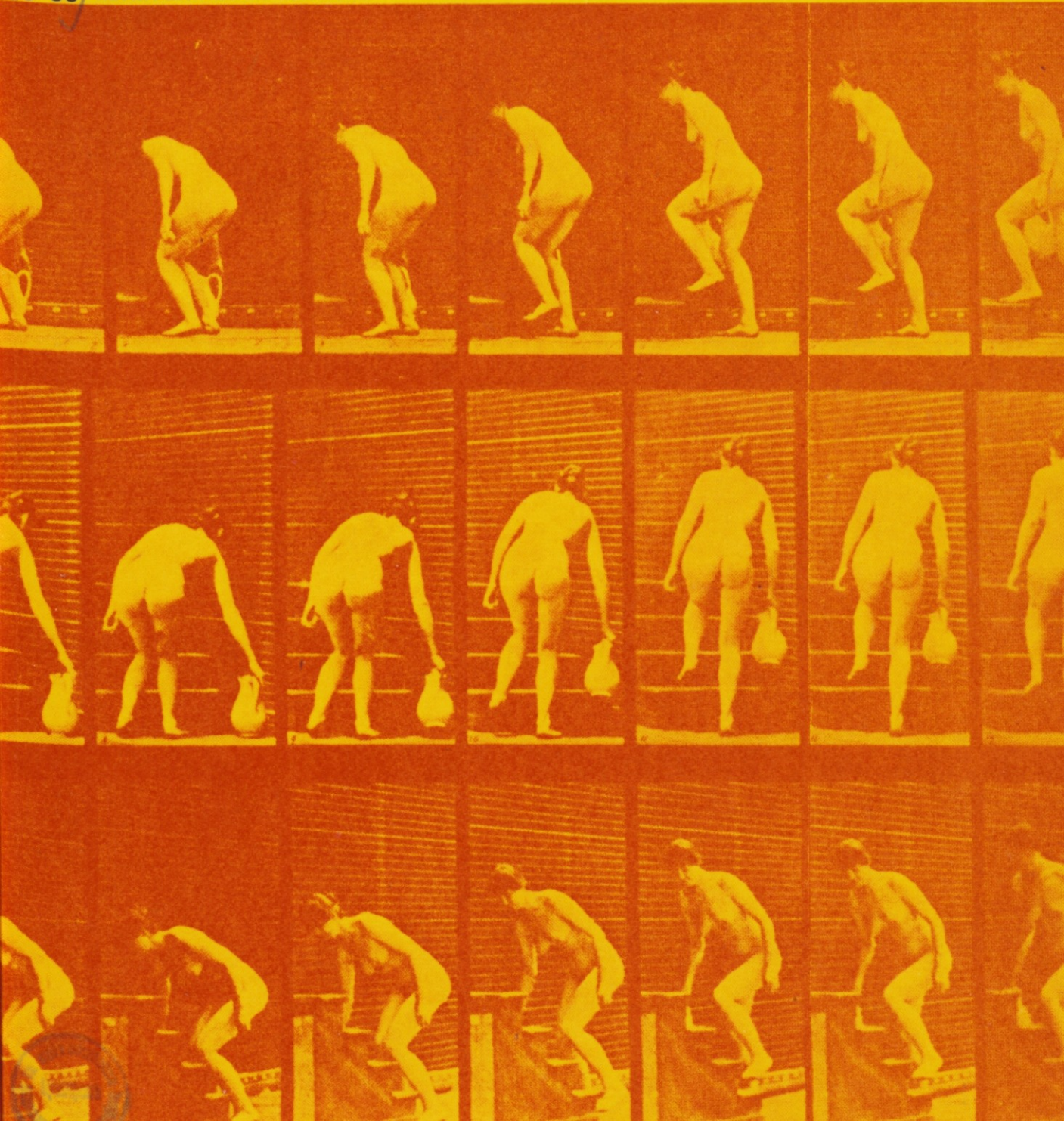


E K R A N

85-86 / REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO



E K R A N

ŠTEVILKA 85-86, LETNIK IX.

vsebina

EKRANOV LEVI ZASUK

Jugoslovanski filmski kaleidoskop pred Puljem 71
(Branko Šömen) 249

CENZURA IN NJENO ODMIRANJE

Slovenski film med komercialnostjo in cenzuro (Jan-
ko Kos) 255

Kadriranje filmske kritike (Janez Povše) 264

Za Rdeče klasje (Branko Šömen) 275

Misteriozni happening (Mića Jovanović) 277

Happening o organizmu (Dušan Makavejev) 281

HOLLYWOOD

Izvečki izjav o sodnih procesih v Hollywoodu 1947
do 1957 288

PRVI PLAN

Film ali trojanski konj (Bora Drašković) 294

TELEVIZIJA

Najbogatejši festival (Denis Poniž) 298

Nagrade na šestem TV festivalu Bled 71 301

Festivalske razglednice (Igor More — Denis Poniž) 302

Televizijski mostovi (Igor More) 304

Poraženi vitez ali resnica o poraženem zmagovalcu
(Denis Poniž) 306

FESTIVALI

Cannes 71 (Matjaž Zajec) 308

Krakov 71 (Miša Grčar) 311

FILM, ŠOLA, KLUBI

O fotografiji, filmu in TV na inštitutu za učitelje
likovnega pouka v Stockholmu (Gunar Olsson) 313

Film na univerzi (Carl Henrik Svenstedt) 316

Narisan pes maha z repom (Tone Rački) 318

Amaterski film v senci (Mark Cetinjski) 320

Ustvarjalno ljubiteljstvo v amaterskem filmu (Vili
Vuk) 323

Informacija (Nuša Dragan) 325

Vlotho 71 (Igor Likar) 326

TELEOBJEKTIV

Nestrpnost, neodgovornost in še kaj (Matjaž Zajec)	329
Konferenca namesto Zveze (B. Š.)	330
Komisija za sklepe	331
Odisej 2001 in sistem (Naško Križnar)	333
Režiser in skupine belih hippijev	335

VODNIK PO REVIJAH

Kino, Film a doba	338
Youngoslavica: Beograd 71 (Miron Černenko)	339

KRITIKE

AFERA METROPOLSKE POLICIJE (M. C.)	341
BUTCH CASSIDY IN SUNDANCE KID (N. M.)	343
DEČEK Z ZELENIMI LASMI (B. V.)	344
MOJA NOČ PRI MAUD (N. M.)	344
ORGAZEM (M. C.)	345
PEKEL NA PACIFIKU (D. P.)	346
PRVA LJUBEZEN (M. G.)	347
REKRUT (M. G.)	347
SILVIJA IN LJUBEZEN (D. P.)	348
VENEC POPKOV (N. M.)	349
ZELENA NEVARNOST (M. C.)	349
ZGODILO SE JE V AMERIKI (N. M.)	350
ŽENSKÉ (D. P.)	351
ŽIVLJENJE V DVOJE (D. P.)	352

EKRAN 71. Revija za film in televizijo. Izdaja Zveza kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. Na leto izide deset števil, najmanj dve dvojni. Ureja uredniški odbor: Mirjana Borčič (urednik rubrike Amaterski film, šola, klubi), Srečo Dragan, Miša Grčar (urednik rubrike Kritike), dr. Janko Kos (član programskega kolegija), Naško Križnar, Neva Mužič, Denis Poniž (odgovorni urednik), Janez Povše (član programskega kolegija), Vasko Pregelj, Branko Šömen (glavni urednik) in Rapa Šuklje (član programskega kolegija). Tehnični urednik France Anžel. Sekretar uredništva Breda Vrhovec. Lektor in korektor Meta Sluga. Uredništvo in uprava: Ljubljana, Dalmatinova 4/11, soba 9, telefon 310 033, interna 311. Uradne ure v ponedeljek in četrtek med 12. in 14. uro. Uredniški odbor se praviloma sestaja vsak ponedeljek ob 19. uri. Sestanki so javni. Posamezna številka velja 3,50 din, dvojna 7 din. Letna naročnina 30 din. Za tujino dvojno. Žiro račun: 501-8-509/1. Poština plačana v gotovini. EKRAN izhaja na formatu 20×24. Obseg enojne številke je štiri tiskovne pole, dvojne osem tiskovnih pol. Tiskan je na srednjefinem offset papirju. Rokopisov ne vračamo. Metêr Franci Planinc. Tisk Učne delavnice, Ljubljana, Bežigrad 8. Izdelava klišejev Tiskarna Jože Moškrič.

ekranov levi zasuk

jugoslovanski filmski kaleidoskop pred puljem 1971

branko šömen

Pred letošnjim puljskim srečanjem, Festivalom jugoslovanskega filma v Pulju, bo najbrž naš film ponovno potrdil vitalnost svojega nenehnega vzpona v področje čedalje bolj KRITIČNEGA IN SUBJEKTIVNEGA videnja sveta, časa, v katerem živimo. Po filmskih naslovih, ki se bodo letos predstavili v Pulju, po imenih filmskih avtorjev se bomo najbrž ponovno znašli pred že ugotovljenim spoznanjem, kaj v naši kinematografiji pomeni napredno kvaliteto in kaj je družbena neodgovornost. Tudi na letošnjem Pulju se bomo srečali z dialektičnimi vrednotami umetniškega ustvarjanja ter z nerazrešenimi problemi v zvezi s filmsko organizacijo. Kriza filmske organizacije pa čedalje bolj ogroža tisti del filmskih ustvarjalcev, ki resnično predstavljajo kvalitetno avantgardo novega jugoslovanskega filma.

Najbrž bo prišlo v Pulju do resnega pogovora o upravljanju v jugoslovanski proizvodnji. Le-ta je namreč večtirna in vodi do različnih rezultatov. Filmska proizvodnja, ki jo uprav-

Ija država oziroma posamezni republiški skladi, se v večini republik ni obnesla. Najbolj strnjena in obenem najmanj prožna je pri nas, do potankosti je izdelana na Hrvaškem, v Srbiji pa so jo ukinili, zdaj pa iščejo zanjo novo, bolj kreativno obliko. Čedalje bolj se je začela uveljavljati filmska proizvodnja posameznikov, nekakšnih avtorjev-managerjev, ki naberejo denar in začenejo snemati filme zunaj vsakršnih filmskih skladov in celo profesionalnih filmskih podjetij. Predvsem v Srbiji se je ta »stil« filmske proizvodnje uveljavil.

Tretja oblika filmske proizvodnje v obliki samostojnih delovnih skupnosti s svojimi samoupravnimi organi in telesi se je uveljavila predvsem v Beogradu. Filmske radne zajednice so pokazale realne možnosti, kako je mogoče v sedanjih pogojih ustvarjati filme, ki poleg umetniških vrednosti izražajo tudi komercialni račun. Po njihovem vzgledu so nastale »filmske delovne skupnosti« v Skopju in v Sarajevu, v Ljubljani pa se je na beograjsko filmsko delovno skupnost uspešno vezal ljubljanski producent Avtorski studio Ekran. Kriza, predvsem organizacijska, lahko najde izhod iz položaja, v kakršnem se je znašla v zadnjih letih, samo v integraciji tistih zainteresiranih podjetij, proizvodnih skupin in družbenih organizacij, ki so sposobni iti v korak z resničnimi potrebami in kvaliteto jugoslovanskega filma.

RDEČE KLASJE SLOVENSKEGA FILMA

Sedem filmskih imen v letu 1971 je najbrž dovolj zgovorno število, ki govori o praznovanju slovenske filmske pomladi. Poleg dveh producentov veterancev, Viba filma in Triglav filma, so se filmskemu skladu prijavili še trije: Vesna film, Slovenija film in Avtorski studio Ekran. Pri prvem je realiziral svoj prvenec Vojko Duletič, pri drugem debitant Rajko Ranfl, pri tretjem, vsekakor najbolj uspešnem, saj se je skrbno povezal s Filmsko delovno skupino iz Beograda, pa sta dobila filma kar dva režiserja, Jože Babič in Jane Kavčič. Vsekakor gre med slovenskimi producenti za tih, a zagrižen prestižni spopad. Odločili bodo pa filmski scenariji, ki se bodo znašli na novem natečaju: pametna centralizacija skupnih interesov bi lahko omogočila pri nas relativno uspešno, kreativno in manj špekulativno filmsko politiko. Žal o združitvi filmskih podjetij še nihče glasno ne razmišlja.

Proizvodnja:

MAŠKARADA, režija Boštjan Hladnik, scenarij Vitomil Zupan

Film je doživel svoje cenzurne postaje. V kinematografu se je pojavila tako imenovana tretja verzija.

NA KLANCU, scenarij in režija Vojko Duletič, po istoimenski zgodbi Ivana Cankarja
RDEČE KLASJE, scenarij in režija Živojin Pavlović, po romanu Ivana Potrča
NA KMETIH
MRTVA LADJA, režija in scenarij Rajko Ranfl

POSLEDNJA POSTAJA, režija Jože Babič, scenarij Branko Šömen

BEGUNEC, režija Jane Kavčič, scenarij Jane Kavčič, Matjaž Zajec, Mirče Šušmelj

PRAZNOVANJE POMLADI, režija France Štiglic, scenarij Franček Rudolf.

SRBSKI FILM: MLAD IN ZDRAV KOT ROŽA

Položaj srbske nacionalne kinematografije je v tolikšni meri neurejen, da se bo srbski film v Pulju predstavil v popolnoma stihijski obliki. Devet celovečernih filmov pomeni le del filmske proizvodnje, ki obljublja, saj je med temi filmi kar pet debitantov. Gotovo bo Zveza filmskih delavcev Srbije, ki se ni vključila v Konferenco filmskih zvez in delavcev Jugoslavije, skušala v Pulju pregledati položaj filmske proizvodnje in urediti bolj normalno finansiranje znotraj svoje republike.

Proizvodnja:

STAVA, režija Zdravko Randić, scenarij Živojin Pavlović

ŽARKI, režija Djordje Kadijević

NORA GLAVA, režija Vuk Vućo, scenarij M. Lango

ČRNO SEME. Režija Kiril Cenevski. Proizvodnja Vardar film, Skopje. Na zgornji sliki Risto Šiškov, na spodnji Darko Damevski



PLASTIČNI KRISTUS, režija Lazar Stojanović, debitant
BALADA O KRUTEM, režija Lola Djukić
PRVA LJUBEZEN, režija Zoran Čalić, debitant
GOSPODIČNA, JAZ SEM BARABA, režija Milan Jelić, debitant
MLAD IN ZDRAV KOT ROŽA, režija Jovan Jovanović, debitant
RDEČE KLASJE, režija Živojin Pavlović, sodelovanje z Viba filmom.
Načrti za 1971. leto:
BREZ, režija Miša Radivojević
NIŠĆI, režija Djordje Kadijević
IN BOG JE USTVARIL KAVARNIŠO PEVKO, režija Joca Živanović
MOJSTER IN MARGARETA, režija Saša Petrović, po romanu Bulgakova
VETER V SUHI TRAVI, režija Živojin Pavlović.

ZAJTRK S HUDIČEM NA VOJVODINSKI NAČIN

Avtonomna pokrajina Vojvodina je v zadnjem času prišla do svojega, pokrajinskega filmskega sklada. Ločila se je namreč od srbskega sklada in tako ustvarila kapital v višini skoraj pol milijarde starih dinarjev. Novosadsko filmsko podjetje Neoplanta film je poleg proizvodnje dokumentarnih, kratkih in celo risanih filmov začela pred tremi leti tudi s proizvodnjo celovečernih filmov.

Uveljavil se je Želimir Žilnik — njegov prvenec ZGODNJA DELA je prejel 1970. leta Zlatega medveda v Berlinu — svoj filmski talent je potrdil pesnik Miroslav Antić. (Predstavil se je s filmom SVETI PESEK, letos pa bo imel v Pulju celovečerni film ZAJTRK S HUDIČEM.) Posebej sta potrdila svoj talent dokumentarist Karpo Ačimović-Godina in Borivoj Šajntinec. Prvi je prinesel Grand Prix iz Oberhausna za film ZDRAVI LJUDJE ZA RAZVEDRILO, drugi pa Grand prix iz Annecyja za risani film NEVESTA. Če k temu dodamo Buñuelovo nagrado, ki jo je dobil na letošnjem mednarodnem filmskem festivalu v Cannesu Dušan Makavejev za film WR — SKRIVNOST ORGANIZMA, potem lahko mirno zapišemo, da je direktor Neoplanta filma Svetozar Udovički najbolj uspešen producent v Jugoslaviji.

Proizvodnja:

ZAJTRK S HUDIČEM, režija in scenarij Miroslav Antić

WR — SKRIVNOST ORGANIZMA, režija in scenarij Dušan Makavejev

Buñuelova nagrada, Cannes 1971, film že prodan za 250.000 dolarjev

KAPITAL ALI ODMIRANJE DRŽAVE, režija Želimir Žilnik.

ČRNOGORSKI FILMSKI SPEKTAKEL

Nacionalna črnogorska kinematografija je po prvih zametkih v rosnih letih jugoslovanškega administrativnega urejanja kulture doživela nekaj prijetnih presenečenj, zamrla in počasi ostala navzoča samo po čedalje redkejših filmskih izletih v prijetno črnogorsko Primorje. Novica o filmu, ki naj bi postal ekraniziran spomenik Petru Petroviću Njegošu, se je pojavila prve dni letos. Režiral naj bi ga Nikola Vavić, ki je pisal scenarij skupaj s črnogorskim književnikom Čedom Vukovićem. Film naj bi nastal v sodelovanju s Sovjet filmom iz Moskve, naslovno vlogo pa naj bi igral znani sovjetski igralec Inokentij Smoktunovski. Film naj bi nastal v proizvodnji Filmskega studia Titograd, denar pa naj bi prispevala posamezna črnogorska podjetja. Pa še naslov filma:

SVETI PETER

SKRIVNOST ORGANIZMA. Režija Dušan Makavejev. Proizvodnja Neoplanta film, Novi Sad. Na sliki Milena Dravić

MAKEDONSKI DEL PEKLA

Za makedonsko kinematografijo bi lahko rekli, da ponovno išče svoje izvire: poleg že preverjenega Vardar filma je nastala filmska delovna skupina, ki ima izrazito močnejši ustvarjalni koncept. Dva filma bosta gotovo predstavljala novo žetev makedonskih film-

skih delavcev: eden izmed njih, ČRNO SEME, nas bo celo zastopal na letošnjem Mednarodnem filmskem festivalu v Moskvi. Avtor filma Kiril Cenevski je debitant.

Proizvodnja:

ŽEJA, režija Dimitrij Osmanli, scenarij Živko Čingo

ČRNO SEME, režija Kiril Cenevski

MAKEDONSKI DEL PEKLA, režija Vatroslav Mimica.

Načrti za 1971. leto:

NAJDALJŠA POT, režija Kole Angelovski, debitant, sicer pa izvrsten filmski igralec

NORA POMLAD, režija Branko Gapo.

VEČ DENARJA KOT REŽISERJEV

Ustvarjalni položaj v bosanski kinematografiji je že nekaj časa v znamenju enigme: sedem filmov je že končanih ali pred snemanjem, štirje novi scenariji pa že čakajo na realizacijo. Odprta finančna vrata pri Bosna filmu pričajo o nenavadni ekspanziji bosanske filmske misli, ki bo doživela svojo potrditev — ali pa poraz — prav na letošnjem puljskem festivalu. Zanimiva bosta predvsem filma Bata Čengića in Bora Draškovića, čeprav znajo tudi drugi avtorji vnesti v jugoslovansko filmsko misel dovolj svežine in kvalitete.

Proizvodnja:

KNOCKOUT, režija Bora Drašković

VLOGA MOJE DRUŽINE V SVETOVNI REVOLUCIJI, režija Bata Čengić, po istoimenskem romanu Bora Ćosića

PAST ZA GENERALA, režija Miki Stamenković

DEVETNAJST DEKLET IN MORNAR, režija Milan Kosovac

VALTER BRANI SARAJEVO, režija Hajrudin Krvavac

OVČAR, režija Bakir Tanović

ZEMLJA SE TRESE, režija Tori Janković.

Načrti za 1971. leto:

DEVETO ČUDO NA VZHODU, režija Vlatko Filipović

GLUHI SMODNIK, režija Bata Čengić, scenarij Živojin Pavlović po istoimenskem romanu Branka Ćopića

KNOCKDOWN, režija Gojko Šipovac, scenarij Slavko Stojković

GENERALIJI, režija Ivan Folg, scenarij Isaković.

VONJAVE, ZLATO IN KADILO HRVAŠKEGA FILMA

Šest celovečernih filmov, s katerimi se bo na letošnjem puljskem festivalu predstavila hrvaška kinematografija, pomeni resnično moč tiste filmske misli, kakršno si lahko želi sleherni nacionalna kinematografija. Znotraj takšnega finančnega in kreativnega potenciala je možen razgovor o konceptu, o repertoarni politiki, o forsiranju žanrov, uveljavljanju mladih, o komercializaciji filmske misli, o eksperimentiranju z minimalnimi sredstvi.

Proizvodnja:

KDOR POJE, NE MISLI SLABO, režija Krešo Golik

TOVARIŠIJA PETRA GRČE, režija Milivoj Tadej, debitant

NA GORI RASE ZELEN BOR, režija Tonči Vrdoljak

NA KRAJU NESREČE, režija Zvonimir Berković

VONJAVE, ZLATO IN KADILO, režija Ante Babaja, po istoimenskem romanu Božidarja Novaka

PRVI SPLITSKI ODRED, režija Vojdrag Berčić, debitant.

Načrti za 1971. leto:

GIOVANNI, režija Lordan Zafranović, scenarij Živko Jeličić

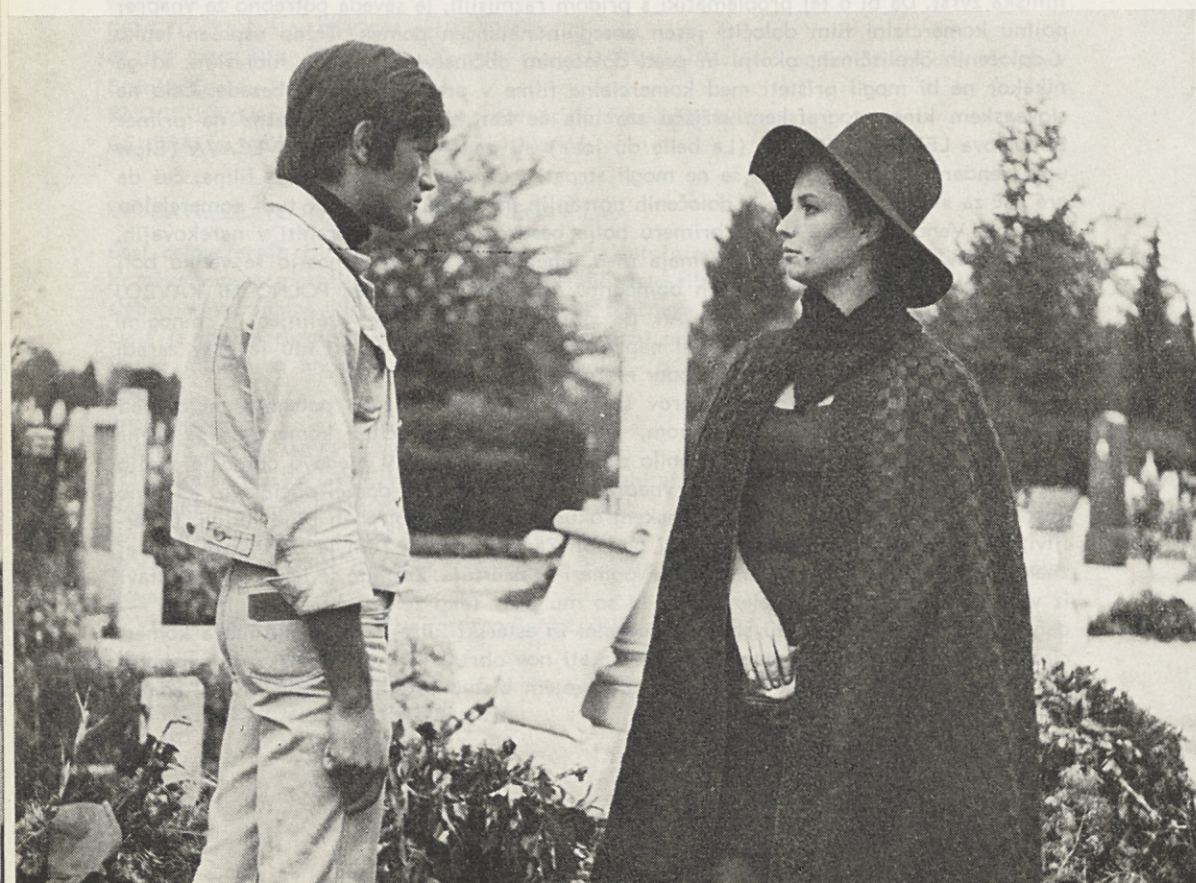
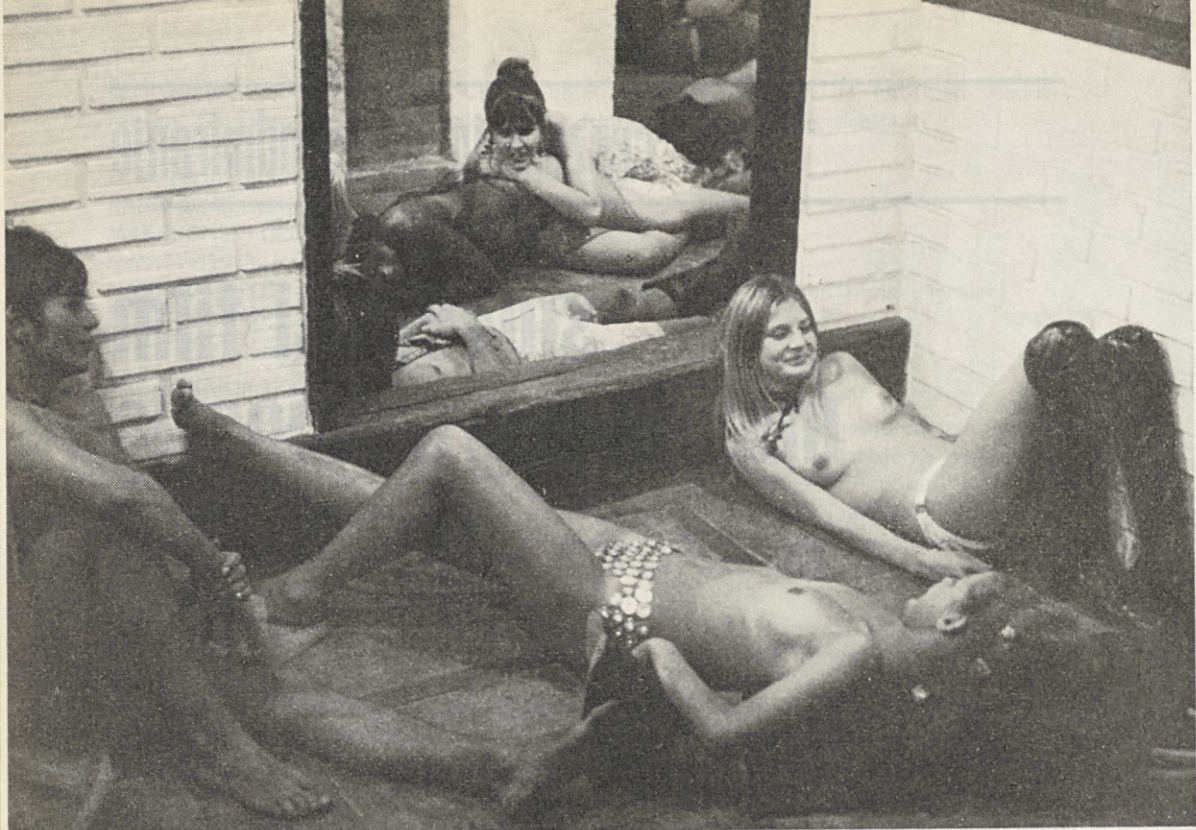
POLITIČNI ZLOČIN, režija Fadil Hadžić.

slovenski film med komercialnostjo in cenzeno

janko kos

Usoda Hladnikove Maškarade odpira vrsto vprašanj, ki na ozadju celotne slovenske filmske problematike niso brez pomena, naj se ta film sam po sebi zdi komu še tako nevreden globlje pozornosti. Res je, da se prav ob MAŠKARADI zavemo, pred kakšnimi notranjimi in zunanji težavami se mora v slovenskem filmskem prostoru znajti tako imenovani komercialni film, brž ko postane kolikor toliko jasna, samostojna in posebna filmska zvrst. Da bi o tej problematiki s pridom razmislili, je seveda potrebno že vnaprej pojmu komercialni film določiti jasen obseg in natančen pomen. Tržno uspešen lahko v določenih okoliščinah, okolju in pred določenim občinstvom postane tudi film, ki ga nikakor ne bi mogli prišteti med komercialne filme v pravem pomenu besede. Celo na slovenskem kinematografskem tržišču sta bila še kar komercialno uspešna na primer Buñuelova LEPTICA DNEVA (La belle du jour) ali pa Antonionijeva POVEČAVA (Blow up), vendar bi ju zaradi tega še ne mogli strpati v rubriko komercialnega filma, češ da gre pač za »umetnost«, ki je iz določenih notranjih in zunanjih razlogov tudi komercialno donosna. Vendar je celó v tem primeru bolje besedo umetnost uporabiti v narekovajih, ker je prav v filmskem območju meja med umetnostjo in neumetnostjo še veliko bolj nejasna kot v drugih umetnostnih območjih. Ali je Schlesingerjev POLNOČNI KAVBOJ (Midnight Cowboy) »umetnost«? Ali pa gre morda samo za prefinjen, z mnogimi vsebinskimi in oblikovnimi novostmi napravljen komercialni film, ki mu je prav zaradi takšnih novosti zagotovljen boljši prodor na tržišču?

Naj se bo spričo konkretnih primerov še tako težko odločiti kje potegniti mejo med »umetnostjo« in komercialnim filmom, je pa teoretska določitev komercialnega filma vendarle precej lažja, kot bi se utegnilo zdeti na prvi pogled. V njegovo območje sodijo vsi filmi, katerih nastanek je bil že vnaprej motiviran z željo doseči občinstvo, kakršno obstaja v znani, dani, po svojem filmskem okusu, željah in potrebah predvidljivi, izmerljivi, pravzaprav že kar nespremenljivi podobi. Za komercialni film je občinstvo vnaprej znana količina, po kateri se sam zasnuje, pomeri in načrtuje. Zasnuje se tako, da se sestavi iz vsebinskih in oblikovnih elementov, ki so mu prav tako že vnaprej znani in dani — dani pa so mu kot sporočeni socialni, moralni in estetski klišeji. Te klišeje mora komercialni film zmeraj znova prenavljati, jim dajati nov obrtni in motivni lesk — in prav v tem nenehnem prenavljanju nečesa, kar po svojem bistvu ostaja vendarle zmeraj enako, je njegov komercialni namen in pomen.



Opisana opredelitev komercialnega filma je seveda močno formalna, saj se niti malo ne spušča v zapleteno ozadje klišejev, iz katerih tak film nastaja. Kakšna je pravzaprav njihova socialna, moralna ali že kar podzavestna vloga, s katero zmeraj znova privlačijo občinstvo — pa ne občinstvo v abstraktni podobi, ampak prav konkretne socialne kategorije občinstva? Ali je za komercialni film dober že kar vsak kliše, ki ga najdemo v naplavinah socialne zvrsti kakega družbenega okolja? Na ta vprašanja je sociologija filma že bolj ali manj zadovoljivo odgovorila, zato se je na tem mestu mogoče omejiti na ključno ugotovitev, ki za presojo sodobnega slovenskega komercialnega filma najbrž ne bo odveč. Za pravo uspešnost komercialnih filmov je potrebno dvoje — najprej obstoj primernih socialnih, moralnih in estetskih klišejev, ki naj bodo komercialnemu filmu voljna, uporabna tvarina, nato pa obrtna spretnost filmskega ustvarjavca, ki iz te tvarine s primernimi novostmi izvablja nove učinke. Po tej poti hodi svetovni komercialni film s svojimi številnimi, prav zanj tako značilnimi zvrstmi, kot so pustolovski, detektivski, zgodovinsko-pustolovski, vojni, erotični, melodramski, zabavno-komedijski, kavbojski film in kar je še podobnih zvrsti. S tem še ni rečeno, da katera teh oblik ne bi mogla biti »umetnost«, toda po svojem bistvu so prav gotovo samo različice komercialnega filma v tistem pomenu, ki je bil natančneje pojmovno določen. Da je tako, kaže prav primer »umetniških« filmov, ki postanejo komercialni — takšni so večidel zato, ker vsebujejo katerega od elementov komercialnega filma, samo da ga vključujejo v drugačno duhovno in estetsko strukturo.

S tega vidika se pa že odpre poseben razgled na problematiko slovenskega komercialnega filma. Ta ob svojem nastanku, tik po revoluciji, prav gotovo ni bil zasnovan kot komercialni film, ampak kot njegovo izrazito nasprotje — predvsem kot »umetnost«, ob tem pa še kot socialno, politično in moralno ideološki film; šele na tretjem mestu je bila predvidena zvrst zabavnega filma, kot smo ga dobili najprej s Čapovo VESNO in ki seveda že sodi v širše območje komercialnega filma v pravem pomenu besede. Toda prav ta zvrst je ostajala v slovenski filmski industriji razmeroma šibka in redko zastopana. V ozadje sta jo ves čas potiskali zvrsti »umetniškega« filma in pa ideoloških filmskih del, ki seveda ne ena ne druga nista bili kaj prida komercialni. Slovenski »umetniški« film se je pojavljal predvsem kot film po slovstvenih predlogah, ki imajo v slovenski literaturi že tradicionalno umetniško ceno; ob tem pa še kot tako imenovan »avtorski« film mlajših filmskih ustvarjavcev, ki jim je film medij za »osebno izpoved«, za »individualno vizijo sveta«, za idejni »angažma« ali celo eksistencialni »eksperiment«, kot se glasijo ustrezne, bolj ali manj ohlapne in nič kaj posebno natančne krilatice. Vsekakor se je pa ta »umetniški« film precej pogosto prepletal z ideološkimi filmskimi deli, tako da prave meje ločnice med obema ni mogoče kar preprosto zarisati.

Tem zvrstem v glavnem pripada tudi slovenski film najnovejšega časa. Naj vrednost filmov, kakršni so bili Klopčičev OXYGEN, Duletičev NA KLANCU ali pa Pavlovičevo RDEČE KLASJE, presojamo še tako različno, vendarle ne bomo mogli tajiti, da vsi po vrsti pripadajo ali vsaj hočejo pripadati filmu kot »umetnosti«, ob tem pa še filmu kot vrsti socialno, politično ali moralno ideološkega sporočila. Klopčičev OXYGEN je bil »avtorski« film v smislu individualne vizije sveta, angažmaja in eksperimenta; Duletičev film je bil »umetnost« v smislu filma po slovstveni predlogi; Pavlovičevo RDEČE KLASJE je bilo mešanec med literarnim filmom po romanopisni predlogi in politično-socialnim ideološkim obračunom. Komercialno je bil njihov učinek zelo neenak, saj je ostal OXYGEN čisto brez odmeva pri širšem občinstvu, NA KLANCU se je publiki nedvomno približal, toda bolj iz nacionalno-literarnih kot pa zares filmskih razlogov; večji odmev RDEČEGA KLASJA je pa šel nedvomno na rovaš erotičnih elementov filma in njegove vsaj na videz drzne politične obravnave polpreteklega časa. Pač pa se dá kot o izrazito komercialnem filmu razpravljati o četrtem filmu novejših slovenskih proizvodnje, o Hladnikovi MAŠKARADI. Tu seveda ni misliti samo na način, kako so pripravljali in reklamno oglašali njen prihod v javnost, način, ki je bil do kraja pomerjen po reklamnih navadah komercialnega filma.

MAŠKARADA. Režija Boštjan Hladnik. Proizvodnja Viba film, Ljubljana. Na zgornji sliki prizor iz filma, na spodnji igralca Vida Jerman in Igor Galo

Bolj od tega govori o naravi filma splet elementov, iz katerih je sestavljen, in namen, zaradi katerega so se ti elementi združili v filmsko celoto.

Najbrž ni mogoče popolnoma zamolčati, da je Boštjan Hladnik pravzaprav šele z MAŠKARADO prestopil mejo, ki razločuje »umetniški« film od komercialnega in je pogosto niti ni mogoče zares točno zarisati. Filmi PLES V DEŽJU, EROTIKON in PEŠČENI GRAD so bili med najvidnejšimi primerki slovenskega »avtorskega« filma v smislu »osebne izpovedi«, individualizirane »vizije sveta« in deloma eksperimenta. Na tej ravni je s svojim jedrom ostajal tudi še SONČNI KRİK, kjer pa že ni bilo več popolnoma jasno, kaj je še avtorjev individualni filmski pogled na svet, kaj pa že iskanje sredstev, ki naj zbudijo v občinstvu primeren odziv, s tem pa komercialni učinek. Vendar bo najbrž držalo, da je film ostal pretežno v območju prvega namena — takó ga je razumelo tudi občinstvo. In tako res ni mogoče mimo domneve, da je Hladnik šele z MAŠKARADO prekoračil mejo, ki ga je doslej ločila od komercialnega filma v pravem pomenu besede. Na to kaže že zunanje dejstvo, da je v MAŠKARADI prvič posegel po scenariju, ki mu ni bil sam pretežni avtor; še bolj pa seveda načela, po katerih ga je uresničil na filmskem platnu. O scenariju Vitomila Zupana, ki je bil filmu za podlago, na tem mestu ni potrebno razmišljati; v obliki, v kakršni je scenarijska podlaga prešla v film, gre za popolnoma očiten primer komercialnega filma, in sicer mešane zvrsti romantične melodrame. Da je tako, kaže že primerjava s katerikoli poljubnim filmom te vrste, na primer z LJUBEZENSKO IGRO (Una storia d'amore) italijanskega režiserja Michela Lupa z Ano Moffo v glavni vlogi, ki se je na slovenskem filmskem tržišču obnesel tako zelo, da je na lestvici obiska dosegel najvišja mesta in s tem jasno pokazal, katere zvrsti komercialnega filma so našemu občinstvu najbolj pri srcu. Primerjava ni brez pravega razloga, saj je Hladnikova MAŠKARADA tako po splošni filmski tipiki kot po motivih in idejah, nazadnje celo po svojih oblikovnih sestavinah na moč podobna italijanski LJUBEZENSKI IGRI. Lupov film je bil melodrama z obilnimi primeri izrazito romantičnega filma; osnova ji je bila bolj ali manj starokopitna zgodba o premožnem možu, čigar žena se ob njegovi prezaposleni odsotnosti začne dolgočasiti, tako da zlahka podleže zapeljivosti mladega izprijenca, ki si služi kruh z najbolj ciničnimi romantičnimi posnetki samega sebe in svojih zakonolomskih priležnic; in ko junakinji postane do kraja jasna vsa njegova izprijenost, se vrne k možu v varni zakonski pa seveda tudi meščanski pristan. In MAŠKARADA? Tej je konec zasukan seveda drugače, mož že med zgodbo čisto po naključju umre, toda tudi tu se ljubimca nazadnje razideta z jasnim občutkom, da svoje ljubezni ne moreta nadaljevati kar tako v nedogled. Toda ne glede na drugačen sklep je seveda zgodba v svojem grobem zarisu bolj ali manj enaka — tudi zdaj se dolgočasena žena premožnega, toda prezaposlenega moža v svoji ljubezenski slasti čezvse strastno preda mlademu ljubimcu; ko pa se na obzorju po krivdi moževih spletk in ljubčkovke nepremišljenosti pojavijo sence vsakršne izprijene spolnosti, se kaj kmalu pokaže, da njuna ljubezen ne tako ne tako ni več mogoča — strastna gospa bo morala ostati osamljena ob svojem sinku, mladi ljubimec pa bo dobesedno obležal pod razvalinami svojih mladostnih, prezgodaj izjalovljenih, s strupenim dihom življenjske izprijenosti zamorjenih ljubezenskih sanj, če naj za oznako tega stanja uporabimo sentimentalni žargon, ki filmu vsaj s te strani ni popolnoma neustrezen. Skratka, tudi MAŠKARADA se giblje na ravni znane meščanske melodrame, kakršna obstaja v literaturi in gledališču že precej desetletij, in na filmskem platnu nekaj manj časa. Ta zvrst se je tako v italijanskem kot v slovenskem filmu prepletla s precejšnjo količino sodobne filmske erotike, ki zaradi komercialnih učinkov priteguje v svoje območje sestavine drzne golote, spolnih dejanj in zlasti tako imenovane spolne izprijenosti, pokvarjenosti ali celo sprevrženosti.

Primerjava LJUBEZENSKIH IGRE in MAŠKARADE odkrije ob podobni zasnovi že na prvi pogled tudi značilne razločke, ki zadevajo ne le različni razplet zgodbe, ampak tudi tip ljubezenskih razmerij, značaj junakov in okolja, pa še stranske motive, ki se vpletajo

v osrednji sklop. Toda celo spričo razločkov, ki niso brez pomena in jim bo potrebno posvetiti vsaj nekaj pozornosti, je s širšega gledišča vendarle popolnoma jasno, da gre v obeh primerih za tip komercialnega, melodramskega-erotičnega filma z vsemi vsebinskimi in oblikovnimi posledicami, ki jih terja za svojo izvedbo. Filma sta zgrajena dosledno iz že znanih vsebinskih pa tudi formalnih klišejev, ki so v filmsko obdelavo pritegnjeni prav zato, ker si je od njih obetati nezgrešljiv učinek na občinstvo. In vendar je bil ta učinek čisto različen — medtem ko je LJUBEZENSKA IGRA pri gledavcih doživela kar se da živahen odziv, ki pač ni bil v nobeni zvezi z njeno »umetniško« pomembnostjo, je bil komercialni uspeh MAŠKARADE — če naj ga sodimo po prvih ljubljanskih odmevih — bolj skromen kot pa zares zajeten. Naj je bil film še tako zelo naperjen v čim večji komercialni učinek, svojega namena vsekakor ni dosegel. Za italijansko vrstnico MAŠKARADE je seveda že na prvi pogled jasno, kaj ji je zagotovilo komercialno učinkovitost. Morda bi med njenimi odlikami kdo postavil na prvo mesto obrtno spretnost režije, scenarija, igravcev in slike, ki sicer ni bila nikjer nadpoprečna, a vendar ustrezna okusu povprečnega gledavca. Toda takšne obrtne oblike same po sebi seveda še ne morejo roditi resničnega komercialnega učinka, če jih od znotraj ne podpro še drugačne »vrednote«. In te bomo našli edino v dejstvu, da je bil ta komercialni film sicer res prav do kraja zgrajen iz socialnih, moralnih in estetskih klišejev, ki so za tistega, ki si želi tudi v filmu »umetnost«, seveda popolnoma ničevi, a vendarle takšni, da so jasni, trdni, dovolj konkretni in smiselni; to pa zato, ker izhajajo iz socialnih in moralnih izkušenj, ki so sicer popolnoma konvencionalne, a vendarle zložene v tradicionalno trden red. Svetovni komercialni film s svojo veliko uspešnostjo in privlačnostjo sloni prav na takšnih klišejih, o čemer govorijo predvsem številni primerki kavbojskega pa tudi detektivskega, pustolovskega ali erotičnega filma, kakršnih eden je tudi Lupova LJUBEZENSKA IGRA.

Od tod pa je samo še korak do natančnejšega premisleka o tem, zakaj Hladnikova MAŠKARADA kot prvi izrazito sodobni slovenski komercialni film ni in ni mogla zadostiti svojemu namenu, kaj šele da bi se zmogla meriti z zares uspešnimi komercialnimi filmi, ki prodrejo na slovenski filmski trg, nato pa z očitno lahkoto postanejo nadvse cenjena hrana najštevilnejšega občinstva. Takšnih razlogov je seveda več, toda samo nekateri so zares vredni globlje miselne pozornosti. Med njimi je najbolj pri vrhu tisti razlog, ki je v zvezi s tehnično, igravsko in režijsko, če že ne kar obrtno spretnostjo, s katero je bila MAŠKARADA iz scenarija prenesena v končni filmski izdelek. Stopnja spretnosti je zanimiva za formalno filmsko kritiko, skoraj ničesar pa seveda ne more povedati o skrivnih nujnostih slovenskega komercialnega filma — in prav te morajo biti osrednji predmet tega razpravljanja. Brž ko pa nas utegnejo zanimati predvsem te nujnosti, že ne moremo mimo vprašanja o naravi socialnih, moralnih in estetskih klišejev, iz katerih je sestavljena Hladnikova MAŠKARADA, bodisi da vanjo prihajajo iz prvotnega scenarija bodisi da jih je v scenarij vnesla šele režiserjeva roka. Ti klišeji so pač veliko manj jasni, trdni, smiselni, po svoji vsebini in obliki natanko določeni, če že ne kar očitno prazni, brez tal pod nogami, abstraktni in nazadnje celo nesmiselni. To velja ne le za tiste klišeje, ki ustvarjajo zunanjo podobo filma, ampak tudi za te, ki posegajo v njegovo notranjost, da bi mu dali smisel. Ti so seveda za celoto odločilni, prav v njih pa se kaže bistvena različnost, brž ko jih pomerimo ob klišejih italijanske LJUBEZENSKE IGRE. V tem filmu je bil melodramsko-erotični vozal zgodbe zgrajen na klišeju trdne zakonske zveze in pa na nasprotnem klišeju strastne zunajzakonske ljubezni. Naj je oboje še tako klišejsko, je bilo vendar vsako zase dovolj trdno, jasno zasnovano in opremljeno z nazornimi karakteristikami. Razmerje junakinje do njenega moža, zakona in družine ni bilo v ničemer zelo idealizirano, pač pa zarisano na ozadju stvarnih oznak udobja, življenjske varnosti, družabnih zvez in seveda primerne telesne ljubezni, ki se resda ne dviga v bogve kakšne duhovne višine, a je podložena z dobršno mero zdravega razuma. Prav tako jasno zarisan je bil nasprotni kliše zakonolomske ljubezni — pri tej ni šlo za nekakšno veliko romantično ljubezen, pač pa za telesno strast, podobno že kar obsedenosti, in do te strasti

ne pride junakinja iz romantično nenadne inspiracije, ampak kot plen intenzivnega, z vsemi umetnijami podprtega zapeljevanja. Skratka, osnovne življenjske kategorije so bile v filmu na vse strani jasno določene in razmejene. Spremljali so jih jasni klišeji socialnega in materialnega okolja, zarisanega v podrobnosti, da bi bila osrednja fabula čimbolj smiselna, psihološko in logično verjetna, tako da s te strani filmu, naj se še tako giblje zunaj »umetnosti«, ni bilo kaj očitati.

Hladnikova MAŠKARADA je zgrajena iz klišejev, ki jim pripadajo bistveno drugačne oznake — nejasnost, pomanjkljiva nazornost, nekonkretnost, dvoumnost ali celo nesmiselnost. To velja že za kliše zakonskega razmerja junakinje Dine in njenega moža Gantarja. O tem razmerju ne zvemo ničesar pravega, razen da se junakinja na začetku filma ob možu dolgočasi; sicer nam pa o telesnih, duhovnih in družabnih, da ne rečemo že kar socialnih vidikih tega razmerja ni pokazano prav nič. Kliše je padel na raven abstraktne formule brez konkretne vsebine. Podobno je z nasprotnim klišejem o ljubezni Dine in mladega Luka. Ta je zarisan od vsega začetka določneje, toda ob natančnejšem premisleku prav tako abstraktno, nejasno in nerealno. Da ne gre samo za navadno telesno strast, nam hoče film pokazati že na začetku s poetizirano vizijo njune ljubezenske zveze med košarkarsko tekmo. V nasprotju z italijansko erotičnostjo LJUBEZENSKE IGRE se v slovenskem filmu znajdemo pred klišejem velike romantične ljubezni. Priznajmo, da gre za tipično slovenski pesniški in duhovni kliše, ki sega nazaj k Prešernu pa še h Ketteju, Cankarju in celo Prežihovemu Vorancu. V MAŠKARADI ga občutimo kot tipično slovenski kliše, toda prav zato se zavemo, da je že čisto izgubil svojo duhovno težo in zunanjo smiselnost. Veličina romantične ljubezni, ki jo gojita junaka MAŠKARADE, se kaže v glavnem tako, da se gola ljubita v praznem vrtnem bazenu, se sproščeno vozita v avtomobilu čez travnike in gozdove, se spet gola ljubita v avtomobilu sredi naliva, in tako naprej, medtem ko karakteristike, ki bi tej ljubezni šele dale primerno vsebino, nikjer ne pridejo do besede. Ostane samo še možnost, da gre za zelo preprosto telesno strast — toda o tej je nemogoče filmsko govoriti na način, ki si ga je izbrala MAŠKARADA. Natančnejši pogled na oba junaka pokaže seveda, da sta tudi sama ne dovolj jasna in konkretna v svoji klišejskosti. Luka je samo mlad, lep in dober košarkaš, sicer pa o njegovem duhovnem, socialnem in moralnem življenju ne izvemo prav ničesar — čisto v nasprotju s filmom o Ani Moffo, kjer je ljubimec bil sicer kliše, a izrisan do nazornih življenjskih podrobnosti. Priznajmo, da so klišeji MAŠKARADE ne samo manj konkretni, jasni in realni, ampak da se prav zato ne morejo zlitii med sabo v votek filmskega dogajanja, ki bi bil, ne glede na avtorjevo obrtno spretnost, res gost, tekoč in sugestiv. In kako naj bi tudi bil, ko so pa tudi zunanji klišeji, ki naj konkretizirajo prostor, čas in barvo dogajanja, silno splošni, socialno nekonkretni ali že na prvi pogled umetni. Anonimni prostor športnega igrišča je edini javni kraj, kamor se vključujejo junaki; ko poskuša film junake vključiti v družbo resnih poslovnih mož, ki so na obisku v Gantarjevi vili, se znajdemo v skoraj šaljivo abstraktnem socialnem svetu, ki že s svojo zunanjo nerodnostjo izdaja, da mu manjka sleherna notranja teža. Film nas obdaja s socialnimi klišeji, za katerimi ni nobene stvarne izkušnje, zato pa tudi ne filmske nazornosti in razsežnosti; vzrok temu ni nekakšna avtorska nespretnost, ampak že kar anemičnost klišejev, iz katerih črpa gradivo filma, anemičnost, ki je navsezadnje posledica socialnega in moralnega sveta, v katerem se pač za zdaj še niso stvorili zares konkretni, nazorni in jasni klišeji, primerni za podlogo komercialnemu filmu.

Vse to velja celó za prizore spolne pokvarjenosti in sprevrženosti, ki jih Hladnikova MAŠKARADA obsega precejšnje, za slovenski film pravzaprav nenavadno število, vendar bolj v prvotni, kot v končni, s cenzuro odobreni verziji. V svetovnem komercialnem filmu so takšni prizori že precej časa trdni klišeji z bolj ali manj jasno funkcijo. Če naj MAŠKARADO tudi po tej strani primerjamo z Lupovo LJUBEZENSKO IGRO, moramo ugotoviti, da je bila tam izrabljena samo ena oblika spolne sprevrženosti, namreč ljubljenje pred

MAŠKARADA. Režija Boštjan Hladnik. Proizvodnja Viba film, Ljubljana. Prizor iz filma



oči drugih ljudi ali vsaj fotografske kamere. Ta motiv je bil klišejsko jasen, položen pa v socialno konkreten kontekst in zato funkcionalen. MAŠKARADA je nasprotno poskušala zajeti v filmsko sliko pravicato panoramo vseh mogočih oblik spolnega življenja, od samozadovoljevanja do istospolne ljubezni, ekshibicionizma, sadomazohizma in travestitstva, vendar brez dovolj utemeljenega razloga. Z njimi je poskušala morda označiti erotično ozračje določenega mladostniškega okolja, toda tako zelo brez vsakih socialno konkretnih okvirov, da vseh teh sestavin nikakor ni mogla povezati v smiselno celoto; ostale so vsaka zase pričevanje nečesa ne dovolj utemeljenega, pojasnjenega in zato že kar čudaškega. To pa je celo za komercialni film mnogo premalo.

Končno je tu še kliše dečka, ki se iz osamljenosti v domu očeta Gantarja in matere Dine zaljubi v materinega ljubimca, na koncu pa ga obstreli. Večino prizorov tega motiva je cenzura sicer izrezala, vendar ni mogoče popolnoma mimo njihove klišejske vrednosti. Da gre za kliše, se razume na prvi pogled, saj smo v literaturi, gledališču in filmu že dolgo navajeni zgodb o otrocih, ki se iz odpora zoper domače navežejo na kako tretjo osebo. V MAŠKARADI je ta kliše oprt na konkretnije motive spolnih težav in zablod, vendar spet v obliki, ki je daleč od konkretne utemeljenosti. Nikjer film ne podpre dečkove navezanosti na inštruktorja s kakršnikoli zares psihološkimi, življenjskimi in moralnimi razlogi, ampak to povezanost že od vsega začetka obravnava kot neposredno spolno nagnjenje. V izrezanem prizoru deček z zanimanjem opazuje goloto svojega inštruktorja, malo pozneje se samozadovoljuje, na hišni zabavi postane žrtev spolne sprevrženosti — vse to pa brez vsakršnega konteksta, v katerem bi bili vsi ti življenjski položaji vsaj kolikor toliko pripravljeni in podprti z notranjo nujnostjo. Spet moramo ugotavljati, da so klišeji, iz katerih se zraščá film, že sami po sebi tako nejasni in premalo polni, da se nikakor ne morejo spojiti v dovolj trdne, goste in tekoče filmske sklope.

Od tod pa že ni daleč do sklepa, da je slovenski komercialni film prav z MAŠKARADO zadel ob neprijetne ovire, ki mu v precejšnji meri preprečujejo, da bi se razmahnil v tisto, kar bi po vsej priliki moral biti — neprijetne tem bolj zato, ker ne tičijo samo v njem samem, ampak prav toliko tudi zunaj njega v svetu, iz katerega in za katerega pravzaprav nastaja. Gre za čisto preprosto okoliščino, da slovenski komercialni film v našem lastnem socialnem in moralnem svetu nima na razpolago dovolj izdelanih, nazornih in s tem tudi smiselnih življenjskih klišejev, iz katerih bi utegnil sestavljati filmsko ustrezna in komercialno uspešna dela. Kolikor takšni klišeji sploh so, so hudo blede, neizdelani, abstraktni in povrh vsega nerodni; kolikor si jih izmišlja film sam, ne morejo biti kaj prida konkretni, ampak kvečjemu umetni in zasilni. V primeru Hladnikove MAŠKARADE bi seveda utegnili opozoriti še na to, da avtor filma te klišeje obravnava nekako samovoljno, preveč osebno in skoraj čudaško; toda prav to je dokaz, da so klišeji, s katerimi ima opravka, sami na sebi še zelo negodni, saj drugače bi jih ne mogel obravnavati na tako zelo samosvoj, v določenem smislu čisto zaseben način. Ta način je seveda v nasprotju s temeljnim načelom pravega komercialnega filma — da namreč v njem nobena stvar ne sme biti tako zelo osebna, da bi nehala biti splošna — da jo občinstvo lahko sprejme kot znan, za vse sprejemljiv socialni, psihološki ali moralni kliše.

Toda narava klišejev, ki so slovenskemu komercialnemu filmu v današnjem času edini na razpolago, ni edina ovira, ki temu filmu preprečuje razmah. Ob Hladnikovi MAŠKARADI se je nekoliko nepričakovano izkazalo, da je takšna ovira lahko tudi domača filmska cenzura. Film je bil seveda komercialno v precejšnji meri pripravljen tako, da bi privabljal občinstvo predvsem v svojimi spolno golotnimi svoboščinami; ta namen je bil za tip melodramsko erotičnega filma razumljiv, saj mu s pridom služijo vsi podobni tuji filmi, ki se v slovenski kinematografski mreži pojavljajo v veliki množini, in to brez skrajnostnih posegov cenzure. Iz takšnih izhodišč je v MAŠKARADO zašla vrsta prizorov, uglasenih na struno tako imenovanega pornoestetizma, se pravi bolj ali manj jasnega prikazovanja

in izzivanja spolnih občutij, vendar s priokusom sentimentalne estetičnosti — prav s tem se tak pornoesteticizem loči od verizma spolnih prizorov v »umetniških« filmih, na primer v Sjömanovem RADOVEDNA SEM, RUMENO. Domača slovenska cenzura se je postavila na stališče, da v slovenskem filmu pornoesteticizem očitno ne more imeti mesta, in to iz preprostega razloga, da ne bi škodil mladini, ki ji obisk filmskih predstav v nobenem primeru ni zakonsko prepovedan. Od tod sledi načelo, naj bo slovenski film tak, da ga bo gledal lahko vsakdo — od najbolj odraslih do mladine in otrok. S tem se je domača filmska cenzura nevede in nehote postavila na stališče, ki so ga pred sto in več leti slovenski konservativni krogi določili za merilo, o čem naj pišejo domači pesniki in pisatelji — da je zadnje merilo njihovega dela pravzaprav primernost za mladino, tako da ne sme biti prav nič, kar je v slovenščini napisano in natisnjeno, mladini kakorkoli v pohujšanje. Takšno načelo se je v območju slovenske literature v glavnem že preživelo, iz nerazumljivih razlogov pa še zmeraj velja za slovenski film, o čemer nazorno govori uradno cenzuriranje Hladnikove MAŠKARADE. Vendar bi bilo več kot odveč obregovati se ob splošna cenzorska merila, o katerih upravičenosti se dá navsezadnje soditi tako ali drugače. Zanimivejši je konkretni postopek, s katerim je cenzura obrezala film, da bi mu ne samo zmanjšala dolžino, ampak ob tem seveda tudi komercialni uspeh. Kdor bo hotel biti cenzuri zares pravičen, bo moral priznati, da je bil njen poseg filmu ponekod celo v korist, da pa je drugod vendarle preseгла naravno mejo in posegla v stvari, ki na slovenskem kinematografskem tržišču niso več poseben problem. Cenzura je iz filma odstranila nekaj malega prizorov izjemne, čudaške ali sprevržene spolnosti, ki so bili dramaturško nefunkcionalni, sami po sebi pa nerodni ali celo na robu smešnega. Tak je bil prizor, ko junakinja filma med besednim preprirom z možem gola leži na postelji; ali prizor, ko se na začetku kvazibakanalničnega, v resnici pa čisto nedolžnega plesa fant in dekle iz svojih dolgih črnih plaščev izmotata popolnoma gola; ali pa ko ob zaključku bakanalij samotno, žalostno dekle nad kupom zaspanih teles začne z obredom nekakšnega samozadovoljevanja; ali pa ko junakinja poljublja ranjeno ljubimčevo roko in si z njegovo krvjo maže lica — vrsta prizorov, ki so ne le neokusni, ampak še nerodni, filmsko nenaravni in že kar smešni. Nekaj vsega tega velja prav gotovo tudi za prizore, s katerimi se je skozi film pletla spolna problematika malega dečka — te je cenzura odstranila tako zelo drastično, da je s te strani bil film bistveno okrnjen; prav ta drastika bi utegnila navesti koga v misel, da cenzuri ni bilo samo do izločanja filmsko nefunkcionalnih, nerodnih ali neokusnih sestavin, kolikor nasploh do preganjanja teme, za katero vemo, da si je v slovenski literaturi utrla pot kljub splošnemu hrupu o pornografiji že s Cankarjevo Hišo Marije Pomočnice, pozneje pa z Novšakovimi Dečki. In prav nazadnje je cenzura bolj ali manj temeljito počistila iz filma še vse filmske opise normalnih spolnih občevanj — opise, ki so bili glede na idejno sestavo MAŠKARADE čisto funkcionalni, s svojo nazornostjo se pa niso kaj bistveno razločevali od že samih znanih modelov tujega komercialnega filma, ki s takšno množičnostjo poplavlja slovenski kinematografski trg. Na tem trgu se slovenski komercialni film očitno ne more uveljaviti s takšnim uspehom, s kakršnim bi se lahko — ali vsaj z uspehom, ki bi bil spričo stanja, rasti in strukture sodobne slovenske družbe najbrž naraven. Toda razlog njegovega neuspeha seveda ni toliko cenzura, ob katero zadevajo njegova prizadevanja zaradi zakonitosti, ki segajo nazaj v slovensko duhovno, socialno in moralno tradicijo, ampak predvsem iz neizdelanosti tvarine, na katero bi se tak film nujno moral opreti. Slovenski socialni prostor še ni dovolj trden, razčlenjen in zrel, da bi iz sebe lahko rodil sebi primerno množično kulturo; prav zato ostaja samo pasiven sprejemnik množične svetovne kulture — predvsem pa njenega komercialnega filma.

kadriranje filmske kritike

NA KLANCU in RDEČE KLASJE

oziroma Vojko Duletič in Živojin Pavlovič
(skadrirana v naključno (modernistično) improvi-
ziranih izsekih iz (morda) vsega, kar je bilo o fil-
mih zapisanega)
Skadriral Janez Povše

z zagotvilom št. 1: vsaka namenskost citatov po-
vsem slučajna
z zagotvilom št. 2: metodo zaporedja kadrov je
mogoče odkriti

Kader št. 1:

Menim, da je rojstvo tako dolgo in težko pričako-
vanega slovenskega filma po Cankarjevem besedilu
vendarle dogodek, ob katerem bi se veljalo kaj bolj
razpisati — morda tudi zunaj kroga poklicnih in
poklicanih. Prav bi tudi bilo, če bi dobili obširnejšo
in kompleksnejšo kritiko o tem filmu. (Milan Apih.
DELO, 7. aprila 1971)

Kader št. 2:

Vse to pa bi bilo mogoče sprejeti v film (glede na
dolžino) na račun nekaterih nepotrebnih naturalis-
tičnih oziroma šokantnih ali pa degustantnih pri-
zorov npr. takoj po Franckini poroki, med katere
spada še prav posebno dvakrat ponovljeni prizor
na stopnicah s svojo že kar banalno simboliko z
venčkom. Isto velja za tisto mečkanje in valjanje
ob pripovedovanju hčerkinе zgodbe, čeprav sem
bral pohvalo, da se vse te »erotične scene konču-
jejo pri poljubih«. V romanu o tem ni niti sledu
in ne morem razumeti, zakaj hoče Duletič tukaj
tako dopolniti Cankarja, čigar odnos do spolnosti
in senzualnosti je bil že zaradi njegovih spiritualis-
tičnih nazorov odklonilen. (Glej zgoraj!)

Kader št. 3:

Naši režiserji delajo, dokončujejo oziroma priprav-
ljajo tri filme. Kot vse kaže, bo najhitrejši med
njimi debutant v igranem celovečernem filmu Voj-
ko Duletič, ki po lastnem scenariju pripravlja prve-
ga Cankarja v celovečernem filmu Na klancu. Sme-
malna knjiga kaže zelo spoštljiv, obenem pa film-
sko občutljiv pristop k Cankarjevemu literarnemu
svetu, ki ga je mogoče skladno preliti v slikovno
razpoložensko pripoved, ohraniti pa tudi poetičen
ritem, značilen za Cankarjevo umetnino. Ekipa ob-
ljublja, da bo film slavnostno predstavila ob oblet-
nici Cankarjeve smrti, 11. decembra. (Stanka God-
nič. DELO, 2. oktobra 1970)

Kader št. 4:

Vojko Duletič: ...Tudi materi nisem postavljaj
spomenika, ne Cankarjevi in ne svoji. Nisem je
mogel in maral spreminjati v simbol, ker se lahko
simbol sprevrže v nekaj, kar je lahko v očitnem
nasprotju s tistim, kar je bil namen. Mati je lik
iz naše sredine, toda tudi ljudje iz drugih sredin
ga morajo razumeti po človeški, ne le po idejni
strani. (Stanka Godnič. DELO, 24. I. 1971)

Kader št. 5:
Usoda, ki jo je film moral prevzeti z romanom, je torej v neposredni zvezi z načinom, kako Cankarjev roman živi v slovenski zavesti in vsem tistim, kar je ta zavest »videla« in še zmerom »vidi« v tem besedilu oziroma v zvezi z njim. (Andrej Inkret. DELO, 13. februarja 1971)

Kader št. 6:
Roman Na klancu je potemtakem utemeljen v tej polarni in radikalni razdelitvi sveta, kjer se ljudem, rojenim na klancu, ni mogoče iztrgati svoji usodi ter prebiti drugam, zapustiti svoj klanec. Film se je temu utemeljujočemu elementu izognil: v njem ni socialna problematika s svojimi tragičnimi posledicami več tisti središčni element, na katerem bi njegova zgodba stala in padla. (Glej zgoraj!)

Kader št. 7:
Tako se je na podlagi Franckine zgodbe interes filma realiziral v esteticizmu: pokazal je na primer vrsto sekvenc, ki so samo v svojem vizualnem ali likovnem učinku in ki ne pripovedujejo ničesar o zgodbi, ampak samo o sebi. (Glej zgoraj!)

Kader št. 8:
To se pravi, da je film ostal nekje v sredi, da pa je to v bistvu vendarle še zmerom ekranizirana literatura, film, ki prav zaradi literarne blokade ni mogel uresničiti lastnih, specifičnih filmskih razsežnosti, čeprav je v nekaterih sekvencah nazkazoval takšno rešitev. (Glej zgoraj!)

Kader št. 9:
Vprašanje, kje so razlogi, da slovenski (aktualni) film še zmerom potrebuje literaturo in da lahko šele na njenem temelju realizira svoj filmski jezik, zakaj v tem trenutku potrebuje prav klasično slovensko literaturo in kaj vse to pomeni, mora ostati v okviru pričujočega in le približnega zapisa o Cankarju in filmu seveda odprto. (Glej zgoraj!)

Kader št. 10:
Zame torej film ni problematičen (zanimiv) v tem smislu, da raziskujem, kako ena dimenzija blokira ali ovira sprostitev druge, temveč v tem, da se vprašujem, kako je mogoče, da mi film učinkuje kot celota, kljub temu da ga gledam kot dogajanje dveh nivojev — nivoja čiste prisotnosti predmeta po sebi in nivoja prisotnosti predmeta po — nečem ali za — nekaj. Največjo vrednost tega filma vidim prav v dejstvu, da se oba nivoja dogajata kot ena-

kovredna in v tem vidim tudi pomen Duletičevega filma za celoten slovenski igrani film. (Jernej Novak. DELO, 13. februarja 1971)

Kader št. 11.

To seveda pomeni, da se ideološki, moralni in socialni »namenji« ne morejo uveljaviti, zaradi česar je morala skoraj popolnoma odpasti neka bistvena, za samo fabulo in vsebino celo odločujoča sestavina, in sicer gospodarski polom Franckine družine. Ta polom, ki je če že ne edini vzrok pa vsaj neposredni povod vsega trpljenja, se v filmu ne more predstaviti in corpore, ker kratkomalo nima ustrezne vizualne dimenzije. Pojavi se samo s pomočjo nekaj besed, ki pa mu zaradi masivnosti in intenzivnosti predmetov in kretenj ne morejo zagotoviti ustrezne teže. Nekaj podobnega je s povratkom, telesnimi mukami in smrtjo Franckinega mlajšega sina: vse, kar ostane, je skoraj samo igra mišic in »fotografija« telesa. (Dušan Pirjevec. DELO, 13. februarja 1971)

Kader št. 12:

Avtor se namreč hote ali nehote znajde pred dilemo, kaj in kako obravnavati roman, da bo čimbolj zvest duhu originala ter hkrati še samostojno izpoveden. Ta problem je v okviru omenjene dileme po mojem mnenju nerešljiv, saj mora režiser vedno do neke meje popuščati literarni osnovi ali vsaj mitični atmosferi, ki jo na Slovenskem ustvarja ime Ivana Cankarja. (Vasko Pregelj. DELO, 13. februarja 1971)

Kader št. 13:

Seveda sem povsem prepričan, da je s kulturno zgodovinskega vidika edini pravilen tisti način, ki prevrednoti ali celo razdira neko ustaljeno normo ter na tej osnovi gradi novo vizijo določenega nazora v svetu. V primeru Cankarja je to povsem mogoče in hkrati tudi nujno, saj bi le preko ustvarjalnega prevrednotenja ali mogoče celo zanikovanja določene predstave tega pisatelja le-ta zaživel neko samemu sebi in naši kulturi mnogo bolj primerno življenje. (Glej zgoraj!)

Kader št. 14:

Velika zasluga — in za nas velika novost — Duletičeve ekranizacije proznega teksta je, da je izrazil vse, kar si je iz njega odbral, z izrazito filmskimi sredstvi, da njegovo filmsko cankarjanstvo ne izrablja Cankarjeve besede (govorjenega teksta

je zelo malo, večinoma je izrazito funkcionalen, ne dosega pa nikjer ostre udarnosti in psihološke zanesljivosti Cankarjevih odrskih dialogov), temveč se izpoveduje slikovno, s pogostimi »zoomi« kamere, ki približajo najdrobnejši mimični vzgiblaj obraza, z govornico človeških »situacij«, s predmeti stvarnega sveta, ki nosijo simbolično težo in vzbujajo ustrezne asociacije. (Rapa Šuklje. DELO, 13. februarja 1971)

Kader št. 15:

Ugajalo mi je tudi nevsiljivo prikazovanje naravnih lepote Slovenije. (Kot gledalec Zora Bertonec. DNEVNIK)

Kader št. 16:

To je običajno dobra podpora lažjemu sprejemanju filma, če enobarvni posnetki prikazujejo recimo trpko sedanost, hrepenenje pa žari v barvah. Vendar tega ni dosledno izpeljal. Po podatku, ki ga še nisem mogel preveriti, je režiser to pojasnil s tem, da je tudi prizore hrepenjenja barvno ločil — hrepenenje, ki je brezupno, od hrepenjenja, za katero je vsaj možno, da se uresniči. (Frs. DNEVNIK)

Kader št. 17:

Najnovejši slovenski film je enkratno delo. Več kot četrtina filma drži gledalca v stalni napetosti, toda mislim, da film lahko v celoti razume le tedaj, če pozna tudi literarno predlogo, po kateri je narejen. Tehnično je film odličen, lahko bi rekel celo preveč. Slovenci smo lahko po dolgem času zopet ponosni na svoj film. (Kot gledalec Marko Rakoušek. DNEVNIK)

Kader št. 18:

To je tipičen slovenski film. Poezija kadrov je čudovita. Morda je sam film malo predolg, toda to je že stvar režiserja in njegovih prijemov pri delu. Morda je sam problem, ki ga film obravnava, malo zastarel, malo spominja tudi na francoska filma Sreča in Lepotica dneva, vendar pa je Na klancu film, na katerega smo lahko ponosni in katerega lahko pokažemo vsakemu in na vsakem mestu. (Kot gledalec Smiljan Rozman. DNEVNIK)

Kader št. 19:

Kolikor je namreč res, da je bistvo simbolistične umetnosti v tem, da daje ideji čutno obliko, potem je Duletič nedvomno prvi slovenski in jugoslovanski filmski simbolist. Temelji njegovega režijskega

koncepta je v tem, vse je podrejeno takšnemu doživljanju sveta, vse v filmu je naravnost tako, kot je nekoč zapisal Ivan Cankar: »... kar je resnično okrog mene, nima samo na sebi nikake vrednosti in zdi se mi, da je samo simbol večnih idej.« (T. Tršar. DNEVNIK, 30. januarja 1971)

Kader št. 20:

V poplavi filmskega kiča in opolzlosti deluje Duletičev film skoraj »nemoderno«. Toda reči je treba, da je film razveseljiv in lep dogodek v slovenskem filmu. Morebiti pomeni streznitev od poskusov, ki so se zadnja leta samovoljno ustoličili v našem filmu. (Spektator. DRUŽINA, 21. februarja 1971)

Kader št. 21:

Ta zgodba pa ne samo, da je lahko simbolična, ta zgodba je prav dandanes dobesedno aktualna in bridka, to zgodbo doživlja na stotine naših ljudi, ki jih ekonomska neperspektiva posameznih družbenih slojev in geografskih področij sili v delo na tuje, kar pomeni ločitev od rodne zemlje oziroma rodnega kraja. V realistični fakturi bi bile seveda te stvari videti drugače, kot so videti v filmu, v simboličnem stilnem prijemu pa je osnovno obeležje takšnih življenjskih situacij lahko samo prizadeto čustvo, žalost, trpljenje in kot boj človeka proti temu trpljenju — hrepenenje. (Janez Povše. EKLAN, št. 81—82)

Kader št. 22:

Menim, da se je Duletič približal Cankarju in ga prikazal, kar mu je šteti v veliko dobro, na filmski način ter s sredstvi, ki jih ta medij nudi, ustvaril atmosfero, značilno za Cankarja. Seveda so možni še drugačni prikazi Cankarja; režiser pa si je dovolil nekoliko svobode in je uporabil lastna dopolnila, tako da je film njegovo pojmovanje Cankarjevega dela Na klancu, kar pa ga vsekakor okarakterizira in mu daje posebno barvo. (Dubravka Samolec. EKLAN, št. 81—82)

Kader št. 23:

Na klancu ni samo boleča osebna izpoved, temveč resnica o nekem narodu, o njegovi bridkosti in nemoci, o neizpeti ljubezni in nikoli dosanjanih sanjah. (Andrej Trupej. MLADINA)

Kader št. 24:

Mislim, da je vsa skrivnost Duletičevega uspeha v tem: Duletič ima (poleg očitne afinitete do Can-

karja, naravne občutljivosti in velikega znanja) predvsem koncept, ki je zahteven, asketski in do kraja izpeljan. Lahko ga označimo kar z eno besedo: ta koncept je spiritualističen. In vse ga podpira. (Djurdja Flere. NAŠI RAZGLEDI)

Kader št. 25:

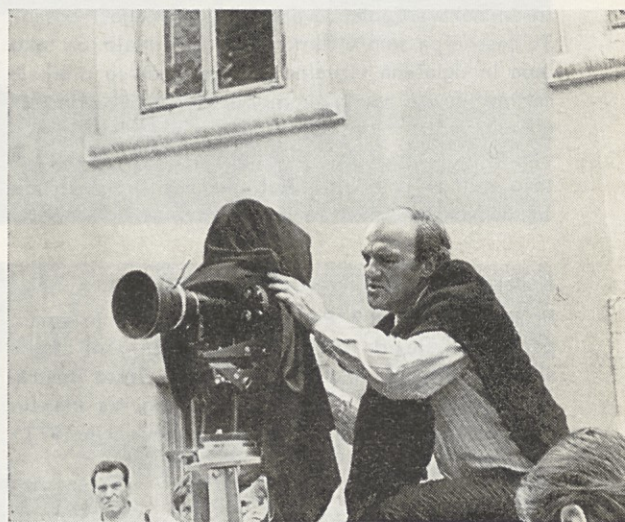
...znanka, ki je bila v svojih mladih letih znamenita ljubiteljica moških, mi je rekla: tega Hladnika bi bilo treba skopiti, ko pa je gledala Na klanecu, je bil njen pogled ves zasanjan in je bajala o lepoti slovenske zemlje, o tem, kako smo danes vsi pozabili na čustva in revščino, kako smo postali materialisti (tričetrť njenih pogovorov se seveda vrsti okrog denarja in nakupov in problemov Jacqueline Onassis), kako bi se bilo treba vrniti k domačiji in domovini, kako je današnji svet prav za prav nepopravljivo grd. (Taras Kermauner. NAŠI RAZGLEDI, 9. aprila 1971)

Kader št. 26:

Ta film je namreč storil tisto, zoper kar se je Cankar vse življenje boril; najbrž v slovenski literaturi ni bilo bolj srditega in vztrajnega borca zoper tabuje, zoper mitsko zavest, hujšega provokatorja tedaj veljavnih Idealov in Vrednot, kot je bil Cankar. Duletiču pa se je posrečilo, da je Cankarja na videz povsem ohranil (kritiki so govorili o kongenialnem zlitju dveh identičnih pomenskih struktur), dejansko pa povsem obrnil. Iz Cankarjeve nekdanje kar se da konkretne socialne in svetovne kritike je nastal kompletan sistem slovenskih Vrednot (Lepota slovenske zemlje, Revščina, Trpljenje, Žrtve, Zdomstvo itd.), ki nikogar v dvorani in zunaj nje ne silijo, naj se po njih zgleduje (to je vsaj relativna funkcija pravih, konfesionalnih in univerzalnih ver, recimo katolištva...), temveč vsakogar že vnaprej odvezujejo, odrešujejo, blagoslavljujejo, zazibajo v sen, pomirijo, posladkajo, opravičijo, ga vzdignejo v Resnico vélike slovenske tradicije, ki je Resnica Trpljenja in Žrtve, ga samega — kot v cerkvi, kot pri svetem obhajilu — sakralizirajo, naredijo nedotakljivega, lepega, dobrega: človeškega. (Taras Kermauner. NAŠI RAZGLEDI, 9. aprila 1971)

Kader št. 27:

Precej ostuden je tudi venček nedolžnosti, vsaj kolikor se senilnega simbola tiče, ki ga pijani krojač raztrga na štengah, ker je puritansko trivialno moralizatorski kakor vsi erotični prizori. Vendar je bistvena napaka drugje. Praznega prostora med sliko in dialogom, med dialogom in dialogom, med



NA KLANCU. Režija Vojko Duletič. Proizvodnja Vesna film, Ljubljana. Zgoraj prizor iz filma, spodaj režiser Vojko Duletič med snemanjem prvenca

filmom in gledalcem namreč ne zapolnjuje Duletičev film, ampak Slovenec, ki bere Cankarja Na klancu, tako da je vprašanje o vrednosti filma pravzaprav vprašanje o tem, koliko je ostalo Cankarjevega v filmu. Vse ostalo je odveč in to je seveda bistvena napaka. Film je pravzaprav nepotreben. (A. Z. TRIBUNA, letnik XX., št. 15)

Kader št. 28:

Na klancu je film, ki me je doslej od vseh filmov, ki sem jih videl, najbolj pretresel. Trdim, da je režiser odlično zadel okolje, pa tudi vrhniški temperament in občutenje... Da, iz nas resnično tu in tam zaveje to, kako naj rečem, melanholično brezupje... (kot gledalec Lojz Drašler. TT, 3. februarja 1971)

Kader št. 29:

In še nekaj: Cankarjeva moč je v njegovi besedi. Te besede pa smo v filmu slišali bolj malo. Še tako lepa in uglašena vizualna plat je gledalcu premalo razumljiva, premalo komunikativna. Z monologi glavnih igralcev, ki bi jih režiser vnesel v dogajanje, z več Cankarjeve žive besede bi film prav gotovo mnogo pridobil. (Kot gledalec Draga Urbas, TT, 3. februarja 1971)

Kader št. 30:

Prvi vtis o filmu? Poglavitna stvar, ki jo imam pripomniti, je, da to po mojem mnenju ni stooosten film, temveč predstavlja zgolj vrsto ilustracij, lepih ilustracij k Cankarjevi knjigi Na klancu. (Kot gledalec Josip Vidmar. TT, 3. februarja 1971)

Kader št. 31:

Cankarja sem osebno poznal... Brez sramu vam povem, da so mi med filmom trikrat prišle zolze. Bolj mehak sem... (Kot gledalec Slavko Vuk. TT, 3. februarja 1971)

Kader št. 32:

Danes, ko postaja vse bolj jasno, da sta seks in nasilje postala nepogrešljivi temi svetovnega filma in hkrati blago, ki ga režiserji — tisti, ki nimajo ničesar povedati — prodajajo nezahtevnemu občinstvu iz čisto komercialnih razlogov, si človek želi na filmskem platnu izpovedovanje človeških najglobljih sanj in doživetij duše, si zaželi lepote ter sprostitve in zadoščenja. (Milan Štante. TV-15, 25. februarja 1971)

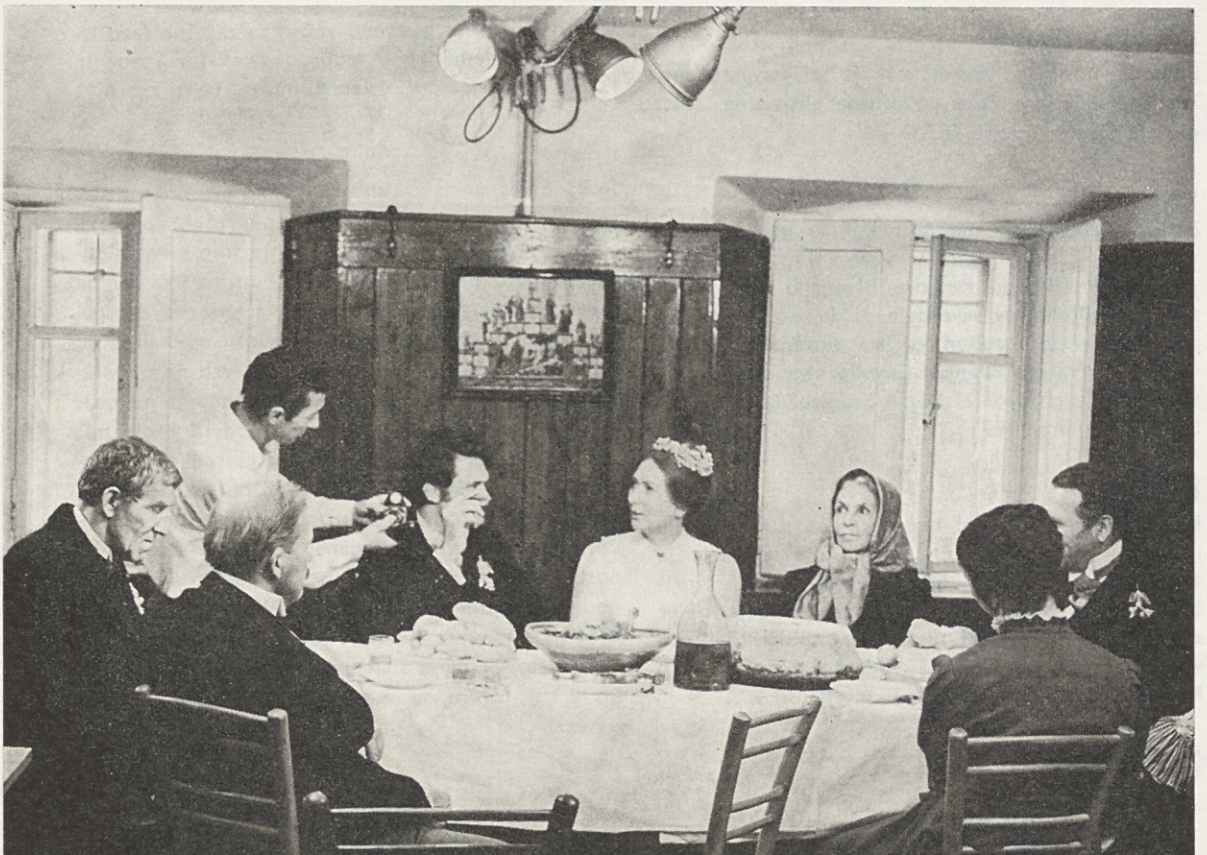
Na festivalu jugoslovanskega filma v Pulju 71 je prejel film NA KLANCU naslednje nagrade in diplome:

ZLATA ARENA za glasbo Jože Privšek,

DIPLOMA za najboljši ton Marjan Meglič,

DIPLOMA za najboljšo masko Bertie Meglič.

NA KLANCU. Režija Vojko Duletič. Proizvodnja Vesna film, Ljubljana. Na zgornji sliki Štefka Drolčeva in Janez Jezernik, na spodnji sliki delovni posnetek



RDEČE KLASJE

Živojina Pavloviča

ki je obdelan na prav isti način kot Duletič (se pravi z isto osnovno karakteristiko, istim avtorjem, z istima zagotovitoma — kar pomeni namen-skost in metodo) pač pa z nekoliko drugačno ozna-ko kadrov

Kader I.:

Film je neko dobo res pogumno prikazal. Sâmo delo režiserja in filmska scena se mi zdita nekaj novega. (Kot gledalec Majda Colja. DELO)

Kader II.:

S profesionalne, to je s filmske plati, moti v filmu le nekaj prvin. Predvsem neizenačen pogovorni jezik sicer odličnega dialoga, ki se razpenja od hrvaško-slovenske mešanice, v kateri govori glavni junak, mimo narečnih barv do skorajda knjižne slovenščine. Preveč zaustavljen in na silo simboličen iztek filma ni dramaturško učinkovit, v svoji nejasnosti pa pušča skoraj mučno vprašanje: kakšna je mi-selna poanta? (Stanka Godnič. DELO)

Kader III.:

Film je posrečen. Resničnost je prikazana tako, kakršna je bila v času povojnega aktivizma. (Kot gledalec Janez Gostiša. DELO)

Kader IV.:

Zares prizadelo pa me je nekaj drugega: besede šovinizma, ki so zapisane v zvezi s filmom. To, kar je pisala mariborska Katedra, bi mirno lahko pisali petdeset kilometrov severneje. Nedopustno je govoriti o balkanizmu potem, ko je v slovenski kulturni sredini ustvarjal Branko Gavella, ko se je beo-grajski kulturi razdajal Bojan Stupica. (Ivan Potrč. DELO, 27. marca 1971)

Kader V.:

Po predstavi sem imel občutek, da je film name učinkoval kot večplastna zgodba. Pa vendarle je zame politični film. Škoda je, da politični filmi prihajajo med nas z zamudo in se obračajo daleč nazaj. Zelo vesel bi bil, če bi bilo političnih filmov več in če bi gledali tudi v današnji čas. (Slavko Pregl, DELO, 27. marca 1971)

Kader VI.:

Zdi se mi, da so bile posamezne sekvence v filmu preveč medlo zaključene, če jih primerjamo z močnim vrhom filma. Scena v filmu pa je odlična. (Kot gledalec Boris Rotovnik. DELO)

Kader VII.:

Imam pa popolnoma določene pomisleke o umet-niškem fenomenu tega filma. Kajti če bi bil film v tem pogledu globlji in širši v prikazovanju konfliktov, bi dajal veliko manj možnosti, da ga od-klonimo kot enosmerno, ideološko enobarvno poli-tično gesto. (Jože Snoj. DELO, 27. marca 1971)

Kader VIII.:

Naenkrat pa se je pojavilo šablonsko reševanje s prizori, ki so filmsko sicer popolnoma neoporečni, so celo monumentalni, so pa postali sami sebi nam-en. Mislim, da so bile stvari globlje in pomembnejše, kot pa jih je film prikazal, in konflikti seveda tudi. (Glej zgoraj!)

Kader IX.:

Slovenstva, ki je bistveno važno za začetno fazo iz-povedi problematike in odnosov, kakršne razpenja Potrčeva književnost, v tem filmu ni. (Glej zgoraj!)

Kader X.:

Janez Švajncer je omenil polemiko ob novem slo-venskem filmu Rdeče klasje in vprašal, če pred-stavnik izvršnega sveta meni, da je film s svojo poli-tično noto primeren in ali bo tujina, kamor je film namenjen, pravilno razumela rast nove Jugo-slavije. Dr. Ernest Petrič je odgovoril med drugim, da izvršni svet pri takih vprašanjih vztraja pri sta-lišču (o filmu pa ni razpravljal in najbrž ne bo), ki ga je dal v zvezi z razpravo o reviji Problemi: izvršni svet ni poklican ocenjevati vrednosti posa-meznih umetniških del in izvajati politiko cenzure. V naši družbi imamo ustrezne državne, samo-upravne in družbene organe, ki se po svoji dolž-nosti morajo ukvarjati s programsko politiko na področju kulture. Menil je tudi, da je v naši družbi prav gotovo vrsta čudnih situacij, vendar mora biti naš pristop k temu sistematičen in ne bi bilo prav, ko bi kak forum, recimo izvršni svet, začel posegati



v to z izvensistemskimi ukrepi. (J. Svetina. DELO, 18. marca 1971)

Kader XI.:

Revolucija je sprožala v svojem teku tako odlike kot slabosti; obojne so dobile izredne dimenzije. Doba, o kateri govori film, je bila doba odporov in manjših nepravilnosti. Film pa jo skuša prikazati kot aparat prisile. Zajeti bi moral dobo takšno, kakršna je resnično bila, se obrniti k vsem človeškim lastnostim, poštenim in nepoštenim, ki so v takih razmerah prihajale do izraza. Film prikazuje eksces kot zrcalo dobe, to pa eksces ne more biti in nikdar ni bil. Tudi v okviru seksualne zgodbe film ni pravičen odsev časa. Res je, da se na vasi dogaja vse, kar se dogaja v življenju, toda tako, kot je prikazano v filmu, se v tistem času najbrž ni dogajalo in je to koncesija sodobnim pojmom seksualne revolucije. (Niko Šilih. DELO, 27. marca 1971)



Kader XII.:

Zame je bil roman nekaj novega. V filmu je ostalo od njega le malo. Režiser se je oddaljil od njega, vzel je tisto, kar njegovemu konceptu in gledanju najbolj ustreza. Potrčev pogled na določen časovni okvir in življenje v njem je v filmu zožen na obračun s stalinizmom in tako je v filmu prikazana le ena plat dobe, pa še ta je neadekvatna. (Glej zgoraj!)

Kader XIII.:

Knjiga je veliko boljša od filma. Nekatere igralske interpretacije so bile odlične, precej pa je bilo preveč statičnih. (Kot gledalec Marko Tribušon, DELO)

Kader XIV.:

Direktor Mestnega gledališča Miloš Mikeln nam je včeraj poslal naslednje pismo, ki ga v celoti objavljamo: ... — Majda Grbčeva bo v času snemanja filma polno zasedena v gledališču in je ni mogoče nadomestiti s kako drugo igralko iz našega ansambla, ker bo v tem času ves ansambel polno obremenjen; — gledališče je skušalo omogočiti Grbčevi sodelovanje v filmu Na kmetih na ta način, da bi za njeno vlogo pri nas angažirali v alternaciji drugo igralko, zunanjo sodelavko — čeprav je to za gledališče dodatna terminska obremenitev; — gledališče je predlagalo direkciji filma Na kmetih to solucijo s pogojem, da film plača dodatne stroške, ki za gledališče s tem nastanejo in ki ne bi presegli 4500 dinarjev. (DNEVNIK, 17. julija 1970)

RDEČE KLASJE. Režija Živojin Pavlović. Proizvodnja Viba film in FRZ, Beograd. Zgoraj prizor iz filma, spodaj Majda Potokar in Rade Šerbedžija



RDEČE KLASJE. Režija Živojin Pavlović. Proizvodnja Viba film iz Ljubljane in FRZ iz Beograda. Prizor iz filma

Kader XV.:

Živojin Pavlović je montažo Potrčevih izpovednih sestavin brezhibno združil v celoto, dosegel s tem več kot opazno kritično zasnovo, ki ves čas blago in mirno, zato pa tembolj objektivno opozarja na danes že kar komične deviacije, ki jih zagreši dosledno in nedialektično posnemanje vzorov. (Janez Povše. EKRAN, št. 81—82)

Kader XVI.:

Ko sem za mnenje vprašal nekega znanca, Ptujčana, mi je povedal, da so se kmetje zgražali, ko so videli, kaj je režiser Živojin Pavlović naredil iz slovenskega kmeta. Star borec iz NOB pa je rekel, da ga je po tem filmu sram povedati svojim otrokom, da je bil v partizanih. — Splošno mnenje se predvsem vrti okoli tega, da je Pavlović našega kmeta

spremenil v Balkanca. Prihajamo do sklepa, da je ta film posnel človek, ki ne pozna slovenskih razmer. (KATEDRA, 22. februarja 1971)

Kader XVII.:

Film bi lahko obsodili tudi zaradi poplave seksualnih scen. Nekatere med njimi ti obrnejo želodec, na primer scena, ko Rade Šerbedžija — v vlogi komunista — izvleče telička iz krave, si obriše roke s senom in se loti malice (balkanizacija našega kmeta!), nakar sledi še spolni akt na kupu gnoja! Majda Potokar pa hoče postati zvezda filma, saj jo na platnu vidimo več golo kot oblečeno in v več položajih, kot jih je sposobna prikazati vsaka ženska, saj zanje ni potrebno, da bi jih oblikovala gledališka oziroma filmska igralka. (Glej zgoraj!)



RDEČE KLASJE. Režija Živojin Pavlović. Proizvodnja Viba film iz Ljubljane in FRZ iz Beograda. Na sliki Majda Grbac in Rade Šerbedžija

Kader XVIII.:

Za konec pa še to: Naš človek (mlad in star in v srednjih letih) je že tako napolnjen z zadnjicami in spolnimi akti v filmu, televiziji in literaturi (Figurae Veneris, Barbarella...), da mu majhna Maškarada ne bo škodila. Škodila mu bo pa podoba o povojnih letih pri nas! Da ne govorimo, kako lepo propagando za slovensko narodno zgodovino bomo s tem naredili v tujini! (Glej zgoraj!)

Kader XIX.:

Vsi erotski prizori v filmu so najboljše, kar je slovenski film uspel ustvariti na tem področju. Grajeni so tako, da se skladno vključujejo v pripoved filma, dajejo mu poseben pečat, od liričnosti (prizor s Tuniko) do grozljive in posebne krutosti

(prizor, ko Toplek grabi Zefo). Pavlović je uspel tudi v tem, da je erotične prizore primerno ekspoziral, nikakor pa jih ni spreminjal v poceni in šokantno komercialno sredstvo. (D. Poniž. MLADINA)

Kader XX.:

Ivan Potrč: ... Seveda bi jaz drugače delal. Imam tudi drugačen odnos do tistega časa. Jaz ne bi mogel stlačiti vse skupaj, pa kolektivizacijo pa odkup pa vse drugo. In bolj prizanesljiv bi bil. Vsak živi s svojim časom. Moje pripombe pobiram iz sebe... Mladina nima več takega notranjega razumevanja za takratni čas. Vidi samo dejstva. In ni nič narobe, če mladi drugače gledajo. So bolj neizprosnji. In imajo neke svoj prav. (V. Samide. MLADINA)

Kader XXI.:

Ivan Potrč: Erotične scene me ne motijo. Erotika je prikazana kot doživetje, ki je pogojeno, ne samo zunanje. So scene, ki so prav težko zaigrane, a čudovite. Zmore jih samo velika igralka. Seveda, nekaj davka času je pa tudi bilo... (Glej zgoraj!)

Kader XXII.:

S stališča naših razmer se kaže, da je bil recept socializacije vasi neustrezen, njegovi konkretni nosilci pa le slepi posnemovalci brez lastnega ustvarjalnega zakona. Njihova slepa zaverovanost v stalinski projekt je hkrati tudi njihova zgodovinska »krivda«. Vprašanje, ali so pri tem hoteli dobro ali so bili osebno poštene in prepričani, da so v službi napredka, njihove dejanske vloge prav nič ne spremeni. Oni ne morejo biti niti tragični, ker so se »ideji« zavezali prostovoljno, enostavno so ji prepustili, da uravnava vse njihovo dejanje in nehanje. Odrekli so se svojemu lastnemu iskanju poti v svet, odrekli so se osebnosti odgovornosti za svoja dejanja, s tem pa so si nakopali še dosti večjo in hujšo odgovornost pred zgodovino. Zgodovina namreč njihove odločitve ni podprla. (Vladimir Kavčič. NAŠI RAZGLEDI, 28. maja 1971)

Kader XXIII.:

Sodeč po tem filmu je poznejša moralna sodba pač vse, kar še ostane umetnosti. Ta film tedaj, ko so ustanavljali kmečke zadruge, ni bil mogoč, kot danes ni mogoč film o vseh tistih tegobah, ki nas mučijo v tem trenutku. Ne samo zaradi cenzure in avtocenzure avtorjev, temveč predvsem zato, ker tudi umetniška vizija sveta ni nič na boljšem kot katerakoli druga. Nihče ne zna oblikovati prihodnosti po človeški meri in okusu. Nobenega odrešujočega recepta ni, po katerem bi se bilo mogoče izogniti zmotam. Umetnost opozarja na meje človekovega dostojanstva, ki jih posameznik ne bi smel nikoli prestopiti. Toda revolucionarne spremembe ne nastajajo po kriterijih umetnosti. (Glej zgoraj!)

Kader XXIV.:

Ko sem si ta film ogledal, preprosto nisem mogel razumeti, kakšna ogromna razlika se je zgodila v naši zavesti in naši praksi zadnjega pol desetletja. Pred šestimi leti je javni tožilec prepovedal Rožančevo Toplo gredo in so bile Perspektive ukinjene tudi zaradi Pučnikovih člankov o kmetijstvu, češ da je vse to pisanje antisocialistično. V primeri z

Rdečim klasjem je Topla greda agitka za samoupravni socializem, Pučnikova kritika pa nežna, medla, »kompromisarska«. (Taras Kermauner. NAŠI RAZGLEDI, 9. aprila 1971)

Kader XXV.:

Mitska zavest je v temelju goljufiva in hinavska: od nobenega gledalca Rdečega klasja, ki je recimo v petdesetih letih preganjal kmeta (kot kulaka — iz ideoloških razlogov čisto določene kmetijsko državne družbene politike) in v šestdesetih Rožanca ali Pučnika, ne zahteva, da bi skušal popraviti vsaj zunanje posledice lastnih dejanj (Topla greda je še zmerom prepovedana, Pučnik še ni rehabilitiran), kaj šele, da bi postal konkretno kritičen do svoje tedanje politike. Ne, kritičen je do politike nasploh, tedanjo politiko pa bo, če ga boste pobarali, razglasil za objektivno nujno, a bo hkrati v dvorani, na premieri ali reprizi aplavdiral Rdečemu klasju, rekoč sebi in drugim, da je ta film narejen po resnici in zato dober. (Glej zgoraj!)

Kader XXVI.:

Ko bi RDEČE KLASJE doživelo svoj filmski krst pred desetimi leti, bi šlo nedvomno za prelomno stvaritev. Zdaj, ob koncu velikega desetletja jugoslovskega filma, učinkuje samo še kot zanimiva, pozornosti vredna, pa vendarle v senco najvidnejših storitev pomaknjena kopija. (Viktor Konjar. RTV, »Gremo v kino«)

Kader XXVII.:

Erotika se je v svetu, ki je izgubljal osnovne, človeka in družbe dostojne vrednote, prav tako izrodila v grdo igro dveh od življenja poraženih ljudi. (Dorica Makuc. RTV, »Gremo v kino«)

Kader XXVIII.:

Ljudje nekako niso hoteli pripovedovati o prisilnih odkupih, o posameznih primerih, ko so terenci zlorabljali svoja pooblastila. V eni vasi so nam rekli: Veste, pri nas je bilo še kar, toda krvavo je bilo v sosednji občini. Tam pa so nam zopet rekli, da pri njih ni bilo najhuje, da je bilo čez Muro pa res krvavo... Nam pa ni šlo za kri, temveč za resnico, kajti snemati smo hoteli film, ki bi bil avtentičen. (Branko Šömen. RTV, »Gremo v kino«)

Kader XXIX.:

Predstavniki določenih političnih struktur filmu odrekajo resničnost, kar se kolektivizacije na vasi v

prvih letih po vojni tiče, češ da objektivna resničnost ni bila takšna in da je avtor pozabil na pozitivne cilje kolektivizacije in prisilnega odkupa. Pri tem so spregledali, da so se močno približali geslu, ki pravi, da »namen posvečuje sredstvo«. (Matjaž Zajec. RTV, »Gremo v kino«)

Kader XXX.:

Zahvaljeno Štajerje. Hvala za končno odstopljeno klasje, za sleherno zrnje in plevo neskončno zahvaljeni. Naj žveči prestolnica, kar je zgrizlo obrobje, naj se vsaj enkrat obrne veter. Bajе so trumoma hodili kmetje, telovadili borci, gobezdala je »Katedra«. Toliko prežvečeno, prepojeno, težko, da se mi obrača, upira spomin na premiero, na vse tisto čakanje o filmu, ki da ga »s polno pravico smemo imenovati slovenski«. Slovensko je: trta, koruza, pa trava, pa pujsek, pa muca, teliček in krava, pa vinček, pa jabčka, pa jajca pa Drava; in žganje, pa Viba, pa Majda, pa štala. (TRIBUNA, marec 1971, št. 19)

Kader XXX.:

Rado Pušenjak: ... Nekdanji partizani so po vojni postali aktivisti, to je res. Toda film prikazuje te ljudi kot pokvarjenca, korupcioniste, kurbirje. Presenečen sem, da se dajo naši ljudje tako zasramovati... Film prikazuje aktiviste kot podkupljive ljudi, takšne, ki se samo z babami vlačijo. Naše matere so zunaj ogorčene, ker jih film tako prikazuje — čisto gole pri aktu na slami. Film pa sicer sploh ne bi vlekel, ko ne bi bilo golih bab. (Herma n Vogel. TT, 3. marca 1971)

Kader XXX.:

Rado Pušenjak: ... Za tako filmsko umetnost, ki jo celo mi sami podpiramo z lastnim denarjem, se ne moremo zavzemati... S tem filmom bomo dali lep material naši reakciji v tujini. Čudim se našim ljudem, da to počenjajo, ker bomo doživeli strahotni politični polom, udarec. Na Zahodu živijo naši politični emigranti, ki bodo v tem filmu videli samo potrditev za pravilnost svojega gledanja na Jugoslavijo. Potem bo naša NOV postala zunaj čisto problematična. (V. V., VEČER, 3. marca 1971)

Kader XXXIII.:

Komisija za pregled filmov Rdečemu klasju očitno ni delala preglavic z morebitno prepovedjo. Ali bi bili vi zato, da film prepovedo? — (Rado Pušenjak:) Bil bi za to. (Glej zgoraj!)

Na festivalu jugoslovanskega filma v Pulju 71 je prejel film RDEČE KLASJE naslednje nagrade:

VELIKO ZLATO ARENO za najboljši film festivala,
ZLATO ARENO za najboljšo fotografijo Milorad Jakšić-Fandja,

SREBRNO ARENO za drugo najboljšo žensko vlogo Majda Potokarjeva.

Za rdeče klasje

Težko in skorajda neprijetno je pisati o filmu, pri katerem si sam sodeloval: še težje je pisati o filmu prijatelja, v katerega človek osebno verjame in ga spoštuje zaradi njegove nenehno navzoče ustvarjalnosti v tako negotovi miselni razsežnosti, kot je film. Do ponudbe, da bi Živojin Pavlovič po filmu SOVRAŽNIK znova delal v Sloveniji, je prišlo že takrat, ko je bil direktor podjetja Viba film France Štiglic. Sicer mu niso predlagali nobenega konkretnega filmskega načrta, sam pa je kasneje prebral Potrčev roman NA KMETIH in se odločil zanj. Tisto, kar ga je v romanu najbolj privlačevalo, so bile biološke komponente, človeška tragedija na biološki podlagi. Razen tega je imel roman v sebi veličasten lik, lik Zefe Toplekove, ki jo je režiser primerjal z Zofko Bore Stankoviča in mi večkrat zagotavljal, da je Zefa največji ženski lik jugoslovanske književnosti. Pri tem je bilo Pavloviču samo žal, da Potrčev roman ni o NJEJ, marveč o nezrelem bitju, kakršen je Južek Hedl. In prav to je bil povod, da je začel režiser iskati ustrežnejši okvir za celotno zgodbo. V njegovem filmu RDEČE KLASJE je postal Južek Hedl zrel fant, človek ideje, obenem pa človek življenja.

In potem se je začelo popotovanje, najprej po Vojvodini, potem po Štajerskem, Prlekiji in Prekmurju. Začeli smo zbirati gradivo o času po vojni, o ustanavljanju prvih zadrug. Ljudje nekako niso hoteli pripovedovati o prisilnih odkupih, o posameznih primerih, ko so terenci zlorabljali svoja pooblastila. V eni vasi so nam rekli: Veste, pri nas je bilo še kar, toda krvavo je bilo v sosednji občini. Tam pa so nam zopet rekli, da pri njih ni bilo najhuje, da je bilo čez Muro pa res krvavo . . . Nam pa ni šlo za krvavo, temveč za resnico, kajti snemati smo

hotel film, ki bi bil avtentičen. Južek Hedl se je tako v RDEČEM KLASJU spopadel z ideologijo, ki je v konkretnem primeru sinonim za patriarhalnost, za družbeni red, v katerem se ve, kdo je kdo in kdo je kaj. Južek Hedl je bil nosilec nove ideje, toda življenje ga je odneslo: med kmete je vnesel nemir, ko je hotel konkretizirati idejo o kolektivizaciji, poleg tega pa je trčil in udaril v življenje, v nekaj, kar je bilo že od nekdaj vsaki družbi najbolj sveto: to je idealna oblika družine.

Njegov poraz je zato dvojen, to je poraz tistega, kar je delal v imenu ideje in v spopadu z ideologijo ter tistega, kar je počenjal privatno in zaradi tega prišel v nasprotje z zakonom. To dvojno trčenje je tragični trenutek Južeka Hedla. Do tega trenutka je bil NEKAJ, od tega trenutka ni več NIČ.

Ta stalni problem Živojina Pavloviča v njegovih filmih, spopad posameznika z družbo, je prerasel tudi v RDEČEM KLASJU v spopad med idejo in ideologijo. Do tega filozofskega vrednotenja sodobnega življenja pa režiser ni prišel v Sloveniji. To nosi v sebi kot pisatelj in kot režiser osmih filmov in še vedno se je pokazalo, da je bil v svojem odnosu do sveta POŠTEN in da je imel bolj PRAV od še tako zajedljivih kritikov in ogorčencev.

Pripombe na račun RDEČEGA KLASJA, ki so prišle iz Maribora in postale celo neprijeten predmet pogovora v kulturno prosvetnem zboru Slovenske ljudske skupščine, so v primeri s tem, kar je hotel izpovedati avtor, pritlične in odveč: po nepotrebnem delajo že tako kvalitetnemu filmu še dodatno reklamo, kajti prepričan sem, da bo film ostal v zgodovini slovenske kinematografije temeljni kamen, ob katerem se bomo v prihodnje vzorovali, kako je treba prenašati včerajšnji dan v jutrišnje časovne vrednosti našega trenutka.

In nekako neprijetno je človeku zapisati misel, da smo v zadnjem času postali Slovenci tisti puritanci, ki kar na pamet, nepreverjeno in bolj v svojo osebno prestižno korist kot v splošno vrednotimo in napadamo nekaj, za kar niti točno ne vemo, ali je umetnost ali ni, ali je škodljivo ali ni, ali je koristno ali ni . . . in si tako zmanjšujemo kulturni ugled in ceno, ki so nam jo v preteklosti priborili največji kulturni možje prav s svojo pokončnostjo, nekompromisarstvom, ker sta jim bila tuja drobnjarkarstvo in miselna sivina. Življenjsko in umetniško ceno imajo samo tiste stvari — in tudi tisti ljudje — ki dajejo stvarjem in ljudem njihova prava imena. Lepo bi bilo, ko bi slednjic že prišli do tega spoznanja.

BRANKO ŠÖMEN

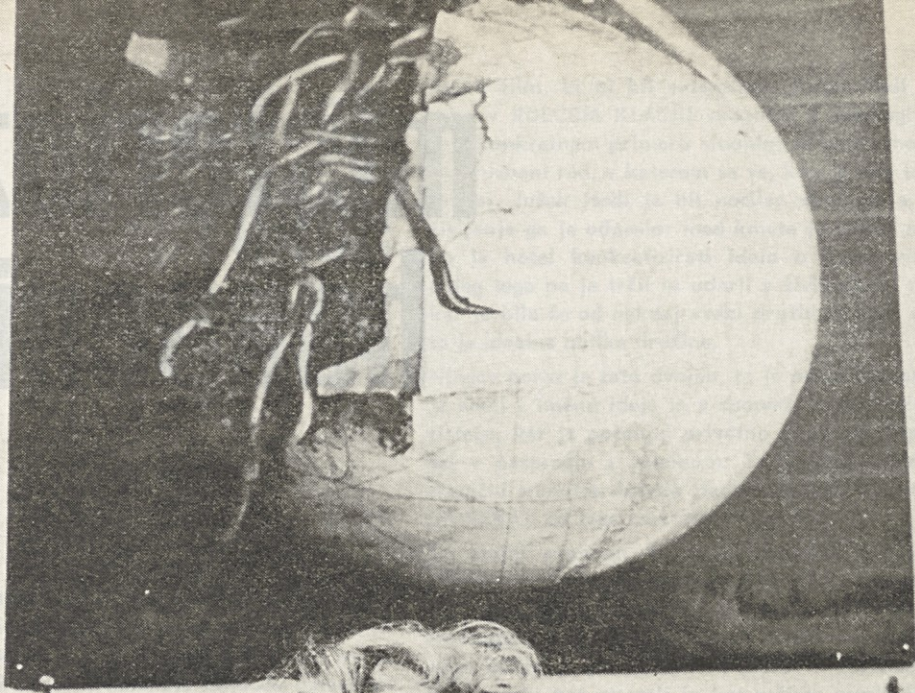
misteriozni happening

Razgovor, ki ga je v maju mesecu organizirala Pokrajinska skupnost za kulturo v Novem Sadu ob filmu WR ALI MISTERIJ ORGANIZMA Dušana Makavejeva, se je odvijal v resnično nenavadnih okoliščinah. In čeprav je predsedujoči Milan Pražić prepovedal kakršnokoli snemanje, je časopisu Mladost kljub temu uspelo objaviti lasten skrajšan stenografski zapisek o zanimivem razgovoru.

Že sam začetek sicer že ocenjevane, burne in na koncu kljub vsemu tolerantne novosadske debate o filmu MISTERIJ ORGANIZMA je bil pravzaprav mističen. Zbrane člane Pokrajinske kulturne skupnosti, komisijo za film, izvršni odbor in mnoge goste je v kinu Arena pozdravil glas »nevidnega človeka«, ki se je razlegal iz vseh zvočnikov v dvorani in oznanjal začetek zasedanja. Šele pozneje je bilo ugotovljeno, da smo slišali glas predsedujočega, ki je nagovoril goste iz zaprte kabine, namenjene prevajalcem in projektorjem. To pa ni bil edini »čudni« dogodek na tem zasedanju. Še veliko bolj mistično so izzveneli nastopi nekaterih, ki so demonstriali čisto posebne sentimentalne občutke do Stalina, medtem ko so napadali Makavejeva in to družbo.

PETAR VOLK, direktor Festivala jugoslovanskega filma: ... Današnja diskusija mi vliva pogum in resnično želim ostati v tej drugačni atmosferi. In če je Makavejev prispeval k temu, da se ne sestajamo, kot nekoč, samo na sodiščih, marveč tudi v kinematografskih dvoranah, potem je že mnogo dosegel. Ko smo pred sedmimi, osmimi leti začeli boj za novo fiziognomijo jugoslovanskega filma, smo enkrat za vselej dohnali, da filmu ni treba prikazovati samo tistega, kar je tipično. Prav zato, ker novi filmi niso tipični, jim pripisujemo kvaliteto. Zato vas prosim, da v Makavejevu ne iščemo niti tipičnega anarhista, niti tipičnega umetnika, niti anti-umetnika, niti komunista, niti antikomunista.

mića jovanović



V letošnji proizvodnji je še nekaj filmov, ki bodo na podoben način izzvali pozornost javnosti. Dobro bi bilo, če bi tudi ti sprožili tolikšno zanimanje, razumevanje in toleranco, sprožili tako plodne diskusije kot film Makavejeva. Ko se tukaj opredeljujemo za Makavejeva in proti njemu, se pravzaprav opredeljujemo za današnji trenutek jugoslovanske kinematografije ... (nekateri žvižgajo, Volk ne govori več).

PREDSEDUJOČI: Prosim prisotne, ki jim ne vem imena, da ne segajo v besedo ... (Gromek smeh v dvorani.)

ADAM ALEKSIĆ, sekretar OO ZK tovarne »Novokabel«: To ni svoboda. To (misli na film) je — anarhija. Še v nobeni družbi niso dovolili posamezniku, da dela, kar hoče, pa se to tudi pri nas ne bo zgodilo. Mar imamo pravico, da dajemo javna sredstva za takšne filme? Smo mar mi družba, ki prepušča seks? Mislim, da takšen film nima niti politične niti estetske vrednosti. In, naj bom še jaz napreden in naj se izrazim s slovarjem tega filma — to je najbolj navadno sranje.

PRVI DRŽAVLJAN, ki se ni predstavil: Komu je potreben ta film? Komu je namenjen? Naši družbi, Evropi, Zahodu, Vzhodu, socializmu, delavskemu razredu, našim otrokom, materam, očetom, naši stvarnosti? Kdo je dal pravico temu avtorju tukaj, da se norčuje iz Josifa Visarionoviča Stalina ... (Ogorčeni žvižgi v dvorani, botruje pa mu tudi aplavz. Govornik zapusti oder.)

Nastopi DRUGI ANONIMNI DRŽAVLJAN: Ta film je politična diverzija. Tako sem ogorčen ... Ta film je diverzantski za vse družbe tega sveta. Diverzijo so zagrešili tudi tisti, ki so avtorju omogočili, da je posnel takšen film. Postavlja se vprašanje, do kod sega avtorjeva svoboda. Kako bi bilo, če bi eden izmed nas primerjal Tita na način, kot je to storjeno s Stalinom ...! (Vsesplošno žvižganje v dvorani. Govornik se umakne.)

VLADO STENJA, učitelj: Film ne odraža morale našega naroda, to je napad na vse socialistične revolucije, tudi na našo, to je napad na naše matere, ki so izgubile svoje otroke. To govorim kot učitelj, kajti zanesljivo se bom znašel v situaciji, da bom moral dajati odgovore na vprašanja, ki mi jih bodo zatsavljali, ko si bodo ogledali film.

BRANKO ANDRIĆ, PESNIK: Neizmerno sem srečen, ker sem imel priliko videti takšen film. Nisem imel priložnosti, da bi v svetovnem okviru videl film, ki bi bil do te mere osvobojen kakršnihkoli zablod, da bi videl tako čist film. Mislim, da nimate pravice, da o čemerkoli odločate v imenu delavskega

razreda in še manj v imenu mladine (ploskanje). Jugoslavija, ki je zrasla v revoluciji, se ne sme bati takšnih filmov. Veliko reči je, ki so daleč bolj negativne kot pričujoči film. Film je veliko manj pornografski, kot pa je najrazličnejša plaža, ki jo lansirajo po Jugoslaviji.

ZOPET NOV ANONIMNI DRŽAVLJAN: Mislim, da je film Makavejeva prava politična diverzija in napad na takšne svetinje, kakršna je rdeča komunistična zastava, naše gibanje in žrtve, ki smo jih zanj darovali. Kaže, da je nekdo s hudičevim vstopnico vstopil v našo družbo in mi smo ga sprejeli.

ANDREJ POPOVIĆ, FILMSKI FOTOGRAF: Takoj v začetku moram protestirati zavoljo vzporejanja Tita in Stalina (ploskanje). Vemo, da je Tito zgodovinska osebnost, in vemo, kakšno osebnost v zgodovini predstavlja Stalin. Tistim, ki tega ne vedo, bi priporočil, naj čitajo feljton v NIN-u »7000 dana Karla Štajnera« (ploskanje). Postavlja se tukaj vprašanje zlonamernih tolmačenj in interpretacij, ki nam niso bile nikdar v napoto, kajti če bi bile, bi ne bili tukaj, kjer smo. Niti en film niti eno delo na svetu ne more ogroziti Jugoslavije, razen takšnega ravnanja. Mislim, da ni bila niti beseda izrečena zoper narod, stvar je naperjena samo zoper sisteme, ki so bili celo v teh državah obsojeni.

VOJIN DIMITRIJEVIĆ, docent pravne fakultete v Beogradu: Današnji zbor se je spremenil v nekakšno potegovanje za ali zoper prepoved, čeprav nimamo prav nobene pravice, da o tem odločamo. Zelo me preseneča veliko število ljudi, ki si jemljejo pravico predlagati zaščito družbe s pomočjo prepovedi, pri tem pa ne dajejo nobenega dokazila v prid svojega lastnega mišljenja o estetski ali kakršnikoli drugi obliki. Zato pomeni film Makavejeva napor, da bi domislili problem človekove individualne sreče in svobode. Za našo družbo je veliko manj nevarno, če Makavejev s svojim filmom izpričuje in aktualizira nekatere probleme, kot pa če so učitelji vsi pretreseni, ko imenuje Stalina ali SSSR. Nisem za takšne zbere, kjer se hkrati zbere toliko ljudi, ki drug drugega dopolnjujejo, nisem za to, da nekdo v imenu delavcev preprečuje delavcem, da bi nekaj videli.

VLADA URBAN, ČLAN KOMISIJE ZA FILM: Porazno je dejstvo, da ob takem razgovoru nisem dobil prav nikakršnega vtisa, da o skupnih ocenah sploh ne govorim ... Mar je res potrebno, da Makavejeva ali Beethovna vlečemo dol v tovarniške dvorane, mar je res potrebno, da delavcu omogočimo razumeti Makavejeva, ne da bi ga prikazovali kot sovraž-



WR ALI MISTERIJ ORGANIZMA. Režija Dušan Makavejev. Proizvodnja Neoplanta film, Novi Sad. Prizor iz filma Na zgornji sliki desno sta Milena Dravić in Ivica Vidović, na spodnji sliki desno je prizor iz filma

nika komunizma... Še nekaj, v filmu se ne povi Stalin, ampak igralec, ki ga igra, in sram me je, da sem se kot otrok lahko navduševal nad takšnimi simboličnimi kretnjami, ko na primer nekdo prinese Stalinu Leninovo sporočilo, pismo, prestreljeno z metkom in malce okrvavljeno, na nekem ogromnem trgu...

DEJAN DJURKOVIĆ, FILMSKI REŽISER: Film je zame izredno pomemben in politično progresiven. Kritiki, ki ga kritizirajo kot politični film, so — politično regresivni in reakcionarni. Kajti gre za to, da Jugoslavija od Informbiroja naprej in vse do danes nenehno obračunava s svojimi stalinističnimi ostalinami. In to dela v svojem najbolj progresiv-

nem vrhu. Ta proces je zelo počasen, zelo kompliciran in še ni globoko prodrl. Niti enega izmed svojih nasprotnikov, ki so se tukaj zbrali, ne bi mogel obsoditi, da je direktno reakcionaren, ampak bi jih prej označil kot ljudi, ki so permanentno konservativni. Na ta konservativizem se je nalepila komunistična ideologija, kot bi se lahko nalepila kakršnakoli druga ideologija. Film Makavejeva pa naravnost pobija iluzije o tem, da smo pripadniki nekega gibanja, čeprav to v resnici nismo. Kajti sprejeti način mišljenja, ki ga sugerira Makavejev, pomeni resnično osvoboditi se dogmatske ideologije, napraviti korak naprej k samoupravljanju, k samoupravnosti, kar bi predvsem pomenilo osvoboditev

posameznika, človeka. Tudi v tem smislu je film za jugoslovansko, praktično, današnjo politiko zelo pomemben. Prepričan sem, da bo ruskemu režimu film v napoto, hoteli ga bodo uničiti ali pa ga izkoristiti v svoje namene. In kar je zame najvažnejše: Makavejev se niti z enim izmed prezentiranih mišljenj ne istoveti. Mogoče dandanašnji niti ni potrebno napadati Stalina, kajti že zdavnaj je ad acta. Toda samo v Jugoslaviji je mogoče zajeti cel sklop dogmatske ideologije in izzivati vsako njeno točko zelo dosledno, od odnosa do seksa do odnosa do ideoloških tabujev. Menim, da je film, o katerem govorimo, družbeno koristen. Naj ga starši prepovejo svojim otrokom, naj ga možje prepovejo svojim ženam, mi kot družba ga ne moremo prepovedati svojim državljanom. Zategadelj je zelo odgovorna odločitev komisije. Mogoče bo prišlo do kakšnih zunanjepolitičnih pritiskov, vendar bo to namenjeno našemu notranjemu razvoju, ne bo pa vplivalo na zunanjepolitično pragmatologijo ali pa na eno noto več ali manj, ki nam jo bodo poslali. Komisiji bi povedal, da je opravičen denar, ki so ga gledalci vložili v film in da jim je vsekakor treba omogočiti tudi, da se svobodno odločijo, če bodo plačali novo vstopnico in s tem na novo vložili svoj denar v film (ploskanje).



happening o organizmu

dušan makavejev

Ne bi želel, da se zato, ker sem rekel, da ima moj film tudi politično dimenzijo in da sem zanjo pripravljen tudi odgovarjati — moja izjava zdaj uporablja s takšnole razlago: pristal si na to, naj bo flim političen in zakaj bi se mu zdaj tudi ne sodilo politično.



Vi veste, kaj je film, poznate usodo filma: ko se prižgo luči, izgine, lahko si zapomnite kolote, ne morete pa obdržati v spominu 24 sličic v sekundi. Film je torej nekakšna serija slik, film je torej nekaj, kar je dokaj težko ujeti, tako kot je težko ujeti rumenjaki. Pomeni, da je film veliko bolj kompleksna enota in ima neštete razsežnosti, med katerimi je tudi politična razsežnost.

Z zadovoljstvom sem posnel film, ki ima veliko političnih dimenzij, ali — močno politično dimenzijo. Nekako pred petindvajsetimi leti so me dvesto metrov proč od tele dvorane, bilo je prav po nevihti, obvestili, da sem postal član SKOJ, bil sem strašno razburjen in nemara sem, mogoče leto dni po tem dogodku, kot vdan komunist gledal film o Stalinu, s katerim zdaj obračunavam kot z operetno, papirnato podobo nekega položčenega sistema, v katerem v ritualnem odnosu stopa »očec« nekega naroda, sledi pa mu drugi človek, ki v trenutku, ko je pobil ne vem koliko milijonov ljudi, obvesti prijatelje, Leninove sodelavce, da so končno ustvarili komunizem.

V tem filmu pobijam svojo lastno, še vedno neizgovorjeno deško zablodo, da bom poznal ves svet, če bom prebral vse knjige Karla Marxa in Friedricha Engelsa (tistikrat sem jih bil zato preštel!). Ko sem pred dvajsetimi leti kot študent, leta 1951, odkril knjižico Dialektični materializem in psihoanaliza (to je Reichova knjiga, ki je bila pri nas prevedena še pred vojno, predgovor sta ji napisala Koča Popović in dr. Sima Marković; pomeni, da je Partija pazljivo sledila tistemu, kar je pisal Reich) sem odkril, da mu je uspelo s spojitvijo Marxove in Freudove misli spojiti tudi misel o ekonomsko-politični spremembi družbe in misel o spremembi posameznika, pa še idejo o tem, da je sreča družbe pogojena z osebno srečo posameznika. Občutil sem to misel kot nekaj zelo jugoslovanskega. Zelo me je razburilo.

Leta in leta se nisem mogel dokopati niti do ene knjige W. Reicha in končno sem odkril, da je ameriško sodišče prepovedalo izvoz njegovih knjig, da je Reich umrl v ameriškem zaporu in da so bile vse njegove knjige zažgane leta 1957 in 1960, kot ste slišali v filmu. V filmu sem pokazal avtentičen prostor, kjer so bile knjige zažgane.

Ko se mi je ponudila priložnost, sem s televizijsko ekipo odšel v Ameriko in posnel grob, zapor, kjer je Reich umrl in posnel prostor, kjer so zažigali njegove knjige. Reich sodi v tisto zlato genialno generacijo, ki je verjela, da prinaša oktobrska revolucija rešitev človeške sreče. V dvajsetih letih so

mladi ljudje v Evropi verjeli, da gre samo za dan, ko bo končno nastopila srečna komunistična družba.

Ti ljudje so bili navdušeni nad komunističnim pohodom, Reich je kot zdravnik iz udarnih partijskih odredov Spartak vedno nosil s seboj zalogo joda itd. — sodeloval je v organizaciji mladinskih posvetovalnic, kjer je želel mladini pojasniti, da ima seksualna revščina globoke družbene korenine in človek ne bo toliko časa ozdravel, dokler se družba ne bo spremenila. To se pravi, v nezdravi družbi ne more nihče živeti zdrav in srečen. Taisti človek pa naenkrat doživi, da prej tako navdušene množice, ki so glasovale za Komunistično partijo Nemčije, naenkrat začno korakati za Hitlerjem in se v nekaj letih spremenene v Hitlerjev Wehrmacht. Prav tiste množice, ki so svoje glasove v večini dale socialdemokratski in socialistični partiji. Človek naenkrat doživi nekaj, česar ne more doumeti. Doživi, da ga vržejo iz komunistične partije. Odiše v Rusijo in spozna, da v mladinskih skupnostih ne tolerirajo ljubezni: ko v komsomolskih skupnostih opazijo, da se dva ljubita, jima očitajo: »Razdirata nam kolektiv!«. Izjavil je. »Tukaj z Revolucijo nekaj ni v redu . . . revolucija izginja . . .!«

Zelo zanimivo je tisto, kar je govoril tovariš pred menoj o udejstvovanju žensk v revoluciji. Našel sem neko pismo Williija Brandta, za katerega se niti ne ve, da je bil interbrigadist. Willy Brandt piše Reichu iz Španije o tem, da prehaja španska državljanska vojna po njegovem v dekadentno obdobje zato, ker v odredih ni več žensk, ki da ponovno samo kuhajo in pletejo za borce. Menim, da je zelo zanimivo vedeti, da se je Reich gibal v tem krogu in se je na neki način poskušal iz emigracije, iz Skandinavije, bojevati zoper Hitlerjevo Nemčijo. Končno pride do ideje delavskega samoupravljanja in napiše brošuro Arbeit Demokratie in še neko drugo brošuro, najbrž sta jo pisala skupaj z Brandtom, ki mi je ni uspelo odkriti. Obe brošuri ilegalno odpošlje v Nemčijo in verjame, da bo z idejami delavskega samoupravljanja odvrnil delavce od propada, kamor drvi Nemčija v letih 1935, 1936 in 1937 (svetovna vojna se še ni začela!). Poskus boja torej na še vedno romantičen in zelo naiven način.

Ko se razočara v stalinizmu in fašizmu, odiše v Ameriko in se skuša ukvarjati z znanstvenim razbijanjem oblakov, z razbijanjem smoga. Poskuša odigrati vlogo dobrega ameriškega državljana, toda ga doleti grda usoda, in mašinerija ga melje, ne glede na njegove deklaracije v prid Eisenhowerja. Reich je umrl kot norec v ameriškem zaporu. Po

mojem je bil to človek, ki ga je napredno gibanje in izdajstvo revolucije spravilo v blaznost in ga prisililo v obup. Po mojem je izdajstvo oktobrske revolucije, ki se je zgodilo v tridesetih letih in ki je v dobršni meri omogočilo prihod fašizma, nekaj, o čemer v naši državi lahko mirno govorimo. Zelo težko pa je o tem pisati knjige.

Poskusil sem vse to izpovedati v filmski obliki, v obliki filmske igre, ki je hkrati tudi neke vrste

dokumentarec — najprej ste gledali dokumentarni film, nato pa ste iste naivne Reichove teorije videli v satirični obliki, opazili ste, da ne podpisujem teh teorij, to se opazi v filmu, vsaj mislim tako: da popolnoma razumem, kako so te teorije naivne in da ne rečem, demagoškega značaja so, vendarle pa nosijo v sebi militantno, radikalno obnašanje, kakršno je tudi Milenino obnašanje na mitingu: ko se taiste Reichove ideje prenesejo v realno okolje,



WR ALI MISTERIJ ORGANIZMA. Režija Dušan Makavejev. Proizvodnja Neoplanta film, Novi Sad. Na sliki Jagoda Kaloper

v katerem jih realni ljudje po svoje pojmujejo. Vendar pa gre tu še vedno za navdušenje, še vedno gre za upanje, s tem pač simpatiziram. In nato se pojavi Kitajska, ta mi je še vedno simpatična, ker imam vtis, da tako velik narod, ki mu je uspelo prebuditi se v neverjetno veličastni revoluciji, ki se je začela z nekim drugim maršem in je trajala trideset let, če ne več, da takšen narod... Šele pod Reichovim vplivom sem razumel tiste milijonske množice, ki se nam nemara kažejo kot zdresirane, ko s knjžicami v rokah skandirajo in jim ne moremo pritrditi v njihovem obnašanju, ker nam ne ustreza, ker nismo v takšnem komunizmu. Vendar pa moramo spoštovati revolucijo, ki je vrgla na površje milijonske azijske množice, prvokrat prihaja na svetovno sceno človek druge polti. Doumel sem, kako je treba spoštovati biološki potencial nekaterih narodov in pa da energije revolucije niso samo miselne in teoretske, marveč tudi biološke. Koliko človekove ljubezenske energije je bilo potrebno, da se je proizvedla tista dva, trimilijonska množica na trgu v Pekingu?! Koliko očetov in mam se je moralo objemati, da je temu ogromnemu narodu uspelo preživeti in se razviti. (Ploskanje.)

Reichova ideja, da bi moralo komunistično gibanje pridobivati mladino s pojasnjevanjem, da je seksualna revščina hkrati depresija, in da je vse tisto, v kar silijo mladino, čisto slepilo, trik razredne družbe, da bi mladino ugnali v nekakšen dril. Menil je, da bi z demistifikacijo seksualnih tabujev lahko mladini pomagal najti pot v revolucijo. Ne, da bi se mladina podala v norenje, marveč pa bi našla konstruktiven način delavskega življenja. Tudi ta teorija delavskega samoupravljanja in teorija svobodnejše ljubezne nista več tako daleč, kot je videti na prvi pogled.

Zelo mi je žal, da moram te reči pojasnjevati v situaciji, v kateri sem se znašel in da moram govoriti pro domo sua.

Verjel sem, da bo film po redni poti prišel pred gledalce. Malo bolj na hitro in najbrž tudi zaradi velikega zanimanja in še kakšnih histeričnih izpadov smo morali tako hitro pripraviti javen razgovor. Želeli smo v nekaj mesecih pripraviti plasman tega filma, želeli smo napraviti študije, želeli smo se pogovarjati. Angažirali smo ekipe psihologov, ki naj bi analizirali, kako bodo film sprejeli različni krogi, mladina, starši itd. To se pravi, da smo imeli načrt, po katerem bi film, ki je v določeni meri celo presegel moja pričakovanja, namreč v tem, kako svoboden je postal — vse smo torej planirali, in še danes planiramo, da bi zelo sistematično in ne da

bi povzročali, naj tako rečem, družbene probleme in družbene nereda — skratka, da bi film spravili v kontakt z občinstvom, ki ga mora videti na najbolj dostojanstven in najbolj fin način, ki je mogoč.

Pa naj zaključim prejšnjo misel. S filmom sem poravnal neki svoj skojevski dolg. Ne samo do osebnosti Wilhelma Reicha, enega izmed mnogih Steinerjev, ki jih je zmele nečloveška mašinerija, marveč sem obračunal s svojimi idiotskimi govorancami na gimnaziji. Kdove koliko ljudi je trpelo, preganjali smo tiste, ki so imeli daljše lase, rezali smo jim hlače, strigli smo jih do golega samo zato, ker so imeli kodraste lase... Ampak poslušajte, ljudje, moja generacija je rasla v času, ko so bili samo komunisti svobodni. Samo mi smo bili gospodarji sveta, gradili smo proge in vse ostalo, drugi pa, ali so nam sledili, ali pa, pri moji veri, se niso smeli ljubiti, kakor so želeli in niso smeli živeti tako, kot so hoteli. Torej, obračunal sem s svojo osebno vestjo.

In celo danes, tukaj imam vtis, da so si nekateri ljudje prilastili več pravic.

Zdaj pa naj povem še nekaj o strukturi filma. Napravil sem film, ki iz dokumentarca prehaja v igrani film, v satiro, v informacijo o Ameriki, politični pamflet, v melodramo in na koncu v zelo dramatično, iskreno in nostalgično izpoved, za katero mislim, da ni niti malo nečastna v odnosu do ruskega naroda, ker mislim, da je pesem Bugata Okudžave nekaj najlepšega, kar je ruski narod danes lahko zapel. In naj mi nihče ne govori o tem, kar sem slišal tukaj od nekoga: »Kdo ima pravico reči, da ruski režim in ruski narod nista eno in isto?« O tem ne bom imel pogovorov, ker ni v navadi, da bi se ukvarjali z drugimi deželami, ukvarjamo se pač z našo lastno situacijo, vendar take misli nerad slišim. Mislim torej, da je Bugat Okudžava nekaj najlepšega, kar nam je ruski narod zapel in da sem imel pravico uporabiti ga na časten način v svojem filmu.

Najbrž bodo ljudje, ki se ukvarjajo z estetiko, lahko ocenili, kaj vse je v filmu moč najti. Trudil sem se uporabljati tehniko projektivnih tekstov, tega sem se hvalabogu naučil, ko sem študiral psihologijo. Želel sem povedati tovarišu iz »Novkabla«, da sem visokokvalificiran filmski delavec in visokokvalificiran delavec v socialni psihologiji. Spoštujem vse ljudi, ki se jezijo na moj film, toda prosim tiste, ki govorijo v imenu delavcev, naj vedo, da govore z delavcem. V svojem življenju sem tudi fizično delal, tudi zdaj velikokrat fizično delam, ko snemamo film, zato prosim, ko se pogovarjamo o delavskem



razredu, se pogovarjamo kot delavec z delavcem. Torej, glede strukture naj spet pojasnim nekaj iz svojega delovnega procesa: uporabil sem tehniko projektivnih testov, torej tehniko zelo provokativnih interesantnih slik, ki nimajo zaključene teme, kjer je vrsta stvari nedorečenih. Tisti, ki so sodili, da je film nedorečen, imajo popolnoma prav, samo razumeli niso, kaj je bil moj cilj. Povedal vam bom, kako so se ti ljudje vključili v moj plan.

Zadovoljen sem z vsemi, ki so tukaj govorili, kajti moj film jih je vse predvidel. Se pravi, da izstopijo in govorijo o sebi. Projektivni test je sestavljen tako, da ne nudiš dovolj elementov, si pa dovolj atraktiven in začneš, potem pa nekatere motivacije povlečeš nazaj in ne narediš zaključkov, in ljudje se zaradi naravne težnje (saj veste, če rečeš, da zadane naloge ne boš več reševal, ljudje tako nalogo rešijo, to je naravna človekova potreba po celoti), da dokončajo dano serijo majhnih nedovršenih celot, ki so spet del velike odprte in nedokončane celote — ne morejo upirati težnji, da bi sodelovali s svojimi interpretacijami, kajti drugega izhoda ni. Mislim, da smo človeka pripeljali v takšno situacijo. Tako je tudi pričujoči film, za katerega sem želel, da bi bil akcijski in bi se zaključil v gledalcih, v širši družbi, postal za vrsto ljudi podzavestna past, vaba. Končno je vsak film neke vrste psihološki material, ki ga avtorji ponujajo publiki, da jo zadovolje, vseeno pa so velikokrat zaprta struktura. Ta film, ki naj bi bil odprte strukture in prehaja prek zapornic, kaj se z njim dogaja? Preprosti ljudje, ki se ne ukvarjajo veliko s politiko, pravijo: »Joj, kako žalosten film,« drugi pa trdijo: »Zelo vesel film«, pa spet nekateri: »Moj bog, kakšen pesimist si!«. Različne pripombe sem slišal in mnogi so mi zatrjevali, da jih film osvobaja. To me zelo veseli, kajti želel sem, da naj bi film imel tudi nekakšne medicinske razsežnosti. Od nekaterih sem na primer slišal, da se v svojem seksu bolje počutijo. Ali pa se ljudje bolje počutijo v svojem političnem življenju — tega ne vem.

Želel bi, da bi film vsem nam pomagal, da bi se bolje počutili. Že leta živimo v političnem ozračju, kjer so partijski sestanki tako smrtonosno dolgotrajni, v življenju, kjer nam sistem našega političnega dela onemogoča, da bi s svojo kompletno človeško bitjo resnično živeli za našo domovino, v katero verjamemo, onemogoča nam, da bi živeli na način, ki si ga želimo organizirati; mnoge ljudi odbijamo od političnega dela, ker so naše strukture takšne, da tukaj ni ničesar stvarnega. Govorim o nekem osebnem angažmanu, ker osebno poznam

ljudi, ki se ne morejo angažirati v forme, ki eksistirajo. Sam niti ne vem, kakšne so te forme, reforma partije je stalno v teku, bog daj, verjamem, da se bo nekaj zgodilo, rad bi pri tem pomagal, ne vem, če ta film lahko ravno tukaj kaj pristori. Opažam, da se prav ljudje teh struktur najbolj jezijo. Mislim pa, odprta struktura vodi ljudi, ki so politično angažirani, do tega, da zdaj prihajajo na dan s političnimi sumničenji, nezaupljivostmi, negotovostjo, in — to zelo močno projektirajo v film in kažejo velik strah. Nekateri drugi ljudje, ki so modrejši in stabilnejši, ki nimajo tako nezanesljive politične osnove, vstopajo v film, filozofsko se angažirajo za film in film zlagoma postaja pobudnik filozofskih razprav.

Vtis imam, da je to najbolj zrela politična raven, s pomočjo katere je mogoče film razlagati. Pripravljen sem poslušati vse pripombe in pripravljen sem sodelovati pri vseh mogočih načinih pripravljanja poti od filma do gledalca. Prepričan sem, da bo film moral najti pot do gledalcev.

Za zaključek mi je zmanjkala učinkovita fraza, izgubil sem jo zavoljo tega pogovarjanja o politiki. Najbolj nesvobodni smo pač v politiki. To je grozno. Kljub vsemu pa je izredno zanimivo, da je filmu uspelo izluščiti toliko pojmov, pravzaprav nisem niti vedel, da bo film prisilil toliko ljudi, da pridejo z besedo na dan, ljudi, ki identificirajo — tako je, tu je misel prekinjena — Stalina s komunizmom. Bili so celo poskusi, da bi se vzpostavila nekakšna analogija Stalina in Tita, ki pa ni samo monstrozna, ampak dokazuje popolno slepoto. V tujini so me ljudje spraševali: »Vi, ki ste venomer nekakšni puntarji, opozicionisti in kaj vem, kaj še, kako pravzaprav sledite Titu?« Moral sem jim pojasniti, da je Tito največji revolucionar in upornik naše domovine, da se je vedno bojeval z močnejšim in da s takšnim človekom ne moreš biti v opoziciji, marveč si počaščen, da si lahko njegov potomec. Mislim, da smo mi takšna dežela.

Pri nas vsak najde svoje dolžnosti. Jaz sem svojo dolžnost našel sam. Kar cvrite me, branil se bom, napadajte, zdržal bom napade. Mislim namreč, da me tu ne more nihče zasačiti, kajti zelo sem pazil, da bi film zelo čisto potegnil meje. Kaže pa, da nekateri ljudje ne mislijo tako, zato pač, ker nekateri v naši praksi ne morejo razlikovati stalinistične prakse od prave, komunistične, jugoslovanske vizije delavskega samoupravljalnega mišljenja. Najbrž pri nas še vedno nismo na čistem s temi zadevami. (Ploskanje.)

Mislim, da je ta film eden izmed načinov, da bi se otresli naših navad, kajti, pogledajte, kaj delamo:

izvlečki izjav O sodnih procesih V hollywoodu 1947-1957

ALVAH BESSIE novinar, pisec in scenarist

Beg v verigah je bil Nedov veliki triumf. Zgodba je njegova, toda na scenariju sta delala skupaj s Haroldom Smithom dve leti in ga nato prodala prvemu producentu — Stanleyu Kramerju za 80 000 dolarjev. Še preden je dobil film Oskarja (za scenarij) 1958, je bilo splošno znano, da je Smithov partner s psevdonomom Nathan E. Douglas nihče drug kot človek s črne liste Nedrick Young. Beg v verigah je dobil še nagrado newyorških kritikov in 42 drugih mednarodnih priznanj. Sidney Poitier je postal zvezda. Film je mnogo vplival na medrasne odnose današnje Amerike.

Zanimiva posebnost filma je briljantna šala avtorjev. V uvodni sekvenci, ko še tečejo podatki o filmu, se kot voznika kamiona s kaznjenci pojavita avtorja scenarija Ned Young in H. Smith. V bližnjem posnetku kabine vožečega kamiona moremo prepoznati njuna obraza in točno preko njiju napisa: scenarij Nathan E. Douglas, Harold Smith. Širša publika ni nikdar razumela, zakaj peščica ljudi v kinu vedno aplavdira, ko se pojavijo ti napisi. Oskarja je pravkar dobil neki Robert Rich za film

Hrabri (The brave one). To ni nihče drug kot Dalton Trumbo, eden od hollywoodske desetorice. 1957 še en Oskar, tokrat za Most na reki Kvej. Glava filma pove, da je avtor scenarija Francoz (avtor originalne zgodbe), toda danes je že znano, da je Carlu Foremanu pomagal pri scenariju Mike Wilson, tudi avtor s črne liste. Mike je dobil še enega Oskarja za Prijateljsko prepričevanje.

EDITH TIGER prijateljica Youngove družine

Črna lista ali spravljanje nezaželenih na črno listo (blacklisting) je postalo nekaj kot način življenja. Človek, ki ni bil dovolj talentiran, je v teh letih lahko proglasil za komunista nekoga, ki je bil po sposobnosti nad njim in lahko ste prepričani, da je bil sposobnejši odpuščen in je prvi stopil na njegovo mesto. To je postal stil ljudi, ki so se hoteli koga znebiti. V Hollywoodu je znana zgodba o režiserju, ki si je zaželel igralčeve žene, toda ona ga ni marala. Torej je režiser proglasil igralca za komunista in ga spravil na črno listo. To je igralca ekonomsko uničilo in režiser se je poročil z igralčevo bivšo ženo. Obdobje črne liste je imelo mnogo sentimentalnih trenutkov.

Avtorji črne liste so se trudili dokazati, da so filmi očrnenih avtorjev subverzivni, toda to največkrat ni delovalo. Trideset sekund nad Tokiom (Dalton Trumbo) — nisem še videla bolj patriotskega filma v svojem življenju. Toda kako more nekdo presoditi kaj je subverzivni film? Kako bi definirali ta izraz? Za mene je mogoče subverzija podminiranje človeških bitij, dobesedno povzročanje telesnih poškodb, toda obstajajo sodišča, ki lahko evidentirajo takšna dejanja — ne rabimo HUAAC (House Un — American Activities Committee) za te namene.

Morebitni današnji aktivist v filmski industriji ni v istem položaju kot pisci in režiserji 40-tih in 50-tih let. V tistem obdobju so se pristaši in avtorji črne liste skopali na skupino srednjih let, ki se je utrdila na svojih položajih, ki je imela družine, otroke, ki je lahko mnogo izgubila. Oni so bili poklicani pred komite. Danes pravijo »aktivisti« mladim ljudem, ki še nimajo utrjene življenjske poti, ki še nimajo stalnih zaposlitev, kjer bi se bali izgubiti vse, kar so naredili. Ti mladi ljudje torej pridejo pred komite in ga pošljejo k vragu. Toda če bi se črna lista spet lotila utrjene skupine, bi na žalost spet prevladal isti strah.

Brala sem izjave prič, pri katerih so se mi ježili lasje. Npr. o primeru Neda Younga. Če bi spravila vsa ta dejstva skupaj, bi lahko naredila zgodbo groze. Bil je igralec Pollack, mislim, da je že umrl, ki je bil obtožen. A komite v resnici ni mislil njega, ampak nekega drugega človeka. Toda prišel je na črno listo. Ko so v komiteju končno priznali, da človek, ki so ga želeli, ni Pollack, so rekli: »Našli smo druge stvari o vas, torej boste ostali na črni listi.«

Bilo je mnogo takšnih incidentov.

Črna lista v Hollywoodu je izgubila, toda mnogo ljudi ni nikdar več dobilo zaposlitve. Mogoče njihov stil ni več odgovarjal, mogoče niso bili več zdravi, morda emocionalno zlomljeni.

Poleg sveta zabave (mišljena je filmska industrija v Hollywoodu) so delne preiskave prizadele tudi akademski svet, obrambno industrijo, delavstvo, sindikate. Bilo je kot bolezen, kot hong kongška gripa. Šinila je skozi celoten ameriški način življenja in ostala prisotna bolj ali manj od 1947—1957. Pričela je upadati v času druge Eisenhowerjeve administracije.

Danes v letu 1969 me skrbi, kar je Nixon zagovarjal v HUAAC in na procesu zoper Hissa (intrigantska politična preiskava v kongresu, na kateri je Nixon pričel kariero op. p.). Ne obsojam človeka zaradi preteklih dejanj in lahko da se v njegovih današnjih delih ne bo ponovilo, kar kaže preteklost. Toda Nixon je v veliki meri del tistih let črne liste. Čutim, da je njegovo današnje stališče, da se obdrži ljudi v zaporu brez poročstva in s tem prepreči zločine, zelo zaskrbljujoče.

ABRAHAM L. POLONSKY scenarist, pisec in režiser

Preminger je imel najmočnejši položaj proti črni listi. Dejstvo je, da je v dolgem obdobju lova na čarovnice vseskozi zaposloval človeka s črne liste. Preminger je vse pošiljal k vragu. Res ne bi hotel omeniti imena tega zaposlenega, ker je to njuna stvar, da jo kdaj odkrijeta. Toda bil je nekdo, ki ga Preminger tudi pod pritiskom ni odpustil. Od desetorice, ki je bila v ječi, je Ornitz mrtev, Maltz je končal film za Universal Dve muli za sestro Sarah (režiser Don Siegel). Ring Lardner je napisal MASH. Waldo Salt, eden od devetnajstih, je napisal Polnočnega kavboja. On je bil na listi, toda nikdar



SOL ZEMLJE. Režija Herbert J. Biberman. Na slici igralca Rosaura Revueltas in Juan Chacon

pred komitejem, ker je akcija desetih že prej razbila kongresna zaslišanja.

Walter Bernstein, pisec, je šel na listo, ker je bil iniciator protesta proti črni listi v New York Times. Pravkar je napravil film The Molly Maguires (režiser Martin Ritt), kjer sta igrala Sean Connery in Richard Harris, verjetno v enem prvih ameriških delavskih filmov.

Često me sprašujejo: ali ni bilo avtorjem v obdobju črne liste včasih pod častjo delati pod psevdonimom? Ali niso takšni pogoji dela korozivni za umetnost in samospoštovanje in spoštovanje svoje domovine? Moj odgovor je: vsekakor. Sam sem delal pod psevdonimom v obdobju črne liste za CBS, kjer smo trije (W. Bernstein, A. Manoff in jaz) dobili popolno kontrolo nad serijo show oddaj. Tu je bilo edino mesto v javnih medijih, kjer se je vodila gverila proti McCarthyju.

Nikdar nisem živel dalj časa v inozemstvu kot drugi kolegi s črne liste. Toda fanje, ki so ostali zunaj, so imeli prav tako trde čase kot tisti, ki smo se vrnili domov. Joe Losey ni režiral leta in leta. Moral je delati pod psevdonimi. Jules Dassin ni mogel dobiti filma. Toda končno, ko so ljudje z liste pričeli delati v ZDA, so tudi tisti v inozemstvu pričeli z delom. To je vse, kar se je zgodilo.

Moramo si zapomniti, da je bil Nixon eden od glavnih McCarthyistov. On je kot predstavnik Kalifornije pognal Helen Gahagan Douglas iz kongresa in kot takšen napravil kariero v Washingtonu. In sedaj je predsednik. Zamenjal je samo način delovanja, ne pa tudi mišljenje. To je zelo jasno.

Strinjam se z novo levico, mislim, da je črna lista danes širša, kot je bila kdajkoli. Napad Agnewa na medije je karakterističen za takšno obdobje in dejstvo, da je omrežje pokleknilo pred njim, je za mene popolnoma spoznavno.

Ko sem bil v Showu Johnnija Carsona vprašan o nadaljnjem obstoju črne liste danes, sem pritrdilno odgovarjal. Nesporno je, če ste v mirovnem gibanju danes in če vas aretirajo, ste zabeleženi. Če ste fizik ali kemik ali znanstvenik sploh, ne morete dobiti zaposlitve pri nobeni družbi, ki ima državno pogodbo. Zagotavljam, da črna lista na široko eksistira. Edina razlika je, da tisk o tem odkrito poroča.

JOSEPH STRICK režiser
Cenzura je črna lista idej.

RING LARDNER ml. scenarist
Glavni studii, ki so nas v preteklosti imeli na črni listi, izkoriščajo danes to dejstvo, ko reklamirajo določene filme.

JOSEPH LOSEY režiser
V času hollywoodskih preiskav, v času HUAAC je vladala v ZDA živa aktivnost. Toda ne zavedam se, da bi kogarkoli res zanimalo, kaj jaz ali kdorkoli resnično mislimo, kakšni so naši nazori. Ves interes je bil usmerjen v dajanje etiket: ti si komunist, ti nisi komunist, ti si levičar, ti si Američan, ti nisi Američan. Ne pa: kaj misliš, kakšne so tvoje ideje in če si komunist, kaj to pomeni? Je sploh kdaj kdorkoli definiral te besede? Je sploh kdo kadarkoli rekel: kaj misliš, da pomeni beseda komunist? Je to enostavno nekdo, ki dviga partijsko izkaznico, ali je to nekdo, ki ima Marxove ideje? Ali je to enostavno vsak, za katerega se zdi, da nasprotuje danemu socialnemu sistemu ali metodam, po katerih ta sistem deluje? Stvar je v tem, da družba deli etikete. Do neke mere ljudje želijo biti etiketirani. Zdi se mi, da si mnogi psevdo intelektualci želijo etikete — intelektualca, ne da bi prevzeli posledice, ne da bi sploh mislili.

Neki zelo znan mož v filmski industriji je videl mojega Služabnika in neznansko mu je bil všeč. Toda rekel je, da sem napravil komunističen film. Tisti, ki razumejo teror etiket, posebno te etikete, in ki so videli Služabnika, bodo mogoče prevarani s to izjavo, ker Služabnik gotovo ni socialna drama. V normalnem pomenu tudi ni komunističen film. Z izrazom komunističen film je omenjeni človek, prepričan sem, hotel reči, da je film precej neusmiljeno razgalil en aspekt naše družbe. Toda dokler nismo pripravljene razgaljati tistih strani naše družbe, ki so daleč od popolnosti, ne moremo upati, da bi imeli živo demokracijo ali kakršnokoli vrsto napredne in uporabne družbe. Upam, da je Služabnik sam to bolj precizno objasn timer.

ZAPIS O FILMU SOL ZEMLJE

V zadnjih petih mesecih leta 1969 je bil dolgo zamolčan ameriški igrani film Sol zemlje prikazovan pred študenti 30. univerz po celi Ameriki. Film je leta 1954 režiral Herbert Biberman. Distributorji filma cenijo, da je leta 1970 še okoli 100 univerz videlo film. Avtor sam je dobil 20 povabil, da prisostvuje projekciji in opiše primer hollywoodske

desetorice, kar je glede na današnje razpoloženje razumljivo, bodisi znotraj ali zunaj filmske in televizijske industrije. Biberman je eden od desetih režiserjev in scenaristov, ki so bili v zaporu, ker so odbili zahtevo HUAAC (House Un-American Activities Committee), da javno zagovarjajo svojo politično pripadnost in nazore. Stotine drugih hollywoodskih umetnikov, filmskih delavcev in izvajalcev, vključno 43 scenaristov, je prišlo na črno listo, kar pomeni, da leta in leta niso dobili dela pri filmu pod lastnimi imeni. Samo nekateri od njih so si kasneje povrnili profesionalni status, mnogi pa v tem niso uspeli.

Film Sol zemlje je bil narejen z velikimi težavami. Vlada, filmski sindikati, distributorji, kinematografi in druge skupine ter posamezniki so naredili vse mogoče, da bi zavrli snemanje, obdelavo in prikazovanje filma. Kakorkoli že, film je bil dokončan. Biberman je režiral, Mike Wilson pa je napisal scenarij, ki obravnava stavko na jugozahodu med mehiškimi Amerikanci. Paul Jarrico, tudi s črne liste, je bil producent. Film je 1954 prejel najvišjo nagrado francoske Filmske akademije: Najboljši tuji film prikazan 1954 v Franciji. Podobno je bil počaščen tudi na mednarodnem festivalu v Karlovih Varih.

Nekaj citatov iz knjige Salt of the Earth (Beacon Press, Boston, 1965) naj ilustrira neverjetno ignoranco in strah med tistimi uradniki, ki so šli pretirano daleč, da bi zavrli Sol zemlje.

Republikanec Donald Jackson (eden od članov kongresne komisije za protiameriško dejavnost) je ugotavljal:

Dragi gospod Speaker!

Prejel sem poročila o sekvencah filma, ki se pravkar snema in ki opisuje natančno to, kar moremo pričakovati od skupine komunistov, ki dela film. Film ima preišljen namen podžigati rasno sovražstvo in orisati ZDA kot sovražnika vseh nebelih ljudi. Če bo ta film prikazan v Latinski Ameriki, v Aziji in v Indiji, bo povzročil neprecenljivo škodo, ne samo Združenim državam, ampak stvari vseh svobodnih ljudi kjerkoli. V bistvu je ta film novo orožje za Rusijo. Na primer v neki sekvenci dva šerifa aretirata skromnega ameriškega rudarja mehiškega rodu in pri tem ustrelita mladega rudarjevega sina. Producent je uporabil tudi za dva avtobusa nebelih ljudi pri snemanju scen množičnega nasilja.

Gotovo eden najstrašnejših dokumentov v zgodovini ameriške kinematografije je sledeče pismo multi-

milijonarja, industrialca, športnika in začasnega svetnika — producenta v Hollywoodu Howarda Hughesa republikancu Jacksonu, 18. marca 1953: Dragi poslanec Jackson!

V vašem telegramu ste vprašali: Ali je mogoča kakršnakoli akcija filmske industrije in ustreznih organizacij, ki bi zaustavila dovršitev filma in preprečila prikazovanje doma in v tujini? Moj odgovor je: da.

Preden bo film gotov in prikazan, je absolutno potrebna obširna uporaba tehničnega znanja in velik del specialne opreme. Herbert Biberman, Paul Jarrico in njuna družba nimajo tega znanja in opreme. Če bo filmska industrija — ne samo v Hollywoodu, ampak povsod v ZDA — odklonila uporabo sredstev za tehnično obdelavo filma, film ne bo mogel biti dovršen v tej deželi.

Biberman in Jarrico sta se že srečala z odpovedmi, kjer je bila industrija pripravljena. Filmski trak je prvotno razvijal Pathe Laboratories, dokler niso prišle prve novice iz Silver Cityja. Toda že v minuti je Pathe spoznal dejstva; ta razumni laboratorij je v trenutku odbil nadaljnje delo na filmu, čeprav je to pomenilo povračilo gotovinskega plačila.

Preiskava ne more ugotoviti, kje se trenutno opravlja laboratorijska obdelava. Toda nekje se in veliko laboratorijskega dela bo moral nekdo še storiti, preden bo film dovršen.

Biberman, Jarrico in njuna družba ne morejo uspeti sami pri svojem načrtu. Preden bodo izgotovili film, morajo imeti tole pomoč:

1. Filmski laboratorij.
2. Dobavitelji filmskega traku.
3. Glasbeniki in zvočni snemalci.
4. Tehniki in pretopitve in zatemnitve.
5. Lastniki in tehniki opreme za zvočni zapis in za kopiranje filma.
6. Montažerji pozitivna in negativa.
7. Laboratorij za izdelavo končne kopije.

Če filmska industrija želi preprečiti dovršitev in širjenje tega filma po svetu kot reprezentativne produkcije ZDA, potem mora celotna industrija in posebno njen zgoraj omenjeni del narediti naslednje: Budno spremljati situacijo.

Temeljito raziskati vsak poizkus uporabe uslug ali opreme.

Prepovedati pomoč Bibermanu in Jarricu pri realizaciji tega filma.

Paziti na predloženo delo morebitnih marionetnih korporacij in tretjih strank.

Apelirati na Kongres in za Zunanje ministrstvo, da takoj prepreči izvoz filma v Mehiko ali kamorkoli.

film ali trojanski konj

bora draškovič

Rad bi povedal, da ne bom dovolil gledalcu, da bi si ustvarjal lastne sklepe, ampak mu bom poskušal posredovati svoje. Mislim, da je napočil čas, ko je treba govoriti odkrito.

Michelangelo Antonioni

Iz spremembe v spremembo, kot da se svetu še nikoli prej ni tako mudilo, na videz dokončno osvobodeni človekov duh razbija staro steklenico, ki je bil vanjo ujet, miti izginjajo kot lanski sneg, tabuji niso več uporabni niti za ptičja strašila... Z osuplega sveta izginjajo, padajo kot z vznemirjene Salome, tančice druga za drugo, skrivnost za skrivnostjo. Telo je ostalo povsem golo, zdaj je na vrsti koža.

Na videz nobena stvar tako pozorno ne spremlja in na neki način pripravlja usode sveta in človeka v njej kot vedno budno oko kamere.

Od ravnodušnega opazovalca vlaka, ki prihaja na postajo, se je film, ki se ni utegnil postarati, spremenil v strastnega udeleženca dogodkov. Bistvo te spremembe je zabeleženo v neskončnih množinah osvetljenega traku, ki ga poznavalci merijo že s svetlobnimi leti.

To je istočasno tudi biografija tega stoletja. Podatke o dnevih, ki v njih živimo, najdemo celo v slabih filmih. Iščimo jih v pravih.

John Bohrmann je glavno vlogo v svojem najboljšem filmu LEO POSLEDNJI zaupal Mastroianniju, »ker je to človek, ki ne občuti ničesar in lahko zato izrazi neko moderno psihično stanje. Dandanes ljudje ničesar več ne občutijo.«

V hipu, ko strašno novico, da je podivjana narava odnesla milijon Pakistancev, mnogi sprejemajo samo kot tridnevno senzacijo, ko se nam, nesramno ravnodušnim, dozdeva, da vojne na vzhodu niso naše, ker so predaleč, je razumljivo, da je emocija videti kot luksuz, če že ne pregreha.

A vendar: Pariz že dolgo ni bil tako razburjen, kot pri Pollackovem filmu KONJE STRELJAJO, MAR NE?, ki ga, mimogrede, še vedno vrtijo. Prav tako razburjenje sem zasledil tudi v Beogradu.

Na koncu filma se Jane Fondi zazdi, da je svet urad za igralce. Mogoče samo dekor. Vse je pripravljeno, še preden vstopiš. Uprlo se ji je in rada bi stopila s tega vrtljaka. V začetku Michael Sarrazin nastavlja svoj obraz dokončni svetlobi in uživa ob pogledu na ocean, na koncu mu je pa vseeno, če ga nikoli več ne vidi.

Zgodba je preprosta. V tridesetih letih tega stoletja so v Ameriki, izčrpani od težke ekonomske in duševne krize, izumili bizarno tekmovanje v maratonskem plesu. Od vsepovsod prihajajo različni ljudje, lačni in brezposelni, vsak par v varljivem upanju, da bo najbolj vzdržljiv, da se bo najdlje obdržal na nogah (na koncu to seveda ni več ples, ampak groteskno premikanje izčrpane in ponižane sence bivšega človeka) in tako osvojil nagrado tisoč petsto dolarjev.

Po skoraj tritisočih urah nepretrganega plesa, dan in noč, medtem ko se menjajo sveži gledalci in orkestri, a sodniki se vozijo na kotalkah in s piščalkami vzpodbujejo borbeni duh, medtem ko slabi padajo, se je Jane približala trenutku, ko bo proslila, naj jo ubijejo kot konja, ki si je zlomil nogo. Tudi v tem filmu odkrivamo tisto popolno »ameriško dramaturgijo«, nekoliko okrepljeno z izkušnjami televizije, ki predvidi vse nezmotljivo kot vesten kuhar, ki ve, kako se pripravi pikantna jed, a se končno sama ujame v lastno pest: gledalec pod preciznim vodstvom kmalu odkrije mehanizem, zapusti vodiča in ko sam predvideva prihajajoči dogodek, najprej nekoliko uživa v lastni domiselnosti, potem pa začne zgubljeni zaupanje ali zanimanje za dogajanje. Toda v tem filmu je toliko razburjen

na kupu, da ob enem samem gledanju tega Pollackovega filma kar sem napisal, še ne pride do izraza. V pretresljivi paraboli Pollackovega filma vidim zavito, navzdol usmerjeno pot človekove pretresljive situacije. Ta brezupni plesni maraton v istem peklenskem krogu je naporna in najpogosteje neuspešna človekova pot k uspehu, slavi ali sreči, kakorkoli že imenujemo cilj ali razlog te trnjeve poti.

Konec je vedno določen. Hemingwayev starec se meri z veliko ribo, jo premaguje, a čim bolj jo premaguje, bolj je zmaga absurdnejša, riba se manjša in na koncu ne ostane nič drugega kot neskončna grenkoba in utrujenost. Prav tako se manjša tudi plesalčeva nagrada. V začetku je vsem tem ljudem, pripravljenim na vse v tej kruti tekmi, nagrada povsem nedosegljiva. Potem pa naša Jane premaguje vse ovire, vzdrži več kot nasprotniki in je sposobna plesati prav do sodnega dne, poslednja se vzdrži na »krvavih nogah«, a čim dlje bo vzdržala, to je kruta šala, bolj se bo oddaljila od nagrade, ki se od ure do ure, iz dneva v dan, vedno bolj preliva v stroške organizacije maratona, ki jih plača — zmagovalec. Ko to dojamemo, se je Fonda naučila svoje lekcije. Hemingwayevemu starcu bi fantič rad posodil svojo moč. Kot da so se časi poslabšali. Zdaj pride presenečenje Pollackove dramaturgije: Sarrazin uporabi vse preostale moči, da bi ji skrajšal muke. Strel in vse preneha, življenje in slike na celuloиду se upočasnijo, kot zasirjena kri v telesu, ki se ohlaja, Jane skoraj lebdi v isti travi, v kateri je na začetku filma lebdel ubiti konj.

Ustavite svet, izstopiti hočem!

Ko so ugotovili, da usodo neke osebnosti najpopolneje spoznaš v trenutku njenega konca, je smrt glavnega junaka postala skoraj splošen pojav v današnjem filmu, a takoj nato se je prikazovanje te smrti v počasnem ritmu spremenilo skoraj v modo. Če je uničen naš junak, je uničen ves svet, ki se zato ustavlja, počasni in neha vrteti!

Čeprav so rešitev našli že prej, če se spominjam je v filmu BONNIE IN CLYDE prvič pokazala vso svojo moč, ko prestreljena telesa, polna svinca in smrti, toda osvobodena življenja in zemeljske teže, zarišujejo svojo pot v šele odkriti galaksiji.

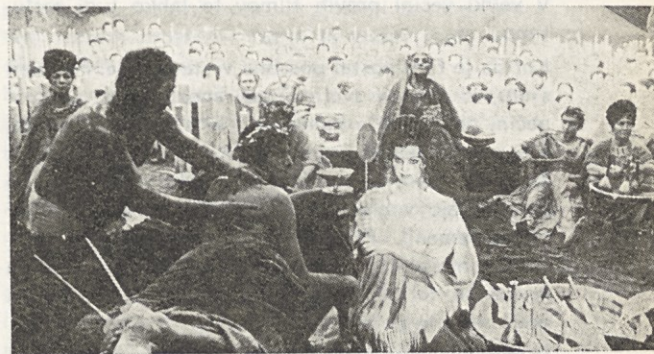
V BUTCH CASSIDY dva znana razbojnika z Divjega zahoda proti koncu devetnajstega stoletja umirata v Boliviji pod točo krogel. Počasnitev se končno spremeni v fotografijo, od smrti dveh junakov novega tipa pridemo do posnetka te smrti. Istočasno je ta fotografija tudi tiralica: od tega filma naprej se zdi, da je iz westerna za vedno izginila tista delitev na dobre in slabe, pri kateri dobri na koncu zmagujejo. Najprej so »dobri« začeli izgubljati, a



ODPADEK. Režija Paul Morrissey. Proizvodnja Andy Warhol, New York. Na sliki Jane Forth in Geri Miller



KONJE STRELJAJO, MAR NE? Režija Sidney Pollack. Na sliki Jane Fonda in Michael Sarrazin



SATYRICON. Režija Federico Fellini. Na sliki prizor iz filma

tukaj sta nevarna roparja Union Pacifika predstavljena tako, da ju vzljubimo kot »dobre«, potem ju pa znova preluknjajo, kot se to dela s »slabimi«. Konec ene in začetek druge legende. Mitologije.

Od nekdaj je bilo neprimerno in odvečno iskati dobrega in slabega človeka. Samo v westernih je veljal pomirjujoči red in vedelo se je, »kdo je kdo«. Zdaj se je tudi tam vgnezdila zmeda.

Film torej postavlja vse na kocko!

Konec GOLEGA V SEDLU je upočasneni let motorja, ki se potem, ko je Peter Fonda oziroma Kapetan Amerika prevozil na njem vso Ameriko, razleti kot glava NOREGA PIERROTA.

Preden se vse konča v O JAGODAH IN KRVI, je študent Simon najprej ravnodušen, potem zaljubljen in aktiven, v spopadu s policijo poskuša obvarovati Lindo. Panterski skok in njegovo mlado telo leti preko čelad in vzgojnih palic, sovraštva in absurda, potem se pa, najbrž zadeto, najprej ustavi, a potem se zdi, kot da se počasi vrne košček poti nazaj.

Pri Hooperju eksplozija motorja na videz simbolizira konec neke usode, pri Antonioniju (ZABRISKIE POINT) počasno razletavanje na videz označuje konec establishmenta, konec cele napačne civilizacije. Nezadovoljnost junaka današnjih filmov s svetom, v katerem živimo, je preneseno nezadovoljstvo samih ustvarjalcev. Pravzaprav je sposojeno ali odkrito v samem življenju, prav tako, kot je del njega tudi pejisaž, ki ga slikajo.

Nobena družba ni tako dobra, niti tista, ki jo imamo najrajši, da ne bi mogla biti še boljša! Istočasno pa se zdi, da ni družbe, ki ne bi bila domišljavo prepričana, da je najboljša od vseh možnih modelov. Ta domišljavost se lahko spremeni v kruto obrambo obstoječe zablode. Preprosteje povedano: politika ureja, umetnost vznemirja, dvomi, raziskuje, teži k spremembi . . .

V veliki večini pravih filmov to lahko tudi zaslu-timo.

Kot da je film postal posebna vrsta gverile. Po vsem svetu, iz okopov svoje angažiranosti, vsak na svoj način, oboroženi s kamerami, ki sicer ne streljajo, a napadajo dovolj ostro, filmarji kažejo, kakšno je življenje, oziroma kakšno naj bi bilo, pri tem pa podpihujejo v gledalcu nepremagljivo željo, da bi vse spremenil. Priče smo raznih političnih, kulturnih, moralnih, seksualnih in ostalih revolucij in vedno so tu budne kamere, da zabeležijo pejisaž pred bitko in po njej.

Spremeniti svet. Za Godarda na videz ni drugega poklica.

Najmanj me zanima pogumnost ali predrznost »spreminjanja« sveta v skrivnih predelih seksa. Slikar Thorsen je uporabil poglavje iz Henryja Millerja in naredil MIRNE DNEVE V CLICHYJU, ker je hotel »tiste« stvari pripeljati do konca. A zdi se, da je to storil že Andy Warhol, tudi slikar, v svojem spotakljivem filmu FUCK. Ta film sem videl v new-yorškem Muzeju moderne umetnosti, zato vem, kako daleč so že prišli na tem področju. Če Warholov film ne bi bil prepovedan, sem prepričan, da bi bilo okrog Thorsena manj hrupa.

Če povemo po pravici, videlo se je vse, a to ni preseglo skrajnega dolgočasje, ki ga vzbujajo vse te tako imenovane erotične scene. Mogoče je dandanes področje seksa zunaj kinematografa nekaj drugega, a prepričan sem, da je Rita Hayworth s slačenjem ene same rokavice bolj razburjala kot vsa ta telesa, ki so brez potrebe slečena in se uboga trudijo pred nami. Smisel, ne pa nepotrebno gola koža je tisto, kar prodira v ožilje avditorija.

Donskoj nam je povedal, da je nekoč eden najboljših italijanskih režiserjev napisal, kako je največ energije porabil za to, da ne bi prikazal svojega pravega odnosa do predmeta, ki ga je slikal. Pustil je ljudem, da so sklepali sami. Zapijmo pesem in končajmo film! To je bilo v njegovih zgodnjih filmih. Kasneje se je, kot je napisal, spametoval in ni več delal filma brez ostrega odnosa do družbe! Celó Bergman, kadar je najbolj prenasičen z resničnostjo, na begu v sanjarjenje in sanje, ima do tega vedno svoj odnos. Na videz so njegovi junaki iz STRASTI zgubljeni na nekem zamrznjenem skandinavskem otočku, ločeni od sveta. A pokaže se, da ti osamljenci, zapleteni v mreže tesnobe in nerazumevanja, pripadajo ljudem, kot ta zgubljeni otok pripada zemljevidu sveta.

Fellini je v SATYRICONU izšel iz Petronija Arbitra, a je kmalu ali takoj, kaže da nalašč, pozabil še tisto malo, kar je vedel o Rimljanih in se spustil v čarobne in mračne predele, ki jih obiskuje v svojih najbolj skritih sanjah. Politika sna. Danes je vse politika, pa tudi sanje, ki jih sanjamo. Za Fellinija je stari svet mrtev, pa tudi temu, današnjemu ni veliko bolje. Ljudje tavajo kot sence po dantejevskih dolinah, skozi grozne izparine, med maskami, kakršna je tudi na njihovem obrazu. Strupeni pejisaži, strah kot edina preostala človeška emocija, žalostne zahteve, zapuščena bivališča. Méliěsovski dekorji. Človek blodi po lastnem planetu kot po jalovih predelih drugih zvezd.

Skoraj ni filma, v katerem ne bi poudarjal: nezadovoljen sem in delam film, da bi to pokazal tudi vam.



LEO POSLEDNJI. Režija John Bohrmann. Na sliki prizor iz filma

Kako se je svet spremenil. Kje so časi NEZADOSTNO IZ VEDENJA in ljubkega dijaškega upora, sestavljenega iz hoje skozi perje in plezanja po strehah proti nebu. Pogumni mladi živčni svet. V Če... jezni mladeniči zažgo college in streljajo na profesorje. Svet je, kot se zdi, vedno krutejši.

Delavci, štrajkajoči v UPORU V ADALENU izražajo svoj protest tako, da z ogledali svetijo vojakom pod čelade. Za povračilo, na to ni treba nikoli dolgo čakati, je prelita njihova kri. Kot že prej v ELVIRI MADIGAN je Boo Widerberg pokazal, kako nežnost kmalu zamenja krutost.

Hooper mi je pripovedoval, kako on in Peter Fonda na svojih motorjih kot mlada junaka filma sanjata o »svobodi brez omejitev«. Manj nedolžna od Kernacovih junakov (Na poti), ki prav tako niso bili povsem nedolžni, odkrijeta porazno dejstvo, da je nemogoče biti svoboden v svetu, v katerem te kupujejo in prodajajo.

Vedno več je filmov, ki se ukvarjajo z mladimi. Svet se je res pomladil v zadnjih dvajsetih letih in če film ne bo prodril pri mladih, bo propadel v

vseh ozirih. Mislim, da je to posebna vrsta dogovora. Ustvarjalci se trudijo, da bi s svežostjo svojih filmov zmanjšali število let, ki je napisano v njihovi osebni izkaznici. Mladost je resnica.

Če v kratkem času vidiš veliko dobrih, to se pravi resničnih filmov, nenadoma spoznaš, kolikšna je osvobodjena moč te umetnosti. Vedno gre za vse! Film je trojanski konj v glavi današnjega »homo politicusa«. Kakšni upori in polomi se dogajajo v tem tesnem prostoru. Težko je voditi ljudi, ki vidijo veliko filmov!

Kadar pomislim, kaj vse film zmore, začutim tisti mladostni srh iz izdaj znanstvene fantastike: izumljeno je nevarno orožje; bo pomagalo ljudem ali pa bo uničilo svet? To je odvisno samo od tega, ali bo ostalo v rokah tistih, ki jim pripada, ali pa ga bodo uporabljali tudi tisti, ki bi ga zlorabljali. »V nobenem od mojih filmov ni niti najmanjšega detajla, ki bi nasprotoval mojim moralnim in političnim prepričanjem...« To je Buñuelovo trdno merilo, dragoceno za vse, ki ustvarjajo in uživajo film.

najbogatejši festival

denis poniž

Namen festivala je podpora ustvarjalnosti in izpopolnjevanju vsebine, oblike, stila in vrste televizijskih oddaj, razvoju izmenjave mnenj in izkušenj in razvoju mednarodne izmenjave TV programa.

Iz Pravilnika TV festivala Bled 71

1.

Letošnji blejski TV festival je bil vsekakor najbogatejši v vsej zgodovini TV festivalov pri nas. To je misel, ki jo lahko ilustriram z nekaterimi konkretnimi podatki, zaradi katerih in s pomočjo katerih bo vsaj v grobih obrisih nakazano in prikazano vse, kar se je pomembnega dogajalo v dneh od 30. maja pa do 7. junija, ko se je programsko vodstvo festivala sestalo z novinarji na javni razpravi o konceptu TV festivala.

Bled je bil letos pester. Ne le da se je odvijal nacionalni tekmovalni program v devetih kategorijah, ne le da je bila informativna sekcija nenavadno bogata in po svojih kvalitetah ni zaostajala za tekmovalnim programom, Bled je postal za teden dni tudi mednarodno prizorišče posveta vodilnih strokovnjakov in znanstvenikov s področja TV in njenih komunikacij. Mednarodni simpozij »Nove meje televizije«, ki je potekal v štirih sekcijah (TV in mednarodno sporazumevanje, TV in družbene spremembe, TV in komuniciranje preko satelitov, Izbrazba kadrov za nove naloge televizije), pomeni po eni strani logično nadaljevanje mednarodnega posvetovanja o informiranju in mednarodnem sporazumevanju, ki je bilo leta 1968 v Ljubljani, po drugi strani pa bistven prispevek k razvoju vrste vprašanj o TV in njeni socialno-psihološki vlogi v sodobnem svetu. Naj omenim samo temo »Televi-

zija in komuniciranje preko satelitov«, ki pomeni vsekakor vrhunec današnjih prizadevanj za čim hitrejše, popolnejše in kar najbolj koordinirano izmenjavo programa v okviru danes morda še nekoliko fiktivne, a vsak dan bolj realno prisotne »Mondovizije«. Simpozij je zbral veliko udeležencev (preko 90), od tega nekaj res pomembnih strokovnjakov: prof. Jamesa Hallorana, Herberta Schillerja, dr. E. Katza, Johna Willinga, Francesca Fattorella in še mnoge druge. Pomembno je tudi dejstvo, da je bil simpozij pripravljen v okviru sporazuma z UNESCO in AIERI/IAMCR (mednarodnim združenjem za proučevanje množičnih komunikacij), saj daje sodelovanje teh dveh mednarodnih organizacij seminarju še posebno težo. EKRAN namerava v eni prihodnjih številki posvetiti več pozornosti sami vsebini seminarja, kar bo mogoče šele takrat, ko bo izšla posebna publikacija o seminarju, v kateri bodo zbrani vsi referati in izvlečki iz najzanimivejših debat. Takrat bomo zaprosili za kratke izjave tudi nekatere naše strokovnjake, ki so sodelovali v delu seminarja.

II.

V okviru blejskega TV festivala pa se je odvijala še ena mednarodna prireditve, I. mednarodni festival športnih in turističnih oddaj. Omeniti je treba vsaj češko oddajo Premagani vitez, odlični nemški TV film Variacije za kajak, Derbi v veliki vasi beograjskega avtorja Slobodana Novakovića, bilo pa je tudi nekaj popolnoma poprečnih oddaj: Dubrovnik režiserjev Mladena Femana in Jacka Kuneya (TV Zagreb) ali pa romunska oddaja V Klužu (A la Kluj) romunske TV v režiji Carmen Dobrescu.

Zdi se, da kljub skromni udeležbi in morda tudi skromni poprečni kvaliteti oddaj I. mednarodni festival športnih in turističnih TV oddaj le pomeni določeno mednarodno afirmacijo našega TV programa, njegovih stikov in mednarodnih pobud, ki lahko nastanejo kot posledica takšnih srečanj. Festival bi bilo treba v bodoče razširiti, kriterije izostriti, ustvariti morda štiri (vsaj) kategorije in sicer: turistično-informativno, turistično-folklorno, neposredne športne prenose in pozneje narejene športne oddaje. Tako bi bila tudi odločitev žirije verjetno lažja, saj bi izhajala iz trdnih kriterijev, ki bi jih bilo treba prej točno določiti. Hkrati pa bi bilo treba poskrbeti za boljšo propagando, saj si posameznih oddaj ni ogledalo več kot po 20 ljudi, čeprav je Bled v tem času, v času festivala, poln

tujih in domačih turistov. A o propagandi kaj več na koncu.

III.

A naj bodo te, v bistvu dopolnilne prireditve blejskega TV festivala še tako zanimive in pomembne, je srž vsekakor nacionalni tekmovalni program, v katerem se v devetih kategorijah posamezni studiji potegujejo za najvišje priznanje blejskega festivala, za statuo JRTV, ki je obenem tudi simbol festivala. Festival na Bledu torej ni le festival v pravem pomenu besede, tj. slavje, praznična prireditve, na kateri se pokaže vse najboljše, kar je po mnenju posameznih TV hiš nastalo v njihovi proizvodnji v zadnjem letu, TV festival je tudi tekmovanje, s svojimi kategorijami, propozicijami, zmagovalci in nagradami.

Tu pa se tudi prično problemi, vprašanja, razmišljanja in polemike. Naj za ilustracijo atmosfere navedem nekaj mnenj, ki so bila izrečena na javni razpravi s člani programskega odbora. Eno izmed vprašanj je vprašanje kriterijev za izbor posameznih kategorij. Mnogi prisotni na tej javni razpravi so menili, da so zapostavljene oddaje novinarskega žanra (TV dnevnik, ostale aktualno-politične oddaje), čeprav sestavljajo poprečno 30 do 40 odstotkov vsakodnevnega programa. Tudi kategorija direktnih prenosov ni zastavljena najbolje, saj je to kategorijo sploh težko precizirati.

Posebno vprašanje je tudi odnos televizije in njenih oddaj do drugih umetnosti — gledališča, filma, baleta. Postavljeno vprašanje o namenu in pomenu takšnega sodelovanja je ostalo odprto, saj bi bila potrebna obširnejša raziskava, ki bi šele pokazala, kje so realne meje televizijskega prenosa in kje so fiktivne, torej tiste, ki so postavljene danes.

Pozornost bi bilo treba posvetiti tudi informativni sekciji, katere namen je predvsem v informiranju tujih avtorjev in tujih kupcev o naši televizijski in filmsko-televizijski proizvodnji, ki je zanimiva tudi za tuje TV družbe. Festival bi moral namreč postati tudi sejem, na katerem bi se kupovalo in prodajalo. Toliko bolj, saj je seminar »nove meje televizije« opozarjal na vedno večji pomen izmenjave TV programov. Informativna sekcija je bila zapostavljena in ni imela tistega odmeva, kot bi ga morala imeti.

Posebnost letošnjega festivala, ki je bila kritizirana (upravičeno) na javni razpravi, je število žirij in število nagrad. Tekmovalni del so ocenjevale štiri strokovne žirije in osemnajst žirij gledalcev iz prav

toliko mest. Vsaka žirija gledalcev je imela sedem članov. To je seveda na videz zelo demokratična rešitev, ki omogoča, da gledalci iz cele Jugoslavije izrečejo svoje mnenje o programu. Seveda pa se izkaže takšen način žiriranja za precej iluzoren, če pomislimo, da so bili v posameznih žirijah skupaj novinar-knjževnik in delavec, profesor in ribič itd. Težko je namreč verjeti, da je bila žirija lahko objektivna in da ni prevladalo mnenje tistega, ki je profesionalno bližje televiziji. Tudi je po svoje absurdno, da je imel festival turističnih in športnih oddaj svojo žirijo, saj se je konec koncev dogajal znotraj strukture samega festivala in bi ga lahko ocenjevala katerakoli izmed strokovnih žirij.

Tudi število nagrad je v resnici zastrašujoče — kar 51 jih je bilo podeljenih. To seveda ni nič slabega, če ne bi skrivala ta inflacija v sebi neke druge slabosti — inflacije vrednosti kvalitete posameznih oddaj.

IV.

Tako pa smo prišli do samih oddaj, ki so tekmovalne v že omenjenih devetih kategorijah. A še prej moramo analizirati postopek, po katerem so bile posamezne oddaje delegirane na tekmovalne. Po Pravilniku TV festivala Bled 71 ima vsaka televizijska hiša pravico poslati za isto kategorijo več oddaj, programski odbor pa izbere iz vsake TV hiše po eno oddajo, ki zastopa televizijsko hišo v tekmovalnem programu. Seleksijska komisija torej že izloči slabše oddaje, seveda pa ni nikjer rečeno, da niso izločene morda tudi dobre. Če je tak postopek v veljavi, in v veljavi je bil, potem je vsako nadaljnje žiriranje čisti nesmisel, saj je jasno, da je vsaka izmed oddaj, ki so prišle v tekmovalni spored, že nagrajena. Absurdno je torej izmed njih izbirati najboljšo, saj so vse najboljše, samo vsaka v drugem smislu. Žirija (ali žirije) bi imele smisel le v primeru, če bi v tekmovalnem programu vsaka TV hiša sodelovala z npr. tremi oddajami. To bi bilo še toliko bolj upravičeno, saj proizvodnja TV oddaj narašča iz leta v leto, število oddaj v tekmovalni sekciji pa se ne zvišuje bistveno; povečuje se le število kategorij. Takšen ugovor postane še bolj upravičen, če se spet spomnimo števila in številčnosti žirij, ki pravzaprav niso imele napornega dela.

Hkrati pa je povsem upravičen ugovor glede nagrad. Težko je prepričati kogarkoli, da je npr. drama DIREKTOR toliko boljša od POGREBA ali sarajevske drame NASILJE, ali pa da je nadalje-

vanka KAM GREDO DIVJE SVINJE boljša, popolnejša, skratka nad drugimi oddajami te kategorije, npr. nad nadaljevanko O OPATU IN O DUŠI V VICAH. Res je, da so nagrade potrebne, saj je festival res FESTIVAL in torej mora imeti tudi praznično obeležje, praznično obeležje pa so tudi in predvsem nagrade.

Kajti potem je to festival producentov oddaj in niti najmanj festival gledalcev, vseh tistih stotisočev gledalcev, ki so ob in navkljub kvaliteti festivala prisiljeni gledati dan za dnem spored poprečne ali celo podpoprečne kvalitete. Vse to govori v prid tezi o tem, da bi morala biti selekcija oddaj in selekcija kategorij urejena drugače, saj lahko le takšno kontinuirano pomlajevanje in prenavljanje festivala zagotovi njegovo upravičenost in njegov cilj, ki je zapisan v točkah festivalskega pravilnika. Vodstva posameznih televizijskih hiš bi morala tvegati več, ustvarjati tudi tekmovalni program bolj elastično, bolj prodorno in ne nazadnje tudi bolj provokativno. Kajti le tak festival bo FESTIVAL producentov, festival kritikov in festival občinstva.

V.

Tako smo prišli do zadnjega, toda ne nepomembnega vprašanja o propagandi za blejski festival. Trdim lahko, da ima vsak festival svoje občinstvo, da se število občinstva povečuje, blejski festival pa je brez občinstva, če odštejemo kritike, sodelujoče ustvarjalce in nekaj naključnih gledalcev. Kje je vzrok tega nevzpodbudnega stanja, ki festivalu jemlje njegovo moralno moč, ga pravzaprav radikalno diskvalificira? Je morda res nekaj resnice v tem, da Bled ni najprimernejši kraj za festival? Mar so upravičeni glasovi tistih, ki trdijo, da bi moral biti festival vsako leto v drugem TV centru, da bi imel stik z gledalci? In ali ni značilno, da je televizija posredovala tekmovalni program dopoldne, ne pa popoldne, če ne drugače, vsaj v izvlečkih. Saj to je bil FESTIVAL televizije, a ga televizija ni znala predstaviti v vsej njegovi polnosti.

Pripombe, izrečene na račun programske organizacije, pa tudi idejne sheme festivala torej ne niso kar iz trte izvite, temveč so rezultat dolgotrajnejše krize, ki jo mora prebroditi TV festival z lastnim prestrukturiranjem in lastno, iz svojega poslanstva izvirajočo silo. Kajti le tak festival bo festival gledalcev in festival ustvarjalcev. To pa je zapisano eksplicite tudi v mottu tega članka, ki je drugi člen festivalskega pravilnika.

nagrade na VI. tv festivalu bled 71

Strokovna žirija:

Kategorija neposrednih prenosov — GIMNASTIKA 70, realizacija Beno Hvala, TV Ljubljana

Kategorija reportaž — PIVA — 71, avtor Rajko Cerović, TV Titograd

Feljtanske oddaje — ODISEJA MIRU — ODŠTEVANJE DO NIČLE, avtor teksta Andro Gabelić, režija Olivera Gajić, TV Beograd

Poučne oddaje — Z DOMIŠLJIJO V LEPENSKI VIR, režija Ljubiša Djokić, TV Beograd

Oddaje za otroke — NINA IN IVO, scenarij Ela Peroci, režija Anton Tomašič, TV Ljubljana

Glasbene oddaje — DAMA PIK NA VENERINEM BREGU ALI SVETA DVOJICA, scenarij Željko Marjanović, režija Aleksander Jevdjević, TV Sarajevo

Revijske oddaje — TV MAGAZIN, režija Anton Marti, TV Zagreb

Serijske igrane oddaje — KAM GREDO DIVJE SVINJE, scenarij Ivo Štivičič, režija Ivan Hetrich, TV Zagreb

TV Drame — DIREKTOR, avtor Primož Kozak, režija Milenko Maričić, TV Beograd

Strokovna žirija je podelila najboljšim oddajam v posameznih kategorijah statue Bled 71.

Žirija gledalcev:

Kategorija neposrednih prenosov — GIMNASTIKA 70, realizacija Beno Hvala, TV Ljubljana

Kategorija reportaž — POT, avtorja Marin Kuzmić in Tomislav Radić, TV Zagreb

Feljtanske oddaje — OBJEKTIV 350, urednik Božo Milačić, režija Branko Bauer, TV Zagreb

Poučne oddaje — ROMANCE BOSANSKIH SEFARDOV, scenarij Husein Tahmišćić, režija Jan Beran, TV Sarajevo

Oddaja za otroke — VELIKI IN MALI — LJUBEZEN, avtor Milan Grgić, režija Berislav Makarović, TV Zagreb

Glasbene oddaje — W. A. Mozart: ČAROBNA PIŠČAL, režija Daniel Marušić, TV Zagreb

Revijske oddaje — SEDEM MLADIH, režija Jovan Ristić, TV Beograd

Serijske igrane oddaje — KAM GREDO DIVJE SVINJE, scenarij Ivo Štivičič, režija Ivan Hetrich, TV Zagreb

TV drame — NASILJE, adaptacija in režija Uroš Kovačević, TV Sarajevo

Žirija gledalcev je podelila najboljšim oddajam v posameznih kategorijah diplome Bled 71.

Ostale nagrade, ki so jih prejeli ustvarjalci ljubljanske televizije:

Beno Hvala za režijo oddaje GIMNASTIKA 70

Žaro Tušar za filmsko kamero v oddaji MONITOR

Ela Peroci za tekst oddaje NINA IN IVO

Jože Javoršek za scenarij oddaje DEVET KROGOV NEKEGA RAJA

Posebna priznanja strokovne žirije:

Jožetu Spacalu za scensko opremo oddaje RONDO O ZLATEM TELETU

kameri v oddaji DEVET KROGOV NEKEGA RAJA

Beni Hvali za oddajo MIKAVNOST NENAVADNIH NEVŠEČNOSTI

Jožetu Pogačniku za oddajo MOTONAUMA

in Nikolu Majdaku za isto oddajo.

festivalske razglednice

igor more - denis poniž

vsi posnetki IGOR MORE



Na pikniku v Ribnem: Ljupka Dimitrovska, ki je nastopila v revijski oddaji Antona Martija NOVOLETNI SHOW LJUPKE DIMITROVSKE v proizvodnji TV Skopje.



Helena Kodrova v razgovoru z enim izmed eminentnih udeležencev simpozija Nove meje televizije, profesorjem na Kolumbijski univerzi Herbertom Schillerjem.



Veljko Bulajić je bil član strokovne žirije za ocenjevanje TV dram.



Na pikniku v Ribnem: Predsednik organizacijskega odbora Tomo Martelanc (v sredini) v razgovoru z Radom Cilenškom, članom istega odbora in vodjem redakcije za filmski program pri ljubljanski RTV Djurom Šmicbergerjem.



Nasmeh Bena Hvala, realizatorja oddaje GIMNASTIKA 70, ki je v kategoriji neposrednih prenosov enoglasno osvojila prvo nagrado strokovne žirije in žirije gledalcev.



Na pikniku v Ribnem: Majda Grbčeva je zaigrala v vlogi žene padlega oficirja-prvoborca v TV drami POGREB, ki jo je režiral Jože Babič po znanem tekstu Bena Zupančiča.



Ivan Hetrich, režiser nadaljevanke KAM GREDO DIVJE SVINJE, ki je prejela v kategoriji igranih serijskih oddaj prvo nagrado strokovne žirije in žirije gledalcev.



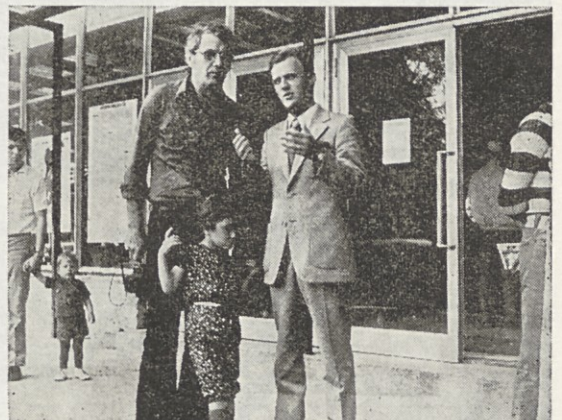
Sedma sila na blejskem festivalu: TV kritik Dela Snój in fotoreporter Leon Dolinšek pred festivalsko dvorano.



Zagrebski igralec Relja Bašić, ki je zaigral v zagrebski TV drami režiserja Vanča Kijakovića FABIEN.



Sedma sila na blejskem festivalu: Igor Mandič, komentator VUS na pikniku v Ribnem.



Drago Pečko (na desni) in Miha Baloh, ki igra glavno vlogo v nadaljevanki DEVET KROGOV NEKEGA RAJA; po scenariju jo je za ljubljansko TV posnel Jože Pogačnik.

tele- vizijski mostovi

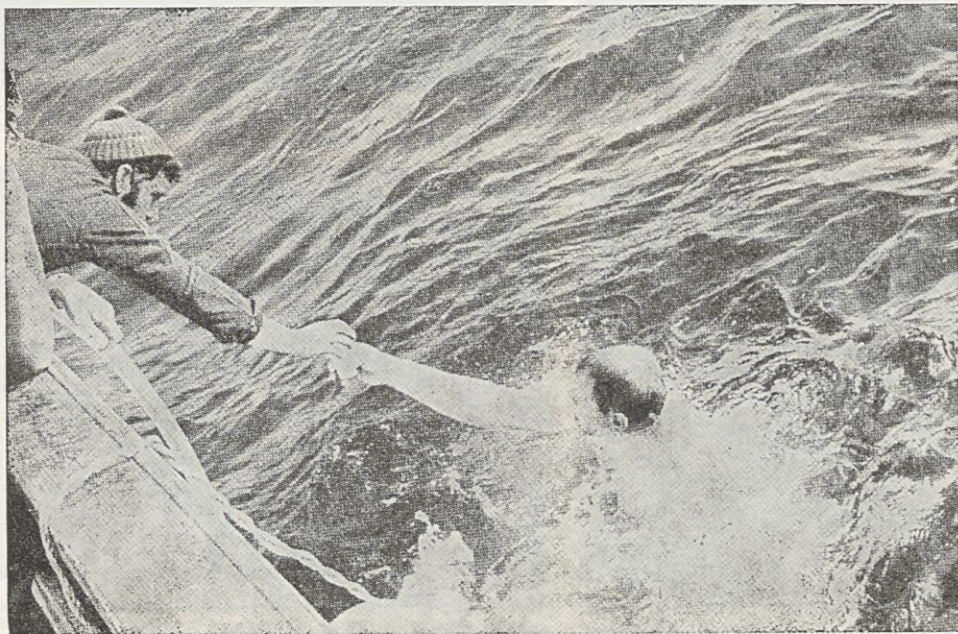
igor more

V okviru šestega TV festivala jugoslovanske televizije je letos prvič potekal I. mednarodni festival športnih in turističnih TV oddaj dvanajstih držav, ki so sodelovale v konkurenci s štirinajstimi turističnimi ter enajstimi športnimi TV oddajami.

Če kot kriterij pri ocenjevanju turističnih TV oddaj vzamemo nujnost posredovanja vrste občutkov, vzbujanja in izzivanja vrste želja ter ustvarjanja potreb po predmetu obravnavane teme, potem lahko izmed predvajanih izločimo le nekatere. V prvi vrsti je to francoski barvni film Koralni greben. Z izostrenim čutom ter odlično kamero nas vodi v čarobni in skrivnostni svet potopljene ladje, koralnih čeri, svet tišine in življenja. Gotovo eden najlepših filmov festivala, a žal zaradi izbrane teme potisnjen na rob turističnih filmov in njihove namenskosti.

Kot najboljša turistična TV oddaja festivala je bil proglašen film Normandie iz serije Francija iz ptičje perspektive režiserja Sergea Mamouliana.

S ptičje perspektive nam razkazuje znamenitosti Normandije, a je zaradi preobilice informacij, ki smo jih pri-



siljeni avdiovizualno sprejemati, ter ne do kraja izrabljene, po svoje omejene možnosti snemanja solidno povprečje, ki po svoji umetniško izpovedni moči v okviru turističnega filma ne izstopa bistveno.

Od jugoslovanskega prispevka je vredno omeniti oddajo TV studia Sarajevo — Mostovi — scenarista in režiserja Uroša Kovačevića (nagrada za scenarij). V svojem zanimivem in tenkočutnem pristopu k starim kamnitim bosansko-hercegovski mostovom je s stihii in napisi z mostov iz XV., XVI. in XVII. stoletja, s stihii in proznimi odlomki F. G. Lorca, ciganske poezije, Ive Andrića in mlajših bosansko-hercegovskih pesnikov poskušal prikazati večno navezanost človeka na te čudovite kamnite loke, ki skozi stoletja vežejo en breg reke z drugim. Čas in reka tečeta, ljudje prihajajo in odhajajo, mostovi pa ostanejo, kot dediščina prejšnjih in obveza bodočih.

Ljubljanski TV studio je bil zastopan z barvnim filmom Črni in beli konji iz male televizijske serije Znamenitosti male dežele, ki jo je pripravil TV program Ljubljana s sodelovanjem slovenskih filmskih delavcev. Scenarij je pripravil pisec in dramaturg Vladimir Koch, posnela pa sta ga Metod in Milka Badjura. Film je v svoji scenarijski in idejni izvedbi bolj šolsko-poučen kot turistično informativen in zanimiv. Tudi kamera ni več tako sveža in enkratna, čeprav obogatena z barvami, kot v prvem filmu, ki sta ga posnela taista avtorja v petdesetih letih v črno-beli tehniki.

V okviru turističnih TV oddaj je žirija podelila še dvojce posebnih priznanj in sicer Franetu Ercegu za oddajo Sedmi kontinent ter Veselinu Ljumoviću za Legende Boke Kotorske.

Med športnimi TV oddajami je bilo več kot polovico prikazanih iz jugoslovanskih TV studiov, vse pa so se odlikovale po svojevrstnosti ter različnih, skoraj enkratnih pristopih k obravnavani temi.

Gotovo je eden najzanimivejših pristopov k športu, športniku ter njunemu medsebojnemu odnosu prikazan v Pop in ljubica scenarista in režiserja Zorana Tadića, ki je tudi prejel nagrado za scenarij. Razgibana kamera Vladimirja Petka nam prikazuje dva športnika tekača, vsakega s svojim odnosom do športa, ki ga gojita.

Ona, mlada »tekačica« se mu posveča z vso vnemo in voljo, da z rednimi treningi doseže čim boljše rezultate na tekmovalni stezi. On, starejši »trkač na duge pruge« preteče dnevno 15 do 20 kilometrov, naj bo zima ali poletje, naj pada dež ali sneg. Sam ima za svoj največji uspeh, ko je na maratonskem teku v dežju in skrajni izčrpanosti premagal misel, da bi odstopil ter je prišel na cilj — čeprav zadnji. Dvajset kilometrov teka in samopremagovanja, preizkušanja volje in moči. Ostaja le ljubezen do teka. Pop in ljubica. Derbi v velikem selu — je v vasi Slanci blizu Beograda pod vodstvom Slobodana Novakovića (nagrada za režijo) posnela s slikovito informativnim pristopom ekipa Reflektor. Malce ironični in obtožujoči priokus ga sicer angažira na samem kraju dogajanja, režijski koncept pa presega meje lokalizma in rojstva svojevrsten »Veliki derbi u malom selu«.

Cavalcade — Mića Miloševića (nagrada za režijo) naj bi kot zlitje nešteti obratov in gibov na tekmovalnem orodju »zbrisalo mejo med baletom in gimnastiko, športom in umetnostjo«. Nenehno spajanje teles različnih telovadcev, prehajanje in zlivanje obrisov enega v drugega, zamegli tekmovalni duh in prikaže resnično lepoto, ki se skriva za njim.

Za kamero sta prejela nagrado Edwin Horak za film Ski for You (Smučanje za vas) iz Švice ter Carel M. Mayer za film Variationen für Kajak (Variacije za kajak) iz Zvezne republike Nemčije. Ski for You je posnet dovolj solidno, da se odlično vklaplja v rekamlani apel za švicarska smučišča.

Že pred leti smo lahko videli veliko boljše in bolje posnete francoske športne filme o smučanju, tako da predstavlja ta film kompromitacijo, tako za smučarski film kot za žirijo, ki mu je podelila nagrado.

Tudi Variacije za kajak bistveno ne odstopajo od naročenega filma o vrstah kajakov ter njih uporabi. Največji in upravičeni poudarek pa je na čudovitih posnetkih veslanja v divjih vodah — samo trenutki, toda resničnih variacij za kajak.

Za najboljšo športno TV oddajo festivala je bil proglašen Poraženi vitez češkega scenarista in režiserja Josefa Valcharja. Posebna priznanja pa so prejeli še Beno Hvala za direkten prenos Mikavnosti nenavadnih nevšečnosti ter Jože Pogačnik in Nikola Majdak za film Motonauma.

Kaj smo videli na I. mednarodnem festivalu športnih in turističnih TV oddaj in v kakšni smeri je z nagradami stimulirano nadaljnje ustvarjanje?

Lahko bi rekli, da je bil to festival športnih in turističnih filmov na TV zaslonih z izjemno direktnega prenosa Mikavnosti nenavadnih nevšečnosti. Le-ta se zaradi svoje specifičnosti bistveno loči od festivalskega sporeda, saj zahteva posebne kriterije ocenjevanja, istočasno pa predstavlja tudi začetni kamen na poti k svojevrstni športni televizijski oddaji.

Med ostalim smo videli nekaj dobrih športnih in turističnih filmov, vrednih televizijskega medija, tako zaradi poslanice, ki jo nosijo, kot načina izražanja, na katerega poti so, ker je le-ta po svoji enkratnosti in samosvojesti najbolj dostopen in sprejemljiv televizijskim zaslonom.

Na koncu si lahko zaželimo, da festivalski spored ne bi ostal v spominu le redkih obiskovalcev blejske festivalne dvorane, ampak da bi ga videli tudi na rednem sporedu jugoslovanskih studiov.

poraženi vitez ali resnica o poraže- nem zmago- valcu

Na I. mednarodnem festivalu športnih in turističnih oddaj s področja televizije je bila prva nagrada žirije enoglasno podeljena češki oddaji Poraženi vitez avtorjev Josefa Valcharja (scenarij in režija) ter Pavla Križeka (kamera). Zdi se, da je bila to ena izmed najbolj spontanih razsodb na blejskem festivalu, saj je po eni strani potrdila vrhunske kvalitete omenjene oddaje, po drugi strani pa je na čisto poseben, skorajda ironičen način zavrnila vse tisto, kar naj bi bilo »športna ali turistična TV oddaja«. Kajti oddaja Premagani vitez ni ne eno ne drugo, ne sodi v nobeno kategorijo, tudi ne more soditi, saj za izjemna, vrhunska dela kategorij ni, so absurde ali pa nedorasle tam, kjer govori umetnost sama. S tem smo že izrekli drzno trditev, da je oddaja Premagani vitez umetnost, da torej ni tisti vsakdanji, po preizkušeni receptih izdelani televizijski izdelki, ki nastaja v vedno bolj mehanizirani proizvodnji TV programov po vsem svetu. Oddaja je po svoji izpovedni in tehnični zamisli visoko nad poprečjem, lahko bi rekli celo, da razlaga sama sebe in svet, o katerem pripoveduje.

Svet te oddaje pa je človek. Slehernik s svojo voljo in svojo nemočjo. Slehernik, ki želi premagati sebe in kanal La Manche, slehernik, ki skuša v sebi odkriti človeškost, ki jo imenujemo Pogum, Volja, Vztrajnost in Napor. Človek, skorajda brezimni delavec František Venclovski plava v La Manchu. Plava osemnajst ur. Plava in misli na slehernika v sebi, ki odkriva svet v vsej njegovi razsežnosti. Plava dolgih osemnajst ur v ledenomrzli vodi in omaga, ko se že prikažejo dovske skale. Človek je premagal samega sebe, da bi lahko v sebi odkril slehernika in svet.

Čas teče. Teče neusmiljeno počasi. František plava, slana voda mu razžira

sluznico na vekah, razžira mu kožo. Telo peče kot ogenj. Krmar na spremeljevalni barki pije kavo. Doma, v majhnem mestecu na Češkem Františkova družina živi običajno nedeljo. Nedeljo v provinci. František plava, krmar pije kavo, ura v domačem zvoniku se spreminja v rablja. Rabelj šteje ure, ure preizkušajo človeka, človek premaguje samega sebe. Kje je konec? František omaga, a ne prizna poraza. Ko ga potegnejo na barko, je od naporov napol blazen. Blede. Govori o mrzli vodi in o tem, kako peče koža po osemnajstih urah plavanja. Masirajo ga, telo je otrplo, da je premagalo samo sebe, je moralo izgubiti osem kilogramov. Osem kilogramov, ki so postali čas, kilometri, neskončne ure v domačem zvoniku, dolgočasnost in tesnobna napetost provincialne nedelje nekje na južnem Češkem. František je plaval, da je premagal človeka, človek pa je zmagal, ker je postal slehernik.

František bo še plaval. Preplaval bo La Manche. To je resnica, to je konec oddaje.

In ta oddaja, ki ni ne turistična, še manj pa športna, je zmagala. Zmagala je s svojo čisto posebno filozofijo, s svojim čisto posebnim časom, s svojo avtentičnostjo, zaradi katere je televizijska, zaradi katere je za trideset minut ustvarjeno občutje, da ne plava le František, da ne peče slana koža le njegove upornosti, marveč da plavamo z njim tudi mi, da smo tudi mi udeleženci tega velikega preobrata, te čudovite metamorfoze, v kateri postaja človek slehernik in slehernik človek.

Naj na koncu tega zapisa izrazimo skromno željo: oddajo Premagani vitez, to ustvarjanje človeka po njegovi lastni podobi, bi želeli videti tudi na rednem programu. Saj to je najmanj, kar si ta oddaja zasluži, da najde pot tudi do naših gledalcev.

denis poniž



KAM GREDE DIVJE SVINJE. Režija Ivan Hetrich. Proizvodnja TV Zagreb. Na slici Ljubiša Samardžić in Ivan Hetrich

cannes 71

dvoje razkritij

matjaž zajec



Letošnji mednarodni filmski festival v Cannesu je znova dokazal, da je najpomembnejša mednarodna filmska manifestacija. Medtem ko se domala vsi ostali filmski festivali spoprijemajo tako s konceptualnimi spremembami kot tudi s problemi večje afirmacije, se je Cannes povrnil na svoja stara izhodišča in s tem dokazal, da je prebrodil krizo, v katero je bil zašel pred tremi leti, ko so leve sile festival razbile in je že vse kazalo, da si Cannes ob vsej tradiciji in podpori filmskega kapitala ne bo tako zlahka opomogel.

Toda Cannes si je opomogel in znova postal najbolj avtoritativna mednarodna filmska manifestacija, ki vsakokrat pokaže objektivni prerez skozi svetovno kinematografijo. Tako je bilo tudi letos, ko je Cannes potrdil našo predstavo stanja v svetovnem filmu. Razkril nam je namreč dvoje; prvo, da se filmska ustvarjalnost nahaja v precej hudi krizi, in drugo, da je ameriška kinematografija znova zavzela vodilno vlogo. Razlogi za oboje so tesno povezani in prav gotovo se ne bom zmotil, če zatrdim, da je eden izmed pglavitnih vzrokov krize filmskega ustvarjanja prav ponoven prodor ameriške kinematografije.

MAČKA. Režija Pierre Granier Deferre. Na sliki Jean Gabin

Dovolil si bom kratek pogled nazaj v čas, ko je v šestdesetih letih evropska kinematografija vzcvetela in smo se navduševali ob različnih novih in mladih filmih, ki so prihajali iz prav vseh evropskih držav. Ta leta so bila leta polne afirmacije evropskih filmskih ustvarjalcev, filmov iz Češkoslovaške, Madžarske, Zahodne Nemčije, Jugoslavije, Italije... Ob tem bliskovitem in intenzivnem prodoru se ameriška kinematografija ni takoj znašla. Veliko pa se je naučila.

Predvsem se je veliko naučil filmski kapital, ki je na široko odprl vrata mladim filmskim ustvarjalcem, zaprl ogromne studie v Hollywoodu, domala odpravil zvezdniški sistem in hkrati opravil veliko ekspanzijo na evropsko filmsko tržišče. Z nizkimi cenami je pričel močno konkurirati domačim — evropskim filmom. Evropa tega pritiska ni zdržala in filmski ustvarjalci so pričeli iskati novih ključev za komercialnost in se s tem oddaljevati od vsega tistega, kar nas je v njihovih filmih prej navduševalo. Vse to je dokončno pokazal in potrdil letošnji Cannes.

Mirno lahko zatrdim, da je festival minil v znamenju štirih ameriških filmov — VOZI, JE REKEL (Jack Nicholson), PANIKA V NEEDLE PARKU (Jerry Schatzberg), JOHNNY JE ŠEL V VOJNO (Dalton Trumbo) in TAKING OFF (Miloš Forman). Tematski različnosti filmov navkljub gre pri vseh za v bistvu enako zazrtost v ameriški vsakdan, za enako nezadovoljnost ob razmerah, ki človeka tako močno utesnjujejo, da se zateka k najbolj ekstremnim izhodom ali pa enostavno propada. Gre za umetniško vizijo počasne destrukcije ameriške družbe ob hkratni popolni neučinkovitosti in odtujenosti njenih institucij.

Tako propadata mlada narkomana v Schatzbergovi PANIKI V NEEDLE PARKU. Dekle in fant, ki v sivini newyorških revnih četrti ne najdeta prav ničesar, kar bi ju odvrnilo od pogubnega jemanja mamil in jima ostaja le hrepenenje po idiličnem in urejenem življenju zunaj do kraja urbaniziranega in razčlovečevalnega mesta. Tako je tudi z mladim Johnnyjem, popolnim vojnim invalidom v Trumbojevem filmu, ki vegetira v zatemnjeni in zaklenjeni sobi na skrajnem koncu hodnika neke bolnišnice, brez stikov z ostalimi ljudmi, z edino željo po čimprejšnji smrti. Enako je z Nicholsonovim košarkarskim idolom, ki je v sistemu ameriškega športa človeško popolnoma propadel, družbeni uspešnosti navkljub je do konca izgubljen in dehumaniziran. In naposled Formanova vizija sodobne Amerike v filmu TAKING OFF, ki je humorno dobrodušna in vendar do kraja bridka. Če govorijo prvi trije filmi o člo-

vekovi odtujitvi od družbe, potem govori Forman o človekovi odtujitvi od osnovne celice družbe — družine.

Videli smo potemtakem popolno destrukcijo sodobne Amerike, prisluhnili smo zagnanemu angažmanu ameriških filmskih ustvarjalcev, ki si hočejo pridobiti aktiven prostor vplivanja ob okostenelih samim sebi namenjenih institucijah. Prav ta kritična in do kraja odprta zazrtost v svoj vsakdan je prav gotovo osnovna kvaliteta njihovih filmov. V takšni konstelaciji so filmi ostalih kinematografij, razen redkih izjem, izzveneli precej medlo. Te redke izjeme so filmi POSREDNIK (Joseph Losey), ki je dobil Zlato palmo, SMRT V BENETKAH (Luchino Visconti), za film je dobil posebno festivalsko priznanje, LJUBEZEN (Karoly Makk), ZA SPREJETO MILOST (Nino Manfredi) in JOE HILL (Bo Widerberg). Gre za izredno raznolike filme, katerih osnovno izhodišče je klasični evropski miselni prostor. To velja predvsem za filme POSREDNIK, SMRT V BENETKAH in za LJUBEZEN. Gre skratka za filme, ki imajo skupne korenine in so zavoljo tega močno splošni, občečloveški in se vsi ukvarjajo z večnimi problemi človekovega bivanja. Losey tako govori o uničujočih medčloveških odnosih, o imanentnem zlu v človeku, ki se pojavi šele v določeni konstelaciji odnosov kot nekaj nezavednega in nehotenega. Govori o povezanosti preteklosti in sedanosti, o celovitosti človekovega življenja, ki je pogojeno s prav vsemi stopnicami časa. Enako Visconti v SMRTI V BENETKAH, ki pripoveduje o umetnikovi težnji po lepem in popolnem, po nedosegljivem, po tistem, kar nas napolnjuje s hrepenenjem, pa nas tik pred ciljem prehititi smrt. Madžarski film LJUBEZEN je še najbolj vsesan v okolje svojega nastanka. Karoly Makk je z metaforično pripovedjo o počasnem umiranju ob odsotnosti novega življenja, ki bi skrbelo za kontinuiteto, izredno pesimističen. Slika trohnobe in popolne prptosti je v LJUBEZNI naravnost uničujoča.

Prav simpatičen je Manfredijev prvenec ZA SPREJETO MILOST, ki se oplaja v italijanskem odnosu do religije, v zavestni ali tudi nezavestni uklenjenosti v svet mističnih norm, ki še dandanes opredeljujejo življenje vsakega Italijana, pa naj se tega še tako otepa ali se proglašča za popolnega brezbožca ali še kaj hujšega. Simpatična je Manfredijeva odprtost, nekoliko rezek humor in konec koncev tudi priznavanje odvisnosti od sveta, v katerem živi.

Posebna fenomena sta filma JOE HILL in italijanski SACCO in VANZETTI. Fenomen pravim zato, ker se oba ukvarjata s tematiko evropskega izseljevanja v Ameriko. Gre za prva leta našega stoletja in za po-



VOZI, JE REKEL. Režija Jack Nicholson. Prizor iz filma



ZA SPREJETO MILOST. Režija Nino Manfredi. Prizor iz filma



LOOT. Režija Silvio Narazzino. Proizvodnja Arthur Lewis. Na sliki prizor iz filma

večano ekonomsko emigracijo v Ameriko, ki pa se je tedaj že državno uredila in pozabila na evropski izvor svoje populacije. Še posebej pa je na to pozabil ameriški kapital, ki nikakor ni hotel pristati na anarhistične in socialistične ideje evropskih priseljencev. Glede na tematiko se povsem upravičeno sprašujemo o smiselnosti takšnih filmov, o smiselnosti evropske kritike Amerike.

Ostali filmi so bili zelo žalostni in za marsikaterega bi se celo spraševali, kaj dela na rednem kinematografskem sporedu. No, Cannes jih je pokazal. Saj so, kot vse kaže, imeli selektorji precejšnje težave pri sestavljanju uradnega festivalskega sporeda in so morali odpreti vrata filmom, ki bi sicer prav gotovo ostali v festivalskem preddverju. Kot kaže, je bilo premalo dobrih filmov, da bi zapolnili tako obširen spored, kot je canneski.

Tako so na primer popolnoma razočarali Francozi, ki so v veliki festivalski dvorani pokazali kar sedem filmov, pa ni noben vreden niti omembe. Razen morda tematsko zanimivega Mallovega filma VZDIH SRCA, ki pripoveduje o incestu. Enako nezanimivi so bili tudi filmi vzhodnoevropskih kinematografij — poljski DRUŽINSKO ŽIVLJENJE, sovjetski BEG, ki je pravcata zloraba Būlgakovega romana in romunski BOLNE ŽIVALI. Češkoslovaška kinematografija iz razumljivih razlogov na festivalu ni sodelovala.

Mislím tudi, da so selektorji napravili napako, ker v festival niso uvrstili jugoslovanskega filma. RDEČE KLASJE, film Živojina Pavlovića, bi zagotovo zvišal festivalsko raven in jo popestril, saj bi se, glede na to, kar smo na festivalu videli, uvrstili v zgornjo polovico, če že ne potegoval za festivalska priznanja. Tako smo v Cannesu videli v sekciji Petnajst dni avtorskega filma le film Dušana Makavejeva WR — MISTERIJ ORGANIZMA. Film je preselil občinstvo iz velike festivalske palače v manjše kinematografe, kjer so se njegove projekcije kar vrstile. Če ponovim nedeljeno mnenje večine festivalskih kritikov, da je bil film Dušana Makavejeva festivalski dogodek številka ena, potem sem povedal skoraj vse.

Za letošnji festival v Cannesu kvalitetnemu poprečju navkljub ne moremo zapisati, da je bil neuspela filmska manifestacija. Bil je pač takšen, kakršnega svetovni film trenutno zmore. Pokazal je to krizno situacijo in hkrati ponudil obete, da ne bo dolgotrajna. Razkril nam je determinante sodobnega filma, faze njegovega razvoja in razmerja sil. Tega, da selektorji v program niso uvrstili nekaterih filmov, ki bi to zaslužili, pa jim ne moremo zameriti, saj so na vrsti še drugi festivali.

krakov 71

prevladujoča dokumentar- nost

miša grčar

Po 11. nacionalnem in 8. mednarodnem festivalu kratkega filma

Glavna sezona mednarodnih festivalov kratkih filmov se je letos sklenila s festivalom v Krakovu (s tem pa seveda ni rečeno, da v tem letu ne bo več drugih manjših festivalov na tem področju). Na prvem mestu moramo ugotoviti, da zelo ugodno za nas. Poročali smo že v naši reviji, kako uspešen je bil naš izbor na oberhausenskem festivalu, to pot, v Krakovu, se je ponovilo isto. Jugoslovanski filmi so bili izredno dobro sprejeti, domov so se vrnili tudi z uradnimi priznanji, hkrati pa je dobil naš celotni izbor priznanje mednarodne žirije FIPRESCI, ki danes v filmskem svetu največ velja. Razlogov za takšen uspeh je več, predvsem pa poudarjajo vsi filmski poznavalci po svetu, da ni nikjer takšne ustvarjalne svobode kot prav v Jugoslaviji. Dokumentarna kritičnost, kvaliteta angažiranega filmskega prijema, iskanje novih filmskih oblik, vse to prispeva k vsesplošnim mednarodnim priznanjem in navdušenju.

Vendar pa prav ob krakovskem festivalu ne moremo govoriti o kaki izraziti kritičnosti v našem



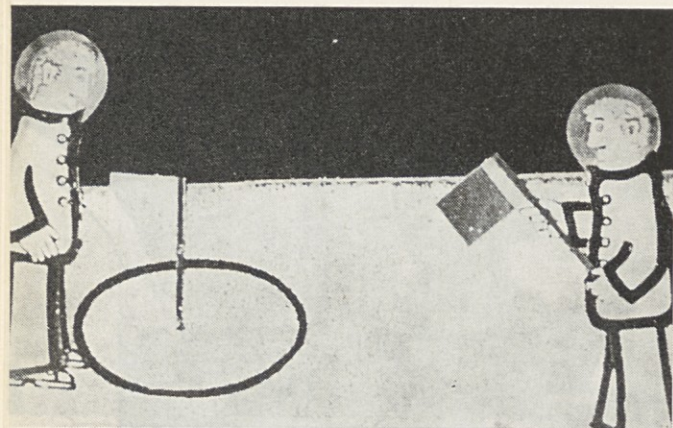
DNEVI DOKTORJA BIERIOZOVA. Režija Viktor Arhangelsk, Sovjetska zveza



ŠIJE ŠETE. Režija Nikola Babić. Proizvodnja Zagreb film, Zagreb



VPREGA. Režija Leonid Popopov, Sovjetska zveza



SCIENCE FICTION. Režija Miroslaw Kijowicz. Poljska



PODPISANJE KAPITULACIJE. Režija Krzysztof Szmagier in Andrzej R. Trzos. Poljska



SIZIF. Režija Zdzislaw Kudla. Poljska

filmskem izboru, posebno ne, če ga primerjamo z izborom za Oberhausen. Naš izbor je bil uglajen in neoster v odnosu do družbenega dogajanja pri nas. To je pač odvisno od selektorjev, ki odločajo, kaj je primerno za posamezen festival in kaj ne. Oberhausenski festival in njegovi selektorji so očitno bolj odprti rok in njihovi selektorji so gotovo bolj naklonjeni ostrejši družbeni kritiki kot drugod. Podobno kot za jugoslovanski filmski izbor lahko trdimo za poljskega, predvsem za tistega, ki je bil prikazan v prvem delu festivala, se pravi v nacionalnem. Dokumentarni film, katerega kakovost se je bistveno popravila, če ga primerjamo s tistim izpred nekaj let, se le redkokdaj obrača h kritiki okolja, družbe ali posameznika. Večina dokumentarcev se sicer ukvarja z nacionalno problematiko, vendar ni izrazito kritična do napak in nesoglasij, ki nastajajo v taki družbi v vsakem času. Raje se obračajo nazaj v poljsko preteklost, v tisto zgodovino, ki je pogojena z vojnim časom in z izgradnjo dežele na žalostnih ruševinah. Sodobnost je v veliki meri zapostavljena, a če je že omenjena, se ukvarja s posameznimi kulturnimi ustvarjalci ali pa s problemi, ki niso izrazito poljski, marveč mednarodni (alkoholizem, narkomanija, birokracija ipd.).

Za mednarodni dokumentarec, prikazan v drugem delu festivala — o dokumentarcu govorimo v prvi vrsti zato, ker je bil najštevilnejši, v drugi pa zategadelj, ker je bil na kakovostno najvišji ravni med vsemi področji kratkega filma — lahko rečemo, da je bil nekakšen péle-mêle vsega, kar se dogaja dandanašnji po svetu. Če se spet ustavimo pri družbeno politični kritiki, lahko rečemo, da je bila najglasnejša tista, ki je prišla iz Latinske Amerike, medtem ko se druga filmska dokumentarnost ustavlja bolj ali manj ob registraciji dogodkov, v portretiranju pomembnih osebnosti in javnih delavcev in ne nazadnje, kot na primer zahodni Nemci s svojo skrito kamero, v protestiranju proti poti, kamor vodi sodobna tehnizacija in potrošništvo.

Ob prevladovanju dokumentarnega filma — kar sicer ni nobena posebnost na nobenem festivalu kratkih filmov — igrani, animirani in namenski filmi domala izgubljajo svoj pomen, čeprav ne moremo trditi, da je bilo na letošnjem krakovskem festivalu to izrazito pravilo. Presenetljivo veliko je bilo igranih filmov, vendar se vsi bolj ali manj zaključujejo v absurdu (kar velja posebej za francoske prispevke). Ob animiranem filmu, prikazanem v Krakovu, pa se veselimo novih imen, ki inventivno iščejo in že uspevajo na tem področju.

o fotografiji, filmu in tv na inštitutu za učitelje likovnega pouka v stockholm

gunar olsson

Likovni učitelj

Foto, film in televizija so prevladajoča in učinkovita slikovna izrazna sredstva v današnji družbi. Zato je pomembno, da dobijo učenci v šolah možnost kritično sprejemati, kar se na tem področju ponuja. To ni mogoče s čisto literarno analizo. Potrebujemo učitelje, ki imajo široko izobrazbo na področju slikovne komunikacije.

S tem izhodiščem in kot del razvoja na Inštitutu za likovne pedagoge in znotraj predmeta likovni pouk smo na Inštitutu v zadnjih letih med drugim dali znanju o fotografiji, filmu in televiziji prednost.

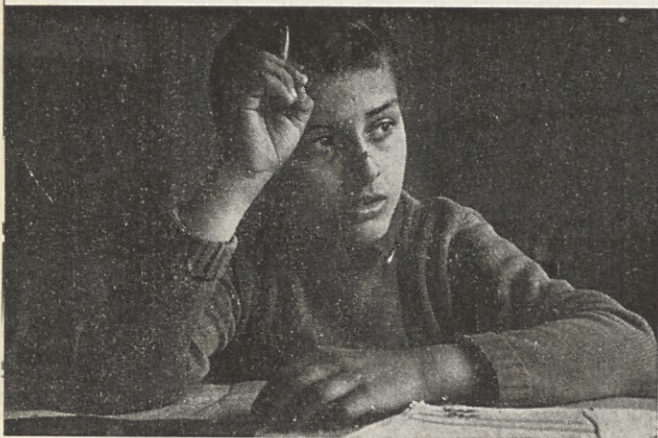
Praktično delo, teorija in metodika

Pri tem skušamo, kakor tudi pri ostalih delih izobraževanja likovnih pedagogov, najti pota za kombinacijo teorije in praktičnega dela in za paralelno delo v metodiki.

Dva predmeta

Predmet se pravzaprav imenuje znanje o fotografiji in filmu. Vendar je težko razumeti, zakaj sta ti dve izrazni sredstvi združeni v en predmet. V resnici gre za dva zelo različna načina pripovedovanja s sliko in sorodna sta pravzaprav samo v tem, da pri obeh uporabljamo svetlobno občutljiv material za izdelovanje slik. Sicer pa nimata nič več skupnega, kot imata različnega npr. z risanjem, slikanjem z barvami, grafiko itd.

Žaradi tega in iz drugih, čisto praktičnih razlogov smo ju razdvojili. To pa ne izključuje sodelovanja na takih točkah, kjer je utemeljeno. Osnovni tečaj fotografskega znanja je v pripravljalnem letu in poglobljeni in praktični tečaj v drugem letniku. To seveda ne pomeni, da študent ne fotografira ali filma v tistih letih, ko ni pouka enega ali drugega predmeta. Nasprotno, zaželeno je, da študenti izkoriščajo možnost za samostojno uporabljanje foto-



grafije in filma npr. pri poročanju o drugih predmetih, ne nazadnje o teoretičnih predmetih. To postane posebno aktualno v drugem letniku, ko se pripravljajo za delo v predmetih, ki jih bodo kasneje srečali v šolah. Tu so velike možnosti za praktično delo s filmom in fotografijo v taki zvezi, kjer je to zelo primerno: v sodelovanju med različnimi predmeti v šoli.

Tečaji, o katerih govorim, se predvsem ukvarjajo s filmom s stališča proizvodnje.

Fotografsko znanje

V osnovnem tečaju fotografskega znanja predelajo študentje ves fotografski postopek od kamere in filma do razvijanja in dela v temnici. Predelajo tudi najpogostejše načine reproduciranja in množične izdelave fotografskih slik v tisku.

V nadaljevalnem tečaju študirajo različne vrste fotografiranja, delajo dokumentarne reportaže, serije slik za pouk in drugo. Ker je ta tečaj v drugem letniku, v katerem imajo študentje razstavo v okviru »tedna metodike«, je naravno, da se tečaj priključi k temu delu in se integrira z ostalimi predmeti. V tretjem letniku imajo možnost izbrati fotografiranje, če hočejo še bolj poglobiti svoje znanje.



Filmsko znanje

Pouk o filmu se začne v prvem letniku z enostavnimi tehničnimi in filmsko izraznimi vajami. Vsakemu teoretičnemu elementu sledi praktična vaja. Snemajo, redigirajo in strižejo, dodajajo filmu zvok. Enkrat v prvem letniku naredijo popolnoma izdelan film in v zvezi s tem pretresejo pripravljano delo za izdelavo filmov: sinospis, scenarij, časovno in ekonomsko planiranje, pripovedovalna tehnika in kontinuiteta.

Tu je možno spontano integrirati pouk z drugimi predmeti, kot so npr. spoznavanje miljeja in umetnostna zgodovina.

Eden od ciljev je tudi, da študentje lahko sami opravijo delo na raznih področjih snovi naslednje leto, ko morajo imeti dovolj znanja, da lahko izberejo delo s filmom, če to želijo.

Del filmskega znanja je tudi elementaren pregled televizijskega znanja, pri čemer delajo študentje enostavne oddaje s sicer še skromno — ITV — opremo.

V poglobljenem tečaju v tretjem letniku delajo predvsem na področju izdelave filma po istem vzorcu kot pri ustreznem nivoju fotografskega znanja. Tu imajo iste možnosti kot pri fotografskem znanju, da si izberejo dodaten kurz filma.



Fotografsko in filmsko znanje

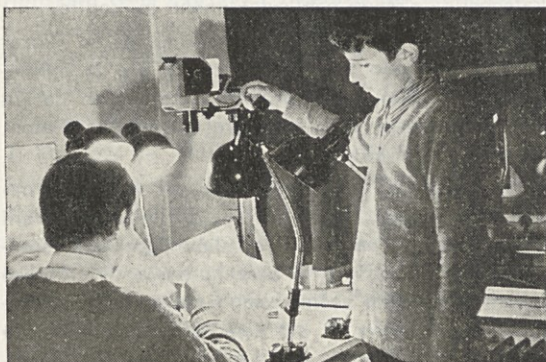
Pri pouku o fotografiji in filmu dobijo študentje torej predvsem tehnično-praktično izobrazbo, razpravljajo pa seveda tudi, z izhodiščem v lastnih poskusih, o komunikacijskih problemih in analizirajo pojem objektivitete, časovno in prostorninsko kontinuiteto, opis resničnosti, dialektični odnos med zvokom in sliko, tekstom in sliko itd. v fotografiji, filmu in televiziji. Seveda tudi obravnavajo tehnično predzgodovino fotografije in filma.

Družbeni in zgodovinski vidiki

Obstaja pa še drug aspekt fotografije, filma in televizije, ki ga je treba obravnavati pri izobraževanju likovnih pedagogov. To je družbeni aspekt. Na Inštitutu za likovne pedagoge menijo, da je ta aspekt tako pomemben, da ga obravnavajo v posebnih tečajih pri različnih teoretičnih predmetih. Za to pa je še drug, nič manj pomemben vzrok. Izkušnje kažejo, da je praktično delo s filmom in fotografiranjem zelo nujno, če hočemo v šolah doseči razumljivo analizo. Ure, namenjene filmskemu znanju, je treba polno izkoriščati v ta namen.

Sodobna estetska orientacija: film, TV

Sodobna estetska orientacija obravnava med drugim film in televizijo z družbenega stališča. Govori o aktualni filmski in televizijski politiki, o distribuciji in izbiri, o lastništvu in odgovornosti, o pravnih aspektih, o raziskavah javnega mnenja, o cenzuri itd.



Umetnostna zgodovina in slikovna analiza

Del pouka umetnostne zgodovine je tudi enoletni kurz filmske zgodovine. Le-ta ima v odnosu do tradicionalne obravnave tega predmeta nekoliko modificirano obliko. Ne zadovoljujemo se z običajnim naštevanjem mojstrskih režiserjev in oblikovalcev stila, pač pa s stališča družbe kritično analiziramo celo floro B-filmov in množico etabliranih in neetabliranih političnih filmov, ki so jih izdelovali predvsem v zadnjem desetletju. Pri običajnem pouku umetnostne zgodovine opredelimo fotografsko sliko s stališča funkcionalnosti in vsebine z ozirom na njen razvoj v sredstvo množične komunikacije.

V predmetu slikovne analize skušamo najti metode za analizo in strukturacijo slik, ki jih proizvajajo v družbi za razne namene. Tu se seveda posebno osvečamo fotografski sliki v množični proizvodnji.

Ostalo

Poleg tega je fotografska, filmska in televizijska vzgoja samo en predmet med mnogimi drugimi v slikovnem sektorju, ki sestavlja izobrazbo likovnega pedagoga. Zato imajo študentje možnost postavljati ta sredstva komunikacije v relacijo z ostalimi deli slikovno komunikativnega področja.

Metodiko tega predmeta poučujemo tako z upoštevanjem problematike kot tudi materiala z ozirom na bodoče delo v šolah.

Paralelno s poukom predmeta študentje ves čas delajo poskuse in eksperimentirajo s fotografiranjem in filmanjem znotraj predmeta metodike in sicer tako v šoli, ki je priključena Inštitutu za likovne pedagoge, kakor tudi pri hospitacijah v tretjem letniku.



film na univerzi

carl henrik svenstedt

Osnovni tečaj o filmu (20 točk) obsega tudi PRAKTIČNE VAJE (2 točki). To pomeni, da imajo študentje, ki študirajo za dve ocenjevalni enoti v tem predmetu, možnost snemati s Super-8 nekako mesec dni, zato da dobijo osnovno praktično znanje o predmetu, ki ga nekaj semestrov študirajo teoretično.

Ta tečaj ni »snemalna šola« in namen ni proizvajati nekakšne »mini-Bergman«. Vendar ta kratki kurz vseeno do neke mere sooči uboge študente s tisto resničnostjo, ki jo študirajo in v kateri bodo po končani univerzi delali, ko bodo ugotovili, da niso postali niti filmski kritiki v časopisu Dagens Nyheter niti uredniki revije Chaplin ali rektorji Dramskega inštituta, pač pa predmetni učitelji v Göteborgu. Tam bodo srečali otroke, učence, mladoletnike in upokoјence, ki morajo po državnem izobraževalnem in kulturnem zakonu imeti možnost, da se ukvarjajo tudi s kraktometražnim filmanjem poleg drugih dejavnosti, kot so ročno delo z lepenco, risanje, slikanje in izdelovanje čipk. In tam se bodo znašli s svojo 8 mm kamero v roki, imeli bodo nekaj filmov, stroj za redigiranje na ročni pogon in manuskript o estetskih vrednotah Tivedena — skratka, zelo daleč bodo od debat o Fritzu Langu in tonalni montaži v Harrys baru, takoj poleg ogromnih studiov, kjer MGM ali Gulf & Western snemajo svoj naslednji švedsko-ameriški pornografski film z Jannom Halldorfom v glavni vlogi. Praktične filmske vaje lahko preprečijo tisto grenkobo, ki grozi, da iz filmskega mitologa napravi reakcionarnega kulturnega snoba v provincialnem rezervatu. Pokažejo mu, da je film nekaj, kar **uporabljamo**, da film **fungira** z majhnimi sredstvi in omejenimi možnostmi, da ljudi lahko osvobaja od njihovih fiksnih predstav o svetu in jih navaja na ponovno vrednotenje lastnih možnosti, če vidijo sebe in svojo okolico materializirane 18-krat v sekundi.

Pouk je zato v prvi vrsti odstranjevanje popolnoma popačenih predstav o filmu. Filmske ideje in sinop-

sisi, ki jih predlagajo skupine ob začetku tečaja, zahtevajo skoraj vedno izredna profesionalna sredstva. Razen tega se zanimanje osredotoči na lastni posluš za umetnost in na pojave, ki ležijo tako blizu sprednje leče, da ni mogoče doseči niti grafične niti intelektualne ostrine. Nekajurne razprave ponavadi zadostujejo, da se študentom perspektiva razširi, da se osvobodijo svojega strahu pred kamero in izbrišejo na avtoritete vezane odnose, ki so si jih pridobili do učiteljev in predmeta. Kratko povedano, snemanje skušamo napraviti čim bolj enostavno zato, da preide zanimanje od tehnike kot take in od filma kot mita na tiste predmete in ljudi, proti katerim usmerjamo kamero. Tu dobiva študent največ pomoči od svojih tovarišev: ko začenja delovati skupinsko delo, pričenjajo delovati tudi ideje.

Zdaj delamo že tri semestre, lansko jesen z osmimi dvojnimi urami na urniku in z dodatkom desetih ur vodenega dela v skupinah. Opremo prispevajo študenti sami, ker Filmhuset, kakor vse kaže, ne zmore odstopiti 8 mm projektorja stotinam študentov. Filmski material delno prispeva oddelek, ki je oddelil nekako tisoč kron za ta tečaj. To pomeni 3 Super-8 kasete na skupino (skupine navadno same prispevajo še nekaj kaset).

Grobo rečeno, lahko razdelimo take filme na tri kategorije: eksperiment, dokument in kopije.

O eksperimentih lahko samo rečemo, da so skoraj brez izjeme zelo talentirani (pa če gre za animacijo ali za film »underground-značaja«) in da jih delajo študentje, ki so se že prej ukvarjali s filmom ali gledališčem ali grafiko.

Kopije dobimo, če voditelj ni uspel v svojem nakazanem namenu. Filmi postanejo miniaturni igrani filmi, zmešani, nerazumljivi, slabo izpeljani (sredstva niso najboljša!) in brez humorja. Ti filmi so takšni kot velika večina vseh »umetniških kratkometražnih filmov« in ker sem zelo ravnodušen do te vrste filmov, lahko samo rečem, da vse kaže, da

je njihov nastanek povezan z začetniško situacijo, ker toliko ljudi začne snemati na ta način, in samo upamo lahko, da potem tudi prenehajo.

Še huje je, če gre za kopijo političnega filma, narejeno po dolžnosti, brez motivacije in brez samostojnega razmišljanja. Taki filmi so čedalje pogostejši.

Dokumentarci so v večini in kvaliteta je v direktnem sorazmerju s sposobnostjo skupine, da sodeluje na smiseln način. V teh treh semestrih smo naredili izredne 8 mm dokumentarce, predvsem iz delovnih miljejev in v sodelovanju s študentskim filmskim studiom (ker je bilo možno uporabljati več časa, materiala in tehničnega znanja). V tej zvrsti se najdejo tako različni motivi, kot so politična agitacija, slike iz lastnega študijskega okolja in čisto reportažno snemanje drugih okolij (Hötorget med božičnim trgovanjem in podobno). Najboljši je seveda »mali film«, kadar je skupina dobro pretresla svoj načrt in ga tako omejila glede motivike, tehnike in oblike, da ima smiselne porpore.

Približno polovica skupin zmore dokončati svoje projekte. To je dober rezultat, če pomislimo, na razcepljenost in napetost, ki ju študentu nalaga študijski tempo. Približno polovica dokončanih filmov je zanimiva tudi za ljudi zunaj skupine in se lahko uporabljajo (in se bodo) kot material za nove tečaje in zunaj univerze. Ti filmi imajo skupno to, da dobro izkoriščajo možnosti malega filma in hkrati predstavljajo dobre vsebinske poglede na snov. Motivične in tehnične omejitve so prestopoljne in so zato pozitivne. Tu imamo končno tisti »caméra-stylo«, o katerem je »novi val« toliko govoril: kamera, ki se uporablja tako kot pero ali pisalni stroj ali telefon, s predmetom pogovora v fokusu in s podrejeno tehniko kot posredovalcem. Dva zaključka zadostujeta o filmskem delu na univerzi (v ničemer se ne razlikujeta od zaključkov o filmskem delu z drugimi začetniškimi skupinami):

1. Enostavni izdelki dajejo mnogim zelo veliko zadovoljstvo, ustvarjajo kontakt z resničnostjo in tovariški odnos do kamere, kar se potem lahko še razvija naprej.

2. Kolektiv je ključ za dober rezultat. Izolacijo, omejenost in samoto je mogoče zmanjšati ali premagati. In to menda hočemo doseči.

Likovni pedagogi so edini učitelji, ki dobijo zadovoljivo filmsko izobrazbo. Tečaj daje 10 točk. Zgodovina filma daje še 2 točki. Fotografsko znanje je del drugih predmetov, pa tudi samostojen predmet.

DELOVNI MODELI

Jonas Bilting je učitelj na Oddelku za sliko in obliko na Učiteljskišči v Göteborgu. Pouk velja za nižjo in srednjo stopnjo. Predmet slika in oblika, ki obsega tudi filmsko znanje, daje 5 točk. Bilting, ki dela s filmom v šoli že od leta 1963, priporoča naslednje delovne modele.

OD IDEJE DO GOTOVEGA FILMA

Predhodno znanje

Filmska tehnika ABC.

Izrazna sredstva in jezik filma.

Kako nastane film.

SKUPINA 1	SKUPINA 2	SKUPINA 3
Različni predlogi	Različni predlogi	Različni predlogi
Sinopsis	Sinopsis	Sinopsis

Skupen pregled in izbor filmskega projekta. Planiranje.

IZDELAVA SCENARIJEV

Snemalni plan — Dekor — Rekviziti — Razdelitev dela — Izbor snemalnih mest.

SKUPINA 1	SKUPINA 2	SKUPINA 3	SLIKA ZVOK
Snemanje	Snemanje	Snemanje	

SKUPAJ POGLEDAMO REZULTAT

Razpravljanje, kaj je dobro in kaj je treba odstraniti in ponovno posneti. Grobo striženje.

SKUPINA 1	SKUPINA 2	SKUPINA 3
Striženje	Striženje	Striženje

REDIGIRANJE

Pogledamo redigirani film in se pogovorimo, kako je striženje spremenilo naše doživljanje. Podrobno striženje.

Eventualno OZVOČENJE filma.

Razpravljalj: Primerna glasba v ozadju in efektni zvoki k različnim prizorom. Mešanje zvoka.

SKUPINA 1	SKUPINA 2	SKUPINA 3
Zvok-Slika montaža	Zvok-Slika montaža	Zvok-Slika montaža

PRIKAZOVANJE REZULTATA

FILMANJE KOT PROSTO IZBRANO DELO

DIREKTNA METODA

Filmanje brez predhodnega znanja.

Pošiljalj ven učence s kamero in z nalogo, da v slikah skušajo pripovedovati o enostavni situaciji.

SKUPINA 1	SKUPINA 2	SKUPINA 3
Dejanje	Okolje	Vzdušje

SKUPAJ POGLEDAMO REZULTAT

Skupine poročajo o izbiri slik in o namenu. Razprava. Predlogi za striženje in montažo. Eventualne možnosti za sestavljeno montažo slik vseh skupin.

Pogovori: Izrazna sredstva filma

Tehnika

Izbira slik — Kompozicija slik
Scena, Sekvenca, Vrste montaže
Planiranje — Snemanje

SKUPINA 1	SKUPINA 2	SKUPINA 3
Striženje Montaža	Striženje Montaža	Striženje Montaža

Ponovno pogledamo film in v razgovoru ugotovimo, kako je striženje spremenilo naše doživljanje.

Pogovori: Dolžina, razvrstitev in ritem posameznih prizorov. Kako tudi lahko spreminjamo dolžino, razvrstitev in ritem sekvenc zato, da dosežemo dramsko izrazit učinek.

Eventualno OZVOČENJE filma.

Razprava: Primerna glasba v ozadju in efektni zvoki k posameznim prizorom. Eventualni tekst za spikerja. Izogibaj se govora.

Pogovori: Tonska montaža: Dialog — Glasba — Efekt — Snemanje filmskega zvoka — Mixing — Slika — Zvok montaža

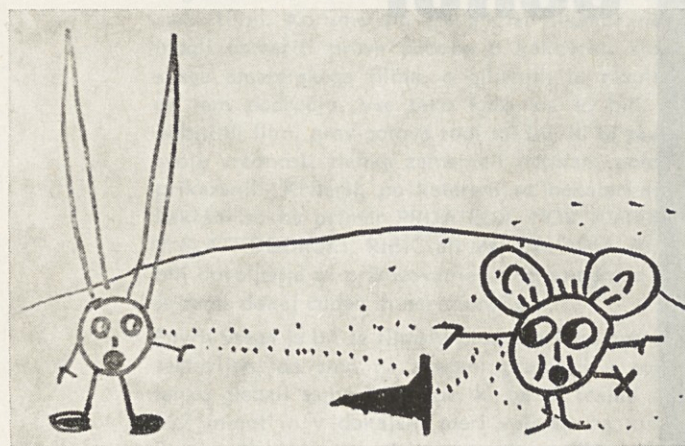
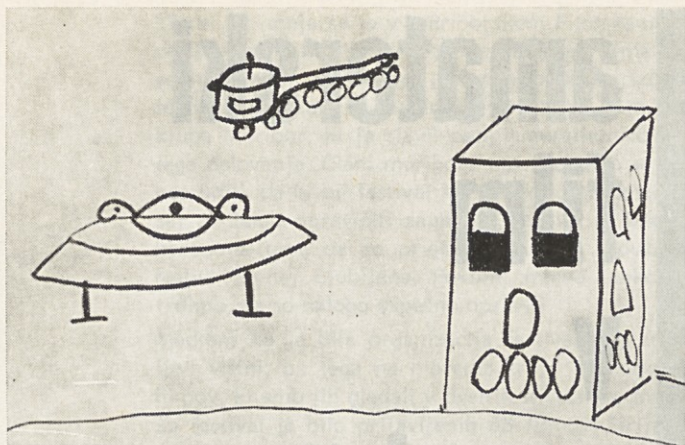
SKUPINA 1	SKUPINA 2	SKUPINA 3
Tonska montaža	Tonska montaža	Tonska montaža

Prikazovanje rezultata

narisan pes maha z repom

tone rački

Ko sem bil majhen, sem zelo veliko risal. Vsekakor več kot zdaj, ko mi je risanje tako rekoč poklic. Nekdo me je vprašal, če vem, česa ni mogoče narisati. Nisem vedel, saj sem mislil, da lahko narišem vse, kar hočem. »Psa, ki z repom maha,« je bil odgovor. To mi ni šlo iz glave. Taka slika se mi je zdela vrhunec slikarske umetnosti in kdor bi jo naslikal, bi bil gotovo najslavnejši slikar. Rešitev je bila kaj preprosta in meni že dolgo znana, seveda s čisto drugo vsebino. Ravno smo vstopali v puberteto in s prijatelji smo imeli priljubljeno, dobro znano igrico. Narisali smo moškega na ženski med spolnim aktom. Na drugi list smo narisali isto, le moškemu smo narisali zadnjico nekoliko višje. Če smo zgornji list obračali tako, da smo gledali izmenoma obe sliki, se je zdelo, da moški miga z zadnjico. Na isti način sem narisal psa, ki maha z repom. Nekoliko sem bil razočaran, ker se s to slikarjijo ni dalo zasloviti, a spomnil sem se, da bi lahko narisal tudi bolj komplicirano gibanje, če bi bilo risb več. Vzel sem kuharsko knjigo, najdebelejšo, kar jih je bilo pri hiši, in na vsak list, na nepotiskan rob, narisal eno fazo odpirajočega se cveta. Pri hitrem listanju je popek vzcvetel. Nato



sem porisal še ostale knjige z najrazličnejšimi motivi. Pot je peljala naravnost k filmu.

Zadnji čas se ukvarjam v Pionirskem domu v Ljubljani s filmsko zvgojo. Letos sem poskusil s skupino učencev četrtega razreda osnovne šole. Programiral sem spoznavanje filmskih zvrsti, nastajanje in razvoj filma. Vse seveda v preprosti obliki. Predvsem pa naj bi se seznanili z amatersko filmsko tehniko in sami snemali filme. Toda takoj v začetku je postalo jasno, da so premajhni, da bi jim zaupal filmsko kamero in bi snemanju samostojno, kot to delajo učenci višjih razredov. Če pa bi snemanju prisostoval pedagog, bi lahko posnetki ne bili dovolj spontani ali bi bili celo sugerirani. Zato sem ubral drugačno pot. Spomnil sem se na svoje filmske začetke, na zanimanje otrok za gibanje, na spontano živahno otroško risbo. Kupil sem blokce, kakršne uporabljajo natakari za računanje, in pred otroki narisal odpirajoči se cvet. Ko so videli rastoči cvet, so z navdušenjem začeli sami risati žive risbe. S tem so se nekaj časa zabavali, hkrati pa spoznali osnove animacije. Nato so prišli na prvo risarsko vajo za snemanje na filmski trak. Risali so na tanke pole papirja s flomastri tako, da so čez prvo risbo položili nov papir in narisali isti prizor nekoliko spremenjen. Ko je vsak končal kratak prizorček, smo risbe posneli na film. Prepričan sem bil, da ne bo nobenega mogoče več spraviti k animiranju, ko bodo videli, da trud nekaj tednov traja le nekaj sekund. Toda učinek je bil ravno nasproten. Ko so videli svoje žive risbe na platnu, so takoj začeli razmišljati o daljših filmih.

Tako je nastalo sedem zanimivih risanih filmov. Najdaljši je dolg okoli štiri minute, sicer pa trajajo poprečno dve minuti. Animirani otroški film je že dolgo znan in so bili z njim doseženi že zanimivi rezultati. Vendar je med njimi bistvena razlika. Te filme delajo predvsem učenci višjih razredov pa tudi tehnika je različna: predvsem izrezani narisani liki, animirani na poslikanem ozadju.

Pri filmih te skupine pa gre za pristno risanko, le v nekaj primerih je kombinirana izrezanka. Ta tehnika pa zahteva veliko več časa in potrpljenja, torej se zdi za najmanjše otroke manj primerna. Izkazalo se je, da ni tako. Otroci so vztrajali pri delu za en filmček več kot tri mesece, kar za 9 do 10 letne ni niti malo običajno. Mislim, da je bilo to ravno zaradi tehnike animiranja. Otroci so imeli ves čas pregled nad nastajanjem filma, kot ga imajo nad nastajanjem risbe. Na vsaki naslednji risbi so narisanim oblikam dodajali ali odzemale ali jih premikali po prostoru risbe, kakor je terjala zamisel. Ves postopek je še najbolj podoben

modeliranju v glini ali plastelinu. Iz prvotne brezoblične kepe postopoma nastajajo in se spreminjajo oblike do končnega izdelka. Abstraktno mišljenje je nepotrebno, treba je le slediti nastajanju oblik. Pri animiranju izrezanke pa je potreben večji miselni napor, ker si je treba končni rezultat vsekozi predstavljati in ga predvidevati. To pa je za otroke te starosti prenaporno, čeprav je potrebno za realizacijo takega filma manj časa.

Težavno jim je bilo razložiti, koliko časa bo pri projekciji trajal kak gib. Princip preračunavanja števila slik in trajanja projekcije so sicer kmalu razumeli, vendar tega v praksi niso uporabljali. Tako se je otroški risbi, ki nima kontroliranih proporcij in tridimenzionalnega prostora, pridružilo še nekontrolirano gibanje. Beležili so ga le v smeri in hitrosti, ne pa tudi v medsebojnih odnosih. Tako je nastala nova kvaliteta spontanosti otroške risbe. Izbrali so različne teme. Kar štirje so si za temo izbrali vesolje. Ljudje se srečujejo in bojujejo z bitji iz vesolja. Eden je risal živali v živalskem vrtu, eden pa telovadca na različnih orodjih. Eden je posebno zanimiv. Vsakič je risal nekaj drugega. Ko sem ga opozoril, da smo se zmenili, da bo ves film obravnaval isto temo, je rekel, da tudi v kinu ni ves film o isti stvari, ampak prikazuje vsaka slika nekaj drugega. On pač tako vidi, zato sem ga pustil, da je delal, kar je hotel. Nastal je zanimiv spontan film o Dogodivščinah frižiderja Mihca. Najprej se Mihec razpoči, potem ga zašijejo, nato se skrega s kuharjem, potem gre v gledališče in tam gleda Rdečo kapico, od tam se odpelje v kino, tu vidi vse mogoče: od različnih živali do kavbojev in lova na bizone. Od tu se odpelje v živalski vrt. Tu se film utrga in se pojavi napis Konec. Nato še enkrat napis: prvič konec filma, ki ga gleda Mihec, drugič, konec filma, ki ga gledamo mi.

Zanimiva je zvočna oprema teh filmov. Običajno otrok izbere ustrezno glasbo, ki bo spremljala film. Ti pa s tem niso bili zadovoljni in so zvok ustvarili sami s svojimi glasovi, ropotom in šumi. In to sinhrono s sliko: rakete žvigajo, avtomobili brnijo, živali rjovejo, ljudje govorijo itd.

Če katerega od njih vprašam, koliko filmov je naredil, bo rekel: štiri ali pet. Kakor je pač. Kajti zanje je film tudi tista živa risbica, ki so jo v začetku narisali za svoje zvezčke. In če so naredili štiri, plus ta zadnji film, je to pet filmov. Vsak ima naslov, vsebino in napis — konec. Nekateri celo predfilm.

Najtežje pa se je odločiti, ali so to filmi ali nova kvaliteta otroške risbe.

amaterski film v senci

mark cetinjski

29. in 30. maja se je v mariborskem Filmskem gledališču odvijal VIII. festival amaterskega filma Slovenije. Takoj v začetku je treba povedati, da je festival potekal v znamenju proslave Foto-kino kluba Maribor, ki je slavil petintridesetletnico svojega delovanja. Člani mariborskega kluba so se zelo potrudili, da bi bil festival kar najbolje organiziran, saj so želeli opravičiti zaupanje, ki jim je bilo izkazano s tem, da so prvič organizirali republiški festival zunaj Ljubljane. Povsem mirno lahko zadržimo, da so nalogo uspešno opravili.

Medtem ko je bila organizacija festivala na zavidljivi višini, pa tega ne moremo trditi za kakovost filmov, ki smo jih gledali v dveh festivalskih dnevih. Za festival je bilo prijavljenih 55 filmov, žirija, ki so jo sestavljali Emil Smasek, Ivo Lehpamer in Vili Vuk, pa jih je 18 izbrala v festivalski program. V glavnem so bili to samo z nekaj izjemami dokaj slabi filmi. Ko smo jih gledali, si nikakor nismo mogli ustvariti prave podobe o kakovosti slovenskega amaterskega filma, o gibanjih in rezultatih na tem področju. Vse tako kaže, da so bili med odbitimi filmi prav gotovo tudi takšni, ki bi zavoljo svoje vrednosti zlahka zamenjali najmanj polovico prikazanih. Kriterij, po katerem so nekateri filmi, kakršni so na primer PRIJATELJI, NOV AVTOMAT V SLATKOGORSKI, RIBIČ ali MOTONAUMA 70, dobili dovoljenje za prikazovanje in celo nagrade (?), je zame dokaj čuden in nerazumljiv.

Povrh vsega je bil še filmski program tako nesrečno sestavljen, da smo na svečani premieri v soboto lahko gledali samo 6 filmov, ki pa so trajali celih 127 minut in v dokajšni meri vplivali na mnoge, ki niso dobri poznavalci amaterskega filma, pa so dobili napačen vtis, postali so nezainteresirani, izkoristili so kratek odmor in zapustili projekcijo. Amaterski film še vedno nima možnosti, da bi gledalčevo pozornost obdržal dlje kot 10 do 15 minut. Naj ugotovimo še pozitivno dejstvo, ki je prišlo na festivalu do polnega razmaha. To je tehnična plat realizacije filmov. Končno se je amaterski film tudi pri nas obogatil za novo komponento, za imenitno priložnost, da spregovori, da ustvari nove izrazne možnosti in da se otrese izkušnje nemega filma. Na filmskem traku posnet tonski zapis omogoča sinhronizacijo tona in slike, a dejstvo, da te revolucionarne spremembe amaterji to pot niso izkoristili, naj bo potrditev pravila, da je vsak začetek težak. Amaterji niso pravilno usmerili novega izraznega sredstva; na vsak način so se hoteli približati amaterskemu filmu, posledica pa je bila, da smo videli vse premalo novega in originalnega,

skratka, vse premalo tistega, kar je značilno za amaterski film.

Če sedaj na kratko pregledamo filme, ki smo jih gledali v Mariboru, se nam takoj vsili zaključek, da je bilo dobrih filmov, se pravi izjem, vse premalo. Pred vsemi bi omenili film KRISTUS ZAVRNE SLEPCA avtorja Živka Kladnika iz Kranja, ki je verjetno najboljši film festivala. Inteligentno zmontirana, odlično posneta, sugestivno zvočno opremljena in ritmično skladna je ta filmsko prečiščena meditacija o človeku in njegovem odnosu do religioznih tabujev; avtor je funkcionalno in s polnim uspehom izkoristil vse filmske elemente. Sledita mu risana filma FIGOV LIST in GOVORNIK avtorja Konija Šteinhaherja in Janeza Marinška iz Kopra, ki sta ju posnela z natančnostjo profesionalnih animatorjev. Njuno razmišljanje se giblje v okvirih univerzalnih problemov odnosa človeka do družbe in družbenih gibanj ter nemoči posameznikov, da bi nanje vplival. Vsako novo obdobje prinaša tudi nove želje in probleme in naravnemu razvoju se ni mogoče upirati. Zato je predvsem dolžnost umetnikov, da vse te spremembe registrirajo in nanje pravočasno in na določen način reagirajo. MARIJANA avtorja Jožeta Perka iz Tržiča je vsekakor eden izmed najzanimivejših festivalskih filmov. Perko se nam je predstavil kot zelo zanimiva filmska osebnost. To je avtor, ki mnogo obeta in ki nam bo s svojim posebnim filmskim načinom izražanja še mnogo povedal. Njegova scenarijska zamisel je zelo bogata in obširna, poleg analize psihičnih stanj glavnih junakov je vsebovala še določeno sociološko komponento, dramaturški zaplet pa je realiziran povsem natančno, poudarjajoč vse vzroke, pogoje in posledice. Način avtorjeve izpovedi je bil zelo originalen in svež, čeprav bi mu nemara lahko zamerili, da je na posameznih mestih pretiral v želji po ekstravagantnosti in je zato film včasih deloval malo preveč pestro. Edini resni očitek avtorju bi bil lahko v tem, da je površno vodil igralce, ki so se v posameznih situacijah spakovali brez kakršnegakoli razloga.

To bi bilo v glavnem vse, čeprav ne bi smeli pozabiti na igrani film NA KMETIH avtorja Stanka Jošta iz Celja. Film je izreden poskus prenosa Potrčevega romana na amaterski filmski format. Ceno predvsem poskus sinhroniziranega govora in dialoga, kakor tudi veliko potrpljenje pri realizaciji tega spektakla na amaterski način. Čeprav smo bili ves čas pod vtisom profesionalnega poskusa predstavljanja iste materije, to je filma RDEČE KLASJE, pa vendar lahko trdimo, da smo v amaterskem filmu opazili nekaj zelo uspešnih filmskih rešitev.

Ostali filmi puščajo vtis nedovršenosti, neizenačenosti in dokaj površnega pristopa k filmu. Lahko jih omenimo samo zavoljo nekaj uspešnih detajlov. ŠKIZ Živka Kladnika iz Kranja — zavoljo odlične scenaristične zamisli, ZADNJE CAJNE Čretnika in Ruparja iz Prevalj — zavoljo korektno posnetega filmskega zapisa o času, ki se ne bo nikdar več povrnil, NE SMEJ SE, TUDI TI BOŠ NEKOČ STAR Franja Štromajerja iz Maribora — zavoljo duhovitega spremnega teksta in ustrezne glasbene kulise, POTEPUH Janeza Marinška iz Kopra — zavoljo dobre animacije, itd. itd. . .

Ob ugotovitvi, da je bil VIII. festival amaterskega filma Slovenije zelo slab, se nam na koncu vsiljuje še potreba, da bi našli vzroke za to rahlo paradoksalno situacijo. Mnogi slovenski kinoamaterji in kinoklubi sodijo v sam vrh jugoslovanskega amaterskega filma, njihovo republiško tekmovanje pa je prava demonstracija slabega in neinventivnega filma. Najboljši filmi so ignorirani, eksperimentiranje je že dolgo časa nezaželeno, nagrade pa dobivajo filmi, ki jim je to najbrž edina priložnost, da se izkažejo, kajti na vsakem kolikortoliko resnejšem festivalu bi bili gladko odbiti. Film precej enostransko ocenjujejo, in sicer že nekaj let nazaj.

Vodstvo Foto-kino zveze Slovenije, ki je iniciator republiških festivalov, je posredno in neposredno

vplivalo na to, da se je slovenski amaterski film znašel v dokaj težki situaciji: opažamo ne samo stagnacijo, ampak celo korak nazaj. Ljudje v vodstvu Foto-kino zveze Slovenije opravljajo svoj posel tako, kot menijo, da ga je potrebno opravljati v zvezi z njihovim pojmovanjem filma, in povsem mogoče je, da delajo po vesti in pošteno. Vendar pa so nemočni ob dejstvu, da se nekaj dogaja zunaj dosega njihovih moči, da se filmska umetnost nenehno razvija, da je ubrala nove poti, da pa so oni obstali na istih, že zdavnaj zastarelih pozicijah, če pa že na kaj reagirajo, reagirajo z veliko zakasnitvijo. Osebe, ki jih imenujejo v žirije republiških festivalov, tudi neposredno vplivajo na občinstvo, da dobi zgrešen vtis o položaju slovenskega amaterskega filma, začetnike pa usmerja v nepravo smer ter jim vsiljuje, naj iščejo kakovost tam, kjer je ni. In prav zaradi tega ne smemo čakati, da bi ti ljudje sami spoznali svoje napake, ampak se moramo zavzemati za konkretne akcije, za reorganizacijo Foto-kino zveze Slovenije. Ljudje pa, ki so odgovorni za položaj v slovenski kulturi, morajo razumeti, da nadaljevanje dosedanje politike Foto-kino zveze Slovenije vodi k popolnemu razkroju.

Naj ob zaključku še omenimo, da Živko Kladnik ni hotel sprejeti nagrade, ki mu jo je dodelila žirija republiškega festivala v Mariboru.



PLES MASK. Režija F. Slak. Prizora iz filma



ustvarjalno ljubiteljstvo v amaterskem filmu

vili vuk

Ko začenjam zapisovati krajše mnenje o strukturi videza letošnje zbirke amaterskih filmov, predstavljene žiriji za 8. festival slovenskega amaterskega filma, nimam — kot član žirije — nikakršnih opredeljevalnih pravic, kjer bi iskal pozitivitete v nagrajenih in na festivalu prikazanih filmih ter negativitete filmov, ostalih zunaj neke zamišljene kako-vostne stopnje. Prepričan sem namreč, da nobene nagrade ne pomenijo zatrdno določene orientacijske smeri, po kateri naj bi se potem ravnala in zgledovala vsa nadaljnja ustvarjalnost. Tako tudi nagrade, podeljene na 8. festivalu slovenskega amaterskega filma v Mariboru, nikakor niso resničen izraz izpolnjenih pričakovanj, kakršna se pojavljajo ob amaterski filmski dejavnosti.

V 55 filmih, kolikor si jih je žirija ogledala in iz njih po točkovanju pripravila izbor za nagrade, so bile razvidne zelo različne težnje amaterskega filma. V veliki meri so se te težnje pokrivala s predvidevanji, ki bi jih lahko upoštevala splošna teoretična misel o vlogi in funkciji amaterskega filma, če bi seveda obstajala bodisi v izreku bodisi v zapisu. Takoj, ko je očitna takšna identifikacija med dejanskostjo in načrtnostjo, pa je pravzaprav ugotovljiva tudi pomembnejša obstojnost oziroma upravičenost amaterske filmske dejavnosti.

Kakšna so razmerja med omenjeno dejanskostjo in načrtnostjo v slovenskem amaterskem filmu? Prva stvar, ki jo velja omeniti pri tem, je obče narave, v vprašanju o njej pa gre za načelno vsebinsko koncepcijo amaterskega filma. Kaj bi naj bil amaterski film? Odgovoriti je mogoče dokaj popolno, odgovor pa je treba izoblikovati vsaj ob dveh najpomembnejših komponentah.

Prvič, lastništvo filmske kamere obvezuje lastnika, da jo uporablja. Ko jo uporablja, nastaja film, ne da bi se pri tem spraševali, ali je to film o otrocih, o drevesih, o oblakih ali pa o modrem nebu. Tu je potrebno upoštevati totalitarnost filmskega jezika, to pomeni, vse, kar se za objektivom kamere zapiše na filmski trak, pa če je bilo pri tem kaj posebej mišljeno ali pa ne, je film, ki ga je mogoče pogledati. Ker je filmska kamera dandanes potrošno

blago, je seveda potrošnik, njen lastnik, v najširši širini filmsko nešolan, je ljubitelj snemanja, je filmski amater.

Največja večina lastnikov malih filmskih kamer skuša zadržati na traku svojo družino, izlet, zelene travnike in cvetne poljane. To so družinski filmi, kot se jim reče. Nikakor ni vzroka, da se taki filmi ne bi smeli pojaviti na festivalu amaterskega filma. Tudi letos jih je bilo v Mariboru kar precej, in zavoljo tega je v družinskem filmu razvidna prva komponenta amaterske filmske dejavnosti.

Druga komponenta je pomembnejša, ker se nanaša izključno na ustvarjalno ljubiteljstvo amaterskega filma. Pri tem mala filmska kamera omogoča temeljitješe kreativne posege na področju filma in dogaja se, da nepoklicni filmarji, torej amaterji, pripravljajo — zasebno ali v okviru kino kluba, vseeno — resnejše filmske načrte, ki predvidevajo snemanje filmov s čisto določeno izpovedno namembnostjo. V tem primeru gre dejansko za posnemanje poklicnih filmskih opravil, prav v tem pa je veliki smisel amaterskega filmskega dela. Namreč, kdor razmišlja o filmu, kakršen se pojavlja v kinematografih ali na festivalih, si pripravlja utrjevanje zavesti, v kateri nastajajo sčasoma dokaj razčiščena mnenja o vrednosti profesionalnih filmskih del.

V tej zvezi, ko se potemtakem amaterski film postavlja ob rob poklicnih dosežkov, je opazna »korekturna« usmerjenost amaterskega filma, to pomeni, človek, ki si gradi ob filmu neko prepričanje, bo skušal doma, če ima filmsko kamero, posneti kakšen poklicni filmski dosežek. Toda ponaredek ni vse, največkrat bo skušal popraviti tisto, kar se mu je za določen film zdelo ne dovolj smiselno in ne dovolj ustvarjalno dognano. Realiziral bo svoje filmske ideje, za katere je navadno prepričan, da so boljše, kot jih je videl realizirane v tem ali onem profesionalnem filmu. V določenem smislu bo »korigiral« profesionalni film, pri čemer pomeni korektura tudi ustvaritev nečesa, česar v tej ali oni nacionalni kinematografiji ni.

Ta komponenta amaterskega filma postavlja amaterski film na bazo prave ustvarjalne eksplozivnosti in film, ki ima upoštevano komponento »korekture«, mora prinesiti vrsto samostojnih ustvarjalnih sil.

Festival slovenskega amaterskega filma v Mariboru je bil zato pričakovan z radovednostjo, ki se je spraševala, kaj bo resnično avtohtonega v slovenskem amaterskem filmu. Če bi 55 filmov predstavljalo celoto, bi pogled nanjo razkazoval seveda prisotnost obeh zapisanih komponent, toda v tej celoti je vendarle večina težila k drugi ustvarjalni teži, h gradnji filmov na osnovi profesionalnih oziroma iz profesionalizma prinesenih načrtov. Filmi, ki so nastali na potovanjih, doma v krogu družine ali pa znotraj primitivno zasnovanih in kičastih zgodbic o ljubezni med otroki in živalmi, so bili redki. Naslednja stopnja, ki je bila ugotovljiva, so bili filmi s tradicionalnim izrazom, s tem da je seveda ta izraz prišel do amaterjev kar z očitnim zgledovanjem pri poklicnih filmskih delih. Vrednostna srž v celoti pa so bili filmi, ki so imeli izdelane izpovedne namene, dramaturško konstruirane zgodbe in ki so seveda nastali iz takoj spoznanega vzroka: hoteli so izpovedati tisto, česar še nismo srečali v filmski pripovedi.

Zgledi za vse tri opredelitve bi bili taki: del mariborskih, koroških, prleških in primorskih kinoamaterjev je očitno segel po družinsko-popotniški literaturi, drugi del mariborskih, pa še tržiški, koprski, ravenski in del ljubljanskih kinoamaterjev je oblikoval dostojno gradnjo, zgledovano pri tradicijah filmske ustvarjalnosti, medtem ko je drugi del ljubljanskih kinoamaterjev, zlasti pa člani SKK iz Kranja, ustvaril nov, čist, miselno privlačen amaterski film. Kranjčani ustvarjajo filmsko misel in jo navezujejo izključno na izvirno eksperimentalnost. Medtem ko so idejno zanimivi in nedvomno že kar nekam izjemni, pa pozabljajo na tehnično plat filmske gradnje, kjer so navadno površni. Na festivalu se je to izkazalo, zato so največ nagrad pobrali člani kino kluba Maribor, ki so povečini nagnjeni k filmski dediščini, toda lepo se zgledujejo tudi pri oblikovanju filmske slike.

Iz tega kratkega zapisa je nasploh razvidno, da je slovenski amaterski film sicer še razmejen in po prepričljivosti neenak, toda v tem je opazna dovoljšnja mera tiste prave navzkrižne živahnosti, ki lahko slovenski amaterski film razvije v dejavnost, že napovedano v stavkih, ki so govorili o drugi komponenti amaterskega filma.



PRVA LEKCIJA IZ RUŠČINE. Režija Marko Jovanović. Na sliki zgoraj in spodaj Besim Kararić in Omer Berber

informacija

nuša dragan

Vsakoletno srečanje mladih utvarjalcev Slovenije je priložnost, ko pričnejo filmi komunicirati med seboj, z žirijo, z mentorji in s slučajnim številom obiskovalcev.

V komunikaciji med žirijo in filmi so se le-ti znašli v povsem drugačni relaciji, kot se dogaja s filmi na drugih festivalih. Novost te komunikacije je, da se je žirija odpovedala top-pops listi izbranih filmov, ampak je izbrala tiste pionirske in mladinske filme, »ki so po mnenju večine članov žirije tako visoko zgradili svojo izpovedno moč, da so sposobni prestatati tudi težko preizkušnjo javnega predvajanja. Žirija je znala ceniti vsako dosledno uresničeno idejo in se ni ozirala na tehnično popolnost (Naško Križnar — predsednik žirije).

Komunikacija med filmi in z mladimi avtorji je omogočila projekcijo nagrajenih filmov.

Najboljši pionirski filmi so bili:

Film ZOB KK Zarja iz o. š. Vojke Šmuc Izola.

Sledi film OBISK iz KK o. š. Šmartno pod Šmarno goro.

PRIGODE FRIŽIDERJA MIHCA so narisali in posneli desetletni otroci iz KK Pionirski dom v Ljubljani. Sledi film NAŠ BOKS in VSE TEČE, TEČE iz KK Pionirski dom v Ljubljani. Film MUHA KK o. š. Fr. Prešeren iz Kranja je dobil nagrado podjetja Viba film. Film DEČEK S PALICO iz KK o. š. Šmartno pod Šmarno goro pa je dobil nagrado

mesta Kranja, ki jo je podelila kranjska žirija.

Pri mladinskih filmih je bil največ priznanja deležen film PLES MASK KK Mandala iz Kopra. Sledijo filmi KONSTRUKCIJE XXVII KK Pionirski dom iz Ljubljane, film SMRT iz SKK Kranj in PROSTOR KK Šola za oblikovanje iz Ljubljane.

To je bil prostor, kjer so se mladinci in pionirji, ki snemajo, lahko srečali z različnimi možnostmi realizacij idej preko medija filma, preko izvirne informacije.

Resnično delovni prostor festivala pa so bili razgovori med pionirji, mladinci in med pedagogi-mentorji.

V videno - razgovorni komunikaciji pionirji - film - Naško Križnar, so se pionirji spoznali z relacijami žirije festivala in s filmi, ki niso bili predvajani.

V tem delovnem prostoru so skušali razjasniti relacijo mentor — mladi filmski ustvarjalec. Izkušnja tega razgovora je pokazala, da je mentorjeva prisotnost pri razlagi filmske tehnike pozitivna in najbolj potrebna, najmanjša pa naj bi bila pri izboru ideje in realizacije ideje preko filmskega medija.

Razgovor med pedagogi pa je privedel do ugotovitve, da je filmska vzgoja še vedno na ravni ilegalne komunikacije, ki je odvisna od učitelja-entuziasta in to v času, ko je vizualni medij medčloveškega občevanja v središču pozornosti.

vlotho 71

igor likar

Mednarodno srečanje mladinskih filmskih klubov

Opaziti je, da je jugoslovanski film zaživel ter se iztrgal in otresel povprečnosti in anemije. Vsi mu želijo in prerokujejo novih uspehov in priznanj. Z velikimi ambicijami stopa tudi v mednarodno arena. Po nekaterih stvaritvah sodeč povsem upravičeno. A navkljub vsej tej vzpenjajoči se poti in stremljenjem naših filmskih delavcev, da se trdno postavijo v sredo evropskih filmskih dogajanj, navkljub vsemu je tu vprašanje in problem hkrati, ki že vnaprej negira vsa pričakovanja in obete prepoda in lahko v kratkem uduši ves zamah.

V mislih imam amaterski film, ki predstavlja do sedaj in bo tudi v prihodnje bazo naše filmske umetnosti. No, še bolj natančno, v mislih imam mladinski amaterski film.

Vsi vemo, da je večina filmskih ustvarjalcev začela z amaterskim kratkometražnim filmom. Ta jih je s svojo sproščenostjo in nadvse bogatimi možnostmi izpovedi navdušil in jih s tem postavil na današnja mesta. Kajti, ko so se zapisali filmu, jim je ta dal prve izkušnje in v tem času so nastale tudi njihove prve ideje. V večini primerov sta jih prav možnost temeljitejše obdelave amaterskih idej in večja izrazna moč velikega filma navdušila za sedanje delo.

Vemo in tudi sami vedo, da jih je ta mrzličnost zgrabila prav v mladih, dovzetnih letih. In tako smo prišli do mesta, kjer lahko z gotovostjo trdimo, da je le vzgoja mladih najvažnejši in edini zares veljavni, obetajoči cilj na poti do uspehov in priznanj. (Vzgoja, ki jo nudijo dandanašnji kinematografska podjetja s svojimi dveurnimi zaposlitvami dvoran in s pestrimi reklamnimi predfilmi, tu seveda ni mišljena, čeprav je do sedaj res edina.) Toda pustimo to...

In še nekaj nas bo mogoče začelo izučevati, ko se bomo ozrli in iskali novih zgledov in se spogledovali z že prehojenimi potmi tujega filma. Opazili bomo, da se tega vprašanja nekateri že zelo dolgo zavedajo in da že zelo dolgo delajo z mladimi. Zares dolgo!

Primer je minulo 17. tradicionalno srečanje (17!) nemških mladinskih filmskih klubov in mednarodni kongres mladih v zahodnonemškem mestecu Vlotho, nekako 40 km od Hannovra, v času od 13. do 18. aprila 1971. (17. Bundestagung der deutschen Jugendfilmdubs und internationaler Jugendfilmkongress). Kongres je potekal ob temi »Nasilje v filmu« in si je postavil za svoj cilj razrešitev in pojasnitev vprašanja nasilja v filmu (Gewalt im Film). Celotna prireditev naj bi poleg srečanja mladih seznanila gledalce z oblikami nasilja v filmu, opredelila ta pojem tudi zunaj filmskega obsega, ugotovila, s kakšno intenziteto nastopa, kako je angažirano, ugotovila delikatno mejo začetka nasilja v filmu, dalje, dosegla, da bi mladi v številnih diskusijah opredelili svoja stališča in zaznave, da bi ugotovili, kako lahko nasilje v filmu vpliva na mladostnika in še in še. Končno je bila pomembnost srečanja tudi v tem, ker so bile razbite vse meje politične različnosti državnih sistemov in se je izkazalo, da mladi v celoti manifestirajo proti nasilju in vojnam tudi v resničnem svetu (k temu jih je še posebej spodbudil film Wargame — VOJNA IGRA). Skratka, spoznanj in namenov tega srečanja še in še.

In tema, ki je združevala mlade, je eden najaktualnejših problemov, s katerimi se srečujemo danes vsepovsod in ki ga mladi iz dna srca sovražijo in skušajo pregnati.

Poleg domačinov so bili v malem, prijaznem univerzitetnem mestecu Vlothu ob Weseri še Belgijci, Luksemburžani, Nizozemci, Francozi, Avstrijci, Švicarji, Finci in seveda naša 11-članska »odprava« (9 ljubljancev in 2 Zagrebčana). Delo je potekalo v seminarjih z referati, s projekcijami in razpravami v treh jezikih (francoščini, angleščini in nemščini).

Na projekcijah smo se seznanili s številnimi filmi, ki so bili selekcionirani prav z namenom poudariti obliko nasilja in njegovo stopnjevanje. Nekateri filmi v izboru so napravili na nas impresiven vtis, drugi so nas razočarali. Dejstvo je, da smo si jih ogledali kar precej. Preden bi se seznanili z neka-

terimi od teh, bi prikazal delo seminarjev, štirih po številu.

Naslov prvega je bil: »Osvrožena podoba v filmu in na televiziji kot motivacija za nasilje«. Poskušali smo na področju filma in fotografije ugotoviti tipične osvrožene podobe, ki se ponavljajo in postajajo stereotipi. V razpravah so bile predstave publike predmet temeljitega pretresa.

Drugi seminar s temo »Psihično nasilje v filmu« je poskušal iz primerov izluščiti bit duhovnega nasilja in kako je nosilec psihičnega nasilja prikazan in prizadet zaradi tega (npr. kako lahko postanejo zmožni nasilja vojaki, poprej ljudje) in v kakšnih oblikah je predstavljeno psihično nasilje v filmski umetnosti.

Tretji seminar je imel naslov »Motivacija in opravičilo nasilja v westernu«. Proučeval je na primerih westernov, kako je prikazano in propagirano nasilje kot sredstvo za rešitev konfliktov, kako se to vprašanje lahko razloži družbeno-politično, ali so v westernih fašistične težnje in ali se lahko zaključki nanašajo izrecno na ameriško demolirano družbo. Četrti z naslovom »Seksualnost in agresija« pa je ugotavljal, da ne morejo biti le seksualne izjave ozadje nežnega nasilja. Tudi agresivne težnje so lahko seksualne izrazne forme. Ni vedno le agresija, če kdo koga žali, napada, itd.

Med filmi, ki smo si jih ogledali, je bil dokaj svež in tudi najbolje ocenjen film MR. FREEDOM. Dr. Freedom, »Big Boss« si je postavil za cilj vsiliti svetu ameriški ideal prostosti. Mr. Freedomu naloži, naj vrže neko gibanje proti prostosti v »manj razviti« Franciji. Oblečen kot ameriški nogometaš in stalno prežvekujoč po Corn-Flakesovski začne mr. Freedom svojo morilsko dejavnost v Parizu. Prostost — njegov ideal, morala — njegov cilj, in alkohol — njegov stud, tako pokonča polovico Francije, da bi ustvaril imenovane vrednosti na preostali polovici.

Ta barvni film v stilu groteskne satire je parodija na dogodke našega časa. Iz mešanice severnovietnamskega cestnega gledališča, evropskega pavlihovstva in komičnih stripnih elementov je William Klein izoblikoval bleščeč agitacijski film, ki mu je povzročil težave pri francoski cenzuri in prinesel veliko pohval cineastov. Je zelo aktualen izraz sedanjih dogodkov, ko nastopajo ZDA kot »branilec in restavrador« prave svobode in posiljujejo s svojim idealom prostosti »manj razviti svet«. Upam, da si bomo film lahko kmalu ogledali na naših platnih.

Zelo dober vtis je pustil tudi film WARGAME. VOJNA IGRA je film, ki je bil posnet po naročilu

BBC z namenom prikazati učinek morebitne atomske vojne v Angliji in prikazati, kakšna nevarnost preti svetu z atomsko vojno. Reakcija je bila nad pričakovanji. Watkins je vzel za film sicer hipotetičen, toda politično in vojaško popolnoma hvaležen motiv. To je fiktivna reportaža o atomskem napadu na angleška mesta in o njegovem učinku na prebivalstvo. Pretresujoče delo hoče pripeljati gledalca s stopnjevanjem rušenja v tej vojni in z apokaliptično grožnjo k moralnim in političnim obsodbam. Film Glauberja Rocha ANTONIO DAS MORTES smo imeli priliko videti tudi pri nas. Predstavlja latinsko ameriško obarvani novi film. ANTONIO DAS MORTES, Bog, hudič v deželi sonca ali Killer from Rocha je zgodba negativnega junaka, ubijalca, ki ga najamejo veleposestniki, da jih rešuje upornih in revnih kangacierov in beatosov. Vse življenje je hladnokrvno korakal preko trupel, toda naenkrat se mu upre, spozna svojo življenjsko zmoto, na čigavi strani je njegovo mesto in končno odvrže svojo morilsko zakrknjenost. Stopi na stran dninarjev, da povrne smisel svojemu življenju. Njegova oseba predstavlja dostojanstven lik predborca revolucije.

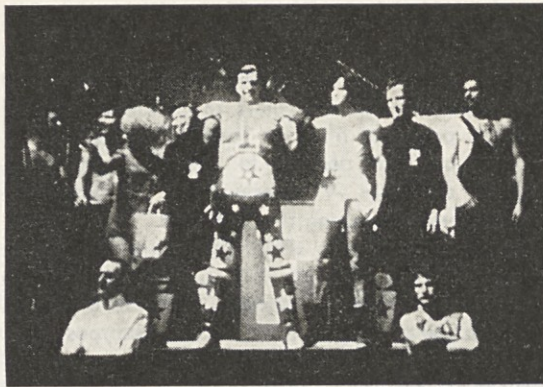
Film ZADNJE POLETJE je igral tudi na naših platnih. Ukvarja se s problemom nasilnosti mladih, ki je posledica razvijajočih se nagnjenj in nedoraslih hotenj.

Izredno zanimivo filmsko delo LA FIN DES PYRÉNÉES je v svoji ideji spominjal na Radivojevičev MALO ČEZ LES. Junak Thomas Dinane, sin meščanske družine iz province, vidi v daljavi pred očmi samomor svojega očeta in se tudi sam čuti krivega. Zato prekine s svojim družabnim življenjem in se zateče v samoto hribov. Neznatni kontakti s civilizacijo ga privedejo do poznanstva z dekletom Malvino. Vendar postane Thomasovo življenje nevdržno v samoti in samooboževanju, obnašati se začne nenavadno in agresivno, podobno živali, ki jo zasledujejo. To privlači Malvino, ki se mu pridruži. Toda družabna sila v mladih se izvije iz tančice in zaželita si vrnitve v normalno življenje, nekje daleč. Obupana se odločita za beg skozi Francijo. Najdejo ju brez moči na morsk obali in ju dajo v oskrbo. Toda povratek v svet se razblini. Thomas v besu nezadovoljstva nad življenjem pobije nekaj ljudi. Vseskozi občutimo obsojenost mladega glavnega junaka.

OMNIA VINCIT AMOR je film, ki predstavlja tezo, da je po krščansko zahodnjaški tradiciji ljubezen ozadje nežnega nasilja. Vsak osebni poizkus osvoboditve se ponesreči, ker je človek navezan na ljubezen. Film je zelo poprečen.



MISTER FREEDOM. Režija William Klein. Prizora iz filma



HLADNOKRIVNO — IN COLD BLOOD se ukvarja z najbolj vsakdanjo obliko nasilja — ropom denarja in umorom. Film o dveh pobeglih kaznjencih, ki se nato, ko jima denar poide, vrmeta v ZDA, kjer ju po zapletljajih ujamejo in obesijo.

TUDI PALČKI SO MLADI ZAČELI (Auch Zwerge haben klein angefangen) Wernerja Herzoga predstavi mlade zakrknjene gojence vzgojnega zavoda, ki uidejo in s sovraštvom do sveta morijo in požigajo. Učinkuje kakor groteskna slika Hieronyma Boscha. Tema in izpeljava filma sta izredno zanimivi.

Tragična je zgodba mlade deklice v filmu MOUCHETTE, ki zaradi neljubezni, nepozornosti okolice in težkega življenja doma odkriva samo temne trenutke našega življenja. Vse grenke izkušnje mladega življenja jo zaprejo okolici. Občutljivost jo vedno bolj pogreza v samoto. Ko spozna osebo, za katero misli, da jo razume, ji zaupa, a je znova prevarana in v obupu poišče rešitev v smrti, ker njeno življenje ni moglo vzbrsteti. Film je kritika socialnih razmer družbe in poudarja nasilje, ki ga ta izvaja nad posameznikom.

To so nekatera od zanimivejših del. Videli smo le nekaj odličnih filmov in nad izbiro na splošno ne

moremo biti zadovoljni. Nekateri filmi so bili za temo namreč preveč impotentni.

Zadnji dan smo si ogledali tudi stvaritve nemške mladine, vendar nas razen nekaj izjem niso prepričali oziroma prizadeli. Nasprotno, ugotovili smo, da pri nas nastajajo filmi mladih, ki so veliko boljši in idejno bolj sveži, posebno če pomislimo na naše pogoje. Ta ugotovitev nas je razveselila in hkrati spravila v slabo voljo.

Ob koncu lahko znova žalostno ugotovim, kako bi si pri nas želeli kakega Vlotha. Mlade cineaste v Nemčiji vsako leto združuje druga tema, novo srečanje, tehnično so izredno opremljeni, posvečena jim je velika skrb.

A pri nas? Ravno nasprotno! In toliko mladih je, ki so navdušeni, da, celo tako navdušeni, da delajo v najslabših pogojih. In vsi so ponosni na svoje delo. Kako lahko bi šele bili ponosni, če bi jim družba poklanjala malo več pozornosti.

Naš film bo tako kaj kmalu osivel in s palico v roki pozdravljal uspehe drugih z besedami: »Moriturus vos salutat!« Tonil bo v pozabo in poprečje. Samo spomin nanj bo ostal in pa napis »Hic requiescat in pace...« »Tu počiva v miru...«

Vlotho 71 je za nami. Pred nami pa...

nespretnost, neodgovornost in še kaj

matjaž zajec

Letošnji mednarodni festival v Cannesu je bil že drugi po vrsti, ko Jugoslavija ni imela svojega filma v festivalskem tekmovalnem sporedu. Tudi sicer smo imeli prav s canneskim festivalom neprestano težave, največkrat se čisto do konca ni vedelo, ali so selektorji naš film uvrstili v program ali ne. Največkrat ga niso, in tako smo lahko samo primerjali naše filme s tistimi, ki so jih predvajali v veliki festivalski dvorani. Tako je bilo tudi letos in mirno lahko zapišem, da se je to primerjanje izteklo v našo korist. Film RDEČE KLASJE, ki je bil med canneskimi kandidati, bi namreč močno popestril festival in se uvrstil med deset najboljših filmov. Toda kaj, ko smo pa to vedeli le mi, za ostale pa je bila jugo-

slovanska kinematografija domala popolnoma odsotna.

Mislim, da gre za sedaj že tradicionalne nesporazume med vodstvom canneskega festivala in Jugoslavija-filmom, ki zastopa naše interese. Kot kaže, nismo našli skupnega jezika, predvsem pa smo s svojim načinom poslovanja izgubili njihovo zaupanje. Gre za naše najrazličnejše kuhinje, za favoriziranje nekaterih filmov, pri drugih pa smo pri kandidaturi spet premalo trdni. Tako so nekateri letos močno favorizirali še nedokončan Draškovičev KNOCKOUT na škodo Pavlovičevega in Babajevega filma. Festivalski selektorji so čakali in čakali in ko so tik pred pričetkom festivala Draškovičev film naposled videli, jih njegove kva-

litete (ali nekvalitete) niso navdušile in tako smo ostali praznih rok.

Razen tega gre tudi za nenaklonjenost festivalskega vodstva do jugoslovanske kinematografije. To nenaklonjenost so nekatere izjave predstavnikov Jugoslavija-filma in filmskih ustvarjalcev le še povečale. V mislih imam razpravo direktorja Jugoslovanskega festivala Petra Volka na mednarodnem svetu canneskega festivala. Na tem sestanku, njegov namen je bil ponovno postavljanje festivala, ki so ga leto pred tem levičarji onemogočili, je Peter Volk govoril proti festivalu. Tega verjetno Francozi ne bodo nikdar pozabili in bomo posledice občutili še vrsto let. Gre skratka za zelo nespretno in neodgovorno nastopanje zastopnikov jugoslovanske kinematografije v tujini. Gre za neenotnost pri kandidiranju filmov za mednarodne filmske manifestacije, ko predlagamo selektorjem po več filmov, pa za nobenim ne stojimo enotno. Razen tega se vedno najde kdo, ki bi hotel vriniti svoj film zunaj uradne poti, in to po vsej sili. Vse to je sila nesimpatično in jemlje naši kinematografiji precejšen del njenega ugleda.

Posledice vsega tega so, če seveda izvzamemo afirmativne, predvsem ekonomske. Odsotnost Jugoslavije na tako pomembni mednarodni filmski manifestaciji, kot je canneska, prav gotovo pomeni manjšo prodajo naših filmov in seveda manjšo prodajo filma, ki bi se sicer potegoval za festivalska priznanja. Le malokdo se namreč zanima za filme kinematografije, ki ne premore predstavnika v uradnem festivalnem sporedu.

Drobni interesi, rivalstvo in tako imenovana »naša posla« so že do sedaj napravili našemu filmu neocenljivo škodo. Naš odnos in naše delovanje v tujini bomo morali spremeniti že danes, če bomo hoteli znova zasesti mesto, ki nam v svetovni kinematografiji pripada.

konferenca namesto zveze

branko šömen

V Kranju je bil 20. in 21. marca 1971. leta Sedmi kongres Zveze filmskih delavcev Jugoslavije. V dvodnevni razpravi so delegati skušali poleg stannovskih vprašanj rešiti tudi bistveno organizacijsko vprašanje: ukiniti Zvezo in namesto nje sprejeti takšno ustvarjalno, skupno telo, ki bi v resnici lahko zastopalo koristi vseh društev in združenj filmskih delavcev Jugoslavije.

Začeten, vsekakor oseben ton je dal Kongresu referat predsednika Zveze filmskih delavcev Jugoslavije Aleksandra Petrovića. Da je bil to nekakšen »avtorski referat«, so se strinjali vsi delegati pa tudi sam režiser tega ni zanikal. Škoda le, da njegov referat ni bil popoln, saj je v njem izpustil vlogo dokumentarnega filma ter pomen zagrebške filmske šole — seveda je kasneje, v diskusiji rehabilitiral naš »kratki in dokumentarni film«. Najgloblji vtis pa je pustil s tistim delom obsežnega referata, v katerem je grajal financiranje Bulajićvega filma BITKA NA NERETVI. Petrović je namreč ugotovil, da je najbrž večina sredstev, vloženih v film, za vselej propadla, Bulajić pa mu je odgovoril, da ni res, da ne bi bil njegov film komercialen, saj je prinesel milijon 600 000 dolarjev. V šestih točkah je zavrnil Petrovićev napad, vendar niti

Bulajić niti Petrović nista bila prepričljiva. Toda razgovor o največjem jugoslovanskem spektaklu sploh ni bil osrednja tema Kongresa, marveč dva predloga o organizacijskih oblikah koordiniranega dela za reševanje skupnih problemov združenj in društev filmskih delavcev Jugoslavije. Prvi predlog so oblikovali delegati iz Beograda, drugega pa filmski delavci iz Zagreba. V obeh primerih je šlo predvsem za to, da bi Zvezo dokončno ukinili in namesto nje izdelali statut za novo organizacijo, ki bi resnično živo in v interesu vseh prizadetih reševala skupne zadeve jugoslovanskih filmskih delavcev. Razlika med predlogoma je bila minimalna: srbski filmski delavci so bili zoper, da bi bilo novo združenje oziroma Konferenca pravno telo, kar je popolnoma razumljivo, saj imajo beograjski filmski delavci zelo uspešno in močno Združenje, poleg tega pa je v njihovem mestu tudi poslovno filmsko združenje Jugoslavija film. Hrvaški filmski delavci pa so zahtevali učinkovito pravno telo, ki bi združevalo samo tista društva in združenja, ki bi se prostovoljno pridružila in imela pri tem za posamezne akcije ali delovanja pravico veta.

Razgovor in polemika o obeh nadrobnostih sta se vlekla do drugega dne pozno zvečer. Bilo je precej razburljivo, dokler komisija za statut ni izdelala dokončnega predloga, zaobjetega v osemnajstih točkah. Tako se bo nova zveza društva filmskih delavcev Jugoslavije imenovala odslej Konferenca filmskih delavcev Jugoslavije. Organizacija bo delovala v vsej Jugoslaviji, sedež se bo menjal vsaki dve leti, razpravljali pa bodo o vsem, kar bo zanimalo posamezna društva. Pet društev oziroma združenj se je izreklo za hrvaški predlog, beograjski filmski delavci pa so ga odklonili. Sporočili so, da bodo na novem republiškem plenumu proučili možnost, ali bodo vstopili v Konferenco ali ne.

Veljko Bulajić je predlagal za prvega predsednika Konferenca režiserja Franceta Štiglic, sedež Konferenca pa bo za dobo prvih dveh let v Ljubljani. Na teh, da tako rečemo, nevtralnih tleh bodo imeli najbrž tudi slovenski filmski delavci več možnosti, da uveljavijo tiste svoje predloge, ki bodo v korist vsem. Po mnenju večine delegatov na kongresu je namreč naš, slovenski film v resnični finančni in ustvarjalni slepi ulici, iz katere bi lahko prišel le z novimi filmskimi imeni in seveda z uspehi. Delegati so si namreč lahko v kongresnih dneh ogledali dva najnovejša slovenska filma MAŠKARADO in RDEČE KLASJE ter tako presodili, kaj nismo oziroma smo dosegli v umetniškem filmskem vzponu.

Kongres konference republiških in pokrajinskih društev in združenj filmskih delavcev Jugoslavije

KOMISIJA ZA SKLEPE

Jubilejni Kongres RIPDIZFDJ je po izčrpnih razpravah sklenil:

1.

Takoj, ko se je kinematografija v naših republikah pojavila kot družbeno organizirana dejavnost, ki ni bila več odvisna od naključja in navdušenja posameznika, je vzpostavila svojo zgodovinsko kontinuiteto in postala sestavni del kulture narodov in narodnosti Jugoslavije — kljub vsem zaprekam in neurejenim odnosom — ter tako eno izmed meril razvoja in modernizacije naše celotne družbe.

2.

Rezultati in umetniška priznanja v tujini so uvrstili jugoslovanske kinematografije v skupnost svetovne kulture in umetnosti, naše filme pa med najmočnejše ambasadorje jugoslovanskih nacionalnih kultur v svetu.

3.

Ko so filmski delavci sprejeli status svobodnega poklica, so bili med prvimi, ki so neposredno prevzeli moralno in materialno odgovornost za dosežke svojega dela.

4.

Na žalost pa kongres ugotavlja, da je bil ta pozitivni in danes že uveljavljeni razvoj zaustavljen. Filmski delavci kot neposredni proizvajalci so namreč premalo ali pa sploh niso zastopani v drugih vejah kinematografije: v proizvodnih hišah, pri razdeljevanju filmov, pri prikazovalcih pa še posebno v upravnih odborih republiških skladov za kinematografijo.

5.

Kot posledica tega stanja (nedosledno izvajanje samoupravnih procesov v kinematografiji, razcepljenost interesov posameznih njenih vej) se pojavljajo osnovni nesporazumi:

a)

Nekonstituiranost filmske proizvodnje na osnovah kulturnega in materialnega potenciala ter družbenega in tržnega interesa.

b)

Nekontinuiranost proizvodnje, kar pomeni, da ni pogojev za obstoj in razvoj filma kot umetnosti in kot industrije.

c)

Neenakopraven položaj domačega filma v odnosu do tujega, kar ruši ne samo ekonomske odnose v kinematografiji, temveč tudi idejno estetske kriterije socialistične družbe v celoti.

d)

Pomanjkanje kakršne koli politike pri uvozu in izvozu filmov. Izvoz in uvoz sploh nista povezana, kar na več načinov škoduje domačemu filmu: ne more se še bolj vključiti v svetovno skupnost kulture in umetnosti, ne more kot odraz naše družbe predstavljati svetu idej in estetike naše družbe, ne more se povzpeti do večjih ekonomskih rezultatov.

e)

Pojav televizije kot proizvajalca in še bolj kot prikazovalca filmov je izzval nove neskladnosti in nesporazume na že tako ali tako neurejenem področju kinematografije. Tembolj, ker televizija kot najbolj množičen medij na absurden in nerazumljiv način sploh nima nobenih, niti najminimalnejših obveznosti, kot jih imajo ostali uvozniki in prikazovalci filmov, pa čeprav izkorišča vse ugodnosti le-teh.

6.

Na osnovi pregleda položaja v nacionalnih kinematografijah ter dosedanjega dela Zveze filmskih delavcev Jugoslavije je kongres odločil:

Da se ZFRJ reorganizira v KONFERENCO REPUBLIŠKIH IN POKRAJINSKIH DRUŠTEV IN ZDRUŽENJ FILMSKIH DELAVCEV JUGOSLAVIJE, ki bo povežala in usklajala dejavnost republiških in pokrajinskih društev in združenj kot osnovnih nosilcev nacionalnih kinematografij, upoštevajoč vse razlike, ki nastajajo na osnovi posebnosti, jezika, kulture in mentalitete narodov.

Na ta način upošteva Kongres celoten pozitiven razvoj naše družbene skupnosti.

7.

Kongres je sklenil, da je treba kar najhitreje začeti reševati naslednja vprašanja, ki so temeljnega pomena za nacionalne kinematografije:

a)

Zagotoviti skupno tržišče in enakopravnost vseh kinematografij na ozemlju Jugoslavije.

b)

Zagotoviti kinematografijam enakopraven ekonomski in družbeni položaj v odnosu na ostale kulturne dejavnosti. V ta namen je potrebno:

- ukiniti carino na reprodukcijski material in tehniko za snemanje in obdelavo filmov,
- povečati retencijsko kvoto za izvoz filmov in filmskih uslug,
- povišati zvezni prispevek na uvožene filme,
- uvesti beneficirane obresti pri kreditih za proizvodnjo,
- znižati obresti pri poslovnih skladih proizvodnih podjetij,
- ukiniti občinski prometni davek na predvajanje filmov,
- vse dejavnike kinematografije osvoboditi plačanja prispevka za uporabo gradbenih zemljišč.

c)
Povezati uvoz tujega filma z nakupom domačega.

d)
Vezati uvoz tujega filma na izvoz domačega.

e)
Izenačiti pravice in dolžnosti televizije z vsemi drugimi proizvajalci, prikazovalci in uvozniki kinematografskih filmov.

f)
V skladu z novimi spremembami v družbeno-političnem sistemu države je treba takoj sprejeti republiške zakone o filmu.

g)
Tako je treba sprejeti zvezne predpise, ki bodo usklajevali vse odnose v pristojnosti federacije.

h)
Ukiniti je treba zakon o cenzuri filmov kot nerazumljiv anahronizem.

8.
V skladu z zahtevami o izvozu in uvozu filmov, kot so jih postavila republiška in pokrajinska društva in združenja, je treba pregledati način delovanja Jugoslavija filma — in v zvezi z novimi nalogami oblikovati nova skupna stališča glede na to dejavnost.

9.
Ustvariti je treba nove instrumente za razdeljevanje sredstev zveznega sklada za napredek kinematografije.

10.
Kongres ugotavlja, da so dosedanja sredstva, pridobljena v obliki filmskega prispevka, nezadostna za neprekinjeno proizvodnjo in da je nujno najti dodatna sredstva, če nočemo, da bo padla kinematografija še v težji materialni položaj, kajti današnje stanje preti naravnost z likvidacijo te kulturne dejavnosti.

odiseja 2001 in sistem

naško
križnar

Človek se lahko rodi, toda če naj se rodi, mora najprej umreti in če naj umre, se mora najprej prebuditi.

(P. D. Ouspensky)

V zvezi s filmom ODISEJA 2001 Stanleya Kubricka bi rad odkril nekaj pomenov, ki jih film nosi globoko v svojem tekstu. Če želimo prečitati te pomenne, se moramo nasloniti na stare ezoterične sisteme in pozabljena znanja o človeku, na katera se opira tudi celotna miselna zgradba Kubrickovega filma. ODISEJE seveda ne moremo navajati kot dokaz za Sistem (Ouspenskoga ali za druge slične kozmologije in psihologije). Kajti če bi bil to Kubrickov namen, mu ne bi bilo nujno treba uporabiti vesolja, science-fictiona in veličastnega časovnega razpona. Kljub temu pa sije iz filma močno in nedvoumno prepričanje, ki je lahko samo plod razvitega magičnega centra v človeku ali celo »šole«. Prvotni vtis, ki ga napravi film, je, da je čudna posebnost. Postanemo radovedni. Čez nekaj časa začutimo, da vsebuje mnogo stvari, cel kompleks sistema kozmologije. In počasi, korak za korakom dešifriramo ta sistem. Izhaja iz zgradbe filma, iz njegovih posnetkov, dialoga, zvokov, barv. V filmu ni nič slučajnega, ničesar brez pomena. In postopoma razumemo, kam merijo ljudje, ki so ustvarili film. Začnemo čutiti njihove misli, njihove občutke. Zdi se nam, da vidimo njihove obraze, da slišimo njihove glasove.

Zgodba o monolitu.

Sistem vidi organsko življenje na zemlji kot določeno stopnjo razvoja ene same energije, ki na različnih oddaljenostih od Absolutnega ustvarja različne svetove, v katerih vladajo isti

in povsod enaki zakoni. Različna je le frekvenca vibracij, ki zavisi od gostote materiala, nosilca življenja v posameznem mestu. Pogoj za rojstvo zavesti je začetna vibracija in ustrezna gostota energijskega materiala. Finejšemu materialu ustrezajo finejše vibracije.

Črni monolit se v filmu pojavi trikrat kot začetnik vibracij. Vedno v trenutku, ko ima človek priložnost za evolucijo zavesti.

Sistem predvideva, da vibracije so. Od človekove volje zavisi, ali bo ustvaril v sebi potrebni material, ki bo zadihal z vibracijami. Pot, ki jo ubira

Kubrickov film, da bi odkril to skrivnost, je natanko pot, ki jo je začela naša civilizacija — da bi v veselju odkrila skrivnost človeka. Toda, ali je to potrebno?

Prebuditi, umreti, roditi se.

To so tri zapovrstne stopnje. Kakšen je njihov pomen v zvezi z ODISEJO 2001?

Če človek umre, ne da bi se prebudil, ne more biti rojen. Če je človek rojen, ne da bi umrl, lahko postane »nesmrtna stvar«. Tako torej dejstvo, da ni umrl — preprečuje človeku, da bi se rodil. Dejstvo, da se ni prebudil, mu



ODISEJA 2001. Režija Stanley Kubrick. Prizor iz filma

preprečuje, da bi umrl in da bi »bil«, se ne more roditi, če ni prej umrl. Vse tri stopnje: prebujenje, smrt in rojstvo so v filmu označene (realizirane) na nekem drugem nivoju, kot se to godi v Sistemu. Zaključna reinkarnacija je namreč le simbol za proces, katerega potek vidi Sistem kot evolucijo v človeku samem, v spremembi stanj njegove zavesti. Prebujenje v Sistemu je samospoznanje o človekovi nemoči, mehanskosti, odvisnosti od okolja, sprememba védenja o samem sebi in ustrezna akcija zavesti za formiranje trdne in edinstvene volje. V filmu je prebujenje konkretno spoznanje »resnice« skrivnosti monolita, skrivnosti veselja. Ko astronaut Dave razreši to skrivnost, je razrešil skrivnost človeka.

Smrt je v Sistemu smrt mehanskega človeka, končna odmrlost številnih protislovnih Jaz-ov, odpoved negativnim emocijam in obvladovanje glavnih človekovih centrov. V filmu je smrt fizična, kot priprava za reinkarnacijo, ki se zgodi v obvezni časovni krivulji v vrtincu nadsvetlobne hitrosti.

Rojstvo je v Sistemu končna faza razvoja človekove zavesti, njegove volje in edinstvenega Jaz-a. V filmu je rojstvo prikazano kot reinkarnacija. Fetus Dava se vrača na Zemljo, krog časa je spojen. Sistem je sam v sebi zaključen. Človek je Microcosmos.

ODISEJA je reklamirana kot »drama v veselju«.

Da, ODISEJA je res drama. Toda drama za mehanskega človeka, ki se upira spoznanju o mehničnosti svojih reakcij, o mehničnosti celotnega svojega bivanja, ki se upira »prebujenju«, da bi lahko »umrl« in da bi se sploh lahko »rodil«. Ta »drama« je najenostavnejša (komercialna) pomenska plast Odiseje.

Fetus astronauta Dava pa nosi na licu blažen nasmeh, ko se vrača na Zemljo. Prebujenje pomeni rojstvo in največjo srečo.

Menim, da ste srečni tudi Vi, gospod Kubrick.



režiser iz skupine belih hipijev

Naško Križnar, mladi slovenski režiser, je posnel nenavaden trinajstminutni film z naslovom *Beli ljudje*, za katerega strokovnjaki trdijo, da je najbolj nenavaden film, ki je bil kdajkoli posnet pri nas.

Trinajstminutni igrani film Slovenca Naška Križnarja *BELI LJUDJE* je do absurda nesmiseln in prav v tej nesmiselnosti privlačen kot kakšna uganka. *BELI LJUDJE* so edem izmed naših najbolj nenavadnih filmov. Prav tako, kot njegov avtor. Sodbe o filmu pa so si seveda dokaj v nasprotju. Medtem ko



BELI LJUDJE. Režija Naško Križnar. Proizvodnja Neoplanta film, Novi Sad. Prizor iz filma

meni direktor festivala v Oberhausnu Bill Wehling, da je Križnarjev film eden najzanimivejših filmov, s katerimi smo se letos* predstavili v Zahodni Nemčiji, pa so mnogi drugi v tem ekscentričnem filmu videli našega

* To je bilo namreč leta 1970, čeprav pričujoči članek govori o filmu, kot da bi ga predvajali na letošnjem oberhausenskem festivalu.

predstavnik »prismojenih« filmov. Križnar sam, visok in suhljat mladenič poduhovljenega videza in z obrazom, obraslim s svetlo brado, kot pri svetopisemskih svetnikih, meni, da ima vsak pravico v filmu »sam najti svoje vrednote«.

— Hotel sem napraviti film s čisto likovnimi elementi, in sicer bele barve — pravi režiser.

Vsebina BELIH LJUDI se namreč dogaja v čudni igri skupine mladih fantov in deklet, ki so oblečeni v bele halje, zgodba pa se odvija med njihovo igro z mlekom, gipsom, vato, špageti, jogurtom, labodi, platnom, moko, snegom, staniol papirjem in drugimi »elementi« bele barve.

— In kje ste dobili pobudo za film?

— Kot amater sem snemal na snegu in ko sem posneti trak razvil, sem opazil, da je na njem vse belo. Sicer pa tudi v Ameriki živi skupina »hipijev v belem«. Živijo v belih prostorih, nosijo predvsem bele obleke, umivajo se petkrat na dan in berejo bele knjige — knjige brez črk!? Za skupino sem zvedel šele, ko je bil film že posnet, se brani Križnar morebitnih pomislekov, da bi bil njegov film plagiat teh hipijev.

— Nekateri iščejo v vaši beli barvi določeno simboliko, v Nemčiji pa so ji celo pripisali politično poanto.

— Ta film je samo eden izmed možnih načinov, da čustveno prizadene. Prav tako bi bil lahko posnet v znamenju kakšne druge barve, seveda bi v tem primeru moral biti posnet v barvah. Za barvni film pa nismo imeli denarja.

Naško Križnar (27 let) živi v Kranju, diplomiral je iz etnologije in se že štiri leta ukvarja z amaterskim filmom. Poleg tega je vodja znane popskupine OHO*. Scenarija niso sprejeli v Sloveniji, ampak v Novem Sadu. Producent BELIH LJUDI je namreč podjetje Neoplanta.

— Slišal sem, da vam za ta film v Sloveniji niso hoteli dati denarja in da ste se zato s scenarijem napotili v Novi Sad. Pa tudi scenarij da je bil prekratek.

— Scenarij je kolektivno delo in napisala sta ga dva igralca (ki tudi igrata v filmu), res pa je, da je zelo kratek: sestavljen je iz dveh stavkov: »Beli ljudje živijo v beli hiši, oblečeni so v belo, jedo jogurt, mleko in bel kruh.

* Križnar demantira to trditev.

Ko zapade sneg, priredijo festival.«

— In zdaj, ko si je film že na startu pridobil priznanja in ko so ga strogi selektorji uvrstili v oberhausenski program?

— V Sloveniji so mi odobrili 50 % sredstev za nov film.

— Boste takoj začeli?

— Ne, k vojakom grem.

Razgovor s Križnarjem teče kot njegov novi film. Na navadna vprašanja nenavadni odgovori.

Zakaj ste na začetku BELIH LJUDI napisali opozorilo, »da v filmu ni najboljših reči, ker je režiser pozabil vložiti film v kamero« — je Križnarja na tiskovni konferenci v Nemčiji vprašala neka gospa.

— Zato, ker smo v šestih snemalnih dneh veliko več naredili, kot pa posneli.

— In kako ste snemali film? — se je glasilo novo vprašanje.

— Najprej sem našel producenta, nato pa sem vprašal prijatelje, če bi hoteli živeti šest dni v belem. In ko so pri-trdili, smo posneli film.

— Zakaj ravno šest dni?

— Zato, ker je bil takšen rok snemanja.

— Če že za nič drugega, potem zaslužijo Križnarjevi BELI LJUDJE vzdevek najbolj nenavadne projekcije (nemara celo v svetovni kinematografiji) vsaj zavoljo tega, ker doslej še niti en operater ni filma odvrtil do konca! Niti na festivalu v Oberhausnu ne! Da pa je stvar še bolj absurdna, občinstvo tega sploh ne opazi!!! Križnar mi je zadevo takole pojasnil:

— Pred koncem ima film BELI LJUDJE kader z zatemnitvijo. Vsi operaterji tukaj zaustavijo projekcijo, čeprav filma še ni konec. Po zatemnitvi sem posnel še spray, ki razpršuje belo barvo, toda tega kadra noben operater več ne prikazuje.

— Hm... neprijetno... — sem rekel.

— Ah ne — odgovori Naško z diskretnim nasmehom, to je kot skrivnost, ki jo nosi film, in ki bo nemara odkrita komaj čez dve tri leta.

sija. Kljub temu je prihodnost poljskega filma prav tako nerazložna in »črna«, kot je »črna« sedanost našega filma.

Jerzy Plażewski razmišlja o novem filmu Romana Zaluskega *Kardiogram*. Analiza filma je podkrepjena z izjavami gledalcev, ki so si ogledali film in kasneje izpovedali svoje neposredne vtise. Osrednja tema pete številke čedalje bolj uveljavljenega mesečnika KINO je posvečena razvoju filmske problematike. Jerzy Toeplitz je prispeval sestavek o razvoju scenarija in predstavil historiat tega filmskega rudimenta, nakar pet filmskih režiserjev v razgovoru razmišlja o problemih in dilemah filmskega scenarija. Andrzej Werner objavlja sestavek o uporništvu v zahodnoevropski in ameriški kinematografiji. Pri tem niza in analizira najnovejše filme, ki jih pri nas še nismo videli. Poljski mesečnik je bil v zadnjem času že nekajkrat posebno naklonjen zgodovini in novicam iz japonskega filma. Tudi tokrat prinaša sestavek Alicije Helman o Masakiju Kobayašiju.

Na koncu naj omenimo še esej Boleslawa Michaleka pod naslovom *Film kot tesnoba*; pisec omenja film Jerzyja Skolimowskega *Na dnu*.

B. Š.

KINO

Številka 5, letnik 1971. Glavni urednik Ryszard Koniczek. Filmski mesečnik, Varšava, Ulica Pulawska 61, Poljska. Uvodno razmišljanje je napisal glavni urednik Ryszard Koniczek. Za izhodišče si je izbral polemični naslov *Kriterij in talent*. Pri tem omenja problem »črnega filma« v Jugoslaviji in dodaja, da so se pri nas začela obsežna razmišljanja in nasprotovanja glede njegove funkcije ter umetniške pravice do intepretacije lastnega stališča ali kritike. Posebej pa pisec analizira položaj v poljski kinematografiji, za katero ugotavlja, da je heterogena po konceptih in po avtorjih, saj združuje ali premore takšne avtorje, kot so Wajda, Kawalerowicz ali Skolimowski pa vse do Zanus-

va K. Neumana, Friča in drugih. Pisatelj obravnava tudi vpliv pesnika Vitezslava Nezvala na filmsko umetnost in nastop Vladislava Vančura.

V okviru svojega tradicionalnega koncepta je *Film* a doba tudi tokrat objavil enega izmed scenarijev, ki vzbujajo pozornost po svoji aktualnosti in vsebini. Tokrat prinaša mesečnik scenarij poljskega režiserja Krzysztofa Zanussija *Družinsko življenje*. Film je bil predstavljen tudi na letošnjem festivalu v Cannesu.

Ljubomir Oliva poroča o najnovejših švedskih filmih pod naslovom *Švedski kaleidoskop*. Pisatelj si je izbral za izhodišče svojega sestavka besede enega vodilnih švedskih režiserjev, Boa Widerberga. Ta je ob neki priložnosti rekel:

»Mi mladi švedski režiserji in ustvarjalci želimo predvsem predstaviti realen, resničen obraz Švedske... Verjamemo v dialog človeka s človekom, nikoli človeka z Bogom. Bergman je žalosten, ker se mu Bog ni odzval, njegova žalost, ki preveva njegovo ustvarjalnost, pa v tehničnem pogledu izraža samo sebe, je sama sebi namen. Bergman predstavlja Bergmana, nikoli Švedske... Prihodnost človeka je v človeku.«

Eva Hepnerjeva je predstavila ustvarjalne dileme in izhodišča italijanskega režiserja pri realizaciji *Boccaccia*.

Poljski filmski publicist in sodelavec tednika *Film* v Varšavi Aleksander Jackiewicz objavlja prvo nadaljevanje sestavka o poljski kinematografiji, ki je dosegla petindvajset let povojne ustvarjalnosti.

Na koncu objavlja revija nekaj podatkov in fotografij o novem češkem filmu *KLJUČ* režiserja Vladimírja Čecha. Film je nastal ob petdesetletnici ustanovitve komunistične partije Češkoslovaške. Govori o boju čeških komunistov med zadnjo vojno.

B. Š.

FILM A DOBA

Številka 4, letnik 71. Glavni urednik Jirži Hrbas. Uredništvo Praga 1, Vaclavske namesti 43, Čehoslovaška.

Osrednji tekst te številke je tretje nadaljevanje *Poglavij o češkem in svetovnem filmu izpod peresa glavnega urednika Jiržija Hrbasa*. Avtor analizira estetske in filozofske vrednosti češkega filma med obema vojnama, s posebnim poudarkom na organskem vraščanju te kinematografije v evropski kulturni prostor. Poudarjena je vloga Stanislava

BEOGRAD 1971

Začelo se je tako, da je Osemnajsti beograjski festival skoraj odpadel: nekaj dni pred otvoritvijo se je šesterica dokumentaristov v znak protesta proti katastrofalnemu finančnemu položaju srbske kinematografije odločila, da ne bodo dovolila predvajati svojih filmov in da bo pozvala vse srbske režiserje, naj ji sledijo. Čeprav so zadevo vendarle uredili, je senca preprečenega škandala ležala nad beograjskim festivalom kratkometražnega in dokumentarnega filma prav do konca, bodisi v izjavah režiserjev in kritikov za tradicionalno »okroglo mizo«, v časopisnih poročilih ali pa v kuloarnih razgovorih, ki so se ustavljali ob vprašanju, ali se sploh splača snemati kratkometražne filme, ki si jih gledalci ne morejo ogledati in ki jih niti televizija do sedaj ni vključevala v svoj program. (Letos se je položaj spremenil: beograjska televizija je pokazala vseh devetinsdeset festivalskih filmov. — op. pisca.) Se mar splača snemati, če so jugoslovanski kratkometražni filmi dostopni gledalcem vsega osem dni v letu in še to samo tistim, ki se jim posreči priti do vstopnice za veliko dvorano Doma sindikatov?

Ob teh popolnoma ekonomskih problemih se ustavljamo samo zato, ker kažejo na položaj jugoslovenske kinematografije v celoti — na njeno tematiko in temperament, stilistiko in svetovni nazor. Kajti ne smemo prezreti ustvarjalnega in državljanskega pogoja jugoslovenskih dokumentaristov, ki je opazen že ne-

ka let. Ne izogibajo se prikazovanju in analizi najostrejših in akutnih problemov svoje dežele, s čimer vzpodbujajo tudi gledalce (vsaj festivalske, če ne tudi drugih) k nenehnim pogovorom o usodi ljudi, države in pridobitev socializma. Poznamo pa tudi drugo plat tega poguma, o kateri velja spregovoriti.

Verodostojnost dokumentarnega filma je nevarno področje in ta nevarnost je zaobsežena že z njegovim imenovanjem. Stvar je na videz preprosta: med objektivom kamere in resničnostjo ni ničesar drugega. Toda dokumentarni film je lahko stokrat bolj lažniv kot najbolj neresnične domislice avtorjev igranega filma.

Jugoslovanski film je v preteklih letih večkrat dal povod za takšno razmišljanje. Pojavila se je celo oznaka »črni film«, ki velja za vrsto igranih in dokumentarnih filmov, katerih avtorji so enostransko in subjektivno prikazali vse mogoče resnične in navidezne nepravilnosti in »deformacije« družbenega življenja, ki so jih ocenjevali z anarhističnih in levičarskih pozicij.

Ne bi mogli reči, da podobnih filmov na letošnjem platnu Doma sindikatov ni bilo. Dovolj je že, če omenimo škandalozni in demagoški film Jovana Jovanovića in Mića Miloševića KOLT 15 GAP, zabeležen z odkrito pornografijo. Film pripoveduje o nekem ne preveč normalnem strugarju, ki je v petnajstih letih zamenjal sto osemdeset (!) delovnih mest in ki si domišlja, da je nič več in nič manj kot »grobar kapitalizma in fanatični marksist«. V tej vlogi prenaša s platna nejasne sentence odkritega anarhizma. (Naj v oklepaju povem, da je ta film dobil eno prvih nagrad festivala, glavni igralec, ki si je vnaprej priskrbel zdravniško spričevalo, da je duševno zdrav, pa je dobil celo nagrado za najboljši tekst.)

Omenimo še film drugačne vrste, filozofsko priliko o nasilju IN CONTINUO. Vlatka

Gilića, Grand prix festivala, metaforo o klavnici, o krvi, ki brizga izpod nožev kot vodometa in preplavlja svet, o krvi, iz katere bo zrasla trava. Na njej se bodo pasle krave, ki bodo, kot to molče nakazuje konec filma, šle po prav tako krvavi poti kot njihove predhodnice.

Spomnilo se tudi temačno pesimističnega filma PRISKLEDNIKI Duška Naumovskega. To je etnografsko proučevanje pokopališkega življenja. Posneto je iz zornega kota enega od beračev, ki obravnava vse obiskovalce grobov kot potencialne kliente in prehranjevalce.

Vendar pa je bilo na letošnjem festivalu mnogo manj temnih barv kot prej. V tem smislu smo doživeli zanimivo metamorfozo pri Želimirju Žilniku, ki je eden najhujših »jeznih mladeničev« jugoslovenskega filma. Njegov nedavni debut v umetniški kinematografiji — ZGODNJA DELA — je bil utelešen levičarski »revolucionarizem«. Na letošnjem festivalu pa je Žilnik pokazal kratkometražni dokumentarec z naslovom ČRNI FILM. To je film o njem, o režiserju Želimirju Žilniku, o ženi Mileni in hčerki Ivanki, o šestih klatežih, ki jih je glava družine našel nekje »za plotom«, jih privedel k sebi ter jim dal hrano in streho nad glavo. To je film o nekoričnosti in socialnem nesmislu tega filantropskega eksperimenta. V enem od intervjujev je režiser takole razmišljal o tem: »V tem filmu sem hotel obračunati s samim seboj, z anarhičnim liberalizmom, z levičarstvom in socialno demagogijo. Ta film je v nekem smislu nagrobni napis vsemu, kar sem do zdaj posnel.«

O ČRNEM FILMU se ne izplača delati globokoumnih zaključkov. Toda ta vrsta filma in pojav Žilnika sta dokaj simptomatična za sedanji položaj jugoslovenskega filma. In čeprav katastrofičnost in totalna kritika še nista stvar preteklosti, se jugoslovanski dokumentarci vse bolj zavedajo nevarnosti in brezper-

spektivnosti takšne poti. Zavedajo se nujnosti, da je treba pokazati na filmskem platnu vse barve resničnosti.

Režiser Jovan Rančić je dejal: »Mislim, da je treba na Beograjskem festivalu pokazati tudi najlepše in najboljše strani naše domovine. Če je moj film izzvenel kot izziv »črnemu filmu«, ga sprejemam kot izziv.«

In Rančić je pokazal na platnu Doma sindikatov svoj film MANIFEST, ki je barvita in zanosna himna delu ter vztrajnim in k cilju usmerjenim ljudem. Ti ljudje so pred petnajstimi leti nekje na vzhodu države, v krajih bogu za hrbtom, kjer ni bilo industrije, sezidali tovarno, da bi tako dobili delo in da bi zgradili socialistično mesto. Na platnu ne vidimo rezultata tega dela, temveč le dokaz za to, da je mogoče rešiti najrazličnejše težavnosti življenja. »Ne kokodakaj, temveč nesijajca« — to je ljudski rek, ki je tudi vodilo graditeljem tovarne.

Sicer pa je bila polemika s »črnimi filmom« mnogo bolj prisotna v tistih filmskih delih, ki so poskušala objektivno analizirati ostanke preteklosti in sedanje napake, predvsem v zaostalih področjih.

Zato je bila na beograjskem festivalu še posebej zanimiva vrsta filmov, posvečenih sodobni jugoslovenski vasi. To so bili različni filmi: etnografski kot npr. SLED Živka Nikolića, ki govori o starodavnem črnogorskem običaju, po katerem si morajo stari ljudje pred smrtjo sami narediti nagrobnik, kajti po tem običaju človek ne more umreti, ne da bi poprej opravil to svoje zadnje delo. Tak je tudi film SLAMARKE Iva Škrabala poetična pripoved o ženskah iz hrvatske vasi, ki izdelujejo okrasje, slike in celo skulpture iz slame. Pa SNUBLJENJE PRAVOSLAVNEGA LJUDSTVA Branimira Basteća — ironična pripoved o brigadi vaških zidarjev, ko porogljivo komentirajo probleme »seksualne revolucije«, ki je prišla k njim v hribe na straneh ilustriranih revij...

Sicer pa je bilo etnografske filme težko oddeliti od socialnih. Tako zaobsega oboje film Ljubica Ivkovića KO ODRASTEŠ, ME POIŠČI, čudovita zgodba prebivalcev vasi Uroševac, ki že štirideset let vzgajajo otroke — sirote in tiste, ki so jih starši zavrgli, ter jim nadomeščajo očete in matere.

In na istem platnu smo videli tudi diametralno nasprotno sliko, čeprav iz istega sveta, kruti film Bakira Tanovića ZA DAN, ZA LETO o hribovcih iz siromašnih, umirajočih vasi, ki prihajajo v dolino na sejem, da bi tu prodali svoje otroke za delavce, da bi jih dali v sužnost in brezpravje. Vsebina filma se nam razkriva v mimobežnih kadrih te srmatne trgovine, v solzah malih nesrečnikov, ki se poslavljajo od staršev, v sitih obrazih novih gospodarjev, ki vodijo domov »živi tovor«.

Skrb jugoslovanskih dokumentarcev za usodo svojih malih sodržavljanov ni slučajna. Ta skrb opredeljuje filme kot RAZMIŠLJUJOČI in DVE POLOVICI SRCA Vefika Hadžismajlovića; v njih pripoveduje o mladih klatežih, ki še niso prekoračili meje med razposajenostjo in prestopkom, o trpljenju otrok, ki jih odtrga ločitveni postopek njihovih staršev.

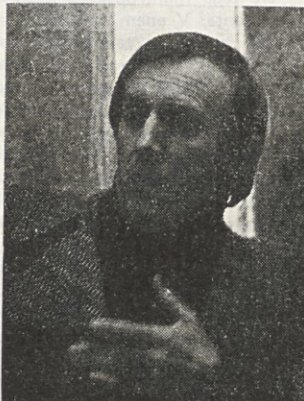
Otrokom je posvečen tudi eden najboljših festivalskih filmov, ŠOLA V POBLAČU Nikola Jovičevića. Zgodba govori o vasi, ki leži na meji treh republik: Črne gore, Srbije ter Bosne in Hercegovine. To so zaostali kraji, od koder je do najbližjega mesteca najmanj 40 kilometrov. Gre za vas, kjer ločujejo njene prebivalce starodavni predsodki in spori. Učitelj, ki je sam doma iz teh krajev, si je v mestu pridobil izobrazbo in se nato vrnil domov, da bi učil svoje rojake. V praksi je potrdil načelo bratstva in enotnosti, v imenu katerega so se očetje njegovih učencev bojevali proti nacizmu, kajti posrečilo se mu je, da je združil v skupnost predstavnike najrazličnejših narodnosti in tradicij.



Na sliki režiser dokumentarnih in TV filmov Miljenko Ačin iz Beograda



Režiser dokumentarnega filma KOLT 15 GAP in prvenca MLAD IN ZDRAV KOT ROŽA Joca Jovanović iz Beograda



Režiser dokumentarnega filma IN CONTINUO Vlatko Gilić iz Beograda

Ta tema vznemirja danes mnogo ljudi, zato je navdušen aplavz gledalcev doživel Karpo Ačimović-Godina za svoj film ZDRAVI LJUDJE ZA RAZVEDRILO. To je razposajena panorama vojudinskih vasi, posneta v stilu ljudske slikanice in fotografij iz vaškega semnja. V tej vasi živijo v slogi predstavniki šestih narodnosti: Srbi, Hrvati, Rusini, Cigani, Madžari in Črnogorci.

Naivne barvne sličice se menjajo v plesnem ritmu, spremlja pa jih prav tako razposajena in naivna ljudska pesem o kmečkem domu in zemlji, o kmečkem nebu in ženi, ki se končuje z refrenom: »Mi ljubimo Srbe, Srbi ljubijo nas.« Ta krog se šestkrat ponovi, seveda vsakokrat z drugo narodnostjo v refrenu, in pesmi nikakor noče biti konec, kakor da bi avtor filma hotel vsakemu gledalcu posebej prenesti svojo misel, prepričanje, upanje...

S tem upanjem bi rad zaključil svoja opažanja o barvitosti beograjskega festivala. Nisem še omenil igranih kratkih filmov, zlasti tragedijo SMRT KMETA DJURICA Predrana Golubovića, pa komedijo Jožeta Bevca POSLEDNJI PEŠEC (večina teh filmov so le osnutki za bodoče igrane filme). Nisem se ustavil ob risanem filmu (letos je njihova ravno občutno nižja in samo dva filma — LJUBITELJ CVETJA Borivoja Dovnikovića in ČLOVEK, KI JE MORAL PETI Milana Blažekovića — sta vredna slave »zagrebške šole«). Morda je odnos do drugih žanrov nepravilčen, toda dejstvo je, da letošnji jugoslovanski festival kratkega filma opredeljuje dokumentarni film. Od njega je odvisna usmeritev te kinematografije: ali bo šla v smer brezmejnega pesimizma in subjektivizma ali pa bo bližje globljim razmišljanjem o resničnosti, s čimer bi aktivno pripomogla k razreševanju problemov njene dežele.

(Prevedeno iz časopisa Sovjetskij Ekran...)

Miron Černenko



afeta metropolske policije

Režija: David Greene. **Igrajo:** Michael York, Jeremy Kemp, Nigel Davenport, Susan George. **Proizvodnja:** Paramount, 1968. **Distribucija:** Morava film.

Takoj na začetku ugotavljamo, da je film doživel usodo mnogih dobrih filmov, ki so obogatili naš repertoar, ne da bi vzbudili večjo pozornost. Ne gre za kakšno pomembno umetniško delo, vendarle pa je to v določenem smislu izjemen film, ki ga je vredno videti. Struktura zgodbe dopušča več paralelnih dogajanj in vsako daje filmu posebno razsežnost. V ospredju je zgodba o mladem človeku, ki šele vstopa na prizorišče današnjega surovega in ne ravno poštenega življenja. Kot policaj se zaposli pri Metropolski policiji, ki je vzor reda, točnosti in natančnosti. Toda kaj hitro se sooči s pojavi lažnega pričevanja, nedoslednosti in podobnega in sicer pri samih kolegih. Njegova vzgoja, odnos do pravil dobi popačeno obliko, kar je pozneje zanj usodno. Njegovo življenje z dekletom, ki jo je

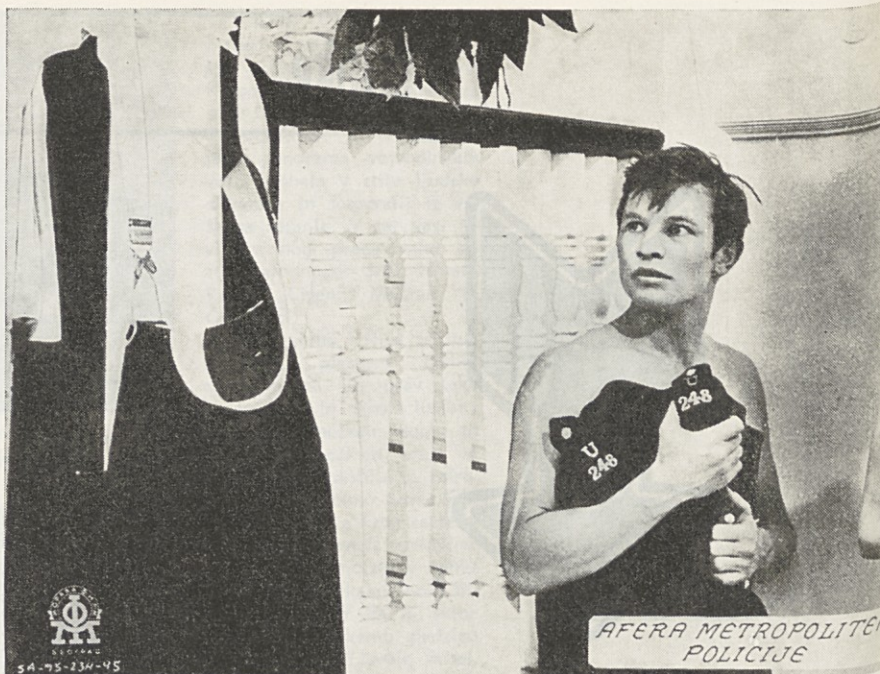
spoznal na policiji, ko so jo tja privedli pijano (ali drogirano?) in ki se mu jo je posrečilo povrniti na pravo pot — se v začetku odvija v znamenju prave eksplozije strasti in zadovoljstva, sreče in zaljubljenosti. Vendar se tudi to poruši, kajti danes se povsod najdejo zlobni ljudje, ki želijo drugemu nesrečo. Poskuša se bojevati s svojo nedolžnostjo, s poštenjem in ideali, toda v boju med dobrim in zlim izgublja, in ne samo enkrat.

Druga paralela filma pripoveduje o veliki in ugledni instituciji, Metropolski policiji, o ljudeh, ki tam delajo, o njihovih notranjih medsebojnih konfliktih; ti nekako dokazujejo, da se ni mogoče prebiti do postavljenega cilja in da je boj proti zločinu jalov. Režiser nam je takoj predstavil tudi tiste, proti katerim je uperjena puščica zakona, ker pa le-ti do konca zgodbe ostanejo nekaznovani, je očiten avtorjev sum v koristnost — da bi bila ironija še večja — najboljših policajev na svetu. Sum pada na metode preganjanja prestopnikov, na pravno stran obtožnic, tako zaguljenih in preprostih, da jih je mogoče zlahka spodbiti, pred-

vsem pa so sumljivi ljudje, ki delajo pri policiji. Korupcija je, kot kaže, zastrupila tudi takšen hram pravice, kakršna naj bi bila policija in tisti, ki se resnično želijo bojevati zoper zločince, se morajo žal otresti tradicionalnega dostojanstva in se spustiti na raven sleparjev in ničvrednežev. Pravila ostajajo ista, obtoženi je nedolžen, dokler mu ne dokažeš nasprotnega in prav tukaj tiči poanta in absurd situacije: inšpektor je obsojen, morilci pa ostanejo na svobodi. Avtor filma se odkrito posmehuje nemoči policije, nas gledalce pa pušča v nekakšnem neprijetnem spoznanju, da je vse manj tistih, na katere bi se človek lahko zanesel. Film AFERA METROPOLSKE POLICIJE nas preseneča tudi v tem, da se je izognil vsem dosedanjim šablonam, po katerih je moralo biti občinstvo zadovoljno, kajti pravica je morala zmagati. Avtor filma nam tukaj razkriva drugačen razplet, kaže nam možnosti, ki jih prinaša življenje s tiste druge, bolj grde strani, ko človek začneja zgubljati samozavest in ne more več nikomur verjeti. Da bi bila zadeva še bolj zanimiva, opazimo takoj, ko se v dvorani prižgo luči in ko v svojih mislih na hitro obnovimo tisto, kar smo videli in spoznali: v filmu pravzaprav sploh ni pozitivnih junakov. Celo tisti, ki so se napotili v življenje z najboljšimi in najpoštenjšimi nameni, so se zmotili in ko bodo prestali kazen, si bodo sami odrejali pot, po kateri bodo hodili, v njihovi zavesti pa bodo za vedno ostale boleče življenjske izkušnje.

To je zgodba, ki je realizirana dokaj hladno, ne trudi se, da bi čustveno vznemirila gledalce, toda prav v svoji natančnosti in dovršenosti nas straši in opominja. Opominja nas, da moramo biti vsak trenutek na preži, da naš čas brez usmiljenja kaznuje vsakršno nesmotrnost in v določenem smislu celo potrjuje staro pesimistično filozofijo, da je vsak emocionalni vrhunec obsojen na smrt.

M. C.



butch cassidy in sundance kid

Ameriški barvni. Scenarij: William Goldman. Režija: George Roy Hill. Igrajo: Paul Newman, Robert Redford, Katharine Ross, Strother Martin. Proizvodnja: 20th Century Fox, 1969. Distribucija: Jadran film.

Vsebinska je rop bank in beg pred zasledovalci do končnega obračuna.

Butch Cassidy in Sundance Kid je eden tistih filmov, zaradi katerih lahko trdimo, da se v westernu dogajajo nekatere spremembe. Ne le, da junaki niso več tipološko in socialno oziroma anti-socialno enodimenzionalni, se pravi dobri ali slabi, ampak so prav s psihofizičnega vidika gledani mnogo širše in bolj celovito, kar je seveda tudi mnogo bližje resničnosti; prav tako tudi končni obračuni niso več tako gotovo vnaprej določljivi in odrešujoče pomirjujoči, vse v okviru določene moralne estetike.

Velike spremembe se dogajajo tudi v pristopu k tematiki (parodija ali demistifikacija) in v časovnem in krajevnem premiku.

Čas se nam približuje in v našem konkretnem primeru je prav napredek in tehnizacija, z njo pa avtomatizacija tisto, česar Butch in Sundance ne moreta razumeti, čemur se ne moreta prilagoditi in kar imata za osebnega sovražnika, ki ju preganja v popolnem neskladju z do sedaj uveljavljenimi pravili fair playa. Ne zavedata se, da hoče in mora zakon napredka premagati vse ovire v svojem nezadržnem prodoru.

Prav tako pa postaja nevidni šerif nekakšen simbol pravice.

Krajevna situacija pa se vedno bolj oddaljuje. Butch in Sundance kar naprej potujeta in iščeta nove kraje, kjer bi lahko mirno nadaljevala svoje življenje in bežita pred novim. A povratka nazaj ni, zbežati se ne da. Nezadržni časovni stroj se ne ustavi, svet postaja

s tehniko vse lažje obvladljiv, razdalje izgublajo svojo rešilno dolžino.

Obračun mora biti dokončen; a kljub temu da junaka začneta sama dvomiti v svojo moč in se kar naprej vprašujeta o zasledovalcih, s tem pa tudi sebi izpodkopavata trdna tla pravilnega ravnanja in lastnega obstoja, kljub novemu pristopu torej, ki poudarja neprilagodljivost, neprimernost in preživetost, pa je osnovni odnos do obeh revolverašev še vedno mitološki. Tako je kljub vsej analizi njunih napak in časovni preživetosti, saj ju res ustrelijo, a njune smrti ne vidimo, res počijo strelji, cel rafal, a onadva ostaneta v stop posnetku in kot taka vstopata oziroma se vračata v ameriško mitologijo, iz katere sta malo prej izstopila, da bi ju lahko spoznali z nekoliko drugačnega zornega kota, kot je običajen. Film je torej na neki način razlaga tistih pogojev in okoliščin, zaradi katerih sta Butch in Sundance danes mitologija, pa čeprav se zdi, da je tudi ta mit načel stvaren pogled časovne odmaknjenosti in predvsem poskus prikazati oba »junaka« kot »navadna« človeka, z dosti smisla za bister in zdrav humor: nujni dialogi so polni tankočutnih pripomb, lakonskih odgovorov, ciničnega pesimizma, bridkosti, pa tudi nostalgčnosti. Tudi njuna ljubezen do Ette je nekaj novega, srečni so v troje, povezani med seboj, navezani drug na drugega, a tudi svobodni. Etta je edina svobodna ženska, ki nam jo je dal ameriški western.

Slikovno je film poezija o ameriški pokrajini, v katero se času primerno vključujejo fotografski posnetki. Igralci so odlični, režiser Hill pa je ostal zvest svojemu originalnemu pristopu k filmskemu mediju (tja je prišel od TV) in tudi svoji ljubezni do nedolžnih ali vsaj nezavedno in nehote »slabih« junakov, in prav tu je morda iskati vzrok, da njegov film ni popolna demistifikacija mita in ameriškega sna.

N. M.

AFERA METROPOLSKÉ POLICIJE.
Prizor iz filma

BUTCH CASSIDY IN SUNDANCE
KID. Prizor iz filma

deček z zelenimi lasmi

The Boy with Green Hair. Ameriški barvni. Scenarij: Ben Barzman, Alfred Lewis Levitt (po romanu Betsy Beaton). Režija: Joseph Losey. Igrajo: Dean Stockwell, Pat O'Brien, Robert Ryan, Barbara Hale, Samuel S. Hinds. Proizvodnja: R.K.O. — Radio, 1948. Distribucija: Avala Genex.

To je prvi Loseyev film. Nastal je v letu 1948. V njem se že kažejo zametki poznejše Loseyevе estetike, ki pa je tu še zelo zelo zakrita. V filmih, ki so značilni za Loseya, nastopajo ljudje namreč sami po sebi in sami iz sebe, tu pa tega ni. Film DEČEK Z ZELENIMI LASMI je izrazito literaren, z jasno razvidno pedagoško moralistično poanto.

Dečku v vojni ubijejo očeta in mater. V oskrbo ga vzamejo sorodniki in si ga podajajo iz rok v roke. Končno pride do starega veseljaka, bivšega cirkusanta, pri katerem ostane. Živela bi srečno in veselo v svojem majhnem mestecu, če dečku ne bi zrasli zeleni lasje. Zaradi tega ga vsi napadajo, tako da deček zbeži. Po srečanju z imaginarnimi otroki — vojnimi sirotami, ki mu povedo za njegovo poslanstvo miru (zanj je določen, ker ima zelene lase), se vrne v mesto, kjer se na zahtevo okolice ostriže. Potem ponovno pobegne. Ostane vprašanje, kakšne barve lasje mu bodo zrasli.

Film je grajen na principu retrospektive. Deček pripoveduje svojo zgodbo psihologu, na koncu pa odide s svojim starim cirkusantom.

Film je v svoji zgradbi tenak. Jasno se vidi hotenje prikazati individualnost kot nekaj nemožnega, to pa je že obsodba okolice, ki ne dopušča odstopanj od poprečja. Delo ne prehaja iz splošnosti v posebnost, njegova struktura je klasična in nezahtevna. Film je narejen za otroke, toda po svoji vsebini in obliki ne sodi med dobre filme. Zato mu manjka fantazije, prostosti, pestrosti, lepote, poezije, otroškosti. Obvisi nekje med otroškim in melo-

dramatičnim glasbenim filmom, tako da nikogar ne zadovolji. V njem je natrpano vse: od pacifističnih teženj, prek kritike samozadovoljnega malomeščanskega življenja, do filozofije o individuumu. Tako eno prekriva drugo, se prepleta, je neizpeljano in brez konca, prek vsega pa sega parola: ljudje, bodite dobri in strpní, pa ne bo več gorja! Zaradi vseh teh stvari se do filma ne moremo opredeliti drugače kot negativno.

B. V.

moja noč pri maude

Ma nuit chez Maude. Francoski barvni. Scenarij in režija: Eric Rohmer. Igrata: Jean-Louis Trintignant, Françoise Fabian. Proizvodnja: C.F.D.G. 1970. Distribucija: Inex film.

Jean-Louis se je vrnil v Clermont-Ferrand, srečal na božični večer prijatelja in ta ga je peljal k ločenki Maude. Odnos med njima postaja vse intimnejši, a Jean-Louis ljubi mlado Françoise in se z njo kasneje tudi poroči. Po mnogih letih se ponovno sreča z Maude, ki mu izda, da je bila prav njegova sedanja žena vzrok njeni ločitvi. Jean-Louis ne reče nič, življenje teče dalje. Eric Rohmer je bil, kot vrsta francoskih režiserjev, sodelavec novega vala in se je najprej kot profesor književnosti ukvarjal s filmsko kritiko, pozneje pisal scenarije in posnel nekaj kratkih filmov. Moja noč pri Maude je celovečeren film in razkriva režiserja kot prefinjenega esteta in marksističnega misleca, ki se veže na tradicijo francoskega filozofa in matematika Blaisa Pascala, po stilu pa na 18. stoletje, ko sta si ljubezen in konverzacija podajali roko. Ker je filmu dal

naslov tudi 3. poučna zgodba, moramo povedati, da je njeno poučno sporočilo vezano predvsem na ljubezen in da smo tu pri ključni dialektiki celotnega filma; kajti ljubezen je obravnavana ne le fizično, ampak tudi in predvsem metafizično. Tako se ponovno vračamo k Pascalu in predvsem k tistim njegovim mislim, ki govore o naravnem in nadnaravnem redu, o inteligenci in srcu in o tem, da je inteligenca rezervirana za realno življenje, srce, intuicija in očaranje pa za nadnaravno ali Boga. Zato v filmu tudi prizori v cerkvi, kjer tečeta obe ravni ljubezenskega čustva. Vendar pa je že sam Pascal izkusil nemoč samo razuma ali samo slepe ljubezni in se je moral sprijazniti z dejstvom, da mora tudi on najprej očarati, da ga ljudje poslušajo, berejo in razumejo — tu je dejstvo, ki se lepo sklada z njegovo lastno ugotovitvijo, »treba je ljubiti, da lahko spoznaš.«

V film je vključena tudi Pascalova teorija o stavi, katere bistvo je v tem, da staviš na tisto stvar, za katero je malo verjetno, da bi se uresničila, a če se, je dobiček neskončne vrednosti. Seveda je v Pascalovem modelu ta dobiček, v skladu z njegovim katoliškim prepričanjem, božja blaženost, pri Rohmerju pa, ki živi nekaj stoletij kasneje in je marksist, se stava preimenuje v eksistencialističen pojem svobodne odločitve, dobiček pa je vezan na materialni, tostranski svet, se pravi na konkretno ljubezen, ne na onostranstvo na ljubezen do Boga. Tudi primerjava med matematiko in filozofijo se nanaša še na 17. stoletje, saj je tudi Pascal trdil, da lahko pridemo po različnih poteh k istemu cilju.

In če nekoliko poenostavimo, lahko rečemo, da film MOJA NOČ PRI MAUDE ostaja še vedno v Pascalovem modelu, vendar mu je avtorjeva marksistična usmerjenost, kot tudi skladnost k časovnim miselnim premikom, dala večjo otopljivost, čeprav osnovna dialektika, prepletanje razuma in čustva, še vedno ostaja.



ORGAZEM. Prizora iz filma

Film zahteva nekaj predhodnega znanja in zbrano gledanje, kajti scenarij vsebuje precej Pascalovega besednjaka, v filmskem pogledu pa je zelo lepo posnet z dobrimi in inteligentnimi igralci.

N. M.

orgazem

Grazy Desire. Angleško-francoski barvni. Scenarij in režija: Umberto Lenzi. Igrajo: Carol Baker, Lou Castell, Cilette Descombe.

Vprašanje, če je sreča imeti denar, je prav tako staro, kot denar sam. Verjetno bomo zelo težko našli zadovoljiv odgovor, saj je vprašanje zelo zapleteno in je odvisno od različnih tako subjektivnih kakor tudi objektivnih faktorjev. Vendar pa ima denar poseben vonj, ki je zelo opojen in ki ga je že od daleč čutiti. Čim bolj ga človek vdihava, tem prijetnejši je in počasi se spremeni v mamilo, ki se mu ni več mogoče odpovedati. Kjer pa je veliko denarja, je tudi veliko slabih ljudi, ki čutijo potrebo, da se »brigajo« zanj; takšni pridaniči pa so kaj skromno zagotovilo za osnovne pogoje mirnega in srečnega življenja. Živeti v nenehnem strahu, biti pripravljen na vsakršna presenečenja in verjeti izključno samo sebi so dejstva, ki človeka pripeljejo v razne omejitve, izolacijo od ostalega sveta. Vsa človekova aktivnost je usmerjena samo k enemu cilju: kako ohraniti tisto, kar si je že pridobil.

ORGAZEM sploh ni seksološki film, kakor bi se dalo sklepati iz materiala, ki je služil za propagando filma. Celo v prenesenem, metaforičnem smislu bi izraz »orgazem« težko našel opravičilo. Film je navadna kriminalka o ženi, ki ubije svojega moža, da bi se

dokopala do bogate dediščine. Toda njen advokat poskuša isto in tudi uspe, da ji prevzame na lahek način pridobljeno bogastvo. Brezobzirno izkorišča njene čustvene slabosti in s pomočjo svojih pomagačev jo ima pod stalnim psihološkim pritiskom. Privede jo skoraj do polblaznosti, ko se žena odloči, ne da bi vedela, kaj počenja, za odločilen korak, ki je formalno podoben samomoru. Njena nečista vest jim je v precejšnji meri pomagala realizirati načrt o postopnem uničevanju osebnosti, kajti njene obrambne sposobnosti so bile precej omejene. In tako pritisk advokatovih pomagačev, kjer lahko zasledimo elemente skrivnostne, morbide, perverzne in sadistične igre, traja vse do trenutka, ko končno spregovori tudi zakon. Sporočilo filma je dobro znano, popolnega zločina ni, vsakega zločinca čaka zaslužena kazen. Toda med zločinci in zakonom je še vedno dovolj prostora za vse tiste, ki so pripravljene sodelovati v razdeljevanju plena in ki se potaplajo hkrati s tistimi, ki jim je že bilo sojeno.

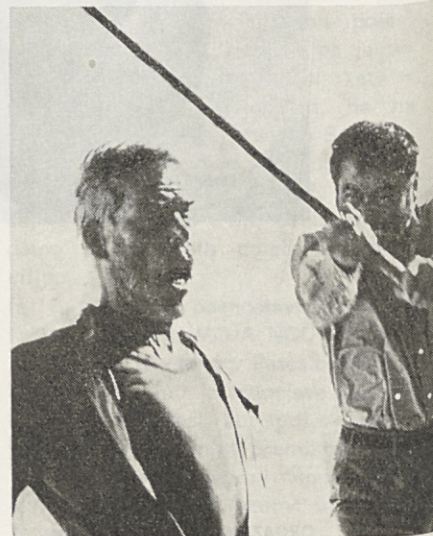
Že zdavnaj izkoriščeni motiv premišljenega umora iz koristi je postal sredstvo, da so posneli skrajno komercialno filmsko ekshibicijo. Film sledi točno tistemu, kar je aktualno, popularno, po čemer je povpraševanje in kar se kupuje, to pa je trenutno seks, sadizem in nasilje vseh vrst. In res je veliko vprašanje, kaj pravzaprav privablja ljudi v kinematografsko dvorano gledat filme, kjer so vse osebe hudobne in kjer ni nič poštenega in lepega. Zahteve današnjega filmskega tržišča so zreducirane na kaj preprost ekonomski račun. Kdor namreč želi posneti dober film (beri: ki skoraj po pravilu doživi finančni neuspeh), ga mora izplačati z nekoliko slabih, nekusnih, poceni in neinventivnih filmskih neumnosti. Zategadelj so mnoge svetovne kinematografije, v želji, da bi se obdržale, zastavile svoje dobro ime in ugled, ter se napatile po neverjetno paradoksalni poti, kjer »slabo postane večje dobro kot dobro samo«.

M. C.

pekel na pacifiku

Hell in the Pacific. Ameriški barvni. Scenarij: Alexander Stanley. Režija: John Bormann. Igrata: Lee Marvin in Toširo Mifune. Proizvodnja: Selmur Pictures, 1969. Distribucija: Makedonija film.

Da uvažamo vsakršno zanikrno filmsko blago, ki razveseljuje duše in srca poprečnih gledalcev, bi človek še nekako razumel, saj je takšno početje motivirano z nekakšnimi komercialnimi razlogi. Toda nihče nas ne sili, da uvažamo filme, ki po svoji vsebini mejijo na odkrit rasizem in so povrh vsega še naivno-propagandni in topoumno-nasilni izdelki ameriških tovarn sanj. Takšen je tudi Bormannov PEKEL NA PACIFIKU, zgodba o japonskem in ameriškem oficirju, ki se kot brodomolca srečata na pustem pacifiškem otočku. Med njima se vname boj za življenje, končno ju nečloveško trpljenje prisili, da nista več sovražnika. Zgradita splav in po novih mukah prideta na malo večji otok, kjer je porušena japonska utrdba. Napijeta se sakeja, v pijanosti po nesreči prevrneta pečico in zaradi eksplozije, ki je nastala, ko se je vžgala municija, tudi umreta. Film sicer v zametku skriva nekakšno humanistično poslanico, ustvarjalci se postavljajo na pozicije nenasilja in človečnosti, vendar je ves čas jasno (in v vsakem trenutku bolj), da je bela rasa, ki jo pooseblja ameriški oficir, superiornejša, iznajdljivejša, močnejša, bolj pametna in je ubogi Japonec pravzaprav le dober služabnik. Ta prikriti rasizem obvladuje pravzaprav ves film, postavlja ga na raven primitivne propagande bele rase in njene večvrednosti. Hkrati pa je film še naiven, v njem ne manjka nelogičnosti, zapletov in razpletov, ki so kar tja v en dan postavljeni v dogajanje. In pravi čudež je, da na koncu propadeta oba, belec in rumenec, in da belca, pogumnega vojaka US Navy Air Force ne reši kakšna kirurško snažna in koka-kole in žvečilnega gu-



mija prepolna vojna ladja. Konec, čeprav za lase privlačen, vseeno rešuje film, da vsaj malo odstopa od tistih klasično utrudljivih shem, ki jih pozna ameriški (in ne samo ameriški) vojni film: »naši« so na strani pravice, torej morajo na koncu zmagati, »oni drugi, sovražniki« pa morajo neslavno končati. Omeniti je treba še to, da odlična in dovršena igra Tošira Mifuna daleč presega vse, kar se je posrečilo pokazati in zaigrati Leeju Marvinu, ki je v svoji igri marsikje na robu diletantizma.

D. P.

prva ljubezen

Prva ljubav. Jugoslovanski barvni. Scenarij in režija: Zoran Čalić. Igrajo: Faruk Begoli, Vesna Malohodžić, Miodrag Petrović-Čkalja, Ljiljana Pašić. Proizvodnja: Inex film, 1970-71. Distribucija: Inex film.

Prva ljubezen, moj Bog, Amor ali Eros, kakšne Tantalove muke povzročáš. In koliko tém za najrazličnejše zvrsti umetnosti prinašáš! In kolikokrat si bila uporabljena kot naslov proizvodov sedme umetnosti! Pravzaprav je presenetljivo, da smo se Jugoslovani spomnili nate šele sedaj!

Bolje, da se ne bi. Zgodba o srečanju dveh mladostnikov na poletnem potepanju, njuno shajanje in razhajanje, nesporazumi, ki jih povzročajo zavistni sovratniki, vse to nizanje strašansko nepomembnih stvari — kajti v življenju to poteka drugače, če se prav spomnimo — je dalo idejo in snov za krasen jugoslovanski film, ob katerem nismo niti melanholično razpoloženi niti se prizanesljivo ne smehljamo, še zdaleč pa se ne smejimo, čeprav naj bi bil film komedija. O tem naj bi pričal že izbor igralcev, med katerimi je tudi Čkalja, ki je sicer čisto hecen, ko ne-

prestano »žica« cigarete in je zato tudi bolj popustljiv do tistih, ki mu jih darujejo, vendar je to premalo za humor, ki ga je polna naša mediteranska mentaliteta. Manjka samo še nekakšen happy end hollywoodskega tipa, pa bi rekli, da smo spet ustvarili komedijo, ki spominja na tiste o ljubezni in modi in v tem slogu naprej.

Ker pa ima film zaključek, ki je precej normalen, ugotavljamo, da smo na komedijantskem področju pri filmu kljub vsemu za kanec napredovali. Film je sicer bedast, a ga mirno gledamo, če imamo čas. Za tiste, ki ga nimajo, je bolje, da zapustijo dvorano takoj po prvih metrih, sploh pa, če so slabo razpoloženi, kajti prekleli bi vso sodobno jugoslovansko filmsko proizvodnjo — to pa bi bilo zelo krivično.

M. G.

rekrut

Le Pistonné. Francoski barvni. Scenarij in režija: Claude Berri. Igrajo: Guy Bedos, Yves Robert, Rosy Varte, Zorica Lozic. Proizvodnja: Columbia, 1969. Distribucija: Vesna film.

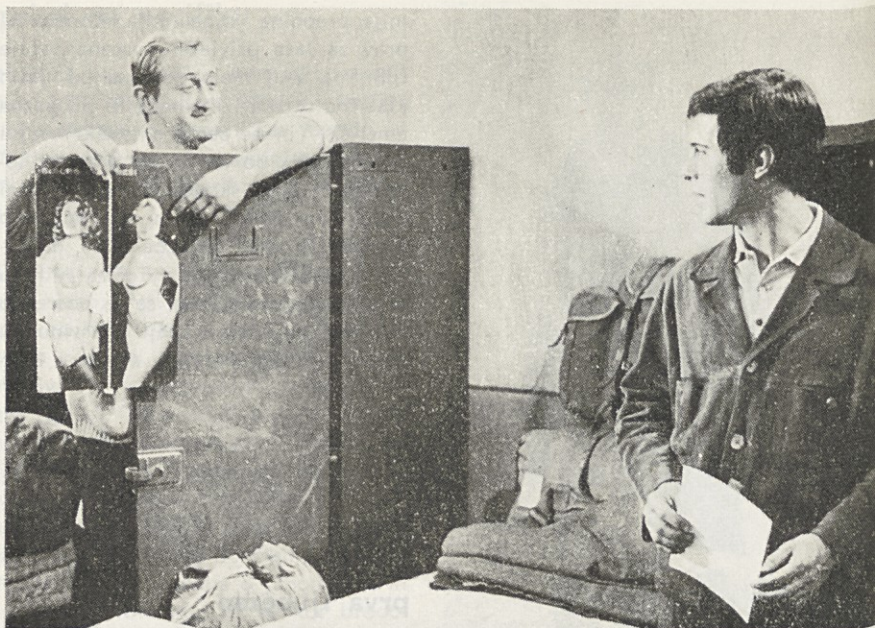
Kadar preberemo, da je na kinematografskem sporedu francoska komedija, to obvestilo nehote povežemo z Louisom de Funésom. Toda to pot, ob filmu REKRUT, bi nas taka asociacija vodila v napačno smer, kajti film je komedija, a v njej sploh ne igra Louis de Funés. To je komedija za širok krog gledalcev, kajti tisti, ki imajo radi komedijo, ali pa se samo radi smejijo, bodo zadovoljni s posameznimi smešnimi gagi in »štosi«, tisti, ki pa gredo v kino zato, ker imajo radi film, bodo našli v tem filmu veliko več kot samo poldrugo uro zabave.

Film namreč ni komedija v čistem smislu te besede, marveč je moralka, ki vodi v globlje razmišljanje. Zgodba o fantu, ki ga čaka nujnost moškega življenja, se pravi, vojaška suknja

in ki hoče to obdobje čim ustrežneje preživeti, je povezana sicer s šaljivimi epizodami, nedvoumno satirično usmerjenimi v vojaško hierarhijo, ni pa samo prikaz smešne plati vojaškega življenja, temveč je opozorilo ljudem, ki radi uporabljajo metode privilegiranih, namesto da bi se prepustili življenjski poti.

Opozorilo je hudo, če ga vzamemo zares; vsebuje nekaj božjih zapovedi, hkrati pa še tisto, ki naj bi bila enajsta, dvanaajsta ali trinajsta: nikar od življenja ne pričakuj več, kot si mu sposoben sam prispevati! To je vse; fabula prijetno teče, od trenutka do trenutka nevarno obvisi na robu banalnosti in monotonosti, vendar se uspešno ujame in z drugo epizodo spet požene ritem. Z vsako epizodo in z vsako novo dogodivščino pa raste moralistična ost, ki v nepričakovanem finalu izzveni v precejšnjo grenkobo.

M. G.



silvija in ljubezen

The Mystery of Life. Angleško-italijanski barvni. Scenarij: Mario Berti. Režija: Sergio Bergonzelli. Igrajo: Anna-Maria Rosati, Angelo Infanti, Sara Ross. Proizvodnja: Filmepoca 67, 1970. Distribucija: Kinematografi Zagreb.

Če lahko tako imenovane »spolno-vzgojne« filme delimo na dobre in slabe, potem sodi Silvija in Ljubezen med boljše izdelke te novodobne filmske zvrsti. Film obravnava probleme spolnosti, zakona, zakonskih odnosov, ljubezni, poroda in poroke, pa kontracepcije, travm, doraščanja in impotenti s stališča ženske, ki je, tako pravi med drugim komentator v filmu, »ohranjevalka človeškega rodu«. Film je zato, ker je namenjen predvsem italijanskemu občinstvu, primerno spodoben. Golote je malo, je vsa estetska in upravičena, poroka, ki je sijajna in



razkošna, je podstat za bolj ali manj srečno življenje, zakonsko življenje do poroda je prikazano v svetlih tonih, katere zastirajo le težave, ki jih imajo prijatelji glavnega junaka, včasih tudi njihove žene. A vse se srečno konča, pri glavnem junaku in njegovi ženi Silviji celo tako uspešno, da dobita dvojčka. Film *Silvija in ljubezen* se dviga nad pornografsko-šokantno poprečje predvsem zato, ker poskuša res na poučen (znanstven) način prikazati nekatere izseke iz življenja žene in moža. Pri tem želi biti celo didaktičen (svari pred mamili, pred napornim umskim delom, ki ustvarja začasno impotentnost, pred nepotrebnimi pred-sodki, ki jih dober ginekolog ali psihiater mimogrede odpravita). Seveda pa vse to ne pomeni, da tu in tam ne zdrkne z opisane ravni ter postane prazen, brbljajoč ali cenen, kot je to navada pri podobnih nemških »spolno-zgojnih« izdelkih.

REKRUT. Prizor iz filma

D. P.

venec popkov

The Buttercup Chain. Ameriški barvni. Scenarij: Peter Draper. Režija: Robert Ellis Miller. Igrajo: Hywel Benneth, Leigh Taylor-Young, Jane Asher, Sven-Bertil Taube. Proizvodnja: Columbia Pictures Corp, 1970. Distribucija: Kinema.

Franc in Margaret sta bratranca in navezana drug na drugega še iz mladih let. Margaret se po mnogih letih študija vrne domov, še vedno zaljubljena v Franca. S še dvema prijateljema Freedom in Many se odpravita na počitnice in tu se njihova intimna razmerja zelo zapletejo. Many je zaljubljena v Franca, zanosi, a se poroči s Freedom. Preselita se na Švedsko, Margaret pa gre študirat v Rim. Po letu dni sô zopet skupaj, Many še vedno ni pozabila Franca, ko se ljubita, utone njen sin. Zakon s Freedom se razdre, Many se

SILVIJA IN LJUBEZEN. Prizor iz filma

poroči z enim prejšnjih oboževalcev, Margaret in Franc pa sta spet prepriščena svojemu čustvu, ki nima moči, da bi se realiziralo.

Osnovno razmerje med štirimi mladimi ljudmi, ki v tem filmu nastopajo, je igra. Igra v tem smislu, da se igrajo zaresnost, ko pa jih ta zgrabi za vrat, spremene njeno pravo lice takoj spet v igro in tako naprej v nedogled, ko poskušajo s kompromisi in pretvarjanji rešiti usodnost emocionalnih zapletov. In kakor se oni poigravajo z usodo, se tudi ta poigra z njimi, dokler prek hudih preizkušenj ne spoznajo, da so bili vsi njihovi poskusi zapečateni že v začetku zaradi neodločnosti ali napačnega izbora. Pravilno je treba izbrati, je nauk tega filma, ki mu je treba šteti v dobro, da se je spoprijel z zares težko, skoraj nerešljivo uganko človekovega emocionalnega sveta, za realizacijo vsebine pa si je izbral preveč monden, lahkoten in večkrat kar komercialen model, kjer vse hude ure dobijo takoj sproščevalno-sentimentalen priokus. Film z dobro glavno jedjo, a preveč sladkim poobedkom. Zadnji okus pa žal ostane.

N. M.

zelena nevarnost

The Green Slime. Scenarij in režija: Kinji Fukasaku. Igrajo: Robert Horton, Richard Jaeckel in Luciana Poluzzi. Proizvodnja: MGM, 1968. Distribucija: Inex.

Filmska zgodba se dogaja v prihodnosti, nekako trideset let naprej od naših dni. Vesoljska postaja Gamma 3 lebdi nekje v vesoljskem prostoru in stalna zveza z Zemljo omogoča hitro in učinkovito reševanje mnogih nalog, ki se tičejo skrivnostnega vseмирskega prostora. Konkretno: ugotovljeno je, da neznan asteroid leti z veliko hitrostjo proti Zemlji in vse kaže, da se bo

vanjo zaletel in jo uničil. Reševalna posadka se odpravi na asteroid, odloži eksploziv, ki se pozneje aktivira in asteroid razpade. Vendar pa s tem ni odstranjena nevarnost za človeštvo, kajti eden izmed astronautov, ki so se mudili na asteroidu, je po nesreči prinesel na obleki materijo neznanega porekla. Pozneje se v vesoljski postaji prično zelene celice razmnoževati. Nevarnost neorganskega porekla se spremeni v nevarnost organske narave. Zelene celice rastejo in se množijo z neznano naglico, pri tem pa uporabljajo energijo, ki jo ustvarja vesoljska postaja sama za delovne potrebe in vzdrževanje. Na pohodu k izviru energije zelene pošasti ubijajo ljudi, ki ne morejo najti učinkovitega sredstva za obrambo. Zato so prisiljeni zapustiti vesoljsko postajo in se vrniti na Zemljo, postajo pa skupaj z »zeleno nevarnostjo« uničiti.

To je eden izmed tistih fantastično-avanturističnih filmov, v katerih poskuša avtor s pomočjo lastne domiselnosti dočarati situacije in probleme, s katerimi se bo človek nekoč spoprijel, hoče opozoriti na možnosti, ki se razvijajo vzporedno s časom in ki jih novo obdobje človeštva tudi sproža. Ob tej dokaj zamotani in skrajno nehvaležni nalogi pa so avtorji filma dokazali le svojo nemoč. Ves film je kot zgodba za majhne otroke. Predvsem avtorji niso obvladali zapletenih tehničnih problemov, kar je za tovrstne filme pravzaprav neodpušljivo. Kulise so močno opazne, makete motijo zavoljo površne izdelave, trik posnetki pa so več kot skromni. Ob ZELENI NEVARNOSTI smo se nehote spomnili Kubrickovega filma ODISEJA 2001, kjer so magične možnosti, ki jih nudi film, mojstrsko uporabljene. Bednost filmske realizacije ZELENE NEVARNOSTI se je izpričala tudi v tem, da je vse skupaj videti skrajno neresnično in prisiljeno, nam pa je bilo zares težko razmišljati o nečem, česar ni, razmišljati o rečeh, ki jim niti najmanj ne verjamemo. Vse osebe, ki se pojavljajo v filmu razen glavnega ju-

naka, so nejasne in nedefinirane oziroma skrajno zmešane. Morda pa je to samo dobra ilustracija režiserjevega pesimističnega pogleda v prihodnost, kajti vse težave se rešujejo povsem po naključju in niso sad logike in razuma. Po njegovem mišljenju je sedanja stopnja tehničnega razvoja tolikanj brez vrednosti, da je naravnost čudež, kako se nam je posrečilo ostati tako dolgo pri življenju, ne da bi se nas lotile nevarnosti iz vesolja. Ljudje postajajo aparati za izpolnjevanje ukazov, vsa uprava pa je zaupana »nezmotljivemu glavnemu junaku«. Za to pa je vendarle potrebna neka nova človeška lastnost: verjeti, da je nekdo drug nezmotljiv.

M. C.

zgodilo se je v ameriki

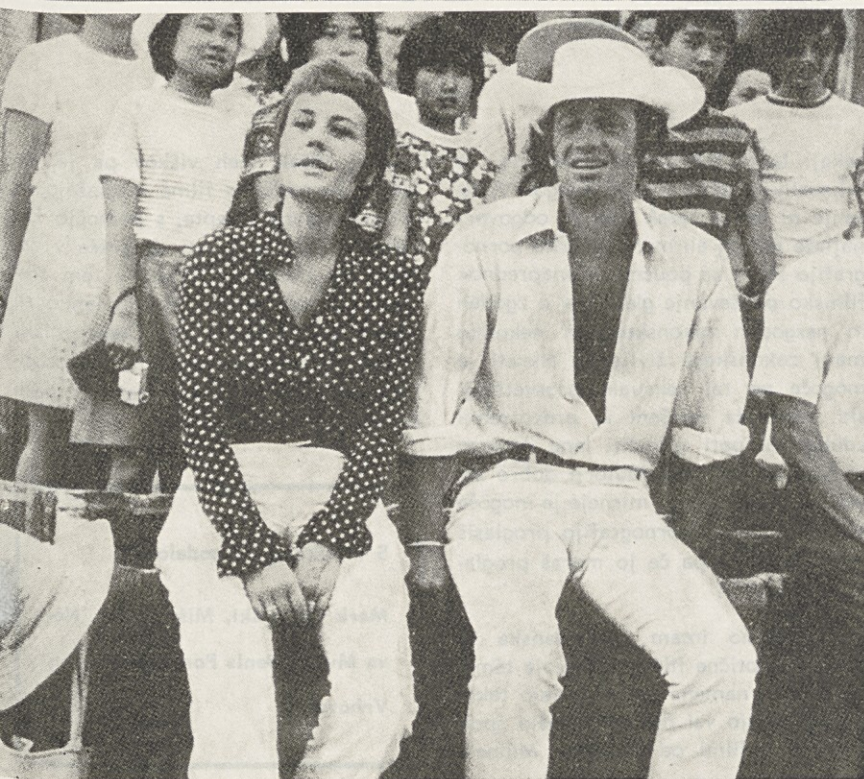
L'homme qui me plaît. Francoski barvni. Scenarij: Pierre Uy Herhoaven. Režija: Claude Lelouch. Igrajo: Annie Girardot, Jean-Paul Belmondo. Proizvodnja: United Artists, 1970. Distribucija: Zeta film.

On je komponist, ona igralka. Oba sta Francoza, srečata se v Ameriki na snežmanju. Zaljubita se, preživita nekaj prečudovitih in brezskrbnih dni. Vrneto se v Evropo. Njega ni na sestanek. Njune ljubezni je konec.

Claude Lelouch je takšen režiser, ki ga zanima predvsem ljubezen zrelejših ljudi ali pa nevarnosti zakonskega poloma zaradi občasnih ljubezenskih zvez. Taka sta bila njegova Moški in ženska in Živeti zaradi življenja. V obeh omenjenih filmih je bila ženska umirjena, zrela in globoko čuteča, moški pa tisti, ki se je k njej vedno znova vračal. V tem filmu je čutiti premik, saj ženska ostaja še vedno vdana in zmožna žrtvovanja, moški pa je le avanturist.

ZELENA NEVARNOST. Prizor iz filma

ZGODILO SE JE V AMERIKI. Na sliki Jean-Paul Belmondo in Annie Girardot



Poleg ljubezenske tematike se Lelouch v vsakem svojem filmu zanima za pokrajino in tu nam pokaže, kaj in kako turist lahko doživi Ameriko, malo vodeno in malo po lastni izbiri. S te plati nam prinaša majhno informacijo, ki smo jo lahko slutili, videli pa še ne. Tretji, zelo pomemben element njegovih filmov je sicer površno, a vseeno do neke mere zanimivo opazovanje lastnega poklica. V našem primeru še posebno jasno vidimo, kako nastaja filmska glasba.

Poleg tematike imajo Lelouchovi filmi še nekaj, kar jih loči od drugih in jim daje svojo barvo. To je kamera. Lelouch navadno tudi sam snema in njegovi posnetki so zelo topli, lirski, polni človeških razpoloženj in, če se morda sam do neke mere nagiba s snovjo in lepo fotografijo v sladkobnost, so igralci tisti, ki ga rešijo s svojo doživetostjo, spontanostjo in prizadetostjo v najmanjših podrobnostih. Taka je v filmu Annie Girardot in v drugi polovici tudi Belmondo.

Claude Lelouch je s svojimi filmi režiser za široko potrošnjo, ki pa ve, kje je meja med umetniškim in banalnim.

N. M.

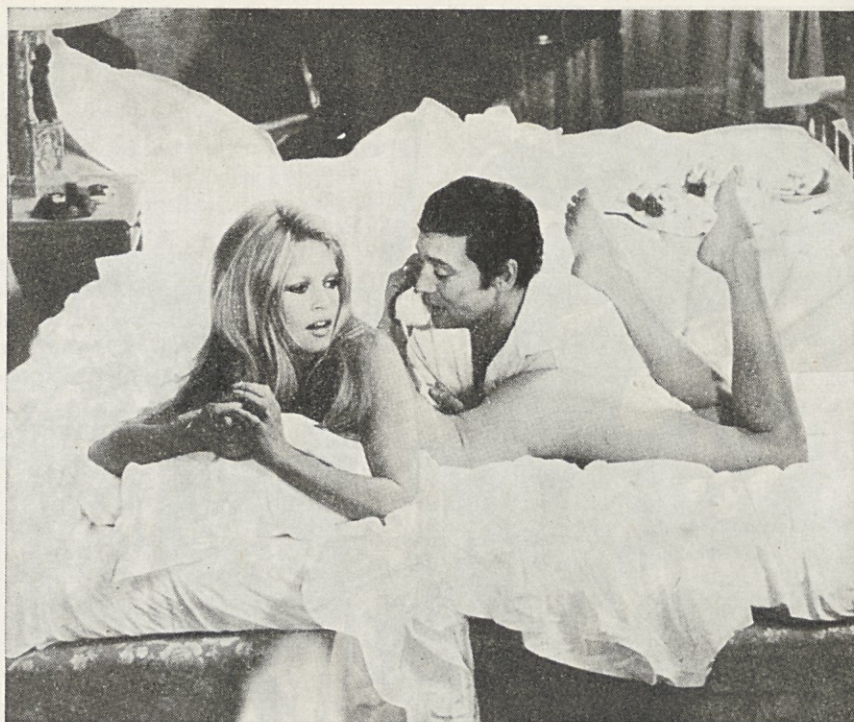
ženske

Les femmes. Francoski barvni. Scenarij: Cécil Saint-Laurent. Režija: Jean Aurel. Igrajo: Brigitte Bardot, Maurice Ronet, Patrick Gilles, Jean-Pierre Marielle. Proizvodnja: LIRA Films in ASCOT-Cineraid, 1970. Distribucija: Zeta film.

Utrujeni, nedomiselnini in nekoliko erotomanski književnik, strasten ljubimec, a hkrati naveličan žensk, s svojo posebno »filozofijo« užívanja in odrekanja, bi bil lahko simpatičen junak v filmu, ki bi presegel okvire vsakdanje, malce prisiljene, malce dolgočasne komedije. Kajti téma o pisatelju, ki

skozi pisanje znova doživlja svoje prejšnje ljubezni, doživlja pa tudi novo, vznemirljivo ljubezen s posebej najeto tajnico, je toliko svojevrstna, da bi bila lahko »umetniška« in »zabavna«. Toda film ŽENSKÉ režiserja Jana Aurela je popolnoma drugačen. Igra na eno samo veliko karto, na Brigitte Bardot. Toda slavna igralka je utrujena, je postarana, je prostaška, skratka od vse njene slave je ostalo bore malo in nekako z otožnostjo se spominjamo vseh tistih filmov francoskega novega vala, kjer ime B. B. ni bilo le komercialno-simbolična vaba za gledalce, temveč del novega umetniškega prizadevanja. Takšno plehko in abotno besedičenje, ki ga poslušamo v filmu ŽENSKÉ, ta spodobno-spotakljiva erotika, ta lažni blišč in quasi resničnosti pa nas predstavljajo v realnost, v svet neusmiljene industrijske proizvodnje, kjer veljajo drugačni zakoni in drugačne norme; kjer velja tudi B. B. le še toliko, kot velja njena uvela koža. Zaradi tega pa nas njena prisotnost v tej ponesrečeni komediji niti ne moti preveč, saj bomo film ŽENSKÉ kmalu pozabili.

D. P.



ŽENSKÉ. Na sliki Brigitte Bardot

življenje v dvoje

Das Leben zu Zweit — Van de Velde. Angleško-nemški barvni. Scenarij: Karl Lindt po Van de Veldu. Režija: Franz J. Gottlieb. Igrajo: Karl H. Bauer, Barbara Klingered, Renate Heuer. Proizvodnja: Constantin film in Dear-United Artists, 1969. Distribucija: Morava film.

Čisto lahko se zgodi, da bo gledalec, ki pozna danes že klasičnega seksologa Van de Velda, nasedel tej nemško-angleški »poučni« filmski študiji, a se bo moral kmalu razočaran vprašati,

zakaj tako trdovratno uvažamo to seksualno-revolucionarno blago. Vprašanje ni težko, težak tudi ni odgovor: najlaže je bolj ali manj prikrito pornografijo skriti za poučno in »napredno« filmsko poučevanje gledalcev o zgodah in nezgodah zakonskega in nekoliko manj zakonskega življenja. Hkrati je mogoče po tej seksualno-prosvetiteljski, skorajda vzvišeni in prepotrebni edukativni poti zaslužiti lepe denarce in tega se naši distributorji dobro zavedajo. Kajti mnogo mirneje je mogoče spati, če lahko pornografijo proglašiš za poduk, kot pa če jo moraš proglašiti za razvrat.

Toda vseeno imam raje danske in švedske erotične filme, saj svoje teme, vsebine in namena ne prikrivajo tako, kot to delajo vsi mogoči nemški spolno-vzgojni filmi od Helge in Mihaela

naprej. Višek vseh viškov pa je, če takšne in podobne filme razglašajo za edino veljavne recepte, s pomočjo katerih je mogoče »priti do sreče v zakonskem življenju«. Kajti v tem trenutku se nehajo vse šale in lahko se samo še vprašamo, na kako nizki stopnji človeške zavesti smo, da dovoljujemo takšnim filmom vstop v naše kinematografske dvorane.

D. P.

S kritikami so sodelovali:

Mark Cetinjski, Miša Grčar, Neva Mužič, Denis Poniž in Boštjan Vrhovec.

E K R A N

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO 85-86

