembno področje raziskovanja za vsakogar, ki s svojim pogledom meri tudi prihodnost.

ironija in usoda

ob tv nadaljevanki „naše malo misto“

denis poniž



NAŠE MALO MISTO, popularna humoristična nadaljevanka zagrebške TV. Na sliki zgoraj Ante Vican kot Ivan Trogirinin in Boris Dvornik kot Roko Prč, na sliki spodaj pa scena iz iste nadaljevanke z naslovom Šporka posla



Oddaja Naše malo misto, ta prisrčna in pikra nadaljevanka, ki je osvajala srca in duše televizijskih gledalcev (ti se, mimogrede povedano, hitro navdušijo, pa potem navdušenje tudi hitro splahni), je z drugo serijo trinajstih epizod definitivno končana. Kot da se je njen avtor Milenko Smoje utrudil, upehal med svojimi junaki, ki so živeli vedno bolj svoje življenje, naše življenje in postajali del vsakdanjosti, s katero se moramo neprenehoma srečevati in spopadati. Toda ni se utrudil samo Milenko Smoje, utrudila sta se tudi njegova glavna junaka, dotur Luigi in njegova Bepina, saj je zadnja epizoda ustvarila atmosfero pristne nostalgije in sle po preživetju, da je v mnogočem postala samostojna, kreativno in interpretativno visoko stoječa TV drama. In ko je svet »malega mesta« postal v svoji tragiki do popolnosti napet in senzibilen, se je serija Naše malo misto končala.

Ironija ali usoda? Ali pa pozicija klasičnega junaka, ki se pojavlja v svetu toliko časa, dokler ga njegovo delovanje ne pripelje do roba življenja, pred samo obličje smrti. Je Milenko Smoje pravilno spoznal, da je s svojo animacijo prišel do tiste kritične točke, ko se je moral odločiti za dve možnosti, od katerih se prva imenuje lirično-eruptivni konec, druga pa »delati silo življenju in pravilnemu teku zvezd«? In kaj je ta konec? Je to začetek, v katerem so pričeli junaki živeti po drugih, višjih zakonih, kot pa so tisti, ki jih more ustvariti pisec TV scenarijev, ki naj bi ljudi zabavali, razveseljevali in sproščali? Je to igra usode, ki ves čas leži nad televizijo in ji ne dovoljuje razmahniti predvsem umetniških pozicij njenih izrazil? Je to miselnost, ki vidi v televizijskem mediju predvsem posredniško, »zabavno-poučno« nalogo?

TV nadaljevanka Naše malo misto kot celota, še posebej pa njena zadnja epizoda v marsičem zanikata mišljenje o televiziji kot »zabavno-poučnem« mediju, nekakšnem domačem komičnem kinu, ki je zamenjal »bohkov kot« v kmečkih hišah. Odprla nam je nove možnosti razumevanja našega življenja in delovanja, na drugi strani pa nam je razkrila tisto pravo bistvo televizije, ki se nam je skrivalo, posebej še, ker mentaliteta o televiziji kot servisu ni preživeta, marveč še vedno rožlja med nami. Kljub temu da humor in ironija »malega mista« nista bila vedno izvirna ali na najvišji ravni, da je bilo v epizodah marsikaj preveč ohlapno improvizirano, pa je nekaj glavnih oseb kreiralo polnost

življenja, ki bi se nam lahko razkrila le ob popolnejši študiji, oprti tudi na besedilo scenarijev. Tako pa lahko ugotovimo le to, da je TV nadaljevanka Naše malo misto dosegla tisto kvaliteto, ko je presegla golo zabavnost in tudi stroge zakone filma ter oboje združila v precizni pripovedi o ljudeh in njihovem času, o tenkih nitih, ki povezujejo človeške usode in tvorijo nepretrgani tok iz preteklosti v prihodnost.

O TV nadaljevanki bomo še razmišljali, saj nas že te nepovezane misli vodijo k mnogim vsebinskim, oblikovnim in idejnim vprašanjem TV iger, ki jih je Naše malo misto predstavilo v vsej njihovi pomembnosti in aktualnosti.

sandi čolnik — le avanturist

MONITOR (15. 4. 1971)

V poslednjem Monitorju se je Čolnik odločil povedati nam nekaj o ljudeh, ki so brezposelni. Pri tem se je namerno izognil problematiki brezposelnosti in tako tudi odnosu do nje.

V mejah izbrane teme Čolnika vedno prvenstveno zanimajo ljudje. Toda če je njegov cilj še tako iskren in pošten, pa se vendar ne moremo otresti neprestanega občutka skoraj bolestne radovednosti, s katero tone v najgloblje temine in prostranstva vsakodnevnega, v blato zakopanega in istočasno v modrinah neba lebdečega sveta »malega« človeka. Tako je Čolnik v svoji zunanji galantnosti brezobziren, brez zadrege in sramu; odkriva nam krivice in slabosti, odpira rane človeškega trpljenja in samozatajevanja.

S kakšno pravico, Sandi Čolnik?

Možnost, da bi s svojo ekipo postal odkrivalec

krivic, da bi jih človeško in družbeno prizadeto posredoval kot rafinirano obtožbo.

Možnost, da bi v ljudeh odkril njihovo notranjo bolečino in jo prikazal na način kot pri »Materah padlih partizanov«.

Čolnik je radoveden in prav je tako. Toda vsa njegova vprašanja ne vodijo k nekemu odgovoru, ki si ga ob soočenju z določeno problematiko ali človekom želimo.

Tako se Čolnik, le avanturist, spušča v razgovor, hlasta, odpira zaprta vrata našega sveta in jih brez prizadetosti in obrazložitve pušča odprta.

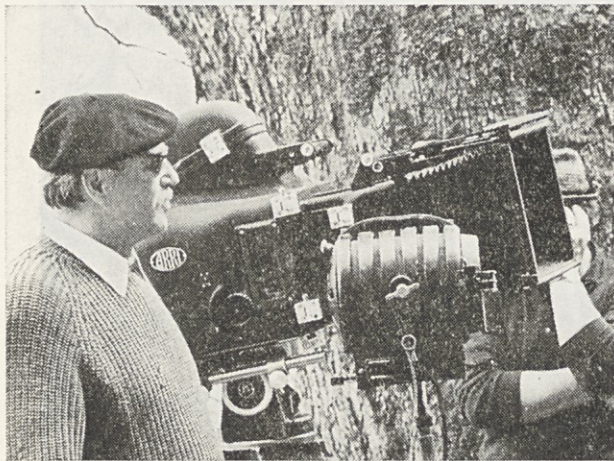
S kakšno pravico se naša nedosledno in ne do kraja prikazana spoznanja spreminjajo v vsakodnevno hrano potrošniške družbe? S kakšno pravico se življenja »malih« ljudi spreminjajo v »bulvarske novice«, s kakšno pravico se dajejo na pladnje hijenam asfaltne prerije?

Igor More

kako pisati o tv seriji „VOS“

denis poniž

Režiser slovenske nadaljevanke VOS Franco Štiglic



Čeprav so pričujoče misli le skromen in po svoje zelo nepopoln uvod v širše razmišljanje o TV seriji avtorjev Ribiča in Štiglica o Varnostno-obveščevalni službi, pa bodo vseeno poskušale ustvariti vsaj podlago, na kateri se bo širše razmišljanje o seriji VOS lahko plodno in utemeljeno razmahnilo. Zdi se, da je dosedanje pisanje o seriji VOS zašlo skorajda v slepo ulico, saj se tako kritika kot obramba serije VOS gibljeta predvsem na ravni idejnosti in ideološkosti, ki jo prinaša v svojem kontekstu vsaka posamezna nadaljevanka in ki jo prinaša serija VOS kot celota. Takšno razmišljanje in takšna kritika morata nujno ostati bipolarni, saj tisti, ki so doživeli in preživeli NOB, gledajo na serijo drugače kot tisti, ki tega zgodovinskega obdobja niso doživeli. To je nujna, sama iz sebe in iz strukture zgodovine izhajajoča sila, ki jo je treba apriori predpostaviti, če hočemo priti dlje od idejne kritike ali idejne hvale.

Dejstvo je tudi, in to je treba posebej poudariti, da imajo prav prvi in drugi. Idejnost in ideološkost sta pretrpeli v seriji VOS določene spremembe, po drugi strani pa idejnost in ideološkost ostajata takšni, kot sta bili med NOB ali sta celo potencirani. Kje je torej tista skupna točka, kjer se kritiki in zagovorniki VOS približujejo in so hkrati najbolj oddaljeni? Po mojem mišljenju je to raven tehnične izdelave serije VOS, njenega scenarija, njenih dialogov, njene dramaturgije, njene realizacije, njene montaže in njenega ozvočenja.

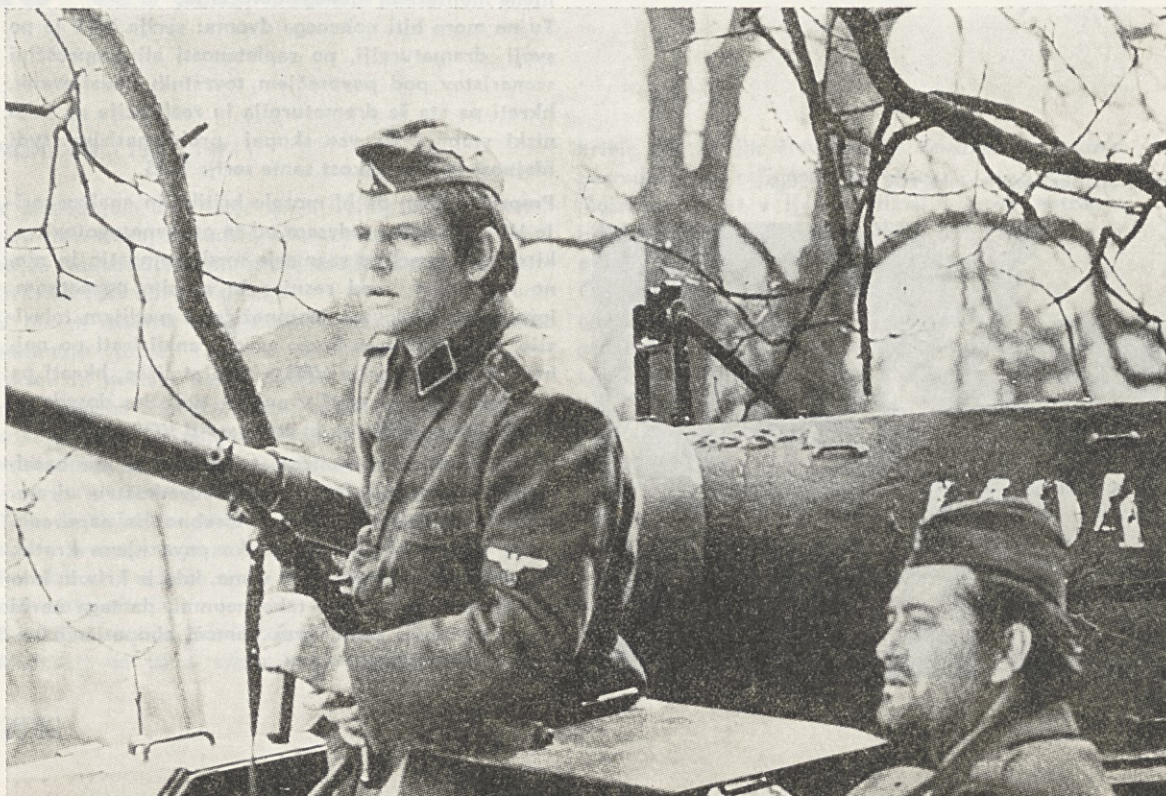
Tu ne more biti nobenega dvoma: serija VOS je po svoji dramaturgiji, po zapletenosti ali preproščini scenaristov pod povprečjem tovrstnih nadaljevanek, hkrati pa sta še dramaturgija in realizacija na tako nizki stopnji, da vse skupaj problematizira tudi idejnost in ideološkost same serije VOS.

Prepričan sem, da bi morale kritike in analize serije VOS izhajati predvsem od te osnovne ugotovitve, ki določa temeljno razmerje med idejnostjo in njeno realizacijo, med resnico in njenim posnetkom, igro, med zgodovino in množičnim medijem televizijo. V EKTRANU se bomo trudili analizirati po najboljših močeh serijo VOS s tega stališča, hkrati pa bomo poskušali zajeti v analizi tudi vse dosedanje kritike in polemike za in proti seriji VOS.

Če sem za konec ironičen, to ni ironija par excellence, temveč resnična prošnja uredništvu dramskega programa: kaj je res potrebno, da napovedovalka pred vsako nadaljevanko pove njeno kratko vsebino, ponavadi tako, da vemo, kdo je kriv in kdo nedolžen. Kaj smo res tako neumni, da tega ne bi mogli ugotoviti sami, brez pomoči simpatičnih napovedovalk?



Prizora iz nadaljevanke VOS; Mirko Bogataj (zgoraj) in Tone Gogola ter Dare Ulaga (spodaj)



nekaj misli o šesti nadaljevanki iz serije ‚vos‘

Tridesetletnica vstaje jugoslovanskih narodov je obletnica, ki naj bi predstavljala ne le proslavljanje in obujanje spominov na veliki korak pred tridesetimi leti. Predstavljala naj bi tudi in predvsem mejnik v izgradnji »novega« človeka, ki se je ne le uprl nasilju in tiraniji, ampak je tudi sprožil korak v pot socialnega in duhovnega napredka.

Vprašanje, s kakšnim namenom je posneta nadaljevanka o delovanju Varnostno obveščevalne službe in tako preko TV zaslonov prikazana širokim plastem slovenskega ljudstva, se zdi, še preden kvalitativno ocenimo samo nadaljevanko, precej umestno. Pustimo odprto vprašanje: ali je njen namen zgolj zabavati in kratkočasiti z izborom zgodb iz partizanske tematike, saj nam je le-ta kljub tridesetim letom miru še vedno precej pri srcu, kot da se je ne moremo otresti, kot da smo otroci vojne, katere ne moremo in ne smemo pozabiti, ali pa je njen namen kontinuirano in namensko oživljanje spominov na dogodke iz NOB, da bi kot narodova dediščina neizbrisno bivali v naših srcih in zavesti.

Navsezadnje, morda pa tiči vzrok v staranju določene generacije, ki se, nezmožna za uveljavitev in bivanje v aktualni sedanjosti, predaja spominom, jih aktualizira, in pri tem tudi sebe, da ne bi bila prehitro pozabljena v svoji nemožnosti vsakodnevnih funkcionalnosti.

Na vsak način odprta vprašanja, ki nikakor ne obtožujejo, kvečjemu zavezujejo.

Gimnazijski profesor je nemški prevajalec in mladinci v mestu zahtevajo njegovo likvidacijo. Toda istočasno je tudi nepogrešljiv vir informacij, informacij, ki stanejo življenje čete partizanov. Zgodba poteka sila napeto-mirno, vse dokler Gestapo ne odkrije profesorja ter ga postavi v situacijo, ko mora odločiti o svojem življenju.

Njegovo prepričanje izbere »dragoceno« smrt. Žrtvovanje smrti je zavestno dejanje, je dejanje, ki nas postavlja popolnoma iz vsake možnosti identifikacije z žrtvijo v situaciji usodnega preobrata. S takim načinom sprejemanja VOS serije se le-ta spreminja v »potrošniški poobedeck« in tako izgublja (svojo) želeno primarnost, da bi kot aplikativna življenjska dilema postala vedno živ, aktualen in resničen simbol človeškega odpora proti nasilju in vojni.

Tako postaja v prisotnem trenutku, s tem ko teži k čim večji avtentičnosti, nevreden, verističen posnetek ljudi in dejanj. Pri tem nikakor ne gre za mistifikacijo določene dobe ali ljudi — gre le za: »kako si Janezek predstavlja VOS...«

Ta njegova predstava pa je, priznati moramo, precej šablonsko in rutinsko izpeljana, tako v scenarijski kot filmski izvedbi, je toga, brez občutkov za čas in ljudi.

Vse skupaj ostaja žal le na nivoju VOS-kriminalke, ki tako hote ali nehote propagira le funkcionalnost in uspešnost svojega delovanja.

Ob tridesetletnici vstaje jugoslovanskih narodov v Ljubljani, 13. V. 1971.

Igor More

Partizan Bojan — Lojze Rozman v uniformi SS oficirja v nadaljevanki VOS



pokrajina po bitki ali kaj ljubi človek

denis poniž

Na televiziji smo lahko videli odlični film režiserja Andrzeja Wajda POKRAJINA PO BITKI (Krajobraz po bitwie). Film, ki pomeni po svojih hotenjih čisto posebno smer v sodobni poljski kinematografiji, hkrati pa vsaj delno renesanso poljskega filma, nas je presenetil s svojo čisto metaforičnostjo in lirsko čistostjo. V filmu nastopajo naslednji znani igralci: Daniel Olbrychski, Stanisława Celinska, Alina Szpak, Tadeusz Janczar in naša znanka iz Klopčičevega Oxygena Małgorzata Braunek. Film je nastal v proizvodnji Wektor.

Vsi veliki filmi so bolj ali manj intimistični, sporočajo čisto osebna spoznanja svojih ustvarjalcev, ne glede na to, da so lahko angažirani tudi v drugem, »občem« smislu. Toda prvenstveno so vsa velika filmska dela avtorska, pravzaprav monologična, njihova vrednost nastaja v spletu odnosov med avtorjem filma (režiserjem) in svetom, ki mu ta režiser pripada. Tudi v filmu poljskega režiserja Andrzeja Wajda POKRAJINA PO BITKI lahko najdemo to, v prvi plan postavljeno, idejo intimizma in subjektivnega lirizma.

Osnovno misel režiserja in filma bi se dalo reducirati na en sam stavek — Kaj ljubi človek? — ne da bi s tem filmu storili silo ali ga celo vklenili v spono kakršnega koli ideologiziranja ali simplifikiranja. POKRAJINA PO BITKI je hkrati prostor dogajanj, je pa tudi njegov čas. Dvojna enotnost, v katero je postavljen človek (ljudje), nakazuje njegovo stisko, njegovo zavezanost ljubezni-do-nečesa. In kaj je to, kar ljubi človek, izpostavljen smrti, v stalnem stiku s svojo minljivostjo in končnostjo, človek, oropan minimalnih razsežnosti svoje človeškosti? Je to bog, je to mati ali ljubica, so to kakršnikoli vzvišeni ideali (svobode, pravice, enakosti ali celo moči), je to domovina?

Vse, kar smo našli, je za junaka ničevno, neuporabno in preseženo. Svet s svojimi zakoni se je izkazal za prevaro, za mučilnico, za grozljivi krog smrti. Človek je sam, nemočen in zavržen. Njegova človeškost in človečnost se ne moreta več producirati iz nečesa, kar ni on sam in kar ne obsega s svojo mislijo. Človek je resnično gol in v spopadu z vsem, kar ga obdaja. Ostane mu samo nekaj, **pokrajina**, kraj njegovega rojstva, najmanjši del zemlje, ki ga lahko še obseže v svoji misli kot nekaj realnega, prisotnega in bistveno važnega.





Daniel Olbrychski, glavni igralec v odličnem poljskem filmu **POKRAJINA PO BITKI** režiserja Andrzeja Wajde

Ni več vzvišenega pojma **domovine**, ni več z glorio obdane, a presunljivo prazne fraze domovinska ljubezen. Človek je sam in v svoji samoti se spominja pokrajine, ki ji pripada, iz katere je nastal in iz katere je bil proti svoji volji iztrgan. Človek se lahko odreče svoji domovini, ne more se odreči svoji pokrajini. Za pokrajino bi dal vse, da jo zopet vidi in da v njej zopet ugleda samega sebe, bi storil vse. In res se eden junakov odpravi kar v spodnjih hlačah na pot v svojo pokrajino. Potem ni nič važno, kje leži ta pokrajina, morda na Poljskem, morda kje drugje. Človek, ki je živel šest let v sivem, brezobličnem blatu, si želi videti svojo pokrajino, njene čisto posebne barve, njeno posebno lepoto.

Smrt je grozljiva, pošastna je v svojem ponavljajočem se ritmu, njena prisotnost ruši in navdaja

z malodušjem, grozljiva je toliko bolj, ker vedno uničuje mlade in lepe, ker uničuje bistvo življenja, da se tako manifestira kot njegovo najhujše nasprotje. Toda tudi moč smrti ne more premagati moči ljubezni do — pokrajine, do rojstnega kraja, do varnega zavetja v vrtenju človeku sovražnih sil. Uiti svetu groze, svetu lažnega govorjenja in navideznih idealov, odkriti tisto formulo, ki ti odpre zapornico na vhodu v zbirno taborišče in oditi na pot do svoje pokrajine — to je osnovna misel režiserja Wajda.

Toda ta misel še zdaleč ni tako preprosta, kot smo jo pokazali v teh vrstah. Odpira množico podvprašanj, ki se vsa obračajo na človeka, na kaos, ki ga človek hkrati ustvarja in trpi v njem, na njegovo ljubezen in sovraštvo in končno na njegovo neustavljivo in neizmerno slo po svobodi.

bergmanov „obraz“ in večplastna problematika tega filma

Majhna gledališka skupina potuje s svojim vozom; njihovo obnašanje je zbirka skrajnosti in se nadaljuje do samega končnega razpleta filma. Vsi igrajo svoje vloge. »Dr.« Vogler vztraja v vlogi nemega magika, prav tako njegova žena v vlogi mladega dečka, oba pa ne dasta na začetku filma z ničimer slutiti smisla te preobleke. Stara »čarovnica« kot večča tava naokrog, ona je vse videla, ona vidi in ve. Nekdo iz skupine umira, igra — doživlja svojo smrt, dokler ga skupina resnično ne porabi v zameno mrliču in ga da razrezati. Potem sta tu še mladi, dinamični kočijaž in »veliko čekalo« mož srednjih let, ki dolgo časa pod masko »zmagovitosti« vse skupine sebi in drugim prikriva svojo resnično nagnjenje do zapékarstva.

Igralska skupina pride v mesto, kjer jo zajame policija in v tem trenutku se pokaže oziroma zastavi tudi konflikt filma v okviru vprašanja, ali lahko metafizika zmagata nad znanostjo. Igra, ki jo uprizorijo igralci policijskim uradnikom, doživi porog, ki mu sledi uspeh, zgrajen na neumnosti ljudi, ki jih igralci pritegnejo v igro kot objekt »magije«. Vendar pa se s koncem uprizoritve obreda čarovnij šele začne pot igralcev k njihovi moči. To, s čimer lahko vsaj ustrahujejo, če že ne prepričajo policijsko uradništvo, niso čarovnije z nekakšnimi vodnimi hlapi in škripci, pač pa posegajo njihove »quasi-magije« v resnično življenje, to se pravi tja, kjer mora biti vedno vse realno in v skladu z znanostjo. Vendarle se igralstvo giblje samo v svoji resnici igre in samo po tej resnici je sploh lahko metafizično; prav tako je realnost znanosti, predstavlja jo zdravnik, trdno povezana s policijo kot organom državne varnosti. Torej se niti metafizika niti znanost ne pojavljata v svoji pravi resnici; posebljeni sta v igralstvo in policijo, in prav zaradi te napačne inkarnacije med njima nastane konflikt, ki na koncu filma pusti vsakega v njegovi resnici: policija kot goli aparat oblasti mora igralcem (katerih sleparstvo in goljufijo je pravkar spoznala)

prebrati ukaz, dobljen od njegovega veličanstva, ki si želi ogledati »umetnost« te skupine. Tako se igralci razkrinkani odpeljejo naprej za svojim življenjem, v nove maske, v novo igro.

Vztrajanje nekaterih članov skupine v resnici igre in želje magika dr. Voglerja, da bi mu enkrat le uspelo... problemsko spominja na holywoodski film VREMENAR, kjer junak živi od lažne vere v ljudi, da bo »pričaral dež« na sušna polja. To, kar je za vsakega realno mislečega človeka samo laž in prevara, je za Vremenarja pravzaprav njegova resnica. On sam hoče verjeti v svojo magično moč; ona ga osmišlja, ona je on, in zato je njegova zakletev oblakov zanj resnično vera v zakletev njegovih lastnih moči. Tako kot Vremenar je tudi dr. Vogler v OBRAZU zaklet v svoje početje. Nikoli ne pride do popolnega demaskiranja kot spreobrnitve, resničnega prenehanja vere v to »poslanstvo«; magik-filozof živi resnico neresnice, on je lahko samo to. Resnični obraz razkrinkanih obrazov igralcev v kočiji pred odhodom na dvor, obraz bede in utrujenosti, je samo trenutek resnice življenja, ki je oni ne bodo živeli, kajti njihova resnica je igrati in igrali bodo — kmalu.

Bergmanov film OBRAZ je film vsestranskih kvalit. Klasični film v pomenu dovršenosti in načina izpeljave vsebinskih, mimičnih in dinamičnih komponent filma. Skozi ves film je namreč izpeljana prepletenost dogajanja z idejo filma, skladnost posameznih dogodkov, gibov in akcije z ustrezno miselno-besedno strukturo. Večplastnost besedilapomenske strukture je dobila v Bergmanovi interpretaciji ustrezno zunanjo podobo z močnimi učinki nekakšne fantastike oziroma vampirsko skrivnostne pomenskosti.

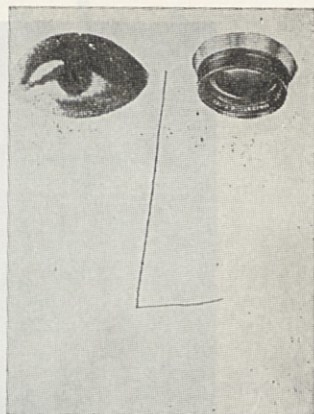
Vendar prav ta nedorečenost v čistem bergmanovskem okolju realizma, ki spominja na brechtovski gledališki prijem, daje vsebini in njenim problemom popolnost in jo dela nadvse aktualno.

Živa Paulin



Prizor iz
Bergmanovega
filma
OBRAZ

te le objektiv



nagrade na 18. festivalu jugoslovanskega dokumentarnega in kratkega filma

NAGRADE URADNE ŽIRIJE

Žirija 18. festivala jugoslovanskega dokumentarnega in kratkometražnega filma, ki so jo sestavljali: Krešo Golik, predsednik ter člani: Marjan Brezovar, Aleksandar Djurdžinov, Miroslav Modrinić, Miloš Radivojević, Vahap Sita, Branimir Ščepanović, Vladimir Urban in Janez Vrhovec — je pregledala 133 filmov in v uradno konkurenco določila 69 filmov. Žirija ugotavlja, da letošnja jugoslovanska proizvodnja kratkih filmov v kategoriji dokumentarnega filma vsebuje veliko število izjemno kvalitetnih filmov.

Žirija tudi ugotavlja, da v primeri s prejšnjimi leti kaže splošna kvaliteta filmov viden napredek.

Žirija prinaša naslednje odločitve:

Žirija uporablja svojo pravico, da iz celotne proizvodnje izdvoji film **IN CONTINUO**, režiserja Vlatka Gilića, proizvodnje Dunav film, in mu dodeli **Veliko zlato medaljo »Beograd«** ter 5000 dinarjev kot priznanje za čistost izraza in za lepoto in moč metafore. Za nagrado je izmed devetih članov žirije glasovalo pet članov.

V kategoriji dokumentarnega filma žirija podeljuje naslednje nagrade:

Zlato medaljo »Beograd« in 3500 dinarjev **Miodragu Miloševiću** in **Jovanu Jovanoviću** za pogumen, inovanten in svobodoumen dokument v filmu **KOLT 15 GAP**, proizvodnja Dunav junior film.

Zlato medaljo »Beograd« in 3500 dinarjev **Karpu Acimoviću-Godinu** za izjemno filmsko stilizacijo v filmu **ZDRAVI LJUDJE ZA RAZVEDRILO** (Zdravi ljudi za razodonu), proizvodnja Neoplanta film.

Srebrno medaljo »Beograd« in 2500 dinarjev **Nikolu Babiću** za pretresljiv dokument o človeški strasti v filmu (Sije, sete), proizvodnja Zagreb film.

Srebrno medaljo »Beograd« in 2500 dinarjev **Milanu Ljubiću** za kontemplativnost in humanost v filmu PORTRET MENIHA, prizvodnja Viba film.

V kategoriji igranega filma podeljuje žirija naslednje nagrade:

Zlato medaljo »Beograd« in 3000 dinarjev **Lordanu Zafranoviću** za impresivna, močna in strastna filma AVE MARIA (Moje prvo pijanstvo), proizvodnja FAS, Zagreb, in VALČEK (Valcer), proizvodnja FAS in Dunav film.

Srebrno medaljo »Beograd« in 2500 dinarjev **Predragu Goluboviću** za fantazmagorično afirmacijo življenja v filmu SMRT PAORA DJURICE, proizvodnja Zastava film.

V kategoriji animiranega filma podeljuje žirija naslednje nagrade:

Zlato medaljo »Beograd« in 3500 dinarjev **Borislavu Šajntincu** za miselnost in izjemne likovne vrednote v filmih ISKUŠENJE in NEVESTA, proizvodnja Neoplanta film.

Srebrno medaljo »Beograd« in 2500 dinarjev **Nedeljku Dragiću** in **Branku Ranitoviću** za originalnost in duhovitost v filmu VRATA, proizvodnja Jadran film.

Vhod v Veliko dvorano Doma sindikatov, kjer so bile projekcije 18. festivala jugoslovanskega kratkega in dokumentarnega filma (foto Lilijana Nedić)



V kategoriji namenskega filma podeljuje žirija naslednje nagrade:

Zlato medaljo »Beograd« in 3500 dinarjev **Trajčetu Popovu** za pretresljivo avtentičnost v filmu ŠARPLANINSKA SVATBA (Svatba na Šarplanincot), proizvodnja Vardar film.

Srebrna medaljo »Beograd« in 2500 dinarjev **Nikolu Jovičeviću** za neposrednost in življenjskost v slikanju življenja naše šole v film ŠKOLA U POBLAČU, proizvodnja Filmski studio Titograd.

Medaljo »Beograd« in 2500 dinarjev **Petru Laloviću** za mojstrstvo kamere v filmu LIMANTRIA DISPAR, GUBAR, proizvodnja Operativno naučni institut Dr. Imija Djuričić, LSG »Jelen«.

Medaljo »Beograd« in 2500 dinarjev **Predragu Popoviću** za senzibilno uglašenost kamere z idejami avtorjev v filmih AVE MARIA, proizvodnja FAS, Zagreb in Dunav film ter VALČEK, proizvodnja FAS, Zagreb.

Medaljo »Beograd« in 1500 dinarjev **Pedju Vranješeviću** za glasbo v filmu ZDRAVI LJUDJE ZA RAZVEDRILO, proizvodnja Neoplanta film.

Zlato medaljo »Beograd« za najboljšo selekcijo filmov na letošnjem festivalu podeljuje žirija **Dunav filmu**.

Žirija podeljuje še šest posebnih diplom:

Branimiru Bastaću, režiserju filma HABIBE, proizvodnja Kulturno propagadni center Priština;

Jovanu Acinu, režiserju filma SEX, MAO, LSD ALI TAKŠNO JE ŽIVLJENJE (Sex, Mao, LSD ili taki je život), proizvodnja Akademija za pozorište, film, radio in televizijo, Beograd;

Živku Nikoliću, režiserju filma SLED (Trag), proizvodnja Centar za naučno istraživački film, Beograd;

Branku Miloševiću, režiserju filma TA ČLOVEK POLEG MENE (Taj čovek do mene), proizvodnja Neoplanta film;

Prvoslavu Mariću, režiserju filma 70 — TE SEZONCI, proizvodnja Neoplanta film;

Dušanu Petričiću za risbo v filmu ČAS VAMPIRJEV (Vrijeme vampira), proizvodnja Zagreb film in Dunav film.

Žirija se je za vse nagrade in diplome odločila z večino glasov.

Žirija ugotavlja, da so v zvrsti dokumentarnega filma konkurirali tudi drugi filmi izjemnih vrednot, enakopravno s filmi, ki so bili nagrajeni z medaljami, ki pa jim odličja niso mogla biti podeljena zavoljo omenjenega števila nagrad. V to skupino sodijo (po abecednem redu):

ČRNI FILM režiserja Želimira Žilnika,
NAJ SE SLIŠI TUDI NAŠ GLAS (Nek se čuje i naš glas) režiserja Krsta Papića,
MONSTRUM režiserja Rajka Ranfla,
SANJAČI (Sanjari) režiserja Vefika Hadžismajlovića,
SOCIALNI EKSPERIMENT režiserja Dejana Djurkovića,
ČAS MOLKA (Vrijeme šutnje) režiserja Rudolfa Sremca,
ZA DAN ZA LETO (Za dan za godinu) režiserja Bakira Tanovića.

Žirija še posebej pohvali odlično selekcijo filmov proizvodnje Neoplanta film.

Uradna žirija 18. Festivala jugoslovenskega kratkega in dokumentarnega filma podeljuje denarne nagrade proizvajalcem najboljših filmov in sicer iz sredstev prispevkov od odškodnine za izposojanje filmov — tako imenovane producerske nagrade: Nagrado 20 000 dinarjev Dunav filmu za film IN CONTINUO.

Šestnajst nagrad po 10 000 dinarjev:

Dunav junior filmu za film KOLT 15 GAP,

Neoplanta filmu za film ZDRAVI LJUDJE ZA RAZVEDRILO,

Zagreb filmu za film SIJE SETE,

Viba filmu za film PORTRET MENIHA,

FAS in Dunav filmu za filma AVE MARIA in VALČEK,

Zastava filmu za film SMRT PAORA DJURICE,

Neoplanta filmu za filma IZKUŠENJE in NEVESTA,

Jadran filmu za film ŠARPLANINSKA SVATBA,

Filmskemu studiu Titograd za film ŠOLA U POBLAČU,

Akademiji za gledališče, film, radio in televizijo za film SEKS, MAO, LSD ALI TAKŠNO JE ŽIVLJENJE,

Centru za znanstveno raziskovalni film za film SLED,

Neoplanta filmu za film TA ČLOVEK POLEG MENE,

Neoplanta filmu za film 70-TE SEZONCI,

Zagreb filmu in Dunav filmu za film ČAS VAMPIRJEV.

Žirija 18. festivala jugoslovenskega dokumentarnega in kratkometražnega filma je pooblaščen, da dodeli naslednje nagrade:

Nagrado novinarskega podjetja Radnička štampa — redakcija časopisa Rad v višini 2000 dinarjev za najboljši film, ki afirmira samoupravljanje — žirija podeljuje Nikolu Jovičeviću, režiserju filma ŠOLA U POBLAČU, proizvodnja Filmski studio Titograd.

Nagrado Zveze organizacij za telesno kulturo Srbije za najboljši športni film Branku Kalačiću, režiserju filma KRMAR (Kormilar), proizvodnja Dunav film.

letošnji oskarjevi nagrajenci



Najboljši film angleškega jezikovnega območja PATTON.

Režija: Franklin J. Schaffner za film PATTON.

Scenografija: Urie McCleary za film PATTON.

Kostumi: Edith Head za film PATTON.

Ton: Douglas Williams za film PATTON.

Najboljša moška glavna vloga: George C. Scott za vlogo generala Pattona v filmu PATTON.

Najboljša ženska glavna vloga: Glenda Jackson za vlogo v filmu ZALJUBLJENE ŽENSKE (režija Ken Russel).

Moška stranska vloga: John Miles za vlogo v filmu RYANOVA HČI.

Ženska stranska vloga: Helen Hayes za vlogo v filmu LETALIŠČE.

Glasba: Francis Lei za glasbeno opremo filma LJUBEZENSKA ZGODBA.

Najboljši tuji film: PREISKAVA NEOPOREČNEGA DRŽAVLJANA (italijanski v režiji Elia Petrija).

Posebna nagrada Ingmarju Bergmanu za celoten filmski opus.

Posebna nagrada Franku Sinatru za humano udejstvanje.

George Scott, v vlogi generala Pattona, nagrajenec za najboljšo moško vlogo

kdo v areno?

Tudi za letošnji puljski festival je značilna ustvarjalna mrzlica, kajti pri nas še vedno ustvarjamo filme od festivala do festivala, čeprav bi morala proizvodnja teči normalno, torej od pomladi do zime. Tako pa se nam dogaja, da skoraj vedno zamujamo na pomladne mednarodne filmske festivale, ker vemo, da bomo do Pulja že še prišli. Kaže, da bodo producenti poslali na letošnji nacionalni filmski festival približno trideset filmov, kar je osem več kot lani! Torej je govorjenje o krizi jugoslovanskega filma znova ovrženo — kriza je najbrž v ustvarjalnosti, v dobrih scenarijih ali dobrih, profesionalnih režiserjih.

Toda pogledjmo, kakšne filme bodo predstavile v Pulju posamezne nacionalne kinematografije.

BOSNA IN HERCEGOVINA. Bosanska kinematografija se bo predstavila s šestimi filmi, kar je za to kinematografijo več kot razveseljivo. Posebno še, ker so med temi šestimi filmi, ki bodo resneje posegli v vrh letošnje ustvarjalne proizvodnje. Javno premiero je že doživel film **DEVETNAJST DEKLET IN MORNAR** Milana Kosovca: novinarska vest iz Pariza, kjer so film prikazali Jean Birkin in njenemu možu Sergeu, ki je prispeval za film glasbo. Čeprav prepozno za canneski festival, je Bora Drašković vseeno končal svoj drugi film **KNOCKOUT**. Bata Čengić je zrežiral svoj drugi film po romanu Bora Čosića **VLOGA MOJE DRUŽINE V SVETOVNI REVOLUCIJI**. Hajrudin Krvavec je ostal zvest akcijskemu filmu. Zrežiral je **VALTER BRANI SARAJEVO. PAST ZA GENERALA** je režiral Miki Stamenković. V okviru Studia Sarajevo je nastal prvenec **OVČAR** Bakira Tanovića.

HRVAŠKA. Naslov filma Zvonimirja Berkovića je **POTOVANJE NA KRAJ NESREČE**, filma Anteja Babaja pa **VONJAVE, KADILO, ZLATO**. Film Tončija Vrdoljka ima zveneč naslov: **NA HRIBU RASE ZELENI BOR**. Vladimir Tadej je debitiral z mladinskim filmom **TOVARIŠIJA PETRA GRČE**. Krešo Golik pa je naredil komercialni film z naslovom **KDOR POJE, NE MISLI SLABO**.

VOJVODINA. V Novem Sadu so posneli za puljski festival štiri filme: pesnik in režiser Miroslav Antić **ZAJTRK S HUDIČEM**, Dušan Makavejev filmski kolaž **WR** ali **SKRIVNOST ORGANIZMA**. Film je sodeloval v tednu kritike na letošnjem Cannesu. Želimir Žilnik je naslovil svoj drugi film **KAPITAL**, Stevan Petrović pa je kot debitant realiziral **NESMRTNO POMLAD**.

SRBIJA. Med številnimi filmskimi načrti je realiziranih izredno majhno število filmov namenjenih za puljski festival. Filmska delovna skupnost je končala **STAVO Zdravka Randića**. Film nas je zastopal na letošnjem Wienallu na Dunaju. Tu je še **RDEČE KLASJE** Živojina Pavlovića, ki je nastalo v sodelovanju z Viba filmom iz Ljubljane. Možnosti so še za filma **RUS MOJ MILI** Dragoslava Lazića in za film **Joca Živanovića IN BOG JE USTVARIL KAVARNIŠKO PEVKO**.

Vuk Vučo je debitiral s kriminalko **NORA GLAVA**, Zoran Čalić pa s **PRVO LJUBEZNIJO**. Oba filma sta financirala Kosovo film in Filmske novice. Kino klub iz Pančeva je omogočil realizacijo filma **ŽARKI** Djordja Kadijevića. Radivoje Lola Djukić je v Sloveniji posnel **BALADO O KRUTEM**. Film je financiralo podjetje Ineks, premiera pa je bila v Titogradu. Novo ustanovljeno podjetje Film danes pa je omogočilo realizacijo filma **GOSPODIČNA, BARABA SEM**, ki ga režira Milan Jelić, igralec iz filmov Živojina Pavlovića. Drugo novoustanovljeno filmsko podjetje Dunav junior je omogočilo snemanje Jovanu Jovanoviću. Naslov filma avtorja **KOLT 15 GAP** je **MLAD IN ZDRAV KOT ROŽA**.

MAKEDONIJA. Vardar film bo poslal v Pulj film debitanta Kirila Cenevskega **ČRNO SEME**, skopska Filmska delovna skupnost pa film Dimitrija Osmanlija **ŽEJA**.

SLOVENIJA. Imamo tri filmske naslove: **MAŠKARADA** v režiji Boštjana Hladnika, **RDEČE KLASJE** Živojina Pavlovića v sodelovanju s **FRS** iz Beograda in prvenec Vojka Duletića **NA KLANCU** v proizvodnji Vesna filma.

To pomeni, da je petnajst jugoslovanskih filmskih producentov izdelalo devetindvajset celovečernih filmov, med katerimi je kar osem debitantov, kar je vse skupaj izredno zavirljivo in zavrača kakršnokoli polemiko na račun krize jugoslovanskega filma. Kakršnakoli je že kulturna politika nacionalnih kinematografij — domači film drži korak s sodobnostjo, tako v kvantiteti kot v umetniških dosežkih. Po vsem tem bo letošnji Pulj znova zanimiv pregled vsega, kar je nastalo med obema festivaloma, in med novimi filmi zna biti nekaj vrhunskih stvaritev, nekaj povprečnih del pa tudi slabi filmi. Vse to pa je podoba **ZDRAVE** nacionalne kinematografije. Tako ni samo pri nas, marveč skoraj povsod.



zdravi ljudje za razvedrilo v peda- goškem oberhausnu

Karpo Ačimović-Godina, avtor
filma ZDRAVI LJUDJE ZA
RAZVEDRILLO, montira svoj
film

Filmi Karpa Ačimovića-Godina so od prvih poskusov na 8 mm traku naznanjali senzibilnega in samosvojega ustvarjalca. Svoj odnos do življenja izpoveduje skozi film. Je trd, kritičen in prizadet. Je eden redkih pesnikov v našem filmu. Leži mu črni humor.

Zato ni čudno, da njegovim filmom pogosto ne pripisujejo tistega pomena, ki ga v resnici imajo.

Na posebnem posvetu nemških pedagogov, ki se ukvarjajo s filmsko pa tudi politično vzgojo, bil je nekaj dni pred festivalom v Oberhausnu in je obsegal tudi predvajanje najbolj zanimivih filmov iz festivalske selekcije, je doživel uspeh, kakršnega si lahko želi vsak ustvarjalec.

Navada namreč je, da na posvetovanju prikažejo večje število filmov in jih analizirajo v delovnih skupinah. Ob koncu pa vsak udeležene zbere pet filmov, ki mu najbolj ugajajo. V zaključni skupinski debati pa poročajo o rezultatih razprave o filmih, ki so prišli v središče pozornosti pedagogov. V pedagoški selekciji so bili predvajani kar štirje jugoslovanski filmi. Med njimi sta bila predvajana tudi filma Karpa Ačimovića-Godina GRATINIRANI MOŽGANI PUPILIJE FERKEVERK in ZDRAVI LJUDJE ZA RAZVEDRILLO. Prvi film so v skupinskih razgovorih omenjali, o filmu ZDRAVI LJUDJE ZA RAZVEDRILLO pa v skupinah ni bilo govora. Pri glasovanju se je povzpел na prvo mesto. Dobil je kar 38 % vseh glasov. Seveda je s tem vzbudil precejšnje negotovanje in nezaupanje med mnogimi udeleženci. Po ustaljeni logiki namreč film, katerega nihče ni omenjal, skoraj ne more dobiti takšnega priznanja. Ni bilo drugega izhoda kot razprava o tem čudnem fenomenu. Razvozlala se je našemu filmu v prid. Kajti prav to, da o filmu ni bilo razprav v skupinah, pomeni, da njegovo človeško poslanstvo presega vse politične boje in intrige. Ker film v skupinah ni bil omenjan, tudi nobena politična smer ni mogla zavestno ali podzavestno vplivati na odločitve udeležencev. Zato je bila njih odločitev spontana, osebna in prav iz tega vzroka tudi najbolj realna. Umetniške in človeške vrednote tega filma so onemogočile vse psevdopolitične in psevdohumanistične mahinacije, ki so se včasih pojavljale ob tudi po oblikovni plati slabih filmih v pedagoški selekciji. Večje priznanje skoraj ni mogoče.

MIRJANA BORČIČ

funkcija sklada

Ničesar novega ne razkrivam, če ugotovim, da je Sklad SRS za pospeševanje proizvodnje in predvajanja filmov neučinkovit. Ne zaradi sestava upravnega odbora (četudi je res, da je v tem telesu premalo neposredno zainteresiranih ljudi) niti zaradi tega, ker bi službe tega telesa ne opravljale svoje naloge dovolj kvalitetno.

Bolj in bolj postaja jasno, da zaradi njegovega statusa njegovo funkcioniranje ne more splesti rdeče niti med željami (programom) in rezultati. Upravni odbor sklada razdeljuje sredstva za proizvodnjo slovenskih filmov na osnovi natečaja in izbira program, kakršnega kaže filmska zgodba. Popolnoma razumljivo je, da že proces nastajanja scenarija filmsko zgodbo v dobršni meri spremeni, svoj delež prispeva režija, tako da je film kot rezultat celotnega procesa največkrat nekaj povsem drugega, kot to pričakujejo člani upravnega odbora (in njegove strokovne komisije). Že s tem, da razpisuje natečaj, od katerega je odvisen program prihodnjega leta, sklad postaja nekakšen imaginarni producent, hkrati pa jemlje proizvodnim hišam možnost, da bi to bile. Spričo tega namreč, da iz leta v leto menja sestav strokovnih komisij, onemogoča proizvodnim hišam možnost, da bi oblikovale lasten program po nekem ustaljenem kriteriju ter jih sili v špekulacijo, da na natečaj pošljejo vse, kar jim scenaristi ponudijo. Zelo pogosto namreč rezultati natečajev potisnejo v kvalitetni vrh objekte, ki jim proizvodne hiše takšnega zaupanja ne bi izkazale. Hkrati pa takšno funkcioniranje sklada dokončno jemlje podjetjem odgovornost, tako za pripravo programa kot za kvaliteto izbranega filma. O vsem odloča sklad (na osnovi filmske zgodbe)!

Prav zdaj, v trenutku, ko je sklad opravil svojo nalogo in ko prevzema njegovo vlogo odbor za

filmsko umetnost pri Kulturni skupnosti, je bolj kot kdajkoli doslej potrebna temeljita analiza dela tega telesa. Prav je, da kot družbeni organ intervenira, vendar pa mora s svojim funkcioniranjem zagotoviti, da (p)ostanejo nosilci in oblikovalci kulture na tem področju prav neposredno zainteresirani, se pravi filmski delavci in proizvajalci, ki oblikovanju programa posvečajo vso pozornost nepretrogoma, vse leto.

Vse bolj postaja očitno, da bi morali natečaji sklada v prihodnje v temelju spremeniti odnos do filmskih proizvajalcev, zakaj samo na ta način bi lahko povečali odgovornost filmskih podjetij za projekte, ki jih na natečaj pošljejo. Zdi se celo, da bi bila v sedanjem trenutku slovenskega filma najbližje realnosti rešitev, ko bi sklad in proizvajalec enakopravno, po skupnem dogovoru izbrala projekt, ki za njim proizvajalec resnično »stoji«. S tem bi zagotovili poprejšnjo selekcijo projektov že v podjetjih ter razbremenili člane številnih komisij branja velikega števila scenarijev, za katere v proizvodnih hišah pravzaprav ni resničnega interesa. Kolikor nam ne bo uspelo spremeniti načina funkcioniranja sklada v celoti, tudi nekaj prihodnjih let ne bomo mogli raelizirati nekaterih zanimivih projektov talentiranih ustvarjalcev, ker so njihovi scenariji pisani nekonvencionalno (četudi za temi projekti »stojijo« proizvodna podjetja in njihova umetniška vodstva).

Ne nazadnje pa je sklad v krizi tudi zaradi tega, ker se v njegovi blagajni zbira čedalje manj sredstev. Ne zadostujejo več niti za minimalni proizvodni program — za štiri celovečerne in deset kratkometražnih filmov.

TONI TRŠAR

mož, ki vidi vse skozi rožnata očala

andy warhol in paul morissey v münchenu

Andy Warhol telovadi s tremi drobnimi prsti, zašepeta »hallo« in potem prestrašeno onemi, kot da je povedal že preveč. Pri večerji v Münchenski restavraciji Tri zvezde trdovratno molči. Okoren je in boječ, obraz mu je otopel kot maska. Jedi se komaj dotakne. Režiser filma TRASH Paul Morissey raz-

loži, da je Andy opoldne v Hofbräuhausu pojedel preveč piščancev in jabolčnega zavitka. »Oh yes,« pritrди Warhol in njegove modre oči, ki jih je neki Münchenski kritik poetično primerjal s »plavicami na poletnem polju«, prvič oživijo. Drugič se mu zableščijo oči tedaj, ko

Andy Warhol z zvezdo filma TRASH Jane Forht in režiserjem Maulom Morisseyem



v knjigi gostov zagleda podpisa Leni Riefenstahl in Marlene Dietrich. Potem rade volje zapiše v knjigo še svoje ime — signaturo, ki je na njegovih slikah vredna 60 dolarjev. In Paul Morrissey zraven podpisa hitro nariše še eno od znamenitih Warholovih Campbell jušnih konzerv.

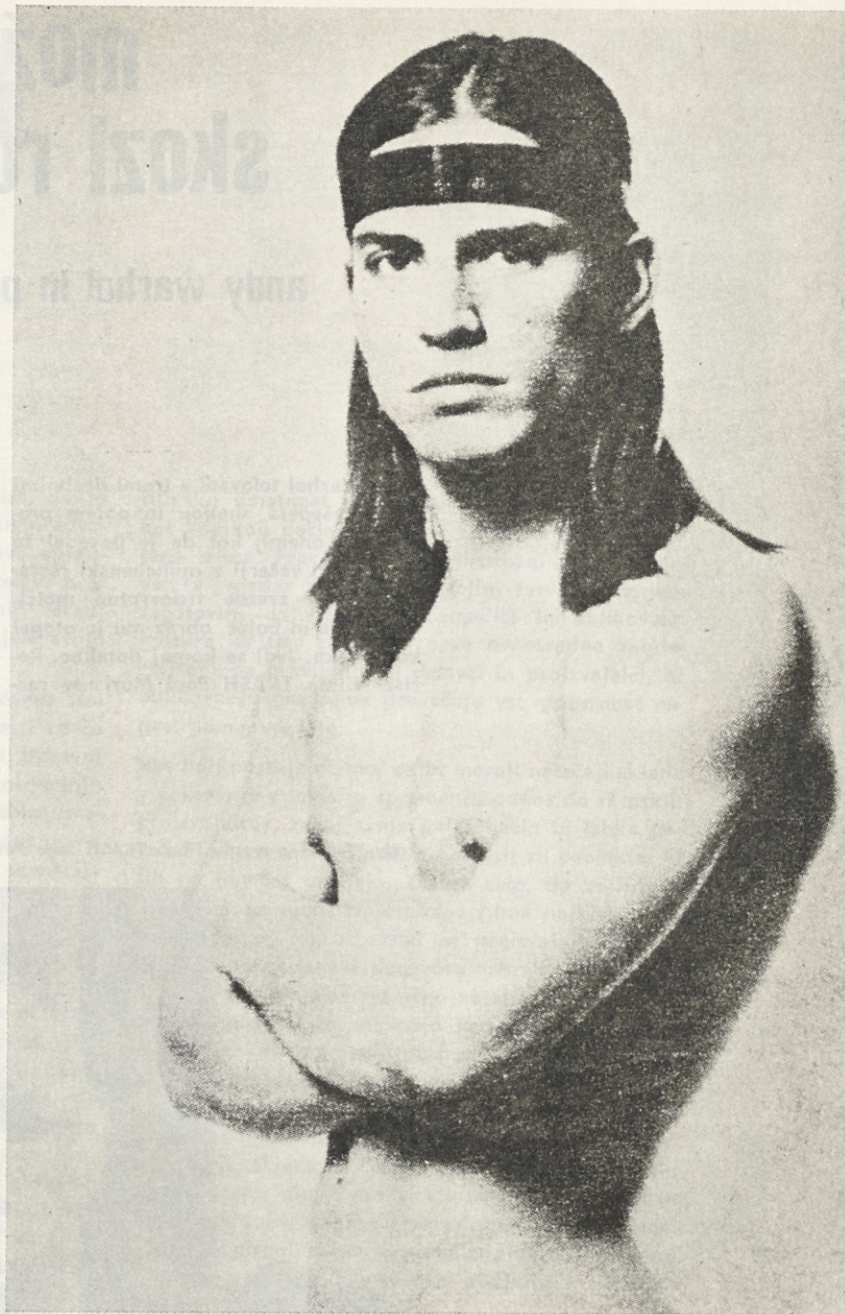
Glavna igralka v TRASHU Jane Forth medtem namaka prste v skodelico z vodo, ki si jo je velela prinesiti. Danes je njen porcelanasti obrazek oblikovan z rožnato barvo: rožnato osenčene veke vse do pobritih obrvi (samo dva prsna grmička sta še), otroškorožnata lička in rožnati čeljustnici. In cucljastorožnati uhani. Polindijanka Jane je kot oživali model z naslovne strani revije Vogue.

Plašni pop-zvezdnik Warhol je skupaj z režiserjem Paulom Morrisseyem in z njegovimi »superzvezdami« Joejem Dallesandro, 22, in Jane Forth, ki ima 17 let, prišel v München na nemško premiero filma TRASH. Andy Warhol ima rad Nemčijo od tedaj, ko je za visok obisk filma FLESH dobil nagrado »zlato plátno«.

»Rad imam dolgočasne reči,« je razlagal Warhol, sin češkega rudarja, in je recimo s statično kamero šest ur snemal nekega spečega moža ali osem ur Empire-State-Building. Njegove slike so kot njegovi filmi »reprodukcije vsakdanjosti«. Andy Warhol je izdeloval odtise steklenic za Coca Colo, bankovcev, znamkic za popust in jušnih konzerv, ki so mu leta 1962 čez noč prinesli slavo. Danes ima 42 let in že šest let ni ničesar narisal.

Tudi z intervjuji skopari. Noče odgovarjati. Govori tako tiho, da ga ni mogoče razumeti. Ali pa pove na primer tole: »All is pretty.« — »Rad bi bil stroj, ker moram počenjati vedno iste stvari.« — »Če hočete vedeti vse o Andyju Warholu, si oglejte slike in filme. Nič drugega ne morete izvedeti od mene.«

Toda to pot se je Andy Warhol odprl kot še nikoli. Sicer je na veliki tiskovni konferenci v Berlinu vsem novinarjem obrnil hrbet in se poglobil v neko knji-



S filmom FLESH si je Jeo Dallesandro pridobil sloves seks-idola sedemdesetih let

vodnik po revijah

go, toda v ozkem krogu se je razgovoril. V Münchnu je bil na karnevalu («špasna stvar»), obiskal je Staro pinakoteko («najlepša bi bila brez slik») in oba okrogla Ženska stolpa sta se mu zdela sexy. Dan pred odhodom v New York se mu je zahotelo videti grad Neuschwanstein — sen vsakega Amerikanca. Nosil je rožnata očala; svojo sivo lasuljo je s plastično kopalno čepico, ki jo ima vedno pri sebi, zaščitil pred vlago. Debela plast ličil mu je pokrivala obraz, kajti odkar je 3. junija 1968 v New Yorku streljala nanj Valerija Solanas, borka za žensko enakopravnost, ima težave s pigmentom.

Novinarka ga v avtu sprašuje, kako mu gre in ali si je že opomogel. »Oh,« mrmra raztreseno, »atentat... Še vedno imam bolečine v glavi... Valerija je še vedno na kliniki za živčneže, moram jo kaj obiskati...«

Grad Neuschwanstein je »wow« in to je Andyjev največji superlativ. Sprehaja se skozi sobane in šepeta: »Kako je moralo tukaj zebsti ubogega kralja Ludvika...« Najbolj mu je bila vseč ogromna kuhinja.

Samo Joeja Dallesandra grad ni zanimal. Zmrzoval je v svoji tanki opravi in je šel raje v gostilno. V filmu TRASH igra impotentnega uživalca heroina, v Münchnu pa se mu toži po ženi Terezi in po tri mesece starem otroku. To je njegov drugi zakon in njegov tretji otrok. »V resnici sem malomeščan,« pravi Joe. »Prej sem pekel pizzo. Danes delam kot igralec v underground filmih. Med tema dvema posloma ni nobene razlike. Vsak večer ob šestih pridem domov, k ženi in sinu. Malemu je ime Joseph Angelo Dallesandro — kot mojemu pradedku, dedku, očetu in meni. Pravim mu Joe IV. Ženini starši iz Italije so okay — če bi le prenehali pošiljati pakete s stranišnim papirjem, milom, salamami in kar je še tega... Mislijo, da sva zelo revna.«

Joe sovraži umetnost. »Nikoli si ne bi obesil na steno stvari, ki jih je narisal Andy. Sicer pa je Andy kar v redu.«

FILM A DOBA

filmski mesečnik, številke 10, 11 in 12, letnik 1970. Odgovorni urednik Jirži Hrbas, uredništvo Praga 1, Vaclavske namesti 43, Češkoslovaška.

V 10. številki prinaša Film a doba več zanimivih člankov. Karel Martinek razmišlja o Leninovih pripombah na račun kulture. V nekaterih svojih delih kot na primer v člankih Kaj delati, V spomin Hercenu je razvijal misel o vrednostih klasične umetnosti; sestavek nam potrди izredno Leninovo zanimanje za razvoj književnosti in sploh umetnosti. Redno je namreč spremljal literarne tokove doma in po svetu, bral je sodobne pisatelje, od Gorkega do satiričnih pesmi Majakovskega in tako do potankosti vedel, kje se giblje revolucijska sovjetska intelektualna misel. Najbrž kasneje ni noben socialistični voditelj tako pozorno spremljal umetnosti v svoji deželi kot prav Lenin. Galina Kopanezova poroča o novem festivalu v Taškentu. Na njen informativni tekst se naslanja esej Čingiza Ajtmanova o življenju okrog nas. Avtor govori o vplivu kirgiške književnosti na kirgiški film, ki se je v zadnjem

času dvignil iz anonimnosti, vendar je za ljudi zunaj Sovjetske zveze ostal še nadalje neznan. Vit Hrubin razmišlja o strukturi filmskega gaga. Za ilustracijo je vzel gage Busterja Keatona.

Vsekakor je za nas najbolj zanimiv sestavek pod naslovom Jugoslovanski film včeraj in danes. Sestavek je napisal filmski publicist Ljubomir Oliva, toda kdor podrobneje pozna usmerjenost posameznih češkoslovaških publicistov, lahko takoj ugotovi, da je poleg njega najboljši poznavalec našega filma publicist Miloš Fiala, ki pa je moral zapustiti uredništvo. Članek o naši kinematografiji je izredno preverjeno pisanje o stanju naše kinematografije. Ocene posameznih filmskih stilov in ustvarjalcev so točne, čeprav lapidarne, predvsem pa je zanimivo zadnje poglavje pod naslovom Kinematografija osebnosti. Tu je zajeto gibanje, ki smo ga tudi mi imenovali »novi jugoslovanski film«. Na koncu sta še poročili z mednarodnih filmskih festivalov v Karlovih Varih in Trstu. Uvodni tekst v 11. številki je napisal odgovorni urednik Jirži Hrbas. V njem je zajel bilanco in perspektivo češkoslovaškega filma, nekakšen korigiran pregled vrednot v nacionalni kinematografiji od prvih začetkov pa vse do današnjih dni. Ko govori o novi generaciji režiserjev, med katere šteje Formana, Jireša, Nemca, Passerja, Chytilovo, Schorma, jim priznava filmsko nadarjenost, toda po zaslugi filmske kritike so po njegovem prav ti ustvarjalci zašli v slepo ulico.

V zadnji 12. številki lanskega letnika piše dr. Pavol Koyš o petindvajsetih letih slovaške kinematografije. Zanimiv je razgovor poljskega novinarja Jozefa Waczkowa z enim mlajših režiserjev poljskega novega filma, s Krzysztofom Zanussijem, avtorjem filma STRUKTURA KRISTALA. Vzhodnonemški publicist Wolfgang Gersch je napisal zanimiv sestavek na temo Brecht in film. Dodan je sociološki eksperiment Bertolda Brechta kako realizirati Beraško opero.

FILM A DOBA

Mesečnik za filmsko kulturo, številki 1, 2, letnik 1971. Urednik Jirži Hrbas, uredništvo Praga 1, Vaclavske namesti 43, Češkoslovaška.

Praški filmski mesečnik FILM A DOBA je ostal zvest svoji grafični podobi tudi v novem letniku, po vsebini pa je za spoznanje bolj konservativen, kot je bil pred leti; kljub temu objavlja še vedno precej zanimivega in tehtnega branja ter razmišljanj o sedmi umetnosti.

Prva številka prinaša pod naslovom Paradoksi našega filma izpod peresa Emila Petrova razmišljanje o sodobnem bolgarskem filmu. Članek je preveden iz Kinoizkustva. Tradicionalni izbor scenarijev, ki jih Film a doba stalno objavlja, je tokrat zadel v polno, saj je časopis že pred podelitvijo letošnjih Oskarjev objavil odlomke iz scenarija Elia Petrija in Uga Pirra PREISKAVA O NEOPOREČNEM DRŽAVLJANU, ki je prejel letošnje najvišje priznanje kot najboljši neameriški film leta.

Iz romunskega časopisa Cinema pa so prevedli razgovor z njegovim urednikom Dumitrijem Radom Popescum o položaju v romunskem sodobnem filmu. Razgovor s francoskim režiserjem Henrijem Verneuilom je pripravil Jean Loup Passet. Slikovna reportaža o novem češkem filmu je namenjena Schormovemu delu PSI IN LJUDJE. Gre za tri zgodbe, ki nam predstavljajo svet štirinožnih živali in ljudi.

V drugi številki je objavil glavni urednik Jirži Hrbas članek o češkem in svetovnem filmu, filmski kritik Ljubomir Oliva pa piše o dveh letih romunskega filmskega ustvarjanja. Med scenariji, ki so zanimivi, je tokrat uredništvo dalo prednost sovjetskemu tandemu, Glebu Panfilovu in Jevgeniju Gabriloviču in njenemu delu ZAČETEK. Jirži Janoušek je prispeval zanimivo študijo na temo Fantastično in strah. Ludvik Baran pa razmišlja o vlogi barvnega filma v filmski vzgoji.

FILMKULTURA

Filmski mesečnik, številka 5 in 6, 1970. Urednica Yvette Biro, uredništvo Budimpešta 14, Nepstadion ut 97, Madžarska.

Peta številka madžarskega filmskega mesečnika FILMKULTURA prinaša na prvem mestu štiri ocene novega filma Istvana Szaboja LJUBEZENSKI FILM. Filmske ocene niso navdušujoče, vendar pa dokaj pohvalno pišejo o novem Szabojevem filmu, ki govori o ljubzenski dogodivščini dveh mladih ljudi. Poleg tega je revija objavila študijo o japonskem filmu ONIBABA izpod peresa Petra Dobajia. V peti številki je še ocena filma VIRIDIANA, daljša študija in tako rekoč filmski portret sovjetskega režiserja Leva Kulešova. O canneskem filmskem festivalu piše urednica mesečnika, Yvette Biro.

Šesta številka madžarske Filmske kulture prinaša na prvem mestu okroglo mizo o najnovjšem filmu Petra Basce POLOM, ki smo ga lahko videli aprila tudi v Ljubljani. Film je obdelal konfliktni položaj, v katerem se je znašel mlad delavec. Poleg tega prinaša mesečnik še analizo filma Karolya Makka LJUBEZEN, ki je tretji film iz sodobne madžarske proizvodnje. Takšna obravnava najnovjših madžarskih filmov kaže, da se je mesečnik slednjič preusmeril predvsem na domačo filmsko problematiko, čeprav je za zdaj ostal samo pri ocenjevanju filmov, torej pri estetski analizi filmske proizvodnje. Žal pa ni mogoče izvedeti iz mesečnika kaj več o strukturi madžarske filmske proizvodnje, o njenih kadrovskih in orientacijskih problemih, o njihovem uvozu in izvozu ter o drugem, kar ustvarja popolno podobo vsakršne nacionalne kinematografije.

V tej številki je objavljena tudi obsežna analiza Zeffirellijevega filma ROMEO IN JULIJA, osrednja filmska študija ajap je tokrat posvečena francoski filmski režiserki Agnes Varda.

filmski mesečnik, številke 1, 2, 3 in 4, letnik 1971. Urednik Ryszard Koniczek. Uredništvo Ul. Pulawska 61, Varšava, Poljska.

Prve štiri letošnje številke poljskega filmskega mesečnika Kino prinašajo zanimivo gradivo in tako potrjujejo svojo vrednost. Glavni urednik Ryszard Koniczek piše v prvi številki o poljski filmski misli, predvsem pa o tem, v kolikšni meri bi morali biti domači kritiki zadovoljni z razvojem poljske filmske proizvodnje. Pisec analizira vse, kar naj bi bilo moderno ali angažirano v poljskem filmu in ugotavlja, da sedanji filmi ne kažejo prave podobe poljskega človeka in njegovih problemov. Zdi se mu, da ima poljski film premalo ustvarjalcev, ki bi lahko posneli filme moralnih in družbenih konfliktov, kot so ZIDOVI na Madžarskem, češki ČRNI PANTER ali jugoslovanski film S TOKOM SONCA. Po njegovem premorejo Poljaki samo tri do štiri avtorje, ki znajo ustvarjati s potrebnim okusom pa obenem zanimivo. Pri tem omenja samo Andrzeja Wajda, ki je znova našel samega sebe in se postavil na čelo vsega, kar je v poljskem filmu napredno in estetsko. Kritiki priznava, da bi radi od poljskega filma kar največ, da bi bili radi znova ponosni na svoje filme, toda za uspeh filmov ni nobenega jamstva. Po njegovem niti kritiki niti organizatorji filmske proizvodnje ne morejo zagotoviti uspeha filma, prav tako pa tudi ustvarjalci ne... To pa pomeni, da se je znašla poljska kinematografija z nezaupnico v žepu. V isti številki so objavljene izjave filmskih organizatorjev in literarnih voditeljev posameznih filmskih skupin, ki razlagajo svoje ustvarjalne koncepte.

Posebno zanimiv je sodobni film na televiziji. Kritičarka Barbara Kazimierzak razmišlja o tem, kakšni so ti filmi, ki jih filmski režiserji ustvarjajo posebej za TV, kdo jih dela in kašne so njihove umetniške vrednosti. Prav tako je zanimiv tudi članek Jerzyja Jurczynskega O položaju kadrovske politike. Zanimivo je, da ustvarja na Poljskem

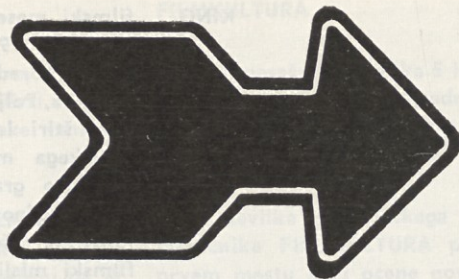
samo 42 filmskih režiserjev najrazličnejših žanrov, kar je pravzaprav malo, saj imamo na primer pri nas registriranih čez 150 filmskih režiserjev. V prvi številki je objavljena tudi anketa filmskih kritikov o najboljših filmih, igralcih in snemalcih v minulem letu, nekaj podobnega, kar je imel EKRAN v svojih prejšnjih številkah.

V drugi številki piše Barbara Mruklik o šestih debitantih, ki so se predstavili s svojimi televizijskimi filmi. Po njenem mnenju je raven teh debitantov visoka pa tudi šest novih filmskih imen je za poljsko filmsko ustvarjalnost dovolj. Če bi ta podatek primerjali s stanjem na slovenski televiziji, bi prišli do za nas poraznih ugotovitev. V tej številki je objavljen še obsežen razgovor s Krzysztofom Zanussi, ki se je v zadnjih treh letih uveljavil z dvema filmoma, s STRUKTURO KRISTALA in s filmom DRUŽINSKO ŽIVLJENJE. Obenem je v številki objavljen filmski scenarij njegovega drugega filma.

Tretja številka Kina prinaša razmišljanje o filmu PLES V HITLERJEVEM GNEZDU. Zrežiral ga je Batori po scenariju enega najbolj zanimivih poljskih piscev in scenaristov Brychta. Film je predstavljal Poljsko MFF v Karlovih Varih 1968. leta, vendar ga na Poljskem še niso predvajali. Zdaj se je začela polemika o tem, ali je film tako slab ali tako provokativen, da ne bi smel do gledalcev. Film je razmišljanje o preteklosti, čeprav v njem nastopata dva mlada in predstavniki starejše generacije. Toda edini čar tega filma je igralka Maja Wodecka.

Zadnja, aprilka številka KINA znova prinaša razmišljanje o avtorjih, ki so se predstavili s prvenci in o njihovi nadaljnji usodi. Poseben prostor v tej številki zajema študija o filmih Leonarda Buczkowskega. Portret tega pionirja poljskega filma je napisal Jerzy Peltz. Posebej zanimiva pa je anketa o tem, koliko domačih in uvoženih filmov gledajo gledalci v socialističnem bloku.

B. ŠÖMEN



bedford strelja brez pomina

Bedford Incident. Režija: James B. Harris. Igrajo: Sidney Poitier, Richard Widmark, James McArthur. Proizvodnja: Columbia, ZDA. Distribucija: Avala-Genex.

Zelo zanimiv in nenavaden vojni film, pravzaprav povojni film, ki govori o tem, da vojna ves čas obstaja tudi tam, kjer je uradno ni — ali z drugimi besedami, da je hladna vojna prav tako resnična kot prava, saj vsebuje vse tiste še kako prisotne možnosti, ki jih dejanski spopad samo legalizira.

Gre namreč za konfrontacijo ameriške križarke v okviru NATO pakta ter sovjetske podmornice, ki ves čas izziva predstavnika zahodne velesile na robu medteritorialnih in teritorialnih voda nekje na skrajnem ameriškem severu. To napeto konfrontacijo stopnjujejo še jedrski naboji v torpedih oziroma v podvodnih bombah in to do nič kaj optimističnega konca.

Do sem bi bila zadeva izrazito shematična in enostavna, ko ne bi zahodnih velesil predstavljala zanimiva osebnost ostrega in celo nekoliko prenapetega kapitana, ki pa nikoli ne pride do meja prištevnosti oziroma neprištevnosti. Izredno sposoben človek, obremenjen z neverjetnim sovraštvom in ihto, aktivno pooseblja odnos velikega dela nacionalne ogroženosti in nestrpnosti, nerazumevanja za nasprotno stran, kar vodi v trmasto vztrajanje in ostrino, ki ne more biti pravilo za razrešitev obstoječe konfrontacije. Film je dragocen in udaren v svoji izpovedi zato, ker katastrofe ne povzroči neuravnovešen posameznik, ampak dosleden in v svojem gledanju korekten strokovnjak, neposredno pa prenapeta psihična situacija, ki sproži katastrofo, katastrofo, kakršna sama po sebi ni več slučaj.

Dragocen in osvežujoč film z zelo dobro režijo in prav tako dobro igro.

dama in potepuh

Lady and the Tramp. Proizvodnja: Walt Disney. Distribucija: Kinema Sarajevo.

Že spet je mogoče ugotoviti že tolikokrat povedano resnico, da so Disneyjeve celovečerne risanke posebne mojstrovine, ki zabavajo majhne in odrasle gledalce še danes. Še danes zato, ker se splošni okus sčasoma vendar spreminja in ker bo marsikdo nemara celo upravičeno pripomnil, da je Disneyjeva filmska in tudi človeška estetika že nekoliko staromodna.

Kljub temu da je torej že mogoče govoriti o posebni patini časa, pa je treba pripomniti, da je ta patina brez dvoma izrazito simpatična. Mojstrstvo Disneyeve risbe, njegov v toliko kratkih filmih preizkušeni prijem komične situacije, presenetljive razgibanosti in osupljive iznajdljivosti, predvsem pa izbrušena karakterološka slikovitost v živali preoblečenih človeških lastnosti

J. P.

— vse to so atributi, ki zagotavljajo uspeh tako pri mladih kakor tudi pri starih. Če dodamo še ganljivost oziroma čustvenost, ki pa suvereno uporablja sentimentalne učinke — kar v nekem smislu tudi sodi v simpatično patino časa — potem smo preleteli tudi vse bistvene značilnosti obravnavanega časa. Škoda, da nekoliko moti zaključna poanta, ko se svobodoljubni pote-puh ustali v zapečarskem udobju človeškega bivališča in s tem pove-liča zvestobo človeku namesto zve-stobo samemu sebi, sicer bi lahko govorili o res popolni obrtni in etični mojstrovini. Ta hiba pa se-veda ne more skaziti celotnega vtisa, ki je zabaven in sproščujoč.

J. P.

diabolik

Danger: Diabolik. Francoski barvni. Režija: Mario Bava. Igrajo: John Phillip Law, Marisa Mell, Michel Piccoli, Terry Thomas. Proizvodnja: Dino de Laurentis-Marianne-Paramount. Distribucija: Inex film.

Znani junak stripa se je pojavil tu-di na naših platnih. Glede na dej-stvo, da vidimo pri nas samo del zahodne tako imenovane komercial-ne proizvodnje, je ta film prav go-tovo samo eden med številnimi pri-meri ali poskusi, kako pritegniti ljudi — in to predvsem mlajše — v kino dvorane, kako spet vzposta-viti že kar močno načet kontakt med filmskimi proizvajalci in od-jemalci.

Za ta film je značilno, da obravna-va Diabolika popolnoma realno, re-lano v smislu možnosti obstoja in realno v smislu komentarja. Še več, komentarja pravzaprav ni, vsaj rahlo distancirane ironije ni in v tem pogledu je ta film daleč pod filmi o Fantomasu, ki so bili opremljeni vsaj s komičnim policijskim komisarjem, če nič drugega. No, in tako je ta naš Diabolik po svojem značaju izrazito romantič-



Prizor iz Disneyevega filma DAMA IN POTEPUH

Prizor iz filma DIABOLIK



na oseba, nekakšen civilizirani Robin Hood, romantična oseba v znamenju novega časa. Hoče biti svoboden, hoče biti ljubljen in noče biti preveč resen, toliko resen, da bi se vključil v normalno življenje. Živi v prostovoljni izobčenosti, vendar lahko dobi vse, kar si poželi. Ima tudi vse bistvene simpatične lastnosti: zvestobo, poslovni fair-play in pa bistrumnost duha, ki mu pomaga iz vsake situacije. Itd. itd.

Film je v zadovoljivi meri poskrbel tudi za primerno opremo, za rekonstrukcijo podzemeljskega domovanja, ustrezno glasbo in ustrezne likovne razkošnosti, kar se tiče porabne ter komunikacijske pestrosti. Skratka: prebiranje stripa v kino dvorani.

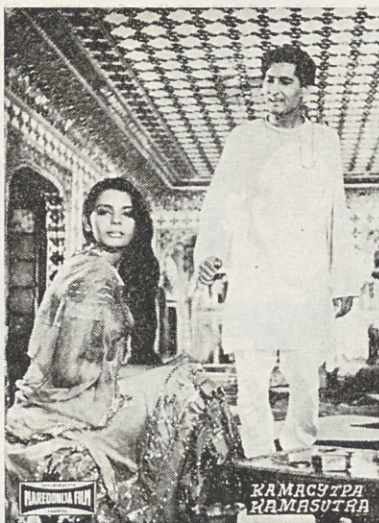
J. P.

kamasutra

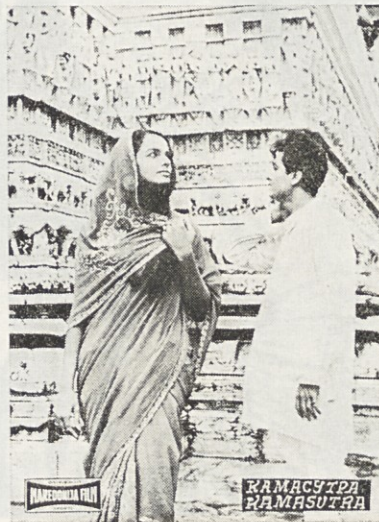
Nemški barvni. Režija: Kobi Jaeger. Igrajo: Bruno Ditrich, Barbara Schöne, Richard Abot, Franciska Bronen. Distribucija: Makedonija film.

Nemški film se je v modnem navdušenju za odkritejšo seksualno vzgojo in odkritejšo pojmovanje seksa nasploh z veliko vneto vrgel v proizvodnjo neke vrste vzgojnih filmov, ki so pri gledalcih doživeli fantastičen odziv. Eden takih filmov je tudi KAMASUTRA, ki hoče v imenu te, danes na novo odkrite indijske življenjske filozofije propagirati s krščanstvom neobremenjen svetovni nazor. Veselje do življenja, igra narave kot taka in pa upoštevanje duševnosti so stvari, ki naj dopolnijo hlastnost zahodne civilizacije.

Do sem vse v redu in prav, ko nam ne bi Nemci spet postregli s posladkanimi erotičnimi pejsaži, shematičnimi in mnogokrat neživljenjskimi



Trije prizori iz nemškega filma KAMASUTRA



primeri, ki jih vsaj polovico predstavljajo neprimerne osebe, izbrane predvsem po neki izraziti modni sex-apealni zunanosti in ko ne bi vse skupaj izzvenelo v akorde nekam ne preveč čistega odnosa do tematike, nekam preveč z »nevzgojenimi«
užitki opremljenega veselja nad vsemi temi spremembami, ki so končno vendar tudi legalizirane. Zaradi vsega tega so brez dvoma veliko bolj poučni in zgovorni dobri ljubzenski filmi, ki pač izhajajo iz življenja, in ne iz knjig. Res pa je, da bodo gledalci radi prihajali gledat ta in temu podobne filme in to predvsem zaradi vsega tistega, kar je v filmu preračunanega na ceneni okus širokega občinstva.

J. P.

konje streljajo, mar ne?

They Shoot Horses, Don't They? Ameriški barvni film. Scenarij: James Poe in Robert E. Thompson (po romanu Horaca McCoya). Režija: Sydney Pollack. Igrajo: Jane Fonda, Michael Sarrazin, Susannah York, Gig Young, Red Buttons, Bonnie Bedelia. Proizvodnja: ABC-Palomar-Chartoff Winkler/Pollack production, 1970. Distribucija: Vesna film.

Dramatična pripoved o maratonskem plesu kot bežnem izhodu iz pošastne gospodarske krize v Ameriki v zgodnjih 30-ih letih ni zgolj pogled na socialno zgodovino, ki naj bi bila tipična za Novi kontinent, marveč je veliko več: je kratka analiza človekove stiske v kateremkoli času, v kateremkoli okolju. Čeprav je film natanko časovno — leto 1932 — in krajevno — okolica Los Angelesa — opredeljen, se tragičnost akterjev preliva na druge, na opazovalce in v končnem učinku

tudi na gledalce. Gospodarska kriza v ZDA je silila male ljudi v obupne poskuse, da bi po eni strani pozabili na vsakdanje življenje, po drugi pa v boju za obstanek tudi priložili kakšen cent. Maratonski plesi so bili med takimi poskusi, saj so nudili najvztrajnejšim, se pravi najbolj utrjenim in trmastim, nagrado, ki pa je tudi komaj polovična, ko pobere davkarija svoj obulus. Jane Fonda kot Gloria, ena osrednjih in, podoba je, najbolj trdnih plesalk v tej areni premikajočega se človeškega mesa, je le en predstavnik nekakšnih človeških živali, ki v ritualu boja za obstanek uničuje sama sebe. V tej igri na življenje in smrt je videti, da je Gloria najbolj primerna za zmagovalca, toda ta njen trmasti boj je zgolj agonija otopelosti, obupa in razočaranja in tako, kot je za onemogle in utrujene konje krogla edina odrešitev, tako si tudi sama želi podoben konec svoje izčrpanosti in skrajne resignacije. Gloria pa je le ena med nesrečniki, ki se gibljejo zdaj v počasnejšem, zdaj v divjem ritmu, le ena tistih, ki se bojujejo z neusmiljenim vodjem plesa, vendar prav tako vključenem v gospodarski kaos in prav tako seznanjenem z dejstvom, da želijo gledalci videti bednost, ki je večja od njihove, da bi se bolje počutili. Vse je predstava, spektakel na živalski ravni — zato najbrž ni čudno, da so takšne plesne manifestacije tedaj prepovedala Društva ljubiteljev živali.

Tej bednosti pa prispevajo še pesmi in njihov ritem, ki ugonablja plesalske pare, enega za drugim. Z ironičnim poudarkom igrajo znane melodije kot na primer »Ob lepem morju« ali pa »Kalifornija, že prihajam« in vse to, vsak detajl prispeva svoj odlični delež k enotnemu uspehu filma. Sèm sodi še režiserjeva domiselnost z bliskovitimi vložki Gloriniemu partnerju Robertu pred sodiščem, ko odgovarja na



Prizora iz ameriškega filma KONJE STRELJAJO, MAR NE?



vprašanja o umoru. Ne zavedamo se, ali je to njegova reminiscenca ali omen, vse do konca, ko postane nehoteni, a spontani eksekutor Glorininega obupa. Vsi ti bliskovito vključeni kadri postanejo na koncu jasni. Ves film z odličnimi glavnimi in stranskimi interpretacijami — Jane Fonda ni še nikoli igrala tako dobro — ritem, ki komajda tu in tam malce pade, režija in vsebina sama, vse se sklene v enkratnem filmski uspeh — ki pa gledalca spravi na kolena.

M. G.

krik v temi

Le boucher. Francosko-italijanski barvni. Scenarij in režija: Claude Chabrol. Igrata: Jean Yanne in Stéphane Audran. Proizvodnja: Films la Boetie, Pariz ni Euro International film, Rim, 1970. Distribucija:

Chabrolove kriminalke so nekaj posebnega, v njih vedno najdemo težnjo po odmiku od predvsem akcijsko poudarjene šablone, ki je značilna za poprečne dosežke tega žanra. V Mesarju — kdove zakaj so ga v distribucijskem podjetju Croatia prevedli kot KRIK V TEMI, ki vsebinsko sploh ni smiseln — je klasične akcije komaj za prgišče, zato pa je tembolj zanimiva njegova psihološka značajska študija glavnega junaka. Druga vrlina, s katero Chabrol zapolnjuje vrzel v napetosti zunanje akcije, je odlično razčlenjena razpoloženska podoba podeželskega mesteca in njegovih ljudi. Chabrol se je odrekel tudi najbolj učinkovitemu sredstvu za vzdrževanje napetosti. Gledalca sploh ne postavlja pred ugibanje o klasičnem »kdo« v kriminalnem filmu. Ko tako razreši gledalčevo pozornost, mu da čas, da spremlja razreševanje tega vprašanja med akterji filma, točneje povedano: proces, ki



Prizori iz francoskega filma KRIK V TEMI



se razpleta v glavni junakinji in prehaja od simpatij v preplašenost, olajšanje, strah, grozo in nazadnje v žensko-materinsko usmiljenje. Odkar namreč poseže v idilično podeželsko-meščansko življenje grožnja skrivnostnega nasilja, gledalec sluti, kdo je storilec. Chabrol ga predstavi v zapleteni dvojnosti njegove zavesti in podzavesti in z njim dviga film iz kriminalke v psihološki thriller. V medsebojnih odnosih obeh junakov spretno gradi notranjo, dramaturško kvalitetnejšo napetost, ki odtehta za to zvrst nenavadno počasen, navidez skoraj dolgočasen ritem in drobnjakarsko posvečanje kamere številnim obrobnostim. Glavna igralca sta mu bila ob uresničevanju njegovega filmskega načrta v močno oporo.

S. G.

malenkosti, ki so življenje

Les choses de la vie. Francoski barvni. Scenarij: Paul Guimard, Jean-Loup Dabadie, Claude Sautet. Režija: Claude Sautet. Igrajo: Michele Piccoli, Romy Schneider, Lea Massari, Gérard Lartigau. Proizvodnja: Lira films, Sonocam, 1969. Distribucija: Avala-Genex.

Peter, mož srednjih let, Katarina, njegova prejšnja žena, sin, ki ga ljubi in ki se mu počasi odmika in postaja samostojen, oče-zvodnik in Helena, dekle, ki jo trenutno ljubi, očarljiva, a preveč lastniška, so osrednje osebe filma. Med sabo se prepletajo tako, da pride oče enkrat na obisk, žena je še vedno Petrova dobra prijateljica in s sinom bo šel na počitnice. S Heleno je malo težje. Trenutno ga preveč ovira v njegovi svobodi, zato jo želi zapustiti. Takoj se premisli in jo povabi k sebi, a vmes doživi nesrečo in umre.

S filmsko obrtne plati je treba priznati mojstrstvo posnetkov, z montažne perspektive pa številčno pretiranost posnetkov nesreče, ki ji sicer ne gre očitati filozofsko-osmišljajoče funkcije in naravnost fantastičnega tehničnega dosežka. Film, ki prikazuje vsakdanjost in navidez sila pomembne in nerešljive probleme, dobiva prav z elementom smrti še drugo perspektivo istih dogodkov in postaja tako smiselno dvodimenzionalen, stvari in dogodki pa dobijo relativno vrednost. Negativna stran preveč ponavljajočih se posnetkov nesreče pa je v tem, da daje filmu ponekod preveč sentimentalni priokus. Še zlasti pa je filmsko premalo dodelano in premalo prepričljivo junakovo razmišljanje pred smrtjo. Prikazu podzavesti režiser Sautet očitno ni bil kos, čeprav mu gre pohvala, da je ostal zvest francoski umetnosti prikazovanja vsakdanjosti, umerjeno, tekoče, naravno, kratka, prepričljivo. Pri splošnem vtisu seveda ne smemo pozabiti igralcev, glasbe in lepe fotografije.

N. M.

medved in lutka

L'ours et la poupée. Francoski barvni. Scenarij: Nina Companéaz, Michel Deville. Režija: Michel Deville. Igrajo: Brigitte Bardot, Jean-Pierre Cassel, Daniel Ceccaldi, Xavier Gélin, Patrick Gilles. Proizvodnja: Parc Films-Marianne Productions, 1970. Distribucija: Kinema.

Gaspard je violinist pri francoskem radiu, sicer pa mirno živi s svojim sinom in nekaj nečakinjami v prijetni hišici v okolici mesta. Felicija je razvajeno, bogato dekle, ki lahko očara vsakega moškega; zaslužnji jih in se kar naprej ločuje. Felicija želi omrežiti tudi Gasparja, še to-



Prizora iz francoskega filma MALENKOSTI, KI SO ŽIVLJENJE



liko bolj, ker se on ne zmeni dosti zanj. Dvoboj se odvija v njegovi hiši vso noč do ranega jutra, ko oba spoznata, da ljubita drug drugega.

Kljub v začetku malo daljši pripravi in nekaj scenam, »posvečenim« Brigittinemu telesu, se film v trenutku, ko se nadaljuje pri Gaspardu doma, spremeni v prav prijetno in duhovito komedijo, polno iskrivih domislic in pikro ironičnega dialoga, kjer so otroci morda nekoliko odveč, zato pa pomagajo k realnemu vtisu in so nekakšen pripomoček h gospodarjevi karakterizaciji. Brigitte Bardot je še vedno zelo lepa in presenetljivo dobro igra, prav simpatična je v svoji muhavosti in nepopustljivosti, Jean-Pierre Cassel pa je zasanjano privlačen, medtem ko njun medsebojni boj osvajanja deluje zelo naravno in že kar erotično, scenografija, predvsem narava s svojo umirjenostjo in prevladujočo zeleno barvo pa dodaja filmu poetični ton. Film je zelo prijeten, duhovit in prav po francosko očarljiv.



N. M. Prizora iz francoskega filma **MEDVED LUTKA**

Prizora iz mehiškega filma **MONTEZUMIN ZAKLAD**

montezumin zaklad

El tesoro de Montezuma. Mehiški barvni. Režija: Rene Cardona, Rene Cardona ml. Igrajo: Santo (Srebrna maska), Jorge Rivero, Amdee Chabot, Noe Murayama, Maura Monti. Distribucija: Croatia film.

Film je prišel k nam kot druga epizoda (prva je imela naslov Srebrna maska) iz verjetno zajetnejše TV serije, o čemer pričajo isti junaki zbrani okoli Srebrne maske, prvaka v prosti rokoborbi, med drugim pa tudi navedbe zaključkov epizod, ki se jih režiserju ni zdelo potrebno izrezati iz filma. O tem, da je pričujoči film kot vsota epizod namenjen televiziji, govore tudi vse



tiste značilnosti, ki sodijo k televiziji: šablonska, izrazito jasna in naivna zgodba, ki je preračunana na najširše sloje, zgodba polna akcije, ki niti za hip ne popušča, opremljena z nekaj izbranimi ženskam, v prvi vrsti z »dobro« in s »slabo« lepotic, seveda glede na moralno opredelitev itd. Vse skupaj na dovolj preprostem nivoju, ki ne zahteva od nikogar kakšnih posebnih globokih misli.

Potem je že končno vseeno, za kaj v tej zgodbi gre, princip je vedno isti, tudi konec je vedno isti — zadnje čase poglobljen v smislu antihappy-enda, saj »dobra« lepotica umre — poglavitna sta le stalna napetost in pa dobra ali vsaj dostojna filmska obrt.

Na koncu koncev se človek vpraša, ali je TV zadnje desetletje že usodno vplivala na film ali obratno, ob vsem tem pa še: kam vodi ta komercializacija TV in filmskega medija in kje so meje težnje po popolni pasivizaciji človeka, ki vso to vesoljno proizvodnjo v bistvu stimulira?

J. P.

nomadi s severa

Nikki Wild Dog of the North. Ameriški barvni. Režija: Don Haldane. Igrata: Jean Coutu in Emele Geneste. Proizvodnja: Walt Disney. Distribucija: Kinema.

Naši filmski posredovalci s preveliko vnemo pačijo izvirne naslove filmov, ki jih uvažajo, pri tem pa kaj radi zgrešijo osnovni namen svojih posegov — reklamno priporočanje. Če je že bilo treba temu filmu, posnetemu po mladinski povesti Jamesa O. Curwooda, spremeniti naslov, naj bi postal vsaj »Medvedek Neewa«. Pod tem naslovom namreč kroži med našimi mladimi bralci ena najbolj popularnih risank.



Prizora iz angleškega filma NORMANOVE HIPI PUSTOLOVŠČINE



Povest o nenavadnem, sprva prisilnem, pozneje toliko bolj spontanem, a zaradi podvrženosti zakonom narave seveda le začasnem prijateljstvu med medvedjim in pasjim mladičem, je eno Curwoodovih najboljših del o življenju na ameriškem Severu. Snov je kar klicala preizkušeno, v zvrsti risanega, poljudnoznanstvenega in igranega živalskega filma domala nedosegljivo proizvodnjo Walta Disneya. Ekranizacija je doživela v rutinsko tako izbrušeni obliki, da ob njej ne vemo, kdaj dresuro nadomešča trik, kdaj dokumentarni posnetek prehaja v režiranega.

Slej ko prej sta glavna »igralca« tega filma pes Nikki in medvedek Neewa, glavne zasluge za prisrčnost in pristnost filmskih sekvenc pa imata seveda njuna dreserja. Vojski Disneyevih snemalcev ni bilo težko filmskega traku napolniti z idilično lepimi posnetki narave.

Po drugi strani pa tudi ta film opozarja na nekatere pomanjkljivosti, ki se vlečejo skozi vso Disneyevo proizvodnjo. To sta predvsem nagnjenost k nekoliko sladkobni idiliki in poigravanje z grozljivostjo, ki postaja ob dejstvu, da so takšni filmi namenjeni zlasti najmlajšim gledalcem, nekoliko nevarni za njihove doživljajske reakcije.

S. G.

normanove hippy pustolovščine

What's good for the goose. Angleški barvni. Režija: Menehem Golan. Igrajo: Norman Wisdom, Terence Alexander, Sally Bazzely. Distribucija: Morava film.

Angleški komik Norman Wisdom ves čas ohranja podobo malega človeka, ki na tak ali drugačen način



Prizori iz ameriško-italijanskega filma
ODISEJEVE PUSTOLOVŠČINE



smeši in spravlja ob živce tako imenovane višje razrede. Ti načini so navadno zelo preprosti, zato pa v preprostosti dosledni in večkrat v posameznih komičnih sekvencah izpeljani skoraj do absurda.

V obravnavanem filmu pa se je Norman Wisdom konfrontiral predvsem z mlado generacijo in manj z višjo družbo in prišlo je do zanimivega paradoksa v negativnem smislu. Dobrodušno kritični komik je postal v konfrontaciji z mlado generacijo tisti, ki je potegnil krajši konec, čeprav je hotel obratno. Nehote je konservativnejši od mlajših, kar v filmu zazveni celo nekoliko bridko. Hoče biti tak, kot so mladi, v tem pretirava in je na neki način osmešen in celo osramočen. Skratka, prišlo je do nenamerne samokritične aluzije, ki je povzročila manjšo udarnost filma, kot je bilo načrtovano, gledalce pa potisnila v rahlo nedvoumje, ali naj opazujejo pojave mladosti in novega sveta ali naj se posvetijo zmedam, ki jih Norman na svoj način spretno vnaša v forsirano urejeni svet spodobnosti, ustaljenosti in dognane povprečnosti.

J. P.

odisejeve pustolovščine

Le avventure di Ulisse. Ameriško-italijanski barvni. Režija: Franco Rossi. Scenarij: Giampiero Bona, Vittorio Bonicelli, Falio Capri, Luciano Cordiguola, Mario Prosperi, Renzo Rosso. Igrajo: Bekim Fehmiu, Irene Papas, Renaud Verley, Kira Bester, Sam Burke, Juliette Mayniel. Proizvodnja: Dino De Laurentiis za Dino De Laurentiis Cinematografica S.p.A./Ortf, Paramount, Italija — Jugoslavija, 1968. Distribucija Inex film, Beograd.

Odisejeva zgodba, njegovo popotovanje v rodno Itako in brezštevilne dogodivščine, ki vse po vrsti hočejo otopiti njegovo željo po vrnitvi, vse to predstavlja tudi dandanes pestro filmsko gradivo, nadalje kulturno-zgodovinsko dejanje in ne nazadnje neko sodobno izpovedno varianto, ki naj bi bila iskanje smisla. Namreč Odisej — tako, kot ga gledamo danes — nosi v sebi neizmerno voljo in nujno smisla svojega obstoja in dokončno nikoli ne obupa. Lahko bi rekli, da je nekakšen srečni Sizif, Sizif, ki po neki čudni milosti privali skalo na vrh gore.

Film je narejen za televizijo in to se mu tudi pozna. Kadriran je premišljeno in gosto, ves čas je poln v svoji akciji znotraj kadra, v katerem prevladujejo učinkoviti principi fotografije. Med te je šteti nazorno in večinoma simbolno plasi-ranje podteksta ter rekvizitov, prav tako pa tudi ustrezno dinamiko večinoma srednjih ter pogostih bližnjih posnetkov. O tem, da je bil film prvotno namenjen za televizijo, govori posebna kompozicija, znana iz TV nadaljevanj, kjer je mogoče v vsaki zasledovati hitro ekspozicijo in stopnjevanje do vrha, pač pa so vse epizode po možnosti enako zanimive in dinamične. To pomeni, da v filmu, ki ga gledamo kot vsoto TV epizod, ni globalne kompozicije, da je v nekem smislu vse enako učinkovito in na enak način kompozicijsko opredeljeno.

Zanimiva je tudi interpretacija oseb in vzdušja; tu je mogoče zasledovati krute reakcije, polne neke primarne grobosti, ki veže Homerjev in naš čas in znotraj katere se je uspešno uveljavil naš rojak Bekim Fehmiu.

Gotovo je to film, ki skuša biti avtentičen, atraktiven in celo izpoveden in ki je več kot zadovoljivo rešil vse zadane naloge.

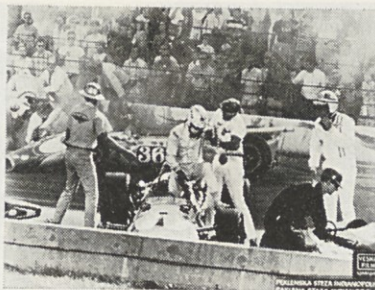
J. P.

peklenska steza indianapolis

Winning. Ameriški barvni. Scenarij: Howard Rodman. Režija: James Goldstone. Igrajo: Paul Newman, Joanne Woodward, Richard Thomas, Robert Wagner. Proizvodnja: Newman-Forman, 1969. Distribucija: Vesna film.

Frank Capua (Paul Newman) in Erding (Robert Wagner) sta odlična dirkača in dobra prijatelja. Vse pa se zaplete, ko Frankova žena prevara moža z Erdingom. Brez besed in pompa se zakonca razideta, čeprav ljubezen še tli. V odločilni vlogi nastopi sedaj njen sin Charles, ki vidi v Franku svojega idola. Ker tudi Frank želi urediti zasebno življenje, se družina ponovno združi in film se konča z novim začetkom.

Komunikacija s preprosto pa zato pogosto zgodbo, kakršno prikazuje ta film, res ni težka in zato je takšna snov hvaležna in primerna za ekranizacijo. Nevarnost, ki pri ljubezenskem trikotniku navadno lebdi nad umetniškim delom, je predvsem teatraličnost, plehkost, solzavost in celo banalnost. Zato pa lahko pri tem filmu z veseljem ugotovimo, da so avtorji posneli sicer ugodno »tržno« robo, so pa pri tem ohranili avtentičnost, zmernost, naravnost in zato so prepričljivi, zlasti po zaslugi inteligentnega scenarija in dialogov, pri čemer ne gre zanemariti velike vloge molka, ki nastopi dramaturško vedno ob pravem času, in seveda odličnih igralcev. V producerskih krogih postaja že pravilo, da film s Paulom Newmanom niti v ekonomskem niti v umetniškem pogledu ne more biti zgrešen. Morda se zdi na prvi pogled okolje dirkačev malo preveč »spektakularno«, a če ga vzamemo kot simbolično izpoved tekmovanja in boja v življenju in



Prizora iz ameriškega filma PEKLENSKA STEZA INDIANAPOLISA

če upoštevamo, da so vse dirke tudi imenitno posnete in celo dopolnjujejo notranjo razgibanost in intenziteto ter se ujema tudi z otožno melanholijo, ki tu in tam preveva film, res nimamo filmu ničesar očitati.

Film je odlično režiran, z inteligentnim scenarijem in z uglednimi igralci ter zadovoljuje tako gledalce, željne zabave, kot tudi tiste, ki zahtevajo od filma kaj več. Avtorji so se zavedali, kaj trg želi in so mu to tudi dali, a ne v ceneni, temveč v kvalitetni obliki. Zato je njegovo dolgo vztrajanje na naših platnih razveseljivo in zaslužno.

N. M.

primi hudiča za rep

Tirez le diable par la queue. Francosko-italijanski barvni. Scenarij: Daniel Boulanger. Režija: Philippe de Brocca. Igrajo: Yves Montand, Madeleine Renaud, Maria Schell, Clotilde Joano. Proizvodnja: Artistes Associés (Francija) in PEA (Italija), 1969. Distribucija: Vesna film.

Francosko-italijanski film Primi hudiča za rep je duhovita parodija na kriminalne filme, duhovita predvsem zato, ker ironizira situacijo kriminalnih filmov z natanko istimi sredstvi, ki so osnova (slabih) kriminalk. Ne manjka ničesar — ne obubožane plemiške družine, ne romantične ljubezni, družbene osti, krutih, a vseeno galantnih roparjev, lepega dekora, avtomobilov in sploh vsega, kar je bistveno za svet in miselnost poprečne konfekcijske kriminalke. Filmu pa ne manjka tudi pristnega francoskega humorja, ki si zna prirediti za svoj predmet vse, prav sve, kar na tem ljubem svetu obstaja in kar je moč zaobseči s preprosto človeško pametjo. Pri tem so liki bolj ali manj

tipizirani, kar pa prav nič ne škoduje samemu ritmu filma, saj sprejemamo tudi tipiziranje in karikiranje za sestavni del te komedije zmešnjav in neverjetnih peripetij. Tudi konec je francoski — gangster, po poklicu kuhar, postavi s svojim naropanim imetjem obubožano plemiško družino in njihov dvorec na noge, osreči pa tudi romantično sestrično podjetnih in z vsemi čari obdarjenih plemiških babice, matere in hčere. Zmagata torej gastronomija in ljubezen, ki sta vsekakor najvažnejši, vsaj za Francoze, a ne le za nje. Pri tem je treba omeniti Mario Schell, ki s svojo ostro in mladostno igro daje ritem celotnemu filmu, ga pravzaprav umika iz sfere dvomljivega potrošniškega izdelka in mu dodaja tisto ironično-duhovito noto, o kateri sem govoril na začetku. Preseneča pa tudi kamera, ki je marsikje precej nad poprečjem tovrstnih filmov. Sicer pa je treba film videti, predvsem zaradi zabave, ki jo nudi gledalcu.

D. P.



Prizor iz francoskega filma PRIMI HUDIČA ZA REP

Prizor iz ameriškega filma POLNOČNI KAVBOJ

polnočni kavboj

Midnight cowboy. Ameriški barvni. Scenarij: Waldo Salt. Režija: John Schlesinger. Igrajo: Dustin Hoffman, John Voigt, Sylvia Miles, Viva. Proizvodnja: Jerome Hellman, John Schlesinger.

Joe Buck je mlad in postaven podeželan, ki se odloči priti v mesto in služiti denar s svojim telesom. Odpravi se v New York, kjer naj bi bil raj lepих žensk, pa pristane v revnem in žalostnem predmestju Bronx, kjer životarita s prijateljem Ratzom iz dneva v dan. Joe odpelje prijatelja iz grdega New Yorka na prekrasno, sončno Florido umret.



Filmska formula ameriškega filma se je v zadnjih letih v temeljih spremenila. Razumljivo je, da ima vsaka proizvodnja veliko zabavnega kiča, da odpade na umetniške filme le majhen procent, kajti treba je upoštevati ekonomsko računico; res pa je tudi, da ameriški producenti vse bolj podpirajo avtorski film, kar je zadnji čas predvsem posledica spreminjanja mišljenja in vse večje izobraženosti in zahtevnosti publike. S spremenjenim odnosom tako producentov kot trga so se filmu odprle nove možnosti zlasti v režiji, montaži in scenariju. Režiser ima bolj proste roke in lahko izraža svoje odnose do sveta, ki niso vedno v mejah optimizma in všečnosti; pri montaži se vse bolj pojavljajo flash-backi, hitro menjavanje kadrov in ne več obvezna zaporednost zgodbe; skoraj največja revolucija pa se je zgodila pri scenaristih, ki so polni jedkih pripomb, zafrkljivosti, cinizma, črnega humorja, perverzности in krutosti. Predvsem pa posegajo v tematiko, ki je bila še pred kratkim nedopustljiva, krvoskrunska in že kar pohujšljiva. Večja odprtost do kočljivih tem, tako političnih kot socialnih in zlasti seksualnih, je danes že pogost pojav.

Tako si je prav s filmom Polnočni kavboj priborila vstop v film tudi tematika homoseksualcev, ki je prej kraljeval le v filmih undergrounda (zlasti ostajajo v spominu filmi Andyja Warhola).

Film nakaže in ne pove jasno, kaj je režiser hotel z nasiljem in celo smrtjo starejšega moškega, ki mu Joe vzame denar, ali je umor zločin ali odkupitev in ponovno vstajenje ameriškega sna; kajti tako tematika kot anti-heroji ameriškega filma zadnjih let — globok prepad med stanjem in hotenji — govore o njegovi dokončni smrti. Herojev ni več, je le destrukcija vseh in kakršnihkoli iluzij, bega ni, povsod je le surovost življenja. Joe in Rat-



Prizora iz italijanskega filma **PREISKA-VA NEOPOREČNEGA DRŽAVLJANA**

zo se potikata po revni četrti New Yorka, med verskimi fanatiki, cinéasti undergrounda, homoseksualci in drugimi čudaki, povsod se srečujeta z razočaranji. Ljubezen enačijo z denarjem, iskanje in beg se konča s smrtjo.

Kljub smelosti ob dejstvu, da film prikazuje revščino in homoseksualizem ter dva sanjača (Joe sanja o ljubezni, Ratto pa o milijonih), prepušča režiser vse zaključke gledalcu samemu. Lahko sklenemo, da nudi kljub rahli sentimentalnosti na koncu veliko užitkov tako zaradi fotografije kot glasbe in izredne igre Voigta in Hoffmana, predvsem pa odpira in konstituira nova področja ameriške resničnosti. V cinéastičnem odnosu do gradiva pa potrjuje vse tiste značilnosti, ki smo jih omenili v začetku.

N. M.

preiskava naoporečnega državljana

Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto. Italijanski barvni. Režija: Elio Petri. Igrajo: Gian-Maria Volontè, Florinda Bolkan, Gianni Santuccio. Proizvodnja: ?? 1970. Distribucija: Croatia film.

Posebna nagrada na lanskem festivalu v Cannesu, letošnji Oskar za najboljši tuji film, splošna mednarodna pohvalna priznanja uradne kritike, vse to krasí ta italijanski film, ki doma ni dobil vize za predvajanje, pri nas pa ga gledamo kar takoj, ko je dobil Oskarja. Tudi mi se pridružujemo splošnemu izredno ugodnemu razpoloženju do tega filma, ki je znal s svojo estetsko obliko ustvariti več kot golo kriminalko.

To bi bila, če v filmu ne bi bila izredno jasno izražena ost, uperjena v korupcijo določenega državnega aparata; vseeno, če gre to pot za policijo in za Italijo, kajti podobni zapleti se dogajajo v vsaki organizaciji in povsod po svetu, ne glede na ideologije, državne ureditve in podobno.

Smo pri umoru. Zagrešil ga je ljubosumni policijski šef, ki kljub temu da je na kraju zločina pustil vse znake, ki vodijo k njemu, ve, da je tako rekoč nedotakljiv. Toda v njegovi človeški neoporečnosti se pojavi dvom, dvom vase in v delo svoje organizacije. In ta dvom ter vse, kar ga spremlja, je gibalno celotnega filma. Nenavadna zgodba o komisarju, ki vodi preiskavo o lastnem zločinu, ni povsem nova na filmskem platnu, a vendar je nova v tem, da v njej ne spremljamo zgolj »zgodbek«, marveč izsek iz resničnega življenja, ki kljub nenavadnosti daje vtis prepričljivosti in verodostojnosti.

Režiser Elio Petri — ki je to njegov najboljši film doslej — je imel filmsko hvaležno snov. Vendar ni ostal le pri goli realizaciji scenarija, marveč je dodal domiselne režijske prijeme, ki se izražajo predvsem v montažnem ritmu. Po vsebinsko kritični plati kakor po filmsko estetskih doživetjih je Preiskava izreden film, ki prispeva k splošnemu ponovnemu vzponu italijanskega filma, katerega priče smo zadnjih nekaj let.

M. G.

rdeče klasje

Slovenski barvni. Scenarij (po motivih Potrčevega romana Na kmetih): Živojin Pavlovič. Režija: Živojin Pavlovič. Igrajo: Majda Potokarjeva, Rade Šerbedžija, Irena Glonarjeva, Majda Grbčeva, Arnold



Prizor iz italijanskega filma PREISKAVA NEOPOREČNEGA DRŽAVLJANA

Tovornik, Jože Zupan in drugi.
Proizvodnja: Viba film, Ljubljana
in Filmska radna zajednica, Beograd, 1970. Distribucija: FRZ, Beograd.

Ob tem, ko si Rdeče klasje nabira naravnost rekordno število gledalcev v slovenskih kinematografih, uživa v slovenski javnosti kaj nezasluzeno in nehvaležno usodo. Le malo besed je mogoče slišati o filmu kot umetniški ustvaritvi, o avtorskem dosežku, čeprav vsepovsod govore o njem. Rdeče klasje je z dveh občutljivih smeri zadelo gledalce in tako dalo povod, da ob njem razpravljajo o etični in družbenozgodovinski oziroma politični usmeritvi, o mejah, ki so umetniku zastavljene, o področjih, kamor ne sme seči njegova pripoved. Gre za preprosto vprašanje, kako v filmu prikazati erotični odnos med žensko in moškim, in za zapleteno vprašanje, kako v filmu pogledati v čas, ki še ni dovolj zgodovinski. Morali pa bi pravzaprav zastaviti vprašanje, kakšen je film, kaj je — dobrega ali slabega — prinesel njegov avtor v naše filmsko zatišje. Prvi odgovor je vsekakor spodbuden. Živojin Pavlovič je z Rdečim klasjem prinesel v slovenski film težko pričakovani preprič, v katerem je zavela resnična, globoka kreativna angažiranost.

Sam si je izbral motiv v slovenski književnosti. Izbira je bila naravnost usodno srečna, saj je porodila zlitje, medsebojno dopolnjevanje dveh tako zelo različnih, a v marsičem vendar izredno sorodnih svetov, kakršna sta Potrčev in Pavlovičev. Združila in medsebojno dopolnila je tudi njuna pogleda na neko obdobje. Če ga je Potrč občutil in izpovedal pred Pavlovičem, je bila njegova izpoved nujno bolj utišana. V romanu mu je ostalo od njega pravzaprav le dokaj splošno ozadje za prvinsko močno erotično pripoved. Toda Potrč je pisal tudi

drame in šele novejša uprizoritve, ki smo jim sledili lahko tudi na televizijem zaslonu, so izluščile iz njih pravo širino. Ko Potrč izpodbopava svojega Krefla, je kot kmet, ki mu je hudo podreti mogočno, trdno drevo.

Tu najdemo zelo pomemben in avtorjema skupen občutek bolečine, obžalovanja, trpkosti. Seveda se mu je Pavlovič približal iz povsem druge smeri tako, da je dograjeval tisto, kar je bil v svoji filmski rasti že izpovedal. Rdeče klasje je v tem pogledu skoraj kronološko nadaljevanje Zasede. Potrč, zrašččen s svojo štajersko zemljo, je v pogledu nazaj boleče prizadet. Pavlovič, mnogo manj »kmečki«, tudi mlajši, nosi isti čas v sebi kot nekakšno travmo, je od njega in njegovih posledic prizadet do napadalnosti. Potrč ga doume kot dejstvo, ki ga je zgodovina pustila za sedanjostjo, Pavlovič kot simbol, ki mu — kot simbolu — čas trajanja ni omejen.

Potemtakem ni nič bolj umljivega kot so posegi, s katerimi je Pavlovič prenetel Potrčeve literarne motive v filmsko tvarino. Junaku je nujno dodal novo pomensko funkcijo aktivnosti, v kateri prizvanja njegova stara filmska misel o povozenem idealistu, obenem pa si je junaka zamislil in oblikoval tako, da je vanj položil naš pogled, našo opredelitev in našo verjetno akcijo, oziroma pogled, opredelitev in akcijo današnjega fiktivnega filmskega junaka. Obenem pa še vsi, ki poznamo Pavlovičevo Zasedo, čutimo, da bi lahko njen tragični mladi junak, če ne bi bilo nesmiselnega strela ob koncu filma, nekaj let pozneje delal in propadel prav tako, kot dela in propade Južek. Ob tej simbolični časovni razsežnosti junaka je prav zares nesmiselno drobnjakariti, ali je Južek še slovenski junak ali je z njim prišlo v naš svet nekaj tujega.

Prav tako kot z junakom je tudi s fabulo. Postala je konkretnjša, agresivnejša, že zaradi filmskega medija in še bolj zaradi režiserjevega ustvarjalnega temperamenta bolj dinamična, odprta tudi v vizualno in emocionalno metaforiko, ki je izrazito filmska, točneje, izrazito pavlovičevska. In samo v tej metaforiki je to pot izredno vestnega, tujemu miljeju in njegovemu razpoloženju tenko prisluškujučega Pavloviča ponekod zaneslo. Največkrat tam, kjer je želel oblikovati nekakšno čisto filmsko nadgradnjo. Ponekod se mu je to naravnost pesniško lepo posrečilo — na primer v sekvencah na splavu, kjer je zelo dobro zadeto pokrajinsko čustveno razpoloženje, polno lirične estetike, v katero pa že posega slutnja nepetosti. Po drugi strani pa so taki prizori lahko tudi spodrsrljaji. Menim namreč, da je zgolj težnja po čisti filmski anekdotičnosti botrovala sekvencam množičnega umivanja zob, plesu kmetov z zelnatimi glavami in nazadnje tudi filmski upodobitvi spolnega akta pred Toplekov smrtjo, ki je filmsko zelo lepa, a prav nič kmečka, pristna, kakršna je npr. prva Južekova in Zefina združitev.

In ko smo že pri pomanjkljivostih Rdečega klasja, omenimo še motiče neizenačeno govorno podobo. Kot je Južekov govor srečno utemeljen in nas zato prepriča, je vse drugo čudna, premalo izenačena in nenačelna mešanica narečnega, pogovornega in knjižnega govora. To je tudi edina pomanjkljivost interpretacijske kvalitete Rdečega klasja, o kateri lahko govorimo skorajda zgolj v presežnikih, zlasti še, če med interpretacijske vrednote lahko štejemo tudi kamero. Če smo si v začetku zastavili vprašanje, kaj je Rdeče klasje prineslo v slovenski film, lahko sedaj najdemo še en pozitiven odgovor. Prineslo je zelo dobre igralske stvaritve, kar je še posebej pomembno

zato, ker v zadnjih letih opažamo v slovenskem filmu precejšnjo igralsko ohlapnost, neizdelanost, zgolj osebno igralčevo iskanje namesto trdnega celovitega igralsko-režijske koncepta. Posebej za Klopčičeve filme velja, da so v njih igralske potence preslabo vodene, premalo izkoriščene. Pod Pavlovičevim vodstvom pa se je filmska igra naravnost razcvetela.

V filmu, ki je v igralskem pogledu precej mozaičen, saj širi krog akterjev na številne obrobne osebe, je vendarle tudi precej izrazitih individualnih igralskih kreacij. Dve med njimi sta še posebej plastični — Toplečka Majde Potokarjeve in Južek Radeta Šerbedžije. Lika, ki bi bil tako filmsko oblikovan, tako oddaljen od sleherne teatralnosti, obenem pa tako neposredno prepričljiv, naravnost prvinski v doživljanju tragičnega iskanja erotičnega izživljanja, naš film še ni poznal. Rade Šerbedžija je značaj, stkan iz samih dobro premišljenih in spontano doživetih nadrobnosti, izredno celovit v svoji površni razdrobljenosti, življenjski improviziranosti in preprosti radoživosti. Mislim, da je to njegova doslej najboljša filmska vloga, pa tudi Potokarjeva je dosegla s Toplečko vrh v svoji filmski karieri, saj se je nazadnje našel režiser, ki je v njej odkril poseben značaj.

Ob osrednji par se z dobrimi kreacijami, vživiljenimi v duh filma, uvrščajo Majda Grbac z vlogo zagrenjene, cinične, pohotne vaške punce, Irena Glonarjeva kot krhek, a nikakor sentimentalni ali sladko idealiziran lik otroško čistega dekletca, Arnold Tovornik kot razočarano in utrujeno, a poslušno orodje ekstremne politične metode in Jože Zupan kot podoba tragičnega senilnega propadanja.

S. G.

štirje na počitnicah

Blow hot, blow cold. Angleški barvni. Režija: Florestano Vancini. Igrajo: Bibi Andersson, Gunar Björnstrand, Rosemary Dexter, Giuliano Gemma. Proizvodnja: Warner Bros, 1968. Distribucija: Kinematografi Zagreb.

Film je brez dvoma zanimivo concipiarna psihološka drama, pri kateri je prilastek kriminalka bolj atraktivnega kot resničnega pomena. Je psihološka drama z retrospekcijami starejšega zakonskega para, ki razjasni zločin, storjen v idilični jadranski modrini, v modrini, kjer sicer na veliko cveti ljubezen. Zrel zakonski mož, ki se mu je žena že popolnoma odtujila, ne more prenašati mladostne ljubezni mlajšega para, kar vodi v katastrofo.

Nerazumljivo je, zakaj je moral priti starejši par prav iz Švedske; verjetno zato, da sta lahko učinkovito nastopila znana Bergmanova interpretata Bibi Andersson in Gunar Björnstrand. Še bolj nerazumljivo pa je, kako je mogel režiser prepričljivost tega para, ki je resnično prinesel nekaj Bergmanove subtilnosti in kompliciranosti, brez posebnih umetniških predsodkov suvereno mešati z naravnost playboyskim vzdušjem mladega para, ki je namesto mladostnosti prispeval predvsem bolj ali manj atraktivne prizore v stilu nemških spolnovzgojnih filmov.

Skratka, po kvaliteti izrazito dodelen in neenoten film, ki pa mu boljši del zagotavlja zanimivost in nadih tehnosti.

J. P.

tolpa nasilnežev

Yajû o Kese. Japonski barvni. Scenarij: Hidekazu Nagahara. Režija: Yasuharu Hasebe. Igrajo: Tetsuya Watari, Yuri Yošioka, Mieko Fujimoto, Tatsuya Fujii, Isao Bitô, Mieko Tsudoi. Proizvodnja: Nikatsu Corporation, 1969. Distribucija: Morava film.

Vpliv različnih žanrov ameriškega filma je bil opazen pri drugih svetovnih kinematografijah skozi vso filmsko zgodovino. Vpliv je ostal tudi pri sodobnem filmu, tudi pri tistem, ki obravnava sedanjo generacijo, njene anomalije in deviacije. Pri tem japonskem filmu pa je najbolj opazen vpliv del Rogerja Cormana ali pa konkretno filmov Divjaki na cestah, Divji angeli in drugih, ki so zasloveli po svetu. To so pripovedi o delu ameriške mladine, o tistem, ki živi na robu eksistence in je sodobna inačica gangsterizma. Japonci, ali bolj natančno režiser, ki se je že »proslavil« z nekaterimi tovrstnimi filmi, je tudi v pričujočem delu predvsem pod vplivom akcije tovrstnih prikazov mladostniške delinkvence. Njegova banda junakov, ki posiljuje, krade in ustrahuje meščane in policijo, je inspirirana pri zunanjih manifestacijah ameriških kolegov in se od njih ne razlikuje prav v ničemer. Ni policija tista, ki opravi z njimi, marveč maščevalni posameznik, ki se vrne z Aljaske, da bi po načelu »zob za zob« maščeval smrt svoje posiljene sestre.

Vsa zunanja akcija je usmerjena v to maščevanje, ki ga na kraju kajpak tudi izpelje Tetsuya Watari, stalno zasedeni japonski igralec.



V filmu ni prav ničesar, kar bi bilo tipično japonsko, japonska filmska banda se razlikuje od ameriških te vrste samo v tem, da ne uživa mamil in da dekle obljublja, da si bo odgriznila jezik, če ji bo banda storila silo — česar potem sicer ne stori in kar sploh ni v navadi v civiliziranem svetu.

Tako smo kljub eksotičnemu okolju Japonske dobili čisto navaden mladostniško gangsterski film, ki se v ničemer ne razlikuje od polovičarskih del na to témo z drugih delov sveta, slonečih zgolj na nasilnih zunanjih akcijah.

M. G.

prav gotovo drugačno pojmovanje igre, kot smo ga vajeni mi, še več pa pretiravanje ob posnemanju vzorov. V filmu kar mrgoli krutosti in naturalizmov vseh vrst, ki pa so vsi po vrsti popolnoma neduhoviti, v večini primerov skrajno pretirani in v tej pretiranosti tudi neprijetno naivni.

Prav tako je izrazita šablona nastop dveh ključnih ženskih oseb, izmed katerih je ena »prava« in je seveda na strani junaka, druga pa je »zla« in je na nasprotni strani, kar pa je seveda ne moti, da ne bi do lepega junaka gojila nič kaj zadržanih simpatij. »Zla« ženska seveda pade, prej pa se še moralno spreobrne. — In tako od začetka do konca.

V spominu ostane samo poročni ceremonial v revni čolnarski četrti Tokia — reveži namreč živijo v veliki koloniji zalivskih čolnov — sicer pa uro in pol popolnoma neobvezne zabave, priporočljive seveda samo v sili, če res ni nobene druge možnosti.

J. P.

Prizora iz ameriškega filma V DOBI CHARLESTONA



tajni agent 101

Šinka 101. Japonski barvni. Scenarij (po zgodbi Šen Paa): Takeo Kunihiro, Teruo Išii. Režija: Teruo Išii. Igrajo: Muga Takewaki, Teruo Yošida, Jeanette Lin Tsui, Jitsuko Yošimura. Proizvodnja: Sočiku Co., 1967. Distribucija: Avala Genex.

Japonci se kar pogosto lotevajo filmov v stilu Jamesa Bonda, ki so navadno sinhronizirani v angleščino, da so primerni tako za azijski kot tudi za neazijski filmski potrošniški trg. Seveda z večjim ali manjšim uspehom.

Pričujoči film predstavlja tisto poprečje, ki se s težavo giblje na robu še zadovoljivega in sprejemljivega. Nekaj zaslug za tak rezultat ima

v dobi charlestonea

Ameriški barvni. Režija: Giulio Diamante. Igrajo: Peter Lee Lawrence, William Bogart, Ingrid Schler.

V dobi charlestonea je izrazit konfekcijski filmski izdelek, ki ga obvladujeta dve značilnosti novejših filmske »modek«: poigravanje z razuzdanostjo oziroma z erotiko in naslajanje nad nasilnostjo. Moda nasilnosti je v dramaturških delavnicah priklicala v spomin dobo gangsterjev in njihove ekscese v dvajsetih in tridesetih letih. H gangsterjem in njihovim medsebojnim obračunom, neusmiljenemu boju za nadoblast, je obrnjena tudi filmska kamera, naslov pa opravičuje kičasto razkošna panorama



chicaškega nočnega zabavišnega življenja, ki je bilo gangsterjem kulisa za njihovo dejavnost. Filmska zgodba je nekakšna kronika začetka, vzpona in propada individualista, ki je odklanjal podrejanje pravilom igre zato, da je lahko nemoteno izbral sredstva za svojo uveljavitev. Kronika pa se v našem primeru zadovoljuje zgolj s slikanjem, z razpostavljanjem tipov, ki so daleč od značajskega orisovanja, z iskanjem situacij, katere omogočajo čimveč krvavih spopadov, strelav in trupel, vmes pa nasujejo še nekaj erotike s psihopatskim priokusom. Če primerjamo film *V dobi charlestonea* s televizijsko nadaljevanko *Nepremagljivi*, razločno spoznamo, kaj je vrhunska dramaturška rutina in kaj nastaja s površnostjo in skomercializirano nekritičnostjo.



Prizora iz italijansko-ameriško-sovjetskega filma *WATERLOO*

S. G.

waterloo

Italijansko-ameriško-sovjetski barvni film. Režija: Sergej Bondarčuk. Scenarij: H. A. L. Craig, Sergej Bondarčuk, Vittorio Bonicelli. Igrajo: Rod Steiger, Christopher Plummer, Orson Welles, Jack Hawkins, Virginia McKenna, Dan O'Herlihy. Proizvodnja: Dino De Laurentis Cinematografica (Roma), Mosfilm (Moskva), 1970. Distribucija: Zeta film.

Konceptija človeške izpovedi prek osebe, kakršna je Napoleon, je že načeloma močno vprašljiva. Namreč konceptija v smislu sočustvovanja, se pravi tesnega kontaktiranja z glavno osebo, konceptija v prvi plan postavljene figure izjemnega človeka, ki je s svojo akcijo sprožil fantastične spremembe. Te spremembe niso in ne morejo biti v

temeljnem skladu z intimnostjo tega in temu podobnih redkih posameznikov, pri katerih je glavno torišče življenja vendar zunaj njihove zasebnosti, privatnosti in zato ta privatnost ne more postati osnovni problem, ampak je lahko le zanimivost v drugem planu.

Kljub izvrstnemu igralcu, kar Rod Steiger brez dvoma je, vzbuja figura Napoleona v tem filmu upravičene ugovore, katerim botruje omenjeni Bondarčukov koncept. Ta koncept je nosilca glavne vloge zavedel v sicer atraktivno in intenzivno igro, ki pa je bila prisiljena v privzdignjenost, tudi prenapetost in osrednjenost. Skratka, dogodki so preveč prelomni, prevelikanski in prebridki z neusmiljeno krvavostjo bitk, da bi to lahko bila zgodba z enim samim junakom, ki je nemara že po izboru vprašljiv.

Brez dvoma Bondarčuk ni mogel doseči celovitosti svojega znanega dela *Vojna in mir* in to niti v izpovednem niti v filmskooblikovnem smislu. Res je, da je tisti del filma, ki zasleduje angleško stran dvoboja, zbrano okoli Wellingtona (oziroma Christopherja Plummerja) naravnost briljanten po sodobni intelektualni prodornosti in tudi sproščenosti; res je, da so veliki prizori bitke in njena rekonstrukcija izpeljani z osupljivo velikopoteznostjo in filmsko-organizacijsko močjo; res pa je tudi, da je film tako močno koncipiran okoli Napoleona kot osrednje osebe v smislu glavnega junaka, da se je to dejstvo zaradi vsega omenjenega izkazalo prej za negativno kot pozitivno.

Kot rečeno, je sočustvovanje s človekom, kakršen je bil Napoleon, sicer vabljiva konceptualna možnost, ki mimo osrednje osebe pomeni poskus uvajanja komornega principa v ogrodje spektakularne zasnove, res pa je, da tako orientirana izpovedna nota ne more do kraja prepričati.

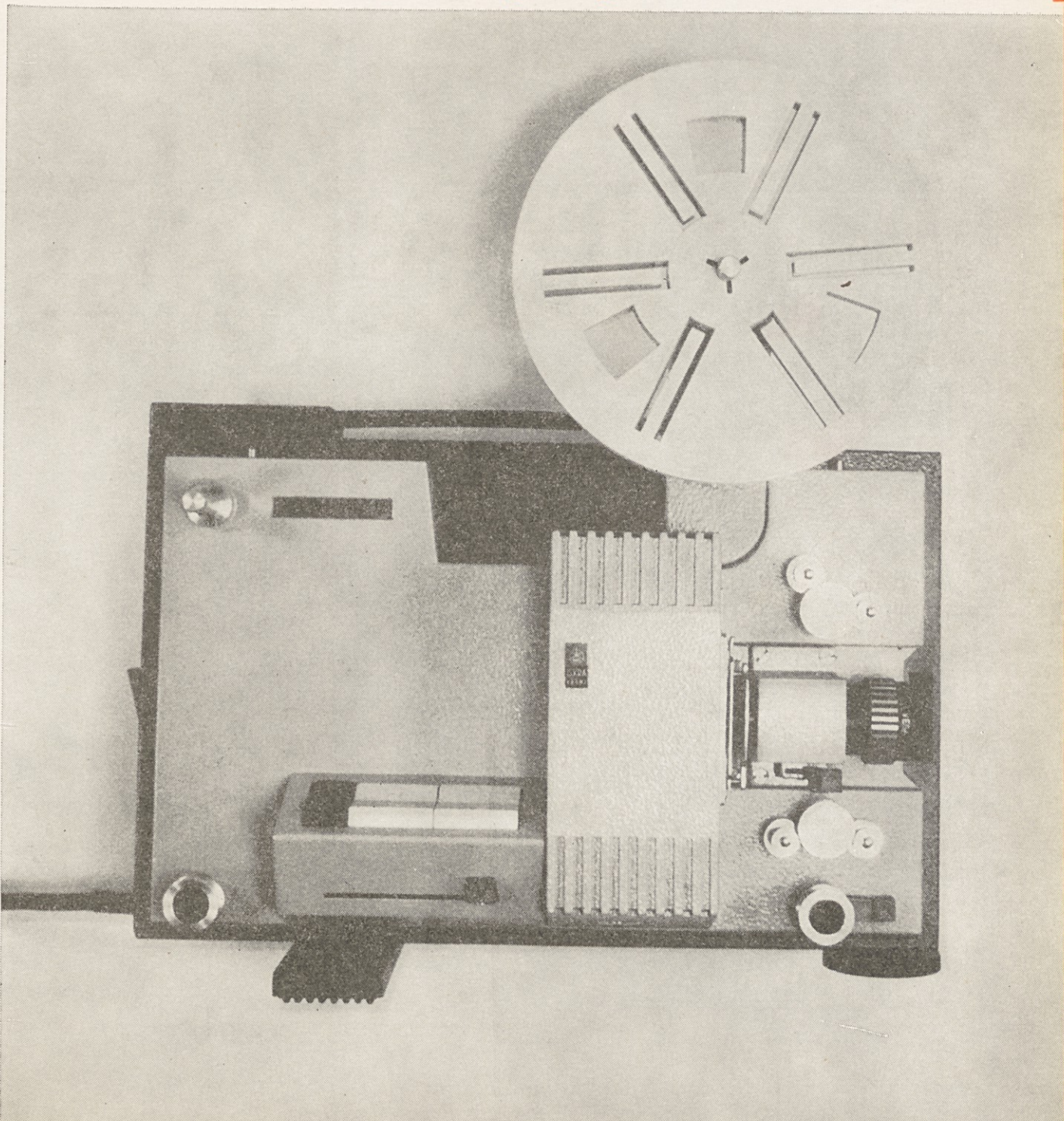
J. P.

S kritikami so sodelovali:

Stanka Godnič, Miša Grčar, Neva Mužič, Denis Poniž in Janez Povše.

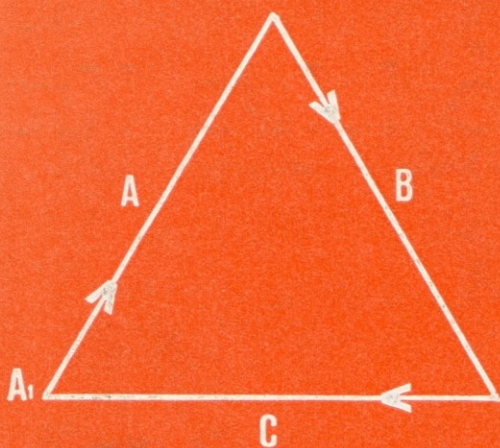


Združeno podjetje Iskra Kranj



NUŠA & SREČO DRAGAN LJUBLJANA

PROJEKT KOMUNIKACIJA INFORMACIJE



INFORMACIJA^A —

ODLOČITEV^B —

AKCIJA^C

V KONCEPTU GENERALNEGA AKCIJSKEGA
NAČRTA DRUŽBE SO UDELEŽENI

FILM WR DUŠAN MAKAVEJEV IN TI

- ' FILM WR — NOVA INFORMACIJA^{A1}, ODLOČITEV, AKCIJA
- '' MAKAVEJEV — INFORMACIJA, ODLOČITEV, AKCIJA
- ''' TI — ODLOČITEV,

PROJEKT SE REALIZIRA V MEDIJU
VIDENO RAZGOVORNE GRUPE KOMUNIKACIJE

OPOMBA UREDNIKA

TA PROSTOR JE ODPRT IN SE RAVNOKAR DAJE
PRVIČ PRVEMU PROSTORU INFORMATIVNEGA
CENTRA VIZUALNIH INFORMACIJ REVIJE EKRA