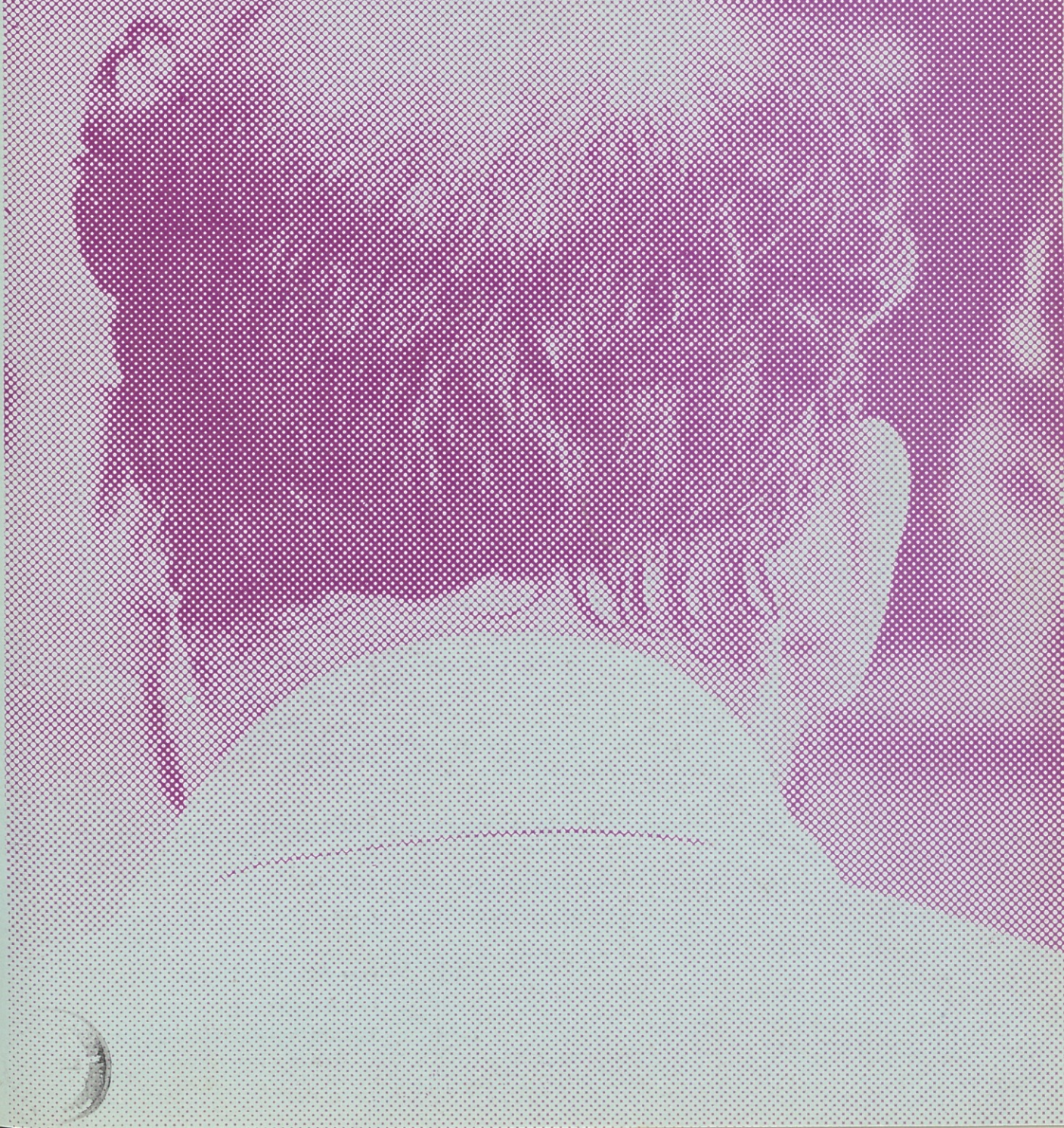


E K R A N



Ekran	Revija za film in televizijo
Izdajatelj	Zveza kulturno prosvetnih organizacij Slovenije
Uredniški odbor	Mirjana Borčič Srečo Dragan Miša Grčar Janko dr. Kos Naško Križnar Neva Mužič Janez Povše Vasko Pregelj Rapa Šuklje
Programski kolegij	Janko dr. Kos Janez Povše Rapa Šuklje
Glavni urednik	Branko Šömen
Odgovorni urednik	Denis Poniž
Oblikovalec revije	Dušan Brajič
Sekretar uredništva	Breda Vrhovec
Lektor in korektor	Meta Sluga
Naslov uredništva	Ekran, revija za film in televizijo Ljubljana, Dalmatinova 4 telefon 310 033/311
Žiro račun	501-8-509/1
Letna naročnina	30 din
za tujino	60 din
Posamezna številka	3,50 din
za tujino	7 din
Tisk	Učne delavnice, Ljubljana
Mêter	Franci Planinc
Klišeji	Tiskarna Jože Moškrič, Ljubljana

Ekran		Številka 89-90, letnik 9
Levi zasuk	465	Perspektive jugoslovanskega filma 71
Teleobjektiv	481	
		Somrak Pulja
	487	Tuje kritike
	498	Domače kritike
	516	Pulj je mrtev, naj živi Pulj
Film v žarišču pozornosti	519	Kaj je film, kaj sem?
	523	Vprašanja v zvezi s filmskimi arhivi
	524	LAPIS Jamesa Whitneyja
Prvi plan	527	Impresije ob filmski misli Michelangela Antonionija
	532	Kriza filmske kritike in kriza filmske umetnosti
Televizija	537	Odnos med televizijo in kinematografijo
	540	O VOSU in DIVJIH SVINJAH komparativno
	542	Ob tridesetletnici vstaje jugoslovanskih narodov (1941—1971)
	542	Na pol poti do resnice
	543	Spodrsrljaj ali MONITOR na novi poti
	544	Vračanje k starim modelom
	544	Začetek ali o vrednotenju vrednot
	546	Neresnični svet MESTECA PEYTON
	552	Nove oblike televizije
Film, šola, klubi	557	Trije večeri pod zvezdami
	560	Pacific 231 učni model za filmski pouk
	564	Avdiovizualna vzgoja — preusmerjena filmska vzgoja
	565	10. zvezna revija pionirskega amaterskega filma v Samoboru
Festivali	568	Benetke 71
	571	Gradež 71
Kritike	573	

PERSPEKTIVE JUGOSLOVANSKEGA FILMA 71

Janez Povše

Prav gotovo ni odveč razmišljati o dosežkih neke umetnosti s stališča perspektivnosti, se pravi tistih razvojnih možnosti, ki so trenutno že nakazane in bi se torej lahko razvile v še popolnejšo podobo, ali pa le iz na videz neopaznega nastavka utegnile same razviti neko novo, po možnosti plodno umetniško smer. Letošnji pregled jugoslovanskega filma — če se omejimo na zaključni izbor — verjetno celo zahteva takšna in podobna razmišljanja, saj je s svojo dokajšnjo raznovrstnostjo in že kar kritično nasprotujočimi si kvalitetnimi nihaji postal nenavaden organizem, ki ga je treba urediti, ga razstaviti na posamezne dele in ga šele takega dokončno opredeliti v njegovi že kar zastrašujoči raznolikosti. Z ozirom na perspektivnost je treba po osnovni logiki upoštevati dva kriterija: zvrst in kvaliteto posameznega filma, ali z drugimi besedami, treba je razmišljati o posameznih, razvojno bolj ali manj obetajočih zvrsteh in pa o perspektivnosti individualnih dosežkov znotraj omenjenih poglavij.

Ena izmed zvrsti je FILM S SODOBNO TEMATIKO, ki bi moral biti na neki način cilj vseh umetniško filmskih snovanj in to v direktnem časovnem zornem kotu v okviru neposredne sedanosti. Ta zvrst je nemara — tudi v drugih umetnostih — najbolj perspektivna, večna, udarna, nazorna in tudi poštena, saj se direktno spoprijemlje z neposrednostjo okoli sebe. Treba pa je priznati, da letošnja jugoslovanska filmska bera še daleč ni izkoristila vseh možnosti. Medtem ko je eden izmed filmov te skupine hotel biti na vsak način svetovljanski, tako rekoč internacionalen, pa se mu je ta, tudi finančna megalomanščina razblinila v samozadovoljni artizem (KNOCK OUT), je drugi film te skupine sicer zajel sodobni socialni problem naše družbe, vendar s tako posebnega zornega kota, upošteva tako ozko problematiko, da nikakor ni mogoče govoriti o občeznimivi splošnosti (OVČAR). In končno je tretji film odkrito obravnaval problem izseljenišтва, vendar na žalost s premalo močnim in poglobljenim filmskim scenarijem ter tudi izrazom (ŽEJA). Tako je mogoče z zanesljivostjo trditi, da je v tej perspektivni zvrsti samo en film s sicer ne preveč tendenciozno, lahko rečemo miroljubno zastavljeno problematiko, ki ne posega toliko v direktno družbeno kritiko, kolikor na zaokrožen in človeško tehten način obravnava usode etične pozicije v tem svetu tja do poetične nadgradnje, da je torej samo en film (STAVA) opravičil poseg v izbrano filmsko zvrst in s tem le ohranil upanje, da bomo v prihodnje na tem področju srečali več takšnih umetniško poglobljenih ali celo direktno kritičnih sodobnih tem.

V zvrst DRUŽBENOKRITIČNIH FILMOV je mogoče šteti bolj ali manj polemične interpretacije odnosa do naše družbene stvarnosti oziroma njene etičnoideološke vsebine ali pa kritične posege v peripetije našega preteklega ali polpreteklega družbenega razvoja. — Kritičnost prvih dveh filmov (RDEČE KLASJE, ZAJTRK S HUDIČEM) daje današnji družbi dovolj brezkompromisno vedeti, do kakšnih deviacij je prihajalo v času, ko še ni bilo mogoče legalno objektivno oceniti takratne problematike, in do kakšnih deviacij — posredno po takšnih filmskih izpovedih — prihaja lahko danes, ko seveda tudi še ni mogoče povsem legalno in objektivno oceniti časa, v katerem živimo. Filma torej brez dvoma vodita v osveščevalno razmišljanje in z oziroma na srečno dejstvo, da v ničemer ne zane-marjata pojavnosti in mnogostranosti ter zapletenosti življenja, je mogoče govoriti o uspehah umetniških stvaritvah.

Poseben aspekt je navzoč v zanimivi, originalni in polno doživeti »monumentalno poetični« nadgradnji drugega filma (se pravi ZAJTRKA S HUDIČEM), za katerega je škoda, da v svojem prvem delu tako rekoč dobesedno stopa po izraznih in izpovednih stopinjah prvega filma (RDEČE KLASJE), pač pa v drugem delu z nenavadno elementarnostjo — ta nadomešča sicer natančni naturalizem — poetično konfrontacijo življenjskih nasprotij in prepričljivo, glasbeno zelo domiselno izraženo grozljivo monumentalno patino naših vendar velikih in prelomnih zgodovinskih trenutkov odpira neko zanimivo možnost poetičnega razmišljanja o človeku, ujetem v krute mlinske kamne zgodovine — kar lahko postane primer

tudi za prihodnje filmske upodobitve vse tiste naše preteklosti, v kateri so konec koncev vendar padale glave in se lomile človeške usode.

Film, ki hoče biti družbeno, oziroma bolj idejno kritičen do naše trenutne socialistične ali revolucionarne zavesti in ki tudi sodi v zvrst družbeno kritičnih filmov (VLOGA MOJE DRUŽINE V SVETOVNI REVOLUCIJI) ima eno samo bistveno pomanjkljivost, namreč da je prenatrpan, da se razen v dveh ali treh primerih iz ne vem kakšnih razlogov ne upa upočasnjevati filmskega dogajanja tam, kjer bi bilo to nujno potrebno, sicer pa je — če si to priznamo ali ne — lepa personifikacija našega trenutnega »revolucionarnega« zanosu oziroma položaja Revolucije v naši trenutni zavesti. Ob tem bi se bilo treba spomniti Puškina, ki je ob Gogoljevih Mrtvih dušah zavzdihnil nekako takole: »Nisem vedel, da je moja Rusija tako žalostna,« ne pa planiti na avtorje filma kot nekakšne demistifikatorje, ki zapravljajo družbeni denar in kvarijo našo lepo podobo. Film bi bil skorajda lahko kitajski, če ne bi bilo znotraj te atraktivne kulise toliko nonšalantnosti, zafrkavanja in dvorno norčevske pronicljive ironije, kar lahko registramo kot tipičen jugoslovanizem, dokaj hraber in ostromiseln, ne neki poseben način pa do skrajnosti neodgovoren. — Verjetno bo filmov na to temo v prihodnosti še kaj, filmov, ki bodo skušali oživiti naše notranje stanje oziroma ga poustvariti v filmsko podobo.

Brez dvoma smo v tej zvrsti, v zvrsti družbeno kritičnega filma dosegli največ, tako kar se tiče angažmaja, človeškega in političnega, kakor tudi filmskega izraza, ki je po eni strani še enkrat poveličal — lahko rečemo specifično podobo jugoslovskega filmskega naturalizma (RDEČE KLASJE, ZAJTRK S HUDIČEM), po drugi strani pa odprl oziroma razprl možnosti nekakšnega po občutju vedrega surrealizma, sicer že registriranega v našem filmu, vendar brez dvoma še vedno oblikovno in izpovedno perspektivnega (VLOGA MOJE DRUŽINE V SVETOVNI REVOLUCIJI).

Za TEMATIKO IZ NOB velja omeniti že znane stvari, da je sama po sebi brez dvoma perspektivna, saj vsebuje neizčrpno možnost poustvarjanja brezštevilnih rsenično dramskih, kočljivih, prelomnih človeških osvetlitev, ki jih še daleč nismo izkoristili v njihovi vsestranski verodostojnosti in avtentičnosti, drugič lahko pomaga odkrivati vse tiste stranske, neuradne, zato pa toliko bolj človeške preokupacije, ki so monumentalne po svoji preprostosti, in ne umetni direktivi, ter tretjič posredno razkriva naš sedanji odnos do nas samih v času, v katerem živimo prav ta trenutek.

Letos smo videli dva filma iz omenjenega žanrskega poglavja. Medtem ko prvi — ki ga lahko mirne duše štejemo v to zvrst, saj se dogaja neposredno po vojni, ko vojna še ni bila popolnoma končana (PAST ZA GENERALA) v stilu nekakšnega balkanskega Jamesa Bonda s sumljivimi simpatijami za preganjanega generala (Dražo Mihajlović) filmsko šablonsko sicer pa spretno govori o popolnoma že v izhodišču poplitenem namenu in torej v smislu perspektivnosti absolutno odpade iz nadaljnje debate — čeprav je nakazanih nekaj zelo zanimivih moralnih dilem. Drugi film (V GORI RASTE ZELEN BOR) pa je izdelan z neprimerno bolj večjo filmsko roko in je primer poštenega odnosa do tematike in usod, ki jih obravnava, sicer pa vnaša v poustvarjanje resničnih dogodkov tistega časa sproščeno in distancirano dobrovoljnost naših dni, s čimer se je seveda oznaka perspektivnosti postavila pod delen vprašaj. Brez dvoma je pozitivno, da je vojni film odvrigel črno belo spektakularno patino, ki je gledalce že odvrčala od gledanja tovrstnih filmov, prav tako je pozitivno in brez dvoma celo nujno, da je ujel zorni kot našega časa za ustvaritev osnovne komunikativnosti, res pa je, da film od daleč že nakazuje možnost nekakšne »plemenite« partizanske slikanice, če je za prvi film mogoče govoriti kot o ne povsem plemenitem primeru isto vrstne slikanice. — Filmoma te zvrsti manjka torej poglobljenost, za katero nudi téma neskončno število najrazličnejših možnosti, manjka jim vse tisto, čemur od Sartra naprej pravimo konfliktnomoralna situacija kot osnova, znamenje in zagotovilo pravih človeških dram in pretresov.

KOMORNI PRINCIP FILMA, pri katerem gre za neki specifičen fokus, zožen navadno na eno samo témo, tako ali drugače bistveno za življenje, in to večinoma v notranjem smislu, je bil na letošnjem filmskem pregledu na srečo kar dostojno zastopan. Na srečo zato, ker lahko rečemo za to filmsko zvrst vse pohvalno na račun tistega umetniškega hotenja, ki se že v principu na neki način odpoveduje zagotovljenemu finančnemu uspehu in v iskanju bolj ali manj subtilnih človekovih resnic teži v ustrezno izpovednost. V današnjem času, v času (filmske) umetnosti, ki naj pač ustreza svojemu času, je treba vsak (filmski) poskus v tej smeri s stališča umetniške perspektive kar najtopleje pozdraviti.

Od prvega do zadnjega so posamezni film te zvrsti več kot uspeli, pri čemer ne smejo nikogar motiti negativne reakcije najširšega občinstva, ko gre za beckettovski film »nedogajanja« oziroma kontaktiranja in asociiranja z najglobljimi vprašanji znotraj tega »nedogajanja« (DIŠAVE, ZLATO IN KADILLO), saj si končno tudi Beckett še danes ni pridobil najširšega občinstva. V tej zvezi nas mora v isti meri razveseliti pojav poetičnega filma, ki v svoji dosledni zamisli in izvedbi noče popuščati »nepoetičnemu« občinstvu in izvaja svoj načrt dosledno, potem ko se je film že krepko pomaknil čez linijo vnaprej preračunane uspešnosti (NA KLANCU). Prav tako pa je treba pozdraviti tretji film te zvrsti, kateremu je uspelo ob tako rekoč akcijski zgodbi — ta se le na videz bije s komornim principom — vzbuditi v gledalcu zaporedje vseh tistih asociacij, ki spremljajo filmsko dogajanje ne samo v realistični ali celo naturalistični fakturi, saj se ta samo na videz kaže kot prva in edina izpovednost (ČRNO SEME).

Res je, da se komorni film po osnovni širini ne more meriti s stilno bolj sproščenimi primeri — kot so npr. družbenokritični ali »sodobni« filmi — res pa je tudi, da nemalokrat razvija globljo filmsko izpovednost in izpopolnjen, intimen filmski izraz in je tako rekoč vedno rezultat umetniško pošteno zastavljenega hotenja. Zato je upati, da bo naš film še težil k tej v bistvu vedno perspektivni filmski zvrsti in bo našel ustrezno podporo tudi pri sicer vse bolj preračunljivih producentih.

Na koncu je treba omeniti še ZABAVNI FILM kot zvrst, ki je že v svojem izhodišču namenjena preverjeni ravni občinstva in katere namen ni predstaviti kakšne globlje resnice, kolikor ne gre npr. za sugeriranje boljšega okusa. S tega stališča namenskih nepoglobitvenih zornih kotov, s stališča umetniškega principa (filmskega) oblikovanja torej ne moremo govoriti o kakšni posebni perspektivnosti te zvrsti. Neumno in v nekem smislu rasistično pa bi bilo to zvrst izločiti iz osnovne lestvice že dognanih kvalitetnih stopenj in jo na ta način mimo normalnih nagnjenj občinstva in — kar je še važnejše — mimo vendarle mnogih več kot spodobno načrtovanih in izvedenih izdelkov izločiti v manjvredno, prepovedano in popolnoma nepriporočljivo vrsto filmskih načrtov. Zvrst zabavnega filma si je že zdavnaj pridobila osnovne kvalifikacije za vstop med ostale zvrsti in ker ni pričakovati, da bi v svojem boljšem delu odpovedala, je kriterij njene perspektivnosti v kvalitetnih in vsestransko kulturnih izdelkih. Vse te prilastke pa letošnji primerek brez dvoma zasluži (KDOR POJE, NE MISLI SLABO) in upati je, da se bo zvrst nadaljevala s podobno kvalitetnimi ali še kvalitetnejšimi filmi. Letošnji jugoslovanski film je torej deljene sreče. Kot je videti, se zaveda vseh možnosti vseh zvrsti in tudi vse izrablja, seveda enkrat z večjim, drugič pa na žalost z mnogo manjšim uspehom. Poti pa ostajajo odprte in mogoče je reči, da se vrata še nikjer niso dokončno zaprla. Prav to vzbuja prepotrebno upanje ob misli na prihodnje filmske načrte. Vprašanje je samo, ali bo naš film ubral prave poti bolj energično, kot jih ubira sedaj, ali pa jih bo povsem opustil. Vprašanje, ki bo zaradi kritičnosti letošnjega pregleda naslednje leto toliko bolj zanimivo.

Večna dilema je torej še posebno aktualna. Posebno aktualna in odprta.

PRIJATELJU METODU ZA SLOVO



Hud in neizproslen je moral biti vihar, da se mu ni mogel več upirati trdo preizkušeni in močni viharnik, prijatelj Metod Badjura. Preživel je rane prve in nasilja druge svetovne vojne, prestal mnoge gospodarske in moralne krize in zmerom izšel iz boja močnejši, pripravljen za nove napore in nove boje. Z mladimi je ostajal mlad, v vrstah borcev za pravičnejši red na svetu, v prvi vrsti med tistimi, ki bi radi, da bi se nekoč vsi ljudje razsvetlili v osvobajajočem ritmu ustvarjalne volje.

Ko je moja generacija zapuščala klopi osnovne šole, je Metod Badjura posnel prvi slovenski celovečerni igrani film TRIGLAVSKE STRMINE. Svetla belina kamnitih skladov ali snega na vršacih Julijcev in Karavank je zaznamovala Metoda Badjuro za vse življenje: gorela mu je v srcu kot ljubezen, domišljijo mu je vzburjala kot pekoča iskra. Ta belina se je pojavljala v njegovih filmih vse od bloških smučarjev do prelepih in skrivnostnih belih lipincev, vse od belokranjskih pomladi do gorenjskih kolednikov — dokler se mu ni preselila tudi v srebrne lase in jih spremenila po svoji podobi.

Med graditelji socializma je bil prijatelj Metod Badjura mož dejanj, ne besed: pričakujoč, da bo v novi socialistični skupnosti lahko uresničil vrsto svojih zanimivih in tehtnih filmskih

projektov, je svoje neveliko, a vendar dragoceno imetje — grafično podjetje — ob osvoboditvi vključil v skupno socialistično lastnino ter živel tudi poslej delovno, skromno, a ustvarjalno življenje do zadnjega diha.

Čprav je v Leipzigu dokončal višjo grafično šolo, vendar ni ostal pri grafiki. Tako tudi kot filmar po osvoboditvi morda niti ni pričakoval, da ga poleg ustvarjanja lastnih filmov čakajo še druge naloge, med njimi predvsem vzgoja mladih kadrov. Tako je potekalo ustvarjalno delo marsikdaj nekoliko počasneje ali bolj poredkoma, toda štafetna palica filmskega znanja in zanosa je prehajala od pionirja Metoda v roke mlajšega rodu snemalcev in drugih ustvarjalcev. Marsikdo se je od Metoda prej naučil pripraviti pito ali kaditi cigare, kot pa gledati s filmskim čutom na svet okrog sebe in v sebi.

V imenu tistih, ki jim je Metod Badjura posvetil mnogo svoje prijateljske pozornosti in ljubezni, naklonil dragocene trenutke potrpljenja in prizanesljivosti pa tudi židane volje — sem mu dolžan izraziti srčno zahvalo. Naša povračila niso bila vedno na višini tega, kar smo od Metoda prejemali: kot študentje popustljivemu profesorju smo Metodu za prijateljstvo večkrat vračali tisto znano, nekoliko hudobno ša-

lo: postavi kamero v višino a la Badjura.

Resnično: postavimo kamero a la Badjura! Z nadarjenostjo kot jo je izkazal prijatelj Metod v svojih nepozabnih, mojstrsko posnetih slovenskih planinah, v belih konjih, v kroparskih kovačih in velenjskih rudarjih, v ljutomerskih viničarjih, v belokranjskih plesalcih in bloških smučarjih. Postavljajmo kamero z zvestobo slovenski domovini, njenim delavcem, kmetom in poetom.

Kot sem se iz vsega srca veselil z Metodom skupnega priznanja in nagrade zvezne vlade v daljnem letu 1950. za film o Francetu Prešernu, tako se danes z žalostjo in tesnobo v srcu spominjam Metodovega vročega sna, da bi nekoč zagledal na filmskem platnu svojo zamisel ZLATOROG. Zadnje trenutke, ko se je že poslavljajal, se mu je morda z odločitvami žirije spet ukresala iskra upanja v realizacijo tega zahtevnega projekta. Tako se staplja dvoje žalosti.

Z zimo se poslavlja od nas prijatelj Metod in odhaja s snom o Zlatorogu v svojo zadnjo belino. Svetloba njegove ustvarjalne volje, ujeta na emulzijo celuloida, bo v gibljivih sličicah usipala lepoto, dokler bodo živeli ljudje, ki ji znajo odpreti srce.

Francé Kosmač

RAZGOVOR

Z

JAGODO KALOPER



Med vročimi in utrujajočimi dnevi puljskega festivala smo imeli neko popoldne priložnost obiskati mlade filmske ustvarjalce iz Zagreba in Beograda. V tihi in zapuščeni vasi v bregu nad reko Mirno. Z balkona zaraščene patricijske hiše, ki so jo za svoj delovni počitek kupili režiserji, igralci in snemalci, je lep razgled na starodavni Motovun. Med petimi lastniki je tudi dekle — mlada in nadarjena igralka Jagoda Kaloper. Ko so nas vročina, hrana in pa predvsem odlično domače vino dodobra »utrudili«, sva si s foto-reporterjem Ekrana Pavlom Grziničem »rezervirala« Jagodo in pa ekskluzivni ambient za fotografije in pogovor — zapuščeno stranišče.

Jagoda, slišal sem, da sploh nisi igralka z akademijo.

— Akademijo imam, le da je likovna. Pred letom dni sem končala zagrebško likovno akademijo, ampak povem ti, da se nisem na akademiji ničesar naučila. Učiti se moraš sam, sam moraš delati.

Resno ustvarjaš?

— Skupaj s skupino zagrebških mladitih, kateri pripadam, sem pripravila več razstav.

Na kakšen način se izpoveduješ? Slikaš?

— Ne, ne slikam. Slike so zame stvar,

ki je preživela, zastarela in precej dvomljiva.

V čem pa je potem tvoje likovno ustvarjanje?

— Ukvarjam se z objekti v prostoru. Je to neke vrste pop-art, asemblage?

— To ni noben pop-art. Pop-art je določena smer. Vidim, da ne bereš najbolj branega hrvaškega časopisa.

— Katerega?

— Vjesnik.

Vjesnik u srijedu?

— Ne, Vjesnik. Potem bi že vedel, kaj sem.

Kateri likovni smeri torej pripadaš?

— Nobeni.

Kako nobeni?

— Ljudje živijo hitro, ideje in misli se ravno tako hitro pojavljajo, izražajo in menjavajo. Ne obstaja samo ena edino važna, realna in pomembna smer. Edino, kar obstaja, so človekova hotenja, hotenja individuuma, da nekatere stvari postanejo jasne na način, ki je najbližji ljudem, zaradi katerih to tudi dela.

Kakšno vlogo pa igra potem film v tvojem, lahko rečem »likovnem življenju«?

— Ja, dva do tri mesece na leto delaš, ali pa tudi ne, vseeno. Vendar — film, to so režiserjeve ideje, ne tvoje, to je kompromis. Vloga igralca je zamotana

stvar, zahteva mnogo živcev, treninga. Nasprotno pa mi slikarstvo omogoča, da se izražam svobodno, brez ovir, brez zadržkov, lahko se izpovem najbolj direktno, slikarstvo mi OMOGOČA življenje.

Kaj pa je potem zate film: zabava, denar ali nekaj tretjega?

— Zakaj pa ti držiš v roki to magnetofonsko sranje, pa Pavle fotografsko? V življenju je treba veliko, čimveč delati, ampak... zdaj pa ne vem. Teško se skoncentriram.

Kako je torej: Je film denar, tvoj drugi, ljubi poklic, ali pa se mogoče »zajebavaš«?

— Niti eno sekundo svojega življenja se ne »zajebavam«, tudi sedaj ne, vedno sem zelo resna. Veš, en sam poklic, to je odvisno od sistema. Vsakdo bi moral sodelovati v vseh poklicih. Ali ne bi bilo odlično, če bi na primer politični funkcionar mesec dni delal na polju, mesec dni nabijal v tovarni, kakšen mesec pa bi bil mogoče politični funkcionar? Zdi se mi, da vse nerazumevanje, vsa odtujenost med ljudmi izhaja prav iz tega, ker so ljudje vezani na en poklic, in to celo življenje. Od tu razlike in sovražstvo, ker je vsak specializiran v enem samem poklicu. Veš, to bi bil idealen sistem, če bi vsakdo lahko delal, kar bi hotel, kar bi ga veselilo. Tako kot jaz šivam, kuham, slikam, igram... Samo z enim poklicem ne bi mogla živeti; MORAM delati na več področjih. To me osmišlja.

Dejstvo je, da tisti, ki poganjajo mline na veter, to so tisti, ki vodijo današnjo družbo, da ti silijo ljudi, da opravljajo samo dolžnosti za državni aparat, da gledajo samo pred sebe in ne vidijo ničesar drugega, pa ne vedo, da so kot fijakerski konji; vsak je specializiran le v eni stroki. Če ne bi bilo terorja, sranja, če bi vsi živeli normalno, če bi ne bilo izmišljotin, zaradi katerih se mučimo in gledamo druge, ki se mučijo še bolj kot mi, celo življenje, če ne bi bilo teh negativnih stvari, če bi bili normalni, potem bi vsak delal, kar bi res želel, kopal, treniral, kreiral. Kakšen je ta teror?

— Teror je grozovit, grozljiv, srečuješ ga na vsakem koraku, vsak dan, do-

življaš ga že od prvih let življenja, ko začenjaš dojemati stvari, prva dejstva o svetu, o človeku, starše. Že od takrat si zastrupljen s tem sistemom, terorjem, v svobodnem, človeškem smislu mišljenja. Potem rasteš, v šoli ti začnejo vse stvari sugerirati, nobene improvizacije ni, nobene svobodne improvizacije. Pa pride katastrofa pri dvajsetih letih, pri dvajsetih si že teroriziran, usmerjen, nevede podvržen.

Se ti sploh kdaj čutiš svobodna, vsaj pri delu; te delo mogoče osvobaja?

— Nikdar se ne počutim svobodna, razen ko občutim, ko začutim, da SEM z delom, takrat občutim možnost svobode, začutim pravico do svobode. V tem mora biti neka človeškost.

Kako se rešuješ »terorja«?

— Delam, delam, delam... (Glas ji skoraj zamre.)

Kaj pa je zate delo?

— Z delom ne mislim nesmiselno delo, delo je zamotana stvar. Delo kot pojem je v osnovi današnjega, sedaj vrednotenega dela, negativno, ker vsi delajo po sistemu. Ta sistem je izzivajoč, nečloveški. Devetdeset odstotkov ljudi dela v sistemu, delo je postalo pojem za dehumanizirano akcijo. Zase osebno mislim, da je delo vsaka akcija, ki gre preko meje dehumanizacije, ki ne gre v korak, ki ne podpira obstoječega stanja (to gre po hribu navzdol, z vsakim dnem bolj in bolj hitro), vsako delo, ki to dezavuirata, to je pravo delo, prava svoboda, prava potrditev človeka, da živi, da obstaja, da je.

Ponavljam: se sploh kdaj čutiš svobodna?

— O pojmu svobode bi se dalo prav tako razpravljati, to je kompleksno vprašanje. Čutiti se svobodni ni tako kot čutiti se gol ali oblečen. Svobodna sem takrat, kadar se čutim mlada, zdrava, sposobna za delo in za ljubezen, za ljubezen in za delo.

Torej se ti zdi, da je človek po naravi prevaran, naiven?

— Ja, že od drugega leta naprej je podvržen ponarejenim občutkom, ki mu jih vsiljujejo starši.

Pa se, misliš, potem celo življenje osvobaja vplivov?

— Ne, človek je tisočkrat pametnejši,

bolj sposoben, močnejši in lahko to reši v zelo kratkem času, lahko kreira sam sebe iz dneva v dan: od najpreprostejših do najzapletenejših postopkov, od najbolj običajnih do najneobičajnejših, od nepomembnih do najvažnejših. Z dvanajestimi leti se začne osvobajati terorja, spoznava, da svet ni tak, od dvajsetih let dalje je že formirana osebnost.

Kako pa se osvobodiš tega terorja?

— Ne smeš se postaviti na bazo reševanja, biti dogmatičen, postavljaš vsega na bazo socializma, vse je treba postaviti na nivo svojih občutkov, občutljivosti. Čutna baza je moj fizični in mentalni jaz, moje roke, moje noge, moje telo, moji možgani, to je edina baza, ki jo imam, edino merilo, po katerem lahko razsojam. V možganih je določena kapaciteta znanja, ki stalno sodeluje v življenju. Prepustiti se je treba samemu sebi, ni treba velikih problemov in filozofiranja.

Se ti ne zdi, da pojmuješ pri svojem delu, predvsem likovnem, svobodo precej podobno kot svobodno voljo?

— Ne lomi ga. Svobodna volja, to je, če se zaletim po stopnicah in skočim z glavo naprej skozi okno. Ne zamenuj. Pri svojem likovnem delu pa želim z »novim jezikom«, s šokom opozoriti na neka stanja, MENTALNA stanja, s tem se hočem približati človeku. S šokom lahko izzovem stanje, ki organsko spominja na mentalno, kar naenkrat začutiš, kaj potrebuješ, kaj hočeš.

Je po tvoje besedna umetnost nad likovno?

— Kje pa, saj nihče nič ne bere! Likovne pa ne razume. Dobro, se strinjaš, da je film kot komunikacija, izraz, umetnost itd., nad besedno in likovno umetnostjo?

— Absolutno. Film je najrealnejša, najenostavnejša stvar, ki jo danes delamo. In vse to filmsko se s časom kristalizira na način podajanja, katero ne pripada niti enemu znanih, mogočih področij: to ni ne misel kot taka, ne beseda kot taka, niti dogodek kot tak, niti slika kot taka, nič od vsega skupaj, ampak vendar se skoncentrira neka sila, ki nekaj JE.

Pa se ta sila (kot JE) ne izrablja?

— Seveda, pa še kako grozne so možnosti izrabljanja, zaslužnjevanja.

Je sploh še vredno živeti?

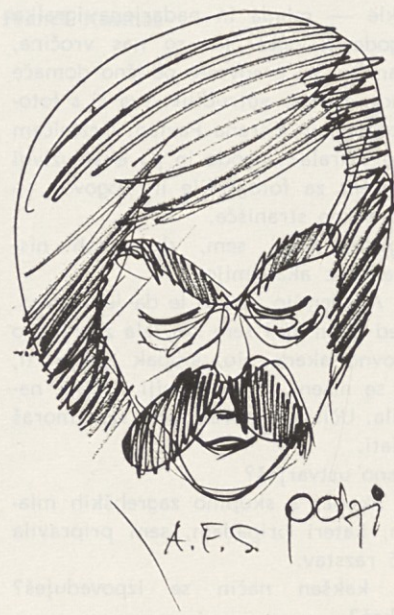
— Jasno.

Za kaj?

— Dovolj je, če nekaj naredimo na zemlji, dovolj je, če imamo pravico narediti nekaj na tej zemlji. Imamo toliko sile, vsi naši možgani so enaki. Treba jih je uporabljati! Ne smemo biti anonimni. Biti anonimni je konec koncev krivica.

Potem nama je, ker sva utihnili, povedala, bolj v tolažbo, nekaj optimističnega, polnega upanja in prihodnosti. Ko pa je ostala sama v zapuščenih hiši, polni praznih dvoran, sva skozi okno opazila, da si briše solze. Jokala je, midva pa sva jo iskala v oblakih!

PETER POVH



PROTI VOJNI IN FAŠIZMU

Kiril Cenevski ima 28 let. Rodil se je v Skopju v Makedoniji. In k filmu ni prišel kar naravnost: najprej je študiral arhitekturo in tudi diplomiral, toda nekje na sredini poti k izbrnemu poklicu ga je pritegnil film. Skupaj s prijatelji je organiziral študentski filmski klub in snemal amaterske filme, nato pa je asistiral starejšim, izkušenejšim režiserjem. ČRNO SEME je njegov debut. V okviru jugoslovanskega filma, ki je usmerjen predvsem v sedanost, pa je film Kirila Cenevskega dokaj nenavaden

Dogajanje je postavljeno v prve povojne mesece. Vojna je končana, a se še nadaljuje v grškem koncentracijskem taborišču, kjer so zaprti makedonski komunisti. Elementi filma so surovost, nasilje, kri in pogum.

»Ne vem, če je to, kar sem posnel, zgodovinski film,« pravi Cenevski. »Dokler marsikje še prelivajo človeško kri, dokler človeka ponižujejo in ga poskušajo zlomiti, si ga pokoriti in uničiti, toliko časa bodo filmi o vojni zelo sodobni. Tudi dandanes gori svet v vojnem požaru, še zdaj se nekateri narodi po svetu bojujejo s težavami, ki so dediščina pretekle vojne. Zato mislim, da je veliko važneje snemati filme o tem, kot pa snemati raziskovalne filme o samem sebi.

Zdaj, ko sem posnel ČRNO SEME, imam v načrtu dva nova filma. Ne vem še, po kakšnem zaporedju ju bom delal. Eden bo posvečen tistim, ki jih nepravilno imenujejo hippiji. Pravim »nepravilno«, kajti pri nas, v Jugoslaviji hippijev ni. To, kar je, je le posnemanje tuje mode. Rad bi prikazal tragične zablode teh mladih ljudi ter njihove konflikte s provincijsko-vaškim svetom. Rad bi našel resnico o moji generaciji in upodobil jo bom s kontrastom med sodobnostjo in nekaterimi starinskimi običaji, ki so se v Makedoniji ohranili vse do danes. Drugi film pa bo posvečen enemu naj-

slavnejših zgodovinskih dogodkov našega naroda — Ilindenski vstaji proti Turkom, ki pomeni začetek osvobajanja Balkana izpod Otomanskega cesarstva. Čeprav je filmsko dogajanje postavljeno v srednji vek, ta film ne bo zgodovinski, kajti dediščina tega upora je v našem narodu še vedno prisotna. Kiril Cenevski ni mogel prisostvovati podelitvi nagrad. Z letalom je odpotoval v Jugoslavijo, v Pulj, kjer je na nacionalnem filmskem festivalu dobil Zlato areno.

Nagrado Sovjetski ekran je v njegovem imenu prevzel eden od učiteljev mladega režiserja, avtor MAKEDONSKE SVATBE Trajče Popov.



REVIJA JUGOSLOVANSKIH KRATKIH FILMOV V MOSKVI

Zadnje dni novembra je bila v Moskvi revija jugoslovanskih kratkih filmov, nagrajenih na beograjskih festivalih marca 1970 in 1971. Organizator revije je bila sovjetska Zveza filmskih delavcev v sodelovanju s Konferenco filmskih delavcev Jugoslavije. Filmi so bili predvajani v osrednjem sovjetskem Filmskem domu v središču Moskve, del celotnega sporeda pa je bil predstavljen tudi v Studiu dokumentarnih filmov v Moskvi ter v Studiu poljudnoznanstvenih in risanih filmov v Kijevu. Vtis, ki ga je omenjena revija naših kratkih filmov naredila v sovjetski prestolnici, je pohvalen in kritičen hkrati. Hvalevredno je, da smo izbrnemu krogu sovjetskega občinstva predstavili tisto, kar je po mnenju beograjske filmske žirije bilo najboljši v zadnjih dveh letih. Na ta način smo moskovskim ljubiteljem filma nudili vsaj delen vpogled v ustvarjalna hotenja, ki so prisotna v naši filmski proizvodnji. Dejstvo je namreč, da so naši filmi, zlasti boljši, redki gost na sovjetskih platnih, saj večinoma Sovjetska zveza kupuje naše poprečne filme. Če je pa beseda o kritiki, potem je treba kritično spregovoriti o tem, da daleč niso izkoriščene vse možnosti za predstavitev naših filmov sovjetskim gledalcem. Svojevrstno možnost prav za kratke filme nudi sovjetska televizija, na kateri Jugoslavlani praktično sploh nismo prisotni drugače kot s skupnimi agencijskimi poročili o posameznih političnih ali športnih dogodkih. Kljub temu da bi v bogatem seznamu naših kratkih filmov lahko našli vrsto del o naši deželi, umetnosti, folklori, taki filmi so namreč najbolj iskani, tovrstnih filmov sploh ne ponujamo sovjetskim kupcem, pri katerih se omejujemo zgolj na zastopnike kinematografov, medtem ko televizijo zanemarjamo. Da je zanimanje za naše filme res ve-

liko, dokazuje dejstvo, da so sovjetski gostitelji ob našem odhodu iz Moskve prosili za dovoljenje, da naše kratke filme zadržijo v Moskvi še tri tedne, da bi jih predvajali ob našem nacionalnem prazniku, razen tega pa prikazali še tistim, ki jih želijo videti, saj je bilo zanimanje res precejšnje. Naj za ilustracijo omenim samo nekaj naslovov iz celotnega sporeda, ki je obsegal 21 filmov: Zdravi ljudje za razvedrilo, Ko sem še majhen bil, Portret meniha, Smrt kmeta Djurice, Bur-Mur, Šola v Poblacu, V smeri začetka, Čas vampirjev, Ni ptica vse, kar leti, Nevesta, Ars gratia artis itd. Diskusija s sovjetskimi filmskimi kolegi je pokazala veliko zanimanje za jugoslovanski film pa tudi precejšnje razlike v pojmovanju umetnosti in sodobnega filmskega ustvarjanja, ki vlada v obeh deželah. Razlike v gledanju na filmsko umetnost in njeno mesto v družbi ter na vlogo avtorja v ustvarjalnem procesu so se pokazale še bolj na simpoziju v Kijevu, na katerega sva bila z Dejanom Djurkovičem povabljeni kot predstavnika Jugoslavije. Simpozij s temo Svetovni nazor in psihologija v umetniškem ustvarjanju je organizirala Ukrajinska akad. znan. in umet. v sodelovanju z ukrajinsko Zvezo filmskih delavcev. Referenti in diskutanti so s svojimi izvajanji zagovarjali nekatera pri nas že davno preživeta stališča o socialističnem realizmu v filmski umetnosti. Čeprav je bil simpozij glede na nastopajoče osebnosti bolj internega pomena za sovjetsko filmsko teorijo, saj se z izjemo češkoslovaškega delegata dr. Iva Pondelička ostali gostje iz Bolgarije, Poljske, Madžarske in Jugoslavije nismo udeleževali diskusij, so neuradne razprave med odmori pokazale, da je filmska teorija v nekaterih drugih državah, kot na primer na Poljskem ali Češkoslovaškem, na vidno višjem in predvsem sodobnejšem nivoju kot pa v Sovjetski zvezi.

Krepitev odnosov med jugoslovansko in sovjetsko kinematografijo doživlja na ravni sodelovanja med našo in sovjetsko zvezo filmskih delavcev vidne uspehe. Pred kratkim je bil v Beogradu teden sovjetskega filma, februarja bo v Moskvi predstavljen izbor naših ce-

lovečnih filmov in prihodnje leto bomo izbran spored sovjetskih filmov predstavili našim gledalcem. Upajmo, da bo to sodelovanje rodilo uspehe tudi na ostalih področjih, kot je skupna filmska proizvodnja in povečana aktivnost v filmski distribuciji, ki je zadnje čase nekoliko stagnirala.

MILAN LJUBIČ



GLEDALIŠČE ALI FILM

Na povabilo Jugoslovanske kinoteke je prišel v Ljubljano na kratek obisk znani angleški filmski igralec Peter Finch. V Kinoteki so vrteli film OBTOŽENI STE, OSCAR WILDE, pa se je predstavil filmskim obiskovalcem.

Slovenska publika pozna tega igralca predvsem iz filmov, iz NUNE in iz OSCARJA WILDA. Igral je še v številnih akcijskih filmih, večinoma s tematiko druge svetovne vojne. Na letošnjem beneškem filmskem festivalu je požel veliko uspeha s filmom NEDELJA, PREKLETA NEDELJA, ki je baje že prišel v nominacijo za nagrado Oskar pa tudi Petru Finchu napovedujejo to nagrado za moško vlogo.

Finchev kratek obisk v Ljubljani smo skušali izrabiti za izčrpen intervju.

Bliža se petdesetim letom in je dobro ohranjen. Prav nič zvezdniški ni, pravzaprav je njegov tiskovni agent tisti, ki daje čuden vtis nedostopnosti. Peter Finch je zelo nemiren, neprestano krili s rokami, vihrov karakter, bi lahko rekli. Pri odgovorih pa ni zaletav. Vsako vprašanje najprej dodobra premisli, šele potem odgovori. Odgovore formulira počasi, kot da ne bi bil prepričan v pravilnost svojega mišljenja.

V sproščnem razgovoru je Peter Finch povedal, da je pravzaprav Avstrelac, saj je bil rojen tam. Najprej je bil novinar, h gledališču ga je zvelkel Lawrence Olivier. Čez nekaj let je iz gledališča presedlal k filmu. Televizije pa ne mara.

Nerad razglablja o teoretičnih problemih filma. Po mišljenju in dejanjih je praktik. Sam pravi, da je to pridobil v gledališču, pri Olivierju.

»Igralčeva odlika je praktična sposobnost upodobiti neki karakter, in to s čisto praktičnimi pomagali, s kretnjo, mimiko, pa seveda z besedo. Ideologija je zato v drugem planu. Zanj naj skrbijo režiserji.«

Pri nas snemate film. Zakaj je to snemanje prav na Bledu in kako se ta film imenuje?

»Že nekaj tednov snemamo na Bledu koprodukcijski film, naslov pa je ENGLAND MADE ME. Pri vas je ta koprodukcija znana pod naslovom V ZNAKU DVOJČKA. Scenarij za film je napisan po enem zgodnjih romanov Grahama Greena. Lokacijo okrog vile Bled smo izbrali zaradi točno definiranih scenarijskih zahtev. Graham Green je dogajanje svojega romana postavil na Švedsko, po scenariju se dogaja v Nemčiji, zato smo iskali pokrajino in jezero, kot jih je vse polno na Bavarskem. Tako smo se odločili za Bled, za katerega vsi pravijo, da je idiličen, da boljše lokacije ne bi mogli najti nikjer drugje. Pa še to, za jugoslovansko koprodukcijo smo se odločili, ker uživa vaša država velik ugled med filmarji, vaše filmske ekipe so izredno marljive in zelo sposobne.«

Kako ste zadovoljni z vlogo, ki jo igrate v tem filmu?

»Zelo mi je všeč. Tokrat prvič igram bogatega in surovega nemškega industrialca. Na uho pa vam povem, da igram pravzaprav Gustava Kruppa. Vloga je težka, rad imam težke vloge, saj je 'more fun' — zanimiveje igrati težjo vlogo. Prepričan sem, da mora igralec igrati različne vloge, potem se mu ni treba bati, da bo zapadel v šablono. Igralci se morajo poskusiti z različnimi vlogami.«

O režiserjih ima Peter Finch čudno mnenje. Povedal je, da je gledališki režiser lahko umetnik, saj mora narediti predstavo samo z igralci, filmski režiser pa si lahko pomaga s številnimi čisto tehničnimi pripomočki. Objektivi kamere registrira samo tisto, za kar se je filmski režiser že vnaprej odločil. Poleg tega si filmski režiser pomaga s kadriranjem, z montažo, šele po vseh teh opravilih je njegov izdelek gotov. Vseh teh možnosti gledališki režiser nima.

Gledališka predstava je odvisna samo od igralcev in seveda od publike.«

Kaj je to publika?

»Nekaj nikoli do konca pojasnjenega. Vseeno pa imam rajši gledališkega obiskovalca, saj vem, da čuti z mano

prav takrat, ko potrebujem njegovo prisotnost, ko na odru igram. Ne maram arogantnega gledalca, ki se nad vsem samo zmrduje. Številni filmski gledalci so namreč taki. Zato sam nikoli ne grem gledat filma, v katerem sem igral kakršno koli pomembno vlogo. Mogoče se tudi bojim takega arogantnega gledalca. Nikoli nisem prav do konca prepričan v svojo igralško sposobnost.«

V zadnjem času smo videli nekaj zelo dobrih modernih angleških filmov. Kakšen je vaš odnos do te filmske zvrsti?

»Trenutno je Anglija v zelo dobrem položaju, no, tega ne mislim v ekonomskem smislu, saj imamo prav zdaj v Angliji pravo finančno krizo filmskih podjetij. Pomembna je kvaliteta. Res je Anglija dobila v zadnjih petih letih nekaj znamenitih filmov. Pred tem nismo bili tako zelo uspešni, mogoče tudi v prihodnje ne bomo. Ta uspešnost gre nekako v krog. Takoj po vojni je bilo obdobje italijanskega filma, potem je prišlo ameriško pa francosko obdobje. Trenutno je tako na površju angleški film. Sam sem pristaš vsega modernega v filmu.«

Bi izbrali svoj najboljši film?

»Vedno mislim, da je to film, ki ga trenutno snemam. Najljubši pa mi je OSCAR WILDE, ne vem sicer, če je najboljši, mi je pa najbolj pri srcu. Snemanje je bilo zelo težko, posneli smo ga v 6 tednih, kar je bilo tudi fizično zelo naporno. Toda med snemanjem je vladalo neko magično vzdušje, mogoče je k temu pripomogel lik samega Oscarja Wilda, ki sem ga igral. Res ne vem, če je to moj najboljši film, mi je pa vsekakor najljubši.«

Kako povezuje gledališče in film, dva izrazna medija?

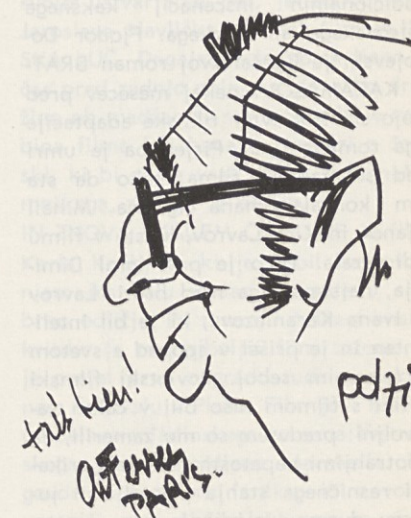
»Trenutno zelo slabo. Film zahteva veliko potovanja, zato zdajle nimam pravega časa za gledališče. Trenutno živim v Evropi, v Luganu. Zelo rad še potujem pa se držim filma, ki mi to iz dneva v dan znova omogoča. Toda brezpogojno se bom vrnil v gledališče. Upam samo, da me medtem gledališki obiskovalci ne bodo čisto pozabili. Če sem pošten, potem mislim, da sodim

v gledališče. Tudi brez filma bi bil čisto srečen. No, še nekaj let bom vztrajal pri filmu, čutim, da bi lahko še marsikaj naredil, potem se bom pa poslovil. Želel bi preživeti še nekaj let na odru, to bodo zame leta miru, čeprav ne počitka.«

Poslovila sva se zelo na hitro. Njegov tiskovni agent ga je ves čas razgovora priganjal, naj pohiti. Med krepkim stiskom roke in sproščenim nasmehom sem najbrž zinil, da se verjetno ne bova več videla. Kako? Saj pride januarja v Beograd, na drugi FEST. Povabili so ga, ko so v program uvrstili tudi PREKLETO NEDELJO.

Saj res, zakaj pa ne! Peter Finch, na svidenje januarja v Beogradu.

TONE FRELIH



DOSTOJEVSKI IN FILM

V Moskvi so 14. novembra odprli nevsakdanji filmski festival z naslovom DOSTOJEVSKI IN FILM. Na sporedu so filmi, ki so bili narejeni na podlagi romanov in zgodb Fjodora Dostojevskega, s čimer so sovjetski filmski delavci proslavili petdesetletnico pisateljevega rojstva.

V kinematografu Ilusion so gledalci videli tudi nekaj starih filmov. Med drugim film IDIOT, ki ga je 1910. leta posnel ruski režiser Pjotr Čardinin. Od takrat pa do danes so se filmski ustvarjalci že večkrat zatekli k Dostojevskemu in na podlagi njegovih tekstov realizirali filme. Tako je bil na sporedu danes že pozabljeni film Vladimira Fjodorova, posnet po motivih romana ZAPISKI IZ MRTVEGA DOMA, ki je nastal 1932. leta.

Sovjetski režiser Pirjev je bil nekakšen samozvani prenašalec Dostojevskega in njegove književnosti. Zaslovel je s filmsko komedijo PASTIR IN PASTIRICA in z nekaterimi drugimi komedijami za širši krog gledalcev. Zrežiral je svojo verzijo IDIOTA, ekraniziral je BELE NOČI in roman BRATJE KARAMAZOVI. V vseh teh filmih je pokazal delno intelektualistično raven; stilistično je interpretiral Dostojevskega v okviru tradicionalnih inscenacij kakšnega Ostrovskega ali Gorkega. Fjodor Dostojevski je končal svoj roman BRATJE KARAMAZOVI nekaj mesecev pred svojo smrtjo, avtor filmske adaptacije tega romana, Ivan Pirjev pa je umrl med snemanjem filma, tako da sta film končala znana igralka Mihail Uljanov in Kiril Lavrov, ki sta v filmu tudi igrala. Tako je prvi igral Dimitrija, najstarejšega med brati, Lavrov pa Ivana Karamazova, ki je bil inteligenten in je prišel v spopad s svetom in s samim seboj. Sovjetski filmski kritiki s filmom niso bili v celoti zadovoljni: predvsem so mu zamerili, da z notranjimi napetostmi ni znal prikazati resničnega stanja pisateljevih junakov, dvomov in iskanja.

Zanimivejši in boljši je film Leva Ku-

lidžanova ZLOČIN IN KAZEN. Vsekakor je ta roman eden najbolj vznemirljivih, zato ni nič čudnega, da je bil celo večkrat ekraniziran.

Morilec in intelektualec v eni osebi, Razkolnikov, je bil zanimiv številnim režiserjem in mnogim gledalcem. Dva osrednja igralca, Razkolnikov in Porfirjev, sta našla svoji podobi v filmskih stvaritvah Pierra Blancharja in Harryja Baura, Petra Lorra in Edwarda Arnolda, Roberta Hosseina in Jeana Gabina.

V svojih filmskih načrtih ga je imel zaznamovanega tudi Luchino Visconti, potem ko je uspel s svojimi, v Italijo prenesenimi BELIMI NOČMI.

Novela DVOJNIK pa je bila podlaga tudi prvemu celovečernemu filmu Živjina Pavloviča SOVRAŽNIK, tako da smo tudi Jugoslovani pod vplivom tega genija sovjetske literature.

Lev Kulidžanov je skušal skozi lik Razkolnikova podati nekakšen mehanizem za ubijanje, nekakšnega inteligentnega nadčloveka, ki je postal tipično sovjetski junak, obenem pa univerzalen, poetičen in brutalen obenem. Pri tem mu je uspešno pomagal igralec-začetnik Georgij Taratorkin, odličen pa je tudi Innokentij Smoktunovski.

Vsekakor bi bilo zanimivo, če bi lahko tudi naša kinoteka pripravila pregled najboljših filmov na podlagi romanov Dostojevskega. Bil bi to zelo zanimiv filmski cikelus.



POLJSKA KINEMATOGRAFIJA 1971

Poljska kinematografija je v zadnjem času v izrednem ustvarjalnem obnavljanju: skuša storiti vse, da bi si znova pridobila sloves »šole«, tradicionalne in nacionalne izpovednosti, ustvarjalno svobodo in simbolizem poljskega kompleksa. Vse to je namreč poljski film nosil v sebi v petdesetih letih, v zadnjih desetletjih pa je počasi precej izgubil, postal je dolgočasen, neinventiven, formalen in potrošniški. Res je sicer, da sta v ustvarjalnem razcvetu omahnila v smrt dva velika vizionarja poljskega filma, režiser Andrzej Munk in igralec Zbigniew Cybulski, vendar pa se je začutila kriza tudi v tistih ustvarjalcih, ki so tradicijo njune vizije in izpovednosti nadaljevali.

Roman Polanski, ki ga je po njegovem prvencu NOŽ V VODI osebno kritiziral poljski premier Vladislav Gomulka, je odpotoval v Pariz in zaslovel bolj, kot je bilo pričakovati. Danes je gotovo eden najbolj izvirnih filmskih mislecev v Evropi in Ameriki. Za njim je zapustil Poljsko Jerzy Skolimowski, toda v Rimu in Londonu je imel manjši uspeh, kot njegov prijatelj Polanski. V Italijo je odpotoval Jerzy Kawalerowicz, toda po težavah, ki jih je imel med snemanjem filma MADDALENA, se je zadovoljen vrnil v Varšavo. Domov je prišel tudi režiser Witold Leszczyński, avtor izredno subtilnega MATEVŽEVEGA ŽIVLJENJEPIŠA.

Medtem se je doma predstavila vrsta novih filmskih imen, toda njihovi uspehi so delni, problematični, nič posebnega.

Mladi režiser Krzysztof Zanussi se je v Cannesu predstavil s filmom DRUŽINSKO ŽIVLJENJE, ki je sicer pobral nekaj festivalskih priznanj, kaj več pa o njem niso pisali. Zdaj je zrežiral za televizijo film ZA STENO, za katerega trdijo poljski kritiki, da je »še boljši«. Z mednarodnimi filmskimi kritiki se je srečal letos tudi režiser Andrzej Żulawski s filmom TRETJI DEL NOČI.

V Benetkah je ostal neopazen, kar je poljske kritike znova vznejevoljilo: njihovi filmi pač niso več v središču pozornosti. Zdaj sta pred premiero dva nova, debitantska filma: režiser Andrzej Trost je zrežiral film TREND, Zygmund Hübner pa film SEKSOLETKE. Celovečerna filma sta dobila tudi dva mlada televizijska režiserja; na varšavski televiziji je lani debitiralo kar sedem mladih ljudi. Kaže, da sta se televizija in film na Poljskem pametno dogovorila, da bosta v prihodnje preizkušala nadarjenost bodočih filmskih režiserjev s televizijskimi filmi, kar je gotovo cenejše in bolj praktično, kot takojšen skok v celovečerni film.

Izhod iz dokaj neprijetnega položaja — težko je namreč za kinematografijo, ki je nekoč že kaj pomenila, potem pa z leti zgubila gledalce in kritike — išče poljska kinematografija tudi s spektakli. Uspeh filmov KRIŽARJI in MALI VITEZ je opogumil nacionalno kinematografijo, da je investirala državni kapital v tri velike filmske načrte. Ewa in Czeslaw Petelskich že realizirata film o Koperniku, Jerzy Hoffman pripravlja film po Sienkiewiczovem romanu POTOP, medtem ko je režiser Wladyslaw Slesicki pripravil scenarij za snemanje filma SKOZI PUŠČAVO IN GOŠČAVO. Približno deset premier pa bodo lahko Poljaki doživeli to jesen in zimo v Varšavi: v glavnem so to filmi, ki skušajo biti modne komedije v stilu belih telefonov in navideznega standarda. ŠIROKO CESTO, DRAGI! je naslov filma Andrzeja Piotrowskega. Zgodba je dokaj banalna in malo upanja je, da bo film dober. V nekem taksiju se znajdejo štirje potniki, ki morajo nujno potovati v isto smer, to so zdravnik, inženir, novinar in študentka. Kako se zgodba zaplete in razplete, je popolnoma nepomembno, to poljskega gledalca niti ne zanima, saj je vsa stvar privlečena za lase. Poljski gledalec želi ponovno gledati in ploskati problemskim filmom.

Širšo kulturno javnost pa je prijetno vznemirila novica, da se je k filmu vrnil Tadeusz Konwicki, znan pisatelj in esejist. Pred trinajstimi leti je za-

snoval s filmom ZADNI DAN POLETJA, ki je bil v tistem času nekakšen uvodnik v evropski »novi film«. Nastal je namreč pred prvimi novovalovskimi filmi v Franciji. Kasneje je zrežiral dokaj problemski in provokativni film SALTO, v katerem je igral osrednjo vlogo že pokojni Zbiško Cybulski. Svojevrstno umetniško pot hodi že dobrih petnajst let Andrzej Wajda. V zadnjem času se je znova uveljavil, predvsem s filmom POKRAJINA PO BITKI. Film je pred tedni dobil prvo nagrado na filmskem festivalu v Milanu. Zdaj je sprejel sodelovanje z Zahodno Nemčijo in za televizijo začel snemati celovečerni film po romanu Mihaila Bulgakova MOJSTER IN MARGARETA. V zvezi s tem je nastala neprijetna koincidenca, saj po istem romanu pripravlja celovečerni film tudi Aleksander Petrovič, in to celo v mednarodni filmski zasedbi. Wajdow film bo končan prej in prej bo tudi na televiziji, to pomeni, da nam bo znova odžrl gledalce s konvertibilnega področja. Če že niso boljši od nas, pa so Poljaki vsaj hitrejši.



KAJ SNEMAJO NA ČEŠKEM

Češka kinematografija išče po sijajnem estetskem in miselnem vzponu, ki je usahnil 1968. leta, nov filmski izraz in je na tej poti zabeležila že nekaj novih priznanj in uspehov. Novi češki film je uvedel v svet sedme umetnosti nekaj novih imen: v razponu nekaj let so dobili češki ustvarjalci kar dvakrat Oskarja — Klos in Kadar za film TRGOVINA NA KORZU, Jirži Menzel za STROGO NADZOROVANE VLAKE. Precej ustvarjalcev pa se je uveljavilo na festivalih, kot so tisti v Bergamu, Locarnu, v Mannheimu. Miloš Forman, ki je uvedel v češki filmski stil »mikro svet«, je posnel svoj zadnji film v Ameriki. Dal mu je naslov TAKING OFF in prejel letos v Canessu zanj eno izmed glavnih priznanj. Po daljšem ustvarjalnem premoru se vračajo k filmu preverjeni režiserji, med katerimi so gotovo Juraj Hertz, Evald Schorm, Karel Kachyna.

Evald Schorm, ki je bil duhovni oče avantgarde, je zrežiral film PSI IN LJUDJE, za katerega je napisal scenarij drugi filmski režiser Wojtech Jasny. Juraj Hertz, znan predvsem po grozljivem, izredno izniansiranem filmu POŽIGALEC MRTVECEV ter po izvrstnih televizijskih oddajah, kjer je začel svojo ustvarjalno pot, je po romanu Jaroslava Havlička zrežiral film PLINSKA LUČ. Dogajanje je postavljeno v čas pred zadnjo vojno, v slovaško družino ob madžarski meji. Seveda je vsebina filma kaj banalna: govori o ženski, ki bi si na vsak način rada našla moškega, zrelega za zakon.

IN ZNOVA SKAČEM ČEZ LUŽE je film Karla Kachyna, ki je dobil na letošnjem festivalu v San Sebastianu srebrno odličje. Po mnenju češke filmske kritike je to najboljši film sezone in je prejel prvo nagrado tudi na lokalnem festivalu v Plznu. Film je v bistvu predelava mladinskega romana avstralskega pisatelja Allana Marshalla. Ta govori o hromem fantku, ki z voljo uresniči svoj življenjski sen in dobi belega konja. Film je narejen v Kachy-

novem slogu: poln je odličnih prizorov, fotografsko enkraten, izredno čustven in intimen. Na letošnjem festivalu v Moskvi je dobil srebrno plaketo, torej drugo nagrado, film Vladimirja Czecha KLJUČ. Zgodba sega v medvojni čas, je vohunski film. Tisti, ki so film videli, trdijo, da ni nič posebnega, da je narejen klasično in ne prinaša nič bistvenega v svet vojnih podob. Režiser je del filma posnel celo v Moskvi.

Dramaturški oddelek na Barrandowu je sklenil zaupati režijo predvsem mladim ustvarjalcem. Lani je bila njihova proizvodnja osemindvajset filmov, med njimi jih je bilo kar deset s sodobno tematiko. Trije mladi režiserji — Vit Olmer, Jan Kačer in Oto Kovala — so že posneli filme. Prva dva sta znana predvsem kot filmska igralca. Jan Kačer je na primer igral glavno vlogo v filmu Evalda Schorma VRNITEV ZGUBLJENEGA SINA. Prvenec Vita Olmerja ima naslov NA ZDRAVJE!, govori pa o mladem dekletu, ki se ne more znajti v sodobnem svetu in išče spremljevalca. Jan Kačer pa je v svojem prvenecu JAZ, NEBO skušal prikazati današnjo generacijo z njenimi problemi, ki se ne dajo rešiti čez noč.

SINEAST, 13-14

Dvojna številka Sineasta, filmskega časopisa, ki izhaja v Sarajevu, prinaša v uvodu odprto pismo štirih filmskih delavcev (Žilnika, Tirnanića, Marića in Masića), ki seznanjajo javnost z metodami in postopki, kakršne so doživeli (pa ne samo oni) na beograjskem festivalu kratkega in dokumentarnega filma. Zanimiv je kronološki pregled, prispeval ga je Stevan Jovičić, o dogodkih v jugoslovanski kinematografiji v letih 1896 do 1941; zbrani podatki vključujejo tudi v zadnjem času odkrite avtorje (Karel Grosman iz Ljutomeru). Sineast prinaša tudi daljši odlomek iz razprave, v kateri so sodelovali člani žirije 18. festivala jugoslovanskega kratkega in dokumentarnega filma. Svetozar Guberinić je prispeval krajšo, zelo zanimivo in na novih spoznanjih temelječo študijo o filmskem razvoju režiserja Puriša Djordjevića. O treh filmih s FESTA 71 (M. A. S. H., O JAGODAH IN KRVI, KONJE STRELJAJO, MAR NE?) poroča Nikola Stojanović. Iz pričujoče številke Sineasta je treba omeniti še odlomek iz knjige o jugoslovanskem dokumentarnem filmu (Savremeni dokumentarni film) Petra Ljuboljeva. Avtor raziskuje estetski in mišljenjski svet režiserja Bakira Tanovića. Pane Joannides pa v krajšem članku razmišlja o estetiki zooma in o njegovem prodoru v filmsko umetnost. V »Panorami« se še enkrat seznanimo (tokrat celoviteje) s 18. festivalom kratkega filma v Beogradu. Vladimir Petek razmišlja o novem neodvisnem italijanskem filmu, ki ga združuje skupina Cooperativa Cinema Independenta iz Rima. Priobčena so še poročila o festivalu amaterskega filma na Jesenicah, o zagrebškem študentskem kino klubu PAN 69, Vladimir Petek je zbral izjave znanih osebnosti s FESTA 71, Sineast pa je za konec priobčil še gloslo o Boštjanu Hladniku. Če gledamo pričujočo številko Sineasta kot celoto, je posvečena predvsem dvema dogodkoma — FESTU 71 in 18. festivalu jugoslovanskega kratkega in dokumentarnega filma.

D. P.

POLJSKI ODMEVI

V poljskem filmskem tedniku EKRAN je pred kratkim izšel obsežen zapis z letošnjega puljskega filmskega festivala. Podpisal ga je znani poljski filmski publicist Janusz Zaremba. Ugotovil je, da je letošnji Pulj minil v znamenju razočaranja. Ko primerja poljsko kinematografijo z našo, priznava, da je naš film tehnično na izredni višini. Nato govori o dveh filmih, ki sta bila po njegovem po krivici izločena iz uradnega festivalskega dela. To sta filma ŠČURKAR in SKRIVNOST ORGANIZMA. Za Jelićev film trdi, da je bil eden najboljših na festivalu, medtem ko za film Makavejeva prizna, da ga ni videl, ker ga v Pulju sploh niso prikazovali. O RDEČEM KLASJU sodi, da je delo dokaj tradicionalno posneto, vendar mu je treba priznati, da se loteva in analizira stvari, ki imajo svoje korenine tudi v sedanji Jugoslaviji. Najbolj izviren film je bil po njegovih besedah VLOGA MOJE DRUŽINE V SVETOVNI REVOLUCIJI Bata Čengića.

Med slabe filme šteje poljski kritik ŽEJO Dimitrija Osmanlija, pohvalno pa piše o STAVI Zdravka Randića in o ČRNEM SEMENU Kirila Cenevskega. Prav ta film, ki ga primerja z Lumentovim filmom GRIČ, je po njegovih besedah največje presenečenje festivala. V naslednji številki EKRANA je objavljen obsežen razgovor s poljsko filmsko igralko Malgorzata Braunek. Igralka je v zadnjem času v središču pozornosti, saj snema film za filmom, razgovor pa je zanimiv predvsem zaradi tega, ker v njem prvič govori tudi o svoji vlogi v slovenskem filmu OXIGEN Matjaža Klopčiča. Ko ji je novinar zastavil vprašanje, če je igrala lani glavno vlogo v nekem jugoslovanskem filmu, je igralka Braunek dobesedno odgovorila:

OXIGEN v režiji Matjaža Klopčiča. Precej izkušenj sem odnesla iz tega filma. Klopčič je specifičen režiser: bil je Godardov asistent in je ves prevzet od metod svojega učitelja. Sodelovanje z njim je bilo težko in neprijetno. Klopčič ne mara nikogar ob sebi, podcenjuje svoje sodelavce, posebno igralce obravnava kot imbecile. Ne razlaga



bistva filmskih scen, ne pripoveduje vsebine filma, ne kaže posnetega filmskega gradiva. Režiserjem dajem možnost, da svobodno oblikujejo mojo vlogo in mene, vendar ne dovoljujem, da bi me kdo obravnaval kot predmet. Precej nervozna sem sprva mislila, da je vse skupaj avantura, na koncu pa sem zamahnila z roko...

Vsekakor ostra in jedka obsodba poljske filmske igralka, za katero ne bi še mogli reči, da je kdo ve kako velika igralka, ker večine njenih vlog nismo videli, za tisto v OXIGENU pa lahko rečemo le to, da ni bila nič posebnega, ob Dušici Žegarac je bila celo v drugem planu. Čas bo pokazal, po čigavi krivdi.

USTVARJALCI IMAJO BESEDO

MILOŠ FORMAN:

(Ob filmu Taking off, posnetem v ZDA.) Šel sem na ulico spraševat mlade ljudi in pa starejše ter na ta način sestavil to zgodbo sredi ameriške resničnosti. Med snemanjem sem — kot navadno — prepustil del poteka improvizaciji, potem ko sem povedal interpretom samo situacijo, nisem pa jim dal v roke scenarija. Seveda je treba izbrati igralce, sposobne za improvizacijo, ki so ali profesionalci ali pa to niso in med katerimi je vsaka od obeh skupin obeležena s posebno psihologijo: medtem ko se profesionalci zelo bojijo kamere in se zelo dobro razumejo z ekipo, je pri amaterjih ravno narobe; ne bojijo se aparature, ampak ljudi.

FRANCESCO ROSI:

Problem Bruta je problem človeka, ki ubije tirana; zame osebno pa je Brut zlasti problem človeka, ki ne more sprejeti možnosti, da bi namesto ubitega sam postal tiran. Na tej zgodovinski osnovi sem poskušal poiskati

modernizirano varianto, vendar je nisem našel in končno sem se spomnil na Che Guevaro. Že pred tem sem si zelo želel napraviti film o kubanski revoluciji, toda kmalu se je pokazalo, da je potrebna določena distanca, da bi zadevo do kraja preanaliziral. Ko pa sem zavrnil idejo o rekonstrukciji zmage kubanske revolucije, sem trčil na togost havanske birokracije.

BERNARDO BERTOLUCCI:

(Ob filmu Konformist.) Nisem hotel napraviti filma o fašizmu kot o historičnem fenomenu. Preveč je že italijanskih filmov z motivom obravnavanja socialnih in političnih izvorov fašizma. V tem filmu se zanimam samo za psihološki fenomen in pa za razmerje med italijansko buržoazijo v 30. letih ter današnjo buržoazijo. Izkazalo se je, da je v tem trenutku razred, ki ima kulturno in ekonomsko hegemonijo v državi, prav tak, kot je bil tisti, ki je bil na površju skupaj z Mussolinijem.

HOWARD HAWKS:

Prvenstveno je zame filmsko dogajanje (akcija) in šele potem govorjena beseda. Če ne morem dobro napraviti akcije, ne poskušam uporabiti besede.



Če hočem, da se nekaj zgodi v naglici, igralca ne morem ustaviti in mu naročiti, naj govori, in to po možnosti dolgovечно. Razumljivo je, da ga napotim v beganje, da nekaj kriči ali vpije. Vse moram delati v tem smislu, saj je film vendar gibljiva slika. Seveda je nekaj drugega, če hočemo napraviti kakšno sceno na drugačen način.

ARTHUR PENN:

Pač pa moram priznati, da sem bil tako omamljen od romantičnega aspekta westerna, kot je bilo to sploh mogoče. V mojem otroštvu je bil western fantastična in neosvojljiva dežela, primerna za izlete mlade fantazije, posebno še, ker sem kot otrok živel v mestnih četrtih Philadelphije ali New Yorka... Danes ne mislim, da Indijanci niso delali krutosti; rekel pa bi, da so to krutost povzročila še bolj kruta dejanja, ki so bila naperjena proti njim. Western je namreč ustvaril »črne« karakterje zato, da bi med drugim dokazal, kako dobro vedno zmaga.

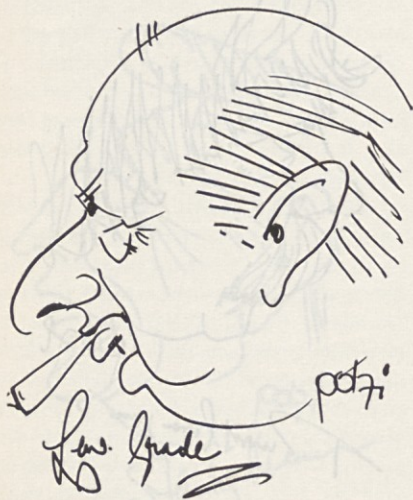
ORSON WELLES:

Edini trenutek, v katerem imate res lahko kontrolo nad filmom, je mon-

taža. V montažni sobi pa delam zelo počasi in to vedno zbesni producete, ki mi iztrgajo film iz rok. Ne vem, zakaj potrebujemo toliko časa: večno bi lahko delal montažo enega samega filma. Po mojem mnenju je filmski trak kot glasbena partitura in izvajanje te partiture je montaža. V tem smislu bi neki dirigent izvajal glasbeno delo povsem rubatto, drugi pa bo tolmačil povsem suho in akademsko, tretji romantično itd. Same slike ne zadostujejo; seveda so zelo važne, v bistvu pa so vendar samo slike. Bistveno je trajanje slike, tisto, kar sliko šele formira. Dokončni in popolni filmski jezik se na ta način ustvarja z montažo.

J. P.

CH. MP. 101 W



Karikature je narisal Dušan Povh, direktor VIBE filma, na Berlinskem festivalu 1971.

PULL 17

2017
17. PULL
17. PULL

17. PULL
17. PULL

SOMRAK PULJA

Žika Bogdanović

(Ponatis iz beogradskega
tehnika NIN, avgust 1971)

Da bi zadostili potrebam številnih festivalskih gostov — posebno številnih ob začetku preteklega desetletja — je Pulj zgradil veliko privlačnih letoviških objektov. Sedaj so vsi polni gostov in dobršen del teh niti ne ve za puljski filmski festival. Medtem so razpadli tudi nekdanji nedotakljivi festivalski centri, kot je bil še pred nekaj leti hotel Rivijera. Marsikateri filmski poročevalec danes niti ne stopi na Rivijerino teraso, čeprav je bil tu nekoč sejem vseh festivalskih informacij. Pulj se je kakor druga velika in majhna primorska mesta usmeril na turistični business morda prav zaradi tega, ker tu še nikoli ni bilo tako prijetno. Toda filmski festival je ostal na robu svoje nekdanje mitologije. To je »srečna okoliščina«, meni eden izmed dolgoletnih festivalskih obiskovalcev. Morda bo to prispevalo k nastajanju zrelejše predstave o puljskem festivalu in njegovi pravi vlogi v ovinkasti zgodovini jugoslovskega filma.

POD VPRAŠAJEM. Za to pripombo se skriva misel — precej razširjena med poročevalci festivala — da tradicionalni domači festival vse manj predstavlja korelativ kinematografije, ki se razvija pod našim podnebjem... »Če dobro pogledamo,« pravi eden naših vodilnih filmskih teoretikov, »bomo videli, da je puljski festival že od samega začetka napačno usmerjal jugoslovanski film. Filmi, ki so jih iz sezone v sezono kazali tukaj, so bili zelo redko resnično zgodovinsko pomembni za našo kinematografijo.«

Letos so tako mnenje podkrepili naraščajoči spori v zvezi s festivalom — spori, ki so veliko ostrejši od že arhaičnih ugovorov, da Pulj ni sposoben prenesti teže festivala. Velikokrat eksplozivni spori so se letos pletli na drugih ravneh. Eden glavnih predmetov prepira je bil film Dušana Makavejeva **WR ali Misterij organizma**, ki ga je javno tožilstvo Srbije začasno prepovedalo in kljub upanju, da ga bodo prikazali v zaključeni projekciji, ostal za zaprtimi vrati festivala. Prepričana v festivalsko »eksteritorialnost« in v želji, da bi bili v Pulju vsi filmi deležni realne »estetske, politične in družbene valorizacije«, je večja skupina poročevalcev podpisala manifest, s katerim zahteva ukinitev začasne prepovedi prikazovanja filma Makavejeva z grožnjo, da bo v nasprotnem primeru obravnavala letošnji festival kot »neregularnega«. To ni bila osamljena poteza pisane skupine kritikov in cineastov; tudi festivalski organizacijski komite se je pridružil pledoajeju in opozoril, da odsotnost filma **WR ali Misterij organizma** — žirija ga je v predhodni selekciji že uvrstila v uradni program — ruši integriteto letošnjega festivala.

Neodvisno od tega ključnega spora se je festival mirno zaključil, kljub temu da je bilo ob njem še dosti nevarnega smodnika. Še en film je bil predmet spora, čeprav po mnenju mnogih umetnega, **Pot v raj** Marija Fanelija. Zaplet se je začel z odločitvijo žirije (Boško Petrović, predsednik, Vatroslav Mimica, Milan Ljubić, Milo Kralj, Cvetan Stanoevski, Mića Milošević, Esad Ćimić in drugi) v predhodni selekciji, da tega filma ne bodo uvrstili v uradno konkurenco. Številni detajli, povezani s to odločitvijo, so do konca ostali v senci dvomov. Predhodni izbor je žirija objavila v odsotnosti Vatroslava Mimica, ki je v Skopju snemal zadnje kadre svojega novega filma **Makedonski del pekla**. Bil je dogovorjeno, da bo zagrebški režiser že vnaprej sprejel »vsako odločitev svojih kolegov«. Če je to točno, je očitno, da Mimica ni verjel, da bodo ostali člani žirije po njegovem šli tako daleč. Komplikacije so nastale potem, ko je hrvaški predstavnik v žiriji zanikal, da bi kdajkoli obljubil na slepo sprejeti odločitev tega telesa. Ni se vedelo — pa tudi zvedelo se ni — kje je treba iskati motive spora; v vsakem primeru je Mimica pri poznejšem glasovanju za **Pot v raj** ostal v manjšini. Priznal je, da je v »žiriji ostal le zato, ker festivalske propozicije ne dovoljujejo odstopov«.

Toda sledila je hitra akcija z druge strani: film so vključili v seznam del, ki lahko konkurirajo za nagrado Jelen, katero podeljuje Vjestnik u srijedu preko svoje žirije publike. Obrazložili so, »da se na ta način popravljajo napake festivalske žirije ter da se ob tem zavestno ustvarja precedens«. V festivalskem centru so potem

z nasmeškom pričakovali projekcijo filma **Pot v raj** in njegov vzpon v ožji izbor za nagrado Jelen.

SPOPADI. Stalni puljski obiskovalci so v teh — pa tudi v drugih nič kaj briljantnih spopadih videli elemente tradicionalnih teženj posameznih filmskih centrov, ki skorajda praviloma potegnejo za seboj tudi dobršen del festivalskih poročevalcev. Emocije so bile nabite z napetostjo predvsem zaradi napak žirije v preliminarnih ocenah letošnje proizvodnje in ker prejudicirani »aduti« posameznih filmskih proizvodnih centrov niso bili dovolj močni, da bi opravičili največja upanja. Izključitev filma **Misterij organizma** s festivala je v dobršni meri zmanjšal možnosti srbskega filma, pa tudi odločitev žirije, da ne upošteva vrednot **Ščurkarja** Milana Jelića in filma ne uvrsti v uradni program, je samo še stopnjevala občutek zamude že na samem začetku. Na drugi strani pa sta popolnoma neregularna projekcija filma **Dišave, zlato in kadilo** kakor tudi, po mnenju nekaterih festivalskih obiskovalcev, izločitev **Poti v raj** resno ogrozila pričakovanja hrvaškega filma. Slovenski film je z delom Vojka Duletića **Na klancu** mirno izigral svojo karto in čakal na uspešen izid svojega sodelovanja z beograjskim producentom v **Rdečem klasju**. Makedonski film je z obema svojima predstavnikoma prišel v Arenu, toda, poročila so jasno nakazovala, da žirija **Žeji** ni bila preveč naklonjena. Bosansko-hercegovski film je jasno demonstriral svoj polet, toda nedvomni element tesnobe je predstavljalo dejstvo, da **Vloga moje družine v svetovni revoluciji** ni zbudila pričakovanega navdušenja.

Potek festivala je razkril, da še dva filma lahko sprožita eksplozijo strasti: odrinjen na stran je film **Ščurkar**, ki ga nekateri poročevalci uvrščajo med pet najboljših, spodbudil večjo skupino dopisnikov in cineastov, da so javno protestirali proti krivici, ki se je zgodila Milanu Jeliću. Ponovno je krožila pola papirja in obiskovalci festivala so podpisovali protest.

Pulj očitno ne opušča svoje tradicije, razglasi in deklaracije so tukaj vsako sezono priljubljena družabna igra. Istočasno pa je debitantski film Jovana Jovanovića **Mlad in zdrav kot roža** zbral okoli sebe generacijo, ki ni nezadovoljna le s trenutnim stanjem jugoslovanskega filma, marveč tudi z jugoslovanskim filmom v celoti.

Časopis VUS je izpolnjen s programskimi teksti, v katerih zajema novi duhovni in konceptualni profil jugoslovanskega filma. Toda tisto, kar je pritegnilo posebno pozornost, je debata, ki so jo v tem časopisu vodili z izrazito ambicijo, da se razvoj jugoslovanskega filma, njegove težnje in prodori v zadnjem desetletju povsem razvrednotijo. Revolucija, ki še traja, se mora umakniti revoluciji, ki prihaja. Spekulativna domislica, s katero hoče »tretji val« očistiti teren, preden se odloči, »da vrne življenje izumrlim strukturam«. Opozarjajoč, da je nastopil čas njenega zgodovinskega prihoda, je ta skupina tridesetletnikov predstavila film **Mlad in zdrav kot roža** kot prvi poskusni argument svojih ambicij, ne da bi omenila lanskoletni debut Miše Radivojevića **Bube v glavi**. **Mlad in zdrav kot roža** se ni izkazal ne kot film identitete ne kot film integritete. Prizadevanja, da bi film označili kot nastop polne, bolj ustvarjalne generacije, so padla na neplodna tla.

KJE JE LANSKI SNEG? Kakor prej je tudi letos seme razdora predstavljala preliminarna selekcija, ki jo je opravila žirija. Eden izmed članov žirije, ki se ne ukvarja prvič s tem delom, je rekel: »Naš problem ni bil v tem, da izberemo štiri ali pet filmov, ki bi verno predstavili letno proizvodnjo. Celo za vsakega od osmih filmskih dni bi lahko poiskali po en dober film. Naš problem nastopi takrat, ko moramo izbrati drugi film in ga vsak večer prikazati v Areni. Preprosto nimamo filmov za dvojni večerni program, ki bi jih prikazovali v času vseh festivalskih dni.«

V teh besedah se kaže tradicionalna izkušnja vsake festivalske žirije, brez ozira na to, da so člani ljudje z različnimi okusi, pogledi in poznavanjem filma. Poleg tega žirija živi od prvega trenutka pod neusmiljenim pritiskom puljske publike. Tistih nekaj tisoč gledalcev, nabitih z eksplozivom, ki so pripravljeni minirati

vsak film, nepreračunan na množično komunikacijo. Letos se je le ponovila zgodba z Babajevim filmom.

Žirija se je zelo verjetno enkrat ali dvakrat zmotila, toda z zgodovinskega stališča so ocene žirije trenutne epizode.

Posebnost letošnje proizvodnje je v tem, da med filmi, ki so jih prikazovali, ni bilo zgodovinskih del. Prav tako in nič manj grenko je dejstvo, da celo »festivalskega filma« ni bilo.

Prav zaradi tega je žirija svoje letošnje odločitve zaščitila s posebnim opozorilom, ki je postal predmet najhujše graje kritikov letošnjega puljskega profila. Žirija pravi, da »splošna raven večine prijavljenih filmov vzbuja vtis o kinematografiji izgubljene ustvarjalne koncentracije, v kateri so izginili tisti rodovitni in ekspanzivni vzgibi, ki so v preteklosti ustvarili visoki in zasluženi sloves jugoslovanske filmske proizvodnje«. Kje je torej lanski sneg? Med festivalskimi opazovalci prevladuje mnenje, da oznaka trenutka sedanosti kot trenutka krize ter njegovo vzporejanje z nekakšno slavno preteklostjo predstavlja v resnici pačene z neskrito grenko ironijo v sebi. Ta slavna preteklost, na katero so se poleg žirije sklicevali tudi številni novinarji in cineasti, je včasih prav tako predstavljal »krizo sedanosti«. Čas je pravzaprav ključni element te alkimije, pravi eden kritikov mlade generacije. »Vse puljske zgodbe so izmišljene. V resnici nikoli nimamo več kot enega ali dva resnično pomembna filma. — Pa še to je vprašanje, če jih je res toliko.« Redkokatera od nekdanjih puljskih žirij nima na vesti katerega od njih. Žal žirija, ki jo je letos vodil Boško Petrović, ni imela niti te priložnosti. »Ne moremo pozabiti, da najboljši film festivala ni bil prikazan na tem festivalu.«

Če »najboljši film festivala sploh ni bil prikazan na tem festivalu«, kakšen pa je potem bil profil tega festivala? Za letošnje festivalske poročevalce odgovor na to vprašanje predstavlja istočasno odgovor na vprašanje, zakaj ta sezona ni — s kakšnim izjemnim filmom — zbudila vsesplošnega navdušenja, kakor se je to godilo v preteklosti. Vzrok je v neenakomerni notranji vrednosti del, ki so vsaj v začetku obljublja novo upanje. Čeprav slabše od njegovih najboljših del, se **Rdeče klasje** Žika Pavlovića povzpene v sam festivalski vrh. To je dramatična evolucija nekega časa, pri kateri morda najbolj moti to, da se je preveč držala literarnega teksta in se ni prepustila fiksiranju jezika z lastimi vizualnimi simboli. Nenavadno je, da je v filmu **Zajtrk s hudičem** Miroslava Antića najti elemente stila, katerih Pavlović nima — in čeprav je izšel izpod klobuka Puriša Djordjevića — **Zajtrk s hudičem** vsebuje le pesniško arbitrarnost, ki pa je preveč kontradiktorna, da bi prerasla v stil. Veliko smo pričakovali od **Vloge moje družine v svetovni revoluciji**. Film je poln predrzne domišljije, ostre polemike in subtilne ironije. Brechtovski v svoji zasnovi je preveč literaren po svojem navdihu. Zanimivo je, kako čudna so pota filmskega stila. V filmu **Na klancu** Vojka Duletića, kjer je Cankar prvič predstavljen na filmskem platnu, je vse vidno daleč od grobe narativne tradicije. Vizualni izraz tega filma je včasih resnično bleščeč, a posamezni odlomki Duletićevega dela so brez dvoma najboljše, kar je slovenski film doslej sploh dal. Film z nekaj prikupnosti, kot so **Stava** Zdravka Randića in **V gori raste zelen bor** Antona Vrdoljaka, so dela, ki sodijo v srednji razred festivala, seveda z opombo, kar je bilo že napovedano na samem začetku festivala, da Vrdoljakov film lahko postane predmet ostrih nasprotij.

Tem filmom srednjega razreda lahko priključimo še **Črno seme** Kirila Ceneckega in **Ovčarja** Bakira Tanovića, različna po prijemu in ambicijah. Prvi izhaja iz aktualne politične epizode ter teži k metafizični ravni razprav, drugi, ves v socialnih predsodkih, teži k enostavni feljtonski resnici. V uradni konkurenci bi težko našli še kakšen film z ustvarjalno identiteto. V najvišjem in srednjem razredu je seznam z omenjenimi deli izčrpan. Lahko sklepamo, da je bila letošnja puljska skepsa upravičena ter da jugoslovanski film še vedno sloni na nekaj uglednih ustvarjalnih fiziognomijah, katerih odsotnost letos v Areni je dala festivalu drug značaj in drug nivo. V vsakem primeru šele z nastopom Petrovića, Ma-

kavejeva, Djordjevića, Mimica in morda še katerega festival, kakršen je puljski, lahko doseže resnično — po kriterijih — zunajnarodno evropsko raven. Toda še vedno smo zelo daleč od tega, da bi lahko pričakovali perspektivo dramatičnega zbiranja. Aleksander Petrović je že tretje leto brez filma in sodeluje s tujimi producenti. Na isto pot se menda podaja tudi Dušan Makavejev. Puriša Djordjević se obrača k televiziji, a tudi Mimica režira po naročilih, zunaj svojih matičnih sfer. Žika Pavlović čaka s svojimi zanimivimi projekti boljše čase ter večja materialna in moralna zadoščenja.

RAZBURJENE ILUZIJE. — Žiriji so očitali, da je nagrade delila z velikimi nihanji v kriterijih. Pričakujoč napade s te strani se je žirija zavarovala v uvodu ob podelitvi letošnjih nagrad. »Težave ob valorizaciji takšne proizvodnje, v kateri se v pomanjkanju širše kvalitetne konkurence številne stvari in vrednosti relativizirajo, so še povezane s težavami, ki so nastopile ob določanju pravih in veljavnih ciljev festivala v Pulju.« Okoliščina, da se na njem prepletajo številni sporni umetniški in repertoarni, kulturni, ideološki, komercialni in drugi interesi je otežila delo žirije, čeprav nekateri od njih niso vsebovani v temeljih neke možne festivalske politike.

Tako se žirija niti sama ni odrekla splošni festivalski družabni igri proglosov in deklaracij. V izhodišču, katero je zagovarjala, je osnovna simbolika in njenega poraza. Porazno je priznanje žirije, kakšne kriterije je upoštevala (čeprav ti kriteriji niso posledica »spornih interesov« vezanih za filme, marveč njihov neodtujljiv del). »Ta festival bo uničil jugoslovanski film,« je napovedal ugledni beograjski kritik, še preden je zvedel za odločitve o nagradah. Očitno je, da se to ni zgodilo! Toda nedvomno je res, da festival, ki le z napakami ustvarja tradicijo, ne more biti ustvarjalni korelativ neke kinematografije. Letošnja žirija je povzela vse napake svojih predhodnic in ni utrdila osnovnega kriterija, kriterija zgodovinske perspektive jugoslovanskega filma. Nedvomno je možno v bližnji preteklosti najti dela, ki označujejo rast in kontinuiteto jugoslovanskega filma. Toda kje so ta dela v arhivih puljskih nagrad? Kot svojo prvo reakcijo na letošnjo odločitev žirije je neki obiskovalec sprožil vprašanje: »Ali je sploh kdo v žiriji pomislil, kaj bo čez pet let ostalo od filmov, ki so jih letos nagradili z najvišjimi nagradami? Ali se jih bo sploh še kdo spominjal? Ali se bodo spominjali filmov, kot so **Službeni položaj, Priti in ostati, Varovanec, S tokom sonca**, ki so nekoč v Pulju prejeli prve, druge in tretje nagrade? Lahko bi se celo organiziral televizijski kviz, v katerem bi uganjevali imena njihovih režiserjev«.

Festivalski dopisniki so takoj pripravili nešteto razlogov zoper odločitev žirije. Zdelo se jim je, da Žika Pavlović lahko dobi prvo nagrado kljub napakam svojega filma le zaradi pomanjkanja filmov, ki bi bili v tej konstelaciji povprečnih boljši od njegovega. Precenjevanje Vrdoljakovega pa tudi Randićevega filma so že resnejše napake ter, najhujša med njimi, podcenjevanje Duletičevega filma. Postavitev Cenevskega kot režiserja, kljub vrlinam, pred Čengića, je morda še najtežji greh žirije. Nagrade za vloge so bile popolna polomija, čeprav je bila žirija v tem primeru še najmanj obremenjena. Toda nagrade so bile le posledica napak, ki jih je napravila žirija že v preleminarni selekciji, ko je izločila **Ščurkarja** iz konkurence, čeprav je ta izdelan v okvirjih že utrjene manire in niha med Milošem Formanom in Jiržijem Menzлом, ter sega zaradi svoje avtentičnosti v sam festivalski vrh.

KONEC DOBER — VSE DOBRO. Lahko se seveda dokaže, da so napake žirije posledice grobih kompromisov, in ne grobih zablod. Vzdušje, v katerem je žirija delala, jasno priča o tem. Sam predsednik je »privatno« priznal, da so mu med festivalom sugerirali, da »določen film« mora za vsako ceno prejeti nagrado. Po odločitvah lahko sklepamo, da se je žirija v tem primeru uprla, kakor se je uprla hudemu pritisku, da **Pot v raj** pride v uradni izbor. Preveč izrazita težnja članov žirije, da glasujejo za proizvodne centre, ki jih organsko predstavljajo, je ustvarjala nepremostljive težave. Tako izjavlja eden izmed članov žirije, ki je v tem vrtincu prvič sodeloval. »Že v predodločitvah so nastopile težave. O filmih,

ki so zares dobri, smo se hitro zedinili. Toda potem se je začela licitacija, in pri tem smo izgubili vsako mero. En nesmiseln predlog je sprožil drugega še bolj nesmiselnega.« Če je bilo tako v predhodni selekciji, težko verjamemo, da je bilo kaj drugače v končnih volitvah.

Ob robu festivala je bilo lahko opaziti podobno dinamiko: odločitev o letošnjem jugoslovanskem predstavniku na beneškem festivalu je zelo zgovorna. Italijanski delegat je predlagal film **Vloga moje družine v svetovni revoluciji**, prepričan, da bo film na Lidu vsaj zapažen. Jugoslovanska komisija je bila s tem seveda seznanjena, toda — popolnoma prav je — »odločitev pustila za konec festivala«, da ne bi prejudicirala odločitev festivalске žirije s tem, »ker bi med festivalom eden od filmov nosil oreolo uradnega jugoslovanskega predstavnika na Lidu«. Toda po koncu festivala so vse napore usmerili v to, da bi v Benetke poslali **V gori raste zelen bor** in ker je izziv sprožil izziv, je sledila kandidatura filma **Na klancu**. Torej ni odločil zdrav razum, odločile so propozicije. Benetke ne sprejemajo filmov, ki so bili že prikazani, in tako je **Zelen bor** ostal doma. Kar zadeva Čengićev film, užaljeni avtor pravi: »Lahko bi bil zelo prizadet. Skorajda popolna začetna naklonjenost Komisije za izbor filmov za tuje festivale se je naknadno znašla v mat-poziciji. Volitve so se končale neodločeno: 4 za, 4 proti. Producent se lahko sam odloči, ali bo **Vloga moje družine** šla na Lido ali ne.

OSTALO JE MOLČANJE. Filme, ki so bili predstavljeni na festivalu, nagrajene kakor tudi tiste, katerim se je zgodila krivica, šele čaka pot v resnične preizkušnje: stik s publiko in še važnejša preizkušnja, preizkušnja časa. Pravzaprav res, kaj bo ostalo čez šest let od filmov, ki smo jih pravkar gledali v Pulju?

TUJE KRITIKE PULJA 71

FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG

Horst Dieter Sihler

Še nikoli od leta 1966, ko se je jugoslovanski film poslovil od partizanov in odkril sedanost, ni človek občutil tako velike skušnjave odpočiti si od Arene pri specialitetnih kulinarčnih užitkih. V Areni tudi še ni bila nikoli tako prisotna Amerika kot ravno letos. Skozi slikovite loke Arene je vsak večer kukal mesec, na katerem so spet šarili Američani. Na ogromnem platnu so se preganjali mladi ljudje, ki so zdaj sramežljivo zdaj brez pridržkov pritegovali »american way of life« (od NORE GLAVE, jugoslovanskega Jamesa Bonda, do KNOCK OUTA, kljub kameri Tomislava Pinterja, modnega simpatiziranja z zahodnim establishmentom in čarom potrošniškega sveta, česar si v večji meri ni privoščila še nobena komunistična dežela), medtem ko so starejši v provinci sanjarili o bogatem stricu iz Amerike. Zadnji dan festivala pa sta kot gosta maršala Tita sedela v Areni hollywoodska reprezentanta Elizabeth Taylor in Richard Burton, ki ju je množica pozdravila najmanj tako navdušeno kot svojega zopet izvoljenega predsednika republike.

Tudi v tistem, kar je bilo prikazanega v Pulju, je bila prisotna Amerika. Potem ko je Dušan Makavejev zaradi izločitve svojega filma W. R. — MISTERIJ ORGANIZMA (zaradi prepovedi

srbske cenzure) sklical protestno zborovanje, je na tem mestu ameriški kritik Ron Holoway zatrjeval, da je Makavejev posnel najboljši ameriški film leta in s filmom odprl Američanom oči, kaj je bil Wilhelm Reich, kako je živel, delal in umrl. Film Makavejeva bi bil brez dvoma najpomembnejši film na festivalu — pa ni bil v Pulju prikazan niti uradno niti neuradno.

Tudi nekateri drugi filmi niso bili prikazani, tako npr. MAŠKARADA, ki jo je v Sloveniji zaradi njene svobodnosti oplazil trak prepovedi... KAPITAL Želimirja Žilnika verjetno še ni bil narejen. Film bo nadaljevanje ZGODNJIH DEL in kot tak odprta konfrontacija seksualnih problemov in pogledov sodobne jugoslovanske družbe. Žilnik je bil že na Beograjskem festivalu kratkega filma najostrejši kritik jugoslovanske filmske situacije (glej manifest »Ta festival je pokopališček« v Fernsehen und Film, junij 1971)...

Toda jugoslovanski film ne potrebuje tujih kritikov. Festivalna žirija je sama — brez dvoma enkratni primer — izrecno podčrtala nazadovanje tiste ustvarjalne potence, ki je novi jugoslovanski film pripeljala do svetovne veljave. Večina letošnjih filmov, pravi žirija, se nagiba h konformizmu in ceneni psevdooavangardizmu. Nagrade je po vsem tem mogoče razumeti samo z istoimenskega stališča. Žirija je resignirala in nagradila že ustaljene kvalitete. Glavno nagrado je dobil le-

tošnji berlinski prispevek oziroma režiser Živojin Pavlovića za RDEČE KLASJE, kar bolj ali manj pomeni poklonitev imenu, ki si ga je bil režiser medtem pridobil v inozemstvu, zakaj njegovi prejšnji filmi (VRNITEV, PREBUJANJE PODGAN, KO BOM MRTEV IN BEL) so bili mnogo kvalitetnejši, pa v Pulju niso dobili dovolj priznanja. Malce dolgočasna zgodba o prisilni kolektivizaciji na Spodnjem Štajerskem ima za osnovno temo razkorak med revolucionarnimi ideali in okrnjeno resničnostjo, nagiba pa se z mešanjem zasebne in družbene problematike skorajda v kolportažo.

Tretjo nagrado je dobil film STAVA Zdravka Randića, ki ga bo mogoče videti na beneškem festivalu (če bo šlo tako naprej, ne bo potrebno, da bi zahajali v Pulj, saj je ali bo mogoče videti najboljše jugoslovanske filme na festivalih!). Tudi STAVA temelji na scenariju Živojina Pavlovića: mlada podeželanka zablodi v mesto, na koncu pa se vrne v težko vaško in zakonsko življenje... Tudi tu sta fatalizem in resignacija garnirana z bizarno eksotiko, kar je tipično za Pavlovića. Žilnikova kritika — in obenem samokritika — psevdooangažiranega »črnega« dokumentarnega filma, pri katerem gre samo za to, »da odkriješ po možnosti najslikovitejšo revščino, ki naj pred kamero čimbolj prepričljivo trpi«, velja, preneseno v svet igranega filma, tudi za Pavlovića.

ZAJTRK S HUDIČEM znanega jugoslovanskega pisatelja Miroslava Antića je še en primer zanimivega filma o prisilni kolektivizaciji v letu 1947, to pot v Vojvodini. Samo dva filma od skupno sedemindvajsetih, kolikor jih je bilo prikazanih v Pulju, pripadata kategoriji etnografskih zapisov in kritiki zaostalih razmer, kar je bilo sicer značilno za filme zadnjih let. ŽEJA Dimitrija Osmanlija prikazuje propad makedonske vasi. Bolj uspel je OVČAR Bakirja Tanovića, v počasnem ritmu komponirana tragična balada o ovčarjih, ki so prisiljeni s svojimi čredami na zimo kreniti v vojvodinske predele, kjer pa ne doživijo prijaznega sprejema.

Lep primer za privrženca surrealizma v Jugoslaviji je Pulj tudi prinesel: film Anteja Babaja ZLATO, KADILO IN DIŠAVE. Zakonski par nekje na otoku že leta neguje prestaro človeško ruino. Ob vsem tem to ni film o dediščini, ampak resnična eksistenčna drama! Zelo skrbno komponirano delo se konča z mislijo, da zakonca prej potrebujeta starko kot narobe. Film je 12 000 obiskovalcev Arene izžvižgalo. Prvič v zgodovini festivala si izvajalci po končani projekciji niso upali predstaviti se občinstvu.

VLOGA MOJE DRUŽINE V SVETOVNI REVOLUCIJI Bata Čengića je bil zaradi prepovedi Makavejeva najinteresnejši film letošnjega Pulja. To je film o tem, »kaj ostane od družine, ki krene v revolucijo, in kaj ostane od revolucije, ki se obrne v družino,« sicer pa poskus marksistične komedije z revolucionarnim artizmom. Film prikazuje, kaj se zgodi, če namesto cerkvenih čudežev nastopijo revolucijski čudeži. Kot pri Makavejevu tudi tu nastopa Stalin in sicer kot doprsna torta, ki jo linijsko zvesta družina v znak pripadnosti poje s kožo in lasmi vred. Prav tako nastopa tudi Hitler, in to v tvegani satiri, v kateri Eva Braun zaman poskuša zapeljati frustriranega in jasnovidnega »führerja«.

Čengićev film sicer ni tako provokanten kot film Makavejeva, v bistvu je tudi bolj moden, vendar prav tako na svež in slikovit način oznanja, da v Jugoslaviji ni več obvezno razpravljati

o političnih problemih s smrtnosnim patosom. Film je bil nominiran za beneški festival. Kot pri Makavejevu tudi v tem filmu Milena Dravić uteleša vlogo svetlolasega, ironičnega angela revolucije.

Ali je tradicionalni jugoslovanski partizanski film mrtev? Zdi se tako. Partizani na način ŽARKIJA — rojeni heroji, ki hirajo do svojega bridkega konca — so na puljskem platnu že zelo redki gostje. Ustaše in četnike polagoma nadomeščajo notranji sovražniki, kontrarevolucionarji establishmenta, ki ogrožajo današnjo mlado generacijo — ali pa gre za monumentalizacijo in komercializacijo starih tém. V tem času prikazujejo BITKO NA NERETVI v štiriinšestdesetih ameriških mestih. Jugoslovanski monumentalni opus št. 2 SUTJESKA (podčrtal prev.) je v pripravi. Zato je sedel Richard Burton v Areni poleg maršala Tita prav ob projekciji edinega omembe vrednega partizanskega filma V GORI RASTE ZELEN BOR Antuna Vrdoljaka, se pravi zabavnega vojnega filma, izdelanega z veliko spretnostjo in nagrajenega z Veliko srebrno areno. Burton bo v SUTJESKI upodobil Tita. To je prvič, da je maršal dopustil ekranizacijo svojega lastnega lika. Jugoslovanski igralci so po pravici lahko prizadeti, ker nikomur izmed njih ne bo pripadla ta čast.

THE OBSERVER REVIEW

George Melly

»In potem je seveda še Pulj,« mi je omenil že izkušeni kolega, ko sem postal filmski kritik. Bil sem osupel. Festival namenjen izključno enoletni jugoslovanski filmski proizvodnji? Potem me je v Cannesu navdušil Makavejev z W. R., in če je bil to primer jugoslovanskega filma, si je bilo vredno ogledati festival v celoti.

... Jugoslovanski film je edinstven po tem, da lahko filmski delavec izrablja situacijo med ideološko togostjo Vzhoda in potrošniškimi pritiski Zahoda. Omeniti je treba še zanimivost osvobodjene decentralizirane strukture, ki omogoča vsem etničnim in kulturnim skupinam dežele tudi filmsko izražanje ...

Seveda to ne pomeni, da so vsi filmi dobri. Kot povsod ima tudi jugoslovanski film svoje konformiste, svoje tendence, svoje mrtve formule. Partizanski film, lokalni ekvivalent westerna, je npr. lahko nezanimiv in po istem kopitu. Antifašistični film, ki ga je letos predstavljalo ČRNO SEME, hoče vendar malo več kot samo študijo sadističnih izpadov. Potem je tu poskus oponašati docela površne aspekte modnih režiserjev westernov in potem so tu določene obsesije, ki so že kar obvezne v dobrih in slabih filmih, v prvi vrsti posilstvo. Ne poznam statistike posilstev v Jugoslaviji, toda ne morem verjeti, da jih je v ustreznem razmerju toliko, kolikor nam jih sugerira film.

Če pogledamo festival s pozitivne strani, je treba seveda pozdraviti mnogo stvari. Najbolj originalna je tista zvrst filma, katere najbriljantnejši primerek je Makavejeva W. R. Uporabljaajoč gibljivo, skorajda avtomatistično zakonitost risanege filma je režiser dosegel dialog občinstva z materijo, kakor tudi sočasni občutek pomena in gibanja revolucije kot organske sile ...

Videli smo prav tako oster in drzen film, kot je W. R., samo morda ne tako popoln kot umetniško delo. To je

Čengićeva VLOGA MOJE DRUŽINE V SVETOVNI REVOLUCIJI, satirično obeležena zgodovina jugoslovanskih ideoloških napak in hib v preteklih 25. letih. Gre za meščansko družino in njeno samoohranitveno sposobnost, s pomočjo katere lahko izkoristi vsakršno situacijo... Kot Makavejev tudi Čengić ni preračunljiv revolucionar, ampak resnično pravi revolucionar. Verjame v svobodo, sovraži nasilje in oportuniste in je iz vsega tega napravil zelo dober film. Upam, da ga bomo videli tudi pri nas.

Zelo me je impresioniral film Miroslava Antića ZAJTRK S HUDIČEM s povsem drugačnim izhodiščem, kvalitetnim poetičnim realizmom in svobodnostmi v časovni dimenziji... Antić povzdiguje pošteno ideologijo, ki naj vlada med ljudmi. Komunistični voditelj je prikazan kot iskren človek s prepričanjem, da njegova pot vodi v enakost, na koncu pa ga do smrti pretepejo... Zelo lepo narejen in pretresljiv film.

Končno mi je v veliko veselje pohvaliti prvi celovečerni film mladega dokumentarista Milana Jelića ŠČURKAR. Zgodba pripoveduje o mladoletniku nedotaknjencu, ki prestopi prag moškosti tako, da zbeži od svoje nasilne družine in pristane v naročju svoje tete srednjih let. Delo ima nekaj kvalitete najboljših čeških filmov, poleg tega pa še vizualen smisel komičnih reminiscenc mladega Chaplina. Film ni bil izbran v uradni del festivala. Ko bi bil in ko bi jaz bil v žiriji, mislim, da bi glasoval prav zanj.

SIGHT AND SOUND

Richard Roud

Morda je film Makavejeva WR ali Misterij organizma največji uspeh programa avtorskega filma. Na neki način se njegovi tematiki zelo približuje Joe Hill Boa Widerberga. Medtem ko slednji išče takšno obliko socializma, ki bi prinesla kruha in vrtnic za vsakogar, pa je film Makavejeva poskus seksualizirati socializem. Kajti WR v naslovu ne pomeni le Svetovne Revolucije (v angleščini se obe začetnici ujemata z WR: World Revolution, op. prevajalke), ampak tudi Wilchems Reicha, filozofa orgonskih kabin.

Oba filma sta bila delno posneta v Ameriki, Widerberg jo je uporabil kot kraj dogajanja, Makavejev pa kot »primerjalni material«: junaško namreč reže scene orgazma s posnetki starih filmov o Stalinu, kot bi hotel povedati, da samo večje število in boljši orgazmi lahko pripeljejo socializem na staro leninistično pot.

Sam sem npr. začutil, da je film več kot oportunističen in niti malo vulgaren. Pohvalno je, da je Makavejev pokazal Reichovo enačenje avtoritativnih sistemov s pornografijo, vendar pa se mi zdi, da se ni znal izogniti nečemu, kar je slabše kot pornografija, namreč — pohoti. Kljub vsemu prikazovanju organov in seksualnih objemov nihče v filmu pravzaprav ne doživi orgazma, kar ni le v neskladju z Reichovo poslanico, ampak spreminja film v ščebetavo obscenost. Vendar pa ponovno poudarjam, da je to le moje osebno, manjšinsko mnenje; vsi ostali menijo, da je film odličen.

Res je tudi, da ima film svobodno esejistično obliko, ki spretno združuje reportažo z igranimi scenami.

A v tem pogledu se mi zdi Fata Morgana Wernerja Herzoga pomembnejši in uspešnejši film.

RADO- ŽIVOST NA BARIKADAH

David Robinson
(SIGHT AND SOUND)

»Film je zame gverilsko početje. Gverila proti vsemu je, kar je utrjenega, opredeljenega, dognanega, dogmatičnega, večnega. Ni vseeno, ali je film v vojni ali ne, ker je konec koncev vse povezano. Hollywood in Wall Street in Pentagon. Tudi v kinu moramo ustvariti dva, tri, neskončno Vietnamov, to je gotovo. Vendar s tem nočem reči, da bi moral film služiti revoluciji: revolucija ne potrebuje uslug. Vsakdo mora napraviti svojo revolucijo.

Godard se je postavil v službo revolucije. Jaz ne morem služiti . . . Mislim samo, da če se v kinu, v svojih filmih, borujemo za svobodnejši, bolj avtentičen izraz z orožjem, ki lahko vključuje radoživost (*joie de vivre*), bijemo isti boj kot tisti, ki stoje z orožjem v roki na barikadah. Zmerom gre za to, da se rešiš avtoritete, podereš okostenele strukture, odpiraš vrata, utiraš poti; da, skratka, ustvarjaš odprt, svoboden svet, kjer je vsak posameznik lahko tisto, kar je.«

Vsi junaki v filmih Dušana Makavejeva si tako ali drugače prizadevajo, da bi bili tisto, kar so: Makavejev sam je v tem dokončno uspel. Zajeten je, plešast in bradat; na sebi ima redkokdaj kaj drugega kot kavbojke in nedoločno pikčasto, sprano srajco. Nad očmi — s katerimi gleda v svet zelo naravnost, preiskujoče in norčavo — je močno podoben Leninu. Nazadnje sem ga videl v Berlinu, po mučni tiskovni konferenci za **WR: Misterij organizma**, ki jo je vodil nenavadno bleščeče. »Ko bi vsaj lahko govoril srbsko (Yugoslav?)«, je turbno tuhtal. »Po srbsko znam biti zares duhovit.« Dejansko zna biti prav porazno duhovit tudi po angleško. Sijajen, zelo šegav govornik je in v pogovoru pokriva neverjetno široko področje, krepko pobarvano s filozofijo. »Pa saj vsi Jugoslovani radi filozofiramo. V tem nismo vam, Angležem, kar nič podobni. Zmerom me zabava videti Angleže, kadar se začne kaka filozofska razprava; saj sploh ne veste, o čem teče beseda! Angleži ste zelo konkretni. In sijajni ljudje.« Pri tem berlinskem srečanju sva jedla klobase in se veliko smejala in se dogovorila, da se bova zavoljo tegale članka še enkrat sestala; pa ga nisem mogel nikoli več ujeti. Gornji citat in vsi, ki bodo sledili, so povzeti po poprejšnjih intervjujih s francoskimi časnikarji.

Makavejev je po rodu Srb (Jugoslovani trdijo, da to dejstvo marsikaj razloži) in je bil rojen v Beogradu leta 1932. Na beograjski univerzi je diplomiral iz filozofije in bil urednik in filmski kritik univerzitetnega tednika **Študent**. Nato se je vpisal na AGRFTV in leta 1957 še kot študent poslal na canneski festival kratkometražnik **Antonovo razbito ogledalo**. Druge njegove zgodnje kratkometražnike, **Ne verjemi spomenikom** (1958) in **Prekleti praznik** (1958; to je bila njegova prva poklicna režija za Zagreb film) baje odlikuje veder smisel za fantastično in iracionalno v vsakdanjem življenju. **Nasmeh 62** (1962) je govoril o mladinskih brigadah; in **Parada** (1962) je bila menda prvi izmed njegovih filmov, ki je zbudil zanj značilno mešanico škandala in užitka, ko si je privoščil ironičen pogled na praznovanje prvega maja. Makavejev je tukaj že na svojih barikadah.

Njegov prvi igrani film **Človek ni ptica** so prikazali leta 1966 na canneskem festivalu v okviru Tedna kritike. V Londonu ga je nekajkrat zavrtel klub New Cinema, pa ni zbudil pozornosti med distributorji in je zdaj izginil; iz zelo daljnega spomina črпам vse, kar morem o njem reči. Gre za inženirja, ki pride nekam v vzhodno Srbijo, da bi tamkaj montiral težke industrijske stroje; in se zaljubi v hiši, kjer stanuje, v domačo hčer. Pa ga delo preveč prevzema in zanemarjeno dekle se zaljubi v mlajšega, bolj romantičnega ljubimca.

»Gverila lahko uporabi katero koli orožje, kocke iz ceste, ogenj, krogle, parole, pesmi. Isto velja za filme. Uporabimo lahko vse, karkoli nam pride pod roko, izmišljene zgodbe, dokumente, naslove, aktualnosti. ‚Stil‘ ni važen; važno je presenečenje kot psihološko orožje . . . Uporabljamo lahko celo sovražnikovo gradivo.« Prav tako kot se začinja **Ljubezenski primer** s predavanjem o erotiki in erotičnem nagonu, uvaja film **Človek ni ptica** govor znanega hipnotizerja in čarodeja; pozneje se možak v filmu tudi pojavi. Sekvence čistega **cinema — verite** se svobodno mešajo z igrano zgodbo. Za Makavejeva najznačilnejši prizori pa se

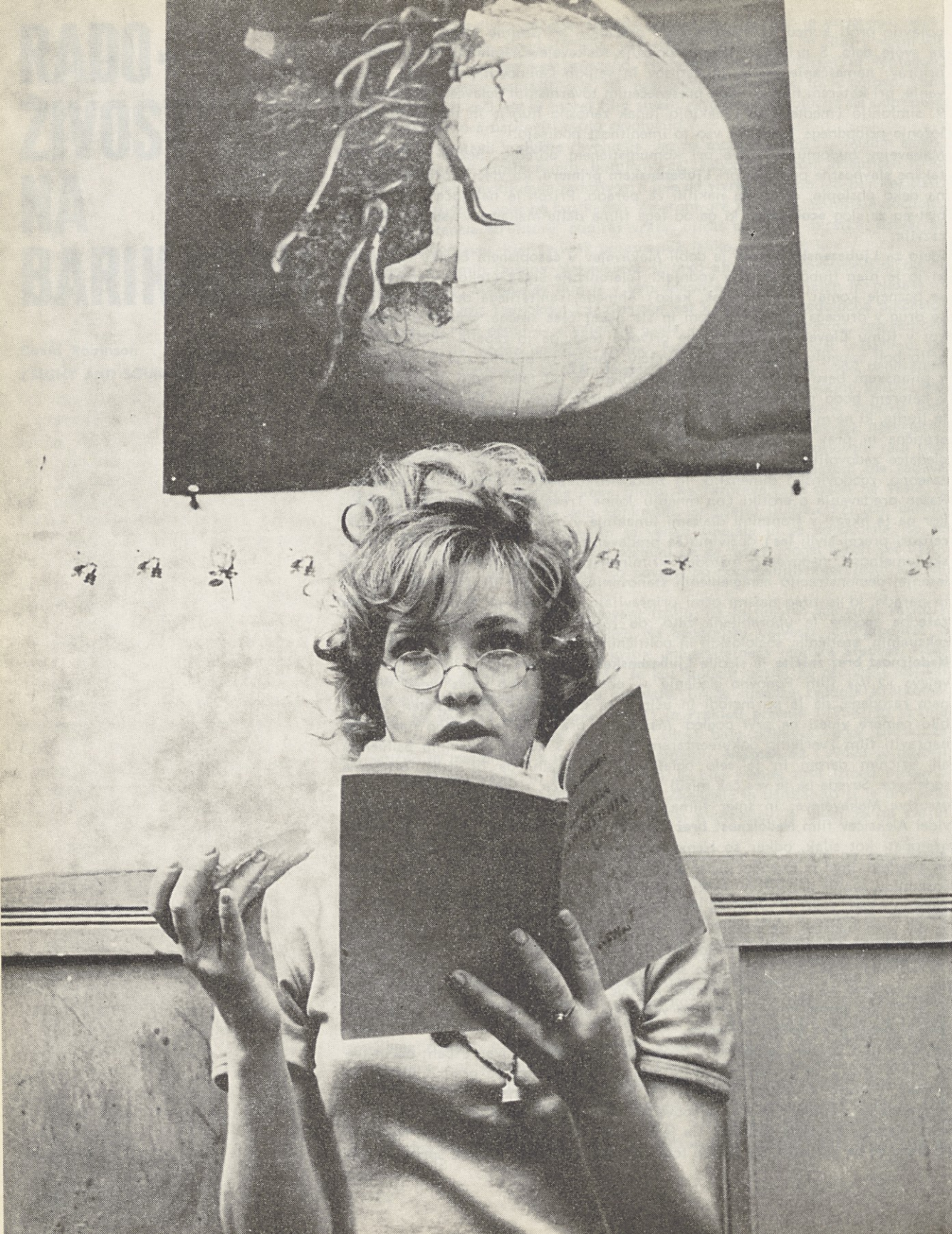
pojavijo proti koncu, pri tovarniškem prazniku, ko prejme inženir odlikovanje za svoje delo. S prikupno ironijo opazuje Makavejev napihnjeno pomembnost priprav: nameščanje zastav in napisov in velikih Leninovih portretov; praznovanje, pri katerem nudijo rahlo presenečenim tovarniškim delavcem Beethovno 9. simfonijo (medtem ko junakinjo junak zanosno ljubi); in mačkasto razpoloženje prihodnega jutra, ko vso to imenitnost podirajo.

Makavejev hudomušno uživa pri komunističnem obredju. Bežno vidimo prav takšne slavnostne priprave pri **Ljubezenskem primeru**, ko vlačijo orjaške zastave na neko poslopje, da bi ga nakitili za parado. Prizor je naključen, pa vendar bistven za slog »collagea«, ki ga od tega filma dalje Makavejev vse bolj in bolj razvija.

Idejo za **Ljubezenski primer** je dobil Makavejev v časopisnem članku o dekletu, ki jo je njen ljubček vrgel v vodnjak. Telefonistka sreča (tako mimogrede, da se pozneje komaj še spominjaš, kako) Ahmeda, sanitarnega delavca. Zaljubita se drug v drugega, si uredita dom in sta nekaj časa srečna, dokler si dekle — kot v filmu **Človek ni ptica** — ne privoščiti tega, da jo zapelje mlajši in prav očitno bolj zapeljiv možak. Uбоgi zavrženi Ahmed se oprime steklenice in vrže v pijanskem besu dekle v vodnjak. »Problem je bil tale: kako napraviti film, v katerem bodo najpomembnejše stvari magične ničevosti, nesmiselni trenutki in ljudje, ki ne mislijo? Ljubezenska zgodba je morala biti simpatična in smešna, erotična in prav malce nevrotična, kot vsi človeški odnosi. Slika je morala gledalce zadovoljiti — in nič več. Zvok naj bi vnesel v tisto, kar je lepo in zasebno, zgodovinsko dimenzijo. In zgodovinsko pomeni uradno in komično.« Razen predavanja o erotiki (po mnenju Johna Trevelyana nepotrebne; vsekar pa je hkrati s sramnimi dlakami junakinje v mrtvašnici povzročil britanski cenzuri precej sivih las) doživimo še predavanje o jajcih, demonstracijo kuharske umetnosti, nagovor o metodah kriminalistične preiskave in tehnike raztelesenja, demonstracijo nehygieničnih stanovanjskih razmer in običajnih podgan; in parado, ki jo pred našimi očmi pripravljajo, vidimo prek televizije. Banalna zasedba zgodbe je uporabljena zato, da razkrije bogato ozadje psiholoških, seksualnih, erotičnih, socioloških in političnih povezav in nepovezav.

Nedolžnost brez zaščite je sledila **Ljubezenskemu primeru** leta 1968 in je Makavejeva »2 1/2« film. Ponovno gledanje — posebno, če smo vmes videli **WR** — nam razodene, da je po metodi in učinku ta film dokaj bolj zapleten, kot je bilo nemara videti na prvi pogled. Makavejev pravi, da je prvotno nameraval napraviti film (verjetno dokumentaren) o ljudeh s kakim posebnim psihičnim ali fizičnim darom in je celo oglašal po časopisih, da bi dobil primerne sodelavce. Seveda pa je ves čas mislil tudi na Aleksicia, slavnega silaka in junaka otroštva Makavejeva; in smer filma se je v celoti spremenila, ko je slednjič videl Aleksicev film **Nedolžnost brez zaščite**, posnet leta 1942. Aleksić ni mogel nastopati kot silak, odkar so Nemci prepovedali zbiranje večjega števila ljudi na prostem. Imel je finančni uspeh s kratkim filmom, v katerem je združil nekaj posnetkov svojih artističnih točk; posnel jih je neki njegov prijatelj med leti 1929 in 1940. Tako je prišel na misel posneti celovečeren igran film. Denar mu je dal neki bogataš; za povračilo je zahteval samo vlogo v filmu. Ostanek je dobil Aleksić s prodajo plutovinastih sandal, ki si jih je bil sam zamislil in jih tudi sam izdeloval. Snemali so skrivaj ponoči; filmski trak so kupili na črni borzi, opremo pa je deloma napravil Aleksić sam in uporabil pri tem vse, kar se je bil kot kovač naučil. Igrali so večinoma amaterji in snemalec je podnevi snemal obzorniške točke za Nemce.

Ko je bil film končan, je doživel v Beogradu čisto nepričakovan uspeh; občinstvo se je pač gnetlo, in bi rajši videlo ta prvi srbski film kot pa uradno podpirane nemške. Pozneje je Aleksić sam zajahal bicikel in krošnjaril s svojim filmom po podeželju. Nazadnje so film prepovedali; kot kruta ironija je slišati, da so po vojni ubogega Aleksicia obdolžili, da je napravil svoj film s pristankom Nemcev; na srečo so ga oprostili. Da je bilo težav še malo več, se je Aleksić sprl s svojim



prvotnim »angelom«; film so razrezali in ga razdelili mednju. Makavejev ju je moral najprej spraviti, šele nato je bilo mogoče film znova sestaviti.

V glavi filma Dušana Makavejeva beremo, da gre za »dober star film, ki ga je ponovno odkril, okrasil in komentiral Dušan Makavejev«. Makavejev čisto resno ceni kvalitete tega avtentično primitivnega starega filma: »Vse je v njem: trpljenje, ljubezen, konflikt, posilstvo, humor. Razen tega razkriva zelo domiselno tehniko. Sedemnajst let pred prvim Godardovim filmom in pred **Hirošimo, ljubeznijo mojo** vključuje Aleksić v svoj igrani film dokumentarne prizore, celo serijo, o svojih dosežkih med leti 1929 in 1940. Dokument je zlit z zgodbo in postane vrhunec zgodbe. Aleksić je odkril tudi »retrospektivo« brez prehoda ali preliva; uporablja samo preprosti rez; tako gleda dekle nekoč Aleksićevo podobo, hip nato pa že vidimo Aleksića, kako napenja mišice.«

Izvirni Aleksićev film je prav nesramežljiva počastitev nadčloveške moči in kreposti režiserja in glavnega junaka. Pripoveduje preprosto zgodbo junakinje (ki je videti prav podobna naši obžalovani Kitty McShane), katere »ostudna« mačeha jo je sklenila omožiti z gnusnim starcem. Dekle pa je seveda zaljubljena v čednega, dobrega, neustavljivega Aleksića; in ta jo v zadnjem trenutku reši usode, hujše kot smrt, in skače s strehe na streho, da se mu to posreči. Kdaj pa kdaj prekinjajo dogajanje pomembnejše demonstracije njegove moči, prav posebno umetelne točke, pri katerih uporablja dinamit in vžigalnike in zapletene mehanične strukture.

Makavejev prikazuje dolge izvlečke iz tega filma, ne da bi jih spreminjal; skrajšal je samo neskončno vrsto napisov, katerih večina je bila opremljena s podobo »Dragoljuba Aleksića, silaka in kovača« in izpustil nekaj drznejših režiserjevih avantgardističnih prijemov, denimo trideset metrov neposnetega filma z glasbeno spremljavo. V novi izdaji je tudi nekaj precej predrznega koloriranja na roko. Vmes so vmontirani napisi, medvojne obzorniške točke in intervjuji z raznimi sodelavci filma, zdaj starimi, grdimi, ponižnimi ljudmi, ki pa se še spominjajo sladkih in grenkih plati snemanja tega filma. Samo igralec, ki je igral hudobneža, je medtem umrl, pa se ga vsi drugi ljubeče spominjajo, medtem ko obhajajo radosten piknik s pečenim piščančkom na njegovem grobu. Hudobna mačeha namigne, da je pobral Aleksić več dobička, kot mu je šlo; nato pa se preda travestiji, da nam cvrčec in muzajoč se zapoje staro vaudevillsko popevko. Snemalec zvoka glasno hvali svojo odločilno oblikovalno vlogo v zgodovini srbskega filma; komik nam tudi zapoje improvizirano komično popevko, mala junakinja, zdaj kar postavna gospa, pa se samo sladko nasmehe in se preda spominom. Samo Aleksić, danes gotovo že blizu šestdesetih, kot da se ni postaral. Neugnano pokaže, da so njegove mišice še zmerom takšne kot nekoč in da lahko tudi danes še izvede vsaj nekatere izmed svojih nekdanjih točk. Z zobmi zapogne železno palico, se tvegavo spremeni v človeški top in se nazadnje pokaže v seriji »plastičnih poz« z dvema mladima Amazonkama.

Zelo smešno je vse; pa vendar opravljeno ljubeče in brez vsakega pokroviteljskega odnosa do preprostega ponosa predrznega malega junaka filma, njegovega ljubkega bahaštva, deške, nezavarovane nedolžnosti. Film bi bil lahko žalosten, ko tako poudarja čas in minljivost; pa ni. Deloma, ker Makavejev veruje v naključno kvaliteto žalosti, na katero je opozoril v **Ljubezenskem primeru**, še bolj pa zavoljo Aleksićevega vztrajnega optimizma. Da gre pri njem za resničnega ljudskega junaka, poudarja še hripava himna, ki se kdaj pa kdaj ponavlja: »Aleksić, dežela moja mila!« Nekaj je v filmu tudi ugank: na višku enega izmed Aleksićevih najlepših in najbolj nadrealistično izvedenih junaštev izbruhne zbor v Internacionalo.

»Film se je rodil v montirnici: snemal sem, poslušal, gledal, gradivo pa se je samo razvrščalo v pravo podobo. Zdi se mi, da delam filme kot slikar: slikam v rdečem in ko ugotovim, da potrebujem rumeno, dodam rumeno. Potem si zaželim modre in vnesem v sliko modro. Potem nemara odkrijem, da rdeča ni na pravem mestu in stvar spremenim. Mislim, da večina mojih zares talentiranih

kolegov laže, ko govore o dobrih idejah in dobrih scenarijih: pri filmu se najboljše stvari rode v improvizaciji.«

WR Skrivnost organizma je konstruiran zgolj kot **collage**. Za naslovi in ob spremeljavi divje srbske (?) muzike vidimo surovo jajce, ki ga skupina ljudi sugestivno in samovoljno preliva iz rok v roke (prizor neposredno spominja na kuhanje v **Ljubezenskem primeru**). Kamera se umakne, da nam prikaže udeležence igre: Mileno Dravić z železno vokvirjenimi očali na konici nosu, Jagodo Kaloper in Miodraga Andrića (zapeljivega poštarja iz **Ljubezenskega primera**). Sledi serija kratkih sekvenc ljubljenja pod naslovom »Filme der Sexpol«; razlaga nas pouči, da jih je na videotape posnela v Woodstocku radikalna 'podzemeljska' (underground) newyorška TV skupina Global Village (Rudi Stern in drugi) in jih prenesla na filmski trak z umetniškim strojem, imenovanim Erotoscope v Galeriji Združenih držav Erotike.«

Potem se film spusti v dokaj točen dokumentarec o življenju, delu in preganjanju Wilhelma Reicha. Intervjuja Reichove otroke, učence in bivše sosede in prinaša nove in stare prizore iz Reichovega muzeja v Organonu. »Leta 1950, ko sem bil še študent, sem odkril Reichovo knjigo **Dialektični materializem in psihoanaliza**. Presenetilo me je asociiranje Marxa in Freuda, ki da sta dva velika propovednika iste stvari, namreč človekove osvoboditve. Tisto, kar je storil Marx v ekonomskem pogledu v družbenem okviru, je skušal doseči Freud v človeškem organizmu: prebiti bariere, odpreti meje, ki omejujejo ustvarjalnost. Tedaj sem študiral psihologijo. Knjiga me je močno pretresla, nikakor pa nisem mogel najti nič drugega o Reichu. In potreboval sem petnajst let, preden sem odkril, da so za McCarthyjevega 'lova na čaravnice' Reichove knjige v ZDA prepovedali in še dlje, da sem uvidel, kako je pri tej prepovedi ostalo vse do leta 1957 ali 1960.«

V ZDA so Reichove knjige dejansko sežgali; in sam Reich je umrl v nekem pennsylvanskem zaporu. »Reich se je vsak dan ustavljal sredi dvorišča, si z roko zaslomil oči in se okrenil proti soncu. Tako je, kot bi bila metafora celo smrt tega moža, čigar življenje in znanstveno delo je bilo skrajno simbolično: svobodni moški umre v zaporu, moški, ki se je bojeval za ljubezen, umre samoten.« Od te točke dalje je film cela vrsta svobodnih variacij na Reichovo temo, narejenih kot **collage**. Z asociiranjem vseh mogočih vtisov pri preiskovanju fašizma in komunizma, suženjstva in svobode, anarhije in totalitarizma človeškega telesa. Pri tem se neprestano vrača k pacientom in zdravnikom, ki zdravijo po reichovski metodi, pri poskusih osvoboditi individualno osebnost. V Ameriki je posnel Makavejev Tulija Kupferbergerja, ustanovitelja Revoltirnega gledališča (Revoltng Theatre), kako korači po newyorških ulicah in onanistično vihti puško — pa zbuja pri mimoidočih neverjetno malo vznemirjenja; pri tem ga deloma spremlja njegova grozljivo komična politična popevka: Ubijaj za mir (Kill for Peace), Jackie Curtis (eden izmed obeh travestitov v Warholovem **Fleshu**) klepeče o težavah pri erotičnem življenju, če dokaj pogosto menjavaš svoj spol. »Jackie Curtis je dragocen primer izgube identitete. Po mojem je Amerika zgubila identiteto, ko gradi demokracijo in ubija za mir.« V filmu so še intervjuji z Betty Dodson, erotično slikarko, in Jimom Buckleyem, uradnikom **Screwa**. Pozneje vidimo, kako Nancy Godrey, umetnica v tej stroki, iztrga njegov penis minljivosti, ko ga posname v mavcu.

Vmes so vmontirani prizori iz filma **Zaobljuba**, najbolj vznemirljivo bombastičnega iz serije tistih, v katerih je Mihail Gelovani utelešal lik Jožefa Stalina;* grozen dokumentarec o duševno bolnih, ki so ga posneli nacisti zato, da bi opravičili Hitlerjevo evtanazijsko politiko; prizori iz velikega zborovanja v Peking; in igrana zgodba, v kateri Milena Dravić in njeni prijateljki zagovarjajo potrebo in koristnost seksualne osvoboditve. Dravićka je teoretik, gromovniški, čustveni prepričevalec množic, ki hkrati odobravajoče (»Oh, obisk imava!«) gleda, kako se Kaloperka in Andrić po vsem stanovanju akrobatično in z užitkom ljubita.

* »... Grozljiva demonstracija umetniškega zla, ki ga vsebuje monumentalno heroično, in družbene nevarnosti, ki jo predstavlja idoliziranje živega »voditelja«. Film učinkuje kot izlet maloštevilnih smrtnikov na Olimp... Samostojna odločitev, ki ji Jupiter ne pritrди, ima priokus zločina in te neizbežno vodi vse globlje v Had. **Zaobljuba** je prikazala Gelovanijevega Stalina tako veličastnega in božanskega, da so se vsi poznejši filmi zaman trudili približati se Chiaurelijevemu uspehu. Samo Chiaureli in Gelovani sta znala doseči ta »odlični« nivo ponovno v Padcu Berlina.« — Jan Leyda v reviji **Kino, 1960**.

Sexualna osvoboditev se sreča s socialističnim realizmom, ko gredo prijatelji na strašansko kičasto sovjetsko revijo na ledu. In Dravička gre nato za oder in privleče zvezdnika revije, prelepega, plastični lutki podobnega junaka s socialistično realističnega plakata, domov. »Les ballets Russes — ruski balet — so prišli v Beograd, pa sem si rekel: ‚Oh, kako čudovit košček socialističnega realizma, ti caristični kostumi in ta ogabni okus. To je pop-art drsališča. In sem se domislil prikazati Ruse kot Bolšoj teater na ledu, ker gre pri tem za isti okus... Za Rusijo nisem mogel uporabiti dokumentarnih posnetkov kot za Ameriko. Da bi prikazal Rusijo kot velik stereotip, sem vzel koščke igranega filma, vključno s tistim šampionom umetnega drsanja, Vladimirom Iljičem...« Fant (Ivica Vidović) puščobno in nesmiselno citira Lenina in je do Jugoslovanov ves pokroviteljski, s pokroviteljstvom velike sile. Ustavlja se dokaj hudemu zapeljevanju obeh deklet in se celo še zmerom smehljaje reši iz omare, v katero sta ga zaklenili dekleti in pa Milenin starejši prijatelj (vzorec je isti kot v filmih **Človek ni ptica** in pa **Ljubezenski primer**).

Poskusi Milene Dravić, da bi ga zapeljala, postajajo vse manj in manj prikriti, dokler ji fant ne prisoli zaušnice in se njegova užaljena podoba nenadoma ne zlije z obrazom velikega pravičnika Gelovanija — Stalina. Nazadnje pa je Milena še preveč uspešna. Ko je slednjič prebudila njegovo strast, zgubi zvezdnik vsakršno kontrolo in ji z drsalkami odseka glavo. Njeno odsekano glavo zanesejo v mesnico (ki spominja na mrtvašnico v **Ljubezenskem primeru**), glava pa tam nenadoma oživi in proslavlja sijaj strasti.

Presunjeni, zdaj osvobojeni Vladimir Iljič pa medtem roma naokoli in poje (z glasom samega poeta sovjetskega podzemlja) Bulata Okudjava **Odo Françoisu Villonu**, zaklinjaje Boga, naj nakloni smrtnikom tisto, kar najbolj potrebujejo — »In, prosim te, Bog, ne pozabi name!«

Pesem je odlična in presunljiva in videti je, kot bi kristalizirala poetični namen in učinek vsega, kar se je dogajalo prej, podčrtavajoč opolzkost in komedijo in robato satiro. Kajti film je poetičen, moralen in globoko filozofski. Komedijska in radoživost (joie de vivre) sta v pripravljenosti, ko je Makavejev na svojih barikadah. Novost njegovega filma je, da je prej terapevtičen kot informativen po namenu. Na obupni berlinski konferenci za tisk so resni nemški kritiki režiserja silili, naj odkrito, z da ali ne, odgovori na vprašanje, ali resno veruje, da so Reichova načela sposobnejša rešiti Vietnam in Brazilijo kot pa Stalinova in Maova. Zaman je protestiral in poudarjal, da ni namen filma dajati odrešilen recept za karkoli in da hoče biti predvsem **zabaven**. Vidno se je zabaval in užival ob ogorčenju mladeniča, ki je protestiral proti obliki **collagea**. Zoprna da je, »ker ravno, ko dosežejo Reichu posvečeni odlomki učinek in se sprostim ter zavem samega sebe in svojega telesa, prekinete tok in prikažete nekaj čisto drugega, tako da je vse pokvarjeno.«

Makavejev sam je rekel: »Poskusili smo napraviti film z družbenim učinkom, ker je pač toliko ljudi notranje prikrajšanih. Če se proces notranjega prikrajševanja odvija vsak dan in v tako številnih situacijah, mora biti mogoče doseči učinek proti — prikrajšanju; veselje, vsake vrste sreče in ustvarjalnosti dosega proti — prikrajševalen učinek. Zmerom žive ustvarjalni ljudje, ki pripravijo okolico do tega, da se razmahne in provocira družbene spremembe. Rekel sem si: zakaj ne bi napravil filma, ki bi poskrbel za takšno izhodiščno točko? Ki bi bil uvod in posvetitev takšne vrste? Ki bi ljudem pomagal, da bi odkrili svojo ustvarjalnost?«

WR: Skrivnost organizma je film, ki živi na mnogo ravneh; predvsem pa je uveljavitev svobodnega človeka. Politično se ne veže na nič, razen na revolucijo. Zahod prav gotovo pri njegovem napadu na Vzhod ne more uživati in se ne more sklicevati nanj kot na svoj pogled. In če je v filmu sploh kaka privrženost, kak namig, da je Makavejev marksist in leninist (veličastni Lenin, živčen, nor, strasten, **človeški**), je v tem, da občutiš pri ameriških prizorih, kako napadajo

celotni kapitalistični sistem; in pri sovjetskih, da napadejo korumpiranje in pridenje sovjetskega ideala.

Seveda tako ne pridobivaš ravno prijateljev. Potem, ko so film prikazali na Canneskem festivalu, smo bili vsi radovedni, kako ga bo sprejel svet, posebno pa še socialistični Vzhod. Vnaprej smo sklepali, da ga bodo povsod pozdravljali ali obsojali — pač po okoliščinah — kot pornografijo. Primer **Oza** in pregona **Trasha** sta živo ilustrirala, da je v vsaki družbi zelo veliko ljudi, ki strašno težko prepoznajo pornografijo in so zato pripravljeni obsoditi vse, kar vsebuje nekatere ključne besede in podobe, ne glede na namen, vsebino in učinek in ne glede na to, da so tudi cvetica ali stol ali avto v nekaterih okoliščinah lahko obsceni, golo telo in ljubljenje pa ne.

Skrivnost organizma ni v nobenem pogledu pornografski film. V Jugoslaviji so ga dovolili, potem pa ga skrivnostno odtegnili s puljskega festivala. Bržčas je prišel najbolj divji napad iz Sovjetske zveze. Zahodni kritiki, ki so javno izpovedali, da filmu Makavejeva pritrjujejo, očitno namenoma niso bili povabljeni na moskovski festival; in neki N. Vladimirov, strokovnjak za starinske stalinistične metode, ki filma bržčas ni videl, je vodil kampanjo proti filmu v reviji **Sovjetska kultura**. Gotovo je vsaj, da je napak obnovil dogajanje in da je očitno pod vtisom, da se v filmu pojavlja Leninov, ne pa Stalinov lik:

»Igralka Milena Dravić je brž, ko se je vrnila iz Cannesa, navdušeno povedala novinarjem: ‚Povabljeni smo, da se s filmom udeležimo londonskega, edinbourghškega, newyorškega festivala in festivala v San Franciscu.‘ Poprej se je igralka pobrigala za to, da je prekosila na javni tekmi vse tekmice. Po nekem jugoslovanskem časopisu povzemam, da je na tiskovni konferenci po projekciji filma na vprašanje nekega novinarja, če so Jugoslovanke v času, ko je film nastajal, uporabljale pilulo, odprla torbico in mu pokazala zavojček kontracepcijskih tablet.

Tako je dobil novinar odkrit in nazoren odgovor. Eno vprašanje pa ostane: kakšne pilule je jemat Dušan Makavejev, ko je začel snemati ta film? Jasno, da ... krepko dozo sovraštva do komunistične morale in malce karierističnega kvasa, znaten košček občudovanja prerokov anti-sovjetizma in stimulativne izvlečke iz »senzacionalnih člankov«, v katerih je buržoazni tisk hvalisal prednike Makavejeva na področju norčevanja in obrekovanja socialističnih idealov. Če sklepamo po pisanju, ki ga je jugoslovanski tisk posvetil temu »mojstrskemu žonglerju«,* si je na svojih dolgih turnejah po Zahodni Evropi in ameriških mestih prav dobro postlal ... Ko prikaže svojo zvezdniško točko, se na koncu nastopa napoti z največjim krožnikom v zobeh med občinstvo in vanj dežuje vse polno dolarjev, funtov, mark, lir in drugih deviz. Dovolj, da si kupi frak, svoji junakinji pa spodnje perilo — del obleke, ki ga — spet po jugoslovanskem tisku — samo iz komercialnih razlogov niso zavrgli.«

Ker je tarča Makavejeva stalinistična politika in kulturna dekadenca, opremlja članek socializem z nekaj dodatnimi moralnimi ideali. Razen tega obtožuje Makavejeva, da daje potuho ameriškemu antisovjetizmu in antikomunizmu, ne glede na to, da je glavnina filma divji napad na celo vrsto ameriških vrednot. Težko verjamem, da bi bil ta nevljudni in nepoučeni članek uradno mnenje, ne pa klic samotnega v puščavi in odmev iz slabih starih časov. Nedvomno pa N. Vladimirov kvečjemu pridobiva privržence za bolj človeške vrednote Makavejeva in njegovo racionalno pot k revoluciji:

»Za to, da si učinkovit, ni treba, da bi bil nasilen. Če se bojuješ na cesti s kockami, izruvanimi iz ceste, govoriš v istem jeziku kot policija buržoazne družbe in znova odkriješ vrednote nasilja in agresije, na katerih je ta družba zgrajena. Če pa deluješ po hippijevsko in nudiš kifeljcem cvetje, jih prisiliš, da najdejo novo, drugačno pot odzivanja. Če si potrpežljiv in jim dovolj dolgo ponujaš cvetje, bo prav gotovo nastopil trenutek, ko se bodo vdali: saj ne morejo drugega, kot da se zjokajo, znore ali se ubijejo.«

* Tako je Makavejeva opisal John Russel Taylor v kritiki, objavljeni v časniku **The Times**; g. Vladimirov jo je napadel.

ŠVEDSKA KRITIKA

Mitja Jermol

V zadnji številki (1971, 4-5) filmske revije Chaplin, izdaja jo Švedski filmski inštitut, je razen pogovorov z Milošem Formanom in Johnom Frankenheimerjem objavljen tudi daljši intervju, ki ga je član uredništva Jonas Sima imel z Dušanom Makavejevom med festivalom v Cannesu. Intervju nosi naslov V boj za množični organizem! in Jonas Sima najprej opisuje, kako se je slučajno srečal z našim režiserjem:

»Zgodnjega jutra v Cannesu stopiva na hodnik v istem nadstropju hotela. Jaz nimam sobe v tem hotelu, medtem ko jo Makavejev ima — ampak ne v tem nadstropju. On se je takoj znašel in mi predlagal skupen zajtrk. Govoriva seveda o njegovem filmu, ki sem ga pred kratkim videl. Ob beli kavi in rogljičih si beležim aforizme Makavejeva o socializmu in spolnosti. Mislim si, to je pa res zelo groba oblika intervjuja.«

Makavejev je najprej povedal, da mu filmska cenzura v Beogradu zaupa, saj je bil nekoč celo sam njen član. Ker je bil intervju narejen še pred prepovedjo prikazovanja filma WR ALI SKRIVNOSTI ORGANIZMA v Jugoslaviji, je bil Makavejev še poln upanja, da bo film zagledal luč filmskega projektorja na jugoslovanskih platnih.

»Toda jasno je, da me vendarle skrbi. Nas je vedno strah Rusov!« je pripomnil Makavejev.

Po kratkem povzetku o nastajanju filma ob idejah in delu Wilhelma Reicha je Jonas Sima vprašal čisto naravnost: »Ali res verjameš v Reichove ideje?« Makavejev je videti zelo začuden, a niti malo užaljen, piše Sima. Z očetovskim tonom, zelo prijazno in počasi mi razloži, da so vpliv Reichovih del priznali sodobni teoretiki psihiatrije, na primer R. D. Laing in neomarksistični misleci, na primer Marcuse.

»Revolucija je fantastična sprostitelj človeške energije,« je dejal Makavejev. »Revolucija je močno erotična in bo-

gato plodna. Daje plodnost in veselje. Toda revolucijo je treba organizirati. Kadar pa se začne institucionalizacija, začno nastajati spomeniki, muzeji, kontrola, birokracija.«

»Kako je moč ohraniti spontanost revolucije,« je zanimalo Šveda.

»Tako da ohranimo strukturo, ki dovoljuje spontan način življenja!« Makavejev začne spontano kriliti s svojimi medvedastimi rokami. »Anonimna nevidna moč, tesnoba mora izginiti. Jaz prihajam z juga, ti prihajaš s severa. Midva nisva z vzhoda ali z zahoda, in Jugoslavija je posebna dežela.«

Makavejev ne verjame, da je spolne probleme ljudi mogoče rešiti, preden začnemo reševati politične probleme. »Ljudje se bolj bojijo politike kot seksa. V socialističnem svetu je nevarneje svobodno govoriti o politiki kot o spolnosti. V svojem filmu združujem ti dve področji tabujev. Identični sta. Napadam kult Stalina in skušam uničiti njegov mit, zato ker je Stalin pornografija. Nevarna sorta pornografije.«

Švedskega filmskega kritika je potem zanimalo, v kateri državi bi bilo po mnenju Makavejeva moč uresničiti utopični, spolno revolucionarni socializem. V ZDA? Ali je puritansko vzgojeni komunist na Vzhodu postal žrtev mamljivega, a dekadentnega kapitalizma? Katera družba je bolj nezdrava, ameriška ali sovjetska?

Makavejev je postal močno razburjen. »ZDA in SZ sta isti model umirajoče, gnile družbe. Toda upoštevati je treba, da so ameriške smeti lepe za uboge Evropejce, lepe na erotičen način. Ameriški sen umira, toda umira v živih barvah. Lepota vedno vsebuje smrt.« Makavejev je nadaljeval: »Jaz se bolj štejem za Evropejca kot za Jugoslovana. Uživam v nasprotjih na svetu in v svoji domovini; taka nasprotja imajo smisel za človeštvo. V njih so skriti temelji nove revolucije. Mi vsi živimo pod pritiskom teh nasprotij, predvsem ameriških in ruskih. Hotel sem deloma izraziti psihopatsko strukturo ali shizoidno osnovo teh dežel.«

»In tvoj model, ali je to Reichov paradiž?«

»Moj model je neke vrste anarhičen, brezoblasten komunizem,« je odvrnil Dušan Makavejev.

Švedski kritik Jonas Sima je v svojem prispevku v reviji Chaplin očitno zelo navdušen nad filmom WR ALI SKRIVNOSTI ORGANIZMA, saj ga imenuje »neke vrste večvrstno umetnost: melodrama, opereta, znanstvena fantastika, dokumentarec, črna komedija, pamflet, show.« Nato pa nadaljuje.

»To je političen cirkus z režiserjevimi privatimi odnosi: spolnimi igrigami otroštva, političnimi travmami mladostništva, frustriranim uporom odrostlosti — vse skupaj neposredno iz živinskih hlevov podzavesti. Struktura filma je zelo podobna strukturi v filmu RADOVEDNA SEM — RUMENO švedskega režiserja Vilgota Sjömana, a se kljub temu od nje zelo razlikuje. Tam, kjer je Sjöman liričen, politično zaseben in seksualno zadržan, je Makavejev grotesken, politično brutalen in seksualno potenten. Oba Sjömanova filma (RADOVEDNA SEM — RUMENO in RADOVEDNA SEM — MODRO; op. M. J.) sta dobra, vendar — s te perspektive gledana — nevtralna, medtem ko je film Makavejeva močnejši, nevarnejši in zahtevnejši. Gledati ta film pomeni osvoboditi svojo osebnost, zato ker film ne govori o seksu in socializmu v (relativno gledano) nevrotičnih podobah.«

DOMAČE KRITIKE

BALADA O KRUTEM

Balada o svirepom. Srbski barvni. Scenarij in režija: Radivoje Lola Djukić. Kamera: Milorad Marković. Igrajo: Ljuba Tadić, Rade Marković, Dragomir Bojanić-Gidra in Jagoda Kaloper. Proizvodnja: INEX film, Beograd, 1971.

Gre za vsebinsko in formalno nezanimivo pripoved o prostovoljnem samotarju, ki se je razočaran odločil za življenje v planini in ga v njegovem apatičnem mirovanju vznemiri naši državni sovražna banda, katere vodja je povzročitelj njegove življenjske nesreče in je v njej njegov sin. Dmitar se odloči za svojega sina in za smrt. Film je predvsem star. Prav ničesar ni v njem, kar bi nas kakorkoli povezovalo z zastarelo vodeno pripovedjo. Prav žalostna je zgodba, v kateri ni rahlo eksplicirana osebna tragedija vsaj malo pretresljiva, človeško otipljiva. Žalosten je film, ko raje zamižimo ob nekaterih režijskih in dramaturških neznanjih in se čudimo igralcem, ki jim je uspelo najti toliko stičišč s filmskimi liki, da so vsaj šolidni. Res je težko zapisati kaj bistvenega in tehtnega ob filmu, ki ne ponuja niti enega zanimivejšega izhodišča. Ostanemo torej povsem nezainteresirani gledalci pripovedi o nekem življenju, ki ni niti dovolj upravičeno eksotično in ni niti najmanj del našega življenjskega izkustva.

M. Z.

ŠČURKAR

Bubašinter. Srbski črno-beli. Scenarij: Gordana Mihić, Ljubiša Kozomara. Režija: Milan Jelić. Igrajo: Žarko Bajić, Gizela Vučković, Danilo Stojković, Radmila Savičević in prvič v filmu Zlata Petrović, Rragan Radulović. Proizvodnja: FILM DANAS, Beograd.

Vsebina tega izredno dragocenega filma iz sveta mladoletnikov in pubertetnikov je zelo preprosta. Oče bi rad naredil iz petnajstletnega Milana odrašlega moškega. Da bi to dosegel tudi na zunaj, ga zaposli v pekarni, kjer je tudi sam šef. Deček mora za začetek pobijati ščurke, pred lepo inšpektorko enega na zahtevo svojega očeta celo požre, vendar zrelostnega izpita za sprejem v službo vseeno ne opravi. Tudi na zavodu za zaposlitev nima sreče. Nočejo in nočejo ga zaposliti. Slednjič oče ugotovi, da je sin še nedolžen in da ga morda prav to zavira pri njegovih poskusih, da bi uspel kot delavec. Pelje ga v motel in ga priporoči dvema »učiteljicama ljubezni«. Toda Milan se je tudi tukaj izkazal kot strahopetec in oče ga pusti na cedilu: sam skoči na avtobus in se za sina ne zmeni več. Milan zaide v družbo prevarantov, prekupčevalcev z avtomobili: namesto svojega »šefa« mora v zapor. Ko je spet na svobodi, odide k svoji tetki, ki pa kaj kmalu ugotovi, kaj je narobe z nečakom. Vzame ga v roke in začne prevzgojevati, dokler skupaj

z njim ne odide na morje, ona pomlajena, on pa izkušen ljubimec.

Film je doživel v Pulju svojevrstno, neprijetno usodo: selektorji oziroma člani žirije ga niso sprejeli v Arenu, marveč so ga uvrstili v informativni program. Toda že v Pulju je bil to film, ki je bil najbolj spontano sprejet, največkrat gledan na posebnih projekcijah in povabljen na največ tujih filmskih festivalov.

Že v Pulju je dobil nagrado MLADOSTI, časopisa iz Beograda ter posebno nagrado v Nišu.

Kvalitete ŠČURKARJA so predvsem v izredno preciznem, dramaturško zaočkroženem scenariju dveh priznanih piscev, kot sta Kozomara in Mihić. Film je še najbolj podoben usodi ČRNEGA PETRA Miloša Formana in delno filmu STROGO NADZOROVANI VLAKI Jiržija Menzla, italijanskemu neorealizmu, vendar bi mu storili krivico, če bi ostali samo pri teh površnih, zunanjih primerjavah. Scenarij je namreč mnogo bolj vsakdanji, z duhovitimi situacijami in predvsem dialogom, kakršnega redko srečamo v domačih filmskih stvaritvah.

Režiser Milan Jelić v nobenem trenutku ne prestopi meje neokusnosti, nikjer ne pretirava, marveč vodi svoje junake po že utečenih kolniških klasične filmske dramaturgije. Filmsko tkivo je povezano med sabo z drobnimi domisljicami, ki ne odkrivajo samo resnične psihe glavnega junaka, marveč miselno stanje in ravnanje večine Milanovih

vrstnikov. Prav zaradi tega je ŠČURKAR v pomanjkanju tovrstnih filmov izredno dragocen: glede scenaristov se navezuje na VRANE, s filmom samim pa se nam je predstavil nov režiser, ki ima izreden posluš za oblikovanje karakterjev, za mirno vodenje igralcev, za moč besede in za filmske izreze. Tu je bila tudi fotografija Aleksandra Petrovića po dolgem času podrejena režiserjevi viziji filma; nič samosvojega ni bilo v njej.

Posebej je treba podčrtati enovito igro obeh debitantov, njuna naravna simpatičnost je prispevala, da film gledamo s posebnim užitkom. Sam režiser, Milan Jelić, je v filmu dal najbrž svojo najboljšo epizodo. Jelićev drugi film pa bo resnično potrdil vrednosti filma ŠČURKAR.

B. Š.



ŠČURKAR, prizor iz filma

ČRNO SEME

Crno seme. Makedonski barvni. Scenarij: Taško Georgievski, Kiril Cenevski. Režija: Kiril Cenevski. Igrajo: Darko Damievski, Aco Jovanovski, Risto Šiškov, Pavle Vujisić, Mile Grozdanov, Voja Mirić. Proizvodnja: Vardar film, Skopje, 1970.

Makedonska filmska proizvodnja se je doslej komajda uspešno vključevala v uspeh jugoslovanskega filma (kadar je bil), njen najvidnejši predstavnik je bil le Branko Gapo. Letos pa se je predstavilo novo ime, mladi Kiril Cenevski, ki s svojim prvencem obljublja, da se utegne uspešno pridružiti, morda celo prekositi kolege iz drugih republik.

Za temo svojega režiserskega debija je izbral prvo poveljno leto v svojem ožjem okolju. Junaki njegovega filma so Makedonci, vojaki, ki jih je grška kraljevska vojska obsodila kot komuniste na strahotno životarjenje na skalnem otoku. Osrednji liki bi morali pod

mučenjem podpisati, da niso komunisti, vendar jim to ne daje upanja, da bi se izognili sadističnemu trpinčenju in smrti na nekem pozabljenem otoku v Egejskem morju. Vsa filmska pripoved se vrti okrog odpora posameznikov, med katerimi eni popuščajo mučenju, drugi ne. Done, osrednji junak, in ob njem Hristos sta tarči grozljivih sadističnih puščic logorskih upravnikov. Mučenja se vrste eno za drugim, domišljiji kapa, kako bi si izmislil nove grozljivosti, ni ne konca ne kraja.

Téma je izredno zanimiva, osrednji junaki so našli v odličnih makedonskih in drugih igralcih res izvrstne interprete. Tudi režija novince na tem področju je dovolj domiselna. Neposrečena pa je v tej režiji realizacija nasilja. Ves film je nasilje samo, režiser vztraja pri nasilju zaradi nasilja, tako da film ni zgolj pripoved o mukah egejskih Makedoncev v nekem določenem času in v določenem okolju, marveč prava epopeja nasilja. To vztrajanje pri nasilnih prizorih in sekven-

cah pritira gledalca v spontano otopelost, skrajja je zgrožen nad sadizmom, postopoma mu postane mučno, proti kraju pa se njegova grozljiva nelagodnost spremeni v neprizadeto spremljanje dogodkov na platnu. S tem je film izgubil svojo moč in zaradi tega ga domala ni moč analizirati po običajnih ocenjevalskih kriterijih, kajti od tega, sicer angažiranega dela ostaja predvsem nasilni ali nasilniški vtis. V spominu ostajajo posamezni prizori mučenja, med katerimi se menda nobeden ne ponovi dvakrat, skratka, film **Črno seme** je nekakšna plejada mučenj.

Torej, film, ki je zanimivo zasnovan in v katerem se je odkril precejšen talent novega makedonskega režiserja, izgublja svoje filmsko-estetsko sporočilo zaradi larpurlartističnega naslajanja nad krutostjo, nad takšno, kakršne v jugoslovanskem filmu še nismo videli (toliko združene na enem mestu), pa tudi z nekaterimi tujimi se lahko kosa na tem področju. To je za resno in angažirano delo precejšnja škoda. **M. G.**



19 devojaka i mornar. Bosanski barvni. Scenarij: Sead Fetahagić, Luka Pavlović. Režija: Milutin Kosovac. Igrajo: Špela Rozin, Jane Birkin, Serge Gainsbourg, Dina Rutić, Sauda Kapić, Mira Nikolić, Saša Mandić, Mišo Kandić i. dr. Proizvodnja BOSNA FILM, Sarajevo, 1971.

Davno je že tega, kar so se filmi s tematiko iz NOB razdelili v »zgodovinska pričevanja« (pri čemer je dokumentarni vid običajno v ozadju in umetniški v ospredju, vendar je v načelu varovana zgodovinska vernost) in »partizanske western«, se pravi dela, ki uporabljajo legendarno ozadje NO boja za razne razburljive pustolovske zgodbe. To je samo na sebi čisto v redu (žalostno bi bilo življenje, ko ne bi človeška fantazija spletala bajk okoli znamenitih dogodkov — in malo znamenit je dogodek, okoli katerega fantazija ne spleta bajk), seveda pa se morajo filmi tega tipa držati nekaterih pravil zvrsti: v okviru postavljene teze se mora dogajanje odvijati logično (notranja resnica zgodbe) in ilustrativni detalj njenega ozadja mora biti točen (formalna verjetnost dogajanja). V obeh točkah **19 deklet in mornar** grešijo.

19 deklet so partizanske bolničarke, ki se pod poveljstvom komandantke Irene prebijajo z ranjenci iz nemškega obroča na osvobojeno ozemlje. Čas: 1943, kraj: bosanske gore. Med ranjenci je zakonspirirani znan partizanski komandant, ki bi bil za Nemce dragocen plen: lahko bi ga zamenjali za svojega generala, ujetnika partizanov. Nemci očitno vedo za tega ranjenca, izogibajo se bojem in skušajo dekleta zmanevrirati v past, kjer bi jim prišli vsi živi v roke. Komandantka in njene zaupnice slutijo, da je med njimi izdajalec, ker čutijo, da jih sovražnik »vodi« po sprotnih informacijah — a kdo je vohun? Ena izmed deklet? Eden izmed lažjih ranjencev, nemara tisti paničar, ki se neprestano spogleduje z možnostjo, da bi se predal? Ali skrivnostni »mornar«, ki jim je dan za spremstvo, odličen, pa nediscipliniran

bojevnik, ki zapeljuje namestnico komandanta, Miljo, celo, ko je na straži? Sum bega, toda gledalcu ni do tega, da bi se angažiral v igri sumničenja, preveč ga iritirajo netočni detalji. Že takoj spočetka so boji režirani, kot bi šlo za balet. Mina počti, dva bojevnika odletita simetrično, v smelem loku levo in desno po zraku, padeta, mrtva sta. In spet. In spet. Ko se kamera premakne s teh človeških gejzirjev, komandantka Irena ravno zaskrbljena boči obrbite obrvi (moda 1971), ker je dobila nalogo, da se z ranjenci prebije. Po slikovitih gorah odtavajo bolničarke z operetnega odra uničujoče bitke, omahujé nosijo ranjence, se skrivajo, čutijo vse okoli nemški obroč — in pri prvi priložnosti popuste ranjence, se do golega slečejo in poskačejo v planinsko jezero na osvežujočo kopalnico — ter so takoj nato v objemu razveseljenih Nemcev, ki pač tvegajo nekaj klobut in tudi strelav za tako slasten plen! Milja in mornar se na straži ob sladki Gainsbourgovski glasbi predajata sladki pozabi ljubezni. Edinič, ko prestrežemo kratko konverzacijo med dvema dekletoma, se ena — za poznavalca — čisto po nepotrebnem izda, da ni muslimanka, čeprav trdi, da je (le zakaj je morala to trditi!?). Past, ki jo nazadnje nastavijo dekleta izdajalcu s tem, da zakonspirirani komandant navidez umre, pomeni sevé, da zdaj Nemci nimajo nobenega razloga več, da bi jim prizanašali; toda kraj in trenutek za odprti spopad izberejo Nemci, ne prebrisana dekleta! Skratka: nerodnost za nerodnostjo, neverjetnost za neverjetnostjo, noben moment nepredvidnosti deklet ni pripravljen z zatišjem navidezne trenutne varnosti, noben izbruh čustev ali zaupnosti s skrajnostno situacijo, ki podira pregrade normalne človeške previdnosti v na splošno nevarnem položaju; niti osnovna pravila zvrsti niso upoštevana. Scenarij ima šibka mesta, ki pa bi se dala verjetno zabisati in bi nastal spodoben komercialni film. Režija pa zasluži eno samo oceno: nezadostno.

R. Š.

Doručak sa davolom. Srbski barvni. Scenarij in režija: Miroslav Antić. Igrajo: Bata Živojinović, Mira Stupica, Dragomir Bojanić-Gidra, Vladan Živković, Pavle Vujisić.

Nekam odveč je uvodno sporočilo v filmu, da je **Zajtrk s hudičem** posnel pesnik Miroslav Antić, ker tako sporočilo dejansko ne pomeni prav ničesar, zlasti ne v primeru, ko je umetniško delo drugačne sorte napravil umetnik drugačne sorte. Pomembno je, da je iz namena nastal dosežek. Antićev namen s filmom **Zajtrk s hudičem** pa je doživel pomembnejšo realizacijo, ne glede seveda na to, da je Antić hkrati tudi pesnik.

Kakšnih posebnih Antićevih poetičnih skrbi pa v filmu pravzaprav ni videti, že zavoljo tega, ker si lahko vsako filmsko vrednoto zamislimo tudi kot dobro poetično delo. S tem je pa izrečena beseda na račun filma **Zajtrk s hudičem**, saj ga velja brez večjih premislekov uvrstiti med jugoslovanske filmske vrednote. To pomeni — njegov uspeh je v tem, da se ni izmaknil nekakšni realistični filmski teži in da je obenem ostal dovolj sodoben v okviru repertoarnega programa jugoslovanskega filma.

Vzroki za tako misel so prav tako preprosti, kot je preprost in nenehno izpovedno jasen film **Zajtrk s hudičem**. Antić se je z vztrajnostjo zazrl v povojnega vojvodinskega človeka ter pri tem krepko poudaril vse njegove tedanje značilnosti: boj z naravo, oblikovanje socializma, obvezno oddajo pridelkov. Družbena struktura tega filma je podobna Pavlovičevemu **Rdečemu klasju**, do neke mere je celo izpovedana na isti miselni in fabulativni ravni. Tudi to je zanimivo in presenetljivo spoznanje, ki prinaša trdnejša sporočila o zgodovinski resnici.

Rdeče klasje je na Slovenskem zbuvalo proteste in vprašanja o resničnosti dogodkov, prikazanih v filmu. Zdaj **Zajtrk s hudičem** nesporno dokazuje neko zgodovinsko resnico, četudi ta morebiti za umetnost, ki je tudi simbol, ni pomembna.

V. V.

Klopka za generala. Bosanski barvni. Scenarij in režija: Miomir-Miki Stamenković. Igrajo: Rade Marković, Bekim Fehmiu, Jelena Jovanović-Žigon, Ljuba Tadić. Proizvodnja: Bosna film, Sarajevo, 1971.

Srečujemo se s filmom, ki jugoslovanski filmski proizvodnji ne more biti v preveliko čast. Ne samo, da vzbuja povsem neuradne, zato pa toliko močnejše politične in človeške pomisleke, saj se v svoji vnemi za uničenje črno bele tehnike prave in neprave strani na tihem odloča za stran, ki je iz povsem človeškega stališča ne smemo sprejeti za pravo; ne samo, da razvija dovolj spretno filmsko govorico, ki pa je obremenjena z najhujšim, kar se umetnosti sploh more zgoditi — s šabloniziranjem igre, situacij in tudi moralnih dilem; ne samo, da v osebi proslavljenega Bekima Fehmija ustvarja lik nekakšnega balkanskega Jamesa Bonda — film skratka tudi z vsemi ostalimi komponentami iz tako bogate in raznolike tematike, kot je NOB, gradi temelje pravega komercialnega filmskega kažipot, ki naj vodi k najpreprostejšim, najučinkovitejšim in najmanj zahtevnim delom, primernim za manj nadarjene, ali bolje, za nižji ravni naklonjeno publiko.

Kot rečeno, je tiho simpatiziranje s počlovečenim in skorajda ubogim generalom Dražom zelo sumljive narave in ne more biti prepričljivo niti v okviru te filmske pripovedi. Tak odnos je nekompleksen in pomanjkljiv. Veliko ustrežnejša in človeško prepričljivejša je oseba enega glavnih generalovih poveljnikov, Rasa, ki ga z danimi možnostmi poustvaritve kompletne človeške situacije suvereno in zelo doživeto igra Ljuba Tadić s svojo znano elementarnostjo. Ta je tako po scenariju kot tudi po igri primer, kako je mogoče umetniško rešiti osebe iz zgodovine ali ustreznih fiktivnih paralel v prepričljive like, ki združujejo vse lastnosti in tako ali drugače osvetljuje tudi vzroke in izhodišča določene življenjske orientacije.

Seveda je en sam tak primer v filmu

mного premalo, da bi bilo mogoče govoriti o čem drugem kot o westernu iz časov NOB oziroma takoj po njej, kar pomeni verjetno dobro obiskane dvorane, pa porazno umetniško satisfakcijo.

J. P.

Mirisi, zlato i tamjan. Hrvaški črno-beli. Scenarij: Božidar Viočić in Ante Babaja (po istoimenskem romanu Slobodana Novaka). Režija: Ante Babaja. Igrajo: Sven Lasta... Proizvodnja: JADRAN FILM, Zagreb.

Babaja se je nedvomno lotil kvalitetne literarne predloge, ki jo je želel kar najbolje prelini v filmski izraz. Treba je priznati, da roman s svojo poglobljeno meditativno fakturo v principu ne omogoča filmskega izraza v virtuozi obdelavi, ki bi postala popolnoma samostojen element filmske projekcije. Posebno še zato, ker roman obravnava eno samo temo, ker tako rekoč v ničemer ni obeležen z dramskimi spopadi v dobesednem pomenu besede, saj se na neki način umika tudi trdni epiki in se pogloblja skorajda v pesniško intimnost osrednje osebe. Gre za beckettovski princip igre, če govorimo o predlogi kot o ustreznem sredstvu za ustvarjanje nekega filmskega dogajanja, za princip, katerega glavne značilnosti so variiranje ene same teme, uklenjenost v neko življenjsko alegorijo, znotraj katere je neskončno možnosti za najrazličnejše, seveda že vnaprej domišljene in predvidene asociacije.

Zgodba o zakonskem paru, ki neguje samo še na pol živo starko, sama po sebi nima nikakršnega razpleta. Razen seveda, če ni razplet tudi to, da ostane vse po starem, da je šlo ves čas za to, da bi nevzdržno temeljno situacijo enkrat za vselej odpravili, pa se je izkazalo, da je to nemogoče v fizičnem — starka noče umreti — še bolj pa v človeškem smislu: zakonca sta se že toliko navezala na svojo usodo, da je postala starka del njihju samih, del njunega življenja, za katerega ni dobro, če ga hočeš po vsej sili izrezati iz svoje biografije.

Tako je nastal studiozen film komornega značaja, v katerem je vse podrejeno tistemu vzdušju brezizhodnega in apatičnega pričakovanja, ki seveda ne more zagotavljati nikakršne spremembe. Kot rečeno, film spremljamo kot ekranizacijo Becketta in ga zategadelj



ZLATO, KADILKO IN MIRA, prizor iz filma

ni mogoče šteti v skupino komercialno uspešnih filmov, filmov, ki bodo privabljali množice. Zahteva namreč od gledalca dobršno mero sodelovanja oziroma soustvarjanja asociacij, sicer je mrtev, dolgočasen in popolnoma nezanimiv. Tak, kakršen je, pa pomeni v našem filmu zelo interesanten poseg v evropsko metodo umetniške izpovedi in predstavlja v jugoslovanskem opusu sicer ne toliko popularno, kot umetniško pomembno dejanje.

J. P.

Mlad i zdrav kao ruža. Srbski barvni. Scenarij in režija: Jovan Jovanović. Igrajo: Dragan Nikolić, Maria Bakša, Zoran Ristanović, Aleksandar Gavrić. Proizvodnja: DUNAV JUNIOR FILM, Beograd 1971.

Prvenec Joca Jovanovića je v plejadi debitantskih filmov novega jugoslovanskega filma svojevrstna izjema: s svojo ustvarjalno nestrpnostjo je zapravljal zaupanje in kvaliteto prejšnjih debitantov Želimirja Žilnika, Bora Draškovića, Miša Radivojevića, Milana Jelića. Režiserji ZGODNJIH DEL, HOROSKOPI, MALO ČEZ LES in ŠČURKARJA so namreč prinesli v tradicionalni novi jugoslovanski film mnogo več vrednosti kot Joca Jovanović.

Na beograjskem filmskem festivalu dokumentarnega in kratkega filma je Joca Jovanović pokazal politični pamflet KOLT 15 GAP in si pridobil simpatije širšega kroga filmskih kritikov in gledalcev. Tu je bil popolnoma zamenjarjen kinestetični princip kamere, v ospredju pa je bil monolog glavnega igralca, resničnega brezposelneža in zagrizenega komunista, ki je razočaran nad svojo domovino. Njegove izjave niso bile pretresljive, marveč »šokantne«, politično labilne, zaradi česar se je režiser zavaroval pred cenzuro z izjavo, da ima glavni igralec pač v žepu potrdilo, da je delno neprišteven. To v filmu tudi pove.

Zadovoljen z uspehom svojega kratkega filma se je režiser Joca Jovanović čez noč lotil celovečernega filma v barvah. V njem igra Dragan Nikolić kriminalca, outsiderja naše družbe, ki niti ne išče rešitve iz svoje socialne, družbeno determinirane sedanosti, marveč se z družbo spopade kot enak z enakimi. Na njegovi strani je samo mladost in občutek, da je vodja klana, ki še manj razmišlja kot on, na drugi strani pa je formalno urejen svet, ki je za glavnega junaka nezanimiv, brez idealov. Glavni junak ima na sebi srajco, skrojeno iz angleške zastave, kar naj bi pomenilo, da se vzoruje po zahodu, da mu domači ideali ne zadoščajo, ker jih ni znal izluščiti iz vsak-

danjka, ali pa jih je glasno zavrnil. Film upošteva samo eno vrednost, pobrano iz klasičnega filmskega leksikona, da je namreč film »moving«, da je film »akcija«. Njegov junak se vozi in teče, pretepa in se sprehaja med leptoticami: nikoli ne miruje, nikoli se ne ustavi. Igra svoja pravila igre, zato se je z njim težko identificirati: v Pulju se niso mogli niti starejši niti mladi gledalci, za katere je režiser film naredil.

Film deluje dolgočasno, čeprav je kamera utrujajoče dinamična do te mere, da zgublja svojo vrednost in postaja neinventivna, groba, mrtva. Filmski prvenec Joca Jovanovića je značilen primer, kako pravzaprav pri nas nekateri ustvarjalci z lahkoto pridejo do svojih celovečernih filmov, ne da bi se zavedali odgovornosti pred javnostjo in pred samim seboj.

B. Š.

Moja luda glava. Srbski barvni. Scenarij in režija: Vuk Vučo. Igrajo: Bata Živojinović, Pavle Vujisić, Dunja Lango, Abdurahman Šalja. Proizvodnja: Filmske novosti, Beograd, 1971.

Vsako leto se predstavi jugoslovanska kinematografija s filmskim žanrom, ki nam ne leži preveč. Kriminalka vse doslej ni bila naše uspešno filmsko področje, neuspešna ostaja tudi z letošnjim filmom **Nora glava**. Znani kulturni delavec Vuk Vučo si je za svoj prvi filmski preskus izbral ta filmski žanr, ki naj bi bil dovolj komercialen, seveda, če je posnet vsaj z zadovoljivo mero okusa in domiselnosti.

V svoji pripovedi o uslužbencu Državne varnosti, ki naj bi bil nekakšna enačica jugoslovanskega Jamesa Bonda, se pravi, da je kos vsem nalogam, zraven pa še kar se da privlačen za nežni spol, daje vtis, da je bil posnet zaradi Bata Živojinovića, še nekaj let nazaj jugoslovanskega igralca številka ena, zdaj pa že malce v pozabi. Bata je »tata mata« (kakor poje pesem iz tega filma, ki jo zanimivo samosvoje prepeva Nada Knežević) za vse lopove, rešuje nemogoče primere zločinov, neustrašen je, ničesar se ne boji, ne ustavi se pred nobeno oviro, ki bi ga lahko stala glavo — odtod tudi njegov »nadimak« **Nora glava**.

Kljub nekakšnim napetostim in izbranim dogodkom, ki se nizajo eden za drugim, kljub vsem vrstam zločinov, hippijevstvu, bojem z različnimi orožji, plezanju po strehi, spopadom s helikopterjem, skratka, kljub stvarnem zadevam, ki naj bi bile za gledalca privlačne, je film tako nespretno sestavljen, da je dolgovezno smešen. Razen tu in tam kakšne domislice ostaja precej zmedeno filmsko delce, ki ga kot samega ne obsojamo, saj ni bil posnet z umetniškimi pretenzijami kot nekateri drugi jugoslovanski filmi in je njihov rezultat prav tako smešen kot pri **Nori glavi**, obsojamo pa poskus serije o »jugoslovanskem Jamesu Bondu«, kakor obljublja informativno gradivo.

To prav gotovo ni poceni film, zato je škoda nadaljnega denarja za tovrstno jugoslovansko filmsko plažo.

M. G.

KNOCK-OUT

Nokaut. Bosanski barvni. Scenarij in režija: Bora Drašković. Kamera: Tomislav Pinter. Igrajo: Milan Galović, Barbara Buče, Margaret Lee in Milivoje Živanović. Proizvodnja: Bosna film, Sarajevo, 1970/71.

Če smo po letošnjem festivalu v Pulju ugotovili, da se je naš film evropeiziral, tega zagotovo nismo mislili le v okvirih tistega, kar nam je razprl Draškovičev **Knock-out**. Težko bi se namreč sprijaznil s praznino, ki jo ponuja sicer dovolj spretno narejen Draškovičev film. Lahko bi celo rekel, da je preveč obvladanja filmskih prvin in premalo tistega, kar bi napolnjevalo domiselne filmske forme. Brez predhodnega dokazovanja torej takoj na začetku zapišem, da gre za domala popolno zlorabo filmske forme, ki neprestano obeta in seveda tudi daje najrazličnejše površinske atrakcije, v svoji vsebini pa ostaja plehka in prazna.

Gre za zgodbo Marka — »junaka našega časa« — in njegovo povsem zgubljenost v prostor in čas, ki sta mu postala popolnoma tuja. V tem se vede svojemu stanu in situaciji neprimerno in hkrati daje račune za nekatere domenke (diverzantske), ki jih iz nepojasnljivih razlogov ni pripravljeno izpolniti. Zavaljo tega stori krvavi konec. Tako nekako nam pripoveduje zgodba, primerno okrašena s simpatičnimi dekleti, ki jih Marko sreča in ne povsem osvoji na svoji domovinski odisejadi.

Film nam je tuj, in to ne zavaljo svoje evropskosti, ki se, kot že rečeno, kaže predvsem v filmskem izrazu, tuj nam je zavaljo načina svojega kazanja, ki je popolnoma monden, narejen in do konca odtujen prostoru in času.

V filmu ostaja tako edinole Milan Galović v vlogi Marka, ki bi za svoj filmski debut zagotovo zaslužil primernejšo, v tla zakopano vlogo.

M. Z.

STAVA

Opklada. Srbski črno-beli. Scenarij: Živojin Pavlović. Režija: Zdravko Randić. Igrajo: Dušica Žegarac, Boris Dvornik, Pavle Vujisić, Bata Živojinović, Dragutin Dobričanin.

Že prvi prizori in prvi dogodki, izraženi v dialogu, sporočijo, da bo film **Stava** ustvaril situacijo, ki je že bila izražena v jugoslovanski filmski umetnosti in kljub temu še vedno vzbuja nenavadno zanimanje gledalčeve misli — preprosto zavoljo tega, ker je prekušena in nenavadna v moči svoje trajnosti.

Mnenje o **Stavi** zatorej ne more biti sprenevedavo in ovinkasto, ker je pripoved filma postavljena na barvito otožno epsko vzdušje in ker v tem čutnem okolju raste tudi povsem enosmerno utemeljena izpovednost. Naštavek teh kvalitet, ki so v jugoslovanskem filmu še vedno redke, pa že izpričuje pot k osebnosti ustvarjalcev. O njih namreč v okviru seštevka ome-

njenih kvalitet ni mogoče kdovekaj dvomiti, ker so se s specifičnostjo svojega filmskega izraza afirmativno ustalili v jugoslovanski kinematografiji ter ji seveda dali tudi posebno, v širši svet izraženo vrednost.

Težišče tega kroga je ustvarjalna filmska beseda Živojina Pavlovića, ki je pri **Stavi** sodeloval kot scenarist in v njej izpovedal vso značilno nenavadnost svoje misli. Značilnost namreč raste iz njegovih filmov in scenarijev ter se giblje na temelju nekakšne gibljive istosti, kar bi pomenilo, da istost svojih filmskih teženj obrača v premičnost miselnih razmerij. Ko si je izbral za **Stavo** podeželsko snov, se je vsekakor pokazala omenjena Pavlovićeva istost, tematiko je zajel iz zase istega socialnega kroga, le pripoved je vtisnil v razsežnost nove izvirnosti. Iz Pavlovićeve filmske misli se tesno in zgledujoče poganja režiser Zdravko Randić, ki je iz **Stave** napravil dober film. Ni rečeno, da je Randić kot režiser naravnost odvisen od Pavlovića-

režiserja, toda možnost, ki jo je Pavlović zapisal v scenarij, je prevzela Randića s tisto ustvarjalno nagnjenostjo, ki se je morala hočeš nočeš nasloniti na Pavlovićeve režijske koncepcije. To je pa vendarle prednost, in zgledovanje ni niti malo pomembno, kajti Pavlović je v vsakem svojem novem filmu na novo specifičen, kar pomeni, da mora biti tako usmerjen tudi vsakdo, ki se navdihuje ob njegovi ustvarjalnosti. Randićev film **Stava** je zato lepo samostojno delo, ki premore obilico čistih črt, zamejujočih čustvene konflikte podeželskega zakonskega para, kjer je mož star in rejen mlinar, njegova žena pa prava lepotica. Želje te mlade, pravzaprav zapuščene ženske, ki se ji porodijo ob srečanju s šoferjem-zapeljivcem, so pglavni miselni sunek, ki ga je Randić z mirno gradnjo potencial v sklepe svojega filma. Sklepi izrazijo pravo naturalno razsežnost, prvinsko razočaranje navnega dekleta, vse to pa ustvarja mnenje, da je film **Stava** resnično dober.



STAVA, prizor iz filma

OVČAR

Bosansko-srbski barvni. Scenarij in režija: Bakir Tanović. Igrajo: Adem Čejvan, Fabijan Šovagović, Sauda Kapić, Husein Čokić in Niko Grgić. Produkcija: Studio film, Sarajevo in CFS Košutnjak, Beograd, 1971.

V programskem krogu letošnjega Pulja se je film **Ovčar** predstavil kot eno tistih prijetnih presenečenj, ki so v bistvu pravzaprav logično nadaljevanje ustvarjalnega zorenja. Z njim je iz vrst odličnih dokumentaristov prestopil v krog nadarjenih debutantov igranega filma Bakir Tanović. Tako kot pred leti Vlatko Filipović je tudi on prinesel s seboj za zanesljivo »doto«: svoj dokumentarni filmski svet. **Ovčar** je v tem pogledu nadaljevanje filma **Človekovo ime**, ki se je v krogu tistih naših dokumentarnih filmov, ki gradijo na kontrastu med razvijajočim se in patriarhalnim, zaostalim, dvignil s posebnim odnosom do izbrane teme. V do-

kumentarno pripoved je položeno trpko, skoraj fatalistično spoznanje, da to niso kontrasti enega sveta, pač pa prepad med dvema svetovoma, ki bo vedno večji.

Iz tega spoznanja spleta svojo skromno fabulo tudi igrani film **Ovčar**. Iz goratih bosenskih predelov vodijo ovčarji svoje črede prezimovat v rodovitnejšo, s snegom bolj skopo dolino, ker jih doma ne morejo prehraniti. S svojimi ovcami stopajo v drug, nepoznan, sovražen svet, v katerem zanje ni prostora, saj s tem, da skrbijo za svoj obstoj, ogrožajo obstoj drugih. Povezave med obema svetovoma ni, če se naplete, je tragična, usodna. Z umirjeno filmsko govorico je Tanović odkrival v svoji temi hvaležne, zgovorne nadrobnosti in kar mu moramo zapisati v očitek, je le preforsiran melodramičen iztek, v katerem postaja sicer skrbno grajena katastrofa »deus ex machina«. Filmu se pozna, da ga je oblikoval dokumentarist. Trdno grajeno delo ima dobro kamero in igro. Ob

misli na nekaj nešablonskih dosežkov ameriškega filma bi mu lahko rekli »jugoslovanski western«.

V Pulju je sicer skromno izzvenel, vendar je njegova tiha beseda le pomagala do spoznanja, da imamo angažirane in »angažirane« filme in da je mimo mondenega hrupa in kritičnosti za vsako ceno mogoče najti zresnjene družbenokritične, socialne teme, kakršne so bile hrbtenica naše filmske rasti v prejšnjih letih.

S. G.



OVČAR, Adem Čejvan

Prva ljubav. Srbski barvni. Scenarij in režija: Zoran Čalić. Kamera: Branko Perak. Glasba: Kornelije Kovač. Igrajo: Faruk Begoli, Vesna Malohodžić, Miodrag Petrović-Čkalja, Ljiljana Lašić, Marinko Šerbez. Proizvodnja: Kosova film, Priština; Filmske novosti, Beograd. Barvni, widescreen, 2450 m, 88 min.

Kot se vsaka knjiga z izmišljeno »zgodbo« imenuje beletrija, tako je vsak celuloidni trak, na katerem se odvija izmišljeno dogajanje (z živimi igralci pač), igrani film. Ni vsaka beletrija umetnost; a med tistim, kar označujemo z »umetnostjo«, in med zavrženim kičem je široko področje del, ki ne škodijo nikomur in nam utegnejo prijetno razsvetliti marsikak pust trenutek; človek res ne vidi, zakaj naj bi jih odklanjal. Nasprotno! Včasih je nad njimi celo navdušen, v okoliščinah pač, ko mu slade življenje, pa mu vseeno niti na misel ne pride, da bi jih omenjal v isti sapi s Cervantesom ali Stendhalom.

Na tem širokem področju nekje se vrti tudi Čalićeva **Prva ljubez**. Bliže zgornjega ali spodnjega konca, bolj po tem, kako smo razporejeni, kot pa po kaki bistveni pomanjkljivosti filma, ki je namenjen zgolj in izključno zabavi, pa ne vsak hip do kraja banalni. Zakaj za zgodbico, ki je res čisti nič (on in ona, oba študenta, se srečata na makarski obali: ona je »nedolžna«, on pa »izkušen«; ona doživi prvo ljubez, on avanturico, ki se prevesi v resnejše čustvo šele, ko ga ona, užaljena, ker ga je zalotila v objemu z drugo, »pusti«. Potem malce slepomišita in se nazadnje znajdeta v objemu. A počitnic je kraj, vsak mora na svoj konec, se bosta še kdaj videla? Dogovorita se, da, a na zmenek čez mesec dni pride pač on — ne pa ona. V vmesnem času se je »izmodrila« in tako nemara zamudila edinstveno doživetje) — se skriva nekaj prijazne, zelo strpne in prav nič nasilne ali mladostniške filozofije. Ta pripoveduje o velikem nesporazumu življenja, o tem, kako nesposobni smo srečo prepoznati

in jo ujeti — nemara pač zato, ker se tisti hip, ko jo ujame, spremeni in takoj spet premakne iz našega dosega. Tega ne pripoveduje smrtno resno ali globoko prepričano; nasprotno: kot ljubezniv vprašaj.

V filmu je nekaj stereotipnosti, ki jih prepoznavamo rahlo naveličani: dobrodušni »stric« (to pot vrtnar Čkalja), ki zaljubljenca gladil pot — malce iz koristoljublja, predvsem pa iz dobrega srca: vse polno dekletovih prijateljic (le kje staknejo filmarji ta lojalna dekleta — cele razrede mladih sebičnic, ki so pripravljene tako nesebično pomagati junakinji do izpolnitve njenih želja!?) in vsaj ena fantova »prijateljica«, ki se je zmožna v pravem trenutku dostojanstveno umakniti; starejši »zapeljivec« (Aleksandar Gavrić), ki pa se žlahtno odreče tekmovanju, ko vidi, kako stvari stoje. Pozitivno je tisto, na kar film dejansko igra: neobtežena mladost junakov, prikupni pogled na to mladost in zelo dobra igra — Faruk Begoli je neverjetno sproščen in Vesna Malohodžić razigra vse svoje registre moderne navike in sentimentalke v eni sapi, obdarjene z izrazitim komičnim talentom. Filmček je nič — a prijeten nič. In edino, kar pri njem resno moti, je, da smo ga prisiljeni obravnavati v festivalskem okviru.

R. Š.

Put u raj. Hrvaški barvni. Scenarij: Miroslav Krleža (po noveli Cvrčak pod vodoskokom). Režija: Mario Faneli. Igrajo: Boris Buzančić, Ljuba Tadić, Snežana Nikšić, Relja Bašić. Proizvodnja: Jadran film, Zagreb, 1970.

Ob vsakem filmu, ki je posnet po literarni predlogi in jo hoče dobesedno prenesti na filmsko platno, zopet na novo ugotavljamo, da to ni mogoče. To se nam jasno kaže v Fanelijevem filmu **Pot v raj**. Režiser je hotel narediti verno sliko Krleževega literarnega dela in je zato avtor scenarija Krleža sam. Tako je nastal izrazito nefilmski film, delo, ki ga lahko gledamo z zaprtimi očmi in bomo izvedeli popolnoma vse. V scenarij, narejen po noveli Cvrčak pod vodoskokom, so dobesedno prepisane posamezne strani. V filmu junaki glasno govorijo svoje notranje monologe, dialogi pa so prenesene strani literature. Tako nam ob filmu ne preo-

stane drugega, kot da ga poslušamo, namesto da bi ga gledali. Film poskuša ustvariti občutje irealnega, ki živi v noveli na svojevrsten način. Na filmu pa dobimo čudno zmes slik, ki si slede v navidezni nepovezanosti, v resnici pa so v zelo jasni logični povezavi. Celotno delo sestoji samo iz zgodbe, katero igralci ilustrirajo s svojo pojavnostjo. Glavnega junaka zasledujejo mrtvi ljudje, s katerimi je imel za njihovega življenja stike. Ne more se jih rešiti, dokler se z njimi ne sreča na rajskih livadah in zaživi z njimi svoje pravo življenje. Filmsko uspešno je rešen samo zadnji del filma, srečanje Bernarda z vsemi temi nekoč živimi ljudmi. Tega v noveli ni in je morda zato imel režiser tu bolj proste roke. Toda ta konec izredno spominja na zaključek Fellinijevega filma **Osem in pol**.

V celoti gledano je to delo, ki popolnoma napačno pristopa k filmskemu mediju. Za avtorja je tu poglobljena beseda, in ne slika. Izgubljal se je v

podrobnosti in finese, ki sploh ne vplivajo na celotno zgradbo filma, iz rok pa je izpustil temeljne sestavine. To je film, ki ne zadovolji nikogar drugega, kot ljubitelja stare, lepe književnosti.

B. V.



Putovanje na kraj nesreče. Srbski barvni. Scenarij in režija: Zvonimir Berković. Igrajo: Ana Karić, Rade Šerbedžija, Nataša Maričić, Stevo Žigon in Emil Kutijaro.

Zgodba o ženski, ki si jo je izmislil moški (zgodbo in žensko). O obeh se da veliko in vlačnih oči pripovedovati, vendar le pod pogojem, da zavržete filmske dialoge. Ti so, v »najnapetjših«
trenutkih (ko na primer ona, zelo odraslo, zrelo, še malo ne površno ali neodgovorno bitje, prekaljeno v dveh zakonih, izpove ljubezen mladeniču, ki ga je srečala pred nekaj urami; ne gre za njeno čustvo, ampak za besede, s katerimi ga izrazi) na moč dramatični in smešno naivni.

Rade Šerbedžija, na oko silno prijeten fant, pride Ani Karić, na oko kar naprej užalosteni in strogo zaskrbljeni dami povedat, da je njen mož v splitski bolnici, ker se je bil trčil z njim,

ne krivim ne dolžnim. Ana se zateče k svojemu bivšemu soprogu, zdravniku, zelo razumevajočemu in vedno ljubečemu Stevu Žigonu, potem kupi karto za Split. Toda Rade se vrne in ji pove, da ni ona, ki jo njen lastni mož želi videti, ampak neka druga, študentka. Ta študentka se izkaže za silno samozavestno, odločno in v hipu »povozi«
Ano, ki je strta in brez moči.

Sredi vsega tega doživi Ana tudi ljubezenski večer ob reki z Radom, kjer se, kot rečeno, tudi zaljubi. Toda ko ji študentka pove, da je tudi njej ponujal svoja čustva, ji še ta odplava po vodi. Ukaže Radu, naj nese študentki prtljago na vlak, sama pa sede za kolodvorski šank in ga začne dajati na zob.

Sploh je najbolje, da si pustite zgodbo povedati od tistih, ki so film po takšnem ali drugačnem naključju videli. Pofilmana ni vredna veliko.

Toda **Potovanje na kraj nesreče** ima vendarle nekaj scen, zaradi katerih sicer ni bilo vredno narediti celove-

črnega filma, so pa edine, po katerih boste spoznali tistega Berkovića, ki je posnel **Rondo**. To so scene, ki jih je posnel v jesenskem parku, kjer starci iz bližnjega doma kot otroci, vendar pobožno tekajo med drevesi, božajo in tipajo njihova stebela ter liste, kot bi se hoteli naužiti sveta za potem, ko bodo morali z njega. Sploh se je Berković »sumljivo«
dolgo mudil v domu za stare ljudi, tako dolgo, da smo že skoraj pozabili, da gre za Ano Karić, ne pa za njenega očeta.

V. M.



POTOVANJE NA KRAJ NESREČE, Ana Karić, Rade Šerbedžija



V GORI RASTE ZELEN BOR, Boris Dvornik, Ingeborg Apelt

V GORI RASTE ZELEN BOR

U gori raste zelen bor. Hrvaški barvni. Scenarij in režija: Antun Vrdoljak. Igrajo: Boris Dvornik, Ivica Vidović, Veljko Milojević, Mato Ergović, Ilija Ivezić.

Na začetku bi rad spregovoril o slabostih Vrdoljakovega filma V GORI RASTE ZELEN BOR, saj je mogoče prav s pomočjo opisanih slabosti prodreti v bistvo tega uspešnega filma. Nedvomno je Vrdoljakov film zamišljen kot film, v katerem je glavni junak nosilec celotne akcije, merilo za dinamičnost in uspešnost idejnega sveta, ki se realizira prav z njegovo pomočjo. Glavni junak je torej tudi merilo celotnega filmskega dogajanja, saj je vse prirejeno njemu in njegovemu mišljenju, delovanju in odločanju. Drugi igralci, pa čeprav so njihove vloge še tako skrbno zamišljene in tudi skrbno in zavzeto odigrane, so le ozadje, s pomočjo katerega postane glavni junak,

partizanski komandant, preprost, toda nenavadno premišljeno ukrepajoč voditelj in učenik, še pomembnejši in v svojem delovanju še uspešnejši nosilec resnice in pravice. Pravzaprav mu je podrejena tudi sama akcija. Film se dogaja med NOB v Liki ali pokrajini, ki je po svojem etničnem sestavu zelo blizu tej pokrajini, vendar ne na način črno-belega slikanja partizanske tematike, temveč racionalno in previdno. S tem pa že prihajamo v uspešni del Vrdoljakovega režijskega koncepta. Naj bo glavni junak še tako uspešen, vendar ni nadčlovek, ni obdarjen s fiktivno nesmrtnostjo in neranljivostjo. Prav tako ni in noče biti človek iz jekla, brez živcev, brez čustev, skoraj demoničen v izvrševanju svojega poslanstva. Njegovo življenje se dogaja pravzaprav na dveh ravneh — na ravni »fiktivne, filmske, potrošniške« uspešnosti, ki zagotavlja filmu uspeh pri poprečnem gledalcu, hkrati pa na ravni »meditativne, čustvene, humanistične« uspešnosti, ki niti ni uspeš-

nost, temveč le uspešen prerez nekega sleherniškega življenja v določeni zgodovinski akciji.

Boris Dvornik je znal izrabiti obe ravni, še več, uspelo mu je sintetizirati ju, tako da rešujeta druga drugo. Kajti prva raven je raven zlagane in preživete triumfalčnosti, ki ni zmožna prenesti niti najbolj neargumentirane in neideološke kritike. Druga raven pa je prav tako lahko odbijajoča, saj namesto življenja kaj rada ponuja zlagani in osladni »čustveni« pristop, ki ni nič drugega kot nemožnost in nezmožnost ustvarjalcev, da bi se otrsli lažnega humanističnega pojmovanja človeka in sveta. Dvornikovo igranje je bilo sicer še vedno igranje na nivoju zvezdnitva, vendar je hkrati izpolnjevalo še druga poslanstva igralske kreacije, zaradi katerih film V GORI RASTE ZELEN BOR ni muha enodnevnika, temveč se bo uvrstil med boljše jugoslovanske filme s to tematiko. Če bi režiserju Vrdoljaku uspelo reducirati že omenjeno »fiktivno, potrošniško«

uspešnost, bi bil film verjetno še bolj pretresljiv, saj že tak, kot je, govori dovolj zgovorno in prepričljivo.

Prav tako je pomanjkljivost filma v zgradbi stranskih oseb. So enodimenzionalne, podrejajo se filmski zgodbi, režiser jih je podrejal osrednjemu fabulativnemu toku, redukcija na osrednjo fabulativnost pa je zmanjšala njihovo »živost«, postali so to, kar smo že omenili — ozadje osrednje Dvornikove igre.

V GORI RASTE ZELEN BOR je sicer obremenjen s slabostmi, ki so značilne za zvezdniške filme, vendar bi mu storiли veliko krivico, če bi ga opazovali samo s tega stališča. Važni so tudi drugi aspekti, ki sestavljajo film, njegovo dogajanje. Nekaj smo jih že omenili. Partizani niso nadljudje, niso vedno pravični, ali kar je še pomembnejše, niso nezmotljivi. Njihove akcije niso vedno pravilno zamišljene, zato umirajo in včasih bežijo. Svoje sovražnike sicer skušajo razumeti, toda če je nasilje sovražnikov preveliko, ga poplašajo z nasiljem. »Vojna je nečloveška in mi smo nečloveški z njo« — tako nekako bi lahko opisali mišljenje oseb iz filma V GORI RASTE ZELEN BOR. Tudi politkomisarjevi govorijo so vedno le delno uspešni — ni Beseda tista, ki bi ljudi vodila na pravo pot, večkrat je to lastna, zasebna usoda, ki jo lahko maščujejo le v večji množici.

Vrdoljakov film skuša pošteno govoriti o tem, kar se je dogajalo. Pri tem ne poskuša biti tendenčen, temveč ves čas ohranja primerno razdaljo do dogodkov, ljudi in njihovih dejanj, pa čeprav se nam danes nekatera zdijo nerazumna, nepravilna ali celo naperjena proti splošni ideji. Vrdoljak seveda ohranja primerno razdaljo tudi do svoje misli, zna jo korigirati in ves čas predstavljati v nekoliko moderirani obliki, prav ti zamolki pa so po svoje zgovorni in dajejo filmu pravo težo.

Smrt partizanskega komandanta je sicer čisto naključna, prav nič herojska, grozljivo nepomembna v prostranem močvirju, toda skladna s konceptom filma. Nihče ne živi nekakšnega božanskega življenja, nihče ni oproščen

smrti in trpljenja, nihče ni večer v boju za pravičnejši in resničnejši svet. Umirajo vsi, včasih umirajo prej boljši in pogumnejši, ostajajo pa strahopetci in slabiči. Vrdoljakov komandant je živel pogumno, živel je človeško, zato tudi njegova smrt ne more biti drugačna.

Vrdoljakov film V GORI RASTE ZELEN BOR pripoveduje o velikih stvareh, ki jih režiser projicira v majhne, skromno živeče ljudi. Verjetno je tu skrit uspeh Vrdoljakovega filma, ki je v Pulju dobil nagrado občinstva. Prijetno mi je, da lahko svoje razmišljanje o Vrdoljakovem filmu zaključim še z enim podatkom — film je bil na trinajstem pregledu Neorealističnega filma v Avellinu kandidat za nagrado »Laceno d'Oro« za režijo. In da bo podatek še bolj zgovoren, naj povem, da so bila v žiriji tako znana imena italijanske kulture, kot so Cesare Zavattini, Michelangelo Antonioni in Pier Paolo Pasolini. Film V GORI RASTE ZELEN BOR je torej narejen v tistem univerzalnem filmskem jeziku, ki ne pozna fiktivnih meja med različnimi ljudstvi, saj je za vse enako jase in preprost.

D. P.



VLOGA MOJE DRUŽINE V SVETOVNI REVOLUCIJI, prizor iz filma

VLOGA MOJE DRUŽINE V SVETOVNI REVOLUCIJI

Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji. Bosanski barvni. Scenarij: Bora Ćosić, Branko Vučićević, Bata Ćengić. Režija: Bata Ćengić. Kamera: Karpo Ačimović-Godina. Igrajo: Milena Dravić, Mića Tomić, Erika Družović, Dragan Nikolić, Bata Stojković, Branka Petrić. Proizvodnja: Bosna film, Sarajevo, 1971.

»Revolucija, ki je prišla leta 1945 obenem z narodnostno osvoboditvijo, je bila vojaška, groba, obenem pa fascinantna, artistična... To je film o odnosu splošnega in posamičnega v sodobnem svetu: revolucija in družina... Film revolucionarne akrobatike, rokohitrskih veščin in ljubezni... Film o tem, kaj ostane od družine, ki je vstopila v revolucijo, in kaj ostane od revolucije, ki je vstopila v družino... To je marksistična revolucionarna komedija, ki upošteva tako

Marxa (Karla) kot Marxa (Groucha) ...«

Kakšen je torej film, posnet po popularnem romanu in nič manj popularni komediji Bora Ćosića, ki se je v Pulju napovedal med drugim tudi z zgoraj citiranimi vrsticami?

Film je zelo nazorno in poučno dokazovanje razlike med navdihom in igračkanjem, med politično misijo in političnim vicem. Zagotovo je to film nadarjenih cinéastov, film z osupljivo vizualno bleščavo in neugnanim ritmom, nekakšen filmski variete, ki učinkuje s kopico presenečenj, domislic, besed (teh je še posebej veliko), konstrukcij (ni jih veliko manj). Vse povprek nametano na filmski trak pripoveduje nekaj zelo splošnih resnic o življenju, revoluciji in zgodovini, ki smo jo komajda šele vsteli v zgodovino. Na primer: revolucija je močna in krvava, a silno drobljiva v srečanjih z malomeščansko tradicijo, ki jo nehote privzema. Revolucija je odprtost v svobodo, domišljijo, pesniški polet,

če si ta polet ni navzkriž z disciplino diktature. Malomeščan se vzgaja v revolucionarja tako, da vzgaja revolucionarja za malomeščana. In tako naprej. So stvari, o katerih ni mogoče govoriti z ironičnim podcenjevanjem.

Toda to so načelni pomisleki. Vrnimo se k filmu, kot ga je predstavil Bata Ćengić. Ves njegov kolaž niti ni tako zelo izviren, kot se zazdi zaradi nagnetosti na prvi pogled. Kar zvesto ubira stopinje, ki sta jih v našem filmu nakazala Dušan Makavejev in Puriša Djordjević, ne dviga pa se do njunega razmišljanja in poetičnosti.

Vloga moje družine bi skoraj gotovo ostala filman kabaret, če ne bi kamere z izredno tenkim občutkom za modernost filmskega izražanja vodil Karpo Ačimović-Godina, ki je bil, tako kot Mile de Gleria za svoj dosežek v filmu **Na klancu**, krivično prikrajšan za uradno festivalsko priznanje. Film predstavlja serijo igralcev, ne premore pa nobene filmske vloge, če odštejemo droben, duhovit prispevek Miša Aleksijevića.

ća kot karikiranega Hitlerja. Primera ni izbrana na pamet, kajti odpira vprašanje vloge in namena epizode v filmski lepljenki. **Vloga moje družine** je skupek igračkasto zbranih epizod, ki ne premorejo skupne vodilne misli. Le redko se dvignejo do poetičnosti (zadnji monolog Milene Dravić), včasih koketirajo s sentimentom (partizan — invalid z otrokom), velikokrat s cenečnostjo »štosa« (ruski tankisti), največkrat pa z bahavim postavljanjem pred publiko, češ, poglejte, kaj si upamo.

Vse bi bilo lepo in prav, če bi bil rezultat tega poguma dober film...

S. G.

ŽARKI

Srbski barvni. Scenarij in režija Đorđe Kadijević. Igrajo: Jovan Janičijević, Pavle Vujisić, Ljubiša Samardžić, Eva Ras, Dragomir Bojanić, Bata Živojinović, Ljuba Tadić. Proizvodnja Kino Klub Pančevo, 1971.

Da bi se pravilno približali filmu **Žarki**, moramo poznati pogoje nastanka letga. To je prvi celovečerni igrani film producerske skupine Kino Klub Pančevo. Do nedavnega so se ukvarjali samo z namenskimi in reklamnimi filmi, s tem svojim delom pa vstopajo v umetniško ustvarjanje. Če se tega zavedamo, laže odpustimo filmu napake, ki zelo verjetno izvirajo iz pomanjkanja denarja. Film so v celoti finansirali sami s pomočjo vojvodinskih podjetij.

Žarki je tretje Kadijevićevo delo. Če je s prvima dvema vstopil v vrh jugoslovskega filma, ne moremo tega trditi za njegov zadnji film. Vrača se v čas narodnoosvobodilne vojne in k posamezniku v njej. Razlika je le v tem, da je njegov prejšnji film **Pohod** film o opredeljevanju človeka v času vojne, **Žarki** pa je film o opredeljenem človeku, ki ve za svojo usodo in je nioče spremeniti. **Žarki**, partizanski komandant, pristane na smrt v trenutku, ko ga Nemci ujamejo. To je zanj samo še vprašanje časa in načina. Kljub možnostim za beg, ki se mu nudijo, ostaja v svoji vlogi do konca. Igra igro, kate-re namen je dokaj jasen: vsi »gledalci«, v tem primeru neopredeljeni prebivalci vojvodinskih vasi, lahko stalno primerjajo moč in voljo dveh sil, ki ju predstavljajo komandant **Žarki** na eni in njegovi mučitelji na drugi strani. Odločitev je nedvoumna in **Žarki** se tega zaveda. Ljudje se bodo opredelili zanj, za boj proti sovražniku, za svetlejšo idejo. Film nam obenem z razkrivanjem nekega načina življenja in smrti tudi demistificira nastajanje herojev. Jasno je, da bo **Žarki** heroj. To postane zaradi načina smrti, zaradi radikalne privrženosti ideji, zaradi dokončnega zatrtja sebe v korist višjega cilja, ideje. Heroj je postal z odreka-

njem sebi, svojemu lastnemu življenju, ne z aktivnim delovanjem.

Dramaturško se je Kadijević izognil klasični gradnji. Zgodbe ne razvija po logičnem zaporedju, temveč se vsi dogodki vrste popolnoma slučajno. Med njimi ni nobene povezanosti in zaradi tega se film približuje možnostim v življenju. Posamezni prizori so izdelani samo z glavnimi igralci, medtem ko so obrobne osebe prepuščene same sebi. To se skoro gotovo ne bi zgodilo, če bi bil film narejen z dovolj velikimi finančnimi sredstvi. Film je posnet v devetih snemalnih dneh, in slutimo lahko, da bi bil narejen veliko bolj prefinjeno in dognano, če bi ga snemali dalj časa in bolj temeljito. Prav ta neizdelanost in nedognanost filmu zbijata vrednost in zaradi tega ne doseza kvalitete predhodnih del. Lahko nam je samo žal, kajti drugače bi bil to res dober film.

B. V.

Žed. Makedonski barvni. Scenarij: Živko Čingo. Režiser: Dimitrije Osmanli. Igrajo: Neda Spasojević, Darko Damevski, Pavle Vujisić, Aco Jovanovski, Snežana Stameska, Kole Angelovski. Proizvodnja: Filmska rabotna zajednica, Makedonija film, Skopje, 1970.

Življenje v Žeji je posušeno, niti smrt ni zanj rešitev, zakaj obsojeno je na večno životarjenje. So, ki ga v obupnem poskusu skušajo opehariti (z lepencastimi kovčki, culami in v spremstvu trume otročadi in žensk z izjokanimi obrazi ter godbo se spustijo s hriba, namenjeni v že dolgo ne več obljubljeni deželo Ameriko), toda nič ne izvemo, kaj se je potem zgodilo z njimi. Pač, eden se vrne, ves sljoč in poln pisanih rutic za dekleta, s tujim naglasom, vendar se na koncu izkaže, da se je vrnil beden, kot je bil odšel, da se je vrnil, ker se je bal umreti drugje, ne doma.

Odhajanje ljudi v tujino, to je le »lajt motiv« **Žeje**, glavno skrb je film vendarle posvetil tistim, ki ostajajo, bolje, tistim, ki sicer ne sodijo na to zemljo, trem učiteljicam, ki so prišle med te hribe najbrž polne mladostnega navdušenja, zdaj pa vedo, da ne bodo nikoli odšle, če jih ne bo kdo odpeljal (domači pop, sicer zaljubljen toda v posvetnih rečeh čisto neizkuššen, prijazni prinčevski inženir, ki se vozi s helikopterjem, samopašni, živalski kmet, ki mu žena ne more roditi sina?).

Tu je tudi četrto dekle, domačinka s kitkami, ki jo s svojo znano dramatičnostjo igra Neda Spasojević. Ta se nežno ljubi z ne ravno bistrim vodnoscem in upa na zakon, na stričevo doto (Pavle Vujisić), ki se je bogat (?) vrnil iz Amerike. Veliko razočaranje doleti njo, kot tudi učiteljice (ki imajo za v te hribe malce preveč skrben make-up), izmed katerih tisto najbolj nemoralno (pijana preživi noč s kmetom, katerega žena poraja) doleti smrt v plamenih.

Mračen, počasen film z velikimi prazninami in nekaterimi zelo naivnimi prizori (zaključni prizor na primer, ko

Pavle Vujisić osramočeno skloni glavo pred očitajočimi pogledi, ali vsi prizori spletnja ljubezenske romance med sanjavo učiteljico in inženirjem ali tisti s trojico bivših Amerikancev, ki vedno posedajo v gostilni), ki jih pop Kole Angelovski s svojo ljubezensko pesmijo pred oltarjem res ne more odtehtati.

Eden med tolikimi podobnimi letošnjimi filmi (**Ovčar, Žarki, Balada o krutem, Črno seme, Stava, Zlato, kadilo in mira**), ki jih ljudje verjetno ne bodo šli gledat v kino.

V. M.

S kritikami so sodelovali: Stanka Godnič, Miša Grčar, Vesna Marinčič, Denis Poniž, Janez Povše, Branko Šömen, Rapa Šuklje, Boštjan Vrhovec, Vili Vuk in Matjaž Zajec.

PULJ JE MRTEV, NAJ ŽIVI PULJ

Branko Šömen

PULJ JE MRTEV, NAJ ŽIVI PULJ

Jugoslovanski film je prejel v 1971. letu na tujih mednarodnih filmskih festivalih osemnajst nagrad in priznanj, to je tri priznanja več kot 1970. leta, toda občutno manj, kot v letu 1969, ko smo dobili kar osemindvajset priznanj, med njimi nekaj pomembnih (Grand Prix na MFF v Berlinu za film Želimirja Žilnika ZGODNJA DELA). To počasno upadanje vrednosti našega filma na tujih mednarodnih filmskih festivalih je vsekakor izraz položaja, v kakršnem se je znašel naš film in posebej vsaka nacionalna kinematografija. Kljub stalnemu pisanju o krizi filmske misli in proizvodnje pa nastajajo filmi od Pulja do Pulja pa čeprav nenačrtno in neizenačeno, po kvaliteti in po možnostih. Leto 1972 je tako znova obetavno, predvsem po avtorjih, ki se bodo predstavili v Pulju. Arena je žal še vedno najmočnejši arbiŕter naše narodne filmske proizvodnje in čeprav so merila žirije in gledalcev od festivala do festivala neizenačena, jih večina upošteva kot seizmograf trenutnega stanja naše kinematografije. To, da nimamo filmskega zakona in načrtov, kakšne filme naj bi delali za domačega gledalca in za tujino, nas vsako leto ali na vsakem puljskem festivalu potisne na začetek že prehojene poti. Tako bo najbrž tudi 1972. leta, saj nam že zdaj naslovi filmov in njihovi avtorji obljublajo dokaj zanimivo filmsko bero.

VEČ DOBRIH FILMOV KOT SCENARIJEV

Za srbski film bi lahko rekli, da se je v zadnjih desetih letih uveljavil s svojo srbsko šolo in je navzočnost beograjskih ustvarjalcev v Pulju vedno prijetno doživetje, čeprav gre včasih tudi za manj uspešne filme pa zanimive teme. Joco Živanović je po daljšem premoru posnel komercialno izdelan filmski projekt IN BOG JE USTVARIL KAVARNIŠKO PEVKO, v katerem je hotel pokazati življenje delavcev na Djerdapu. Zbral je odlično filmsko skupino, med igralci so Bata Živojinović, Jovan Jovanović-Burduš in pevka zabavne glasbe Lepa Lukić. Tudi debitant Dragan Jovanović je posnel prvenec z naslovom DEKLE S KOSMAJA. Oba filma sta nastala pri Servisu Filmskih delovnih skupin, kjer nameravajo posneti še film VETER V SUHI TRAVI v režiji Zdravka Randića in po scenariju Živojina Pavlovića, medtem ko zanj pišeta poseben scenarij Kozomara in Mihić. Aleksander Petrović je zbral ekipo za snemanje filma MOJSTER IN MARGARETA po romanu Mihaila Bulgakova, Miša Radivojević pa bo snemal film BREZ. Debitantski film je zrežiral tudi Lazar Stojanović. Naslov filma: PLASTIČNI KRISTUS.

DVA IZMED ŠESTNAJSTIH

Na hrvaški filmski sklad je prišlo jeseni šestnajst scenarijev, vendar so izbrali samo dva. Fadil Hadžić je že posnel LOV NA JELENE po lastnem scenariju, debitant Vojdrag Berčić pa partizanski film PRVI SPLITSKI ODRED. Tu naj bi nastal do Pulja film režiserja Vladimira Tadeja BALON NAŠ VSAKDANJI. Zanj je napisal scenarij Miljenko Smoje, govoril pa bo o nogometaših Hajduka. Lordan Zafranović bo režiral celovečerni film GIOVANNI, Vančo Kljaković pa film RAZUMES, MOJ STARI. Do Pulja bo najbrž končan še kakšen film, tu je namreč tudi Vrdoljakov načrt končati partizansko trilogijo po Šiblovem dnevniku.

LJUDJE IZ ČRNE HIŠE

Bosanska kinematografija v zadnjih nekaj letih izjemno napreduje. Tori Janković je že posnel film LJUDJE IZ ČRNE HIŠE, ki govori o kaznjencih in zapornikih po banjaluškem potresu. DEVETO ČUDO NA VZHODU je naslov drugega filma

Vlatka Filipovića, KNOCKOOWN pa je naslov filma, ki ga bo režiral Gojko Šipovac. Ivan Folg bo kot debitant režiral film GENERALIUM po scenariju Aleksandra Isakovića. Hajrudin Krvavec se bo predstavil s filmom VALTER BRANI SARAJEVO, Bata Čengić pa bo najbrž snemal GLUHI SMODNIK po romanu Branka Čopića.

MAKEDONSKI DEL PEKLA

Vatroslav Mimica je že posnel film MAKEDONSKI DEL PEKLA. Branko Gapo je posnel svoj tretji celovečerni film STREL in bo do Pulja končal še četrtega. V obeh filmih igrata Neda Arnerić in Slobodan Dimitrijević. Svoj drugi filmski načrt pripravlja Kiril Cenevski, ki je uspel s ČRNIM SEMENOM; ta nas bo zastopal v Santa Moniki, kjer se bo potegoval za Oskarja. Zanimiva je novica, da pripravljajo v Skopju prvo risanko. Režiser naj bi bil Petar Gligorov, nastal pa bi v proizvodnji Vardar filma.

SVOBODA NARODU

Po nemirnem letu, ki ga je doživel direktor Neoplanta filma iz Novega Sada Svetozar Udovički zaradi filma Dušana Makavejeva MISTERIJ ORGANIZMA, za katerega lahko ugotovimo, da ima regularno cenzurno kartico, ni pa vpisan v seznam pri nas izdelanih filmov, zato tudi ni mogel konkurirati za Oskarja, je filmsko življenje v Novem Sadu še dalje zelo živahno. Svoj drugi film je končal Želimir Žilnik. Sprva mu je dal naslov KAPITAL ali ODMIRANJE DRŽAVE, zdaj pa je film dobil naslov SVOBODA NARODU. Glavno vlogo v filmu je dobila Alenka Zdešar, za kamero pa je znova stal Karpo Godina Ačimović. Po naslovu in fotografijah sodeč bo to spet angažiran film, zanimiv po svoji strukturi in izpovednosti. V Novem Sadu razmišljajo še o filmskem načrtu MOST NA REKI BOSUT, ki naj bi ga režirala znana filmska scenarista Mihić in Kozomara. Dodati je treba, da se je vojvodinsko Združenje filmskih delavcev vpisalo kot producent, tako da je Neoplanta film dobil tekmeča: zdaj bosta oba producenta konkurirala pri Kulturni skupnosti Vojvodine s filmskimi načrti.

PRVI KOSOVSKI FILM

Filmsko podjetje Kosovo film iz Prištine je posnelo svoj prvi celovečerni film v albanščini. Film KAKO UMRETI je režiral Miki Stamenković, glavno vlogo pa je odigral Faruk Begoli. Film je v barvah, pripoveduje pa o smrti dveh partizanov, Vukmirovića in Sadika, ki sta padla 1943. leta. Mladi pisatelj s Kosovega Ekrem Kryeziua pa je posnel televizijski film z naslovom BEGUNCI, v katerem je analiziral strah tistih, ki bežijo pred krvnim maščevanjem v planine. Tudi v tem filmu ima glavno vlogo Faruk Begoli, poleg njega pa še drugi igralci s Kosovega in Metohije.

KLJUB VSEMU ŽIVETI

V Titogradu so začeli po daljšem ustvarjalnem premoru uresničevati precej star načrt o realizaciji filma o črnogorskem vladiku Petru Prvem Petroviću Njegošu. Scenarij je napisal Nikola Vavić, režiral pa ga bo ukrajinski režiser Jurij Iljenko. Film nastaja v sodelovanju s kijevskim studiom Dovženko. Film bo narejen do Pulja, čeprav bodo snemali tudi na Krimu in v Kijevu. Drugi črnogorski film je režiral Živko Nikolić. Naslov filma ZVERI. V načrtu

pa imajo še scenarij SVATBA po romanu Mihaila Lalića in v režiji Radomirja Saranovića in film TROJANSKI KONJ, ki naj bi ga zrežiral Borislav Pekić.

ZGODBA O LEVU

Slovenski film se bo v Pulju predstavil z dvema filmoma, z MRTVO LADJO in POSLEDNJO POSTAJO. To sta namreč edina filma, ki sta bila posneta že v 1971. letu. Zdaj sta na vrsti Boštjan Hladnik s filmom ZGODBA O LEVU in Jane Kavčič s filmom BEGUNEC. Oba bi morala biti končana do Pulja, medtem ko bo filmska proizvodnja za 1972. leto obsegala pet filmskih naslovov. Tu je scenarij Ivana Potrča PASTIRCI po povesti Franceta Bevka, scenarij Karpa Godine AČIMOVIĆA JULIJ - AVGUST in LET MRTVE PTICE, ki ga bo režiral Živojin Pavlović. Četrti projekt je ZLATOROG, peti pa VISOŠKA KRONIKA.

HAPPY END

To so torej naslovi na začetku koledarskega leta in na pol poti do puljskega festivala. Do Pulja bo gotovo še kaj spremenjenih in novih filmskih načrtov, saj skoraj dve tretjini naših režiserjev še vedno počiva in se odloči za snemanje v zadnjem trenutku. Kakorkoli že, naslovi teh filmov so zagotovilo za dovolj zanimivo kvantiteto, v kateri bodo gotovo tudi zanimivi filmi in celo uspešne stvaritve.

FILM V ŽARIŠČU POZORNOSTI

KAJ JE FILM, KAJ SEM?

Samo Simčič

Govoriti o filmu je vprašanje. Kakor se zastavlja vprašanje, kaj je film, se zastavlja vprašanje definiranja in vprašanje govora itd. Tako se odpira krog spraševanja po predmetu pa po samem sebi in po izvoru vsega in po predstavi o vsem. Mogoče je izraz vprašanje že preveč splošen, prevečkrat napisan, izrečen in prerazširjen, da bi zanesljivo pokazal svetlobo, ki jo tu mislim, ali da bi lahko obšel pomen temeljne kategorije ali vida selekcije in redukcije.

Definiranje je nerazrešljivo in definicije so neskončno nedoumljive. Z določanjem določamo nedoločnost; ugotavljamo gotovost o negotovosti.

Predpostavimo možnost drugačne definicije, ne verbalne ne eksaktne. Stvar se pokaže z dejanjem ali stvar s stvarjo samo. V našem primeru je potem film zadostna definicija sebe in se sam določa. Film je po tem, da film napravimo in kakšen je — zunaj vrednostne selekcije ali kake druge. Ali pa smo dovolj močni, da vzdržimo tak položaj?

Ali zmoremo biti v neki stvari tako, da ohranimo svojo in njeno avtonomnost, torej neranljivost in nevsiljivost enega v razmerju z drugim ter obojestransko soglasje v različnem — da smo obenem eno v drugem in da dosledno vzdržimo istost in različnost? Da se pri tem SPONTANO določimo mi in film, to se pravi, ne da bi naš um zasnoval kakršnekoli definicije? Ali prehajamo svoj jaz, svoje interese, svojo voljo, da razodete svetlobe ne kanaliziramo z dejanjem, s pojmom, z zaznavo (predpostavljam tudi zahtevo po moči, da se že v tem vprašanju iztrgamo predstavljanju »razodete svetlobe« ali da to predstavljanje kot vse drugo prehajamo)? Bi zmogli postaviti dojemanje onstran percepcij ter v siju razodovati resnico, torej tudi resnico filma — kakor to postavlja vest konsekventno ob navedenem stališču, kako se film definira?

Rečeno z drugimi besedami: ali smo kos temu, kar počnemo, ko definiramo; ali se obvladujemo v mišljenju in ali smo tega vredni; ali nam je naklonjena tolikšna milost? Vprašanje je vprašanje nas samih. Spraševanje je stanje, ki se ne končuje z odgovori, ampak ga ukinejo naša utrujenost, nezmožnost ali nadzor. Odgovori spraševanju so naša moč in nemoč (vzdržnost in nevzdržnost, omahovanje in vztrajnost...). V (ne)moči pa smo spet pred rigoroznimi zahtevami, tukaj nekaterih od njih: preveriti nepregledno množico vtisov, preden jih s kakšnim vidom razporedimo v področja, vtisov, ki so naša zavest (ne glede na to, ali pripadajo recimo sanjam, podzavesti, nezavesti ali zavedanju, kakor dostikrat kategoriziramo zavest); preveriti celo svoje življenje in svoj sedanji položaj, kaj ustanavlja našo misel in pogojuje naša dejanja, po katerem selektivnem principu se dogajamo (odkrivamo, prikrivamo) — ter se dogajajo naši izreki, naša volja, ali po kateri volji se dogaja selekcija dojemanja; priti mišljenju in vsem gibalom do kraja, kjer vse to izgori ter daje ogenj (svetlobo), toploto in moč. Ali smo pripravljeni prižgati to baklo?

Film skoraj kot nekaj drugotnega puščamo ob strani. Ali je kaka druga možnost? Vsemu dorečenemu in dogotovljenemu o filmu ter filmu in vsemu objektivno, splošno veljavnemu ne moremo verjeti; ker hočemo biti osvobojeni vsake podvrženosti, tudi izrekov in misli; ker izrečene resnice ne moremo imeti za dokončno izrečeno, če jo je mogoče izreči, in ker svoje resnice ne moremo nujno imenovati z njo, a svoje resnice sploh ne poznamo, če ne razčistimo s sabo, namreč z vso rigoroznostjo in svetostjo do in preko nemogočega. Kaos je rigorozen (Artaud). Svoboda je rigorozna. Film je kakor slepota naših oči, ki vidijo in ki kažejo svet kot trzanje naših zaznav. Vse o njem je isto. Nismo samo potopljeni v temo kino dvorane, potopljeni smo tudi v temo gledanja ali kar dojemanja. V svetlobi na platnu vidimo njeno temo, kakor se čez dan razodeva tema noči ali kakor se v temi dneva vidi svetloba noči. Zdi pa se mi, da svojo dovršenost nadomestujemo s tehnično dovršenostjo ali z dovršenostjo sistemov, znanja in logike, ki jo naš utrip na Zemlji bolj ali manj določa kot tehno-logiko, če pod tehničnim ne razumemo samo mašinerije, ampak tudi novoveško in sedanje prikazovanje sveta. Zaradi te zamenjave film skoraj stoodstotno ne kaže

dovrševanja naših oči (oči naj metaforirajo tudi človeka v celem), marveč je celó oko (povejmo: naše življenje) določeno po njem. Prav isto drži za vse o filmu. Ali mislim, da je potrebno film spremeniti? Potem bi znova reševali tehnično stran. Takšne rešitve so oznake: tokovi v filmu, ta in ta film, ta filmska smer, zvrst, to filmsko obdobje . . . Ali imamo moč te tokove zagledati v sebi — kot svoj jaz — ter jih tako tudi imenovati, namreč s seboj, namreč z njimi v sebi? In pozor! To vprašanje je skromna oznaka za svoj pomen, vendar je morebiti skupaj z ostalim izrečenim pot k razodevanju svetlobe.



VPRAŠANJA V ZVEZI S FILMSKIMI ARHIVI

so znova postala pereča v času, ko sprejemamo zakone v zvezi z novimi ustavnimi spremembami in ko mnoge med njimi že izvajamo po novem. Tudi Jugoslovanska kinoteka sodi med tiste institucije zveznega pomena, katere zadevajo priporočila novih zakonov, ki dajejo vsaki od suverenih republik pravico, da ustanovi za svoje potrebe svojo lastno ustanovo, s tem pa preneha delovati dosedanja zvezna ustanova.

Upravni odbor ljubljanske podružnice Jugoslovanske kinoteke ni sprejel dokončnega sklepa v zvezi z možnostjo decentralizacije, saj v tem ni njegova pristojnost. Slovenski del filmskega arhiva v Beogradu je namreč lastnina proizvajalcev, delež pri celotnem fondu jugoslovanske kinoteke pa je take narave, da more o tem odločiti le najvišji forum, ki v Sloveniji zastopa kinematografijo, namreč odbor za kinematografijo pri Kulturni skupnosti Slovenije.

Glede na to, da sodi Jugoslovanska kinoteka po kvantiteti in kvaliteti svoje zaloge starih in posebno znamenitih filmov med prvih šest na svetu, nemara ne bi bilo razumno in koristno, da bi se lotili delitve njenih zalog na šest delov, pa četudi bi bila vrednost vsakega od teh delov v komercialnem smislu precejšnja. Pregled zgodovine kinematografije, ki ga daje raziskovalcem Jugoslovanska kinoteka, je tako bogat in vsaj v nekaj ozirih tako popoln, da bi bilo proti koristim posameznih republik, ko bi urejeno zbirko razdrli zaradi ozko nacionalnih interesov.

Toda pri tem ugotavljamo še nekaj okolnosti, ki spremljajo razvoj kine-

matografije tudi na tem področju: kinoteka je na primer dandanašnji organizirana kot gospodarsko podjetje s samostojnim financiranjem, pri čemer prejema le okrog 22 milijonov starih dinarjev zvezne dotacije vsako leto. In ker je tako, se izplača predvajati filme iz Kinoteke bolj vsem drugim interesentom (posebno filmskim gledališčem, ki smejo predpisati nekakšno vstopnino), kot pa na primer filmskim učnim zavodom, ki mnogokrat ne morejo plačati temu gospodarskemu podjetju za izposojnino posameznega filma po 60 tisoč dinarjev.

Kot vidimo, se tudi v financiranju Jugoslovanske kinoteke kažejo poteze, ki eminentno znanstveno institucijo spreminjajo v gospodarsko podjetje, s tem pa jo odaljujejo od tistih potrošnikov, ki bi bili pri izkoriščanju zakladnice kinotečnih filmov najbolj zainteresirani.

Starejše kinoteke po svetu urejajo ta vprašanja bolj ugodno za razvoj lastne znanosti s tega področja: sovjetska kinoteka lahko kopira preko 22 milijonov metrov filmskega materiala na leto. Nacionalni filmski arhiv v Veliki Britaniji prejema 300 tisoč funtov letne subvencije, Belgijska kinotečna ustanova je uvrščena med kraljevske, torej med take, ki uživajo vse prednosti pri financiranju. Pri nas pa vodijo dolge razgovore, ali naj uživa prednost pri kopiranju za kinoteko material o nekem kongresu mladine v dobi NOB ali kak znamenit film iz začetkov takoj po osvoboditvi, na primer NA SVOJI ZEMLJI. Čisto jasno pa je, da je potrebno kopirati oba materiala in da je treba poskrbeti le za zadovoljiv način financiranja, ki naj omogoči, da bomo o pravem času rešili propadajoče materiale, ali take, ki bodo vsak hip začeli propadati.

Ta vprašanja v zvezi z arhivom slovenske kinematografije, ki jih v dolgotrajnem dialogu med filmarji in Državnim arhivom Slovenije že rešujemo, a jih nismo rešili, so torej tudi brez problematike okrog razdelitve zakladov jugoslovanske kinoteke — pri nas dovolj pereča. Če jih bomo rešili o pravem času, se bomo zlahka kmalu

poslovlili od naporne gasilske službe — dobesedno: nujno bi bilo treba prekopirati za potrebe arhivov vsaj tiste dragocene dokumente, ki so posneti še na gorljivi trak.

FRANCE KOSMAČ

LAPIS JAMESA WHITNEYA

Gene Youngblood

Kibernetska umetnost Jamesa Whitneyja je, kot je videti, v celoti plod idilične sončne Kalifornije, kjer je v dneh tihe meditacije Whitney razvil keramično roko-delstvo do stopnje lepe umetnosti. Njegov Lapis je najlepši in najbolj znan computerski film. Kot njegov prijatelj Jordan Belson tudi on pripada razširjenemu filmu (Expanded cinema) v najširšem pomenu: poskuša zaslutiti skrajne možnosti uma. Sijajno potrjuje izjavo Herberta Reada, da se veličina nahaja »v sposobnosti nekoga, da razume ali celo napove imaginativne potrebe človeštva«. Osnovna imaginativna potreba človeštva danes je premostitev brezna med duhom in materijo. Atomska znanost nas je približala rešitvi. No, tu se spomnimo besed Lewisa Pauwelsa: »Znanost brez zavesti povzroča propad duše, zavest brez znanosti je prav tako poraz«. V tem svetu je Whitney »znanstvenik duše« kot stari alkimisti, pri katerih je našel mnogo navdiha.

John in James Whitney sta znana po vsem svetu kot ustvarjalca eksperimentalnega filma Pet filmskih vaj (1941—1945). Ločila sta se 1945. l.

»Po Vajah,« se spominja James, »je bila struktura mojega dela na zunaj zelo podobna serijskim likom, konceptom. Namen je bil, da zberem strukture, ki bi mogle ustvariti celovito izkustvo. tSruktura je bila celota in je, naravno, izhajala iz preverjene izkušnje: bolj si sam celovit, bolj so celovite strukture, ki jih ustvarjaš. Po tem je prišlo dolgo obdobje razvoja, ko sem poskušal čvrsteje povezati zunanjo in notranjo likovnost. Te zgodnje predstave še niso v celoti izhajale iz mojega meditativnega izkustva. Tako sem privedel strukturo na točkasto risbo, ki je dala kvaliteto, v Indiji imenovano AKAŠA, ali fini element pred stvarjenjem, kot je to dih Brahme, situacija, ki dela vesolje bolj oprijemljivo, še preden se začne le-to rušiti v določnejši svet. Ta ideja, izražena v točkasti risbi, me je zelo privlačila.« Leta 1950 je Whitney začel pripravljati svoj lastni film.

YANTRA — projekt, ki je čakal deset let, da je bil končan, risan ročno na malih karticah, to je bil poizkus, da se slika poveže z joga-izkustvom. Yantra je stvar, ki je napravljena, da bi zajela duhovne moči in jih koncentrirala na risbo, a na tak način, da se risba reproducira skozi vizualne moči izvajalca; to je naprava za stimulacijo notranjega vpogleda, meditacije in izkustva. V desetletnem obdobju, ko je Whitney ročno risal Yantra, je njegov brat ustvaril računalnik, ki je mogel proizvajati bolj kompleksne slike. Ko je bila Yantra dovršena, sta brata sestavila drugi računalnik, s katerim je ustvarjen Lapis.

Beseda lapis je imela za stare alkimiste enak pomen kot Mandala za lamaiste, tanturiste, taoiste in hindu: neke vrste »kamna modrosti« ali pomoči pri meditaciji. V časih alkimistov in kasneje so mislili, da lapis vsebuje vitalno mistično moč, da je središče znanja. Hermes je trdil, da ima lapis telo, dušo in duha, »da stoji na pol poti med popolnimi in nepopolnimi telesi.«

Whitney je začel pripravljati Lapis 1963. končal pa 1966. Večina tega časa je porabljen za konstruiranje analognega računalnika, ki programira izredno zapletene mandala strukture filma. Ta kibernetika je pomagala Whitneyju, da se je vrnil stoletja nazaj do stare sinkretistične prakse v iskanju celovitejših vizije. Uvodna sekvenca Lapisa je lepa: čisti beli okvir, v katerega zelo počasi prihaja prstan drobnih delcev. Pritekajo in zbirajo se okoli središčne svetlobne kroglice, počasi stiskajo obroč in se množijo, dokler ne nastane ogromna sinkretistična mandala z zamotanimi geometrijskimi linijami. Te figure se elegantno vrtijo ob zvokih sitarja.

Da bi dosegel ta efekt, je Whitney na steklene plošče risal točke, ki se v medsebojnem kroženju zbirajo okoli središča v veliki koncentraciji. Točke so na vrtečih tablah pod vertikalno nameščeno kamero. Table se horizontalno vrtijo okoli svojih osi in istočasno ena okoli druge. Sprva je ogromna mandala monotono siva na belem polju, potem postane živo rdečeoranžna in se kristalizira v tisoče zapletenih modelov, od katerih vsak vsebuje cvetno linijo v diamantni konfiguraciji. Oblike se pojavljajo in izginjajo v veličastnem kroženju, a vsemu temu daje poudarek sonorni zvok sitarja.

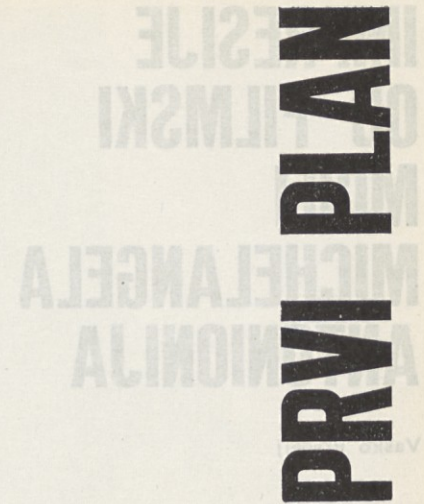
Kmalu se liki razkrojijo v oblike zelenih, rumenih in oranžnih delcev, ki se umirijo v besedi Lapis.

Mandala se oddaljuje od očesa kamere, dokler se njene posamezne sekcije ne stopijo v celoto. Rztopi se v plavo liso v središču črne praznine. Ta se vrti in bljuje slap razpenjenih delcev, ki se pojavljajo in izginjajo. Zdi se, da plešejo kristali snežink, diamanti, grozdi molekul — a izginejo, preden more človeško oko ujeti njihovo pot.

Uvodna sekvenca se ponavlja v plavem in črnem — tisoče drobnih plavih delcev se zbira okoli središčnega vrtinca. V trenutku delci zledenijo v diamantne kristale in se potem zopet raztopijo v sinkretistično polje. Dve refleksni krogli v zaslepljujoče belem centru pričenjata diagonalno pulsirati in se raztegovati, ustvarjajoč pri tem občutek ogromne napetosti. Krogli se svetlikata in pulsirata do končnega zatemnjenja. Tako Whitney sugerira napor pred končnim zlomom, nesposobnost, da se doseže samadhi. »To je zato, ker je bil Lapis blizu meja tistega, kar sem mogel storiti. Stroj me je onemogočil, moja domišljija ni mogla več poleteti. Razumljivo — bili smo šele na najprimitivnejši stopnji kibernetike umetnosti. Izdala me je moja notranja likovnost, istočasno, ko so se zrušile moje zunanje možnosti, da kontroliram instrument.«



...



Prosimo, da v članku Tarasa Kermaunerja (EKTRAN št. 87/88, od 419. do 425. strani) zamenjate besedo ANE-MIČNOST (brezkrvnost), ki je tudi v naslovu, z besedo ANOMIČNOST (brez-zakonje). Oprostite tiskarskemu škrtu.

IMPRESIJE OB FILMSKI MISLI MICHELANGELA ANTONIONIJA

Vasko Pregelj

Najnovjši film Michelangela Antonionija sodi v tisto zvrst filmske umetnosti, ki ji površna kritika navadno očita intelektualistično estetiziranje ter aktivno ideološko neopredeljenost do temeljnih razmerij našega časa. KOTA ZABRISKIE je sicer najbolj idejno heterogeno in umetniško problematično Antonionijevo delo, vendar kljub vsem pomislekom dosledno nadaljuje avtorjevo zamisel o oddaljenem, človeško brezbriznem svetu, kot ga je prikazal v celi vrsti mojstrskih dosežkov preteklega desetletja. Njegov pogled na uničujoče delovanje moderne civilizacije je stoičen; skorajda dokumentarno, vendar brez za današnji filmski trenutek značilnega naturalizma prikazuje dileme bogate, a čustveno prazne družbe izobilja zahodnega sveta. Kot tipičen svetovljan brez kakršnekoli zavezanosti določenemu idejnemu determinizmu je navidezno brezoseben, skorajda imamo občutek, da tehnika filmske govornice prevlada nad izpovednostjo, saj nikdar ne obsoja ali vrednoti, ampak skozi metaforiko porcelanaste artificialnosti raje primerja ali izpostavlja ter ob tem vedno ostaja nekako olimpijsko vzvišen in virtuozen. Ni pa zaprt v krogu baročne samozadostnosti, kakršno pogosto srečamo pri Felliniju (Giulietta in duhovi). Dopusča vse možnosti, če le zmoremo prisluhniti preciznim disonancam, ki ustvarjajo motoričnost njegove pripovedi. Breme evropske kulturne tradicije je opaziti v skrajni relativizaciji, saj je vsakokratno podrti vera v določeno stilno orientacijo ireverzibilnega dogajanja zahodne umetnosti ustvarila poseben tip reakcije, ki ji na zanj značilen način podlega tudi Antonioni. Umetnost je iluzija, prav tako je tudi njena resničnost ali neresničnost zgolj vprašanje stališča oziroma nazorske opredeljenosti, zato je nepreveljiva, tako rekoč nevidna, torej nekakšna igra, kjer je vse mogoče, če le hočemo vstopiti v območje njene demitologizirane transcendence. Takšen relativizem, ki je posledica specifičnega dogajanja evropske kulture, je najmočnejše prisoten v delu BLOW-UP, posebno v genialno izvedenih sekvencah skoraj pantomimične igre vizionarnega tenisa. Omenjeni prizori so »pars pro toto« celotne miselnosti določenega tipa evropske umetnosti. V območju filma je klasik te opredelitve Luis Buñuel, ki že desetletja govori svoj filmski credo na platnih sveta, pa nikdar ne reče niti ja niti ne, saj ve, da odgovora enostavno ni. Tej premisi odgovarja tudi Bergman, ko neprestano vodi gledalca ob robu smrti, vere in ljubezni, zanj najglobljih determinant človeškega bivanja, pa vendar se mu vse te razsežnosti vedno znova prikazujejo kot splet resnic, ki bodo že v naslednjem trenutku zanikane ali prevrednotene. Omenjeni strukturi seveda ustreza na povsem svoj način, kot smo ugotovili, tudi Antonioni. Praznina sveta brez vsakršne stalnosti je na samem začetku (AVANTURA) izpovedana kot naveličana prenažrta družba, ki niti v skrajnem, skoraj animaličnem senzualizmu ne more najti nikakršnega trdnega smisla. Konec AVANTURE sicer še nekako budi vero v neko humanistično poslanstvo — v danem primeru je to ljubezen, vendar je celoten potek filma že zastavljen v smislu človekove osamljenosti, v praznini sveta brez idejnosti, ki ga niti sam ne more zadovoljivo izpolniti, ker tega niti noče niti ne zmore. Človek si ne prizadeva več vtiriti sveta na pravo pot v smislu humanistične tradicije (Hamlet), saj takšen postopek v skrajnosti vedno povzroči rojstvo uničevalne totalitarnosti. Postavljen je v prostor astralne osamljenosti, ki omogoča nešteto možnosti, saj ga ne omejuje volja do doseganja statične resničnosti, ampak je vržen na pot brezmejnega dogajanja. Pred obličjem takšne resnice pa spričo bremena stoletne podvrženosti povsem določenemu smislu bivanja junak in avtor stojita nekako nemočna. Antonionijeva junakinja (Monica Vitti) tja do RDEČE PUŠČAVE še vedno živi v iskanju sicer močno zabrisane, a vseeno prisotne poti (ljubezen), medtem ko BLOW-UP dobesedno razkrije breztemeljnost takega iskanja, saj pokaže nešteto možnosti osmišljanja resnice, med katerimi nobena ni obsojena kot zavrnjena in prekleta ali edino zveličavna ter čaščena. Svet civilizacijske puščave je tu nenadoma videti sila živopisen, njegovo dogajanje je vsaj toliko polno kot opozicija naravnih resnic, saj pušča vsa vrata odprta. Doseganje smisla poteka skozi fotografsko povečavo, torej preko sveta tehnike, ki nenadoma ni več nekaj zasužnjujočega, ampak omogoča razkritje vse

večjih razsežnosti neznanega. Končne resnice oziroma smisla seveda ni, saj se možnost raziskave nenehno povečuje, kolikor globlje prodiramo v svet raziskovane materije. (Fabulativno je ta materija dozdevni umor.) Stopnjevanje tega dogajanja je nazadnje prikazano v že omenjeni igri tenisa brez žogice, kar je metaforično nadaljevanje omenjenega procesa. Igra ali raziskava torej nimata svojega dokončnega smisla, ko bo vse doigrano ali raziskano, kot to poznamo v tradicionalnih okvirih, ampak sta nenehno prodiranje v mehanizem lastnega ustroja.

Zaključka torej ni, so le posamezne faze vedenja (igranja), ki se med seboj razlikujejo po globini raziskave oziroma intenziteti igre ter nenehno odpirajo nova obzorja. S tem je seveda vsaka resnica postavljena v apriorni relativizem, saj je vsakokratno presežena s sredstvom, ki jo sploh omogoča (raziskava) ter tako kot dokončni smisel preprosto izgine. Bistveno je torej brezmejno raziskovanje (igranje), osvobojeno vseh tako ali drugače začrtanih mej. Če je BLOW-UP idejni višek Antonionijevega opusa, nekakšen zaključek določene predstave o svetu, kakršna je značilna za celo vrsto evropskih razumnikov našega časa, potem je o njegovem najnovejšem filmu mogoče trditi, da po svoji miselni plasti vrača avtorja v prostor, ki ga je na drugačen način že prej obravnaval. Idejno smo tu zopet v območju razkola med puščavo civilizacijsko-tehničnega kompleksa ter individualizmom čustvene zavezanosti posameznika, ki je pahnjen v praznino idolatrije moderne tehnike. Tu ni osrednji element globalni razmislek o svetu kot v filmu BLOW-UP, ampak se avtor povrne v intimistično ozračje psihične osamljenosti, kakršno srečamo že v RDEČI PUŠČAVI. Novi elementi pa so prisotni predvsem v še močnejši oblikovni dognanosti, poskusih fantazijske metaforike, ki avtorju do sedaj ni bila posebno blizu ter ne nazadnje v izbiri snovi. Če nas je dosednji Antonionijev opus pripeljal do načelnih idejnih izhodišč, izkristaliziranih in mojstrsko dognanih v filmu BLOW-UP, potem je potrebno ob delu KOTA ZABRISKIE razmisliti o nekaterih elementih oblikovne, estetske oziroma dramske zgradbe njegove pripovedi.

Gradnja dogodka in kompozicija filmske slike potekata v okviru podobnih razsežnosti, kot smo to videli v Antonionijevih zgodnjih filmih. Avtor je ostal zvest načinu ustvarjanja pripovedi s pomočjo paralelistične kompozicijske sheme, katere osnovna komponenta je dramatična soodnosnost dveh ali več tektonsko si nasprotujočih oblik. Pojavnost človeške figure je v ponotranjenem dialogičnem razmerju s pejzažno ali arhitektonsko celoto in to tako, da psihični brezizhodnosti junakove osebnosti nekako odgovarja monumentalna praznina scenske uprizoritve. V območju moderne italijanske umetnosti je takšen prijem značilen za starejša dela Giorgia de Chirica, le da je tu magična praznina realnosti konfrontirana z nostalgično uprizoritvijo vizionarnih klasičnih plastik. Estetski razvoj omenjenega sistema komponiranja pa spričo poseganja v nova tematska območja privede do vedno večje popolnosti interpretativnih možnosti gradnje filmske slike. Tako vidimo že v RDEČI PUŠČAVI, kjer avtor vsebinsko funkcionalno uporabi tudi barvo, izrazito težnjo k ploskovnosti. Le-ta je dosežena preko preoblikovanih perspektiv raznih strojnih elementov tovarne in podobno, nasproti katerim stoji osamljenost človeškega bitja. Možnost ploskovitosti ustvarja občutek voluminozne monumentalnosti, saj razsežnost določene forme lahko le slutimo iz konstrukcije kompozicijske ureditve. Prostor je tako vedno bolj napet, saj ga uravnava perspektivni iluzionizem idejne narave, ki je glede na začetke v AVANTURI že skoraj artificialen, kar pa spričo avtorjeve vsestranske virtuoznosti ne učinkuje kot l'art-pour-l'art. Poetičnost Antonionijeve filmske govornice je namreč zavita v briljantno intelektualno intuicijo, ki sicer vedno hodi na robu svojega lastnega smisla, toda njegova misel prinaša estetske razsežnosti, katerih čutnost vedno najde ustrezno sozvočje z vsebinskim jedrom. Njegov filmski jezik je blizu neki filozofični odmaknjenosti, je imanentno spraševanje oblikovnih možnosti. Le-te pa so transparentne, saj je na dnu vedno mogoče opaziti resnico neke temeljne vsebinske dileme sodobnega sveta. Če omenjenim ugotovitvam dodamo



KRIK, prizor iz filma

Antonionijevo izrazito statično konceptijo igre, ki temelji na povsem ponotranjenem dogodku junakove pogosto premočne senzibilne psihične narave (Monica Vitti je v tem območju nedvomno najmočnejši interpret takšne opredelitve celotnega avtorjevega opusa), je jasno, da imamo pred seboj neki težko dostopen, skorajda hermetičen svet. V okviru tematskega kroga v Evropi dogajajočih se filmov Antonionijeva misel ni našla bistvenih spornosti, saj izhaja iz območja kulturno-zgodovinskega ozračja, ki zna prisluhniti še tako tankočutnim umetniškimi razsežnostim. Avtor je pač del geneze določenega miselnega profila z izrazitimi značilnostmi, kakršne so lahko nastale samo skozi tradicijo kulturne zapuščine stare celine. Njegov vstop v obzorje Amerike je le analiza določenih prvin tega sveta, ne pa sintetična uprizoritev, kot jo je na primer podal Orson Welles (DRŽAVLJAN KANE). Ti elementi pa so združeni v neki osnovni misli, češ, Amerika je dežela, kjer človek ni nikdar sam s seboj, njegova odločitev ne izvira iz lastnega premisleka o stvareh, ampak je hočeš nočeš del velikanske informacijske zgradbe, ki nenehno prepričuje posameznika o celi vrsti funkcionalnih smislov njegovega življenja. Reklama je Antonioniju temeljna imanenca ameriške stvarnosti; kot Evropejec vidi odtujenost človeškega v tej džungli vseh mogočih razlag in pripovedi, ki nenehno bremenijo možgane z obljubami in priporočili. Ta civilizacijski Babilon ni svet neme prisotnosti tehnike, kakršno srečamo v RDEČI PUŠČAVI. Enostavno ne pusti bivati na drugačen način, saj nenehno vsiljuje svoj lastni smisel vsemu obstoječemu. Kdor se pregreši proti normam tega informacijskega monstruma neprestanega solicitiranja, samoumevno izpade iz obzorja, ki ga predstavlja »American way of life«. Preprosto je izgnan iz tega sveta brez intimne ter je smiseln samo še v puščavi, torej ga praktično ni. Daria predstavlja v tem delu samega avtorja kot posamično eksistenco; je nosilec Antonionijeve evropsko misleče psihe, ki se osmišlja tam, kjer Amerika ničesar ne vidi — v puščavi. Njen slučajni ljubimec je prvi Američan. Hoče nazaj v civilizacijo, saj le tam lahko zmaga ali propade; torej je le takšen svet zanjo nosilec določenega smisla, čeprav se mu upira.

Formalna uprizoritev tega filma je mogoče najbolj virtuozno estetska ter zato hkrati močno problematična realizacija Antonionijevega opusa. Kamera je silno razgibana ter dobesedno drvi skozi kaos Amerike. Utrip nenehnega pritiska reklame je v tej komponenti najmočnejše prisoten, saj obenem prikazuje in osmišlja. Celotna likovna zgradba pa doživi svoj višek v prizorih »puščavske ljubezni« ter zaključnih sekvencah vizionarnega razkroja ameriškega establishmenta. Gomazeča telesa v pesku ustvarjajo občutek neke astralne prvobitnosti. Mogočna puščavska zemlja, Magna mater vsega živega, je pravkar rodila neobgljeno človeško bitje, ki še ne pozna Pandorine skrinjice tisočerih tegob, zato neomejeno uživa igrivo brezskrbnost življenja — tako nekako je mogoče metaforično dojeti poetičnost ljubezenskih prizorov. Barvna harmoničnost je klasicistično stroga (Ingres — Turška kopel) in še podkrepi predstavo kozmične razsežnosti neke prvinske erotike. Zaključni akord eksplozije realnega sveta pa je Antonionijev poseg v fantastiko nadrealistične fluidnosti, kakršno srečamo v slikarskih delih Yvesa Tanguya. Omenjeni prizori plavajoče materije so realno osmišljeni, saj predstavljajo razkroj najbolj značilne predmetnosti nekega posebnega socialno-zgodovinskega okolja (Amerika). Barvna in kompozicijska upodobitev pa je, kot sem že omenil, najbliže intimistični fantastiki Tanguyeve umetnosti. Vsi ti elementi so združeni v dokaj heterogeni umetniški strukturi, zato nas KOTA ZABRISKIE ne prepriča o celovitosti neke predstave o svetu, ampak je partikularizirano delo, ki temelji na analitičnih impresijah, kar pa je logično, saj avtor vstopa v povsem novo okolje z merili starega sveta.

KRIZA FILMSKE KRITIKE IN KRIZA FILMSKE UMETNOSTI

Giuseppe Turrone

Članek Giuseppa Turroneja Avtorski film, potrošniški film, poetični film, ki ga v nekoliko skrajšani obliki ponatiskujemo iz italijanske filmske revije Bianco e nero (zvezek 1/2, 1971) je zanimivo razmišljanje na témo krize filmske kritike in filmskega ustvarjanja. Avtor sicer ne podaja nove formule, na podlagi katere bi bilo mogoče krizo razrešiti, temveč samo opisuje in razkriva tiste temeljne vzroke, zaradi katerih vedno znova prihaja do krize pisanja o filmu in po drugi strani do krize samih kinematografij. Kljub temu da je članek napisan na podlagi izkušenj, ki si jih je avtor pridobil z raziskovanjem italijanskega in francoskega filma, pa po svoje problematizira tudi našo filmsko ustvarjalnost in našo filmsko kritiko. Giuseppe Turrone skuša v svojem članku prikazati temeljne relacije, ki družijo filmsko umetnost s filmsko znanostjo — znanstvenim raziskovanjem in kritiko filma ter filmsko umetnost in sodobno zahodno potrošniško družbo v njeni temeljni krizi. Ta temeljna kriza pa je le posledica vizualne umetnosti; ta je v zadnjih letih bistveno preseгла tista spoznanja, ki so bila osnova stare, po Turronejevih besedah »humanistične« umetnosti. Odveč bi bilo pojasnjevati, da je prav filmska umetnost steber nove vizualne znanosti, saj Turrone ugotavlja, da »je petdeset let filma kot stoletja literature, slikarstva in glasbe«. Prav zaradi silovitega razvoja vizualnih umetnosti pa je prišlo do že omenjene temeljne krize med filmsko umetnostjo in njeno kritiko, saj se kritika ves čas sooča z dejstvom, da mora opisovati in razlagati že preživeto, že preseženo. Zato Turronejevo vprašanje, kakšna naj bo narava filma, ni nič samosvojega ali nalključnega, temveč nujna posledica stanja, ki določa današnjo filmsko kulturo.

AVTORSKI FILM, POTROŠNIŠKI FILM, POETIČNI FILM

I.

Spor o tem, kakšna naj bo narava filma, ni nov; morda ga je porodila trditev Piera Paola Pasolinija, ki je potrdil resničnost svojega »poetičnega« filma (in ne »proznega«, kakršnih je po njegovem mnenju devetdeset odstotkov današnjih filmov). Vendar pa se je ostrina spora skrhalo, hkrati pa se ga je polastilo tržišče potrošniške kulture.

O »poetičnem filmu« govori človek, ki nima niti najmanjšega smisla ne za film ne za poezijo. In film, ki nima nobene teh lastnosti, kritika običajno označi kot avtorski, umetniški film. Nekaj se dogaja. To prav gotovo vemo vsi, toda ta »nekaj« je potrebno točno opredeliti. Širjenje kulture se opira na podobo, fotografijo, film in televizijo. Smo v središču tega kulturnega podnebja in dejstvo tega pojava moramo razumeti zavestno in moralno. Poudarjam izraze zavest in morala, kajti sicer ne bomo razumeli ničesar več.

Geslo kulture je: film je umetnost, kultura in poezija, fotografija je umetnost, kultura in poezija. Kultura nikogar ne diskriminira, saj lahko le tako predstavi katerega od fenomenov (režiser, film) ali reklamira neki izdelek. Pojav razširjenosti kulture pa ima tudi negativne posledice. To, kar bi moralo zanimati razgledano publiko, ni toliko Fellinijev mit (kako ustvarja, kako pada v ustvarjalno ekstazo; koliko žena je imel Bergman; katerega novega igralca je odkril Visconti; zakaj Godardove ženske niso lepe), kot pomen in pripovednost njihovih filmov. Zdi se, da bi bilo treba začeti z osnovo. Gledalci bi morali znati razbirati posamezne posnetke, sekvence in naposled film kot celoto. Kako naj bi se tega naučili? Potrebno bi bilo najprej, da bi to večino obvladali učitelji. Toda ne. Namesto tega govorijo v poetičnih, liričnih izrazih o zadnjem Fellinijevem filmu in ugotavljajo morda pravilne stvari, lahko pa tudi mnoge neumnosti.

Kakorkoli že, daleč so od individualiziranja jezika, ki je edina pot, da prideš do pretehtane, utemeljene vednosti o izraznih sredstvih.

Jasno, kajne? Da lahko razumeš Leopardija, moraš poznati slovnico, sintakso in zgodovino literature. To vedo vsi. Da bi pa razumeli Fellinijev film, se zdi učiteljem, učencem in poprečno ali zelo razgledanim ljudem potrebno mnogo manj;

pomeni literarno in umetnostno kulturo, sociologijo in morda celo kaj drugega. Toda filmski jezik — to po njihovem mnenju ni potrebno.

Od tod izvira zmeda, posebno v današnjem trenutku, ko je vizualna omika po logični in zgodovinski poti dosegla premoč nad kulturo, zaznamovano s humanističnim pečatom. Nepripravljenost tistih, ki bi morali opravljati to novo vizualno poslanstvo, je katastrofalna. To lahko trdimo za šole. To lahko rečemo o filmski kritiki mnogih italijanskih dnevnikov, ki izhaja iz lirično navdahnjenih vzklikov in s svojo hermetičnostjo in ustaljeno literarno frazeologijo, ki je ustrezala potrebam literarne kritike v 30-tih in 40-tih letih, prehaja v karkoli. V brezbriznosti in nevednosti, ki sta resnično vredni, da si jih zapomnimo.

Seveda igrajo vse specializirane revije vlogo prelomnice v eno ali drugo smer. So revije, ki prinašajo razgovore o kulturi, in druge, ki so odprle pot razumevanju najboljših filmskih avtorjev. Obstajajo ljudje, katerih glasovi niso ravno podtalni, temveč samo pritajeni. Ti veliko delajo in odločajo o marsičem, toda razširjena kultura jih ne pozna ali pa se pretvarja, da jih ne pozna.

Včasih smo dejali: razširjanje vidne kulture temelji na lirskih, domišljijjskih podobah. Toda šola se opira na izraze slabo predelane Crocejeve estetike vselej, kadar mora govoriti o pravem filmskem avtorju. Seveda je bila ta estetika osvojena precej pozno: za Bergmana obstaja cel govor o mnogih gubah v njegovi duši, eksistenčnih problemih in vzvišenih trepetanjih; za Viscontija cela zbirka stavkov, vzeta iz dobrih filmskih revij izpred dvajsetih let (ne da bi kdajkoli komu prišlo na misel, da bi Viscontija analiziral v luči post-dannunzijvske dekadence). Gotovo se bo komu zahotelo zeti v roke dobro knjigo dobrega avtorja o filmu ali prebrati filmsko revijo, ki bi znala bolj zgodovinsko, bolj kritično raziskati te pojme (delno pravilne, delno izražene z običajnim jezikom in torej zgrešene že v osnovi). Vse je resnično; vendar pa kulturna navada, ki izhaja vedno iz naše stare humanistične vzgoje, preveč vidno, preveč »kulturniško« temelji na absolutni poetičnosti s crocejevskim pečatom, temelji na poeziji v času, ko je naša družba v fazi spreminjanja, morda celo revolucije. Današnja Italija je med najbolj »revolucionarnimi« deželami sveta. Revolucionarna je v smislu neke notranje napetosti, v smislu sprememb, ki hočejo biti opazne, protestov, ki hočejo postati glasovi, kriki in resničnost. Zato potrebuje manj poezije in več preproste in ostre resnice, dokumentov, dokazov, realnosti.

Kaj nam mar, če naša kulturna »srenja« razširja ljubezen do fotografije, če pa so fotografi, ki jih ta srenja predstavlja, tipa BLOW-UP, se pravi karikature fotografa, nefotografi. In ne zanima nas, da se govori o Bergmanu ali Felliniju, ko pa so Godard, Garrel in mnogi drugi pozabljeni. So, vsaj za nas, pozabljeni iz preveč jasnih vzrokov.

Branje slike izhaja iz zgrešenih kulturnozgodovinskih domnev. Torej bo potreba po tem, tudi kadar je resnično taka, ostala vedno delna, nepopolna, marginalna. Treba je dodati dejstvo, ki lahko natančneje osvetli tak pogovor. Poleg crocejsko-klicalne kulture raziskujejo tudi sami umetniki izrazito resničnost tega kulturnega podnebja. Na primer: Pasolini je našel razliko med poetičnim in potrošniškim filmom. In vendar Pasolini dobro pozna zgodovino filma, dobro pozna Dreyerja. Dobro pa ve, da poetičnega filma niso ustvarili samo Dreyer, Chaplin in še nekateri redki režiserji, ki so resnični ustvarjalci. Ve, da poezija ni v obrazcih, v načinih, ampak v rezultatih. Morda bi se režiser strinjal, če trdimo, da je po našem mnenju več »poezije« v RDEČIH SENCAH kot v SVINJAKU, da je več resnično poetične komike v Hawksovem ČLOVEKOVEM NAJLJUBŠEM ŠPORTU kot v ZEMLJI, GLEDANI Z LUNE. Prav gotovo je več poezije v Chaplinovi GROFICI IZ HONG KONGA kot v Godardovem MADE IN USA, pa čeprav je Godardov film neprimerno bolj moderen v načinu, mnogo bolj izrazit in aktualnejši v filmskem jeziku. Zapomnite si, da je treba reči »življenje, resničnost, dialog, politika in zgodovina«, kadar govorimo o »poeziji«. Tega po našem mnenju ne obsega razširjena kultura, ki ostaja vezana na staro frazeologijo in na zlomljen, negotov

in brezperspektiven začetek. Govorimo z našimi besedami, z našimi frazami, če so le-te nejasne, naš pogovor ni razumljiv in naša kulturna politika negotova.

Mnogi ljudje prave kulture, kot npr. Pasolini, indirektno podpirajo trenje med razširjanjem in ustvarjanjem. Pasolini me spominja na D'Annunzia, ki je verjel v izrazno resničnost filma samo zato, ker so bile pod nekdanjimi infantilnimi in jecljivimi predstavami o filmih njegove predstave poučne; obtežene s kulturo, »poezijo« pa tudi z literarno šaro in praznimi, lepoznanstvenimi feminilnimi slepili. Ne bi hotel žaliti, toda poezijo je treba izpostaviti in počakati, da jo opazijo drugi. Narediti je treba kot Manzoni, kot Proust in Flaubert: molčati in veliko delati.

Če temeljimo le na poeziji in poetičnosti, nastane velika zmeda. Primer Leloucha izpred treh, štirih let je tipičen, čeprav nepomemben (srce se mi trga, da moram napisati ime Leloucha poleg Pasolinija). Film MOŠKI IN ŽENSKA se je zdel, ne reviji Bianco e nero, temveč kritiku Fernandu di Giammatteu — lep, poln poezije in bogat pravega človeškega čustva. Les choses de la vie, les choses de l'amour, les choses de la mort: življenje, ljubezen in smrt. Lelouch je bil podkovan, toda če bi takrat strukturalistična kritika poskusila razstaviti na osnovne elemente (to prav gotovo ne bi bilo težko) ta ljubki film, ki je bil sicer dobro zmontiran, a je stal pokonci le po čudežnem naključju, in katerega deli so bili spojeni z lepilom in ne z jeklenimi okovi, bi pri uradni filmski kritiki izzvala zaničevanje. V resnici so bile v tem trenutku lingvistične metode francoskega novega vala v nevarnosti, film ni uspeval, najboljši režiserji so že mislili na jutri in prebrisani Lelouch si je v sladki toploti televizijskega vrtiljaka zamislil običajno zgodbo, večno kot on in ona, zelo človeško, resnično in občuteno. Doživel je uspeh. To ni več ljudski film, ampak film za novo buržoazno publiko, ki je zrasla v omiki blagostanja. Pojav se je ponovil pri Petriju (PREISKAVA O NE-OPOREČNEM DRŽAVLJANU) in na srečo so si resne revije na eni ali na drugi strani vsaj enkrat enotne v ocenjevanju tega nepopolnega filma, nejasnega v kritični zasnovi in torej tudi v filmskem jeziku. Toda kdo zna danes brati film? Mi pri revijah? Mi — filmski kritiki? Ne vedno. Posledica je, da ima tisti, ki je študiral leposlovje in ni nikoli bral kake knjige o filmu, ampak le filmske kritike v tisku ali intervjuje z režiserji v tednikih, zelo plitvo znanje, kako je treba brati film, fotografijo ali pa televizijsko oddajo.

Na témo »lepe fotografije« (zelo slabo poznam Pasolinija, toda v njegovih filmih so vedno lepe fotografije in lepe obleke; fotografije so kot slike; zdi se, da je on sam Giotto, Velasquez ali Piero della Francesca) se bo treba vrniti drugič; to je osnova za kritičen pogovor o branju slik danes. Osnovno pa je tole: pravi ustvarjalci filma nimajo v svojih filmih nikoli »lepih« slik. Njihova fotografija je gola, klasična in bistvena kot njihove ideje: Godard je linearen kot Rossellini, Truffaut kot Hawks, Minnelli kot Renoir, Ford kot Welsh in tako dalje. To so avtorji, ki so pogosto prišli do poetičnih izraznih rezultatov. Ustvarili so poezijo, ker niso vedeli, da jo delajo. Hoteli so le povedati nekatere stvari na določen način. Danes lahko intelektualistični film uniči nalogo poezije, se pravi resnico.

II.

Chaplin pripoveduje v GROFICI IZ HONG KONGA zelo stare stvari s pomočjo jezika, ki je izjemno čist, ki je resničen. Verjame vanj. Dela poezijo, ker verjame v njeno zgodovinsko, človeško in eksistenčno resničnost. Brez te vere ni mogoče narediti nič dobrega. Ali pa — in to je največ, kar se da, spravimo na dan prazne, abstraktne in intelektualistične teorije, ki so lahko sezonska moda, toda ne napolnjujejo panorame naše zgodovinske nujnosti.

»Lepe fotografije« v Rosijevem filmu LJUDJE PROTI nam prav gotovo ne povedo ničesar kritičnega o vojni in očitno je Rosi hotel tako fotografijo (z meglicami in podobno), ker ni imel realne predstave o tem, kar je hotel izpovedati. Čisto drugačna je fotografija Milestona in Kubricka. Sicer pa je tudi Hemingwayev

»stil«, ko govori o naši vojni, dvoumen in nejasen. Ta dvoumnost ni inventivna, ustvarjalna, ampak vezana na njegove egoistične, celo skrajno sebične namene; to je vojna, ki je prežeta z njegovim intelektualizmom, esteticizmom, z njegovim mitom. To je zgrešeno prikazovanje vojne. Tega pa ne moremo reči za stvari o svetovni vojni, ki jih je napisal Comisso: so individualistične, toda pravilne, jasne in poštene v svoji pripovedni čistosti. Seveda Comisso nima pomembnih političnih idej, pač pa le veliko človeško breme, ki oživlja celo smrt ter počloveči zapuščeno pokrajino in jo napravi prijateljsko, sprejemljivo, razumljivo.

Fotografija spreminja naravne vrednosti, ki pa jih lahko esteticizem izmaliči v lažnost in ponarejenost. Filmski jezik poudarja to deformacijo vrednosti in gledalec jo sprejema, ne da bi opazil ta spreminjevalski proces. Sprejema tisto, česar zavestno ne bi hotel sprejeti. Dovolj je, če pogledamo, kaj je naredil Jacopetti z Afriko, Petri s paranoikom, kaj dela Lelouch z osladnimi zgodbicami, kaj dela Brass s publicisti in gledališčniki, kaj dela Visconti z gledališčem... Za primerjavo si zdaj oglejmo moralno čistost Truffaut, nujnost njegove filmske izpovedi, njegov način, da pripoveduje golo, čisto, bistveno, kar sta tako ljubila Rossellini in Hitchcock. Poglejmo Chabrola, ki se je zdel prebrisanec in ki je postal zdaj zelo spodoben mož s svojimi klasičnimi zgodbami o meščanski tragediji. Chabrol spoštuje tradicijo in nam daje pravo poezijo, se pravi pravo človeštvo v trenutku njegove tragedije, ki je zgodovinska resnica. Poglejmo Godardovo osamljenost, njegov protest proti filmu, ki je le političen, revolucionaren, post-brehtovski. Poglejmo Polanskega: več je kot samo »meščanski režiser«, to je režiser meščanskega kiča in njegovega pomanjkanja človeških ali religioznih idealov. Poglejmo tega ali onega režiserja. Téma ni težka, je pa obsežna. Petdeset let filma je kot stoletja literature, glasbe, slikarstva.

Uvidimo torej, da ne znamo igrati filma: nihče nas ni naučil tega. Nekaj se premika, prepočasi ali pa prehitro. To gotovo ni naša krivda. So ljudje, ki »usmerjajo« in vodijo kulturo po svojih namenih in hotenjih. Na to igro moramo reagirati. Poglejmo — razlikovanja med potrošniškim, avtorskim in poetičnim filmom so lahko dvoumna, lahko olajšajo reakcijo, nekulturo. Med tako imenovane — imenujmo jih — potrošniške filme neosnobistične kulture bi lahko šteli desetine in desetine naslovov, ki so sredi močnega poetičnega jamstva. Po drugi strani pa je zgodovina umetnosti sestavljena v veliki meri le iz »produktov« potrošnje. Goldoni je moral zabavati svojo publiko, moral je spoštovati celo enotnosti časa, delal je za potrošnjo in delal je poezijo. Prav tako Shakespeare. Potem pa nasprotni primeri: Pirandello, Brecht in tako dalje.

In še nekaj: to, kar je bil včeraj avtorski film — se pravi film, namenjen določeni kulturni eliti — je danes splošno, običajno, vsakodnevno dejstvo. Buñuela so leta in leta ignorirali celo kritiki (govorili so o njem kot o »zadnji straži«, ko je zrežiral film LOS OLVIDADOS). Potem pa ga je proslavil neki uspešen film, LEPOTICA DNEVA. Bil pa je to uspeh le za kratek čas. Filmi, narejeni kasneje, zahtevajo določeno publiko samo zato, ker kritiki pišejo: bolj bolesta od Lepotice dneva, bolj vražja od Sévérine in podobno. Buñuel ostaja osamljen, priljubljen v določenem elitnem okolju, ki pa je pravo, tisto, ki nekaj pomeni. Ostalo je bila moda. Film, ki je bil nagrajen v Benetkah, gotovo ni ugajal zato, ker je dobil Zlatega leva, ampak zato, ker je prišel v pravem trenutku. Zbral je zaklade seksualnih anomalij v času, ko se je zdel boom pornografije revolucionarno dejanje.

Lahko bi celo obrnili vprašanje, ki ga je postavil kulturni neo-snobizem in bi rekli: avtorski film, to je poetični film, je bil vedno tisti klasični film, ki ni potreboval lansiranja, ni se prilagajal spreminjanju mode v kulturnih ali psevdokulturnih sezonah. Film RDEČE SENCE je vedno predstavljal svoboden film in vendar hkrati film, rojen iz resnične dvoumnosti prave poezije. Chaplinovi filmi, tudi prve komedije, so imeli to svobodnost, to nujnost avtentične poezije, ki je izšla iz osebnosti njenega avtorja — brez prisile in brez »kulturnih« ali političnih zahtev. Avtorski film, poetični film, je film individualne realnosti, ki je po-

stala izrazita resnica v določenem zgodovinskem trenutku. V njem je bila odtisnjena potem, ko je pokazala na nujnost takšnega ustvarjanja.

Rekli bodo: poezija v literaturi potrebuje drugačno strukturo in različen jezik, danes seveda ne neposrednega in jasnega. Toda tudi film ima sedaj to strukturo, dovolj je, če pomislimo na Truffauta, ki je eden najbolj iznajdljivih režiserjev vseh časov in vendar na videz korekten režiser s čisto obrtniškim videzom (vendar je tudi res, da je nor na Hitchcocka in je, kot je znano, napisal o njem knjigo s preko 400 stranmi). Morda poezija ljubezni in o ljubezni v filmu SIRENA Z MISISIPIJA ni del te dvoumnosti, te ambivalence filmskega jezika. Le-ta izvira iz teorij o filmu mladih francoskih cineastov, ki so skušali spremeniti mnogo stvari, izhajajoč iz na videz nespremenljivih kvalitet — iz ameriškega komercialnega filma, Rossellinijeve »didaktične« lekcije in iz predvojnega verizma mojstra francoskega filma, Jeana Renoirja.

Treba je še dodati, da se danes jeziki, načini, formule in znaki obnavljajo z neverjetno naglico. Če pomislimo, da je po drugi svetovni vojni trajalo leta in leta, preden se je razširil način snemanja, ki je pokazal prvi plan in v ozadju enako jasne osebe, se pravi, da se je plan razširil do »mid-culta« (od Wylerja do Tessarija), in če pomislimo na današnjo noro hitrost snemanja, na strašno »zoomiranje« in resnični »kič«, dobimo tehničen dokaz, da obstaja ogromna kategorija stilističnih vrednot, ki čaka, da jo bodo analizirali strokovnjaki. Šele potem jo bodo prenesli na tiste, ki jim je dolžnost in naloga, da razširjajo kinematografsko kulturo.

Predelali pa bomo lahko stare tehnične in formalne metode dela. Dovolj je, če pogledamo ponovni prodor nemega filma zaradi iznajdljivih režiserjev in tudi prodiranje kiča kot provokacije lažnega dobrega malomeščanskega okusa. Naredimo kot Leonard v KO SE NEVEDNOST UPRE. To pomeni, da so vsi prividi golih, resnično robotih žensk dokaz antičnega formalizma pa tudi hotenja, da bi nekaj spremenili prav na področju jezika, se pravi na področju komuniciranja in provokacije. Če pogledamo Leonardijeve fotografe, si ne moremo kaj, da se ne bi spomnili na grde fotografije (imenovala so se Ondina, Mona Lisa itd.), ki so jih diletantske fotografske revije leta '48 in dalje pogosto in rade objavljale. Tedaj so bile »originali« in so vzbudile pozornost celo pri cenzuri. Svojim avtorjem so dajale Baudelairovo dovolilnico fotografskega objektivja in poznavalci in kritiki so govorili o njih: sad avtentičnega pesniškega poklica, izrazne svobode! Zelo verjetno je, da je pri nas vedno manjkalo prave vidne, fotografske in kinematografske kulture.

Iz tega izhaja, da je bilo filmsko delo vedno gledano z očetovske strani kulture, umetnosti, poezije, torej z velikimi črkami »K«, »U« in »P«. Nekoliko nova »téma«, na videz novejši ali pa kar revolucionarni in bojeviti jezik sta za to kulturo — ki je zdaj razširjena v industrializiranih plasteh družbe — vedno predstavlja veljavno poročilo za definiranje umetnosti, avtorja, poezije ali filmskega spektakla.

Razumljivo je torej, zakaj je za to kulturo Petri na primer pomembnejši kot Rossellini.

ODNOS MED TELEVIZIJO IN KINEMATO- GRAFIJO

Francè Kosmač

(Na seji Ideološke komisije pri CK ZKS v aprilu 1971)

1.

Metodično se ravnajmo po tem, kar nam ponudi stalna konfrontacija dveh pogledov: tega, ki meri današnje stanje teh odnosov, opirajoč se na znane ritme in izkušnje iz bližnje preteklosti (gre za opazovanje procesov v kratkem razvoju naših komunikacijskih sredstev avdiovizualne narave) in onega, ki si ga slikamo in ga z veliko verjetnostjo, če ne z gotovostjo pričakujemo v prihodnjem obdobju petih, desetih, dvajsetih let.

Na teh dveh področjih ni tako malo in tako pomanjkljivih podatkov kot na drugih področjih kulture. Oba medija segata s tehnologijo v industrijo in trgovino, koder je možno in nujno meriti in izmeriti več količin in kvalitete kot morda v drugih panogah kulturnega udejstvovanja.

Koristne so primerjave, ki jih navaja gradivo Sekretariata za kulturo in prosveto v materialu USMERITEV SREDNJEROČNEGA RAZVOJA KULTURE V SRS (Ljubljana, april 1971) za področje televizije in kinematografije. Lete nam pokažejo silen razmah prvega medija in veliko krizo — navidezno in dejansko — drugega medija. Podatke je seveda treba pazljivo in studiozno interpretirati: številke obiskovalcev so samo eden od mnogih podatkov, ki nam pomagajo pri orientaciji, ko presojamo in razsojamo o možnostih, o koristih in moči posameznega medija, filma, predstave, oddaje.

Izkušnje s kinematografijo v zvezi z zadnjim srednjeročnim (sedemletnim) načrtom nas učijo, da družba v zadnjih letih ni storila praktično ničesar takega, kar bi preprečevalo počasni, toda zanesljivi propad tako reproduktivne kot produktivne kinematografije. Izjemnih posegov posameznikov ali redkih ustanov ne bomo omenjali, da bi napravili sliko manj črno. Pri tem procesu je odigral svojo vlogo tudi sicer neizogibni razvoj televizije. Izkazalo se je, da je bil sedemletni načrt z vsemi postavkami vred vzeti bolj kot dosegljiva možnost, manj pa kot družbena nujnost glede na velik vpliv tega medija na vsak avditorij brez izjeme. Šele oba pogleda — izkušnja iz pre-

teklosti in zavest o sedanjem stanju teh odnosov med obema medijema po eni, po drugi strani pa vizija neizogibnega razvoja — nam lahko odpreta osnovo za plodno uravnavanje odnosov med obema medijema.

Vizija prihodnosti nam kaže predvsem možnosti in celo nujnost INTEGRALNE PROIZVODNJE kot neposredno posledico hitrega razvoja kibernetičnih strojev z vedno večjimi sposobnostmi. Tehnološkemu pridružimo še sociološki aspekt, pa pridemo do problematike, ki je v jedru zastavljena že dandanašnji: ali bo nad kibernetiko in informacijami vladala skupina ali posameznik z močjo monopolnega odločanja ali pa bodo samoupravljalne oblike vključile v svoje območje odločanja tudi vse te pridobitve druge tehnološke revolucije. In med informacijskimi procesi, ki so jedro kibernetike, se nam že dandanašnji kažejo možnosti za velike družbene spremembe.

V komunikacijskih sistemih sta med najbolj pomembnimi dejavniki ravno televizija in kinematografija. Čim širši snop problemov bosta reflektirali in prenašali, tem bolj plodne možnosti za ustvarjalnost bodo nastajale v njunem rezonančnem prostoru.

V zgoraj omenjenem kontekstu moramo zmerom misliti na informacijo v najširšem in v kompleksnem pomenu besede: ne le kot na podatek o določenem dogodku, dejstvu, vzgibu, pojavu, temveč tudi kot na kompozicijo ali posebno osvetlitev določenega objekta, problema, teorije, življenjskega okolja. Pojem informacije v najširšem smislu zajema tudi znanstvena odkritja in podatke in celotne poglede znanosti na samo sebe.

V tem smislu sta pomembna ravno medija televizije in kinematografije, ker delujeta na rezonančni prostor z avdiovizualnimi sredstvi, katerih sposobnosti in možnosti se iz dneva v dan množijo in spopolnjujejo. Zato vsebuje naše razmišljanje o informaciji tudi in zlasti razvojne poteze in pota samih medijev, ki ju obravnavamo, ali kakor radi rečemo praktično — njuno neprestano modernizacijo.

Svetovni, zgodovinski konflikt med

dvema težnjama: med zaslužnjevanjem oziroma dominacijo na eni in med osvobajanjem na drugi strani doživlja prav z razvojem elektronsko-kiberne- tične tehnologije novo, znamenito eta- po: »Na podlagi najnovejših napovedi lahko domnevamo, da bo že v prvi polovici prihodnjega desetletja avto- matično mogoče v vsakem privatnem stanovanju sprejemati televizijski pro- gram z vsega sveta.

Lahko si je zamišljati, da to lahko privede do maliciozne zlorabe infor- macijskih sredstev v reakcionarne na- mene. To lahko v določeni meri ogrozi socialni napredek. Razredi in partije, ki se umikajo z odra zgodovine, hoče- jo izkoristiti sredstva za informacije in komunikacije za to, da bi si ustvari- li široko podlago za mobilizacijo in propagandno oborožitev svojih prista- šev.

Za zmago socializma in za vzpostavit- ev resnične enotnosti človeštva je nuj- no, da se ta sredstva odvzamejo mo- nopolom.« (Odlomek iz Literaturne gazete: Delo, 2. 2. 1969.)

In res: že v začetku letošnjega leta so izstrelili Amerikanci satelit »Intelsat- 4«, stacioniran nad Atlantikom, za boljše zvezo med Evropo in Ameriko. Nekaj časa za tem pa smo izvedeli za dogovor med zadevnima komisijama Francije in Sovjetske zveze glede iz- menjave televizijskih barvnih oddaj s pomočjo sovjetskega telekomunikacij- skega satelita »Monija-1«.

Tudi ta perspektiva, ki se nam — upajmo — ne bo prehitro pokazala za stvarnost, kakršno moramo spre- jeti kot presenečenje, nas obvezuje k določenim ukrepom, predvsem pa nam ne dovoljuje nobenih dezintegracijskih teženj na področju, ki ga družji že skupna kemijska, strojna in elektrons- ka tehnologija, če identičnih družbe- nih ciljev ne poudarjamo posebej.

So države in družbena okolja, ki so že uredile razmerja in odnose med obema medijema v korist obeh, pred- vsem pa v korist družbe kot celote. Izkušnje teh — recimo — višje razvi- tih družbenih okolij, kot so Švica, Švedska, Italija in Nemčija, nam po- sreduje vsaj v obrisu znana in edina res znanstvena študija RAZVOJ KINO-

FIKACIJE V SRS (Ekonomski center Maribor, 1970). Seznanja nas predvsem z dejstvom, da so te države sprejele **gentlemanske sporazume** s precej natančnimi določili glede razmejite prav- ic in dolžnosti enega medija v odnosu do drugega predvsem zato, da so pri- merno modernizirani kinematografi svoje obiskovalce obdržali, televizija pa je svoj program obogatila, ne da bi škodovala starejšemu mediju, ali bila sama oškodovana.

Mislím, da ni treba globoko razmišljati, pa pridemo do logičnega sklepa, kako se bodo ti odnošaji urejali pri nas: ne z nagajanjem in brezobzirnim »kon- kuriranjem«, temveč tako, da se bosta izkazala tudi pri nas oba medija za komplementarna, kar tudi v resnici sta, na podlagi **samoupravnih spora- zumov** oziroma družbenega dogovora med prizadetimi področji.

Sporazumi naj ne bi obsegali samo postavk in problemov o dohodkih pose- meznega področja ali ustvarjalca, tem- več naj bi obe področji obvezali tudi k smotrному sodelovanju pri načrto- vanju programov, da ne bi prišlo do ponavljanj ali snemanj sorodnih, če ne identičnih projektov, da bi smotrno zaposlovali kadre — od tehničnih do umetniških — namesto da bi jih trga- li drug drugemu ali dopustili in sti- mulirali beg strokovnjakov iz že uve- ljavljenih poklicev in področij; nada- lje naj bi področji smotrno izkoriščali ateljejske in tehnične možnosti druge- ga, dosegli skupna vlaganja v zahtev- nejše projekte in posebno natančno načrtovali smer skupnega razvoja ter končno, in ne nazadnje — osnovali razvojni in analitski oddelek, če ne inštitut, nemara v okviru bodoče re- publiške Kulturne skupnosti.

Televizija je hkrati distribucija in pro- izvodnja filmov: tu posega globoko v področje iste tehnologije kot filmska proizvodnja v kinematografiji. Treba se bo odločiti: v kakšnem razmerju razvijati domačo proizvodnjo televizijs- kih filmov — poleg drugih progra- mov, v katerih sodelujejo igralci — da ne bi prišlo do kolonialnega odnosa, kakršnega ponazarja preko 92 0/0 pro- grama tujih filmov v vseh jugoslovan- skih kinematografih, stanje, podobno

stanju v nekaterih drugih panogah, kjer nam vladajo razvitejši možgani drugih narodov?

Upravičeno se moramo vprašati: kaj bomo ponudili mondoviziji kot svoj prispevek taktat, ko bomo izčrpali svoj pičli izbor dolgih, kratkih, črno- belih in barvnih filmov in na trak prepisanih uspešnih televizijskih oddaj? Ali bomo rajši plačevali visok prispe- vek, da bi smeli gledati tuje programe in obžalovati, da nismo pustili svojih ustvarjalcev o pravem času ne do be- sede ne do dela?

3.

Politične organizacije so posebno občutljive za zaostajanje v obveščanju o naši zunanjepolitični dejavnosti. Svojo kritiko so predstavniki politič- nih organizacij večkrat tudi javno iz- razili domačim sredstvom obveščanja pa tudi organom, ki so za to poobla- ščeni pri sekretariatu za zunanje zade- ve in pri centralni informacijski službi. Hkrati so poudarjali, da sta odprtost in demokratičnost televizije nujnost. V okvir demokratičnosti in odprtosti sodijo tudi vsi odnošaji televizije in kinematografije.

Iz izčrpnega in argumentiranega se- stavka o problemih tako kinematogra- fije kot televizije, objavljenega v KO- MUNISTU (23. aprila 1971) pod na- slovom PRED NUJNIMI DOGOVORI naj navedem h koncu en sam odstavek: »V spletu odnosov med kinematogra- fijo in televizijo kaže krepiti njun avtonomni položaj, vlogo in naloge ozi- roma enakopravno sodelovanje na last- nih razvojnih temeljih in programih. K dogovorom v obravnavanih smereh in na naštetih področjih je treba pri- šteti tudi ekonomske predpise, ki bodo deloma tudi odslej deli zvezne zakonodaje, deloma pa sestavni del republiškega zakona o filmu in neka- terih predpisov.«

Izkoreniniti je treba mišljenje, da je reševanje naštetih odnosov interna stvar kulture in kulturnikov, ne pa stvar vsega naroda, saj gre za vpraša- nja narodove samobitnosti in (ne samo gospodarskega) obstoja.

O VOSU IN DIVJIH SVINJAH KOMPARA- TIVNO

Denis Poniž

I.

Potrebno je, da na začetku tega razmišljanja o dveh podobnih televizijskih serijah, ljubljanski Stiglica in Ribiča in zagrebški Stivičiča in He-tricha, pokažemo na njune zunanje, tehnične razlike, zaradi katerih primerjava ne more biti prava in dokončna, saj bomo primerjali dve tehnično različno izpeljani seriji. Ljubljanska serija VOS je televizijska serija z glavnimi junaki, ki nastopajo v vsaki epizodi. Epizode so zaključene, vsaka zase je režijska celota, ki jo lahko gledamo neodvisno od drugih. Epizode družijo poleg glavnih junakov tudi neka »ideja«, ki je bistvo serije in ta »ideja« je prikaz delovanja pripadnikov Varnostno-obveščevalne službe med narodnoosvobodilno vojno. Televizijska nadaljevalka Kam gredo divje svinje pa je po svoji strukturi drugačna — epizode si logično sledijo, vsaka naslednja se pričinja tam, kjer se je prejšnja končala. Serijo gledamo kot celoto, eno nadaljevanje je logično povezano z drugim, serija teče proti nekemu fiktivnemu koncu, »vrhu«, ko se nadaljevalka logično in režijsko utemeljeno konča. »Ideja« nadaljevalke Kam gredo divje svinje je »ideja« o povprečnih ljudeh na periferiji Zagreba in o njihovem boju in »boju« za obstanek.

Serija VOS je torej posnetek resničnega, zgodovinsko utemeljenega delovanja človeka v času, serija Divje svinje pa je le fiktivna zgodba, ki je seveda realno mogoča, a je vseeno le posnetek posnetka realnosti. Serija VOS je torej po svoji vsebini bližje resničnosti, saj je posnetek te resničnosti, predstavitev ali prestavitev resničnosti na magnetoskopski trak. Serija Divje svinje pa je predstavitev ali prestavitev posnetka neke (mogoče) resničnosti na prav takšen magnetoskopski trak.

Je torej res, da je serija VOS bolj »resnična« kot nadaljevalka Kam gredo divje svinje? Sta pri Divjih svinjah od resničnosti do magnetoskopskega traku res dve stopnji, pri VOS pa le ena?

II.

Za nas gledalce je samo ena resničnost — »resničnost«, ki jo gledamo na televizijskih zaslonih. Popolnoma nevažno je za uspešno dramaturgijo, režijo in igro pa za sceno in kamero, ali je to, kar gledamo, posneto po avtentičnih dogodkih ali je vse skupaj fikcija, torej plod ustvarjalne domišljije nekega scenarista. Zdi se, da je serija VOS celo »obremenjena« s to avtentičnostjo, saj so se pristaši (bolje — zagovorniki) serije VOS sklicevali prav na avtentičnost in jo postavljali kot glavni argument zoper vse očitke o mlahavi režiji, nemogočih dialogih in naivni igri (pa še nepreprečljivih zgodbah in improviziranih scenah). Kajti pri Divjih svinjah ni nihče razmišljal o tem, kako in koliko je nadaljevalka avtentična, zanimali so nas predvsem medčloveški odnosi, odnosi ljudi do časa, njihove osebne tragedije in usode. Tu pa je bistvena razlika med obema televizijskima oddajama: VOS je mnogo bolj »zunanji«, shematski, didaktičen in realen, Divje svinje pa so mnogo bolj intimne, poetične in zaradi tega tudi mnogo prepričljivejše v prikazovanju dogajanja iz minule vojne. Kajti za VOS je značilna še ena podrobnost, ki spremlja skoraj vse akcijske televizijske filme — že omenjena shematičnost, ki deli svet na dve polovici, dobro in slabo, nobena dvoma pa tudi ne more biti o tem, kakšno usodo bodo doživeli eni in drugi. Nikakršnega niansiranja karakterjev ni bilo mogoče opaziti, eni igralci delujejo v imenu dobrega in so obdarjeni le z vrlinami, drugi, sovražniki, so do kraja propadli. Te stvari so že eksplicirali in tudi že zavrnilo zagovorniki serije VOS. Če jih ponavljamo, smo storili to le zato, ker skušamo obe seriji primerjati. V Divjih svinjah je namreč spekter nastopajočih mnogo bolj »človeški«, vsakdanji, dobri so lahko slabi in slabi so lahko dobri. Predvsem pa nihče ni nespremenljiv in varen v svoji dobri ali slabi poziciji, ki so mu jo namenili pisci scenarija.

III.

Za Divje svinje je značilna racionalna kamera, ki beleži ljudi v njihovem notranjem in zunanjem gibanju, zaseduje torej njihovo akcijo in njihovo mišljenje. Prizorišča so koncentrirana, večina prizorov se dogaja v gostilni, ostala prizorišča so le kontrapunkti osrednjega prizorišča, ki s svojo metaforično preprostostjo daje celotni nadaljevanki poseben pečat. Omeniti je treba tudi čudovite eksterierne posnetke na bregovih Save z ravnimi ploskvami, na katerih je človek kot nosilec dogajanja še posebej izpostavljen gledalčevi pozornosti. Racionalnost prizorišča spominja na racionalnost prizorišča v Mestecu Peyton, kjer se scenarij prav tako omejuje na le nekaj glavnih prizorišč.

Serijska VOS po svoji strukturi seveda zahteva več prizorišč, njihovo hitrejšo menjavanje in tudi kamero, ki mora biti realnejša, bolj konvencionalna. Toda kamera je bila najboljša prav takrat, ko je presegla začrtane konvencionalnosti in postala svobodnejša, prožnejša in dinamičnejša. Za prizorišče pa moramo zapisati, da ni bilo vedno srečno izbrano, da je bilo včasih slabo premišljeno in še slabše »spremenjeno« v vojni čas. S stalnim spreminjanjem prizorišča v posameznih epizodah so ustvarjalci gledalca le zbegali; namesto da bi sledil notranjemu, dinamičnemu dogajanju v zavesti ljudi, se je moral truditi, da je razpozna, kje se dogajanje nadaljuje in kako si prizorišča logično slede. Hkrati pa so bile nekatere epizode precej preprosto posnete, tako da je bilo vsakomur že zelo zgodaj jasno, »kdo je tisti, ki je kriv«. Na te napake opozarjamo predvsem zato, ker smo jim bili priča že v prvi seriji o VOS, a nas takrat niso tako motile. Morda bi jih kazalo podrobneje opisati v posebnem razmišljanju o razlikah in podobnostih obeh serij o VOS.

IV.

Poseben problem je jezik, ki ga govorijo igralci, in zgradba dialogov. Žalostno dejstvo je, da Slovenci uporab-

ljamo svoj knjižni jezik samo v knjigah, govori ga nihče. Ta velika razlika med knjižnim in pogovornim jezikom (ter dialekti) je še posebej opazna v filmih in na televiziji. Kako govoriti v filmu ali v televizijskem filmu? Mar v knjižni slovenščini, ki (to si moramo priznati) zveni v naših ušesih, če jo zaslišimo s platna ali ekrana, nekako neživljenjsko, neresnično. Naj govorimo pogovorno ali v dialektu? Toda zopet se pojavi vprašanje, v katerem pogovornem jeziku in v katerem dialektu. Ostajajo seveda kompromisi in takšen kompromis so uporabili tudi ustvarjalci VOS. Igralci govorijo malo tako in malo drugače, se pravi malo v knjižnem, malo v pogovornem jeziku. In priznajmo, saj serija VOS ni prvi takšen primer, da je ta »mešanica« za bolj ali manj občutljiva ušesa še manj užitna od prej omenjenih možnosti. Seveda so to problemi, ki bistveno presegajo okvire pričujočega razmišljanja, saj se morajo o njih pogovoriti predvsem lingvisti.

Razlika med hrvaškim knjižnim in pogovornim jezikom je mnogo manjša. Zato je tudi jezik, ki ga uporabljajo igralci v Divjih svinjah, prepričljivejši, okretnejši in komunikativnejši. Ni tiste okornosti, ki jo lahko opazimo pri seriji VOS, sproščenost dialoga ali monologa pa je ena izmed osnov dobre igre, prepričljive igre, ki je pogoj za uspeh serije ali nadaljevanke. Vidimo, da so imeli tu ustvarjalci zagrebške serije pred ljubljanskimi odločilno prednost, ki je ljubljanski avtorji nikakor ne morejo nadomestiti sami. Seveda pa to ne velja za dialoge, ki so na nekaterih mestih v VOS popolnoma stereotipni, prepolni obrabljenih klišejev in včasih celo slovnično nepravilni (!). To je stvar lektorjev, katerih vloga je na televiziji še posebej pomembna, če pomislimo, kakšen vpliv ima televizijski jezik na pogovorni jezik določenih skupin gledalcev. Dialogi v Divjih svinjah so mnogo bolj premišljeni, igralci pa so jih interpretirali bolj življenjsko, z večjo prizadetostjo in poslušom. Kajti še vedno je poleg slike pomembna tudi beseda, še posebej, če je dogajanje tako kon-

centrirano in napeto kot v seriji VOS. Posebej pomemben pa je dialog v akcijskih filmih, saj ustvarja z dinamičnim »bojem« med nasprotnikoma ali nasprotniki zares napeto vzdušje, torej »tisto«, zaradi česar so akcijski filmi tako priljubljeni pri vseh skupinah gledalcev.

V.

Čeprav nismo omenili vseh elementov in nismo pokazali na vse razlike serij VOS in Kam grede divje svinje, pa smo morda opisali vsaj tiste, ki najbolj bistveno ločujejo obe seriji. Seveda s tem razmišljanje o obeh serijah še ni končano in ga bo treba še nadaljevati. Slovensko televizijsko serijo in nadaljevanko pa bomo tako ali tako še naprej spremljali in podrobno opisovali, saj se nam v prihodnosti obeta ekranizacija cele vrste proznih del, da omenimo samo Svetinovo Ukano, ki bo v marsičem pomenila nadaljevanje tistega, kar je ustvarila televizijska serija o Varnostno-obveščevalni službi.

OB TRIDESETLETNICI VSTAJE JUGOSLOVANSKIH NARODOV (1941-1971)

Igor More

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.

Če želim kritično oceniti šesto TV nadaljevanko iz serije VOS, moram najprej razčistiti, kaj ta nadaljevanka v svojem prikazovanju predstavlja, oziroma kaj sploh je.

V verističnem prikazovanju ljudi in dejanj uporablja za okvir vojno-akcijsko in psihološko poglobljeno situacijo. Zgodba je v svojih osnovnih komponentah na meji avtentičnosti. Razpleti dogodkov so rezultat preprostih, logičnih in življenjsko trenutnih odločitev. Priznati pa moram, da se mi zde situacije in dogodki neverjetni, preprosti, njihovi nosilci pa sila naivni v svojih odločitvah in dejanjih. Predpostavljam, da je tega krivo v prvi vrsti moje nepoznavanje ljudi in družbene klime iz časa NOB. Ker pa menim, da tako scenarist kot režiser omenjene serije nista delala samo zase in svojo generacijo, ki ta čas pozna in ga je tudi izkusila, ampak tudi za mlajšo generacijo, katere predstavnik sem sam, lahko trdim, da so ljudje in dejanja iz omenjene nadaljevanke prikazani težno. Nosilec dejanj ne manjka toliko življenjskega soka, kot prikaz njihove miselnosti in prepričanja, ki bi jih utemeljeval v njihovih akcijah in dejanjih; te se nam brez izkustva iz časa NOB zde naivne in neverjetne. Pri tem nikakor ne izključujem možnosti obstoja naivnosti in neverjetnosti, zahtevam le njuno utemeljitev oz. tak prikaz, iz katerega bosta izhajali sami po sebi kot nujno prisotna spremljevalca ljudi in dogodkov glede na čas in kraj dogajanja. Ker takega prikaza v TV nadaljevanki o delovanju VOS ni, lahko upravičeno

zahtevam od take zvrsti, tj. vojno-akcijske nadaljevanke, večjo dinamiko in napetost, več premišljenosti in treznosti v presojah in odločitvah.

Kot rečeno, VOS manjka nekaj tistega vsakodnevnega, nekaj preprosto življenjskega, tistih majhnih stvari, ki utemeljujejo naše vsakodnevne odločitve in dejanja.

Morda ne bi bilo napak zastaviti si vprašanje, s kakšnim namenom je narejena in prikazana TV nadaljevanka o delovanju Varnostno obveščevalne službe, saj upam, da lahko soglasno, starejša in mlajša generacija, zanikamo njeno aktualnost v sedanjem trenutku, kajti čas izpred tridesetih let je daleč za nami.

Namen vidim zato izključno v oživljanju tradicij NOB, priznati pa moram, da mi taka oblika, kot sem jo orisal zgoraj, nikakor ne ustreza in jo zato načelno odklanjam, skozi tako obliko pa tudi samo TV nadaljevanko o delovanju Varnostno obveščevalne službe. Pričujoči zapis je nastal zaradi, po avtorjevem osebnem mnenju, ne dovolj jasnih »misli o šesti nadaljevanki iz serije VOS« (Ekran št. 83-84).

NA POL POTI DO RESNICE

Denis Poniž

Nova oddaja Televizije Ljubljana Naš vsakdan skuša zapolniti praznino, ki je nastala po Čolnikovi in Miladinova oddaji Monitor. Seveda pa skuša tradicijo tudi preseči, torej priti dlje in globlje od Čolnikovega Monitorja pa tudi od Tršarjeve oddaje Trenutek 68, ki pomeni vsekakor pričetek tovrstne televizijske zvrsti.

Mislím, da je še pre zgodaj govoriti o oddaji Naš vsakdan z vseh možnih aspektov, rad bi zapisal nekaj misli le o tretji oddaji, ki se je imenovala Čez vse je ljubezen ali Sarabanda za umirajočega Kurenta. Oddaja je skušala prikazati dva osnovna problema: problem sitih in lačnih Slovencev in z njim povezano vprašanje etničnega in ekonomskega siromašenja kmečkega prebivalstva v tako imenovanih (ta termin razumem zgolj politično-socialno in ne toliko ekonomsko) nerazvitih področjih naše republike. Trojka Primož Kozak, Peter Žagar in režiser Jože Pogačnik, ki ustvarja oddaje Naš vsakdan, je imela torej nevhvaležno vlogo, vlogó nekakšnega raziskovalca vseslovenskega problema.

Res je, da je v oddaji sodelovala vrsta strokovnjakov z različnih področij, ki se poklicno ukvarjajo s problemi socialne diferenciacije na Slovenskem, toda zdi se, da so avtorji izbrali najlažjo pot, pot opisa in blede kritike. Tega smo že navajeni in ta način razkrivanja problemov že dobro poznamo. Vemo, kaj je revščina in kdo je reven. Če nismo preveč brezbrizni, tudi vemo, zakaj je tako in zaradi česa nastaja diferenciacija. To so stvari, o katerih je dovolj lucidno govoril že Tršar pa Podgornikova in Čolnik ter parcialno še cela vrsta oddaj. Revščina na slovenski televiziji ni nekaj novega, in tisti, ki na konvencionalne načine govorijo o njej, le ponavlja tisto, kar je

bilo že prikazano. To so počeli v Sarabandi za umirajočega Kurenta ustvarjalci oddaje Naš vsakdan celo precej nespretno, posebej pa se je pokazala revščina Primoža Žagarja in njegovega stila spraševanja, ki je na malem zaslonu v jasni luči pokazal vse svoje slabosti — neizdelanost, nepovezanost, površnost in celo pomanjkanje smisla za jezik (Žagar je neko žensko dvakrat vprašal, »kako se je ženila«).

Vprašanje sitih in lačnih Slovencev ima dva pola. Vsi govorijo le o lačnih Slovenceh, saj je tu uspeh zagotovljen — kdo ne bo ganjen ob vsej bedi in revščini, ki nam jo ustvarjalci tako pedantno-poetično servirajo pred oči in ušesa. Toda tu je še druga plat — plat sitih Slovencev in prav o teh bi morali govoriti ustvarjalci oddaje Naš vsakdan. O teh bogatih in bolj bogatih in prebogatih Slovenceh (mercedes, vila in hišica ob morju so zanje preslaboten simbol) bi morali spregovoriti, izbežati bi jih morali iz njihovih smrdljivih brlogov in povedati nekaj o njih, o njihovi prodani miselnosti, o njihovi požrešnosti, pohlepnosti in drugih »trgovskih« lastnostih.

Zakaj Primož Kozak, Primož Žagar in Jože Pogačnik ne bi spregovorili o vseh tistih prihuljenih tovarnarjih z ljubljanskega »forštata«, o samovoljnih kraljih in cesarjih v provinci, o raznih špekulantih pa tudi o vseh tistih, ki navidezno živijo skromno in bogaboječe, a so bolj nevarni kot prvi, če jih odkriješ in jim skušaš dokazati njihovo neznačajno in oderuško življenje. Šele takrat, ko bomo spregovorili o bogatih Slovenceh, nam bo postalo jasno vprašanje lačnih Slovencev in šele takrat bo pot do resnice prehojena od začetka do konca. Kajti revni Slovenci so povedali že vse in preveč, seveda povedali tako, da televizijski zaslon prenese njihovo pripoved.

SPODRSLJAJ ALI MONITOR NA NOVI POTI

Igor More

Bila je potemtakem prav svetovljanska oddaja z nekaterimi zanimivimi, celo presenetljivimi razsežnostmi.*

Čolnik se je v svojem Monitorju zanimal za življenje v Lipici, tej svetovno znani kobilarni plemenitih Lipicancev. Kaj ga je odvrnilo od njegovih priljubljenih socialnih tem, katerim moto in obliko je z Miladinovim dal šele na montažnem stolu, tem, ki živijo vsak dan z nami in nam niso tuje? Naj bodo te pobude turistične ali pa je bila zgolj le gola radovednost, s Čolnikom smo se znašli med belimi konji, z ljudmi, ki jih poznajo in ljubijo, ki so nanje vezani življenjsko, drugi erotično, z ljudmi, ki se jih bojijo in ki jih občudujejo. Kot ponavadi Čolnik ni zagrabil ne na enem ne na drugem koncu. Poskusil se je prepustiti toku vsakodnevnega življenja v Lipici, med konji, med vsakodnevnimi in občasnimi obiskovalci. Toda ta poizkus se je ponesrečil. Čolnik je vnesel v oddajo skonstruirane (pa najsi bo to predhodno ali sočasno) elemente (tj. prizore lepega dekleta na konju, z valujočimi lasmi, v gozdu, v travi).

Tu se je prelomil osnovni in najzanimivejši moto Čolnikovega Monitorja. Sam je v nekem intervjuju dejal: »Ne. Nimamo nikakršnega vnaprej pripravljenega načrta; vedno izhajamo iz materiala, ki je nastal pri snemanju in šele potem pri montaži se gradi oddaja. Najprej zbalansiramo med seboj razne elemente, ki smo jih dobili med ljudmi, šele potem sestavimo neki dramaturški koncept. Zato je edino, kar je režiranega v teh oddajah, ravno to nujno urejanje materiala.«

Sočasno konstruiranje posameznih elementov, ki naj bi služili neki, vtis je, da že vnaprej postavljeni podobi oz. ideji, se pozna tako v dramaturškem konceptu kot pri snemanju samem. Tušarjeva kamera je pri teh prizorih izginila.

Je to neki nov koncept, neki nov poizkus Monitorja ali pa je le ponesrečena, osladna in sproti skonstruirana, napol turistična oddaja?

Prava obsedenost: lipicanski konji in njihovi ljubimci, erotika in znanost, čisto poseben svet...*

Andrej Inkret pravi: »...pripoved so sestavljale tri poglavitne, prevladujoče komponente, troje različnih razmerij, ki jih konji iz Lipice odpirajo in iniciirajo.«*

Te tri komponente so na kratko: znanstvena (zgodovina, vzreja in dresura), erotična (to je ljubezenska sla po belih konjih) in seveda turistična.

Medtem ko je prva komponenta sila informativna, po tekstualni plati veliko bolj kot pa po vizualni, je druga, erotična, v okviru spontanosti čudovito izpeljana, žal pa prav zaradi skonstruiranih, po sili vnesenih elementov izgubi na svoji moči in silovitosti. Zadržna, turistična, je obrobna in tako ne kaže bistvenih teženj, da bi celotno oddajo spremenila v turistični apel kraške Lipice.

Če so bile te tri komponente zaznane v podzavesti ustvarjalca kot poglavitne v življenju Lipice že med samim snemanjem oddaje — potem sta se spontano in sočasno konstruiranje slabo vplajala eden z drugim. Namesto da bi konstruiranje podkrepilo silovitost spontanosti, jo je ošibilo ter prekinilo njeno naravno gradnjo in moč.

Če pa gre za že vnaprej postavljeni koncept z jasno določenimi in postavljenimi temeljnimi oporami, kot sta erotika in znanstvenost, za turizem smatrajmo, da je tu nehote in trajno prisoten, potem se je realizacija tega koncepta pokazala kot nemogućna. Nemogućna zaradi osnovnega in vedno prisotnega konflikta med (vnaprej) postavljenimi strukturami in resničnim življenjem, polnim nenadnih preokretov in presenečenj, polnim nepričakovanega in še ne zaznanega.

Naj velja prvo ali drugo — realizacija zadnjega Monitorja je neuspešna, neuspešna prav zaradi pomanjkanja njegovih osnovnih prvin, tj. primarnosti, spontanosti in originalnosti.

* Konji (A. Inkret, Delo 22/10-1971).

VRAČANJE K STARIM MODELOM

Denis Poniž

Škoda, da se je dogajalo tako, kot se je dogajalo. Kritičnost in neposredno introspekcijo so zamenjali klasični, preizkušeni in stereotipni modeli. Župančičevi verzi, poezija za vsako rabo, belokranjski pejzaži, videni v širokem spektru Tušarjeve intelektualne kamere. In problem, bistvo tistega, zaradi česar smo sedeli ob televizorju? Izseljenci, problem izseljevanja majhnega naroda v srednji Evropi, bridka skušnjava osamljenih in socialno-ekonomsko zatiranih v tujem svetu, beda tistih, ki ostajajo doma. Naj bo to še tako subtilno prikazano, še tako izostreno in osamljeno v naglici naših dni, naj bo vse še tako približano očesu poprečnega in zdolgočasnega slovenskega TV naročnika, to kar je sestavljalo oddajo Jovite Podgornikove Vračanje, je le povrhnjica, suha vidna plast resnične tragike in resnične bede. Lahko je poetično in intelektualno zaviti pravo bedo in pravo tragiko v plašč lepih slik in Župančičevih verzov, toda teže je pokazati na njene prave vzroke, te vzroke eksponirati in na podlagi povedanega, videnega in preiščljene narediti kritične zaključke. Kajti oddaja, ki se v našem času angažira na tako poetičen način, se angažira le napol, nikakor pa ne v tisti pravi, »televizijski« smeri, ki bazira na kompleksnem razkrivanju problemov. O tragiki in nemogočem socialno-ekonomskem položaju v Beli krajini, na Kozjanskem, v Brkinih, bomo najmanj izvedeli na kraju samem. Ali, povedano nekoliko drugače, tam bomo lahko odkrili le posledice nekaterih vzrokov, odkrili bomo le rezultate določenih procesov, odkrili bomo le konec konca. In če smo še doslednejši — način, ki smo ga videli v Vračanju ali v Monitorju o Lipicancih, ali pa v Fortičevi oddaji o Angliji, je le prikri-

vanje bistva, je le blodenje ob robu resnice.

Čeprav je ta beseda izgubila že veliko svoje teže, jo še vedno razumem kot sinonim za del procesa, ki razkriva dejansko stanje, stvari takšne, kot so — v bedi bedne in v blišču veličastne.

ZAČETEK ALI O VREDNOTENJU VREDNOT

Denis Poniž

Film meseca za oktober je bil, še bolj kot doslej, zanimiv, predvsem pa vreden naše resnične pozornosti, katere posledica je razmišljanje o različnih vrednotah, umetniških in estetskih inovacijah, ki jih prinašajo kvalitetna filmska dela. Videli smo sovjetski film režiserja Gleba Panfilova, torej filmsko delo tiste kinematografije, ki je pri nas manj poznana ali pa, če gre za kvalitetna filmska dela, nerazumljena in ad hoc zavrnjena (prim. kritiko Stanke Godničeve v Delu!!!); ZAČETEK pa je dober film tudi zaradi mnogih drugih aspektov. Ne le, da je kot nalašč za tako izbrano in preiščljeno serijo filmov, kot je ciklus Filmi meseca, potreben bi bil obširnejšega komentarja, predgovora, ki bi bil hkrati določena apologetika. Kajti film je morda res posnet tako, da ne izpušča v nekaterih prizorih prijemov sočrealizma, toda to je le videz, prvi vtis, za katerim se skriva resnična filmska pripoved. Morda je res, da vse, kar vidimo, diši po zagnanosti in pretiranem optimizmu, po etično in moralično popolnoma zgrajenemu profilu sovjetskih ljudi, toda ti ljudje so ljudje in prav to je točka, kjer se nam prične odpirati svet filma ZAČETEK. Če premislimo pot mlade uslužbenke od njenih sanj pa preko razočaranja v ljubzenski zvezi s poročenim moškim pa preko vseh težav in ponižanj pri snemanju filma o Jeanne d'Arc in če premislimo celo plejado človeških odnosov med osebami v filmu, potem se nam prikaže dvoje. Prvič občutek popolne alieniranosti, ambivalentnosti, bolester nepotešenosti, ki opredeljuje vse junake. Svet ni več bleščeči, pološčeni svet agitke, z moralo, sovražnikom in družbeno koristnim ter poučnim koncem, temveč je svet resnične province, kjer človek kot posameznik nima no-

bene druge cene, razen najnižje, »tržnek«, ko velja toliko, kot uspe s svojo zvitostjo, prebrisanostjo, živalsko trpežnostjo. Slava brezimmnega sveta, slava brezimmne deklice, ki postane za nekaj časa slavna in cenjena, je samo hip in ko mine ta edini, izvoljeni, težko pričakovani in v bolečini izgubljeni hip, ostane svet tak, kot je — prazen, pust, brezimmnen, preplavlja ga starinska estradna muzika, upanje in čakanje je prav toliko vredno kot brezup in nevera. In film ZAČETEK ne prinaša nobene vere in nobenega upa, morda le filozofsko navdahnjeno maksimo, da konec filma morda vseeno ni konec življenja, da je tudi upanje za življenje vsaj deloma lahko nadomestilo za pravo, polnovredno in smiselno življenje.

Drugič nam film ZAČETEK precizno in studiozno govori o človekovem karakterju, o njegovih tresljajih in zapisih v vosek trajanja. Vse, kar se resnično dogaja v ozkem svetu mlade deklice, je na svoj način popolnoma ekvivalentno pojasnjeno v sekvencah snemanja filma o Jeanne d'Arc. Paralelnost, povezanost realnosti in realne imaginarnosti nam govori o človeku, ki išče svoje izpolnitve v imaginarni realnosti, v vlogi, v filmski vlogi. Mar ni to dovolj kruta in čista filmska metaforika, ki sama za sebe dovolj nedvoumno zavrača vse tisto, kar so naši kritiki videli v filmu — namreč malo modernizirano inačico sovjetskega happy life? Mar ni dokončno zavrtnjena teza o polnem človeku, ki bo ustvarjal svet in sebe le z lastno močjo, le z močjo svoje zavesti, svojega aktivnega delovanja? Mar se ne izkaže za laž možnost spreminjanja sveta po človekovi volji? Deklica je sicer Jeanne d'Arc, toda ves čas je le objekt manipuliranja, je tisto »tržno« blago, o katerem smo že govorili. In ali ni tragično, da ji ta vloga vloge v filmu prinaša srečo, jo celo osvobaja nekaterih traum (prizor ko Jeanne ukaže obesiti oba dezertarja sledi neposredno prizoru, ko scenarist zahteva, da odstopi od snemanja filma), ko pa je ves čas jasno, da se z njo le poigravajo, da bo prav s takšno lahkoto, kot je bila izvoljena, nekega dne tudi zavržena?

Svet je razkrinkan dvakratno — kot svet ljudi in kot svet človeka. Vendar pa je to razkrinkavanje, ki ga seveda lahko pišemo tudi v narekovajih, tako precizno izvedeno, filmska govorica tako prečiščena, da moramo govoriti o filmu le v presežnikih. Hkrati pa je igralska osebnost Inne Čurikove, ki je hkrati tudi režiserjeva žena, tako popolna, njena igra pa popolnoma uglasena zahtevam režiserja in kamere, da lahko brez zadrege zapišemo, da prav ona s svojo nevsakdanjo in intenzivno angažiranostjo nosi breme, ki ga je ta film naložil vsem svojim ustvarjalcem. Kajti prav zaradi nje je svet, kjer se zgodba dogaja, lahko kulisa in verjetno je prav ta svet-kot-kulisa zavedel ne le slovenske filmske kritike, temveč je zameglil pogled tistih, ki v režiserjevi domovini odločajo o usodi filmov, filmskih ustvarjalcev in skrbijo za njihovo neoporečno estetsko, umetniško in moralno linijo. Kajti film s svojo izjemno močjo govori tako neposredno, tako metaforično čisto, da bi lahko doživel drugačno usodo.

NERESNIČNI SVET MESTECA PEYTON

Ana Barbič

Mestece Peyton je popolnoma osvojilo slovenske televizijske gledalce! Gledajo ga vsi člani gospodinjstev s televizijskimi sprejemniki, če verjameмо izjavam 99,78 %* anketiranih gledalcev. Štiri petine gledalcev redno spremlja dogajanja v mestecu Peyton, eno petino gledalcev pa nadaljevanka privabi k sprejemniku samo včasih.

Nadaljevanka pa ne angažira gledalcev samo takrat, ko je na sporedu ljubljanske televizije, temveč je prisotna v njihovi zavesti tudi zunaj tega časa.

Nadaljevanka je predmet pogovorov tako doma kot zunaj doma. Namesto običajnega neolikanega »opravljanja« sosedov in znancev sedaj Slovenci obsojajo ali odobravajo ravnanja junakov iz Peytona in ugibajo, kako se bodo odvijali posamezni dogodki v prihodnje. Zaradi svojih ljubljank in ljubljencev iz nadaljevanke so se pripravljene spreti z možem ali z ženo, z otroki ali s starši, s prijatelji ali znanci. O nadaljevanki se pogovarja kar 91 % njenih gledalcev in sicer se pogovarja o njej:

doma 42 % gledalcev,
zunaj doma 27 % gledalcev,
doma in zunaj doma 22 % gledalcev.
Na osnovi podatkov o številu gledalcev, ki se pogovarjajo o Peytonu, sicer ne moremo zagovarjati priljubljene trditve moških, da samo ženske rade klepetajo, moramo pa priznati, da je med ženskami nekoliko več klepetulj kot med moškimi. O nadaljevanki se namreč pogovarja 85 % gledalcev in kar 95 % gledalk.

Izredno visoko število gledalcev, ki se o nadaljevanki pogovarjajo bodisi doma bodisi zunaj doma, vsiljuje misel, da je Mestece Peyton postalo del vsakdanjega življenja tistih, ki ga gledajo.

Gledalci o nadaljevanki tudi razmišljajo, kar najbrž pomeni, da jim dogajanja v Peytonu ne nudijo le zanimive snovi za pogovor, temveč segajo globlje v njihovo zavest. Nedvomno gledalci ob Mestecu Peyton razvijajo tudi psihične mehanizme obrambnega značaja, kot so projekcija, indentifikacija in raznovrstne emocionalne reakcije, preko katerih razrešujejo svoje lastne probleme in stiske.

Odstotek gledalcev, ki o nadaljevanki razmišljajo, je izredno visok (82 %) in se močno približuje številu gledalcev, ki se o nadaljevanki pogovarjajo. K razmišljanju o nadaljevanki so nagnjene bolj ženske (89 %) kot moški (72 %), kar je možno pojasniti z dejstvom, da ženske pogosteje kot moški reagirajo na dogajanje okrog sebe emocionalno, kar jim omogoča hitrejšo življenje in intenzivnejše doživljanje novih situacij. Seveda pa je doživljanje takih situacij tem bolj intenzivno, čim bližje je novi vrednostni sistem njihovega lastnemu vrednostnemu sistemu ali njihovim aspiracijam.

Daleč najmanj razmišljajo o Mestecu Peyton izobraženci, čeprav je odstotek tistih, ki o nadaljevanki razmišljajo, tudi v tej izobrazbeni skupini preseñtljivo visok (63 %), zlasti še, ker smo pričakovali, da je sladkoben, malomeščanski svet Mesteca Peyton slovenskemu izobražencu tuj. Verjetno so vsebine tipa Peyton sodobnemu človeku potrebne ne toliko zato, ker take vsebine zadovoljujejo potrebe, ki jih ni možno zadovoljevati v vsakodnevnem življenju. Gledalci ob gledanju primernih televizijskih vsebin lahko razrešujejo probleme in konflikte, ki jih prinaša vsakodnevno življenje.

Razpon med najvišjim in najnižjim odstotkom gledalcev, ki o nadaljevanki razmišljajo, je v posameznih poklicnih skupinah še večji kot razpon med posameznimi izobrazbenimi skupinami, iz česar zaključujemo, da vsaj v nekaterih primerih igra poklic pomembnejšo vlogo pri oblikovanju odnosa gledalcev do nadaljevanke kot pa izobrazba. Nadaljevanka približno enako uspešno osvaja vse starostne skupine gledalcev, saj med posameznimi starostnimi skupinami ni pomembnih razlik niti v številu gledalcev nadaljevanke niti v številu tistih, ki se o nadaljevanki pogovarjajo ali o njej razmišljajo.

Branje zgodbe o nadaljevanki. Na vprašanje ALI STE BRALI ALI PA MORDA BERETE KNJIGO, REVIJO, ČASOPIS ZARADI TEGA, KER VAS ZANIMA VSEBINA NADALJEVANKE? je odgovorilo pritrdilno več žensk (42 %) kot moških (31 %), kar po-

* Podatki so vzeti iz raziskave, ki jo je marca 1971. leta pripravila in izvedla Služba za študij programa RTV Ljubljana.

novno dokazuje, da se ženske bolj navdušujejo za nadaljevanke kot moški.

Težko je sicer reči, kaj se skriva pod tolikšnim »interesom« za nadaljevanke, da gledalci poleg gledanja tudi berejo ali so že brali zgodbo o Peytonu. Vsekakor pa tolikšen interes kaže pretirano navdušenje Slovencev za to zgodbo! Dejstvo, da dobra tretjina gledalcev nadaljevanke (37 %) tudi bere oz. je že bralo zgodbo o Peytonu, je možno pojasniti z eno ali z obema od naslednjih hipotez: Po prvi hipotezi so Slovenci ali vsaj dobra tretjina njih tako malomeščanski, da jim vsebina á la Peyton resnično seže do srca. Po drugi hipotezi pa je tip vsebine, ob kateri gledalci in bralci lahko odreagirajo notranje napetosti ali vsaj začasno razrešijo psihične konflikte preko oblikovanja raznovrstnih obrambnih mehanizmov, tisto, kar so slovenski gledalci doslej pogrešali in so se zato tako oklenili Peytona.

37 % gledalcev se seznanja oz. se je seznanjalo z vsebino Mesteca Peyton predvsem iz revij (21 %) in časopisov (10 %), zelo malo pa iz knjig (2 %). Torej gre v večini primerov intenzivnega interesa za Mestece Peyton za kombinacijo zadovoljevanja tega interesa po dveh virih in sicer: po televiziji in revijah, po televiziji in časopisih ter po televiziji in knjigah. Zelo malo gledalcev nadaljevanke (3 %) pa kombinira oz. je kombiniralo tri ali štiri medije kot vir informacij o Peytonu.

Razlike v odstotku gledalcev, ki zaradi interesa za nadaljevanke tudi berejo ali so že brali zgodbo o Peytonu med posameznimi skupinami formalne izobrazbe, opozarjajo na pomembno zvezo med stopnjo formalne izobrazbe in zasvojenostjo gledalcev po Peytonu.

Največ gledalcev, ki izrabljajo dodatne vire informacij o mestecu Peyton, je v skupini tistih, ki so že končali štiri do osem razredov osnovne šole ali nižjo gimnazijo (44 %). Sledijo jim gledalci iz skupine tistih, ki so končali poklicno šolo (37 %); nato gledalci s končano srednjo šolo (33 %) ter gledalci iz skupine s štirimi razredi osnovne šole ali manj (32 %). Med

izobraženci pa poleg gledanja bere zgodbo o Peytonu samo dobra petina (22 %) gledalcev.

Podatki o številu gledalcev, ki berejo zgodbo o Peytonu, so posebej presenetljivi za posamezna starostna obdobja. Kljub temu da niti med starostjo in gledanjem nadaljevanke niti med starostjo in razmišljanjem o nadaljevanke ni pomembne zveze, se je izkazalo, da ima nadaljevanke več privrženec med mlajšimi kot med starejšimi gledalci. Ta privrženost se izraža v dodatnem branju zgodbe o Peytonu, in to predvsem v revijah.

Odstotek gledalcev iz posameznih starostnih skupin, ki poleg gledanja berejo ali so brali zgodbo o Peytonu, je naslednji:

15 do 20 let:	49 %
21 do 30 let:	38 %
31 do 40 let:	37 %
41 do 50 let:	32 %
nad 50 let:	30 %

NADALJEVANKE SPREMINJA ŽIVLJENJSKI STIL GLEDALCEV

Spremenjena navada gledanja. Gledalci se odločajo za gledanje televizije glede na enega od naslednjih dveh principov: Po prvem principu je gledanje televizije odvisno od prostega časa posameznika in od razporeda aktivnosti v prostem času, v katerem je določen čas namenjen tudi gledanju televizije. Po drugem principu pa je gledanje televizije odvisno od samega televizijskega sporeda. Seveda je drugi princip podrejen prvemu, kajti gledalec ne bo gledal oddaje, za katero je lahko najbolj navdušen, če ne bo imel prostega časa. Verjetno pa je zelo malo gledalcev, pri katerih je gledanje televizije popolnoma odvisno od prvega ali drugega principa in gre največkrat za kombinacijo obeh.

Iz primerjave odgovorov na vprašanje, ALI STE PREJ OB NEDELJAH NAVADNO GLEDALI CELOVEČERNI FILM, KI JE BIL NA SPOREDU OB ISTEM ČASU, KOT JE ZDAJ NADALJEVANKE in na vprašanje, ALI GLEDATE NADALJEVANKE MESTECE PEYTON, je možno zaključiti, da se je gledalcem, ki so pred nadaljevanke gledali celovečerni film,

pridružila prejšnja skupina, ki jo je pritegnilo h gledanju prav Mesteca Peyton.

Osnovni premik v gledanju televizije, ki je nastal zaradi nadaljevanke, je premik od priložnostnega gledanja celovečernega filma k rednemu gledanju nadaljevanke o Peytonu. Več kot polovica (53 %) rednih gledalcev Mesteca Peyton je samo včasih gledala celovečerni film, ki je bil prej na sporedu ob istem času. Velik del (42 %) rednih gledalcev nadaljevanke je že prej redno gledal televizijo ob istem času; samo 4 % gledalcev nadaljevanke pa je izjavilo, da pred nadaljevanke niso nikoli gledali televizije ob istem času.

Nedeljski prosti čas je prilagojen Mestecu Peyton. Vsakdo, ki se je ob nedeljah proti večeru zadrževal v mestu, je lahko opazil, da je bilo mesto v času predvajanja nadaljevanke videti popolnoma zapuščeno. Vsi meščani so pravočasno pohiteli domov, da ne bi zamudili srečanja s svojimi znanci iz Peytona. Kar tri četrtine gledalcev (74 %) je na vprašanje, če skušajo v primeru, da so zdoma, zaradi nadaljevanke pravočasno priti domov, odgovorilo, da to skušajo storiti vedno. Ena petina (20 %) gledalcev skuša priti zaradi nadaljevanke pravočasno domov samo včasih in samo 6 % gledalcev tega ne poskuša storiti nikoli. Ženske so se spet pokazale bolj privržene Mestecu Peyton kot moški. Ne le, da se več žensk kot moških pogovarja o nadaljevanke, o njej razmišlja in tudi bere zgodbo o Peytonu, temveč več žensk kot moških podreja tudi nedeljski prosti čas nadaljevanke. Če so v nedeljo zdoma, vedno skuša priti zaradi nadaljevanke pravočasno domov 83 % gledalk in le 61 % gledalcev nadaljevanke.

Med gledalci, ki so končali višjo ali visoko šolo, je najmanj takih (53 %), ki izjavljajo, da zaradi nadaljevanke vedno skušajo priti pravočasno domov. Hkrati pa je prav v tej izobrazbeni skupini največ gledalcev, ki to storijo samo včasih.

Gledalci, ki se navdušujejo za življenje v Peytonu. Na vprašanje »ALI BI ŽIVELI V MESTECU PEYTON, ČE BI RESNIČNO OBSTAJALO?« je odgovorilo pritrnilno 46 %, nikalno pa 51 % gledalcev nadaljevanke. 3 % gledalcev na vprašanje niso odgovorili.

Čeprav razlika v udeležbi žensk in moških, ki bi živeli v Peytonu, ni pomembna, podatki potrjujejo pričakovanja, da bi v Peytonu živelo več žensk (48 %) kot moških (43 %). Še manj pa so presenetljivi podatki o gledalcih iz posameznih skupin formalne izobrazbe, ki so se odločili za Peyton. Čim višjo izobrazbo imajo gledalci, tem manj je med njimi takih, ki bi živeli v mestecu Peyton, če bi resnično obstajalo. Manjša priljubljenost Peytona pri gledalcih z višjo izobrazbo gre vsaj deloma na rovaš njihove večje kritičnosti do vrednot, na katerih temelji življenje ameriškega mesteca.

Razlike glede na to, če bi živeli v Peytonu, se kažejo tudi med posameznimi starostnimi skupinami. Najbolj so navdušeni za Peyton gledalci med 15. in 20. letom starosti. V Peytonu bi namreč živelo kar 59 % gledalcev tega starostnega obdobja. Starostna skupina med 15. in 20. letom pa je hkrati tudi edina, v kateri se je več gledalcev odločilo za Peyton (59 %) kot proti njemu.

Težko je reči, da so mladi ljudje med 15. in 20. letom nekritični, čeprav so nedvomno manj kritični kot mladi ljudje po 20. letu starosti. Pri odločanju za življenje v Peytonu ima poleg manjše kritičnosti, ki ji botruje neizkušnost, pomembno vlogo položaj, ki ga imajo mladi ljudje v mestecu Peyton. Nadaljevanke jim ne le posveča veliko pozornost, temveč prikazuje mlade ljudi kot enakovredne odraslim prebivalcem malega mesta. Odnosi med starši in otroki se odvijajo podobno kot odnosi med vrstniki, kar je nedvomno atraktivno za mlade ljudi.

Razlogi, ki govorejo v prid Peytonu. Prebivalci mesteca Peyton so napravili na gledalce zelo močan vtis, saj skoraj tretjina (29 %) tistih, ki bi živeli v

Peytonu, navaja kot razlog za to »dobre in razumevajoče ljudi, ki med seboj sodelujejo in si pomagajo«. Dinamično družabno življenje (17 %) na eni strani ter lepote kraja in okolice (17 %) na drugi strani sta po privlačnosti na drugem in tretjem mestu. Šele nato pridejo v poštev kot razlog za življenje v Peytonu posamezne osebe iz nadaljevanke ali osebe na splošno. Seveda, nekateri gledalci navajajo posamezne razloge razen omenjenih (13 %), oz. ne morejo specificirati razloga, zaradi katerega bi živeli v Peytonu, čeprav bi se zanj odločili (6 %). Dobri in razumevajoči ljudje, ki med seboj sodelujejo in si pomagajo so torej vrednota, ki jo slovenski televizijski gledalci najbolj cenijo. Večina razlogov, ki smo jih uvrstili v to kategorijo, veže dobroto in medsebojno pomoč na majhno mesto, v katerem se vsi poznajo, sodelujejo in so v prijateljskih odnosih. Nekoliko manj pogosto pa gledalci kot razlog navajajo samo prijazne, dobre in razumevajoče ljudi, ne da bi jih vezali na družbeno okolje majhnega mesta.

V skladu s tezo o alieniranosti sodobnega človeka, živečega v urbanih centrih, bi bilo pričakovati, da bodo dobri in razumevajoči ljudje bolj navduševali gledalce iz večjih mest, kot gledalce iz manjših naselij. Podatki raziskave ta pričakovanja potrjujejo, saj navaja ta razlog več gledalcev iz naselij, ki imajo več kot 5000 prebivalcev (od 5000 do 50.000 prebivalcev 33 %; nad 50.000 prebivalcev 36 %) kot gledalcev iz manjših krajev (do 1000 prebivalcev: 27 %; od 1000 do 5000 prebivalcev 24 %).

Zanimivo in dinamično življenje na eni strani ter lepote kraja in okolice na drugi strani si kot privlačni značilnosti Peytona delita drugo in tretje mesto. Medtem ko prvi razlog zadeva družabnostno dimenzijo dogajanj v Peytonu, pa drugi razlog upošteva geografske značilnosti kraja in okolice.

V kategoriji »zanimivo, dinamično življenje in vznemirljivi dogodki« so združeni trije tipi odgovorov. V prvi tip sodijo vsi odgovori, ki omenjajo

samo dogajanje kot: »ker se veliko zgodi«, »zaradi dogodkov«, »zaradi vznemirljivih dogodkov«, »zaradi sprememb in zapletov«. Drugi tip predstavlja odgovori, ki ta dogajanja tudi vrednotijo kot resnična, romantična, pestra. Tretji tip odgovorov pa nakazuje osebni interes za dogajanje v Peytonu, na primer: »rad bi videl od blizu, kaj se dogaja«, »zanima me«. Zaradi majhnih frekvenc smo omenjene tipe odgovorov združili v eno samo kategorijo, ki je dovolj obsežna, da omogoča medsebojno primerjavo posameznih skupin gledalcev.

Družabno dogajanje in lepote kraja z okolico kot razloga, zaradi katerih bi se slovenski televizijski gledalci odločili za življenje v Peytonu, bomo obravnavali hkrati, ker se zdi, da sta v obratnem sorazmerju glede na njuno privlačnost za posamezne skupine gledalcev.

Kot je razvidno iz prve tabele, je navajanje enega ali drugega razloga zelo odvisno od izobrazbe.

Privlačnost družabnega dogajanja raste vključno do skupine gledalcev, ki so končali srednjo šolo, hkrati pa pada zanimivost kraja in okolice. Gledalci z višjo in visoko izobrazbo so zunaj omenjene zakonitosti. Med vsemi izobrazbenimi skupinami kažejo najmanjši interes za »zanimivo, dinamično življenje in vznemirljive dogodke« v Peytonu. Lepote kraja in okolice pa jih privlačijo pogosteje kot gledalce s srednješolsko izobrazbo, vendar manj kot gledalce, katerih izobrazba je nižja od končane srednje šole.

Oba razloga sta si v pomembnem obratnem razmerju glede na njuno pogostnost v posameznih poklicnih skupinah, kar potrjuje negativna rang korelacija med njima ($R = -0,32$).

Zanimivo dinamično življenje in vznemirljivi dogodki v Peytonu bolj navdušujejo mlajše gledalce (15 do 20 let: 19 %; 21 do 30 let: 19 %), medtem ko so lepote kraja z okolico pomembnejša vrednota starejšim gledalcem (41 do 50 let: 18 %, 51 let in več: 18 %).

Razlogi »dobri in razumevajoči ljudje, ki med seboj sodelujejo in si pomagajo«, »zanimivo, dinamično življenje

TABELA 1: Privlačnost družabnega življenja in privlačnost lepote kraja glede na izobrazbo gledalcev (v %)0

Razlog	Izobrazba				
	Manj kot 4 razr. os. šole	4—8 razr. os. šole	Poklicna šola	Srednja šola	Višja, visoka šola
Zanimivo, dinamično življenje in vznemirljivi dogodki	14	16	16	22	12
Lepote kraja in okolice	28	17	17	11	15
Numerus	96	829	448	376	102

TABELA 2: Odstotki in rangi privlačnosti oseb iz nadaljevanke oziroma zgodbe glede na poklic gledalcev (v %)0

Poklic	Razlog			
	% Osebe	N	Zgodba %	N
KV, VKV delavec v kmetijstvu	26	1	9	4,5
uslužbenec z nižjo izobrazbo	16	2	4	10,5
NKV, priučen PKV delavec v kmetijstvu	14	3	—	13
KV, VKV v podjetju	11	4	6	8
gospodinja zunaj kmetijstva	10	5,5	6	8
dijak, vajenec, študent	10	5,5	6	8
upokojenec	9	7	10	3
uslužbenec z višjo izobrazbo	8	8	1	12
samostojni obrtnik	7	9	7	6
NKV, priučen PKV v podjetju	6	10,5	12	1
uslužbenec s srednjo izobrazbo	6	10,5	4	10,5
kmet, kmečka gospodinja	4	12	11	2
svobodni poklic	—	13	9	4,5

TABELA 3: Majhnost mesta Peyton in lepota domačega kraja kot razloga, ki govorita proti Peytonu, glede na starost

Razlog	15—20	21—30	31—40	41—50	51 let in več
	let %	let %	let %	let %	let %
Premajhno mesto	27	28	24	24	17
Domači kraj je lepši	16	13	23	22	24
Numerus	320	455	419	427	352

in vznemirljivi dogodki» ter »lepote kraja in okolice« kažejo, da gledalci, ki so jih navajali, doživljajo Peyton kot resničnost, za katero bi bili pripravljene zapustiti kraj in ljudi, s katerimi sedaj živijo.

Razloga, ki ju bomo še obravnavali, pa opozarjata na drugačen odnos gledalcev do Peytona. Gledalci, ki bi živeli v mestecu Peyton, če bi resnično obstajalo, zaradi oseb ali zaradi zgodbe, ne doživljajo Peytona kot resničnost, na kar opozarjajo same besede (osebe, zgodba), ki so jih uporabili za opisovanje razlogov.

Osebe na splošno ali konkretne osebe iz nadaljevanke navaja kot razlog, zaradi katerega bi živeli v Peytonu, 9 % gledalcev, medtem ko omenja zgodbo kot razlog 6 % tistih gledalcev, ki bi živeli v mestecu Peyton, če bi resnično obstajalo. Navajanje bodisi oseb iz nadaljevanke, bodisi same zgodbe kot privlačnosti mesta Peyton ni odvisno od spola. Osebe navaja 9 % moških in prav tako 9 % žensk. Zgodbo pa omenja 7 % moških in 6 % žensk — razlika med odstotkoma ni pomembna. Pač pa rang korelacija med izborom oseb ali zgodbe v posameznih poklicnih skupinah opozarja na zelo pomembno negativno zvezo med obema razlogoma ($R = -0,56$).

Z drugimi besedami, gledalce nekaterih poklicnih skupin bolj privlačijo osebe, gledalce drugih poklicnih skupin pa sama zgodba.

Gledalci pa se med seboj ne razlikujejo v pogostosti navajanja enega od obeh razlogov, niti glede na starost niti glede na velikost naselja, v katerem živijo.

Razlogi, ki govorijo proti Peytonu. Polovica (51 %) gledalcev je izjavila, da ne bi živeli v mestecu Peyton, če bi resnično obstajalo. Med razlogi, ki so jih gledalci navajali za tako odločitev, najbolj izstopajo naslednji:

— Peyton je premajhno mesto, v katerem se vsi poznajo; gledalcem bolj ugaja večje mesto 24 %

— gledalci menijo, da je njihov kraj lepši 17 %

— neprimerni družbeni odnosi — lažna morala 12 %

— opravljanje, spletke 9 %
Skoraj tretjino vseh razlogov (30 %) smo uvrstili v kategorijo »drugo«. Posamezni razlogi kot »raje živim na vasi«, »ker je dolgočasno«, »ker je preveč razburljivih dogodkov«, »ker mi je vseeno«, »rajši bi kaj drugega« se pojavljajo tako redko, da jih je nesmiselno posebej analizirati. 8 % gledalcev, ki ne bi živeli v Peytonu, pa ni omenilo nobenega razloga, češ da »ne vedo«, »se ne morejo odločiti«, oziroma jim Peyton ni všeč.

Razlog, da je Peyton premajhno mesto, v katerem se vsi poznajo; gledalcem bolj ugaja večje mesto in razlog, da je njihov kraj lepši, bomo analizirali hkrati, kajti oba razloga sta v obratnem odnosu glede na vsa demografska obeležja, ki jih v tej analizi upoštevamo.

Ženske pogosteje moti dimenzija majhnosti mesta (28 %) kot moške (20 %). Moški pa nekoliko pogosteje (21 %) kot ženske (18 %) omenjajo lepoto svojega kraja, zaradi katere se ne bi mogli odločiti za življenje v Peytonu.

Oba razloga imata približno enako težo pri gledalcih med 31. in 50. letom. Razlike pa se pojavljajo v starosti do 30. leta in po 51. letu. Majhnost mesta in dejstvo, da se v njem vsi poznajo, zelo moti gledalce do 30. leta starosti. Gledalce, starejše kot 50 let, pa pogosteje odvrča od Peytona lepota domačega kraja kot pa dejstvo, da je Peyton majhno mesto z vrsto slabih strani, ki prispevajo k neugodnemu počutju predvsem ljudi, katerim ni mar za to, da poznajo vse meščane in ki jim bolj ugajajo široke dimenzije velikega mesta.

Pomembnost obeh razlogov je v tesni zvezi tudi z izobrazbo gledalcev. Čim višjo izobrazbo namreč imajo gledalci, ki ne bi živeli v Peytonu, če bi resnično obstajal, tem pogosteje navajajo kot razlog, ki govori proti Peytonu, dejstvo, da je premajhno mesto, v katerem se vsi poznajo, oziroma dejstvo, da jim bolj ugajajo večja mesta. Nasprotno pa z višanjem izobrazbe lepota domačega kraja izgublja na pomenu kot razlog, zaradi katerega se

gledalci nadaljevanke ne bi mogli odločiti za življenje v mestecu Peyton. Neprimerni družbeni odnosi — lažna morala je sicer mnogo širši pojem kot opravljanje in spletkarjenje, vendar ju je možno obravnavati hkrati, ker je tudi opravljanje in spletkarjenje značilnost, ki bi jo lahko ocenili kot neprimerne družbene odnose. Kot take smo namreč poimenovali naslednje tipe razlogov, ki so jih omenjali gledalci za utemeljevanje svoje odločitve, da ne bi živeli v Peytonu: »ne ugajajo mi družbeni odnosi (kapitalistični)«, »zaradi vpliva oz. odvisnosti posameznikov«, »zaradi malomeščanstva, ki je podobno mojemu kraju«, »zaradi lažne morale«.

Posamezna demografska obeležja ne diferencirajo gledalcev glede na pogostost navajanja enega od vidikov neprimernih družbenih odnosov niti glede na pogostost navajanja opravljanja in spletkarjenja kot razlogov, zaradi katerih slovenski televizijski gledalci ne bi hoteli živeti v Peytonu.

ZAKLJUČNO RAZMIŠLJANJE

Kakšna zvrsta televizijskega sporeda je nadaljevanke Mesteca Peyton? V skladu s klasifikacijo televizijskih oddaj na politično-informativne, vzgojno-izobraževalne oddaje in na oddaje za razvedrilo in zabavo nadaljevanke Mesteca Peyton nedvomno sodi v zadnjo skupino. Ni težko verjeti, da si ljudje v drugi polovici dvajsetega stoletja zaradi hitrega tempa življenja, ki terja od njih neprestano nove napore, želijo v prostem času predvsem zabave in razvedrila. Prav tako ni težko razumeti dejstva, da so pri sodobnikih najbolj priljubljene pasivne oblike zabave, to so oblike, ki terjajo minimalen psihičen in fizičen napor (obiskovanje kina in športnih prireditev, pasivno počivanje v obliki poležavanja, poslušanje radia ali gledanje televizije). Težko pa je verjeti, da je gledanje Mesteca Peyton všeč tako rekoč vsem odraslim gledalcem slovenske televizije. V čem je čarobna formula Mesteca Peyton, da se mu televizijski gledalci ne morejo upreti? V čem je posebnost

razvedrila, ki ga nudi Peyton in kakršnega druge oddaje, namenjene zabavi in razvedrilu, nimajo? Razvedriti se, pomeni pozabiti na skrbi in težave vsakdanjega življenja ali jih vsaj za nekaj časa odložiti. Takšnemu »pozabljanju« služijo zabavne oddaje, ki popeljejo gledalce v popolnoma nov svet, o katerem gledalci nimajo nikakršnih izkušenj in je torej daleč od njihovega vsakdanjega doživljanja. Po gledanju takih oddaj so gledalci morda bolj razpoloženi in vsaj za kratek čas malo bolj opitimistični v odnosu do težav, ki jih tarejo, toda kmalu se spet pogreznejo v razmišljanja o nerešljivosti svojih problemov.

Druga vrsta »oddaj za zabavo in razvedrilo« pa skuša ostati čim bližje dejanskemu življenju sodobnih ljudi. Take oddaje na »zabaven« način rešujejo raznovrstne težave, v katerih se znajdejo njihovi junaki in nudijo gledalcem nešteto možnosti za identifikacijo tako s posameznimi osebami kot z različnimi situacijami. Preko raznovrstnih procesov identifikacije gledalci razrešujejo svoje notranje konflikte in dobijo vzpodbude za blažitev ali celo rešitev konfliktov z okoljem. Take oddaje nudijo gledalcem tudi vrsto nadomestil za tisto, za kar so prikrajšani v vsakdanjem življenju. Omenimo naj dejstvo, da si gledalci pogosto poiščejo prijatelje med televizijskimi junaki, s katerimi delijo žalost in veselje in ki uspešno nadomeščajo potrebo po prijateljskih stikih z drugimi ljudmi.

Nadaljevanka Peyton nedvomno sodi med drugo vrsto oddaj. Sodeč po tem, kakšno vlogo ima v vsakdanjem življenju gledalcev, je postala že del njihovega resničnega življenja. Namesto da bi gledalci »opravljali« svoje sosedo, znance in prijatelje, posvečajo v medsebojnih interakcijah pozornost junakom iz mesta Peyton. Skrbijo jih njihove usode, zanimajo jih razpleti dostikrat zelo zapletenih situacij, posameznim junakom Peytona delijo svojo naklonjenost ali nenaklonjenost. Mnogi gledalci poleg tega, da se pogovarjajo o nadaljevanki, o njej tudi razmišljajo. Zaradi nestrpnosti, da bi čimprej izvedeli za usodo svojih ljubljencev, tudi berejo zgodbo o Peytonu

oziroma gledajo nadaljevanko, čeprav zgodbo že poznajo ter tako podoživljajo življenje malega mesta. Skratka, nadaljevanka je postala nepogrešljiva in ji gledalci podrejajo vse druge aktivnosti prostega časa.

Ne glede na to, ali odobravamo ali ne odobravamo predvajanja nadaljevanke v okviru sporeda ljubljanske televizijske hiše, ne glede na to, ali se strinjamo z vrednotami, ki jih nadaljevanka posreduje, ali jih odklanjamo in končno, ne glede na naše mnenje o tem, ali je primerno v celoti prenašati televizijske sporede zahodnega sveta našim gledalcem, ki jih vzgajamo za drugačen, socialistični družbeni red, moramo priznati, da so vsebine, ki pomagajo gledalcem (raz)reševati tako njihove notranje konflikte, kot konflikte z okoljem, potrebne tudi našemu človeku, kar prikazani empirični podatki nedvomno potrjujejo.

NOVE OBLIKE TELEVIZIJE

Bruce Lane
(CINEMA 1971)

Mnogi imajo pomisleke zoper spremembe, ki jih prinaša kasetna tehnologija. Bojijo se gledanja novih filmov na prismojenih starih televizorjih. Majhna slika, trepetajoče linije, izprani blede žar — je to sploh način, da gledamo Hrabri novi svet?

Toda kasetna revolucija na svoji poti pometa z vsemi metodami komunikacije in sedanje metode televizije bodo videti staromodne, kot je danes gledališče. Hišni gledalec bodočnosti bo imel jasnejšo, večjo in popolnejšo sliko. Prihajajoči 1000-črtni televizijski zaslon bo prvi pomembni korak, toda obetajo se bolj radikalne metode prenosa slike: v domove, v gledališča ali kamorkoli drugam, kjer ljudje gledajo filme. Tri nove metode »domače« televizije, ki so trenutno v razvoju, so:

televizija tekočega kristala (liquid crystal television)
laserska televizija (laser beam television)
stereoskopska televizija

TELEVIZIJA TEKOČEGA KRISTALA

V trgovinah z novostmi je trenutno na razpolago kot zanimivost majhen ploščat plastični kvadrat s krogom mavričnih barv, ki so podobne barvam na petelinovem peresu. Ko se dotaknete središčnega dela, barve nenadoma reagirajo, se spremenijo v druge barve in napravijo zvijajoče vzorce okoli prstov. Snov, ki napravi takšno transformacijo, je tekoči kristal — stisnjen kot sendvič med dvema kosoma plastike in ta snov reagira na pritisk vaših prstov. Je več različnih vrst tekočih kristalov. Ime so dobili, ker imajo lastnosti tekočin in kristalov obenem. Ploščat televizijski zaslon, naj bo stenskih dimenzij ali velikosti ročne ure, je prav lahko iz teh materialov. Tekoči kristali so že v rabi v proizvodnji računalnikov, in sicer kot svetleče naprave za odčitavanje alfa-numeričnih sistemov. Te naprave in potencialni ploščati televizijski zaslon se radikalno razlikujejo od konvencionalne svetleče televizijske slikovne cevi, ker tekoči kristali ne proizvajajo lastne svetlobe. Odvisni so od okolne razsvetljave. Zaslon gledate enako, kot bi gledali sliko, tiskano na papirju in bela barva tekočega kristala je skoraj tako svetla kot kvaliteten bel papir. Tak zaslon je idealen za bleščeče svetlo okolje, v mračnejših interierjih pa mora biti osvetljen.

Konstrukcija ploščatega zaslona sestoji iz dveh kosov stekla, med katerima je stisnjen tekoči kristal. Na notranjih straneh stekla so nanese električno prevodne prevleke, od katerih je ena prozorna. Ko te prevleke izpostavimo določeni električni napetosti, tekoči kristal, ki je normalno čist, prevzame mlečnobel, neprozoren videz. Mogoče je izdelati okna, ki postanejo neprozorna z zasukom stikala. Dnevno svetlobo na ta način ugasnemo, tako kot lahko ugasnemo notranjo razsvetljavo. Da bi razvili sliko, je potrebno kontrolirati velikost in obliko področij, ki se pobelijo. Če je naprava konstruirana, da kaže samo simbole, so prevodne prevleke lahko ustrezno oblikovane.

Gibajoča slika je brezmejno težja naloga, ki zahteva izdelavo sto tisočev slikovnih elementov skupno s pravilno naslovljenim vezjem. Z doseženimi sto tisoč komponentami na kvadratno inčo ($6,45 \text{ cm}^2$) je po vsem videzu tehnološka zapreka do ploščatega zaslona premostljiva. Končno — problem je ekonomski. Posamezne tehnološke rešitve obstajajo na številnih različnih krajih in te morajo biti zbrane in izboljšane. Toda splošno mnenje je, da zaslon na principu tekočega kristala ne bo prišel na tržišče pred letom 1980. Registrirani laboratorijski prototipi so dosedaj uporabljali poenostavljeno vezje, ki je imelo le namen pokazati, da je tekoči kristal popolnoma sprejemljiv.

Dodatni argument za zaslon iz tekočega kristala je lahkota, s katero dosežemo projekcijo slike. Če je zadnje steklo prevlečeno z odbojno aluminijevo prevleko, se svetloba lahko odbija od slike in projicira na kako drugo površino. Toda pred letom 1980 bo verjetno na razpolago še več vrst drugih televizijskih projekcij. Televizijski projektorji že obstajajo in so na široko v uporabi za prikazovanja

športnih dogodkov. Slika je sprejemljiva in se neprestano izboljšuje, ni pa posebno vznemirljiva.

Razvoj ultra kvalitetne televizijske projekcije bo popolnoma spremenil filmsko distribucijo. Obsežnih kolotov filma ne bo treba prevažati po deželi do posameznih kinematografov, ampak bodo film emitirali iz centrale po vsej deželi. V domovih bo majhen televizijski projektor omogočil gledalcu, da bo pretvoril najbližjo steno v televizijski zaslon in po želji spreminjal velikost slike.

LASERSKA TELEVIZIJA

Vsakdo, ki je kdaj videl laser v akciji, ve, kako drugačen je od naših bolj udomačenih virov razsvetljave. Mali običajni laser, velikosti bliskavice, proizvaja močno, ognjeno rdečo piko, veliko okoli pol inče (1,26 cm) v premeru, če jo usmerite na bližnji zid. Usmerite jo v oddaljen temen kot sobe in kot sobe bo ostal teman — toda mala točka svetlobe je tam in žari. Usmerite jo skozi okno. Na nasprotni strani ulice pleše mala rdeča pika po drevesnem deblu kot nezemeljska prikazen. Če bi mogli spreminjati svetlost te točke in jo obenem hitro gibati, bi dobili sliko na zelo podoben način kot z elektronskim žarkom v televizijski slikovni cevi. Problem je: kako gibati žarek z zadovoljivo hitrostjo in kontrolo

Če pomočite konec metlinega ročaja v bazen, bo ročaj videti na mestu, kjer prodira v vodo, skrivljen. Usmerite svetlobni žarek v vodo in tudi ta bo upognjen. Če bi bilo kaj, kar bi pripravilo vodo, da bi upognila svetlobo enkrat manj, drugič bolj, bi že lahko začeli razmišljati o načinih kako gibati laserski žarek naokrog po steni dovolj hitro, da bi ustvaril sliko.

Na srečo se opisana lastnost vode lahko simulira z ultrasoničnimi valovi; kristali (trdni, ne tekoči) se obnašajo podobno, če so podvrženi električnemu polju. Naslednji način je uporaba serije ogledal, ki se hitro vrtijo in odbijajo laserski žarek po skandiranem televizijskem vzorcu. Če dodamo k temu kristal, ki spreminja jakost svetlobe, neke vrste elektro-optično zaslonko, dobimo vse komponente, potrebne za lasersko skandiranje slike. Da bi dobili barvno sliko, je treba uvesti dva laserja: argonski laser za modre in zelene spektralne linije in kryptonski laser za rdeče. Vsaka barva gre skozi svoj svetlobni modulator, kjer spreminja jakost; potem se vse barve vkombinirajo v en sam žarek, ki se usmeri na skandirno napravo.

Velika inačica tega tipa laserskega projektorja je bila razstavljena na Expo 70, aparati skromnejše velikosti pa so bili kasneje v ZDA tudi v prodaji.

Uporaba sedanjih projektorjev je precej omejena zaradi majhne moči laserjev. Potreben bo kakšen večji prelom v laserski tehnologiji in eliminiranje gibajočih delov, preden bo laserski projektor postal praktičen za širšo uporabo.

V zadnjem obdobju so naporji za ustvaritev tridimenzionalne iluzije na dvodimenzionalni površini pretrpeli radikalne spremembe. Razvoj laserskega vira svetlobe omogoča zapis slike na kos filma brez uporabe leč. Tehnika se imenuje valovna rekonstrukcija (wave-front reconstruction). Po temeljnih vzročnih raziskavah celo ni potrebno, da se slika sploh pojavi na filmu. Kar se vidi, so le gosto tkane linije, oblikovane s številnimi koncentričnimi krogi, ki se križajo med seboj — tako imenovani hologram.

Hologram lahko poleg vizualne podobe zabeleži več vrst informacij. Lahko je zelo nenavadna vrsta filtra, ki prepušča na primer samo svetlobo ene barve pod določenim kotom. Če hologram vsebuje sliko, jo lahko razberete z osvetlitvijo filma pod določenim kotom, najbolje z laserskim virom svetlobe. Tedaj vidite najbolj nenavadno tridimenzionalno podobo. Kos filma je videti kot okno v drugi svet in objekti, ki se tam kažejo, imajo vso globino realnega življenja.

Izdelava holograma je izredno utrudljiva in počasna zadeva. Treba je preko mnogih težavnih ovir, preden pride hologram iz laboratorija. Elektronski prenos holograma je drug kompliciran problem, ki trenutno onemogoča povezavo s tele-

vizijo. Vendar za televizijo obstajajo še drugi načini kako doseči globinsko iluzijo. V petdesetih letih so kino dvorane imele kratko cvetečo dobo tridimenzionalnih ali boljše rečeno stereoskopskih filmov. Da bi gledali te filme, so gledalci morali nataktniti očala, ker se na platnu ni kazala ena, ampak dve ločeni sliki ena preko druge. Ti dve sliki sta bili napravljeni s kamero, ki je imela montirani dve leči, toliko razmaknjeni kot naše oči. Vsaka leča je beležila sliko s svojega lastnega gledišča, kot bi jo gledale oči, če bi bili resnično tam. Dve ločeni gledišči sta bili nato projicirani skozi dva različna filtra in kopiji teh filtrov sta bili vstavljeni v očala gledalcev. Filter pred desnim očesom je prepuščal samo sliko posneto s stališča desnega očesa (desne leče) in enako je levi filter prepuščal samo informacijo s stališča levega očesa. Na ta način sta se mogli sliki optično sestaviti in ujemati.

Ta metoda za dosego globinske iluzije je imela številne slabe strani. Najbolj poznana je ta, da nihče ni rad uporabljal očal. Na mnogo načinov so poskušali ukiniti očala. Izumili so zapletene sisteme mrež med gledalci in zaslonom. Drugi sistemi so zahtevali lečam podobne elemente na platnu. Spet drugi eksperimentatorji na področju video tehnologije so sledili metode izmeničnega prikazovanja leve in desne slike, vse zato, da bi izrabili princip razdalje med očesoma. Pozno leta 1969 je bil priznan patent za stereoskopski sistem, ki je obljubljal več kot pretekli napor. Konstruiran je v bistvu za filmsko projekcijo, toda prikladen je tudi za televizijo. Izumitelj je Dennis Gabor, ki je 1947 odkril hologram. Realizacija njegove zamisli je eden najbolj eksotičnih projekcijskih zaslonov, ki si jih sploh lahko predstavljamo. Zaslon sam je ogromen hologram. Toda to ni hologram s kodirano tridimenzionalno sliko, ampak hologram z vgrajenimi specialnimi optičnimi lastnostmi. Na zaslon svetita dva ločena projektorja: eden z levo-očesno sliko, drugi z desno-očesno sliko. Svetloba se odbija h gledalcu na poseben način, v serijah navpičnih vzporednih pasov. Ko stopite pred zaslon, se vaše levo oko poravnava z levim slikovnim pasom. Ta pas se zaključuje približno na sredini nosu, kjer meji na drugi pas svetlobe, ki nosi desno-očesno sliko. Vsak pas je širok približno 2,54—3,81 cm, levi in desni pas skupaj pa sta na robovih omejena s pasovi teme. Če vaša glava ni pravilno naravnana, eno oko ostaja v temnem pasu in slika je pol manj svetla kot normalno. Gledalec avtomatsko suče glavo, da bi spet ujel svetlejšo sliko in uravnal pogled za stereoskopski učinek. Seveda ne obstaja samo en tak par svetlobnih pasov, ampak cela serija, ki lahko služi ogromnemu avditoriju.

V tem sistemu prihaja televizijska stereo slika iz dveh televizijskih projektorjev, kar bi zahtevalo največ dva kanala za znakovni prenos. Mogoče danes v tem vidimo preveč nepotrebne krame, ampak lahko še pride dan, ko bo ekipa televizijske družbe prišla izmerit dominantna zorna polja vaše jedilnice in postaviti dva fiksna televizijska projektorja.

STEREOSKOPSKA TELEVIZIJA

Drugačen pristop k stereoskopski televiziji od opisanih je že tu in funkcionira v elementarni obliki. Njegovo prihodnost je težko oceniti. Stereoskopski televizijski naočniki so v tem sistemu za oči isto, kar so slušalke za ušesa. Prvotno je bila ta vrsta opreme razvita v letalski industriji kot prikazovalni sistem za pilote. V modificirani verziji za naše namene dve majhni televizijski cevi s pridruženimi ogledali prenašata ločeni sliki na vsako gledalčevo oko. Dve sliki zajameta ogromno zorno polje, medtem ko slušalke prenašajo zvok. Gledalec je popolnoma pogreznjen v svet stereo slike in stereo zvoka.

Na prvi pogled je videti, da ima takšen aparat vse slabe strani nošenja naočnikov in še kakšne. Vendar pomislite, da mnogi ljudje radi poslušajo glasbo preko slušalk kljub neudobnosti in izolaciji. Izkušnja se jim zdi odločno drugačna celo od najboljšega ozvočenja. Glasba preko slušalk je prevladujoče prisotna in tega ni mogoče doseči na noben drug način. Tudi kinematografska tehnologija si je

TRIJE VEČERI POD ZVEZDAMI

Ranko Munitić

Puljski pregled jugoslovanskih amaterjev (imenovan Mali Pulj) ima nedvomne prednosti, ki ga ločijo od vseh ostalih (sicer zelo številnih) tovrstnih festivalov vseh po naši domovini: predvsem gre za idealen kraj in čas, ki so ga izbrali organizatorji za to manifestacijo. Prelepo okolje stare puljske trdnjave in čas tik pred velikim festivalom domačega igranega filma v Areni pa še dnevi, ko Pulj polnijo cineasti in filmski gorečniki z vseh strani — vse to prispeva, da je Mali Pulj edini amaterski pregled, ki ni izoliran, izgubljen v odročnem mestecu, da je to festival zunaj časovnega ritma, ki malo komu dovoli pustiti tekoče posle. Vse to je povzročilo, da so postala puljska srečanja trden most, ki čedalje bolj popolno povezuje amaterski del jugoslovanske kinematografije z njenim profesionalnim delom. Kajti filme, ki so prikazani ob tej priložnosti, po navadi vidi neizmerno večje število cineastov, kot pa filme, predvajane na ostalih amaterskih zborovanjih. Tudi uspehe beleži mnogo večje število časopisov, pa ne samo kot obrobno informacijo, marveč kot analizo vrednot izpod peresa prisotnega in angažiranega poročevalca. In prav nič čudno ni, da so avtorji, ki jih je Mali Pulj ovenčal z zmagovalnimi častmi (in so dosegli vrh vseh možnih priznanj za amatersko delo pri filmu v Jugoslaviji), prav kmalu prestopili k poklicnim filmskim aktivistom (Lordan Zafranović, Karpo Ačimović-Godina, Ivan Rakidžić). Prav tukaj doseženi uspehi so tako avtorjem kakor njihovim filmom omogočili, da so se predstavili daleč večjemu številu kritikov in estotov, kot kjer koli in kadar koli poprej. Mali Pulj je postal za amaterje isto, kar je Veliki Pulj za profesionalce: osrednje stičišče pretekle sezone, mesto in trenutek, ko dokončno seštevamo in vzporejamo vrednote, ko oblikujemo sklepe in ko govorimo o možnostih za bodoče. Skratka — mesto, kjer preverjamo prejšnje in utrjujemo nove kriterije, nove oblike odnosov in obravnavanja tistega, kar imenujemo amaterski filmski dosežki.

Vztrajajoč pri tem, da je del žirije vedno isti (pri skoraj vseh žiriranjih

so sodelovali Fedor Hanžeković, Dušan Stojanović in Ranko Munitić), drugi del pa sestavljajo prav tako znani strokovnjaki in za film občutljive osebnosti (Vatroslav Mimica, Boštjan Hladnik, Toni Tršar, Miša Radivojević itd.), uspe festivalu iz leta v leto obdržati zares visok in objektiven kriterij pri podeljevanju nagrad; stvaritve avtorjev, ki so triumfirali na prejšnjih festivalih (Trifković, Rakidžić, Stasenko, Zafranović, Petek, Gotovac, Ačimović-Godina, Pervanja itd.), se nam tudi danes kažejo kot činitelji, ki jih ni mogoče obiti in ki predstavljajo vzpenjajočo se krivuljo našega filmskega amaterizma.

Prav v teh ne sicer številnih, toda visokih dosežkih, ki se vsako leto izkristalizirajo kot vrhunec festivala, je najbolj prepričljivo predstavljen smisel, ki ga ima Mali Pulj za svoje udeležence: izbor najboljšega in hkrati afirmacija amaterizma kot težnje h kreaciji, ki ne glede na svobodnost ni fenomen neobvezne neodgovornosti, marveč svojevrstna pot pesniških utrditev izjemne moči. Mali Pulj je pravzaprav strokovni izbor tistega, kar bo kot izjemen ustvarjalni dosežek ostalo pomembna tradicija festivala, njegovih kriterijev, kakor tudi celotne amaterske usmerjenosti kot posebne ustvarjalne smeri. Tudi če poudari samo dvoje ali troje filmov izjemne vrednosti v poprečju višje ali nižje globalne ravni, se Mali Pulj prav v določanju tega ozkega, toda zelo pomembnega vrhunca potrjuje in na neki način predstavlja stalnega posrednika v izpopolnjevanju antologijskih strani zgodovine domače kinematografije.

Če bo torej v pričujočem tekstu tekla beseda samo o tistih maloštevilnih filmih, ki so se uvrstili v vrh festivalske lestvice nagrad, se bo to zgodilo zavoljo njihovega kakovostnega razlikovanja od ostalih (čeprav tisto, kar je ostalo, ne pomeni še sinonim za — slabo) in pa zavoljo prepričanja, da bodo prav ti filmi ostali kot granitni kamni enoletne proizvodnje in bodo tudi v prihodnjih spominjanjih na amaterska srečanja predstavljali pojme najvišjih vrednot.

Prvo nagrado, Grand Prix festivala, je



PLES MASK, Kratak amaterski film Francija Slaka

enoglasno dobil film PLES MASK Francija Slaka (Kino klub Mandala iz Koprca), stvaritev, ki je vse osvojila s svojo slojevitostjo in organiko strukture. Z artikularnim gibanjem amorfnе črede ljudi, katerih individualnosti so nevtralizirane z obrazi iz plinskih mask, katere vsi nosijo, nas Slak že takoj v začetku sooči s prostorom posebne, avtonomne pesniške resničnosti, kjer krožijo fluidi in se gibljejo povzročitelji neponovljivega in našim izkušnjam neprilagojenega boja. Ključna magične irealnosti avtor noče izpustiti iz svojih rok vse do konca filma: bizarni in na neki način celo morbidni balet njegovih kreatur vsebuje skrivnost lepote in implicitno nedomišljenost kreacije, ki že od začetka ne računa z realističnim, opisovalnim oziroma pripovedno-naturalističnim inventarjem, hkrati pa s stilizirano distanco ne izgublja prepričljivosti, življenjskosti in naravne sproščenosti svoje nenavadne emanacije. Ko se v filmu skrivnostnost večnega človekovega bratenja z maskami, krinkami in naličji prepleta s pesniškimi in globoko simboličnimi modifikatorji oziroma nevtralizatorji individualne nepopolnosti, se hkrati pojavi v malem kar cel razvoj organizma kolektivne zavesti, z eno besedo, družbe. Od brezoblične, z nobenim zakonom utegnjene črede, prek odkrivanja in utrjevanja različnih logičnih in človeških modalnosti med seboj povezane eksistence, do simbolične upodobitve novega smisla, doseženega s takšno medsebojno pogojenostjo (zadnji prizor, ki spominja na znano fresko Ples smrti) predstavlja PLES MASK majhno, toda izredno natančno realizirano parabelo, katere tkivo ponuja gledalcu, da iz množice podanih možnosti izbere svojo lastno in si tako na svoj način razloži bizarne prizore. To je film, ki je realiziran izjemno spretno in popolno, ki združuje vrednote režije, kamere, imenitne barvne posnetke, montažo in glasbeno spremljavo, film, ki do popolnosti odkriva neizmerne možnosti svobodne, s profesionalnimi manirami neovirane, a vendar z globoko samodisciplino prežete amaterske kreacije. Na drugo mesto se je povzpел izjemni film SARAJEVO 3. MAJA 1971. LETA

OD 4.30 DO 19.30 URE Mirka Komosara (Kino klub Sarajevo iz Sarajeva). Sestavljen je iz enega samega kadra, iz panorame Sarajeva, posnete v totalu. Film je pravzaprav magistralni traktat o fenomenu časa in moči njegovega nevidnega, toda zmeraj prisotnega energetskega potenciala. Avtor nam s kamero ves dan pred predmetom svoje pozornosti aktivno pa vsakih osem sekund v petih šestih minutah predstavi ritmični tek celega dne, utrip življenja, zbitega v nekoliko minut, ki pa vendar v popolnosti zajema cikel enega dne, eonsko življenjsko preobrazbo od jutranje teme, prek vala dnevne svetlobe, toplote, gibanja človeštva, valovanja vetra, oblakov in dima, vse do večerne tančice, ki zapira krog dogajanja. Tu ni ne zapletov ne obratov, ni niti efektov niti skonstruiranih presenečenj, ni dogajanja, ki predstavlja jedrnatu zgodbo najvažnejšega fenomena — življenja in njegovega teka. Čeprav posnet na faktografski način, tematsko nepretenciozen, je film po zaslugi metode in uporabljenih izkušenj pravzaprav apokaliptična definicija silnih energetskega naporov, ki prevevajo naš vsakdan in jih nismo zmožni nadomestiti, ker so naši čuti pač podrejeni navideznemu redu. SARAJEVO je tako eden izmed najprepričljivejših filmskih traktatov o času, o časovnem razponu vsakdanjosti in neslutnih razsežnostih, ki v stisnjeni obliki odkriva poseben pogled na življenje.

Tretji dosežek festivala sta filma Vinka Rozmana ZDI SE TUDI IN KI KOMP ZA; predstavljata sintezo intenzivnega eksperimentiranja, značilnega za avtorjev opus in specifičnega vizualnega podarka, ki jih v svojih najboljših stvaritvah neguje slovenska kinematografija. Ko variira teme prostora, časa in človeka oziroma družbe v razponih eksistencialnih kategorij Rozman prav v njihovi metafizični neskončnosti še enkrat dokazuje svojo izrazito vizualno kulturo in senzibilnost, smisel za pesniško razčlenjevanje in studiozno razlaganje fenomena. Istočasno pa potrjuje tudi možnost rekonstruiranja s smislom bogatejših celot, nastalih iz tako izkristaliziranih in prečiščenih elementov. Njegovi dosežki so hkrati hladni

in poetični, strukturalno uravnovešeni in čustveno nabiti, racionalni in globoko iracionalni pa tudi izjemni kazalci kulture, ki jih je kreirala. Podobno ekspresivno nagnjenost k pronikanju v globlje sloje pojavov smo našli tudi v navdahnjenih stvaritvah KRISTUS ZAVRNE SLEPCA Živka Kladnika (iz Kranja) in IGRI Vilka Filača (iz Postojne).

Med ostalimi moramo omeniti novi prodor splitskih avtorjev, ki so v okviru študentskega društva ljudske tehnike Rudjer Bošković prikazali dvoje zanimivih eksperimentov, NEKORISTNA PREBUJANJA (Uzaludna budenja) Ferri-Certića in STRAH Srdjana Segarića. Očiten trud v svojem bogatem, toda večkrat s smislom neoplemenitem delu je pokazal tudi Ivica Matić (iz Sarajeva), katerega filmi PROCES, RAZGOVOR in ČLOVEK V BELIH HLAČAH (Čovjek u bijelim gaćama) so se uvrstili v zgornjo polovico festivalskih vrednot. Kino klub Jelen iz Pulja je nadaljeval s težnjo, ki ga je že prejšnja leta ločila od drugih klubov: iskanje pesniških možnosti amaterskega dokumentarnega filma se je materializiralo v prekrasem dokumentarcu KAŠA Miroslava Vučerića. KAKO SO ME PRVIKRAT FOTOGRAFIRALI (Kako su me prvi put fotografisali) Milenka Jovanovića (iz Beograda) in PRED VOJNO NISMO IMELI NIČ, POTEM PA SO PRIŠLI NEMCI IN SO NAM VSE UNIČILI (Pre rata nismo imali ništa, a onda su došli Nemci i uništili sve) Vicana Vicanovića (iz Valjeva) sta zelo duhovita filma, koncipirana kot šale posebne filmske sintakse. Na festivalu je bilo opaziti tudi do zdaj največje število uspešnih realizacij na področju risane in animiranega filma.

Ne glede na druge vrednosti in tudi ne glede na zgrešene filme, ki jih ni bilo malo, predstavljajo omenjeni filmi in njih avtorji za preteklo sezono jugoslovskega amaterskega filma nedvomne vrhunce. Iz obogatene fundusa naše zavesti se nam bodo vračali v spomin kot pomembne asociacije, obujene z geslom MALI PULJ 71.

PACIFIC 231 UČNI MODEL ZA FILMSKI POUK

Günter Wimmer

SEDANJI POLOŽAJ FILMSKEGA POUKA

Brez dvoma se je v filmski vzgoji že marsikaj obrnilo na bolje. To dokazuje nekaj pomembnih knjig, ki so izšle v zadnjem času. Ponekod so tudi v šolah začeli s filmsko vzgojo, čeprav gledajo včasih predpostavljeni na to z nezaupanjem. Tako eni kot drugi pa smo ugotovili, da je filmska vzgoja preveč pomanjkljiva in nesistematična in da bi morala mladino predvsem ščititi pred škodljivimi vplivi nemoralnih filmov. Vsekakor poskušamo najti pedagoško pot, ki bi temeljila na sodobnih osnovah in bi vključevala tudi psihološke, sociološke in politološke izsledke (op. 1). Nekateri avtorji novih metod že upoštevajo dognanja cikličnih raziskav (op. 2).

To pa je le izjema, kajti večji del učiteljev ne upošteva zahtev moderne pedagogike. Več vzrokov je za takšno stanje. Najvažnejši je ta, da so na seznamu predavanj posameznih učiteljišč teme iz območja filmske pedagogike in filma nasploh zelo slabo zastopane. Ponekod tudi še vedno prevladujejo napačni pogledi na filmsko umetnost. V knjigah o filmski vzgoji velikokrat naletimo na opise sistematičnih ciklov predavanj o filmu, ki ustrezajo starejšim učnim načrtom. Zbrano gradivo je razvrščeno »logično« in v veliki meri zajema večino snovi, razdrobljeno pa je na majhna poglavja in — kar je najslabše — brez podatkov o ciljih tega učenja in brez motivacij (op. 3). Brez dvoma je eden najvažnejših ciljev filmske vzgoje upoštevanje moderne filmske znanosti.

Kaj moramo torej čimprej skleniti? Sestaviti moramo učne modele s filmskega področja, v katerih bodo prenesena v prakso teoretična spoznanja modernih avtorjev; ta spoznanja bodo preizkušena na šolah in jih bo mogoče prilagajati različnim potrebam. Paziti pa je treba, da bo to le eden izmed veljavnih, ne pa edini veljavni model. Dognanja o filmski umetnosti naj predstavljajo več modelov.

Novi model za proučevanje filma naj bi ustrezal naslednjim zahtevam:

- a) orientiral naj bi se po dognanih cikličnih raziskav,
 - b) pokazati bi moral na posamezne aspekte proučevanja filma,
 - c) vseboval naj bi pojasnilo o ciljih tega proučevanja,
 - d) učence bi moral motivirati,
 - e) upošteva naj se preizkušena dognanja,
 - f) material naj bo dostopen vsem vzgojiteljem.
- Predstavil vam bom model za filmsko vzgojo, ki poskuša zaobseči vse naštetje pogoje.

NALOGA FILMSKE VZGOJE

V marsikateri študiji pripisujejo filmski vzgoji samo eno funkcijo: poznavanje filma naj bi bilo le sredstvo za to, da se v filmskem izrazu dokoplje mo do novih spoznanj. Ta trditev je sicer popolnoma pravilna, napačen pa je sklep, da moramo spoznavanje in uporabo tega sredstva mehanično vaditi. Filmsko znanje je sredstvo za dosego namena, medtem ko je pridobivanje filmskega znanja namen, in ne sredstvo.

Kratko pojasnilo: Posredna sporočila recipientu potrebujejo medij ali posrednika. Eden teh medijev je film, ki se od drugih razlikuje po svojih specifičnih lastnostih. Zaradi teh lastnosti je eno in isto sporočilo na filmu drugačno, kot če bi bilo sporočeno po drugem mediju. Film ima svoj lasten »jezik«, ki ga moramo poznati, če hočemo razumeti filmsko sporočilo.

Metoda tradicionalne filmske vzgoje je podobna metodi učenja tujih jezikov. Cilj učenja je razumeti sporočilo v tujem jeziku. Konvencionalni metodiki skušajo doseči ta cilj tako, da jezik skrbno razstavijo na posamezne sestavne dele, ki jih nato raziskujejo. Potem pridejo sistematične vaje in za konec spet povezava v celoto. Sredstvo — jezik je torej tu ločeno od svojega uporabnega namena — sporočila. Kaj se pri tem navadno zgodi, ve vsakdo: jaz se v šoli nikakor nisem naučil pogovorne angleščine. Brezhibno sem sicer prevajal Shakespeara, toda ko sem prvič srečal pravega Angleža, ga sploh nisem razumel. Podoben položaj je

tudi v konvencionalni filmski vzgoji: učenci ločijo filmsko govorico od njene sporočevalne funkcije. Našteti znajo vse sestavine tega jezika, toda jezika v celoti ne znajo uporabljati.

Jezika se smiselno lahko učimo le tedaj, če ga imamo priložnost uporabljati. Njegovih posebnosti se moramo vedno učiti le ob povezavi z umevanjem jezikovne funkcije. Na enak način moramo obravnavati tudi področje filma. Filma ne smemo ločiti od njegove sporočevalne funkcije. Sporočilo moramo razumeti in — kar je enako važno — tudi ustvariti bi ga morali znati.

Prišli smo do naslednje točke, ki se mi zdi za novi način poučevanja filma zelo pomembna. Pri dosedanjih metodah učenja tujih jezikov je bil učenec navadno pasiven. Namesto, da bi se učil sam, so ga učili drugi. Jezikovni laboratorij pa je razvil možnost, da postane učenec sam kolikor mogoče dejaven. Pri poučevanju filmske vzgoje morajo nalogo jezikovnega laboratorija prevzeti filmski vzgojitelji.

UČNI CILJ PRIKAZANEGA UČNEGA MODELA

Ob koncu učne dobe naj bi učenci znali ustvariti sporočilo v specifičnem filmskem jeziku. Svoje znanje dokažejo tako, da s skupinskim delom najprej napišejo snemalno knjigo. Sporočilo filma, ki ga bodo posneli, je informacija o vožnji vlaka. INFORMACIJA O VOŽNJI VLAKA izhaja iz sporočila, ki ga vsebuje orkestralna skladba Arthurja Honeggerja z naslovom Pacific 231. Ob koncu dela morajo učenci vsebino in realizacijo svojega sporočila primerjati z vsebino in realizacijo sporočila Jeana Mitryja, ki je prav tako posnel film z naslovom PACIFIC 231. Čim bolj natančno morajo označiti razlike med svojim in njegovim filmom.

ZAHTEVE V ZVEZI Z VSEBINO

Iz pravkar prikazanega učnega cilja izhaja, da gre pri tej shematizirani učni enoti zlasti za eno bistvenih sestavin filmskega jezika, za tisto nam-

reč, ki jo v filmu vidimo. To pomeni, da si z izdelavo filma ne osvojimo celotnega filmskega znanja. V tej učni enoti so torej pomembne:

- a) estetske osnovne kategorije posameznih slik,
- b) estetske osnovne kategorije posameznih kadrov,
- c) pretvorba osnovnih kategorij v sporočevalni jezik in še posebej v filmsko govorico,
- d) sočasno upoštevanje sporočila filmske govorice.

Ob tem se pojavijo tudi vprašanja montaže, reza in tona.

Naslednjih točk pri pouku ne bomo obravnavali posebej:

- tehnično-fizikalni aspekt, zgodovina filma, nastanek filma, filmski poklici, filmski triki in trik-filmi, gospodarski aspekti filma.

Prej omenjene kategorije moramo med poukom dopolniti z nekaterimi podrobnejšimi postavkami:

ad a)
(Osnovne kategorije nam tu nadomeščajo nasprotujoči si pojmi, razvrščeni po parih.)

1. svetlo — temno
 2. barvno — črno-belo
 3. majhno — veliko
 4. mnogo — malo
- ad b)
5. hitro — počasi
 6. premikajoče se — mirujoče
 7. vsebino obnavlja — vsebino komentira

ad c)
Kategorije pod a) približno ustrezajo naslednjim filmskim prijemom:

1. osvetljava
 2. barve, kontrasti
 3. velikost slike
 4. dekoracija, oprema, stil
- Kategorije pod b) približno ustrezajo naslednjim filmskim prijemom:

5. rez
6. premiki kamere
7. »položaj« kamere (»objektivni« — subjektivni)

Ker je bistvo filma premikanje sličic, je treba temu pojavu posvetiti posebno pozornost. Pri tem pridejo v poštev zlasti naslednje možnosti:

I objektiv:

- A 1. kontinuiran
2. ritmičen
3. aritmičen

- B 1. horizontalen
2. vertikalni
3. diagonalni

II kamera:

- A 1. kontinuirana
2. ritmična
3. aritmična

- B 1. horizontalna
2. vertikalna
3. diagonalna

III posebni načini:

- C 1. normalno
2. počasneje
3. hitreje

D sosledje:

1. horizontalno (švenkanje)
2. vertikalno (zoom)
3. diagonalno (švenkanje)

K PROBLEMU MOTIVACIJE

»Način pouka bo glede na dejstva, ki jih učenci že obvladajo, bolj pojasnjevalen in razlagajoč, ali pa bo temeljil bolj na delu samem. Impulzi, ki nastanejo ob projekciji slike, bodo hkrati s pozivom, ki ga izraža vsaka slika zase, vzbudili zanimanje, spontanost in željo po sodelovanju« (op. 4). Tako méni filmski vzgojitelj, ki priporoča zelo konvencionalno poučevanje filma. To njegovo mnenje se mi zdi napačno. Prav gotovo vsebuje vsaka razmeroma dobra podoba neki pojav; to pa še ne pomeni, da se mu učenec vedno odzove. In nikakor ni res, da se učenci samo zaradi take vrste sporočil ukvarjajo s podrobnostmi filmskega jezika. Iz tega izhaja, da se te posameznosti zelo porazgubijo, če jih »pojasnjujemo in razlagamo«.

Tu nam manjka prava motivacija, manjka nam resnična osnova, zaradi katere se bodo učenci ukvarjali s filmskim jezikom. Osnova je na razpolago le tedaj, če sami začitimo potrebo po pridobivanju novih spoznanj, ki nam lahko pomagajo razrešiti nenađen problem. Naloga filmskih vzgojiteljev naj bi torej bila postaviti učenca pred take vrste problem, da ga reši samostojno. Problem pa mora biti zastavljen tako,

da ga učenci lahko rešijo le ob poznavanju filmskega jezika.

Če učenci ob tem sami opazijo, da potrebujejo za rešitev novo znanje s tega področja in če sami izrazijo željo po pridobivanju novega znanja, je to dokaz, da je bila motivacija pravilno usmerjena.

ZGRADBA UČNE ENOTE

Za osnovo rabi simfonična skica Arthurja Honeggerja Pacific 231. Učenci najprej poslušajo skladbo in nato predlagajo, na koliko delov naj bi jo razdelili. Glede na število odlomkov sestavimo delovne skupine. Skupinam predvajamo ustrezne oblike. Po opozorilu na Honeggerjev komentar ob prvem uspehu svoje skladbe (»V Pacificu 231 nisem poskušal posnemati šumov lokomotive, temveč sem želel prikazati vidne vtise in čutne zaznave s pomočjo glasbe. Reprodukcijska izhaja iz otipljivih vtisov: počasno puhanje stoječe lokomotive, ostri šumi pri splevanju, naraščajoče bobnenje pri povečevanju hitrosti, ki se zlije v lirično privzdignjeni vrh, ponazarjajoč ogromno moč 300-tonske lokomotive pri nočni vožnji s hitrostjo 120 km/h«) morajo učenci prenesti »vizualno impresijo« iz skladbe spet v sliko. Torej poskušajo s filmom prikazati tisto, kar so maloprej slišali.

Filmsko govorico bodo učenci skoraj gotovo uporabili tako, da bo odgovorila le na vprašanje »Kaj?«, ne pa tudi na vprašanje »Kako?«. Opozarjam na tole: samo z naštevanjem vsega tistega, kar naj bi učenci prikazali v filmu, filmska upodobitev ne more uspeti. Bistvena je kompozicija. Različne kompozicijske možnosti približamo učencem s pomočjo diaprojektorjev in super-8 mm trakov. Najvažnejša spoznanja seveda lahko uporabijo pri svojem delu.

Zdaj lahko učenci še enkrat poskusijo prenesti skladbo na filmski trak. To pot morajo navesti tudi natančne podatke o kompoziciji (velikost slike, gibanje, položaj kamere, premikanje objekta itd.). V skupnem pogovoru naposled primerjamo film učencev z Mitryjevim filmom PACIFIC 231.

METODIČNI NAPOTKI

1. ura

Sporočamo lahko na različne načine. Ni nujno, da nam kot sredstvo sporočanja rabi le jezik! — Po pogovoru z učenci predvajamo SKLADBO Pacific 231. Komentar ni potreben, kajti učenci morajo sami dognati, kje so najboljši deli.

Učence opozorimo na Honeggerjev komentar (delovni projektor). Pri drugem poslušanju naj učenci poskusijo »videti« tisto, kar po njihovem mnenju izraža glasba.

Nato razložimo učencem njihovo nalogo. Da bi jim olajšali delo, razdelimo skladbo na več odlomkov, ki jih bodo obdelale posamezne delovne skupine. Za ta ali oni odlomek se učenci odločijo po tretjem poslušanju. Skladba je posneta na kasete, ki jih imajo vse skupine.

2. ura

Ta ura je posvečena delu posameznih skupin. Vsaka skupina posluša svoj del skladbe in učenci že zapisujejo prve delovne opombe.

3. ura

Posamezne zabeležke prenesemo na folijo in jih s pomočjo delovnega projektorja posredujemo vsem učencem. Posebej prikažemo dva ali tri najustreznejše primere. Sledi pogovor o tem, kako bi opis glasbe na najboljši način prenesli na filmski trak. Ugotovimo, da je možnih več poti. Zapisane impresije torej niso enopomenske, kajti opisujejo zgolj vsebino, ne vsebujejo pa še podatkov o oblikovanju snovi.

Pri tem je nujno, da se učenci seznanijo z osnovnimi oblikovalnimi načini. Da bi učenci lažje izbrali ustrezno pot, jim predvajamo diafilm. Učenci naj opišejo, kaj so videli.

Najprej projiciramo en sam diapozitiv, ki bo morda izzval začudenje, saj o njem ni mogoče veliko povedati. Zato z drugim diaprojektorjem projiciramo naslednji diapozitiv ob prvega, kar že daje možnost za razgovor. S pomočjo naslednjih slikovnih parov bomo prvotno znanje razširili in poglobili (glej

poglavje Zahteve v zvezi z vsebino). Oblikovalne, kompozicijske načine zdaj v splošnem že poznamo. Posebno oba diapozitiva, ki prikazujeta figure, nas navajata k temu, da ju ne obravnavamo eo ipso, temveč tudi kot nosilca pomena. Zato je metodična pomoč za pravilno dojetje lahko v tem, da učenci o teh figurah = ljudeh kaj povedo. Pri tem moramo paziti na to, da v razgovoru omenimo, kako je oblikovanje pomenskega jedra povezano z izbiro ustreznega oblikovalnega načina. — Sledi povzetek dosedanjih dognanj, ki ga učenci zabeležijo na delovni list št. 1.

4. ura

Posamezne posnete slike še niso film. Res pa je, da z njimi že lahko delamo daljša sporočila.

Zdaj zavrtimo učencem del diafilma z naslovom ASTERIX IN NORMANI. Če kateri od učencev celotne zgodbe ne pozna, jo mora nekdo drugi obnoviti. V pogovoru nato izluščimo pomen in zgradbo zgodbe.

Sledi povzetek dosedanjega dela, ki ga učenci vpišejo v delovni list št. 2.

Film se še v marsičem razlikuje od diafilma! — Z naslednjimi filmskimi trakovi bomo prikazali različne možnosti premikanja filmske kamere. Učenci naj pridejo do teh možnosti sami in naj si jih zabeležijo na delovnem listu št. 3.

V pogovoru, ki bo sledil, še enkrat skupno pretehtamo različne možnosti gibanja. Sklep te obravnave je odgovor na vprašanje, katera pomenska jedra lahko ponazorimo z eno od možnosti premika filmske kamere. (Tu lahko vključimo tudi razlago o pomenu montaže.) Tudi rezultate tega pogovora si morajo učenci zabeležiti na delovni list.

5. ura

Potem, ko smo se seznanili z glavnimi možnostmi filmskega oblikovanja, posamezne delovne skupine še enkrat pregledajo svoje osnutke. Njihova naslednja naloga je, da izdelajo natančnejše smernice za oblikovanje posameznih odlomkov.

Ob koncu te ure naj bi bil narejen

že prvi skupni osnutek in sicer tako, da avtorji svoje postopke kar najbolj utemeljijo. Zaželeno je, da se pri tem pokažejo razlike med posameznimi učenci. Tako bodo učenci spoznali, da ima vsak režiser svoj specifičen odnos do teme in da zato »objektivnih« filmov ni.

6. ura

Za začetek še enkrat zavrtimo Honeggerjevo skladbo Pacific 231. Učence opozorimo na to, da slišimo najprej naravne zvoke (sestavljanje vlaka) in šele potem glasbo.

Nato predvajamo film. Pogovor lahko zastavimo kot povzetek tistega, kar smo videli. Dialog med učenci in učiteljem bo uspešnejši, če ne bo pripravljen vnaprej, kajti njegova glavna naloga je, da učenci poiščejo razlike med Mitryjevimi ter svojim lastnim filmom.

Učno enoto zaključuje pismeni test. Vsekakor pa mi ni šlo zgolj za to, da bi učencem posredoval šolsko znanje, ki ga preverjamo z izpraševanjem.

Pogovor bi pokazal, koliko so se učenci v tej učni enoti seznanili s filmskim jezikom.

AVDIOVIZUALNI PRIPOMOČKI ZA UČNO ENOTO

6 diapozitivov (kategorija slike)
diafilm (ASTERIX IN NORMANI)
super-8 mm film (gibanje v filmu)
tonski trak (Pacific 231)
tonske kasete (po želji)
16-mm film (FT 1535 PACIFIC 231)
delovni projektor
folije in delovni listi

LITERATURA

Peters: Grundlagen der Filmerziehung, Juventa Verlag, München 63.

Chresta: Filmerziehung in Schule Jugendgruppe, Schweizer Jugend-Verlag, Solothurn 63.

Kerstiens: Medienkunde in der Schule, Verlag Julius Klinhardt, Bad Heilbrunn 1968. Steiner: Hrsg: Massenmedien in Unterricht und Erziehung, Diesterweg-Verlag, Frankfurt 69.

Wasem: Medien der Öffentlichkeit, Päd. Verlag Schwann, Düsseldorf 69.

OPOMBE

1. Kerstiens: Medienkunde in der Schule, in druge.
2. Npr. Wasem v Medien der Öffentlichkeit.
3. Prim. Chresta Filmerziehung in Schule und Jugendgruppe in Zöhbauer Film und Fernsehen v Massenmedien in Unterricht und Erziehung.
4. Zöhbauer, str. 144.

AVDIO- VIZUALNA VZGOJA — PREUSMER- JENA FILMSKA VZGOJA

Mirjana Borčič

Letošnji pedagoški posvet ob manheimskem filmskem festivalu pomeni resničen korak naprej. Triletno iskanje novih oblik dela, ki jih je narekovala potreba po preusmeritvi v delu z mladimi, je obrodilo žlahtne in zanimive plodove.

Osnovna predpostavka, da je film nemogoče obravnavati ločeno od ostalih medijev, pač pa v enakovrednem odnosu do njih, je prerasla v zahtevo po oblikovanju avdiovizualne kulture mladih. Pristop do množičnih komunikacijskih sredstev se s tem temeljito spreminja. Različni mediji se prepletajo in dopolnjujejo in so tudi izgubili pejorativni prizvok. Pouk o umetnosti ali estetska vzgoja prav tako kot družbena vzgoja morata računati nanje. Množična komunikacijska sredstva smo morali začeti obravnavati z merili kvalitete, in ne več kvantitete. Odpadel je varuški ali obrambni pedagogov način obravnave.

Vzpostavlja se druga relacija. Avdiovizualno dojetje sveta postaja način dojetja mlade generacije. Pedagog mora v takšni situaciji predvsem postaviti most med generacijami. Ne more reagirati normalno, če je zunaj interesov mladih. Interes mladih pa ni več vezan izključno na film, temveč na vse manifestacije avdiovizualnega sveta, ki se me seboj prepletajo in dopolnjujejo. Mlademu človeku nudijo nešteto informacij, do katerih se mora opredeliti, preko njih mora vzpostaviti komunikacijo s svetom zunaj sebe. To je pedagoško delovno področje. Zahtevno, neraziskano, nujno.

Da bi bila interpretacija informacije kar najbolj odprta, je treba stopiti korak naprej. Pri tem naj bi bilo osnovno izhodišče trditev, da so vsi predsodki, ki oblikujejo interpretacijo informacije, vezani na kulturno okolico, iz katere mladi prihajajo in ki tudi pogujejo različne izkušnje. Osebnost z večjo splošno in avdiovizualno kulturo lažje prebrodi te predsodke in doseže boljšo komunikacijo s sporočilom.

Če upoštevamo trditev, da je avdiovizualno dojetje način dojetja mladih, potem moramo poskušati s primernimi oblikami in metodami dela dvigniti avdiovizualno kulturo na višjo

raven. Letošnji posvet je nakazal nekaj smeri.

Videti je, da je najbolj izdelan angleški sistem. Ves avdiovizualni svet se vključuje v aktivno filmsko vzgojo — to je snemanje filmov z otroki. Cilj ni narejen film. Želijo le izkoristiti prodorno človekovo željo po izražanju s sliko. Ves sistem je zgrajen na tem, da mlademu človeku omogočijo orientacijo v tem avdiovizualnem svetu. Zato je po mnenju angleških pedagogov nujno izkoristiti čut vizualnega opazovanja, sposobnost povezovanja slik in zaključevanja na osnovi vidnega ter vezanja vidnega in slišnega v celoto. Angleški sistem vključuje na zelo sistematičen način fotografijo s slikarstvom, slikarstvo z gibljivo filmsko sliko, glasbo s ritmom filma. Uporabljajo vse tehnike, mediji se prepletajo. Aktivnost učencev je pri tem maksimalna, ker so vseskozi postavljeni v ustvarjalen odnos do različnih materialov. Rezultat pa je posnet film, ki suvereno obvlada govorico slike. Zato bo odnos tako oblikovanega mladega človeka do informacij, ki jih sprejema preko množičnih komunikacijskih sredstev, aktiven in ustvarjalen. Komunikacija bo vzpostavljena. Cilj bo dosežen.

Precej podobne prijeme ima center v Lausanni, ki se predvsem ukvarja s problemi oblikovanja razgledanega potrošnika množičnih komunikacijskih sredstev. S tehniko (80 snemalnimi kamerami, 2 videorekorderjema, 17 magnetofoni v lastnem avtobusu) potuje po svojem okolišu ter s pedagogi, ki so pripravljene vnašati inovacije v pouk materinščine, preizkuša nove oblike in metode dela. Tudi tu je izdelan neki sistem, ki pa prinaša drugačne rezultate dela. Rezultat ni film, ki bi obvladal filmsko govorico do te mere, da bi omogočila nastanek dela s samosvoje in samoniklo oblikovanim sporočilom; v tem sistemu že vnaprej predvidevajo stereotip po vzorcu komercialnih in TV filmov. Tako je rezultat dela zopet stereotip, ki naj bi bil zrcalo privzetega stereotipnega načina mišljenja, opazovanja in razmišljanja mladih. Ta zrcalna slika naj bi mladim postavila vprašanje o njih odnosu do sveta. Poizkus je zelo zanimiv, čeprav v neka-

terih točkah sporen. Mogoče so prav te sporne točke značilnost Švice in mentalitete njenih ljudi.

Zelo zanimiv je poizkus mladega Günthera Wimmerja iz Karlsruha, ki je cilj — posnet film — dosegel s pomočjo glasbe. Poizkus je sila zanimiv, sistem do kraja dognan. Prehod od statične do gibljive slike je predmet opazovanja. Glasba motivira emocije in kreativnost. Po mnenju referenta je takšen način idealno izhodišče za doseg kreativnega skupinskega dela.

Korak dalje je šel Hans Fröling iz Holandije, ki je demonstriral rezultate dela z videorecorderjem. To je način, ki pomeni prav gotovo revolucijo v aktivnem televizijskem delu z mladimi. Enostavna tehnika s takoj vidnimi rezultati dela je mladim močno približala televizijski medij. Zaradi novosti aparatov tu še ni bilo izdelanega sistema. Vendar pa je zanimivo poročilo odprlo vrata v obdobje, ki nam ga pripravlja elektronika.

Posebna zanimivost je bil prispevek Mahneja Stenbecka s švedske šolske televizije. Švedska televizija je pred problemom, kako pripravljene programe kar najbolj uspešno posredovati. Učitelji niso strokovnjaki za množična komunikacijska sredstva. Napak bi bilo misliti, da zmorejo sami vse, kar od njih zahteva čas. Zato na Švedskem posvečajo veliko pozornost pripravam za pouk preko televizije. Pripravljeno gradivo je namenjeno učiteljem in učencem. Obstaja več aspektov dela — umetniški, izobraževalni, skupinski. Cilj dela naj bi bilo dognanje občutkov posameznikov ob posamezni sliki in analiza le-teh. Ilustrativen primer z odlomki iz filmov Goli v sedlu, Zabriskie Point, Woodstock s pesmimi Calderona dela Barca, ki sedanje stanje nekega gibanja posplošujejo, dajejo človekovemu hotenju neko kontinuiteto. To je mojstrska, skoraj poetična simbioza didaktičnega in umetniškega. Tako smo prišli od iskanja podobe preusmerjene filmske vzgoje do njene nove kvalitete — avdiovizualne vzgoje.

10. ZVEZNA REVIJA PIONIRSKEGA AMATERSKEGA FILMA V SAMOBORU

Marjan Ciglič

Letos pionirsko filmsko ustvarjanje praznuje jubilej: desetletnico organiziranega prikazovanja na festivalih oziroma revijah.

Ob številnih drugih manifestacijah amaterskega filma, ob klubskih, področnih, republiških, zveznih, medklubskih in mednarodnih festivalih ter ob vse večji širini in množičnosti amaterskega filma ta podatek niti ni tako impozanten in skorajda izzveni v prazno. Vendar ni težko pokazati, kakšno težo nosi v sebi in kakšna je njegova resnična pomembnost, ali, če vprašanje razširimo, kolikšna je teža tega pionirstva pri širjenju filmske vzgoje v prosveti, v našem učnovzgojnem sistemu.

Predvsem moramo ugotoviti, da podpiranje in organiziranje filmskega ustvarjanja otrok nikakor ni le variacija na temo starostne ustvarjalne limite ali dokazovanje, da so tudi otroci sposobni svoje izrazne možnosti organizirati do stopnje sintetiziranja v enotno umetniško formo. Jasno je tudi, da pionirski film ni in ne more biti izraz nekih neizživetih ambicij pedagogov-mentorjev. Prav tako tudi ni reprezentiranje sposobnosti, dometa ali odprtosti našega učnega sistema, še manj pa reprezentiranje materialnega standarda naših šol. Organiziranje in delo filmskih krožkov, možnost objavljanja filmskih del na festivalih, srečavanja mladih ustvarjalcev in njihove vroče debate o lastnih ali profesionalnih filmskih stvaritvah, vse to je predvsem poskus spraviti filmsko vzgojo skozi stranska vrata v naše šole in filmu kot najbolj množični umetnostni panogi sodobnosti, tako po ustvarjalni strani kot po številu konzumentov, izbojevati mesto v učnovzgojnem procesu, ki mu pripada. Saj je pravi paradoks, da v današnjem času eksplozije vizualne kulture, ko film pridobiva celo nacionalno afirmativni karakter pred vsemi drugimi umetnostnimi panogami, ob ogromnem materialnem vlaganju (mladih) držav (brez ozira na komercialni efekt), kot najadekvatnejši indikator kulturne stopnje in razvitosti, kot najpreprostejša in najrazumljivejša posredniška forma, pravi paradoks je, da v času našega vsakodnevnega

kontakta s filmom v kinu in preko televizije, pri čemer otrok ni prav nič manj izpostavljen tem množičnim vplivom vizualne kulture, pravi paradoks je torej, da kljub vsemu temu filmska vzgoja sploh še nima svojega samostojnega mesta v učnovzgojnem sistemu, ali kvečjemu le vegetira kot skromen privesek kakemu predmetu, največkrat predmetu materinščine.

Seveda smo s tem vprašanjem naleteli na veliko kompleksnejši problem, kot se v prvem hipu kaže, na problem, ki se ne da enostavno razrešiti z dekretom ali kakršnim koli uradnim aktom. Ne gre zgolj za uvedbo novega predmeta v učni program, ampak se še pred tem postavlja vprašanje primerno usposobljenega pedagoškega kadra. Na tistih nekaj entuziastih, ki izgorevajo za in ob pionirskem filmu in ki so trenutno organizatorji in nosilci filmske vzgoje skozi filmske krožke kot stranske dejavnosti na šolah, ne more sloneti vsa teža novega predmeta v celotnem vzgojnem procesu. Treba je torej seči globlje in razmisliti o vzgoji ustreznih kadrov na pedagoških akademijah in fakultetah. Tu pa vsekakor lahko odgovornim faktorjem očitamo indolenco in kratkovidnost, saj drži, da na naših ustreznih visokih šolah ni niti predmeta filmologije (kar v nekaterih republikah že imajo), kaj šele posebni oddelki oziroma katedre. Očitek bi mogoče nekateri lahko zavrnil, češ saj imamo v Ljubljani Akademijo za gledališče, radio, film in televizijo, ki bi lahko proučila tudi take ljudi; vendar profil diplomantov AGRFTV ne ustreza pedagoškemu delu, poleg tega pa so ti ljudje preveč potrebni televiziji in filmu samemu, da bi od njih lahko pričakovali pionirsko delo v prosveti. Z malce ironije lahko zato zapišemo, da imamo pač smolo, ker je filmska umetnost še tako mlada, saj se je rodila tako rekoč pred našimi očmi, zatoorej ne moremo od nje zahtevati, da bi jo že ob rojstvu tudi spremljale vse ustrezne vzgojne oblike.

Povrnimo se k pionirskemu filmu. Ugotovili smo, da so filmski krožki mašilo za luknje v našem učnovzgojnem sistemu in zelo uspešno stalno opozorilo, da je treba ti problem čim-

prej začeti reševati. Obenem so filmi pionirskih ustvarjalcev nehote tudi dokaz, da otroci znajo razmišljati na način filma in tako uspešno zavračajo mnenja o nesposobnosti prilagoditve otroške psihe večplastnosti in sintetičnosti filmskega izraza.

Vsi ti drobni briljanti otroške ustvarjalnosti, ki jih lahko vidimo na revijah pionirskega filma, pa po drugi strani dajejo tudi moč in voljo vztrajati v neustreznih danih pogojih in ob mačehovskem odnosu do te dejavnosti.

Nadalje se postavlja vprašanje dometa in informiranja kulturne publike o pionirskem in sploh amaterskem filmskem ustvarjanju. Občasne revije so namreč le preozek okvir, drugih možnosti pa skorajda ni, saj televizijske postaje kot najprimernejši informacijski posrednik nimajo primernih aparatov za predvajanje in presnemavanje z največkrat uporabljanega 8-milimetrskega filmskega traku. Da pa so nekateri filmi vsekakor vredni pozornosti širše publike, nam med drugim dokazuje soglasno sprejet predlog žirije letošnjega X. festivala pionirskega filma upravi Beograjskega festivala kratkometražnega filma, da v svoj prihodnji program uvrsti tudi informativni izbor pionirskih filmov. Ob robu povedano bi po mnenju žirije lahko marsikateri otroških filmov ob izboljšani tehnični obdelavi povsem dostojno konkuriral profesionalnim delom na Beograjskem festivalu po svoji svežini in filmskem prijemu.

Ob letošnji reviji pionirskega filma je bilo postavljeno tudi vprašanje, ali je opazna kvalitetna rast filmov glede na prejšnje festivale, ali se glede na desetletni razvoj lahko govori o večji izpijenosti in izčiščenosti. Tu moramo povedati, da je delo v krožkih take narave, da taki rasti v splošnem ni mogoče slediti. Mladi avtorji namreč pričnejo sodelovati v krožkih v zadnjih letih osemltetke, nato mogoče leto ali dve tudi sami aktivno ustvarjajo, potem pa ob prehodu na srednjo šolo že izgube status pionirjev. Drugo leto jih zamenjajo novi mladi krožkarji, ki začnejo od začetka in v filmu na enak način jecljajo in delajo podobne napeke kot njihovi predhodniki. Zato je

težko govoriti o kontinuirani rasti, lahko pa to ugotovimo pri nekaterih močnejših centrih, kjer je očitno vpliv bivših krožkarjev. Predvsem pa je važno, kako globoko in široko je uspelo pedagogu-mentorju zasidrati filmsko vzgojo v svoji ustanovi.

V splošnem bi ob vprašanju kontinuitete in kvalitetne rasti lahko govorili le o vse bolj izostrenem čutu za izbiro filmskih tem, kar pa je očitno zasluga prav vsakoletnih revij in žirij na njih, ki stimulirajo širino in predvsem spontanost v izboru. Tako se očitno premika poudarek od izrazito »šolskih« filmov, s temami o učenju, o šoli in podobno, k spontanosti in fantaziji v izbiri in obdelavi tem. Inventivnost mladih je sveža in neizčrpna.

Zanimivo je, da se na vsaki reviji pokaže kak nov klub oziroma krožek, ki prijavi zelo veliko število filmov in se včasih tudi odlikuje po kvaliteti svojih prispevkov. V naprej pa njegova rast preneha ali pa se na videz krožek celo izgubi. V bistvu gre pri tem za pojav ekspanzije krožka, za širjenje števila članov in s tem za povečano proizvodnjo, predvsem pa za izredno rast samokritičnosti. Tako lahko sledimo razvoju marsikaterega krožka, ko sprva na revije prijavljajo vse filme, ki so jih posneli, nato pa se ambicija širi, izgubi svojo enosmernost, vse manj delajo filme zgolj za festivale, ampak se prenese poudarek na delo v krožku in širjenje filmske vzgoje na matični ustanovi; navzven pa se krožek predstavlja le z manjšim številom filmov, kar daje vtis upadanja dela krožka. V zvezi s tem naj omenim nedoslednost pri organizaciji zveznih revij. Po dogovoru bi morale republike poslati na revijo svoj izbor najboljših filmov, s čimer bi se izognili velikemu številu slabih in nedodelanih filmov, vendar se tega dogovora dosledno drži samo Slovenija in delno Hrvatska. Zato se kaže vtis, da je ravno v teh dveh republikah najmanj krožkov in da je njihova aktivnost kvantitativno najmanjša. Ob poznavanju razmer in pogojev pa ta vtis zanika tudi stalna kvalitetna raven filmov iz teh republik; tudi na letošnji reviji je bil slovenski izbor zelo opazen in so bili skoro vsi filmi nagra-

Odkar je leto 1968 odplavilo dotlejšnjega direktorja festivala Chiarinija, se Benetke zaman bojujejo za svoj obraz. Četudi ni dvoma, da prenese Evropa razen pomladnega Cannesesa še en jesenski festival in čeprav imajo Benetke še zavidanja vredno tradicijo, je, kot bi se nebo in pekel zarotila, da jim bosta nagajala. Lani je bil festival videti napol mrtev, tako nič — razen povabljenih filmov — ni bilo na njem videti; na srečo so bili vsaj nekateri med povabljenimi dobri. Letos je bila organizacija festivala zelo v redu, retrospektive »francoskih primitivnih«, »Reinhardtove šole« ipd. zanimive, toda tista Italija, ki se šteje za ekskluzivno napredno, je festival bojkotirala in šibko domače jedro kot bi potegnilo za seboj puščobo tudi od drugod. Ne da bi se spuščali v motive bojkota, lahko ugotovimo, da bodo podobne akcije festival v resnici zadušile, če se bodo nadaljevale. In to bi bilo škoda. Lido je namreč idealen kraj za festival, ravno prav blizu in daleč, da nudi tako festivalsko zaprtost kot možnost kulturnega oddiha v Benetkah; palačo ima, hotele in penzione in turistično tradicijo. Zakaj tega ne uporabiti? Mondenost pa je zadnja leta tako in tako odpadla — saj, še preveč. Zvezdniški praznik je dokončno minil — a zakaj bi ga moral nadomesti pustiti vsakdan, ne pa praznovanje drugega tipa, »nezvezdniško« pač?

NOROST IN POLITKA

Ali je to značilno zgolj za beneški festival ali sploh za sodobni film in širje: sodobno družbo? Mešanica, ki je imela v Benetkah največ privrženec, je nadrealistično privzdignjeno z navidez popolnoma prismojenimi domisleki izrekala ostro domišljene politične misli. Augusto Tretti v omnibusu OBLAST (Il potere), Ermanno Olmi v oniričnem POLETI (Durante l'estate), Tinto Brass v — žal — predolgi — groteski DOPUST (La vacanza), Bata Čengić v VLOGI NAŠE DRUŽINE V SVETOVNI REVOLUCIJI. Nemci so norost in politiko prenesli v vesolje — v Alexandra Klugeja VELIKEM KAOSU

(Der grosse Verhau), pri katerem pa mora premajhno število deloma puščobnih podob nositi preveliko miselno breme; Angleži so ju presadili v zgodovino — z odličnimi, a zelo zelo okrutnimi HUDIČI (The Devils), angleško verzijo Matere Ivane Angelske Kena Russella. Nekaj filmov (razmema brezpomembnih) je premaknilo problem zgolj na politiko; nekateri (npr. Liliana Cavani s filmom GOSTJA — L'Ospite, ali George Moorse z LENZOM) zgolj na norost — v ožjem smislu seveda. Ti filmi se ukvarjajo z duševno prizadetostjo, z odzivom družbe nanjo, predvsem pa z raziskovanjem intimnosti junakov, grozljivih in prelestnih globin njihovih duš, kjer se skriva vse človeško bogastvo in včasih zablešči s sijajem, ki »normalni« duševnosti ni dan. Ti filmi bi zaslužili ponovno obravnavo vsak zase. V okviru festivala so pomenili most k drugi skupini. Imenujmo jo kar:

VELIKA INTIMA.

Pod ta naslov bi lahko vpisali malodane vse, česar ni mogoče vključiti v prvo skupino, čeprav gre za tako širok razpon, kot je tisti od »grozljivke« Michaela Winnerja NOČNI OBISKOVALCI (po še bolj grozljivi noveli Henryja Jamesa The Turn of the Screw) pa mimo nekaj manj pomembnih francoskih in nemških prispevkov do Skandinavcev Bergmana in Jörna Donnerja — in spet nazaj k Angležem, k PREKLETI NEDELJI (Sunday, Bloody Sunday) Johna Schlesingerja, svojevrstni homoseksualni zgodbi, ki prav od daleč spominja na Pasolinija. Schlesinger je z zvezdniško zasedbo (Glenda Jackson, Peter Finch, Murray Head) in spretnim vključevanjem angleškega judovstva dosegel večji uspeh, kot ga film pravzaprav zasluži. Ideja je bolj apartna kot prepričljiva: mlad umetnik ima ljubico in ljubimca — oba ljubi, oba osrečuje (kolikor nista nesrečna, ker pač drug za drugega vesta), sam pa vstaja iz obeh postelj notranje čist in nedotaknjen in sanja daljne sanje o Ameriki. Mladega moškega v takšni »katalizatorski« vlogi smo videli že pri Pasoliniju in kljub





mojstrskim podrobnostim občutimo film kot spekulacijo; »velika intima« to sicer hoče biti, pa ni. Oba Skandinavca, Bergman s klasičnim trikotom (DOTIKI — Barorningen), Finec Donner pa s krikom osamljenosti sodobnega človeka — v njegovem primeru (Anna) intelektualke zrelih let, ločenke s hčerjo — segata z neznatnimi premiki v pristopu veliko globlje. Nordijska pokrajina in pokrajina duš se znova zlivata in dopolnjujeta, oba filma namigneta veliko več, kot povesta, gradita na občutjih — na tanki skali občutij — bolj kot na dogajanju, in na podtekstu veliko bolj kot na tekstu. Donner je z ANNO neverjetno subtilen in umirjen; Bergman je v DOTIKIH pristopnejši kot v vseh svojih poslednjih filmih; da, doma mu očitajo celo koketiranje s komercialnostjo, ker je za »mladega« v trikotu privedel Američana Elliota Goulda. Kakor koli že: Skandinavci so dali tako rekoč »klasično« sodobne »velike intimne«, ne pa recepta. Filmi tako tankega tkanja se ti namreč raztrgajo v roki, preden bi mogel posneti njihov vzorec.

Svojevrstno »intimo« sta si privoščila dva avtorja zelo različnih dežel in pogleda, ki pa se — kot vsi ekstremi — nekje dotikata. Madžar Pal Gabor je prikazal v HORIZONTU zgodbo bolečega doraščanja nerazumljenega fanta iz delavskih vrst; Američan Ulu Grosbard si je ogledal komedijo popevkarkega zvezdnika, ki beži pred svojo senco — pred strašno spako, ki jo njegov drugi, globlji jaz vidi v vsakdanjem, uspešnem, donjuanskem, povrhnem in brezčutnem dvojniki. KDO JE HARRY KELLERMAN IN ZAKAJ ME TAKO GROZNO OPRAVLJA? (Who Is Harry Kellerman And Why Is He Saying Those Terrible Things About Me?) je veliko globlji film, kot je videti na prvi pogled. Njegovo obravnavanje problema identite, pa tudi njegova etična teža se spretno skrivata pod komičnimi gagi — praktično vse se dogaja na psihologovem divanu in prikazuje domišljajske izlete pacienta, Dustina Hoffmana — in šele konec, ki pomeni za film ključ pa naknadno razmišljanje, nas privede do grenkega

jedra v sladki lupini. Okusimo pa ga neizbežno; zakaj Kellerman »pride za tabo«.

KAJ NAM PREOSTANE PO IZGUBI NEDOLŽNOSTI?

Gre za »razdevičenje« — psihično seveda; za izgubo nedolžnosti, za nič več naiven, temveč spoznavajoč pogled na svet. Pri Dennisu Hopperju (ZADNJI FILM — The Last Movie) pelje pot samo še v razkranjanje in smrt. Izbral pa si je, kajpak, izredno »hudo« nedolžnost — zakotno peruansko vas in izredno »hude« zapeljivce — filmsko ekipo, ki bi rada »na terenu« posnela film o Billyju The Kidu. Srečanje med nedolžnostjo in pokvarjenostjo je za obe strani usodno; začuda je gledalec ob njem dokaj hladen in neprizadet. Vse drugače se nas prime kanadski poskus SREČA IN MOŠKE OČI (Fortune and Men's Eyes) Harrya Harta. Preseli nas v kanadske zapore in pokaže, kako iz priložnostnih tatičev nastajajo klani, utrjeni, nepopravljivi kriminalci, brž ko prestopijo prag tistih velikih učilnic vsega nizko človeškega, ki jim pravimo tudi kazenski zavodi. SREČA IN MOŠKE OČI je film, ki ne daje nobenega upanja; začuda pa je v njem nekaj trenutkov resnične, nepotvorjene nežnosti in tople človečnosti. In prav nič nas ne moti, da je njuna osnova homoerotična.

Mladi sovjetski režiser Gleb Panfilov se je lotil v ZAČETKU (Naciala) izgube nedolžnosti z druge plati: mlada delavka, navdušena in nadarjena amaterska igralka dobi priložnost igrati v filmu (spet filmu!!) Devico Orleansko. S tem si je odprla vrata v začarani »veliki« svet — in kaj jo tamkaj čaka? Medtem je ZAČETEK prikazovala naša TV in je intimna in poklicna zgodba dekleta znana. Na beneškem festivalu je bil film svojevrsten, pa krotak prispevek k eni izmed prevladujočih tem. V SZ baje pomeni pravo revolucijo. Stvari so pač relativne.

In tisto, kar smo še videli

Predvsem dva filma o umetnikih in notranji problematiki umetniškega

ustvarjanja. Giuseppe Recchia je v PRAZNEM PROSTORU (La piazza vuota) govoril o obupni praznini, ki jo občuti — največkrat starajoči se — umetnik, ko nenadoma začuti, da bo tisto, kar ustvarja, nepomembno, slabo — in da tega nikakor ne more spremeniti. Tudi tod gre za nekakšno »izgubo nedolžnosti« specifične barve pač; vendar film ni dovolj pomemben za globlja preiščevanja o njem.

Predvsem formalno zanimiv je prvenec Angleža Alana Sekersa ARPOV KIPEC (The Arp Statue), ker uporablja živo posneti magnetofonski trak in same statične fotografsko-filmske posnetke v nagli, ostri montaži. Tema je spet umetnik, zlatar, a ta se je našel in predaja zdaj mladi zvezdici, ki se je močno poškodovala, recept za zadovoljno življenje: trdo delo in vera v smiselnost tega dela. Mimogrede ošine film tudi politiko in prinaša zanimive posnetke iz spopadov v Belfastu; vendar je poglobljena zanimivost tega »najcenejšega dela najmlajšega režiserja na festivalu« živ, nepotvorjen človeški glas.

Sekers se je znal omejevati; prvenec Poljaka Andreja Zulawkega TRETJI DEL NOČI (Trzeci czesci noci) trpi zaradi slabosti začetnikov: vsega skuša dati preveč in tako uduši nadrealistično zasnovano zgodbo o varšavskih Judih in nejudih med drugo svetovno vojno v obilju namigov, simbolov in slikovnih metafor. O prvencu Danca Christiana Broada Thomsena DRAGA IRENA (Caere Irene) pa iz lojalnosti niti besede. Avtor in glavna igralka sta naša kolega novinarja; in na tiskovni konferenci sta nam tako odločno zagotovila, da pomeni njun film boj proti komercialni danski filmski proizvodnji, ki skuša zavojevati svetovni trg s šokantnimi seksualnimi filmi, da jima kratko malo moramo verjeti. Četudi je videti, da pri tem izganjata hudiča z Belcebubom.

Filmi z Daljnega Vzhoda to pot niso prinesli nič novega — niti Kitajski RDEČI ŽENSKI ODRED, čeprav je ta baletni film že zaradi dežele, iz katere prihaja, pomenil senzacijo festivala. Značilno je, da se je med najbolj obrajtane tekmovalce uvrstil impro-

vizirani filmček Clauda Leloucha SMIC, SMAC, SMOC, zgodbica treh južno-francoskih delavcev, katerih skupno življenje prekine ženitev enega izmed njih in ki si po svatbi privoščijo kratek izlet v »veliki« svet v »sposojnem« mercedesu.

Na improviziranem festivalu je razumljivo, če najbolj uspe improviziran film; in SMICU, SMACU, SMOCU še malo ne moremo reči, da bi bil slab ali da ne bi — spet s prisotnostjo živega človeškega glasu — prijetno dopolnil programa. Na splošno pa festivali ne bi smeli biti improvizirani — in najmanj še tako ugledni, kot je beneški. Skrajni čas je, da se v Italiji zmenijo in dajo festivalskemu vodstvu spet možnost normalnega dela in pravočasnih priprav. Sicer bo, kot že rečeno, beneški festival ugasnil in bo svet za eno izmed pomembnih kulturnih doživetij revnejši. In res je težko uvideti, komu naj bi bilo to v prid.

GRADEŽ 71

Boris Grabnar

Bržkone so vsi filmski festivali, kar jih je danes širom po svetu, posvečeni novitetam. Ti festivali so neka posebna svetovna kulturna dimenzija, široko področje, kjer merijo svoje sile sodobni ustvarjalci. V Gradežu, letoviškem mestecu med Trstom in Benetkami, pa so prišli na izvirno misel: organizirali so festival nemega filma. In za prvo leto so pripravili izbor nad sto westernov.

Zdi se, da so prireditelji zasledovali pri tem predvsem turistične namene — v letošnjem hladnem septembru je Gradež precej zgodaj opustel — nemi westerni pa naj bi goste zadržali... V tem pogledu bržkone niso prida uspeli, čeprav vstopnine ni bilo. Sodobnemu gledalcu brez zgodovinske filmske izobrazbe bržkone primanjkuje sposobnosti, da bi se — kakor tisti pred 50 ali 60 leti — identificiral z naivnimi heroji pri osvajanju Divjega zahoda.

Tako je bil to bolj festival ljubiteljev in poznavalcev filma. Bila je edinstvena priložnost za pregled ne le razvoja tega žanra, ki je tako elitno filmski, temveč smo bili nekako priča porajanju filmske umetnosti sploh, porajanju ideologije in mitologije, ki — čeprav bistveno spremenjena — še danes obvladuje filmsko tržišče, s tem pa tudi dobršen del mentalitete svetovnega občinstva.

Prvi »filmski film«, dobro znani Porterjev Veliki napad na vlak (1903) je western. Naslednjih petindvajset let je Amerika izdelala nepregledno množico takšnih napadov na vlake, banke, na kočije, na karavane itd. Seveda — filmski western se ni rodil iz nič, zgodbe nikakor niso novatorske, saj prihajajo iz literature, ki je bila že pol stoletja pred filmom močno popularna. A tedaj je bila to bolj ali manj literatura o nekem sodobnem življenju — pravo mitologijo pa je iz tega resničnega življenja utrdil bržkone šele film. Film je podobi ameriškega Zahoda v 19. stoletju (pred in po državljanski vojni) dodal nov dinamičen ritem in podobo resnične pokrajine. Pri tem je tudi film sam odkril svojo pravo umetniško, dramaturško obliko: konflikt o gibanju. Zato ni

čudno, če je konj postal nepogrešljiv filmski objekt, boj med dobrim in zlim pa se je moral odigrati v širokih prostranstvih značilne pokrajine. Oba heroja — dobri in zli — sta na konju, zmaga prvega je sicer zagotovljena s srečnim koncem — vedno pa tudi ne. Preseneča, da je v prvih letih filmskega westerna tragedija — se pravi žrtvovanje dobrega heroja za neke višje cilje, njegov tragični propad, relativno močna in pogosta. Zlasti pri malo znanih Griffithovih filmih iz prvega obdobja.

Režiserji Griffith, Ince, De Mille in pozneje tudi John Ford so pravzaprav neverjetno hitro izpopolnili prvi model westerna, ki ga je izumil Porter in nadaljevali še nekateri manj znani. Zgodovinsko snov so ideološko, pravzaprav puritansko predelovali in jo prilagajali okusu svetovnega filmskega občinstva. Nič čudnega, če je v njih včasih čutiti tudi vpliv evropske filmske melodrame. Vendar so njegovi pogloblitni motivi o linču, o po nedolžnem obsojenem, o rasizmu, o upornosti zoper družbene krivice, določena revolucionarnost zoper včasih skoraj zločinsko državno oblast, platonična ljubezen med nedolžno deklico in robatim kavbojem itd., tako izraziti in tako močni, da so postali neločljiv del mitologije.

Izredno zanimiv pa je odnos do Indijancev. Koj spočetka se pojavljajo le kot surova prirodna sila, v kateri ni ničesar človeškega in ki jo je treba le ukrotiti, uničiti kot neko silno naravno zlo — kmalu pa nastopi njihova človeška rehabilitacija. Griffith je bil nemara prvi, ki je v filmu odkril tragiko njihovega boja za obstoj. Malo znana je njegova umetnina iz leta 1913 Bitka v globeli Elderbush (Battle at the Elderbush Gulch), ki je prikazala in obsodila pokol nekega indijanskega rodu, pravi genocid, z umetniško močjo, kakršno je redko videti celo v sodobnem filmu.

V tistih letih se je porajal Hollywood in utrdil je svojo podobo v napol puščavski pokrajini svoje okolice. Tu so hribe in doline nešteto krat prejahale kavalkade vojakov in kavbojev in Indijancev, tu so ponavljali komaj preteklo

zgodovino, jo tako predelali in preusmerili, da so te neme kavalkade — bolj kot katerakoli druga vojska — osvojile ves planet in začele oblikovati človeška čustva na vseh kontinentih.

OSAMLJENA ZVER

La louve solitarie. Italijansko-francoški barvni. Scenarij: Marcel Jullian. Režija: Eduard Logereau. Igrajo: Daniele Gaubert, Michel Duchaussoy. Proizvodnja: PRODIS Francija. Distribucija: Kinema — Sarajevo.

Kriminalka, ki ne presega klišejskih oblik in zapletov, značilnih za to vrst filma. Temelji na klasičnem nasprotju policajev in zločincev, poštenih in pridnih na eni strani in slabih na drugi. Med tema dvema nasprotjema pa plavajo majhne ribice, o katerih tudi pripoveduje ta film. Nasproti si stojita zagrizen, a pameten policaj in prefinjen ter zviti tihotapec z mamili, med katerimi se bojujeta naša junaka za svoje življenje in svobodo: ona je lepa, mlada, pametna in, kar je najvažnejše, velika strokovnjakinja za hojo po vrvi in guganje na trapezu; on je očarljiv, prebrisan, pameten, zviti in zna brati s ustnic, četudi mora gledati nanje skozi daljnogled. V začetku se ne poznata. Potem se spoznata, zaljubita, skupaj bežita pred policijo, lopovi, se borita za življenje, njega ubijejo, zgodba se zapleta, na koncu so dobri živi, slabi mrtvi in čez vse lep sončni zahod. Konec filma.

To je enostavna in vnaprej pripravljena zgodba. Odnosi med posameznimi akterji so jasno načrtani in že vnaprej razvidni. Film ostaja na nivoju lepih deklet in fantov, hitrih avtomobilov, prebrisanih policajev, zlobnih in zahrbtnih zločincev, skritih mamil in podobne navlake. Drugače pa je film ves čas napet, ne manjka mu nepričakovanih preobratov, spremlja ga dokaj dobra glasba, igralci se ves čas trudijo po najboljših močeh, tako da se človek ob njem dve uri zabava in pozabi na vsakdanje skrbi, drugega cilja pa film tako ali tako nima.

B. V.

KRALJEVSKE SANJE

The Dream of Kings. Ameriški barvni. Scenarij: Jan Hunter. Režija: Daniel Mann. Igrajo: Anthony Quinn, Irene Papas, Inger Stevens, Sam Leven. Proizvodnja: National General Pictures. Distribucija: Morava film, Beograd.

V neki četrti v nekem mestu ZDA živi s svojo družino hazarder, ki pestri vsakdanje ne preveč veselo življenje s svojo domišljijo, prepričuje sebe in druge o pomembnosti in veličini starih Grkov, katerih potomci da so in da že zaradi tega ne bi smel nihče od njih kloniti, se nehati bojevati in stati pokonci. Je strasten igralec pokra, igra sama mu pomeni manj kot pa usoda, ki se kroji ob napetih trenutkih, vzdržljivost soigralca ter njegovo obnašanje ob porazu pa sta mu še v poseben užitek. Je živ človek, ki naravnost pove, kar misli, meni pa, da danes živimo v času teme, ker se ljudje bojijo življenja, govorijo eno, mislijo drugo. Žena ga zaman skuša iztrgati iz njegovega sanjskega sveta. Imata na smrt bolnega sina, a z brezupnostjo se oče noče sprijazniti. Na vsak način hoče sina odpeljati v sončno Grčijo in preustiti mogočnim silam dežele, naj ugrabijo otroka smrti. Denar se mu izmuzne iz rok, pri kockanju goljufa, zaradi tega ga eden izmed opazovalcev igre pretepe, seveda pa se Grk ne brani, ker je pač kriv. Ko žena sprevidi njegovo resnično vero v Grčijo, mu da denar za vožnjo z letalom in s sinom se takoj odpeljeta.

Celoten film sloni na glavnem igralcu in v časopisu ne piše zaman: »Če ste si ogledali film Grk Zorba, ne zamudite Kraljevskih sanj!« Kajti Anthony Quinn spet pleše, je zopet širokousten in širokosrčen zemljan, ki ne prizna poraza, težave premaguje z dvignjeno glavo, je »kralj«, njegovih sanj ne more raniti nihče, razen njegovo lastno meso — sin. Razlika je v tem, da je plagiat dosti slabši od originala. Grk Zorba je samo eden in odveč je napraviti še en film, ki naj bi bil

vsaj malo podoben prvemu. Film je poprečen portret temperamentnega moža, ob katerem ženske kar naprej kričijo, pa naj bo to iz ljubezni ali sovraštva, medtem pa se on razdaja svetu in ljudem. Kdor ga ne pozna, bi rekel, da je to propadel, z nedonosnim delom ukvarjajoč se človek, brez odgovornosti do svojih očetovskih dolžnosti, ki ne more zatajiti strasti do »resničnega« dogajanja, do hoje po vrvi in užitka ob občutku, da trenutek odločuje o njegovi revščini ali bogastvu.

D. S.

PIKA NOGAVIČKA

Švedski barvni. Režija: Olle Hellbom. Igrajo: Inger Nilsson, Maria Persson, Par Sundberg.

Poleg knjige Pika Nogavička, ki jo je spisala Astrid Lindgren, in televizijske nadaljevanke o zgodah in nezdodah domiselne in na »neki način osamljene« rdeče glave, so se imeli otroci pa tudi odrasli priložnost seznaniti s Piko na filmskem platnu. Tokrat jo srečamo kot rešiteljico svojega očeta-kapitana, ki je strah in trepet gusarjev vseh morij, katerega pa je ujela močna tolpa gusarjev. Le-ti bi ga radi prisilili, da bi izdal skrivališče svojih zakladov. Ubogi Pikin oče je zaprt v trdnjavi in vsak dan meče v morje steklenice s pisemci svoji hčeri, v katerih jo prosi za pomoč. Ko nekega dne Pika najde steklenico v jezeru blizu svoje vile Čira Čara, se takoj odpravi na pot, z njo pa seveda Anica, Tomaž in mala opica. Potujejo s posebno letečo napravo, ki je sestavljena iz postelje in balona, nato z avionom,

na kraju pa ukradejo ladjo gusarski tolpi. Brez večjih težav se Pika in njeni prijatelji pritihotapijo naravnost v mesto, kjer je zaprt njen ubogi oče, ki že joče, ker Pike še vedno ni na spregled. Sicer je to možak in pol, toda žgečkanju se ne more upreti in izda, kje ima zakopan zaklad. Tik za tem pa ga Pika reši. Odbrzijo na otok, kjer je zaklad, gusarji pa jim ga pred nosom vzamejo. Pika ga s svojimi zvijačami dobi zopet nazaj in že se njen ljubi papa poslavlja, kajti Pika se vrača v vilo Čira čara, oče pa ne more kaj, da ne bi bil še nadalje morski razbojnik.

Seveda je namen filma prikazati lik Pike Nogavičke — majhne deklice, ki je najmočnejša na svetu in ji ni nihče kos. Vsega ostalega, mislim tistega, o čemer govori Astrid Lindgren, pa je v filmu bore malo. Gledamo Piko, ko se bojuje s pirati, ko prežene morske pse, ko se ne ustraši okostnjaka poleg zaklada in je že skoraj neranljivo človeško bitje (kot Tarzan), ko se z lahkoto udeležuje akcij in kroji njih izid. To je Pika Nogavička, »rešiteljica« svojega očeta in ne le tista, ki živi vsak dan nov dan in ji ni nikoli dolgočas ter hoče razveseliti ljudi, seveda na svoj, poseben način. Pika ne mara reda, ker ta ne dovoljuje nereda, in vzgoje, ki postavlja meje razigrani domišljiji, kateri ni nič nemogoče.

Ta Pika Nogavička razočara, predvsem zaradi režiserjevega preozkega in enostranskega tolmačenja tega lika. Večji del filma namreč kaže pretepanje in Pikino premoč nad tolpo, kaže sabljanje ter njene zarote, kaže Piko »borko«. Kljub vsemu pa je film še vedno »primeren« za otroke, saj Pike ne vidijo prvič in so že njeni stari znanci ter gotovo vedo o njej več, kot pa jim nudi filmsko platno.

D. S.

OLE IN JULIJA

Ola and Julia. Švedski barvni. Scenarij: Stig Claesson, Bengt Forslund in Jan Halldoff. Režija: Jan Halldoff. Igrajo: Monica Ekman, Ola Hakansson, pop skupina Ola in Jangless. Proizvodnja: AB Svensk Filmindustri, 1968. Distribucija: Vesna, Ljubljana.

Ola je član pop skupine na turneji, Julija pa gledališke skupine tudi na turneji po Švedski. Spoznata se, zaljubita in, ker so njuni kraji nastopanja vedno neverjetno blizu, se mnogo obiskujeta. Kljub nasprotovanju njihovih poklicnih kolegov zmaga ljubezen. Ola zapusti skupino, za Julijo se še ne ve, kaj bo storila — da bi bila lahko vedno skupaj.

Zgodba in film sta preprosta, skoraj brez dialogov, z dosti preveč glasbe, da bi bila to ljubezenska drama, in s preveč poudarjeno ljubeznijo, da bi bil to le reklamni film znane švedske pop skupine. Ker se avtorji niso mogli povsem odločiti, kaj bi poudarili, je nastal precej dolgočasen film o še bolj dolgočasni švedski provinci, po kateri se kar naprej prevažata obe nastopajoči skupini. Od vzvišene in tragične ljubezni Shakespearovih junakov je ostalo le še ime. In če le-to priteguje v kino dvorane gledalce, je to bolj potrditev vrednosti angleškega dramatika kot pa tega švedskega filma. V filmu bi se gledalec utegnil ustaviti in zamisliti edinole ob prepletanju Beckettove igre kot antipodija filmski vsebini in se vprašati, ali so avtorji hoteli degradirati umetnost iz metafizičnih višav v še manj razumljivo absurdnost realnega življenja ali so hoteli preroško dopolnjevati mlado in preprosto ljubezen s starostnimi spomini in nezmožnostjo ljubezni. Prav tako so si pomagali z odlomkom iz nekega drugega filma, da so lahko razmišljali o smrti, prav kratko in površno. Naj bo tako ali drugače, eno je gotovo: idolizacija pop skupine ima prav nasproten učinek, kot bi pričakovali, saj popolnoma razvrednoti veli-

čino njenih članov. Kaj to pomeni v psihološkem in socialnem smislu današnjega sveta, je v veliki meri pokazal že čas. Tu pa smo še pri eni problematičnosti tega filma: namreč da je prišel vsaj osem let prepozno, kajti njegov preveč poudarjeni glasbeni okvir je preživet, če niti ne upoštevamo vsebinske nejasnosti, pa čeprav želi prikazati preprosto in močno ljubezensko čustvo. Film ni prepričljiv, in tako so šli vsi in kakršnikoli namenili po zlu, v nič. Za dobro ime švedskega filma, kot smo ga bili do sedaj vajeni pri nas, je to delo skoraj sramota.

N. M.

SMEŠNO DEKLE

Funny Girl. Ameriški barvni. Scenarij: Isobel Lennart (po istoimenskem romanu Miss Lennart). Režija: William Wyler. Igrajo: Barbra Streisand, Omar Sharif, Walter Pidgeon. Proizvodnja: Rastor Productions, 1968. Distribucija: Vesna film, Ljubljana.

Malo pred prvo svetovno vojno je bila Fanny Brice velika zvezda glasbenega gledališča Ziegfeld Folies. Uspešna pevka in igralka v zasebnem življenju ni imela sreče. O tem pripoveduje film *Smešno dekle*.

Kot je bila Fanny junakinja gledaliških desk, lahko rečemo, da je film *Smešno dekle* pravzaprav film Barbre Streisand. Kajti Barbra ni poskušala upodobiti in posnemati prave Fanny, ampak je izoblikovala svoj lastni lik, povzdignila se je v zvezdo, kajti njena igra elegance in kmečke nerodnosti, gracioznosti in štoravosti, ošabnosti in preprostosti je neprekosljiva, ustvarila je novo Fanny s svojim lirično prodornim glasom in dramatsko neponovljivo interpretacijo pesmi Julie Stynove in

tost filma ne popusti. Tekoče prehaja od dogodka do dogodka, preskakuje čas in prostor, pred nami kopiči nove in nove informacije, zasipa nas z novimi osebami, tako da postane že skoraj nejasen. Šele v zadnjem delu filma prevlada akcija nad zgodovinskim zapisom. Napad je narejen tako, kot je v navadi v vseh vojnih filmih. Mnogo dima, bomb, potopljenih ladij, gorečih hiš in vsega drugega. Toda tudi v tem delu film ne zapade v cenenost. Scene so izdelane izredno skrbno, pirotehnični efekti so popolni in množica statistov je vedno na svojem mestu. Med te spektakularne prizore vpleta režiser glavne poveljnike ameriške armade in jih kaže v njihovi nemoči, neorganiziranosti. Za veliki polom ameriškega ladjevja v Pearl Harbourju skuša najti opravičilo v administraciji. Ta naj bi zaradi svoje počasnosti ob posredovanju podatkov zakrivila poraz. Film se končuje s posnetkom gorečih ladij.

Tora! Tora! Tora! ni ustvarjen v stilu vojnih spektaklov, marveč je poglavitna njegova teža na notranjem dogajanju, v ljudeh, predvsem tistih poveljujočih na obeh straneh. Da je lahko uspel film v takem stilu, imajo veliko zaslug igralci, ki so svoje vloge odigrali sicer rutinsko, toda na visoki ravni. Filmu ne moremo pripisovati umetniških vrednot, je pa vsekakor zanimiv, ker poskuša fiksirati trenutek zgodovine na dokaj objektivni način. Pri vsej svoji spektakularnosti pozna pravo mero in nikoli ne preide iz verjetnega v neverjetno in ne poveljuje ubijanja med ljudmi, kar počno mnogi vojni filmi. Je delo, ki nas dve uri zaposli s svojim dogajanjem in nam posreduje nekaj novih podatkov.

B. V.

LISJAK

Ameriški barvni. Scenarij (po noveli D. H. Lawrence): Lewis John Carlino in Howard Koch. Režija: Mark Rydell. Igrajo: Sandy Dennis, Anne Heywood, Keir Dullea. Proizvodnja: Raymond Stross — Warner Brothers — Seven Artists, 1968. Distribucija: Vesna film, Ljubljana.

Lisjak spada v tisto skupino filmov, ki ne poskušajo prinesiti ničesar novega v razvoj filmske estetike, temveč žele v tradicionalni obliki izkoristiti vse možnosti, ki jih daje filmski medij. Take filme odlikuje dobro napisan scenarij, zasedba dobrih igralcev in režiser, ki zna opraviti svoj posel brez najmanjših hib. Film ima trdno notranjo strukturo, ki je prevzeta iz gledališke estetike in ne dovoljuje svobodnega gibanja v samem filmu. Taka dela lahko postanejo obupno togi filmski fosili ali pa njih pravo nasprotje, izredno izgrajeni filmi, ki žive svoje lastno življenje, seveda znotraj svoje strukture. Film **Lisjak** sodi med te druge.

To je izrazito komorni film. Vse dogajanje se suka okoli treh ljudi: dveh deklet in fanta. V ospredje stopajo njihovi medsebojni odnosi. Sprva razmerje med dekletoma, kasneje, ko se pojavi še fant, pa njihovo skupno doživljanje sveta. Temeljni odnos, na katerem je osnovano vse dejanje, je erotičen. Vez, ki se spleta med dekletoma, da slutiti, da bi se lahko v nadaljevanju razvila v lezbično ljubezen. Eksplicitno pa je nakazano neko drugo razmerje: Jill (Sandy Dennis) se polagoma, a zanesljivo pollašča March (Anne Heywood). Ta to dovoljuje, čeprav je v svojem bistvu močnejša od Jill. Paul (Keir Dullea) razbije ta lastniški odnos tako, da se sam začne pollaščati March v imenu ljubezni. S to spremembo nastopi nov odnos med Jill in Paulom, ki se konča tragično. Jill ubije padajoče drevo, ki ga je posekal Paul. March je tako osvobodena svoje sužnosti do Jill, zamenja jo podrejenost Paulu. Ostaja še vedno v po-

sesti, ostaja zaprta v nesvobodnost. Film je narejen po noveli D. H. Lawrence; ta pisec je znan po svoji izredni sposobnosti za ustvarjanje atmosfere. V tem mu je sledil tudi režiser filma. Glavni poudarek je postavil na odnose med akterji in na ambient, ki jih oklepa. Tako je dobil izredno poln film, skoro nabuhel v erotičnih scenah, v simbolih in metaforah. Kljub težnosti dela so liki v njem izredno živi in situacije so postavljene življenjsko. Poleg vsega tega ima film še prefinjen ritem, ki je najbolj podoben počasi toneči ladji. V vse te vrednosti so se dobro vključili igralci, tako da smo priča kvalitetni stvaritvi.

To je film, ki kljub svoji standardnosti v izbiri teme, v preveč poudarjeni literarnosti in klasični zunanji podobi zadovoljuje tudi tiste gledalce, ki v kinematografih ne iščejo zgolj zabave.

B. V.

CHEYENSKA JAVNA HIŠA

The Cheyenne Social Club. Ameriški barvni. Scenarij: James Lee Barrette. Režija: Gene Kelly. Igrajo: James Stewart, Henry Fonda, Shirley Jones in Sue Annie Langdon. Proizvodnja: National General Picture, 1970. Distribucija: Filmska radna zajednica, Beograd.

Nič novega ne bomo povedali, če zapišemo, da so le redki westerni dobri westerni in da so še redkejši dobre parodije westernov. Za CHEYENSKO JAVNO HIŠO režiserja Gena Kellyja tega prav gotovo ne bi mogli trditi. Filmska zgodba je namreč od začetka do konca prav prisiljeno skonstruirana, nima nobene dinamike dogajanja, ki navadno rešuje slabe kavbojske filme še bolj žalostne usode. Igralca James Stewart in Henry Fonda sta sicer vlogi čudaških in demitiziranih kavbojev odigrala korektno, s primer-

Boba Merrila. William Wyler je izkušeni mojster in je ta znameniti musical solidno posnel. Treba je reči, da ostaja Omar Sharif v senci Barbre Streisand, da pa tudi ni bil tako nesramen in se silil v ospredje s kakšnimi triki. Film je v prvi polovici dosti bolj dinamičen in svež, potem pa se prelevi v melodramo, ki jo rešuje poloma predvsem Barbra s svojo »nelepo« lepoto. In če pravi Fanny nekje v filmu, da bo postala svetovna zvezda, lahko rečemo, da je to Barbra tudi postala. Smešno dekle je njen film. Zaradi nje ga je vredno videti.

N. M.

ISADORA DUNCAN

Isadora Duncan. Angleški barvni. Scenarij po avtobiografski knjigi in režija: Karel Reisz. Igrajo: Vanessa Redgrave, James Fox, Zvonimir Črnko. Proizvodnja: Universal, 1969. Distribucija: Zeta film.

Isadora pleše, ljubi, uči otroke, je glasilka svobodne misli. Njena usoda je morje, dalo ji je ljubezen do ritma, rodila se je ob njem in umrla.

Isadora, slavna Američanka dvajsetih let, ki je Amerika nikoli ni razumela in tudi njenih grških oblačil ne, Američanka, ki je doživela uspeh v Evropi, prinašala s seboj osvoboditev telesa in duha, nov svoboden ples, poln življenjske energije in naravne preprostosti, nekakšno magičnost, ki je ločevala politiko od čiste umetnosti. Reisz, ki je že s filmom **V soboto zvečer, v nedeljo zjutraj** pokazal, da se zanima za usodo ljudi, je izbral Vanesso Redgrave in njeni ljubkosti in amaterskemu trudu s tehniko pomagal do veličine resnične Isadore. Čeprav se morda plesni elementi preveč ponavljajo, je treba Va-

nesso pohvaliti za njen trud in prepričevalno igralsko kreacijo. Morda njena starostna maska nekoliko bode v oči, vendar pa prav zaradi tega močnejše doživljamo vso njeno tragiko in pretrese zadnjih dni. Najbolj je filmu zameriti nekatere politične insinuacije in nekorektnosti, ki preveč koketirajo z obema blokovskima tržiščema. Film je tudi odločno predolg in bi bil v krajši verziji lahko boljša oddolžitev tako posebni in močni osebnosti, kot je bila Isadora Duncan.

N. M.

POT V KATMANDU

Les chemins de Katmandu. Francoski barvni. Scenarij in režija: André Cayatte. Igrajo: Pascale Audret, Jane Birkin, Renaud Verley. Proizvodnja: Franco London films, Films des deux Mondes, 1969. Distribucija: Zeta film.

Mlad fant ima kaj čudne starše. Mati moralno ni ravno vzgled, oče pa živi svojo zavoženo eksistenco daleč tam v Nepal. Mladenič se odpravi tja, da bi izterjal denar. Oče pa ga nič nima. Spotoma se zaljubi v mlado hippijecko, zaradi nje odide v Katmandu in se loti nečistih poslov. Na koncu ona umre, on pa utaplja svojo žalost v delu za revne kmete nepalske pustinje.

Film ni vreden piškavega oreha. V njem se kar gnete moralnih in socialnih problemov, vse od osebnih do družbenih težav, ki nobena ne doživi kakšnega globljega in resnejšega pristopa. Nikjer ni vzročnosti in posledic, nikjer kritičnega odnosa, na vse gledajo apriorno, v imenu krščanske morale dobrega in zlega, ki pa v tem filmu izveni preveč patetično, preveč samousmiljeno in preveč samožrtvujoče, da bi bila pristna. Vsa ta žalost in namenskost je

uokvirjena v lepo slikanico nepalske pokrajine, ki pod težo izumetničenosti nekako izgublja svojo naravno pristnost.

N. M.

TORA! TORA! TORA!

Ameriško-japonski barvni. Scenarij: Lerry Forrester, Richard Fleischer. Režija: Richard Fleischer, režija japonskih sekvenc Tošio Masuda in Kinji Fukusaku. Igrajo: Jason Robarts, Martin Balsan, Soh Yamamura in drugi. Proizvodnja: 20th Century. Distribucija: Croatia, Zagreb.

Čeprav sodi ameriško-japonski film **Tora! Tora! Tora!** med vojne filme, ne sodi v zvrst najbolj enostavnih vojnih spektaklov, kjer je glavni namen filma prikazati kar največ ognja, dima, streljanja in mrtvih. Ta film skuša zajeti trenutek zgodovine, trenutek, ko so bile v drugo svetovno vojno pritegnjene tudi ZDA. Zato v tem filmu ne najdemo klasičnega obračunavanja med dvema nasprotnima stranema, kjer pobijajo ljudi vsevprek, ampak prikazuje dejanja, ki so privedla do velikega spopada. Film je izredno fabulativen. Pripoveduje o rasti japonskega militarizma, o njegovi prevladi nad miroljubnimi silami in o njegovi izredni organiziranosti. Kot nasprotje je postavljen birokratski aparat ZDA. Tak način pripovedi določa tudi notranjo strukturo filma. Grajen je po principu vzporedne montaže, ki se izraža skozi celoten film, dokler se v zaključku oba dela ne združita. Ravno zaradi takega načina pripovedi deluje izredno napeto. Kljub temu da vemo za končni izid, nam različni dogodki, ki pospešujejo ali zaustavljajo tok filmskega dogajanja, neprestano prinašajo nove informacije, tako da nape-

no mero rutinskega smisla za situacijsko komiko in morda celo spontanega občutka za izbrušeno ironijo, vendar tudi onadva, pa čeprav osrednji in najpomembnejši figuri, nista mogla rešiti filma. Redki komični prizori, tisti, v katerih je komika preseгла namen navadne in preproste zabave, sicer dajejo filmu CHEYENSKA JAVNA HIŠA svojevrsten ton parodije, demitizirajo demonično pogumnega in nepremagljivega Kavboja ali Revolveraša, spretno izrabljajo učinek prikrite porno-erotike, karikirajo komičnost posebnosti z Divjega zahoda, vendar pa filmu nikakor ne morejo ustvariti enotne ironične kritičnosti. Tako pravzaprav mit komercialnega westerna ni ukinjen niti ni kritično in ironično parodiran, morda je le bežno omenjen, transformiran v zaporedje bolj ali manj uspešnih odsevov mitizirane prevare in samoprevare gledalcev. Bolj ko se film izteka, krhkejši in drobljivejši je njegov koncept; na koncu pa se vse skupaj spremeni v lažno romantično, cukreno veselje srečnega konca. Drugače tudi ne more biti; toda preobrat bi bil lahko manj boleč in bolj v stilu začetka filma, ki je napovedoval prijetno, režijsko in igralsko koherentno parodijo na komercialni western.

D. P.

ADIOS GRINGOS

Italijansko-španski barvni.

Italijansko španske koprodukcijske kavbojke se med seboj razlikujejo le v nevažnih podrobnostih. Temeljne sestavine pa so pri vseh enake: malo petja, malo romantike, mnogo streljanja, pretepanja, junaštev, jahanja, lepih deklet in divjih fantov. Zgodba je v večini primerov takšna: mlad fant odide iz svojega rodnega kraja, da bi poiskal morilca in maščeval storjeno

krivico. Med potovanjem reši lepo dekle, žrtev istega hudobnega človeka. Potem pride v mesto, kjer vlada zloben bogataš in strahuje vse poštene občane Divjega zahoda. Seveda nujno pride do nasprotij med našim junakom in bogatašem. Rešitev je jasna: zmaga poštenost nad hudobijo. Potem naš postavni mož odide dalje, najde morilca (ali goljufa, prevaranta, tatiča), ga v poštemen pištolskem dvoboju ubije, odbrzi nazaj, vzame svojo lepoticico na konja in obadva odjahata sončnemu zahodu nasproti: v novo življenje.

Tudi **Adios Gringos** se ne loči od tega standardnega konfekcijskega povprečja. Govoriti o kakršnih koli dobrih straneh tega filma je popolnoma nemogoče. Ustvarjalcem lahko očitamo celo obrtniške pomanjkljivosti, ki so nastale zaradi prehitrega in površnega snemanja. Prva napaka je že v scenariju, ki je vse preveč razdrobljen, neenoten in površinski v prikazovanju odnosov. Na tej osnovi je potem zgrajeno vse in tako dobimo plitek film, poln protislovij, nejasen in po nepotrebnem zapleten na najbolj neprimeren mestih. Vsem tem pomanjkljivostim na rob dodamo lahko še opazko o prevodu, ki ne le, da je obupen, temveč je nekajkrat celo smiselno popolnoma drugačen od govorjenja na platnu.

B. V.



S kritikami so sodelovali: Neva Mužič, Denis Poniž, Dubravka Samolec in Boštjan Vrhovec.



EK R A N
 REV I J A Z A F I L
 M N T E L E V I Z I J O
 D A I M A T I N O V A A 4
 L J U B L J A N A
 6 1 0 0 0

GEFF'S SPACE CONCEPTS

NUŠA & SREČO DRAGAN 00001
 INFORMATIVNI CENTER LJUBLJANA

PROJEKT SELEKTIVNA RELACIJA
 NEUTRALIZACIJA SUBJEKTA ODLOČITVE

GEFF PROSTOR PRIHAJA

- A/ SPREJMEM TO
- B/ ZAPOMNIM SI TO
- C/ GOVORIM DRUGEMU TO

NUŠA /A, B SREČO /A, C TI /.....

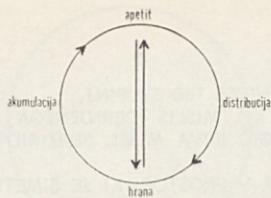
PROJEKT SE REALIZIRA V MEDIJU
 LJUDSKEGA IZROČILA

PROJEKT SE RAZSTAVI

1. DRUGI PROSTOR KONCEPTUALNE UMETNOSTI RAZSTAVE DSLU V KATALOC SLUČAJNO ŠTEVILO UDELEŽENCEV
2. DRUGI PROSTOR KONCEPTUALNE UMETNOSTI RAZSTAVE DSLU V PISMU. MOŽNO ŠTEVILO UDELEŽENCEV

VES PROSTOR
 I.C.V.K. REVIJE
 JE SLIKA
 DOLOČENEGA
 DOGODKA

NEDOLOČENIM
 DOGODKOM
 NE PRIPADA
 NOBENA
 SLIKA



NUŠA DRAGAN
 FILM KOMUNIKACIJA GASTRONOMIJE
 SELEKTIVNA RELACIJA DOGODKA
 ZAPOREDNA KOMUNIKCIJA AKUMULACIJA
 DISTRIBUCIJA
 IZMENIČNO NASPROTNA KOMUNIKACIJA
 APETIT — HRANA

GRUPNO VIDENA RAZGOVORNA KOMUNIKACIJA

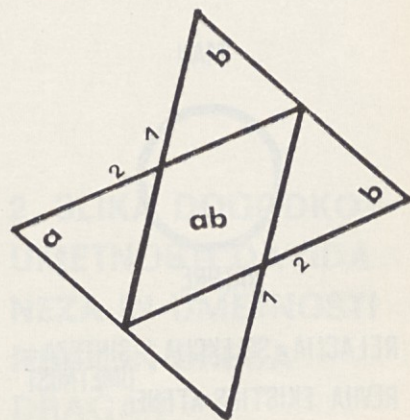
a) FILMA IN
 b) GLEDALCA

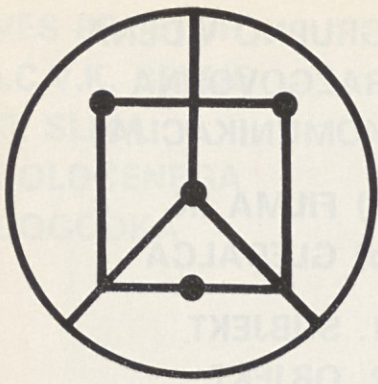
1. SUBJEKT
 2. OBJEKT

1. OBJEKT
 2. SUBJEKT



INFORMATIVNI
 CENTER FILMA
 I.F.C. 00011
 LJUBLJANA
 VEDENO RAZPOLAGA
 Z MEDIJEM VIDENO
 RAZGOVORNE
 GRUPNE
 KOMUNIKACIJE





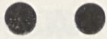
SYNTHESIS



NETWORK



SHELL



SOCIETI



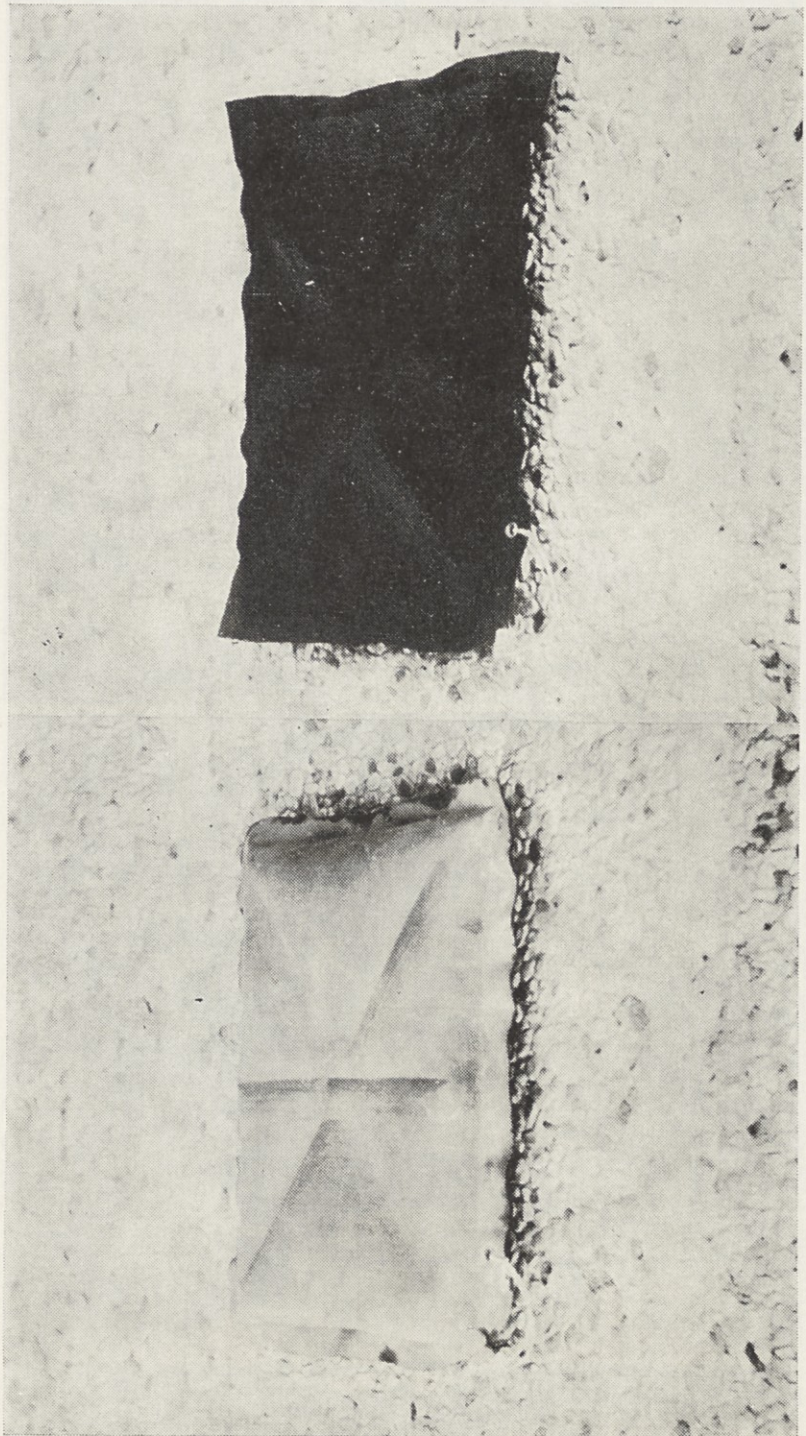
MAN



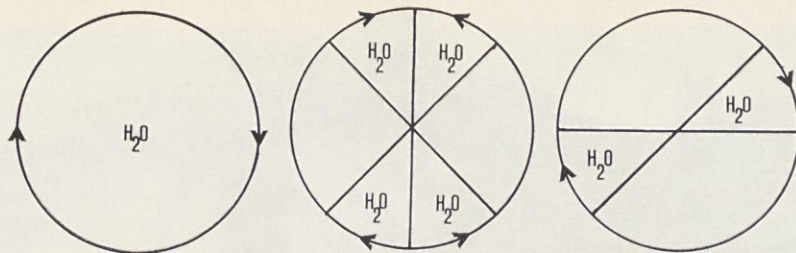
NATURE

7 JE HRIBČEK ODLIČNO
2 JE DOLINICA NOVO
JE HRIBČEK 72

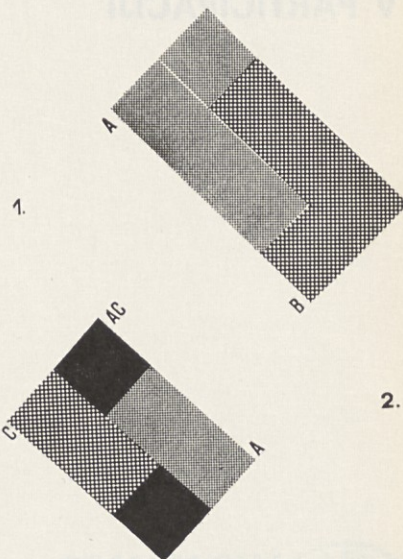
NOVO PRIDE SAMO, 72 TUDI, SAMO MISELNO JIH OBRNI ZA 180 STOPINJ
ODLIČNO JE HRIBČEK, TO JE PRVEGA JANUARJA, KO MISLIŠ OBRNJENEGA ZA
180 STOPINJ, PRVIČ PRVA MISEL IMAGINARNO, DRUGIČ PRVA MISEL SENZIBILNO,
TRETJIČ PRVA MISEL RACIONALNO
PROJEKT MISELNE VIZUALIZACIJE GRUPE SE REALIZIRA V PROSTOR, KI JE SIMETRI-
ČEN V TREH TOČKAH



RELACIJA = SELEKCIJA / SINTEZA =
REVIIA EKISTICS ATENE UMETNOST



DAVID NEZ JE ODŠEL
IZ JUGOSLAVIJE



1. SLIKA DOGODKOV
UMETNOSTI DAVIDA
NEZA IN OFICIALNE
UMETNOSTI PRI NAS

2. SLIKA DOGODKOV
UMETNOSTI DAVIDA
NEZA IN UMETNOSTI
NUŠE IN SREČA
DRAGAN

DOLOČENI
UDELEŽENCI,
DOLOČENA
RAZMERNOST
V PARTICIPACIJI



ZIA, ZAMENJAN Z
27/8 IN OSTANEK
ZAMENJAN Z
NIM
za slučaj
ne udeležence



2A, ZAMENJAN Z 2/B IN SEŠT
EVK ZAMENJAN Z NIM
K.S. DRAGIČIČ,
LJUBLJANA

SLUČAJNO
ŠTEVILO
UDELEŽENCEV
SLUČAJNA
RAZMERNOST
V PARTICIPACIJI


3

**SPREJEMANJE
SENZIBILNOST
IMAGINACIJA
RAZUM**


1

**REALIZACIJA
NASLOVNE
STRANI
EKRA
ŠTEV. 87-88
POTEKA
SIMULTANO
Z REALIZACIJO
PREDAVANJA
TEORI**

2


SPREJEMANJE UMETNOSTI JE

1. ČISTA SENZIBILNOST
2. ČISTA IMAGINACIJA
3. ČISTI RAZUM

MISLI, PREDSTAVLJAJ, ČUTI TOČKE 1, 2, 3 OBRNJENE ZA 180°
PROSTOR REVİJE EKRA JE SIMETRIČEN V TREH TOČKAH

KOMUNIKACIJA TEČE ČISTA

SENZIBILNOST
ČISTA
IMAGINACIJA
ČISTI
RAZUM

**TA PROSTOR SE
RAVNOKAR JEMLJE
SLUČAJNIM
UDELEŽENCEM
TEGA PROSTORA**

