

# EKRAN

REVIIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO 1973 — ŠT. 104—105



## FEST 73

Mark Cetinjski	114	Najbolj množični praznik filma
Tone Freljih	118	Zanimivo povprečje
Ranko Munitič	120	FEST in njegov profil
Tone Freljih	123	Film in nova izrazna mitologija
Vladimir Kocjančič	126	Nasilje v sodobnem filmu
Dubravka Sambolec	131	Nasilje v sodobnem filmu, drugič
Boštjan Vrhovec	132	Filmska zgodba
Marjan Ciglič	142	Magičnost tehnike

## FESTOVSKI FILMI MESECA

Mark Cetinjski	147	ANDREJ RUBLJOV
Marjan Ciglič	158	MEHANIČNA ORANŽA
Tone Freljih	168	FRANČOSKA ZVEZA

## BEOGRAD 73

Vasko Pregelj	172	Razmišljanje o kratkem filmu, prvič
Mark Cetinjski	177	20. jubilejni festival, drugič
Miša Grčar	182	Beograd 73, tretjič
Stanka Godnič	184	Beograd 73, četrtič
Aleš Erjavec	188	Tradicionalnost kratkega filma, petič

## SLOVENSKI KRATKI FILM

Milan Ljubič	194	Razmišljanje ob nekaterih številkah
Denis Poniž	195	CUKRARNA

## STRUKTURA FILMA

Dimitrij Rupel	196	Sladki strup meščanskega življenja
----------------	-----	------------------------------------

## TELEOBJEKTIV

202	Od A do Ž, poljski film 1973
-----	------------------------------

## FILM ŠOLA KLUBI

Stanko Šimec	204	Bibliografija člankov o filmski vzgoji v EKFRANU 1962-1972
--------------	-----	--

## TELEVIZIJA

Boris Grabnar	208	Naša vsakdanja televizija, prvo nadaljevanje
Denis Poniž	214	Svet in prihodnost

## KRITIKE

216	AVANTURA JE AVANTURA
218	AVTOMOBIL SMRTI
218	BLAZNOST
220	BLISKOVITI UPOR
220	HERBI, AH TA ČUDOVITI AVTO
221	LJUBEŽEN NA ODORU
222	LJUBEŽENSKI STROJ
222	PO MILOSTI BOŽJI
223	REKTOR V POSTELJI
223	SICILIJANSKI KLAN
223	SKUPNA POSTELJA IN MIZA
224	SPREHOD PO POMLADNEM DEŽJU
224	TWJEC, IMENOVAN POKOPALIŠČE
225	V SLUŽBI NJENEGA VELIČANSTVA
225	VROČI DIAMANT

EKRAN, revija za film in televizijo. Izdaja Zveza kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. Na leto izide 10 števil, najmanj dve dvojni. Uredniški odbor: Mark Cetinjski, Srečo Dragan, Nuša Dragan, Viktor Konjar, dr. Janko Kos, Naško Križnar, Neva Mužič, Denis Poniž (odgovorni urednik), Janez Povše, Vasko Pregelj, Tone Rački in Boštjan Vrhovec. V uredniški odbor sta kooptirana še Tone Freljih in Marjan Ciglič. Sekretar uredništva Breda Vrhovec. Lektor in korektor Meta Sluga. Uredništvo in uprava: 61000 Ljubljana, Dalmatinova 4/II, soba 9, telefon 310-033, interna 311. Številka velja 5,50 dinarjev, dvojna 11 dinarjev. Letna naročnina 50 dinarjev, za tujino dvojno. Žiro račun: 50101-678-49110. Poština plačana v gotovini. Tisk Učne delavnice, Ljubljana, Bežigrad 8.

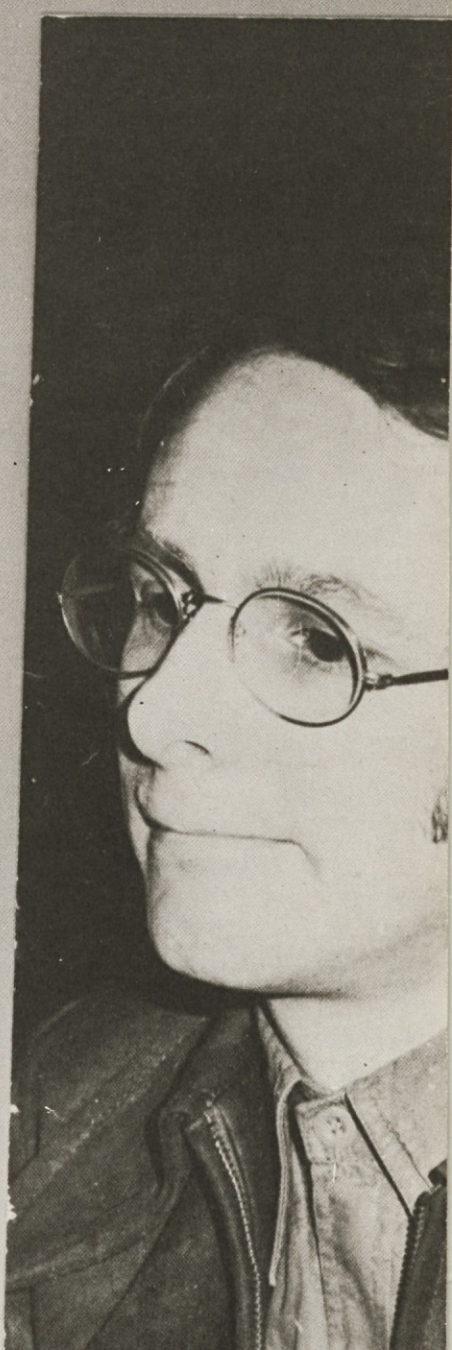
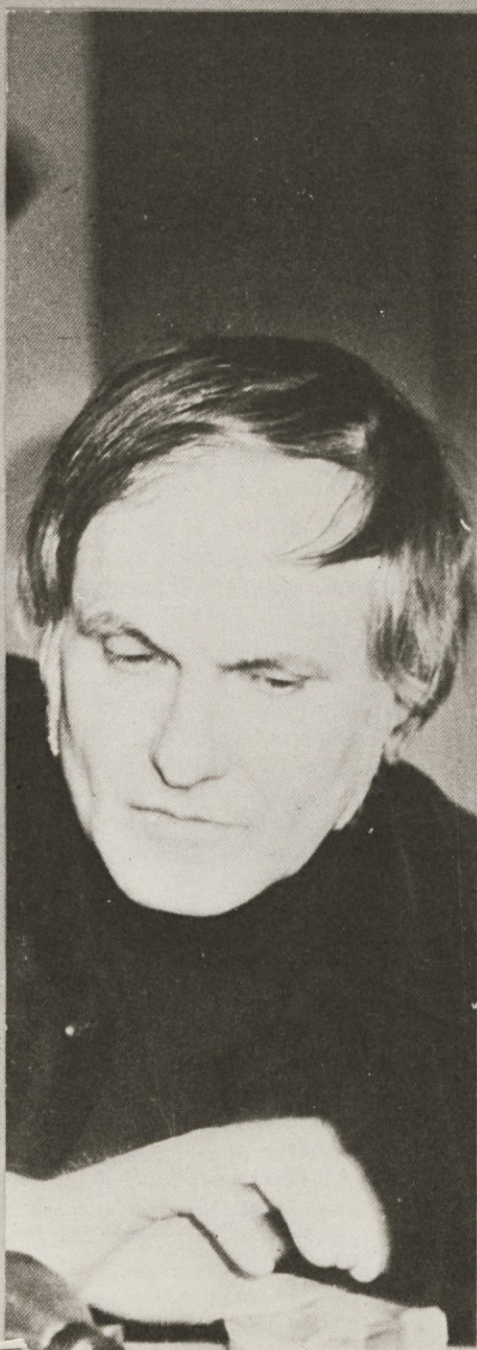
Pričujočo številko je tehnično opremil Tone Seifert, naslovno stran je oblikoval Omer Mersad

EKRAN sofinansira Kulturna skupnost Slovenije



PO 100/1975

# FESTIVAL



# najbolj množičen praznik filma - FEST

FEST živi že tri leta in potihoma si želimo, da bi ta veliki praznik filmske umetnosti lahko imenovali tradicija, ki bi se je ne veselili samo filmski delavci in ljubitelji filma, marveč tudi spremljevalci kulturnega dogajanja v življenju naroda. Ti se ob globokem spoštovanju naporov, da bi se odprle možnosti seznanjanja in primerjanja umetniških vrednot s celega sveta, zavedajo, da se s to manifestacijo krepko približujemo širšemu prodoru kulture in umetnosti v vsakdanje človekovo življenje, hkrati pa tudi njegovemu duhovnemu bogatenju. FEST je torej tretjič zapored opravil svojo dolžnost, uresničil je postavljene si naloge, sledeč vnaprej načrtanim ciljem in uspelo mu je, da ga po pravici imenujemo festival najširših razsežnosti, festival, ki je s svojo komunikativnostjo izjemno dalekosežen. Ko s sedanje perspektive preiščamo o FESTU, v trenutku, ko smo se otresli atraktivnosti, ki jo prinaša začetek vsake nove akcije, mu moramo priznati velik pomen, lahko ga pohvalimo za vse tiste trenutke zadovoljstva, ki nam ga je nudil doslej, ne smemo pa se slepiti, da je dosegel idealne razsežnosti, temveč mu moramo predvsem pomagati, da bo ubranil ugled, ki si ga je bil pridobil. FEST je festival nas vseh, zato ne smemo zanemariti nobene izmed njegovih lastnosti, niti dobre niti slabe, zlasti ne mi, ki smo neposredno zainteresirani za uspešnost tako pomembne kulturne manifestacije.

Če si pomagamo z nekaterimi statističnimi podatki, potem lahko ugotovimo, da je bil letošnji festival FEST 73 doslej najbolj komunikativen, saj ga je videlo prek 150 tisoč gledalcev, kar je vsekakor izjemen rekord, čeprav se je število predvajanih filmov v primeri s prejšnjima festivaloma nekolikanj zmanjšalo. Uspeh, ki ga je letošnji FEST dosegel pri gledalcih, pa je treba med drugim iskati tudi v dejstvu, da so se filmi občinstvu zelo prilagajali, saj so festovski programi vsebovali filme najbolj raznovrstnih žanrov in stilov, filme velikih režijskih in igralskih stvaritev, pomembnih umetniških in komercialnih uspehov, tako da je bilo zadoščeno širokemu razponu okusov in nagnjenj. Poleg tega so letos organizirali tudi večjo število projekcij zunaj uradnega festivalskega prostora; v kulturnih domovih, v

Na prejšnji strani so portreti režiserjev Petra Bogdanoviča, Miklosa Jancsa in Kena Loacha, ki so s svojimi filmi sodelovali na letošnjem FESTU; foto Tone Frelih.

Gina Lolobrigida na tiskovni konferenci FESTA (levo direktor FESTA Milutin Čolić); foto: Tone Frelih



študentskih centrah, v vjašnicah in podobno, torej hkrati prikazovali kvalitetne filme. Če k povedanemu dodamo še dejstvo, da so mnogi znani režiserji, ki so posebej zavoljo FESTA pripotovali k nam, sodelovali v nešteti razgovorih, razpravah o filmu, nam je jasno, da je bilo za popularizacijo filmske umetnosti mnogo storjenega, gledalci pa so še s svoje strani dodali k prazničnim filmskim dnevom.

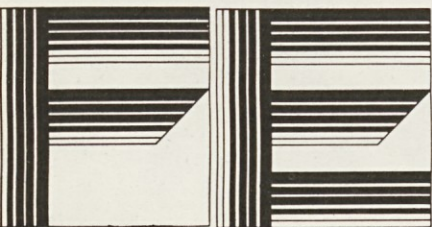
Če premišljam izključno o kvalitetni plati festivala, torej o umetniški ravni prikazanih filmov, bi si nikakor ne upal trditi, da je bil FEST 73 manj uspešen od prejšnjih dveh, nasprotno, zdi se mi, da smo letos videli celo večje število vrhunskih del, filmov, ki so pomembni za zgodovino sedme umetnosti. Res pa je tudi, da smo opazili kar precejšnje število povsem povprečnih del, ki nas silijo k ugotovitvi, da je kvaliteta filmov, ki jih je izbrala festivalska selekcija, nekako neizenačena. V vsakem primeru pa ocen, ki so bile izrečene v času festivala, ne smemo jemati preveč resno, saj utrujenost gledalcev zaradi številnih projekcij vsekakor zelo negativno vpliva na sposobnost presoje in postavljanje pravih kriterijev.

Zelo pozitivna plat letošnjega FESTA je, da smo se lahko spoznali z mnogimi režiserji, katerih dela smo v festivalski konkurenci gledali, in da so sicer običajne tiskovne konference nudile možnost mnogo večje delavnosti in strokovnosti kot kdajkoli doslej. Vsekakor je prisotnost režiserjev mnogo bolj pomembna in koristnejša, kot pa prisotnost kakšnega igralca, kar so, kot kaže, doumeli tudi organizatorji; da pa bi zadovoljili radovednosti atrakcije željnih gledalcev, so izmed zvezdnic povabili samo Gino Lolobrigido. Pa še Gina je potrdila prej izrečene misli, da je namreč prešel čas zvezdnikov in da so zvezde postali režiserji.

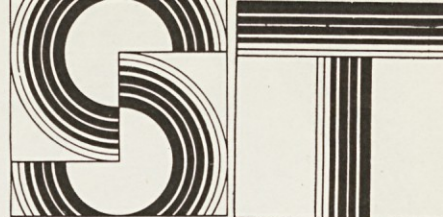
Kot eno izmed pomanjkljivosti letošnjega FESTA naj navedemo dejstvo, da naši najboljši lanski filmi niso dobili možnosti, da bi v direktni konkurenci z najjemenitnejšimi deli svetovne filmske umetnosti potrdili tudi lastno vrednost. Za razliko od prejšnjih let v obeh najpomembnejših filmskih programih „Najboljši filmi sveta“ in „Najnovejša dela velikih režiserjev in pomembnih mladih ustvarjalcev“ ni bilo niti enega domačega filma. Kasneje smo zvedeli, da to ni bila napaka organizatorjev, marveč beograjskih distributorjev, ki niso spoštovali festivalskega pravilnika; domače filme, kandidate za FEST, so namreč prikazovali neposredno pred FESTOM in jih s tem avtomatično onemogočili, saj bi bilo zanimanje gledalcev za te filme znatno manjše. Takšnega razkošja si organizatorji ne bi smeli dovoliti, saj je znano, kako zelo se trudijo, da bi vse termine in razpoložljive kapacitete izkoristili do maksimuma. Popuščanje gledalcem pa je bilo tudi letos vsaj v eni smeri nelogično: nekaj zelo dobrih filmov so predvajali samo enkrat, ker so menili, da ne bodo izzvali posebnega zanimanja občinstva, medtem ko so druge, mnogo manj pomembne, a dosti bolj komercialne filme, prikazovali po dvakrat.

FEST 73 nam je torej tretjič zapored nudil možnost spoznati najpomembnejše zahodne kinematografije: ameriško, italijansko, angleško in francosko (tudi na prejšnjih dveh festivalih so bile te štiri kinematografije predstavljene z največjim številom filmov), kinematografijo socialističnih dežel (prvikrat smo se srečali tudi s filmi iz Kitajske, DR Nemčije, Bolgarije in Romunije), medtem ko so bile ostale kinematografije v znatni manjšini. Letos nismo videli niti enega švedskega filma, pa tudi prispevek Japonske je bil doslej dokaj skromen, če upoštevamo obsežnost in ugled te kinematografije. Filmi iz tako imenovanega tretjega sveta, ki zadnji čas zavzemajo čedalje pomembnejše mesto v svetu filma, nam niso bili dostopni, toda pričakujemo, da nam bodo prihodnji festivali omogočili tudi to.

Ob koncu si oglejmo še, kaj nam je prinesel vsebinski del FESTA, s čim so nas predvajani filmi obogatili in katere teme so avtorje prikazanih filmov najbolj zanimale. Režiserji iz socialističnih dežel so našli teme za svoje filme v preteklosti (razen filma UKROČENI OGNJI) in se prek svojih filmskih junakov trudili najti v človeku nekakšne univerzalne vrednote, poskušali so opozoriti na večne dileme in pogoste spremembe v pojmovanju in vrednotenju rezultatov človekovega ustvarjalnega dela. Prek osebnosti velikih ljudi (Goya, Rubljev, konstruktor Beškircsev . . .) so režiserji skušali zajeti neomajna človekova stremjenja, njegovo elementarno silo, ki mu je pomagala kljub vsem težavam in problemom, kljub nerazumevanju in zvezanosti, uresničiti velike ideje, ki so — priznavajoč in



upoštevajoč samo vrednote v človeku — humane v sporočilu in koristne v nameri. Vrhunec močnega in inteligentnega razmišljanja o filozofiji življenja je doseglo delo Andreja Tarkovskega ANDREJ RUBLJOV. Avtorji iz kapitalističnih dežel niso preveč optimistično gledali na probleme svojih junakov, ki jih politična in socialna nasprotja ovirajo v želji po svobodnem razvoju njihovih osebnosti. Režiserji so poskušali prikazati, s kolikšnimi problemi se mora spoprijeti posameznik, ki se popolnoma nepripravljen in že vnaprej obsojen na poraz znajde v eni izmed mrež, postavljenih v obrambo družbeno-političnega sistema. Preprostega delovnega človeka in tudi tistega, ki se zanj bojuje, izkoriščajo močne organizacije, ki se ravnaajo po filozofiji, da namen posvečuje sredstvo, namen pa je, v tem primeru, ostati nedotakljiv v svoji nadmoči. Iz Italije je prišla skupina zelo napredno angažiranih filmov in prav ti so bili vzrok, da smo jih uvrstili v posebno in precej neodvisno skupino. Filmi iz ostalih držav niso zrcalili določene aktualne problematike, kot na primer lansko leto, ko se je pojavila skupina filmov, ki so obravnavali neki splošno važen problem (protivojni filmi, filmi, v katerih se analizira vpliv mamil, družbeno-politični filmi . . .); letos je bil večini filmov skupen motiv nasilja kot nekakšen skupni imenovalc v dramaturški zgradbi filmskih zgodb. Tudi ta nadrobnost, ki je nikakor ni mogoče zanemariti, je odraz situacije, v kateri se je znašel današnji človek, emancipirano bitje, ki nikoli doslej ni imelo toliko fizičnih udobnosti in toliko duhovne odtujenosti. Zavedati smo se začeli pomena in moči mnogih organizacij, saj le-te postajajo možnost komuniciranja in dokazovanja. Realizacija človekovih hotenj je postala tako rekoč nemogoča, če človek želi ohraniti svoj lastni mir in dostojanstvo; ohranjevanje lastne neodvisnosti deluje pomalem celo nevarno, saj si je človek pridobil naivnost, zavoljo katere ga bodo izkoriščali in se mu posmehovali. Takšni odnosi so bili prikazani na najrazličnejše načine, od zelo resnih in studioznih do zabavnih in polnih ironije, toda človeka iz takega položaja še nihče ni rešil.



Filmski kritiki in novinarji so izbrali za najboljši film letošnjega FESTA film ANDREJ RUBLJOV sovjetskega režiserja A. Tarkovskega





tone frelih

# zanimivo povprečje

FEST 73 kot paberkovanje s priznanih tujih festivalov je lahko samo odraz trenutne situacije v svetovni filmski proizvodnji. Vsi morebitni ugovori, da je bil FEST 73 po svoji integralni podobi kvalitetno neenoten, so tako pravzaprav ugovori proti enoletni ali v nekaterih primerih dvoletni filmski realizaciji.

Bolj primerno kot ocenjevati FEST 73 bi bilo ocenjevati njegovo filmsko podobo. V tem kontekstu se mi čedalje bolj prepričljivo dozdeva, da sta se FEST 71 in FEST 72 odlikovala po programski enotnosti predvsem zato, ker so v obdobjih, ko so tisti filmi nastajali, sovpadali enotni programski interesi. FEST 71 je bil determiniran v sočasnih študentskih gibanjih, FEST 72 pa posvečen problemu mamil. Za FEST 73 sta bili obe temi po eni strani umetniško zastareli, po drugi pa že povsem dorečeni. Filmom O JAGODAH IN KRVI, GOLI V SEDLU, POLNOČNI KAVBOJ, JOE, TO JE AMERIKA, PANIKA V PARKU MAMIL, SLAČENJE tako ni bilo več kaj dodati.

V letih 1971 in 1972 filmski ustvarjalci niso našli univerzalne tematike, pač pa so našli precej enotno izrazno izhodišče. To je že kar študijski pristop k obravnavanju nasilja kot vsebinske komponente sodobnega filmskega problema. Nekateri podobni poskusi v tej smeri iz prejšnjih let (CATCH 22, MALI VELIKI MOŽ, GOLI V SEDLU) so bili zato bolj naključne rešitve kot koncipiran filmski izraz. Nasilje v sodobnem filmu je tako treba obravnavati ne samo po vsebinski plati, kajti ta pristop je že presežen, temveč ga je treba obravnavati sociološko.

Za spoznanje o filmskem nasilju kot dominantni se moramo zahvaliti prav FESTU 73; prireditvi, ki je za to spoznanje žrtvovala prenekateri samo povprečni film, da se je lahko dokopala do aktualne in samosvoje podobe. Toda tudi ta verjetno nima trajnejše veljave. Kot vse znotraj umetniških iskanj je podvržena času. Tempora mutantur.





# fest in njegov profil

Obstaja nenapisano pravilo, ki sodi k prireditvam in manifestacijam, podobnim FESTU: takšne prireditve je vedno mnogo lažje napadati kot pa organizirati, vedno je bolj enostavno ugovarjati njihovemu profilu kot pa predlagati in uresničiti boljšega ali uspešnejšega.

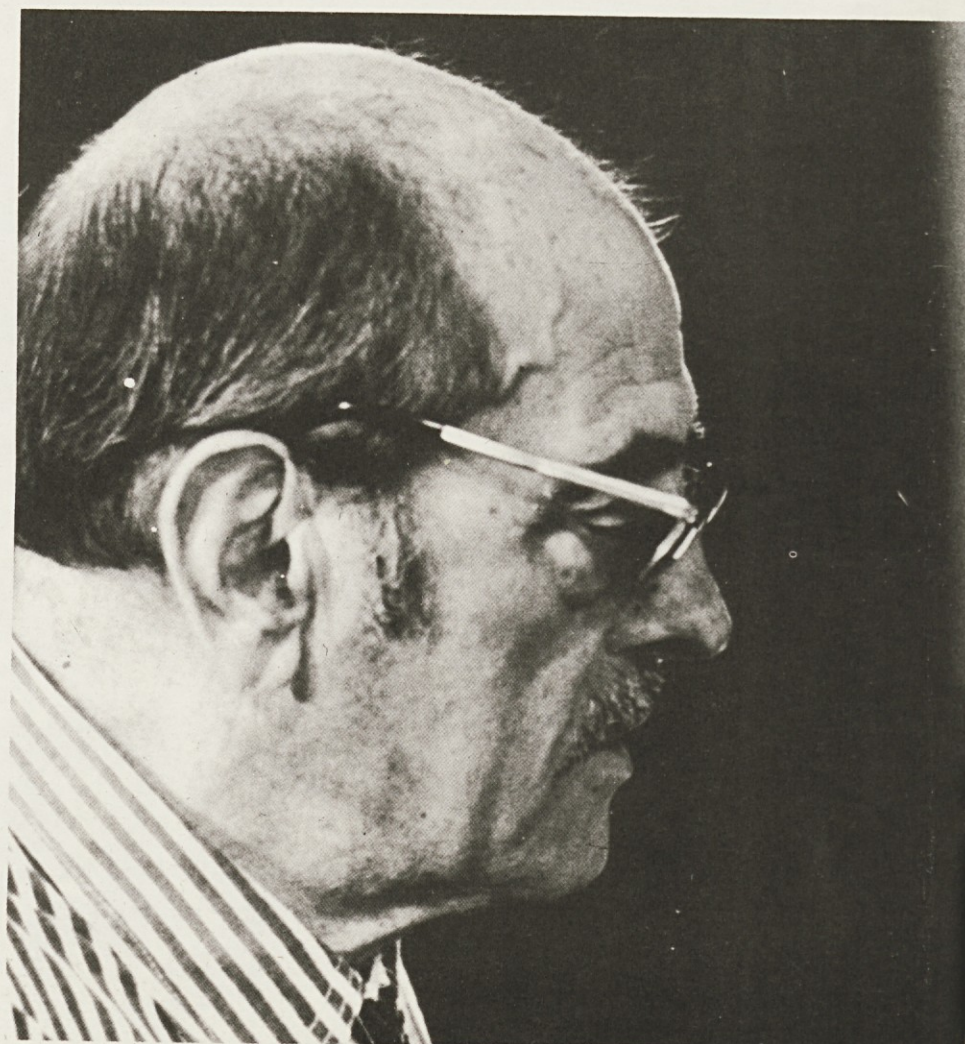
Prisluhniti pa je treba še drugemu pravilu, ki se veže na vse dogodke, zlasti kulturne, ne glede na njih pomembnost in atraktivnost: nikoli se namreč ni treba zadovoljiti s primarnim prvostopenjskim uspehom, nikoli ni treba verjeti, da je že „prvo“ narejeno vse, in sicer na najboljši način.

FEST pa se, kot kaže, ravna prav po negativnem izvlečku iz drugega pravila. Odtod tudi neogibnost kritičnih pripomb, ne oziraje se na ton in modaliteto, ki sta pogojena v prvem pravilu.

Organizatorji FESTA niso niti poskušali predstaviti organizacijske oziroma repertoarne formule svojega festivala kot bistveno novost v primeri z drugimi

podobnimi prireditvami v svetu: recept, na katerega se sklicuje FEST, je znan in večkrat preverjen v praksi različnih kinematografij in njihovih prireditev, saj gre očitno za model, ki je dovolj mamljiv in funkcionalen, da prenese najrazličnejše variacije in transplantacije. Kolikor se je namreč po eni strani vse hitreje povečevalo število tistih standardiziranih tekmovalnih festivalov, na katerih vedno novi in novi filmi želijo osvojiti prve nagrade – pa se je hkrati s to festivalomanijo kazala potreba po prireditvah bolj sintetičnega značaja, potreba po filmskih srečanjih, ki se na neki način dvigajo iz povprečja, enostavno potreba po manifestacijah, ki spremljevalcu filmskih dogajanj pomagajo urediti in skoncentrirati vtise oziroma vrednostne karakteristike posamezne proizvodne sezone. In ko v tem smislu tradicionalne festivalske institucije niso mogle več pomagati (ker jih je bilo preveč, spremljanje njihovih programov pa je zahtevalo vse preveč časa) so se domislili formule tako imenovanega „festivala festivalov“ oziroma formule manifestacije, ki zbira zmagovalce ali najiminenitnejše predstavnike posameznih (prav tako uglednih in najuglednejših) svetovnih festivalov. Takšen model je hitro postal zelo popularen in, kar je važnejše, tudi dovolj neobčutljiv za inflacijo in multiplikacijo, kakršna je zajela njegove formalne predhodnike: v enem letu namreč ni mogoče posneti toliko dobrih filmov, oziroma ni mogoče, da bi različni filmi dobili toliko nagrad, da bi njihov seštevek izpolnil programe nekaj takšnih „festivalov festivalov“.

Organizatorji beograjske prireditve so pravilno zaslutili prednost takšnega programskega modela. Občutili so najprej, koliko privlačnosti vsebuje takšna



Luis Buñuel, režiser francoskega filma  
DISKRETNI ČAR BURŽUAZIJE z  
igralko Bulle Ogier



oblika tudi za filmske delavce, kritike in estete, prav tako pa tudi za navadne gledalce, navdušence, ki drvijo v kinematografske dvorane, brž ko zavohajo filmsko svečanost in parado. S tem je hkrati vsaj na neki način nevtralizirana že prislovična počasnost naše distribucije, inertne mašinerije, ki posamezne zares pomembne dosežke svetovne kinematografije ponudi domačemu tržišču z dveletno, triletno, štiriletno in celo s petletno zamudo. Kajti težko bi brez FESTA – kot je nekdo s pravico pripomnil – videli tako hitro RUBLJOVA, FRANCOSKO ZVEZO, MEHANIČNO ORANŽO. Odtod tudi dvojni finančni učinek FESTA: po eni plati iz leta v leto raste število obiskovalcev samega festivala, po drugi plati pa se povečuje tudi število gledalcev, ki po vsej naši deželi hočejo videti tako imenovane „festivalске“ filme, stvaritve s programa te prireditve. Nemajhno število filmskih delavcev in kritikov se po pravici navdušuje nad možnostjo, da lahko najpomembnejše dosežke svetovne kinematografije vidijo komaj leto dni po svetovni premieri, vsak izmed njih je zelo zadovoljen, da lahko številna potovanja v tujino zamenja s prijetnim bivanjem v beograjskem Domu sindikatov.

In na svoj način imajo vsi pravico videti v FESTU prvorazredno rešitev, idealno prilagojeno naši situaciji in našim rastočim interesnim in estetskim potrebam. Kajti gre resnično za pravo idejo, uresničeno (ali preneseno) na pravo mesto in v pravem trenutku. Hkrati pa to vseeno ni dovolj tehten razlog, da bi prezrli vse tisto, kar na FESTU še ni izpopolnjeno, vse to nas ne sme ustaviti pri poskusih, da usmerimo FEST v vseobsegajočo in vse bolj popolno fiziognomijo.

Tretji, letošnji FEST pa prav v tem smislu deluje nekam pesimistično. Ne toliko zavoljo (ponovljenih) selektorskih napak (preveč nepotrebnih filmov, odtod tudi neizenačen, utrujajoč profil festivala), kolikor zavoljo trmastega vztrajanja pri tistih centrih in regijah proizvodnje, ki ne predstavljajo niti posebnih skrivnosti niti ne zahtevajo večjega napora pri dobavi posameznih stvaritev. Povsem jasno je sicer, da se v proizvodnjah Amerike, Francije, Anglije, Italije in še nekaterih rešuje globalna usoda najbolj atraktivnega dela svetovne kinematografije, toda prav tako je tudi res, da vse večje število majhnih kinematografij, do včeraj še neznanih, vse bolj intenzivno sodeluje v kreativnem umetniškem oblikovanju aktualne situacije sedme umetnosti. In prav tem malim kinematografijam FEST ne posveča niti dovoljšne niti dovolj obsežne pozornosti. Res je sicer opaziti napor selektorjev, da bi v programu predstavili čim več dežel, in tako se kljub temu srečujemo z deli (iz Kitajske, Kanade, Bolgarije), ki jih sicer na naših filmskih platnih kaj redko vidimo. Vendar je ta napor (vsaj dozdaj) bolj mehaničnega kot pa kreativnega značaja: v glavnem iz teh dežel povabijo film, ki je „pri roki“, ne pa tistega, ki bi v polnem umetniškem in vrednostnem smislu predstavil svojo kinematografijo. Po drugi plati pa ostaja vrsta zelo zanimivih področij (kinematografije Afrike, Kube, Brazilije, ameriški film zunaj Hollywooda itd.) popolnoma zunaj festovskega obsega. In prav kubanska proizvodnja na primer nudi zadnja leta vse več izjemno zanimivih filmov, nekatere izmed njih so z velikim zanimanjem pozdravili tudi na mednarodnih festivalih (Moskva).

Tako nas FEST po eni plati prepogosto zasipa s filmi, ki bi jih na takšnem mestu niti ne bilo treba, po drugi plati pa nam precej kategorično odteguje manj znane, toda tem bolj preverjene in zanesljivejše filmske vrednote. To pa pomeni, da se FEST vse bolj spreminja v povsem konvencionalno, tipizirano podobo svetovne proizvodnje – pomeni, da nam predstavlja hieratično skalo vrednot, ki jih s komercialnimi in propagandnimi sredstvi vsiljujejo vodilne družbe starega in novega sveta. Pomeni, da FESTU vse bolj primanjkuje čar odkrivanja, čar neznanega, čar igre, ki ni vedno zaigrana na dobitok.

Odtod tudi določeni pomisleki, ki so se porodili že na prvem in drugem FESTU, potrdili in utrdili pa so se zlasti na tretjem: ali se bo ta prireditev zares sprevrgla v samo bleščav sejem tistega, kar ponujajo spretni trgovci in reklamerji, ali pa bo kljub temu imela dovolj moči, da se bo dvignila nad tržno-monopolni kriterij in proniknila malo globlje od bleščave zvezdne epiderme celuloida?

Na to vprašanje nam mora FEST še enkrat odgovoriti. Samo, če pomislimo na zamujena (že tri!) leta, imajo njegovi organizatorji čezdalje manj časa za popravlanje inicialnih (skoraj – tradicionalnih) napak svojega ambicioznega poleta.



# film in nova izrazna mitologija

Sodobni film ubira različna pota. Verjetno še nikoli doslej ni bil po svoji vsebinski in vizualni plati tako raznolik, kot je prav v zadnjem desetletju. Vse do konca petdesetih let so v filmski proizvodnji veljali ustaljeni kalupi in zato je bilo tudi uvrščanje filmov po žanrih preprosto in v veliki meri že kar dokončno.

Z uveljavitvijo avtorskega filma (v gledališču sovpada to gibanje s kolektivnim gibanjem za neformalno, off-off broadwaysko teatrsko obliko) pa je prodrla v tradicionalno in stereotipno filmsko industrijo težnja po novem filmskem poslanstvu. Ti umetniški nameni so kmalu dobili tudi svojo podobo, ki pa se je dokončno izkristalizirala v najnovejših filmih iz zadnjih dveh let (1971–72).

Ta nova mitologija, zaradi že formiranega pomena jo lahko tako imenujemo, ima seveda nekaj povsem različnih izhodišč. Ker je samo gibanje še mlado in so se pojmi te nove mitologije komaj dobro zasedrali v filmsko zavest, še ne moremo dokončno govoriti o posameznih vrednotah teh izhodišč. Čas je tista komponenta, ki bo dosledno in nepristransko potrdil te vrednote. Prav tako kot samo vrednoto pa bo čas pokazal na posamezne deviacije izhodišč, na nove in dodatne pomene.

Osnovna nova oblika je svobodna vsebina, iz te pa izhaja KOMORNOST fabule.

Druga oblika se kaže v vrednotenju ANTIHEROJA.

Kot tretje enakopravno izhodišče pa je treba posebej omeniti pojav NASILJA v filmu.

V času komercializacije literarnih zgodb Harolda Robbinsa, Arthurja Haileya, Jacqueline Sussannove itd. bi namreč pričakovali podobne težnje tudi v filmu. Še posebej, ker je v filmskem jeziku že bilo nekaj obdobj, ko je prevladovala taka repertoarna politika.

Novo obdobje komornosti filmske fabule se ne nanaša samo na zgodbe, ki to komornost že same po sebi pogojujejo, temveč na do zdaj povsem tuje žanre. Npr. v westernu je bila komornost vse do filma JEREMIAH JOHNSON precej neznana, prav tako neznana je bila komornost kriminalke ali shrljivke do KLUTE.

Preden podrobneje opredelimo filmsko komornost, si moramo priznati, da se je v svetu uveljavila nova kultura. Njena najbolj vidna mejnika sta popartovsko slikarstvo in eksperimentalno-elektronska glasba. Osnova ali posledica (to niti ni tako zelo pomembno) nove kulture je tudi osvobodena morala. V tej zvezi pa se pojavi film kot najmočnejši kolektivni razpečevalec morale. Prav na relaciji morala—gledalec je sodobni film naredil največji napredek.

Če je bil ta odnos še konec petdesetih let izredno uniformatorski in kolektiven, potem si je današnji film za svojega primarnega porabnika izbral prav individua.

Namenjenost individuu pa je glavni motiv, da se je filmski izraz približal komornosti.

Nekatere nacionalne kinematografije so novi princip komornosti filmske fabule razumele precej specifično. Tako je danes moč govoriti o francoskem tipu, angleškem tipu filma. Posebej pa je treba omeniti že preizkušene poskuse italijanskega filma, ki je v svetu predstavil socialno-politični film. Filmski DELAVSKI RAZRED GRE V RAJ, PRIMER MATEI, PRIZNANJE POLICIJSKEGA INŠPEKTORJA ter satirična MIMI KOVINAR in POČITNICE GOSPODA DI NOI so pokazali težnjo italijanskega filma po sicer enostranski, toda do konca domišljeni podobi sveta. Družbena kritika v teh filmih se resda omejuje na posamezne primere, celotno težnjo teh novotarij pa moramo razumeti kot novo fabulativno razsežnost, ki jo je pred leti začel Rosi s filmom ROKE NAD MESTOM. Hkrati predstavlja italijanski dosežek v politizaciji sodobnega filma evropski pendant ameriškemu svetu intime in komornosti.

Način črno-belega risanja karakterjev se je premaknil od preprostega pojmovanja júnaka v kompleksen doživetveni svet. Filmska zgodba ni nič več samo povzetek najpomembnejših življenjskih momentov, tako da o filmu ne moremo več govoriti

kot o aranžirani podobi sveta in življenja. Film SEKSUALNO SPOZNANJE nam to dokazuje. Če je bil pred desetletji v filmu še zanimiv kontrast med dobrim in zlim in če je bila takrat za gledalce še nujna opredelitev za ali proti, potem se po filmih POSLEDNJA FILMSKA PREDSTAVA in drugih opredelitev kaže kot nekaj drugotnega. Danost fabule in širokoplastnost filmskih karakterjev so filmu podaljšali njegovo aktualnost in umetniško izpovedno moč. V tem fenomenu je zato treba iskati novo zanimanje za netradicionalni avtorski pristop. V vseh teh novih filmskih iskanjih lahko odkrijemo tudi novo slikovno in prispodobno semantiko.

Če govorimo o novi filmski mitologiji in o že preizkušenih izhodiščih, potem moramo med bistvene elemente, ki potrjujejo to filmsko mitologijo, šteti prav novo semantiko. Široko razumevanje omenjene semantike se seveda začne z novo fabulo in nadaljuje z vizualizacijo kadra, montaže.

Redkokdaj najdemo vse te elemente združene v enem samem filmu. Pri nekaterih filmih izstopa fabula (JEREMIAH JOHNSON), pri drugih govorimo o posebni vizualizaciji (MEHANIČNA ORANŽA), spet pri tretjih o novi montaži (KLAVNICA št. 5).

Pojav in pomen retrospektive in vizije sta tako v novem filmskem konceptu dobila novo dramatično in problemsko vrednost. Filmska dramaturgija si je s tem prevrednotila sicer že znane dramaturške elemente v kompleksnejši in samosvoj pomen. Dramatičnost filmske fabule se je v mnogočem premaknila s situacijskih zapletov v konfrontacijo sveta realnosti s svetom retrospektive ali vizije. Film KLAVNICA št. 5 pa je združil vse tri časovne postaje in tako nam lahko služi kot primer uspešnega sovpadanja.

Interesni premik s heroja do antiheroja je bil dolgotrajen. Vmes je bilo vse psihološko risanje karakternih deviacij, ki še karakterizira šestdeseta leta filma. Filma MASH in CATCH 22 sta zadnji postaji pred dokončno demistifikacijo heroja. Filmi, kot so HAMMERSMITH JE POBEGNIL, DEMONI, DISKRETNI ČAR BURŽOAZIJE, nam vsak po svoje nakazujejo svojo varianto antiheroja. Spet gre za široko področje, ki so ga sodobni filmski avtorji različno razumeli in prikazali. Področje, ki se začneja z duševno preobremenjenim karakterjem (HAMMERSMITH JE POBEGNIL), do potencirane ideologije in filozofije (DEMONI, DISKRETNI ČAR BURŽOAZIJE), čeprav je slikovni pristop k obravnavanim tematikam seveda povsem raznolik.

Preostane nam še pojav nasilja, ki seveda nima enotne podobe, kar opazimo, če primerjamo filme MEHANIČNA ORANŽA, KLAVNICA št. 5, FRANCOSKA ZVEZA in FRENZY.

Če ob FRANCOSKI ZVEZI, FRANZYJU in mogoče še KLUTE ne moremo govoriti o idejni pomenskosti nasilja, saj filmi sodijo v kriminalni žanr, ki že sam po sebi vsebuje tovrstne elemente, potem je nasilje v MEHANIČNI ORANŽI in KLAVNICI št. 5 drugačnega izvora.

Predvsem je to nasilje odraz protesta proti določeni družbeni situaciji, ali še drugače, to nasilje je nastalo iz odpora in upora. Nasilje kot rezultat umetniške revolucije pa je že tista kvaliteta, ki lahko da novo noto vsaki umetniški in s tem tudi filmski izpovedi.

V FRANCOSKI ZVEZI je nasilje vsebinsko povezano s filmsko fabulo, vseeno pa bi film verjetno dosegel svoj namen, četudi bi bilo nasilje potisnjeno v drugi plan. Pri filmu MEHANIČNA ORANŽA pa je prikazano nasilje del organske celote, zato bi ta film pravzaprav ne mogel obstajati v kakršnikoli drugačni formi. Kar pomeni, da je angažiranost nasilja v MEHANIČNI ORANŽI tako celovita (vsebinsko in strukturalno), da že predstavlja naločljivo celoto.

Tudi funkcija nasilja precej variira. V kriminalnem ali thrillerskem žanru je deskriptivna, v MEHANIČNI ORANŽI pa že ima nalogo osvestitve. Šok nasilja v filmu ima podobno nalogo kot šokantna situacija v absurdni drami. Ne predstavlja več realne situacije, pač pa je prikazana situacija vedno le projekcija danosti. Zato nasilje ni več samo konkretno in fizično, temveč je dobilo širše implikacije.

Kam pa bodo dramaturške spremembe, ki sem jih skušal v tem zapisu predstaviti in utemeljiti, privedle sodobni film, je težko reči. Skoraj gotovo pa je, da na nekdanja poenostavljena izhodišča nikoli več.



45

47

50

# nasilje v sodobnem filmu<sup>prvič</sup>

Zanimivost in pomen beograjskega FESTA nikakor ni samo v tem, da predstavlja praktično najboljše, kar je nastalo v sodobni filmski ustvarjalnosti, temveč da posredno, spontano in morda celo nezavedno pokaže, katera tematska ali filozofska struktura je v novem filmu prišla v ospredje, kaj je najpogostejši objekt zanimanja filmskih avtorjev. Tokratna zbirka približno štiridesetih filmov je bila dokaj različna po vsebini, po filmskem izrazu, po filozofskem nazoru ustvarjalcev in seveda po zvrsteh, toda kljub temu je bilo mogoče potegniti vrsto paralel, združiti je bilo mogoče filme v posamezne skupine z enakim interesnim območjem.

Skoraj je mogoče reči, da je bila skupina filmov, ki govorijo o nasilju, najštevilčnejša, tako da je celo prikazala razvoj intelektualnega pristopa k obravnavanju te snovi. Obe obliki – fizično in psihično nasilje, sta razvili svojo pomensko strukturo, tako da je nasilje, ki je sprva hotelo vzbujati zanimanje kot izkrivljenost in grobost zgolj z efekti, zdaj vzbudilo pozornost zaradi filozofskih razsežnosti svojega filmskega izraza. Estetsko in etično nespremenljivo filmsko sredstvo se je torej razvilo v izpoved, ki daje nove estetske in etične rezultate, ki se – preprosto rečeno – iz opazovanja in naslanjanja spreminja v občutenje in osveščanje.

Razvrstitev filmov te skupine – izbral sem samo najbolj izrazite – je zgolj shematična, opušča podrobnosti in obrobnosti in poskuša samo začrtati glavne komponente razvoja.

## 1. Nasilje kot ugotavljanje oziroma izraz nekega stanja.

Za filme te podskupine je značilno, da še najbolj nadaljujejo tradicijo, da so v bistvu „*piece bien fait*“ ter da bodo imeli verjetno dosti posnemovalcev, predvsem v komercialni smeri.

Coppolov BOTER je v filmski zgodovini primer enega tistih najbolj uspešnih filmov, ki v enaki meri združujejo komercialnost in umetniško vrednost. Govori v bistvu o boju za status quo v določenem družbenem okolju, to stanje pa je mogoče vedno obdržati samo s pomočjo nasilja. Nasilje je tudi sredstvo boja za premoč in tako je ohranitev eksistence – se pravi enake moči in enakega družbenega položaja

– svojim potomcem mogoče samo z odstranitvijo najbolj nevarnih tekmecev. Tako ravna Don Vito Corleone, tako po njegovi smrti njegov sin Michael – dokaz neke kontinuitete, nesprenmenljivosti, zato predstavlja film *BOTER* nasilje kot spremljajoči pojav (vendar pojav, ki ga ni mogoče odpraviti) določenega načina življenja. Mafija je še vedno preveč določen izraz, da bi v svoji zavesti lahko popolnoma pošteno posplošili Coppolovo izpoved. Zato to za nas stori Peter Ustinov v svojem filmu *HAMMERSMITH JE POBEGNIL*. Tu ni v ospredju določena kasta, ampak katerikoli posameznik z izredno močno sanjo po sreči, družbeni moči, bogastvu. Skozi varianto faustovske zgodbe razkriva Ustinov način te poti na vrh. Cilj je mogoče doseči samo z odstranjevanjem nasprotnikov, z nasiljem nad svojim okoljem, pravi avtor. Hammersmith za Billyja po vrsti pobija poslovne partnerje, ki se z njim ne strinjajo, ki bi morda celo kdaj ovirali njegovo pot navzgor in jo v končni fazi tudi zavrli. Odstranjevanje nasprotnikov postane manija, više ko se je človek vzpel, manj ima ljudi okrog sebe in še ti se mu počasi začno dozdevati kot nasprotniki. Na vrhu bi rad stal popolnoma sam, to bi mu omogočilo, da tudi sam izbira svoje družabnike, svoje sodelavce. In tu Ustinov postavi novo, zanimivo poanto. Nasilje ima etiko – uničevati je mogoče samo nasprotnike, sodelavcev, pomočnikov pa ne. Tu doživi Billy poraz. Popolnoma sam ne bo nikoli mogel stati na vrhu družbenega položaja in ugleda. Nasilje pri Ustinovu je sicer nujni spremljevalec človeka pri njegovem vzponu, toda v sebi že nosi uničevalno kal – uniči tudi tistega, ki ga je uporabljal. Človek kot bitje tega nikakor noče verjeti, morda niti opaziti ne. Zato bo Hammersmith prav kmalu našel novo žrtev, ki si bo zaželela njegove pomoči na poti k bogastvu, sreči, ugledu.

## 2. Nasilje kot eksistencialno vprašanje.

V vseh treh primerih, ki jih bom navedel v tej podskupini, nastopa družba kot antipod posamezniku. Dvakrat kot neposredni nasprotnik, enkrat pa kot medij in sredstvo hkrati. Na špici takega, lahko rečemo osveščujočega filma – stojita izjemni umetnini: Kubrickova *MEHANIČNA ORANŽA* in Russelovi *DEMONI*.

*MEHANIČNA ORANŽA* je nedvomno najbolj sodoben filozofski film, ki smo ga lahko videli v Beogradu. Predvsem je njegova vrednost v tem, da v razrešitvi svoje filmske izpovedi ne daje nikakega direktnega navodila za gledalca. Mogoče ga je namreč razumeti na dva načina – kot tragičen ali ironičen zaključek, v obeh primerih pa je predvsem osveščanje. Alex de Large s skupino vrstnikov, stalno v stanju nekake omamljenosti ali zamaknjenosti – bodisi da je temu vzrok mamilo ali glasba – izvaja nasilje nad svojo okolico. Toda to ni nasilje, ki bi imelo kak namen – to je nasilje zaradi užitka, zadošča samo sebi, je predvsem izraz možnosti. Skupina je nasilna, kadarkoli je lahko, kadarkoli ima za to priložnost – nad nemočnimi starci z mladostno vitalnostjo, močjo, udarci, nad ženskami s seksualnim nasiljem, nad moškimi v obliki psihofizičnega mučenja in tako dalje. Po enem takih zločinov pade Alex de Large v roke policiji, obsojen je na 14 let zavora, kaj kmalu pa se mu ponudi priložnost, da ga lahko izpustijo dosti prej, če se pusti pozdraviti s pravkar odkrito terapijo električnega šoka. Po tem zdravljenju bi namreč postal povsem miroljuben prebivalec našega planeta, nasilje kot tako pa bi se mu celo zagabilo. Alex zares ozdravi. Zdaj je pridna in dobrodušna lutka, nad katero so lahko nasilni vsi, ki se jim ljubi. In kakor hitro dobijo za to priložnost, to tudi izkoristijo. Najbolj maščevalni so prav nemočni starci, ki združijo ves svoj onemogli bes v palice, s katerimi ga bijejo, in njegovi prijatelji, s katerimi je nekdanj strahoval okolico. In končno ga želijo uporabiti tudi znanstveniki za politični vzpon – naredili so namreč človeka – podobo zdravega in nenevarnega bitja jutrišnjega dne. Alex pa po vsem tem nasilju, ki ga doživlja in opazuje okoli sebe, nenadoma spet sam začuti željo po seksualni izprijenosti – in takrat začuti, da je spet povsem zdrav.

Grozljiva izpoved. Bilo bi lepo, pravi Kubrick, če bi nasilneže, zločince, seksualne izprijenice lahko povsem ozdravili, da bi postali mirni in nenevarni – toda to je mogoče doseči samo tako, da jim odvzamemo osebnost in z njo tudi tiste drobne, pozitivne strani značaja, da jih naredimo za lutke, s katerimi bi potem znanstveniki



lahko počeli, kar bi hoteli. Tako bi doba tehnike in znanosti dobila svojo krono, človek bi postal pomaranča, iz katere bi bilo mogoče iztisniti ves (življenjski) sok. Kubrick gre zaradi tega raje v ironijo. Ker je nasilje v svetu navzoče in ker ni mogoče spremeniti vsega sveta, samo nekatere pa je premalo in nehumano, ostaja še vedno edina možnost eksistence v svetu — eksistenca na način nasilja. Človek ozdravi takrat, ko se spet vklopi v družbo in ji tako onemogoči, da bi kot množica izvajala nasilje nad njim — posameznikom. Vsekakor izpoved, ob kateri se je vredno zamisliti.

Rusellove DEMONE smo pri nas že videli, v paleti filmov na FESTU pa je izzvenel kot izredno impresivna filozofska filmska pripoved. Russel govori o nasilju nad posameznikom, o uničenju njegove telesne in duhovne eksistence. Posameznik v službi neke ideje ne uniči posameznika v službi druge ideje direktno, temveč prek medija — posrednika, ki je v Rusellovem primeru zavedena množica. S telesnim uničenjem posameznika je začasno uničena tudi njegova ideja — pravi avtor — toda ta ideja je že vsajena v drugega človeka — sopotnika junaka, ta pa odhaja po neskončno dolgi (sivo nejasni) poti v svet, ki daje upanje v izpolnitev ideje. Nasilje v tem primeru je bilo jalovo. Uničilo je človeka, ne pa njegovega hotenja. Medij — množica pa dobi svoje — v obliki zadostitve seksualnih nagonov, preganjanja hudiča ali strahovitega mučenja, ki še pri tistih redkih poštenih na koncu izvabi laž na ustnice. Ko je nasprotnik uničen, je medij nepotreben — in Richelieu poruši zidove Loudina — to je njegova zahvala zapeljanim.

O duhovnem nasilju govori tudi film Angleža Kenna Loacha DRUŽINSKO ŽIVLJENJE. Režiser sam je po projekciji v beograjskem kinematografu Kozara dopolnil delo takole: „Želim si tako družbo, v kateri ne bi določali otrokom vloge v življenju starši in družba sama. Želim si tudi družbe, v kateri medicinska veda ne bi imela vloge policaja duha.“

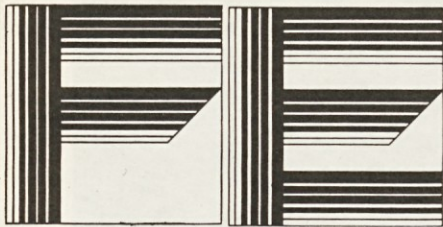
Te besede pričajo, da je imel ta dokumentarično zasnovani film neko točno določeno interesno ozadje. Kljub temu pa je realiteta filmskega izraza omogočila neke splošnejše in vrednejše ugotovitve. V ta sklop gre tudi problem nasilja, ki v dogajanju samem ni navzoče, je pa posredno čutiti njegovo navzočnost ves čas. Nastopa kot ovira svobodnemu hotenju mlade Janice, ki živi v drugačnem svetu kot njeni starši in ta svet tudi drugače dojema — spor nastane zaradi družbenih in moralnih norm. Njen odnos do teh norm je namreč za ustaljeno, tradicionalno mišljenje eksces — norost, in dekle mora v bolnišnico za duševno bolne. Okolje nastopi kot prisila, trdno zaverovano samo vase in čeprav samo po sebi ni nasilno, postane tako tisti trenutek, ko pride v konflikt z drugače mislečim subjektom. Namen takega nasilja je torej ohranitev starega okolja in nespremenljivosti standardnega toka življenja (podobnost s Coppolovim BOTROM). Tudi bolnišnica za duševno bolne pri Loachu ne skrbi za posameznika, ampak za to, da bi se ta posameznik čimbolj temeljito vključil v norme družinskega življenja (družina ima seveda v tem kontekstu širši pomen). In Janica konec koncev ostane kot nesocializirano bitje na ravni neme, tope in medicinsko zanimive živali.

### 3. Ironizacija nasilja

Ta podskupina je verjetno razvojno najdlje, saj degradira resno obravnavanje problema nasilnega odnosa posameznika do posameznika in družbe do posameznika. Morda je znanilec konca obravnavanja določene tematike, ali pa samo nakazuje možnost razvoj drugosmer. Prav tako je njeno bistvo nestrinjanje z nasiljem v sodobni stvarnosti, toda gledalec mora to intelektualno dojeti s transformacijo prikazanega gradiva v smislu: ironizirani pozitivni odnos je negativni odnos.

Taka sta bila na FESTU dva filma: Buñuelov DISKRETNi ČAR BURŽOAZIJE in Lelouchov AVANTURA JE AVANTURA. Zanimive za to podskupino so prav Buñuelove besede, ki jih je izrekel v zvezi s svojim najnovejšim filmom: „Ko sem bil mlad, je bilo francosko nadrealistično gibanje najbolj nasilno umetniško gibanje na svetu. Uporabljali smo nasilje kot orožje proti sistemu. Danes pa je družba sama postala tako nasilna, da je težko uporabljati nasilje kot umetniški izraz. Zato sem uporabil humor.“





Film prikazuje določeno družbeno okolje – buržoazijo – ki ima vse kvalitete vrha: moč, denar in družbeni ugled. V bistvu pa je to skrajno neaktivna, uživaška skupina ljudi, katere glavna dejavnost je omejena na družabništvo, zakonolomstvo in trgovanje z mamili. Protiigra temu za skupino lepemu življenju so sanje, ki jim ne dajo miru. To so sanje o grozovitem nasilju nad njimi, sanje, v katerih se zavedajo svoje prihodnosti, zavedajo tudi načina, s katerim jih je mogoče pokončati. A grehe svoje eksistence občutijo samo v spanju, nasilje nad njimi je irealno, sicer jih zgrozi za hip, spremenijo pa se ne in tudi ugonobi jih ne. Ves čas se sicer shajajo na nekakšno poslednjo večerjo, ves čas jo kakorkoli že prelagajo, hodijo po svoji poti dalje, a morda tudi res odhajajo v smeri vseh štirih strani neba iz zgodovine.

Kdo bi vedel? Buñuel sam pravi, da je po naravi pesimist.

72-letni Bunuel je torej še vedno nekaj jezni mladenič, še vedno bi rad razčistil z družbo, s posamezniki, tako kot v svojih najboljših filmih, le da zdaj gleda nanje z vzvišenega mesta, se iz nje norčuje. Je ta ironija morda samo boleče sprijaznenje z dejstvi?

Zanimivo je, da pride Francoz Claude Lelouch pravzaprav do povsem enakih pogledov na sodobnost in do enakih rezultatov. Družba, ko jo opisuje, namreč ne onemogoča nasilja v svoji sredi, nasilje samo – ugrabitve so pač ena njegovih modernih oblik, pa v takem okolju omogoča vzpon posameznikov na družbeni lestvici. Ironizacija je popolna: družba nasilje celo podpira – ko bi morala peterica ugrabiteljev v zapor, jim policija sama pomaga uiti, da bi imela z njimi manj težav. Družba se pusti osmešiti sama. Nasilneži postanejo junaki, bogati, slavni, brezskrbni. Sodobni svet pa še ni našel orožja proti njim. In nič ne kaže, da bodo nasilneži s svojim načinom življenja prenehali sami od sebe.

Buñuel torej v svojem filmu ironizira svet, ki ga niti nasilje ne more uničiti, Lelouch pa svet, ki ni sposoben uničiti nasilja.

Letošnji FEST je nedvomno pokazal, da je nasilje postalo v zadnjem času filozofsko zanimiv predmet filmske obdelave ter da se je dokončno dvignilo z nivoja primitivnega, zgolj skomercializiranega zastraševanja rahločutnih gledalcev s pomočjo filmskega posnetka. Razvoj seveda še ni končan in obeta ustvariti še dosti novega v filmski umetnosti. Že letos se je bilo nekajkrat vredno zamisliti.

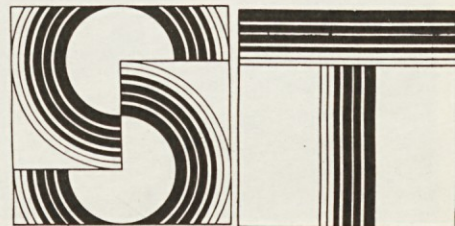


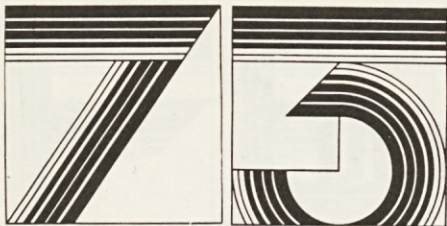
Gledalci festovskih filmov so prisodili prvo mesto ameriškemu filmu BOTER režiserja Francisa Forda Coppole; na sliki Marlon Brando kot Don Vito Corleone

# nasilje v sodobnem filmu drugič

Ob filmih, ki jih gledamo, se pojavlja misel, kako film, ki se na kakršenkoli način ukvarja z nasiljem, vpliva na publiko, na razvoj kakor tudi na popularnost filmske umetnosti. Kajti ni dvoma, da film zrcali čas, v katerem nastaja, hkrati pa sproža reakcijo publike, ki kaže aktualnost filmske problematike, a je tudi njen kritik. Dejstvo je, da je nasilje stalna komponenta v razvoju družbe, ki se kaže v različnih oblikah: kot boj za obstanek, obramba pred posegom v pravice posameznika, napad na sočloveka ali celotno družbo in ogorčenje nad njeno hipokrizijo. Nasilje je lahko fizično ali psihično, neposredna akcija ali perfidna infiltracija v človekovo voljo. In ravno film je tisti, ki od vseh umetnosti zelo pogosto obravnava tematiko, katere glavna snov je nasilje. Pogostokrat so to akcijski filmi, ki nasilje prikazujejo na zelo formalen način, tako da je vloga nasilja zgolj aktivirati gledalčevo zanimanje. Važno je zgolj to, da se dogodki odvijajo, da se na platnu nekaj dogaja in da nas to zanima. Da bi to dosegel, se film zateka v ekstremne situacije, zvišuje napetosti tako, da junake postavlja na meje življenja in smrti, kjer so prisiljeni uporabljati edino preostalo sredstvo – nasilje. Drugače pa je, kadar se film poglubi v situacije, razkriva ozadja, odkriva probleme, jih sam postavlja in ne nudi zgolj enega izhoda iz storjene situacije. V tem primeru se soočimo s problematiko, smo njene priče, začnemo se strinjati z rešitvijo, ki jo režiser nudi, ali pa jo odklanjamo, ker je v nasprotju z etiko, moralo kakor tudi z estetiko nas samih. Tako lahko preko filmov, ki uspevajo pri publiku, ocenjujemo odnos tedanje družbe do nasilja, ki je lahko odobravajoč ali pa odklanjajoč. Torej je vloga nasilja v filmu dvojna: angažirati gledalca in pripraviti ga do vrednotenja, do presojanja.

Nasilje je v filmu prisotno v različnih oblikah, hkrati pa je pomembna komponenta v njegovi strukturi. Lahko nosi glavno vlogo, je problem, okoli katerega avtor razpleta misli o junaku, času in družbi. Lahko je vzrok za akcijo, ki povzroča napetosti med protagonistami, hkrati pa angažira publiko, katere reakcije ustrezajo režiserjevemu namenu pri uporabi nasilja. Provokacija in aktiviranje publike je eden izmed glavnih namenov prikazovanja nasilja. Simpatiziranje z dobrim ali slabim, z zatiranim ali nasilnikom, obsojanje ali odobravanje, nikdar pa pasiven odnos do prikazanega so težnje filmov, ki se ukvarjajo z nasiljem. Pri tem pa igrajo važno vlogo junaki filma oziroma vprašanje, kdo je junak: posameznik ali družba. Režiser sam lahko zavzame trojno gledišče do nasilja, ki ga prikazuje v filmu: je na strani zatiranega, na strani nasilneža, tretja možnost je ta, da nasilje zgolj prikazuje, našteva dejstva, ki nas opozarjajo. Avtor kakor tudi gledalec vidita obe strani z večih zornih kotov, tako da jima je težko soditi, prisiljena sta objektivno presojati. Na FESTU 73 so se pojavili filmi, katerih režiserji so se odločili za različna gledišča. Izrazit primer, kjer je nasilje odobravano in podano kot resnica današnje družbe, je film AVANTURA JE AVANTURA Clauda Leloucha. Tu se junaki strinjajo s tem, da je izsiljevanje in izigravanje način, s katerim je moč priti do denarja. Njihov način nasilja ni prenapet, ostaja v mejah normalnosti, silo uporabijo le, kolikor je nujna in neizbežna. Vendar je avtor odlično prikazal moderni kriminal, kateremu ni glavni namen ubijanje in kraja, temveč teži h končnemu cilju, k bogastvu in moči. Sredstva in metode so postranska zadeva, lopovi so dobrodušneži z velikimi apetiti, ni jim do naslade in izživljanja nad žrtvijo. Kako daleč pa je že segla manipulacija političnega in gospodarskega življenja s strani kriminalcev, pa je nakazano v BOTRU Francisa Coppole kakor tudi v PRIZNANJU POLICIJSKEGA KOMISARJA režiserja Damiana Damianija. Prvi film je portret ene izmed družin mafije, kjer je sila uporabljena za dokaz premoči in prestiža. Vzroki za tako delovanje so gospodarskega značaja, vendar je zanimiva ugotovitev, kakor grozno je lahko nasilje šele takrat, kadar je v službi pridobitništva. V tem primeru ni meja za dosego ciljev. V filmu PRIZNANJE





POLICIJSKEGA KOMISARJA pa je prikazana nemoč pri zatiranju podzemlja, ki se je že povzpelo do uradnega priznanja, v katerega so vpleteni celo najvišji državni uslužbenci. Podzemlja ni moč izkoreniniti, ni se mogoče bojevati zoper njega. Gangsterji so družbeno priznani možje, ki z enostavnimi sredstvi nasilja uravnavajo potek gospodarskega in političnega življenja, seveda sebi v prid. Junak se vrti v začaranem krogu. Družba je zgrajena po zakonih — močnejši zatira šibkejši in boj enega zoper tak ustroj je jalov. Junak se odloči za „kriminalno“ dejanje, pred očmi vseh v restavraciji ustrelj vodjo skupine, ki usmerja gospodarsko rast mesta. Odloči se za odkrito akcijo, toda le-ta ne izpremeni ničesar, je samo njemu v zadoščenje. Ko pride v zapor, ga doleti ista usoda — ker je bil komisar, je dal zapreti več kriminalcev, le-ti se mu maščujejo — eden izmed njih ga zabode. V vseh teh filmih je prikazana dvojna morala družbe. Nekje je nasilje legalizirano, drugod pa inkriminirano dejanje. In ravno ta dvojnost je nevarna, ker nasilje stimulira, vodi družbo v skrajnosti, kjer velja zakon močnejšega. Moč pa se izraža predvsem v ekonomski in politični premoči. Ta filmska realnost, katere izvori so verjetno v pravi realnosti, kaže razvoj družbe — ta pa pelje v povsem nasprotno smer od tiste, katere si želi nekaj ljudi, ki zagovarjajo pravice delavcev do samoodločanja, možnost vsakega do zaslužka, itd. Ti filmi nas opozarjajo na nevarnosti, ki grozijo družbi, če bodo določene plasti prebivalstva ali posamezniki še nadalje ostali pasivni. Korupcija je stalen sovražnik, parazit, ki se vedno znova pojavlja. Kakšna je usoda posameznika, ki se bori zoper državo in zaslepljevanje ljudstva, brani lokalizem in mestno upravo, pa je prikazano v filmu DEMONI Kena Russela. Žrtvovan je, obsojen na propad, zlomljen z nasiljem, ki je v rokah zakona, družbeno priznane pravice, da bi se lahko ostali povsem legalno sprostili, počenjali to, česar je bil junak filma obtožen. Seveda je edini razlog za usmrnitev junaka političnega značaja in so ga pripadniki neke vere izkoristili za svoje namene. Ljudstvo je doživelo katarzo, očiščeno je bilo strahu, častilo je hudiča in se izživljalo, kar pa je bilo sedaj vse dovoljeno. V tem filmu je hotel režiser prikazati, kako država, ki ima v rokah oblast in zakon, skrbi, da ji oboje ne zdrsne iz rok, da je ljudstvo pokorno zgolj njej. Vsak poskus samovoljnega mišljenja je zatrt, hkrati pa izrabljen za poduk ostalim. Dogajanje je sicer postavljeno v Richelieujev čas, kar pa ne izključuje primerjave s katerokoli sodobnostjo. PRIMER MATEI je še eden izmed filmov s politično vsebino, kjer so prikazane metode današnjega časa za preprečevanje prevelikega gospodarskega vzpona države, ki bi konkurirala ostalim velesilam. „Predpostavlja“ se, da so v avionu, v katerem se je peljal Matei, veliki gospodarstvenik, človek, ki je konkuriral v trgovini z nafto Ameriki in ostalim silam po svetu, podtaknili bombo. Tu je nasilje spremenilo obliko, pretvorilo se je v nevidno roko, ki kroji usodo družbe in posameznikov, tako kakor to želijo tisti, v čigar službi je.

Kubrick se je lotil v MEHANIČNI ORANŽI analize človekovega razvoja. Civilizacija napreduje, spreminja njegovo naravo, zahteva od njega toleranco, zatajevanje nagonov. Hoče, da goji zgolj določene lastnosti, ki so v prid civilizaciji, nikakor pa človeku. In tu pride do vprašanja: ali je nasilje nujen sestav družbe? Do katere mere naj spremenimo človeka, njegovo prvobitnost, do katere mere naj dovolimo nasilje? Kajti ravno v ORANŽI vidimo, da sta obe skrajnosti uničujoči — skrajno nasilje kakor tudi skrajna miroljubnost, obe pohabljata, človeka celo uničujeta. Ravno ta film je na zanimiv način podal problematiko današnjega mestnega življenja, kjer je skoncentrirano prebivalstvo, kjer ni možnosti za kompenzacijo odvečne človekove energije. Trije mladeniči si omislijo zabavo — pretepajo, posiljujejo, ubijajo, uživajo nad lastno močjo, mladostjo, bistrrostjo. Sami si delijo priznanja, se obožujejo. Tu nastopa nasilje kot psihološka kompenzacija nepomembnosti. Dokaz veljave strah drugih pred tvojo pestjo, pred tvojo krutostjo, prošnja žrtve po usmiljenju. Ker si močan in v skupini, si bog. Krojiš usodo. Kubrick spremeni junaka s pomočjo znanosti v krotkega človeka, ki ob nasilju bruha, je popolnoma miroljuben, kar pa ga skoraj pogubi. Zato se avtor odloči za trditev, da človek ne more obstajati brez določene mere napadalnosti, kajti junak zopet postane normalen, dovzeten za seks, grobost, postane napadalen. Torej je nasilno ravnanje prirojeno in nujen sestav družbe, je nasprotje miroljubnosti, ki drži stvari v ravnotežju. In ravnotežje je pomembno, kolikor ga

znanost -- človek podreta, bivanje preneha. To je verjetno edini film Festa, ki je neposredno načel problem nasilja, ga analiziral ter prinesel tudi zaključek. Nasilje v filmu je skoncentrirano, vendar avtentično. Taka družba, ki jo vidimo v „zrcalu“, že obstaja, film nas zgolj prisili k streznitvi in razmišljanju o osnovni problematiki. Še film KLUTE režiserja Alana Pakule, svojevrstna kriminalka, katere napetost je v uganki, kdo je nasilnež in zakaj, se ukvarja s problemom človeških strasti, ki so v današnji družbi negativno ocenjene, zaradi katerih postajajo ljudje izobčenci. Nasilnik je prisiljen ubiti žrtev — dekle, da bi obvaroval svoj položaj in se ne bi razvedelo, da je seksualni obsedenec. Torej junak hoče zbrisati vsakršno sled, ki bi opozarjala na njegovo posebnost, nenavadnost. Pri tem seveda ne izbira sredstev in jih niti ne bi mogel, kajti družba je v svojih moralnih zakonih neizprosna. Posameznik se mora vsaj navidez ujemati z njenimi kalupi poslovnega človeka. Poslovnost ni nikakor izolirana od človekovega privatnega življenja. Nasprotno, poslovnost je sestavni del celotne osebnosti. Tako meni ameriška družba. Formula: poslovni človek mora biti tudi moralno neoporečen, velja za vse. Dejstva, ki pričajo o nasprotnem, spodkopavajo osebnosti kariero. V filmu KLUTE je prikazan zaplet situacij, ki neizbežno vodijo k umoru. Posredni krivec je seveda družba.

Vsi ti filmi niso stvarnost, so pa njen odsev. Opozarjajo na osveščanje ljudi, na treznost, ki je usodna za nadaljni razvoj družbe. Skoroda vsi so družbeno kritični in kažejo na položaje, do katerih smo se že ali pa se šele bomo razvili.

Prizor iz romunskega filma IPOVA SMRT, ki ga je režiral Sergiu Nicolaescu



# filmska zgodba

Filmi, prikazani na FESTU 73, ponovno vzpostavljajo problem, ki je živ že iz pionirskih časov filma. V mislih mi je razlika med Lumièrom in Mélièsom. Naznačila sta dve smeri, v kateri se film lahko razvija: Lumièr se je s svojim beleženjem življenja opredelil za avtentičnost, dokumentarnost, resnico, Méliès pa se je opredelil za iluzijo, fantastičnost, sanje. Dosledna izpeljava te razslojenosti bi privedla k delitvi na dokumentarni in igrani film. Ta dvojnost je opazna tudi v samem igranem filmu in določa posebno vsebino in obliko, ki je najbolj vidna na obeh skrajnih točkah: pri poizkusu avtentične dokumentacije na eni strani in do konca izvedene fikcije na drugi strani. Med tema dvema poloma pa je množica vmesnih stopenj, kjer se avtentičnost in vizionarnost združujeta v spreminjajočem se razmerju. Filmi s tradicionalno urejeno dramaturško zasnovjo, prevzeto iz gledališča, to je z ekspozičijo, razvojem v konflikt, vrhom, razpletom in končnim harmoničnim zaključkom, so le še ostanki nekdanjega principa grajenja filmov, tako da v sodobnem filmu niso več prisotni.

Ker je FEST manifestacija predvsem za gledalce, si pogledajmo filme tega festivala z njihovimi očmi. Ker je takemu občinstvu film predvsem zabava in atraktivnost, išče v njih akcijo in dogajanje, ki se predvsem kaže v zgodbi. Kaj torej zgodba je? Sredstvo, da drugemu človeku posredujemo določeno izkušnjo, vrsto dogodkov, ki so se zvrstili v določenem časovnem obdobju, ki jih je pripovedovalec (ali režiser, scenarist) razporedil v realnem ali irealnem zaporedju. To zaporedje dogodkov lahko deluje s platna kot zapis realnega, skušnji vsakega posameznika dostopnega sveta, realnega, toda ne vsaki skušnji dostopnega sveta, ali popolne fikcije, ki presega skušnjo dostopnega sveta, ali popolne fikcije, ki presega skušnjo realnega, zemeljskega življenja. Tako pripoved na platnu lahko opredelimo glede na realno življenje, na vsak dan posameznika, ki gleda dogajanje na platnu. Na tak način naj bi gledalec tudi spremljal to dogajanje, ki ga gleda, sprejema s svojimi čutili, očmi, ušesi in dogajanje, v katerem realno je, to je njegova prisotnost skupaj z množico drugih njemu enakih individuumov v zatemnjeni kino dvorani. V večini primerov pa se to dvojno dogajanje spremeni v eno samo. Gledalec ni več v svojem realnem okolju, v zatemnjeni kino dvorani skupaj z množico individuumov, temveč za realno dogajanje sprejme dogodke na platnu, filmsko zgodbo. Pusti se preslepiti dobro narejeni novi realnosti, ki nastaja zgolj kot posledica napake človeškega očesa in tehnične popolnosti optičnih aparatov. Gledalec izgubi svojo lastnost individuumu, saj ne čuti in ne misli več samostojno, lastno le sebi, temveč se prepušča, da mu čustva in mišljenje vodi ta quasi resničnost in preide v skupen utrip vseh v dvorani. Ta preskok je lažji, kolikor bolj je zgodba na platnu podobna idealizirani zgodbi lastnega življenja vsakega posameznika ter se le-ta lahko približa svojemu neizpolnjenemu hotenju. Možna je tudi drugačna izpopolnitev, temelječa na Aristotelovem pojmu katarze, da „umetnina, ki doseže s tem, da vzbuja sočutje in grozo, očiščuje takih občutkov“, preneseno kot realizacija nasilja, ubojev, krvi, vojn. Posledica takega načina gledanja filma in dožemanja njegove zgodbe je, da po končani projekciji, ko se ta množična hipnoza ali transformacija konča, občutimo svojo lastno realnost drugače, zdi se nam sprejemljivejša, ali zaradi lepote in potešenosti, ki nam jo je zapustila pravkar zaključena quasi realnost, ali pa zadovoljstva, da smo odčutili nekatere stvari, ki bi jih v realnosti ne mogli. Vsekakor je posledica tega občutka ugodnosti to, da se znova in znova odpravljamo v kinematografe. Tega se zavedajo predvsem producenti in zato je takšna formula trenutni princip ustvarjanja komercialnih filmov, ki bo nekoč ravno tako preteklost in komercialni trik, kot je bilo to nekoč propagiranje filmov s pomočjo zvezd in zvezdnikov. Ker v skrajni konsekvenci FEST zastopa to stališče, saj je grobo rečeno le živobarven semenj, je tak princip koncipiranja filmske zgodbe zastopan številno. Zato je namen tega sestavka opredeliti posamezne stopnje filmske zgodbe te strukture in zbrati filme, ki ne sodijo v to strukturo, jo presegajo in stopajo na kvalitetnejšo raven. Zato je nujen izbor filmov iz programa FESTA 73, ki je opravljen subjektivno in zato z drugih izhodišč lahko FEST kaže

Drugi Bogdanovičev film na FESTU: ZAKAJ TE OČKA PUŠČA SAMO (What's up, Doc?); na sliki nosilca glavnih vlog Barbra Streisand in Ryan O'Neal





KONCERT ZA BANGLADEŠ  
The Concert  
for Bangladesh  
Proizvodnja: ZDA, 1972  
Scenarij in režija:  
Saul Swimmer  
Fotografija:  
Saul Negrin,  
Richard Books,  
Fred Hoffman,  
Tohru Nakamura  
Sodelujejo:  
Eric Clapton,  
Bob Dylan,  
Gerge Harrison,  
Billy Preston,  
Leon Russel,  
Ravi Shankar,  
Ringo Starr

DRUŽINSKO ŽIVLJENJE  
Family Life  
Proizvodnja:  
Vel. Britanija, 1971  
Kestrel  
Scenarij:  
Charles Stewart  
Fotografija:  
David Mercer  
(Technicolor)  
Režija:  
Ken Loach  
V glavnih vlogah:  
Sandy Ratcliff,  
Bill Dean,  
Grace Cave,  
Michael Riddall,  
Malcolm Tierney

BOLNICA  
The Hospital  
Proizvodnja:  
ZDA, 1971  
Simcha Productions  
Scenarij:  
Paddy Chayefsky  
Fotografija:  
Victor Kemper  
(De Luxe - Panavision)  
Režija:  
Arthur Hiller

popolnoma drugačeno podobo. Zato je ta zapis zgolj informacija in ne teži za znanstveno-estetsko analizo.  
KONCERT ZA BANGLADEŠ pravzaprav ne spada med te filme, ker je čisti dokumentarec. Delo režiserja je bilo omejeno na izbor posnetega gradiva in njegovo montažo. Film prikazuje resničnost, tako kot je, v naravnem vrstnem redu, stvarnem ne dodaja niti jim ne odvzema pomenov, montaža temelji samo na časovni kontinuiteti. Glasbene opreme film nima, ker je to koncert in je zvok primaren ter je slika bolj ilustracija glasbe kot nosilka informacije. Edini poseg v resničnost je bil storjen, ko je režiser v eni sliki na platnu pokazal dva pevca, vsakega na drugem koncu odra, in ju združil s tehničnim efektom, z masko. To je bila edina sprememba, katero pa je pogojevalo hkratno dogajanje na sceni. KONCERT ZA BANGLADEŠ je ena možna skrajnost. Popolna dokumentarističnost, zato film nima zgodbe, slika in zvok sta le konzervirana in prinesena od nekje drugod. Njun namen je samo ponovno prikazati nekatere resnične dogodke.

Mejo med dokumentarcem in igranim filmom prestopa DRUŽINSKO ŽIVLJENJE. Prestopa že s tem, da v filmu igrajo igralci zgodbo, ki ni izmišljena. Mlado dekle postane zaradi nerazumevanja staršev psihično labilna, odpravijo jo v umobolnico, kjer se sprva njeno stanje popravlja, kasneje pa zaradi popolnoma napačnega ravnanja staršev dekle postane popolnoma duševno strta in uničena ter za vse življenje ostane v umobolnici. Ta zgodba se lahko primeri vsak dan, v katerem koli delu sveta. Zato filmski izraz temelji na principu dokumentarnega filma. Kamera nikjer ne poudarja svoje prisotnosti, je zgolj zapisovalka dogodkov, ki so aranžirani pred njo, je hladno odmaknjena in ne poudarja detajlov, ki lahko dajejo poseben ton in barvo prizoru. Izogiba se objektivov tako s kratko kot z daljšo goriščnico, ravno tako se izogiba specifičnih filmskih izraznih sredstev, kot na primer kakšnih posebnih izrezov ali rakurzov. Njen zapis je, kot da bi gledalo oko. Montaža je neprisiljena, njena naloga je le v tem, da film teče gladko, skrbi za enakomerno počasen, skoro malce monoton ritem. Zvočna oprema je take vrste, da je skoro ne opazimo. Ob film priključi namreč zgolj take šume, kot jih je uho vajeno iz vsakdanjega življenja. Hrup na cesti, pogovore nekje v daljavi, glasbe le toliko, kolikor je njen izvor viden ali pričujejo v okolici, kjer se dogajanje odvija. V filmu ni ničesar, kar ni prisotno v običajnem življenju. Idejno sporočilo je preprosto in nikjer tako poudarjeno, da bi ga občutili direktno. Cel film je narejen tako, da imamo res občutek, kot da je to dokumentaren film, da je pred nami življenje samo in ne aranžirana imitacija stvarnosti. Zgodba je le zapovrstje dogodkov, ki so se primerili določeni družini in so zaradi tragičnih posledic zanimivi tudi za druge.

Zapovrstje dogodkov je tudi BOLNICA, le da se tu jasneje in bolj poudarjeno vidi umetno ustvarjeno okolje, kjer se zgodba dogaja. Scenarist je, kot že naslov pove, dogajanje lociral v bolnici. Že kraj sam s množico ljudi in dogodkov določa razdrobljenost zgodbe; tako da je bila osnovna težava scenarista in režiserja obdržati enotnost dogajanja. To dogajanje združuje v celoto le glavna oseba, zdravnik, vodja bolnice. Je točka, okoli katere se vsi dogodki naberejo in jih mora on razrešiti. Ob tem se pokaže njegova nemoč, odloči se za samomor, a ga mlado dekle, ki je seveda lepo, odvrne od tega, mu pokaže rešitev iz vsega in odide. Ti dogodki so služili ustvarjalcem za prikaz življenja v bolnici, za karakterizacijo zdravnika, ki nastopa kot kompletna osebnost. Filmski izraz je podoben izrazu v DRUŽINSKEM ŽIVLJENJU. Specifičnost mu daje le to, da je večina prizorov posneta v interieru. To in pa poudarjena igralska osebnost ga ločujeta od tiste stopnje dokumentarnosti, kot jo ima DRUŽINSKO ŽIVLJENJE, saj je velik del filma narejen ravno za osrednjega interpreta, tako da v filmu prevladujejo njegovi veliki posnetki v vseh mogočih okoljih. Čeprav je zgodba le niz dogodkov, ki se lepijo drug na drugega, je ob začetku in koncu viden scenaristov poseg v enotno razdrobljeno dogajanje. Uvod in zaključek, ki naj bi uokvirjala celoto, sta postavljena iz bolnice, pred njo, v skupino demonstrantov, ki zahtevajo neke svoje pravice. S tem je premočno izražen smisel, ki govori o tem, da je bolnica kompleten svet zase, povezan z enakim svetom, samo v večjem obsegu, zunaj nje. Iz drugih osnov izhaja film DEKLE Z OTROKOM. Skušaj prikazati neko družbeno okolje in vzdušje v njem. Možen bi bil dokumentaričen prijem, širok splet dogodkov, katerih namen bi bil končna slika tega življenja. Toda pri tem filmu je

bil način drugačen, čeprav bil končni izdelek podoben. Dogajanje je osredotočeno na eno samo osebo, dekleta z otrokom, njej in ob njej se dogajajo stvari, značilne ne samo za njo, temveč za celotno okolje, kjer živi. Tako karakterizacija prehaja iz posebnega v splošno, saj kar se dogaja enemu, se dogaja vsem. Večina ljudi je enakih, vsi se bojujejo za svoj obstoj in si žele vsaj za kanček boljše življenje, kot ga imajo sedaj. Tako sporoča film. Da pride do te splošne resnice, uporablja izjemne ali malo manj izjemne situacije, ki so v življenju možne, a niso pogostne niti ne veljajo za vse, temveč le za določeno plast. Situacijam, ki so splošne, režiser ne posveča večje pozornosti. Loteva se raje izjemnejših, jim daje poseben ton in barvo, v celotnem filmu dobivajo poseben smisel in pomen. Taka situacija je nesrečna otrokova smrt ali pa idilična ljubezen dekleta z znanim pop pevcem. Če ti dve situaciji, razpoložensko naravnani ravno nasprotno, primerjamo v filmskem izrazu med seboj, opazimo režiserjev delež. Otrokova smrt je ekvivalentno vsebini narejena ostro, trdo v montaži, s stoječo kamero in s hitro menjajočimi se kratkimi posnetki, medtem ko so ljubezenske scene mehke, polne svetlobe, postavljene so v dolgih kadrih, s počasnimi premiki kamere, ki sledi gibanju ali hoji obeh. Tu se v filmski izraz, a tudi v zgodbo vključuje nov element, ki v stopnji dokumentarnosti še ni bil prisoten. Namesto prejšnje pripovedi nastopa tu izpoved. Svet, ki ga gledamo, ni več samo pripovedovan, temveč je obarvan na poseben način, s posebnim hotenjem, odmika se od realističnega, dokumentarnega, neosebnega nizanja v osebni in čustveni pogled. Kljub tem bolj ali manj izjemnim situacijam pa ostaja zgodba enako tekoča, skoro neobvezna za dogajanje, dogodki se še vrste, toda sedaj ne več drug ob drugem, temveč drug za drugim. Zgodba ni več le zapis, temveč organizirano sporočilo o socialnem stanju in o načinu življenja določenega sloja. Dokumentarnost ostaja le še v ljudeh, ostalo je lepšano, podrugučeno, ni več objektivno, temveč subjektivno.

Ob tej stopnji odmaknjenosti od realnega k približevanju fiktivnega se pojavlja skupina filmov, ki so to zunanjo obliko in notranjo zgradbo porabili zgolj za komercialne namene. Zgodba ni niti izmišljena niti ni resnična, temveč je sestavljena iz epizod na temo ljubezni, ki se lahko primerijo vsakemu kjerkoli. Da pa bi bili publiki še bolj privlačni, se ti filmi lotevajo ljubezni s smešne plati, a na tak način, da ne vzbujajo gromkega smeha, temveč le pritajeno hahljanje. Skrbno se izogibajo kakršnemukoli seksu in namigovanju na spolnost, ostajajo v mejah, ki jih začrtuje malomeščanska morala. Filmska zgodba je grajena zaključeno. Jasno je viden začetek, potek dogajanja in zaključek. Ti filmi niso prišli do svoje oblike organsko, temveč so porabili zgolj zunanje znake filmov te zgradbe in so tako le plagiat nekega stanja na filmu in ne dosegajo umetniških vrednot. Tudi kot zabava so možni le na način popolne identifikacije z osmešnimi figurami in pristajanjem na moralo malomeščanskega okolja Zahoda, kajti le tako so lahko situacije, v katerih se figure znajdejo, toliko odmaknjene od normalnega, da so smešne.

Če so bili do sedaj predstavljeni filmi, ki so se odmaknili od dokumentarničnosti proti fikciji, je film **POSLEDNJA FILMSKA PREDSTAVA** prišel do iste stopnje, samo z druge smeri. Film je pripoved iz začetka 50 tih let iz nekega tekšaškega mesta ZDA, ki je popolnoma izmišljena, daleč od stvarnosti, v kateri živimo sedaj, se pa približa, postane slika preteklosti v takšni meri, da se vizija te preteklosti uresniči v sedanjem trenutku. Ne gledamo več filma iz leta 1972, temveč film star dvajset let, nastal okoli leta 1952. Tako daleč so ustvarjalci tega filma prignali to izmišljotino. Namenoma je bila uporabljena beseda ustvarjalci in ne režiser, kajti tako scenarist, scenograf, kostumograf ter snemalec, arhitekt, komponist, skratka vsi, ki so sodelovali pri izdelovanju filma, so morali doživeti miselni preskok v petdeseta leta, kajti edino tako lahko dojamemo, da jim je uspelo v sedanjem času narediti film tedanjega obdobja avtentičen v taki meri, da prepriča o svoji verodostojnosti. Film je zgodba o dveh mladih fantih, njunem doraščanju, ljubezenskih pustolovčinah, prijateljstvih. Preko njih spoznamo celotno mesto, način njegovega dihanja in utrip okolice. Čeprav se zgodba u kvarja predvsem z obema fantoma, se pri drugih osebah ne zadovolji samo z nakazovanjem, temveč oseba, ki je že zapletena v dogajanje, med rastjo zgodbe raste in se razvija tudi sama. Zgodba sama nima rasti in napetosti v dramatičnem, temveč v nizanju dogodkov, ko ravno zaradi svoje izrazite neaktivnosti postajajo konfliktni. Toka dogodkov pravzaprav ne bi mogli imenovati pripoved, temveč izpoved davno minulih stanj. Ta tok dogodkov lahko

V glavnih vlogah:  
George C. Scott,  
Diana Rigg,  
Barnard Hughes,  
Nancy Marchand,  
Stephen Elliott

DEKLICA Z OTROKOM  
Made

Proizvodnja:  
Vel. Britanija, 1972

Janni Productions  
Anglo-EMI

Scenarij:  
Howard Baker

Fotografija:  
Ernest Day  
(Technicolor)

Režija:  
John Mackenzie

V glavnih vlogah:

Carol White,  
John Castle,  
Roy Harper,  
Margery Mason,  
Doremy Vernon

POSLEDNJA FILMSKA  
PREDSTAVA

The last Picture Show

Proizvodnja: ZDA, 1971

Last Picture Show  
Productions

BBS Production  
Scenarij:

Larry McMurtry  
in Peter Bogdanovich  
po romanu Larryja

McMurtryja

Fotografija:  
Robert Surtees

Režija:  
Peter Bogdanovich

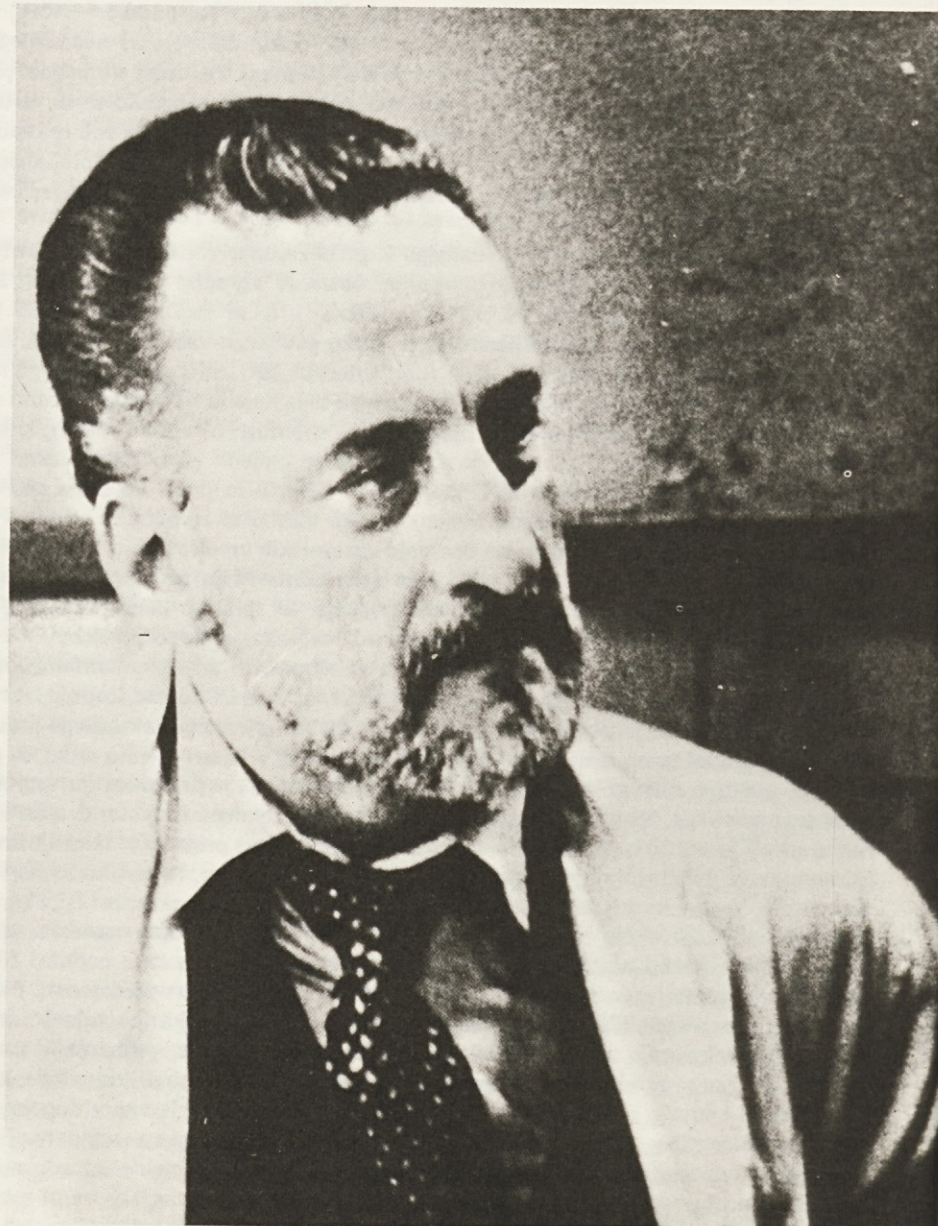
V glavnih vlogah:  
Timothy Bottoms,  
Jeff Bridges,

Cybill Shepherd,  
Ben Johnson,

Cloris Leachman

KLAVNICA PET  
Slaughterhouse Five  
Proizvodnja: ZDA, 1971,  
Universal  
Scenarij:  
Stephen Geller  
po romanu  
Kurta Vonneguta  
Mlajšega  
Fotografija:  
Miroslav Ondriček  
(Technicolor)  
Režija:  
George Roy Hill  
V glavnih vlogah:  
Michael Saks,  
Ron Leibman,  
Eugene Roche,  
Sharon Gans,  
Valerie Perrine,  
Roberts Blossom

primerjamo s široko in leno reko, ki se navidezno sploh ne premika, s seboj pa nosi ogromno stvari. Čeprav nas film s svojo avtentičnostjo prepriča, njegova moč ni v tem. Presenetljivo je, da kljub izraznemu načinu, ki je ravno tako star, film deluje sodobno, in to je tisto, s čimer se približuje dokumentarnosti sedanjih filmov. Ob tem se pokaže stik med filmom, ki hoče biti odsev realnega v svetu, in filmom, ki hoče biti fikcija. POSLEDNJA FILMSKA PREDSTAVA je fikcija, kajti preteklost je ravno tako zunaj našega časa kot prihodnost, njen vtis pa je dokumentarnost. Čista fikcija sta filma PRIVIDI in KLAVNICA PET. PRIVIDI so pripoved o ženski z neurejeno psiho, ne more ločevati realnosti, svoje podzavesti, sanj in prividov. Posledica tega je njena neorientiranost v svetu in iz nje izhaja dramatična zgodba za film, ki temelji na nenadnih preskokih in zasukih v



Diana Rigg in George C. Scott v ameriškem filmu BOLNICA režiserja Arthurja Hillerja

138

dejanjih te ženske in pojavljanju nepričakovanih oseb. Celotna pripoved je prikazana skozi optiko te ženske in tako gledalec sprejema neki nov svet, ki je njegovi skušnji sveta tuj in zato presenetljiv. Ob tem bi pričakovali tudi samosvoj filmski izraz, a namesto tega vidimo uporabljena običajna izrazna sredstva. Kamera si ne izbira nobenih posebnih leč, zornih kotov ali svetlobe, je le registratorica nenavadnih situacij, pripravljenih pred njenim objektivom. Od navadnega se loči le montaža, ki zaradi specifičnosti pripovedi mora presenečati z rezi na mestih, kjer ni bilo pričakovati sprememb. Specifičen izraz pa dobi del filma, ko je vključena knjiga, ki jo ta ženska piše. Tu postane slika temna, počasna in gosta, montaža namesto ostrih rezov uporablja prelive, glasbo pa nadomesti besedilo knjige. Ob primerjavi obeh izrazov pa postane običajni izraz še bolj običajen. Ugotovimo



PRIVIDI  
Images  
Proizvodnja:  
Irska, 1972  
Lion's  
Gate Productions  
Scenarij:  
Robert Altman  
Fotografija:  
Viloms Zsigmond  
(Technicolor -  
Panavision)  
Režija:  
Robert Altman  
V glavnih vlogah:  
Susannah York,  
Rene Auberjonois,  
Marcel Bozzuffi,  
Hugh Millais

139

JEREMIAH JOHNSON  
Proizvodnja:  
ZDA, 1972, Warner  
Bros  
Wizan-Sanford  
Production  
Scenarij:  
John Milius  
in Edward Anhalt  
po romanu Vardisa  
Fishera in zgodbi  
Raymonda W. Thorpa  
Fotografija:  
Andrew Callaghan  
(Technicolor -  
Panavision)  
Režija:  
Sydney Pollack  
V glavnih vlogah:  
Robert Redford,  
Will Geer,  
Stefan Gierasch,  
Alyn McLerie,  
Delle Bolton

KABARET  
Cabaret  
Proizvodnja: ZDA,  
1972, ABC Pictures  
Corporation  
Allied Artists  
Scenarij:  
Jay Presson Allen  
po **drami**  
„Jaz sem kamera“  
Johna Van Drutena  
zasnovana po knjigi  
Christophera  
Isherwooda  
Fotografija:  
Geoffrey Unsworth  
(Technicolor)  
Režija in koreografija:  
in koreografija:  
Bob Fosse  
V glavnih vlogah:  
Liza Minnelli,  
Michael York,  
Fritz Wepper,  
Marisa Berenson

Jane Fonda in Donald Sutherland sta  
igrala glavni vlogi v ameriški krimi-  
nalki KLUTE

lahko, da je nerealistični del filma le njegova zgodba, ne pa tudi filmska izrazna sredstva. (Da je možno filmska izrazna sredstva uporabljati nerealistično, v nasprotju z njihovo bistveno funkcijo v objektivnem prikazovanju dogodkov, kaže Kubrickov film *Odiseja 2001*.)

Podoben odnos med izraznimi sredstvi in zgodbo se razvije v *KLAVNICI PET*, le da v tem filmu od časa do časa režiserju le uspe prebiti realističnost filmskega izraza in preiti v sfero nedoumljivega. Vsebina zgodbe je pripoved o možu, ki je čas doživljal v drugačni kontinuiteti, kot je tekel realno. Posledica tega je njegovo vedenje vnaprej in zato razumljiv konflikt z okolico. Režiser je to diskontinuiteto in nekavzalnost dogodkov dosegel s presenetljivo montažo, ki teče včasih v tako hitrem ritmu, da realnost sploh ni zaznavna. Spremljanje menjavanja prizorišč in časa dogajanja je s tem skorajda onemogočeno in tako lahko le gledamo, da bi videli in dojeli, zmanjka časa. Kljub temu pa ostaja tudi tu zgodba nosilka izmišljenosti, filmski izraz po realnosti.

Poseben primer sta filma *ANDREJ RUBLJOV* in *JEREMIAH JOHNSON*. Oba sta zasnovana epsko, pripovedujeta o dveh izjemnih možeh. Rubljev je pripoved o ruskem slikarju istega imena, o njegovem življenju in delu, o ljudeh, s katerimi je prišel v stik, o dobi, v kateri je živel. Bolj kot pripoved lahko temu filmu rečemo izpoved o verovanju v človeško ustvarjalno moč in individualizem. Rubljev se pojavi kot resnična osebnost, mogočna in razklana hkrati v svojih hotenjih, široka in barvita. *JEREMIAH JOHNSON* vsebinsko izhaja iz istih izhodišč. To je pripoved o lovcu, ki se je odrekel civilizaciji in odšel samotarit v divjino. Film pripoveduje o njem in njegovih junaških dogodivščinah, hkrati pa prikazuje lepoto pokrajine. Čeprav sta si oba filma v marsičem enaka, primerjava med njima ni možna, kajti *RUBLJOV* je predvsem izpoveden, medtem ko je *JEREMIAH JOHNSON* le nizanje dogodkov. Tudi osebnosti ne preneseta primerjave. Rubljev je lahko figura za tako široko zasnovano epsko delo, v njem je toliko moči in hotenj, da prenese nadrobni filmski prikaz, Jeremiah Johnson pa ne zadostuje za tak prikaz.

V to strukturo filmske zgodbe sodi še vsekakor film *KABARET*, čeprav filmsko zgodbo ukinja. Tudi pri tej zgodbi moramo pripoved nadomestiti z izpovedjo. Poglavitni del zgodbe je res pripoveden, toda bistveni del film, tisti del, kjer je izražena misel in hotenja filma, pa je predvsem in samo izpoved. Zgodba je enostavna in preprosta. Govori o plesalki v kabaretu, v katero sta zaljubljena študent in mlad premožen fant. Vsi trije skupaj uživajo, dokler jo bogatin ne zapusti. Ko plesalka zanosi s študentom, abortira, nato jo zapusti še študent. Ona ostane še naprej plesalka z željami po slavi in uspehu. Dogajanje je postavljeno v trideseta leta v Berlin, kjer je že čutiti bližajočo se vojno. Poglavitni del filma je skrit v pevskih in plesnih nastopih v kabaretu, ki so komentar tedanjih dogodkov, vidnih iz filma. V tej dvojnosti, ki jo je režiser našel v Brechtu, je bistvo filma in zato je okvirna zgodba nepomembna. Smisel, ki iz tega izhaja, je, da je treba predstavo, ki jo vidimo, primerjati s tisto, ki nam jo nudi sama zgodovina, nizajoč politične dogodke. Odtujenost in oddaljenost, katero prinaša umetniško delo, naj se konfrontira s stališčem publike do dogodkov preteklosti. Zaradi takega stališča je *KABARET* močno politično angažirano delo in tako ne spada toliko v obravnavo strukture filmske zgodbe.

Filmska zgodba v današnjem času nima več tistega pomena kot v preteklosti. Sedanja filmska zgodba ni tako razvejana, je bolj pripoved o osrednji osebi, ne spušča se v širjave množice oseb, raje eno samo osebo obdeli podrobneje. Tematika, ki si jo izbira, ni več v okvirih mejnih ali posebnih eksistencialnih situacij. Izbira si vsakdanje življenje in kaže takšno, kot je, včasih morda celo olepšano. Teži za kolikor mogoče verno dokumentarnostjo v situacijah, v karakterizaciji pa rada zaide v olepšavo in se sploh izogiba temnih strani življenja. Ker se dokumentarnost izgublja z močnejšim uveljavljanjem kakršnekoli ideologije, nauka ali morale, se filmi z izrazito zgodbo temu umikajo in skušajo biti v tej smeri neopredeljeni. Dokumentarnost narašča s prikazovanjem, še bolj s samim kazanjem. Pripoved marsikdaj nadomesti izpoved in tedaj nastane resničnost, ki je olepšana, imenovali bi jo lahko „poetična dokumentarnost“.

To je eno izmed hotenj v sedanjem filmskem trenutku, kot ga je prikazal *FEST 73*.



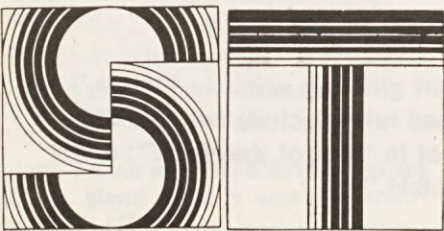
DONALD SUTHERLAND AND JANE FONDA are the principals in a cop-girl love affair in "Klute," the new Warner Bros. mystery drama, directed by Alan Pakula. Recent Sutherland roles include twin brothers in 19th Century France in "Start the Revolution Without Me"; a wayward priest in "Act of the Heart"; a felonious soldier in "The Dirty Dozen"; and of course the mad medic in "M.A.S.H."

# magičnost tehnike

Brez dvoma je FEST eden najbolj zanimivih filmskih festivalov v svetu, saj mu revija nagrajenih filmov z vseh mogočih drugih festivalov zagotavlja maksimalno kvaliteto in širino. Seveda je sama podoba vsakokratnega pregleda enoletne svetovne proizvodnje precej odvisna od selektorja, ki je eno telo en človek, kjub temu pa mislim, da se ta podoba in izbor ne bi bistveno menjala tudi v primeru, če bi filme izbirala širša selekcijska komisija. Med sicer ogromno svetovno filmsko proizvodnjo so namreč dobri filmi tako močno opazni, da jih ni mogoče zgrešiti, obenem pa tudi število na FESTU prikazanih filmov (okoli 50 v vseh programih) zagotavlja vsakemu filmu, ki je pokazal vsaj visoko mednarodno povprečje, če že ne vrhunskih kvalitet, da bo prišel v izbor. Prav ta demokratična širina pa pomeni po drugi strani za goste in obiskovalce festivala izredno zgoščenost in natrpanost programa. Ta namreč izpolnjuje celodnevni urnik vedoželjnih cineastov, kar pomeni, da si mora kritik ogledati povprečno 4 do 5 filmov na dan, to pa je tudi fizično težko. Če pa prištejemo še čas družabnih in poslovnih stikov, ki jih festival omogoča zunaj svojega uradnega programa, potem je lahko vsakomur jasno, da ta festival festivalov, kot je uradni naziv FESTA, zahteva od svojih obiskovalcev napor naporov.

## Modifikacija osebnih kriterijev

Res je, da taka izjemna revija najboljših filmov enoletne svetovne proizvodnje nudi skoraj idealno možnost direktnih komparacij, ugotavljanja stanja posameznih nacionalnih kinematografij, trenutne širše usmerjenosti in angažiranosti filmov, njihove estetske čistosti in tehnične dovršenosti. Res je tudi, da ta festival pomeni izredno priložnost za distributorje, ki ne samo, da lahko odkupijo filme najvišjih kvalitet, ampak predvsem lahko ob festivalu krojijo svojo širšo programsko politiko in usmeritev. In končno je tudi res, da posameznik, filmski entuziast ali profesionalni filmski delavec in kritik v kratkem času desetih dni na enem mestu zasleduje vse vrhunske dosežke svetovne kinematografije, kar bi sicer lahko doživel le v raztegnjenem obdobju enega leta. Ta širina in zgoščenost programa pa je po drugi strani razlog zanimivega fenomena psihološke narave. Znano je namreč, da ima naš senzorični perceptivni aparat le omejene sposobnosti, saj je količina sprejetih informacij omejena na približno dvajset bitov v sekundi, ta meja pa se z utrujenostjo še znatno zniža, saj pada vzporedno s krivuljo prisotnosti in intenzivitete sodelovanja. Z drugimi besedami bi lahko rekli, da nas iz zasičenosti in relativne otopelosti ob gledanju tolikega števila filmov lahko dvigne le šok ali izjemna vrednost in zanimivost filma. Vse to odpira vprašanje kriterijev presojanja in ocenjevanja filmov. Zasičenost z informacijami namreč onemogoča kritično distanco, saj preden ti uspe dojeti vse ravni in razsežnosti enega filma, te že preplavi drugi, čemur se je pač najlaže prilagoditi na način vživljanja in identifikacije. S tem pa mnogo drobnih detajlov in pomembnih poudarkov neopazno zdrsi mimo gledalca, katerega vrednostni kriteriji se zaradi tega izjemno poostrijo. Seveda pa k temu pripomore tudi dejstvo, da stoje drug ob drugem najboljši dosežki zdajšnje filmske umetnosti, zaradi česar filmi, ki nimajo teh izjemnih kvalitet, v naših očeh padejo in odpadejo, čeprav bi jih mogoče v drugačnih razmerah mnogo mileje sodili, ali se jih v programski suši naših kinematografov celo razveselili kot izjemnih filmskih del. Relativno vrednostno



razmerje med posameznimi filmi na festivalu seveda ostane in se pravzaprav ravno ob takih priložnostih objektivno oblikuje, v splošnem gledano pa filmi izgubijo svojo udarnost in širino.

FEST tako v globalu fungira predvsem kot informacija o trenutnem stanju, kot pregled maksimalno kvalitetnih dosežkov enoletne filmske žetve in kot vzpostavitev relativnih vrednosti posameznih filmov v odnosu na druge.



### Veščina in tehnika

Po mnenju mnogih kritikov na FESTU je bil letošnji izbor filmov (večina je bila izdelanih v letu 1971 ali v začetku 1972) nekoliko slabši od lanskega, medtem ko drugi trde, da je ravno letošnji izbor po številu vrhunskih mojstrov in po splošnem vtisu dovršenosti boljši od lanskega. Vse to dokazuje zgolj relativnost posameznih kriterijev in stanja svetovne proizvodnje, ne more pa to biti kritika selekcije in priprave festovega programa.

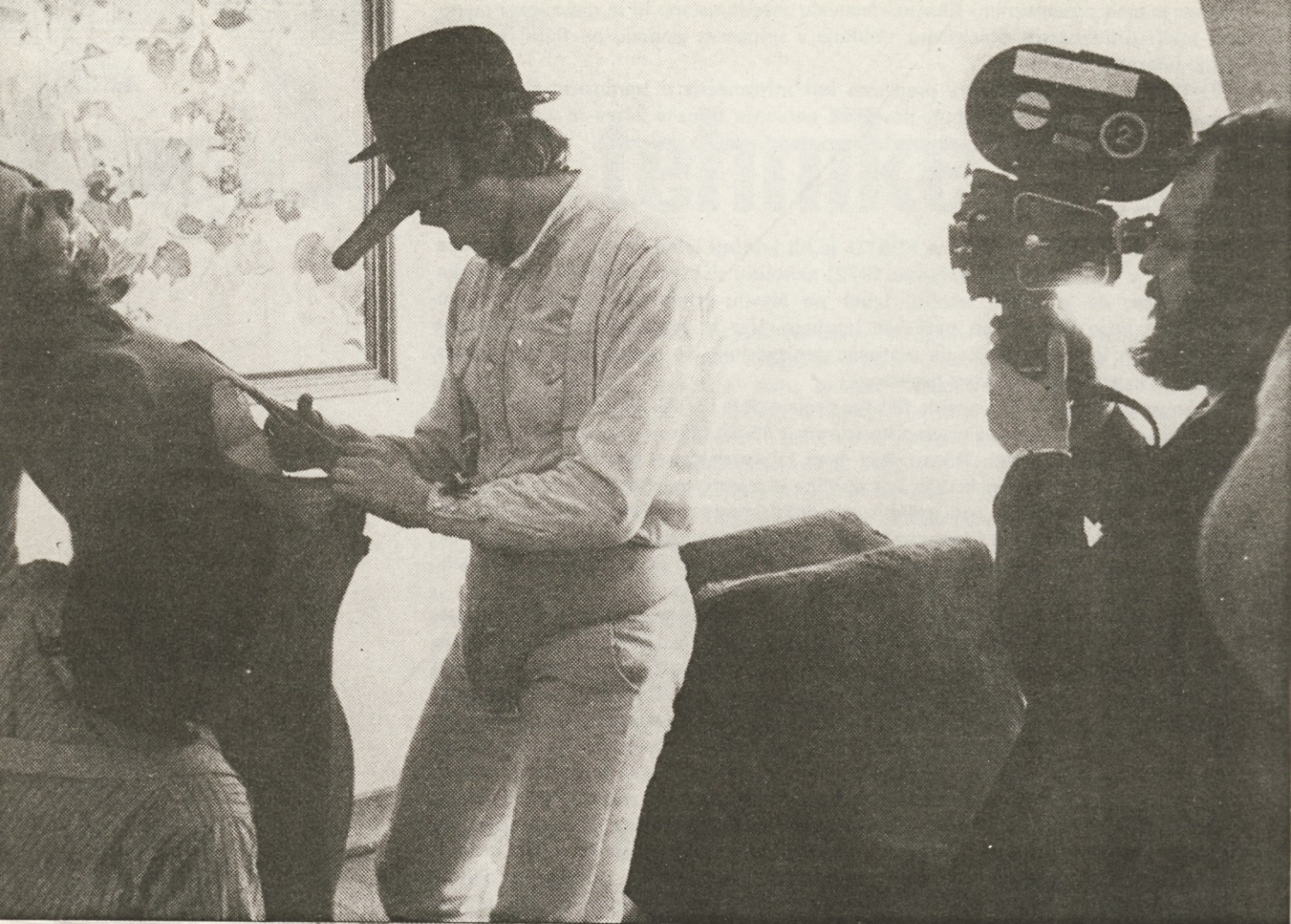
Zanimivo je, da so tri nacionalne filmske proizvodnje (ZDA-13, Velika Britanija - 7, Italija - 7) prispevale za uradno konkurenco 46-tih filmov več kot polovico vseh povabljenih filmskih del. Ravno med temi lahko najdemo tudi najbolj opažene filme, tako po glasovanju kritike kot publike (z izjemo sovjetskega filma Rubljov), kar nedvomno dokazuje tudi primat teh dežel v svetovni filmski proizvodnji, ne samo po številu izdelanih filmov na leto in po številu uspešnih komercialnih filmov, ki jih na veliko prodajajo v tujino, ampak predvsem tudi po umetniških dosežkih, ki so po drugi strani ravno sad velike in široke proizvodnje.

Vendar nas ne vznemirja to vprašanje in trenutno ne mislimo govoriti o filmih teh posameznih držav, o njihovi boljši ali slabši selekciji za FEST 73, ali o stanju njihove nacionalne kinematografije, čeprav bi to lahko bila zanimiva in dovolj široka komparativna študija. Svojo pozornost bomo obrnili k drugemu problemu, ki ni prav nič manj zanimiv, saj se nanaša na vse filme festovega izbora, obenem pa je za nas in naše aktualno filmsko delo še kako pomemben. Gre namreč za vprašanje tehnične obdelave filmov, za tisto materialno bazo, ki posamezen film šele naredi film in ga tako posreduje gledalcu ter ga fascinira, zagradi, drži, ali pa ga odbije. Kljub temu da film že zdavnaj zdaleč ni več industrija in da o njegovem uspehu ne odločajo samo finančna sredstva, ampak je predvsem važna svežina ideje, inovacija, svoboda in hrabrost ustvarjalca, da se sooči s stvarnimi problemi današnjega sveta in človeka v njem, pa je še kako važno poznati drobne obrtne prijeme in tehnične možnosti, ki jih nudi film kot medij, če naj režiser vse te sveže ideje adekvatno posreduje gledalcem. Stanley Kubrick, ki upravičeno velja za največjega perfekcionista sodobnega filma, s tem v zvezi podobno ugotavlja: „V fizičnem procesu nastajanja filma je vedno prisotna težnja, ki vodi k razpadanju, entropiji, stvari lete vsaksebi. Ni dovolj imeti v filmu dobre dramatične ideje, če namreč praktične stvari, ki jih rabite pri snemanju teh idej, vedno tečejo napačno.“

Tega pa se očitno zavedajo vsi sodobni filmski ustvarjalci, za kar smo dobili direkten dokaz tudi na FESTU: večina filmov nas je namreč osupnila s fascinantno dobro mizansceno in tehnično izvedbo, naravnost zaprepaščujoče neoporečno kamero, fotografijo in zvokom. Nekateri filmi so prišli v festov izbor verjetno predvsem zaradi izbrušene tehnične obdelave, saj pa to tudi zaslužijo. Posebno so ti primeri poučni in vse pozornosti vredni za nas Jugoslovane, saj pri nas filme še vedno snemamo „sa štapom i kanapom“, kot je duhovito komentiral neki beograjski kritik. Seveda gre za ogromna vlaganja v filmske aparature, tonske studie in laboratorije, za kar pri naši razmeroma skromni filmski proizvodnji zaenkrat še ni širših možnosti. Vendar je potrebno poudariti, da se da tudi iz malo skromnejše tehnične opreme mnogo iztisniti, če se dela s srcem in če pri obrtnem znanju ni problemov.

### Fotografija

Vrnimo se k FESTU: prvo, kar moramo ugotoviti, se nanaša na barve in dimenzije slike, pri čemer je v sodobnem filmu postalo že standard široko platno in seveda barvna fotografija. Vsega skupaj smo namreč videli na festivalu le nekaj filmov v





črno-beli tehniki, med katerimi tudi dva najbolj opaznih. Prvi je sovjetski film RUBLJOV režiserja Andreja Tarkovskega (ta film je na vrhu liste glasovanja tako kritikov kot publike), ki s širokim platnom in barvnimi inserti dosega izredno poetičnost in epsko širino pripovedi, drugi pa je ZADNJA FILMSKA PREDSTAVA našega ameriškega rojaka Petra Bogdanovicha, ki s svojo grobo zrnatost in kontrastno fotografijo uspešno evocira filme 50-tih let in efektno postavi dogajanje v ta čas, da se gledalec precej časa nejeverno sprašuje o letu nastanka tega filma. Velika večina ostalih filmov se, kot rečeno, drži novih standardov, vsi so v barvah in pretežna večina na širokem platnu. Težko se je odločiti, kateremu od najboljših filmov je uspelo prikazati boljšo fotografijo: ali MEHANIČNI ORANŽI (Stanley Kubrick) z njeno stilizirano hladno barvno vizijo bližnje prihodnosti ali SMRTI V BENETKAH (Luchino Visconti) z njeno mehko risbo grobe usodnosti in propadanja, ali mogoče KABARETU (Bob Fosse) z njegovo poudarjeno senzualnostjo v megleni zadimljeni fotografiji, mogoče KLUTE (Alan Pakula) s poudarjenimi umirjenimi modrimi toni sivega New Yorka, ali DEMONOM (Ken Russell) z nasilnimi krvavordečimi odtenki podtalne mesene senzualnosti, ali pa mogoče kateremu drugemu filmu iz festovega izbora. Skoraj vsak avtor je znal podrediti značaj fotografije atmosferi svojega filma in poiskati tiste prevalentne barvne tone in svetlobno intenzivnost, ki so najadekvatneje karakterizirali njegove umetniške intencije.

#### Koordinacija tehnike in ideje

Druga zelo dobro opazna stvar, o kateri moramo spregovoriti, pa je izjemna koordinacija filmske tehnike in režiserjevega umetniškega hotenja, ki je za korektno izdelane sodobne filme skoraj že prislovična. Izbor objektivov kamere, velikost izrezov, kadriranje in mizanscena, gibanje kamer in igralcev, govor in zapis glasbe ter šumov, vse to je danes videti že skoraj neverjetno dovršeno, vsaj pri filmih višjega ranga. Tako BOTER (Francis Ford Coppola) gotovo ni uspel zgolj zaradi sodelovanja Marlona Branda, ampak mu je slavo enega najbolj komercialnih filmov zadnjih let gotovo prinesla predvsem izredno domiselna in vitalna mizanscena ter intenzivnost in spektakularnost nasilja, prikazanega skozi specialne pirotehnične efekte, in pa seveda tema sama. Podobno si je tudi FRANCOŠKA ZVEZA (William Friedkin) pridobila naklonjenost gledalcev predvsem s svojim spektakularnim divjim tempom, kjer je treba pohvaliti oboje, tako kamero in njeno gibanje kot tudi mizansceno. Posebej moramo pri tem filmu omeniti izjemno in naravnost presenetljivo vizualno intenzivno sekvenco dvanajstminutne divje vratolomne avtomobilske vožnje, ki je s svojo izredno disciplinirano in natančno koordinacijo posameznih faz dogajanja pri snemanju dosegla skoraj povsem avtentično dokumentaren vtis. V nasprotju s tema dvema filmoma pa pomeni MEHANIČNA ORANŽA pravo estetiziranje nasilja. Kubrick je namreč z dobro opaznim ironiziranjem dogajanja in stilizacijo tako scenskega miljeja kot tudi posameznih akcij ter z vnašanjem drugorodnih elementov (izbor klasične glasbe) dosegel izjemen efekt funkcioniranja filma na več ravneh hkrati. Čeprav je v primeri s prejšnjim Kubrickovim filmom ODISEJA 2001 letošnji prispevek nekako skromen, pa je v pogledu izkoristka tehničnih možnosti prav MEHANIČNA ORANŽA gotovo najbolj dovršeno in domišljeno delo letošnjega FESTA. Visconti je v SMRTI V BENETKAH združil in uporabil celotno zaledje evropske kulture, kar je vizualno filmsko verjetno najlepše predstavil skozi nekako počasno, težko, usodno gibanje, skozi široko mizansceno in malce zamegleno mehko fotografijo: tu ne manjka nič, ni odveč nič.

Še bi lahko naštevali, izbirali, primerjali, imenovali še kakšne filme (na primer Hitchcockov FRENZY, pa Buñuelov DISKRETNI ČAR BURŽOAZIJE, pa MACBETH Romana Polanskega in Petrijev DELAVSKI RAZRED GRE V RAJ in še nekateri), vendar naj za konec le še omenimo zanimiv paradoks oziroma nedoslednost. V nameri, da bi čimbolj sprostili kamero in ji dali čim večje možnosti gibanja in okretnost reporterske kamere ter tako snemali skoraj po metodah dokumentarnega filma, pa nekateri manj izkušeni avtorji tudi vse manj pazijo na kompozicijo in dogajanje znotraj kadra, ali pa celo spregledajo, da je v posnetek prišlo kaj nepričakovanega ali nezaželenega, na primer mikrofona na

Zgoraj: Stanley Kubrick med snemanjem svojega filma MEHANIČNA ORANŽA

Spodaj: Delovni posnetek iz francoskega filma AVANTURA JE AVANTURA: na sliki Jacques Brel, Lino Ventura in režiser filma Claude Lelouch

FES T75  
 T75  
 FES  
 FES T75  
 T75  
 FES  
 FES T75  
 T75  
 FES  
 FES T75  
 T75  
 FES  
 FES T75  
 T75  
 FES

ribiški palci. V filmu BOLNICA Arthurja Hillerja se to nekajkrat ponovi povsem očitno in si tega res ne znamo razlagati drugače, kot da gre za želen in nameren odtujevalni efekt, saj je film sicer korektno narejen po odličnem scenariju (Paddy Chayefsky).

Verjerno bi morali spregovoriti še kakšno besedo o zvočni obdelavi filmov, ki so se na FESTU odlikovali po kvaliteti. Ugotovimo naj le nekaj splošnih zapažanj: sodobni film vse bolj opušča scensko glasbo in uporablja glasbo, če je le mogoče zgolj funkcionalno, v nekaterih primerih (MEHANIČNA ORANŽA, KABARET...) pa kot izjemno močan in efekten dramaturški element (ironiziranje, stiliziranje, odtujevalni efekt). Šumi in zvoki pa po drugi strani prevzemajo vse večjo vlogo (na račun dialoga) in tako gledalcu posredujejo kar najbolj pristen vtis realnosti in celo dokumentarnosti.

V tem našem kratkem diskurzu je marsikaj ostalo samo nakazano in nedorečeno, zato naj bralec sam iz svoje izkušnje in poznavanja modernega filma izgovori misel do konca, saj pa je bila tema zastavljena tudi samo kot asociacija in priložnostni zapis ob FESTU, zato je bil naš namen zgolj usmeriti v problem, odpreti razpravo in pustiti možnost nadaljevanja začete teme.



Ena izmed najbolj atraktivnih gostov FESTA Gina Lollobrigida. Foto: Tone Frelj

# andrej rubljov

## 1. Podatki o filmu

ANDREJ RUBLJOV (Andrej Rublev)

Proizvodnja: mosfilm, Moskva, SSSR, 1966

Scenarij: Andrej Mihalkov-Končalovski in Andrej Tarkovski

Fotografija: Vadim Jusov (široko platno, črno-beli in barvni)

Glasba: Vjačeslav Ovčinov

Scenografija: E. Černjajev

Režija: Andrej Tarkovski

V glavnih vlogah: Anatolij Solinčin (Andrej Rubljov), Ivan Lanikov (Kiril), Nikolaj Grinko (Danilo), Nikolaj Sergejev (Teogan Grk), Irma Rauš (deklica), Nikolaj Burljajev (Boriska) in drugi.

Dolžina: 186 minut

Distribucija: Kinema, Sarajevo

## 2. Avtorjeva biofilmografija

Andrej Aleksejevič Tarkovski se je rodil leta 1932. Leta 1961 je diplomiral na oddelku za režijo na Zveznem inštitutu za kinematografijo. Prvi (diplomski) film DRŠALIŠČE IN GOSLI, ki je dobil prvo nagrado na tekmovanju študentskih filmov v New Yorku, je posnel po lastnem scenariju, napisanem skupaj z A. Mihalkovom-Končalovskim. Stvariteljska individualnost Tarkovskega se je izkazala v filmu IVANOVO OTROŠTVO (1962); film je dobil nešteto mednarodnih nagrad, med drugim tudi Zlatega leva na XIII. beneškem festivalu, prvo nagrado na VI. mednarodnem filmskem festivalu v San Franciscu, glavno nagrado in diplomu za „najbolj poetično režijo filma, ki obsoja vojno“ v Acapulcu itd. Stvariteljsko iskalstvo, začeto v IVANOVEM OTROŠTVU, je Tarkovski nadaljeval v filmu ANDREJ RUBLJOV (1966), ki je dobil priznanje FIPRESCI na festivalu v Cannesu leta 1969; scenarij sta napisala skupaj z Mihalkovom-Končalovskim. Leta 1971 je Tarkovski posnel film SOLARIS.

F I  
L M  
I M  
E S  
E C  
A

### 3. Kratka vsebina filma

Začetek XV. stoletja. V samostanu Andronjikovo živi menih in ikonograf Andrej Rubljov. Glas o njegovi slikarski veščini dospe tudi do takrat najslavnejšega slikarja Teofana Grka, ki povabi Rubljova, da bi mu bil pomočnik. Rubljov je zelo počaščen, sprejme vabilo, čeprav mu je težko zapustiti svoje prijatelje, zlasti meniha Danila.

Teofan in Andrej dolga leta gradita cerkev v Vladimiru. Teofan v tem času umre in Rubljov prevzame breme njegovih poslov. V pomoč mu pride tudi Danilo, toda Andreju zmanjka nadahnenja, mučijo ga življenjski problemi, s katerimi se je srečeval, ko je popotoval skozi Rusijo. Dela napredujejo zelo počasi, čeprav si knez želi, da bi bila cerkev kar moč hitro gotova.

Tatari napadejo mesto Vladimir, požigajo, ubijajo in trpinčijo ljudstvo. V resnici pa so samo sredstvo v boju dveh bratov, knezov, ki se bojujeta za oblast. V trenutku, ko vojaki vdoro celo v cerkev, je Rubljov prisiljen ubiti nekega vojaka, ki je kanil posiliti nemega dekleta. Po tem dogodku se zapre v samostan in se odreče slikanju, da bi se pokoril za svoje grehe.

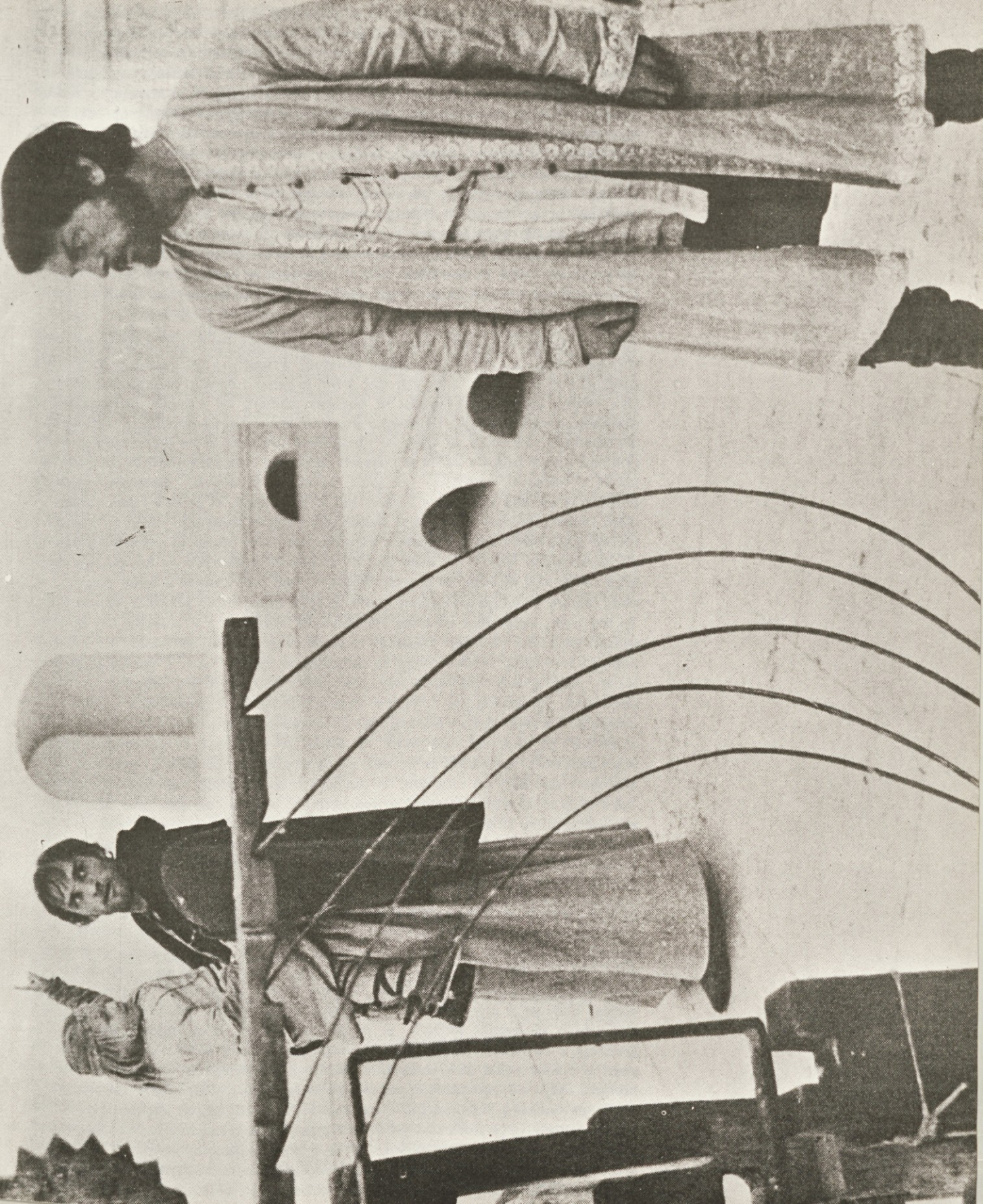
Leta 1423 Rubljov spozna mladeniča, ki vodi livarska dela za ogromni zvon. Golobrademu mladeniču je zaupana nenavadno pomembna dolžnost zategadelj, ker je trdil, da mu je oče, sicer daleč naokoli znani livar, na smrtni postelji zaupal skrivnost vliivanja zvonov. Ko pa je zvon nared, ko ga je treba samo še preizkusiti, se mladenič hipoma zave teže svojega položaja, saj se je zlagal, ko je trdil, da mu je oče zaupal skrivnost. Ogromni zvon kljub temu zazvoni in Rubljov mu predlaga, da skupaj kreneta na pot po širni Rusiji, slikata ikone in vlivata zvonove.

### 4. ANDREJ RUBLJOV

film za vse čase ali ena izmed možnosti razlage filma

V eni izmed mnogih kritik in razmišljanj o letošnjem FESTU je bila med drugim izrečena tudi misel, da bi film ANDREJ RUBLJOV lahko postavili na eno stran, vse ostale prikazane filme pa na drugo. Ne da bi mislili izključno na kakovostni rezultat ali pomen, ki ga ima film v svetovnem merilu filmske komunikativnosti, je imel kritik prav, kajti ANDREJ RUBLJOV je predvsem film, ki se je razlikoval od vseh drugih. Ne gre samo za njegovo univerzalno problematiko, katere stalna aktualnost bo preživela vse časovne preskoke in vse umetniške smeri, trenutne okuse in filmske potrebe, s čimer film postane vrednota za vse čase, marveč gre za način, kako je izpovedana zgodba o ikonografu Andreju Rubljovu, slikarju izostrenega živčevja in nežne občutljivosti, človeku, ki je svojim burnim duševnim impresijam dodal moč življenjskega izkustva in presegel čas, v katerem je živel, človeku, ki je občutil in trpko preživljal mnoge težke trenutke v življenju ruskega naroda. Primitivizem in vraževernost, hudobija in nevednost, nečimrnost in duševna beda, kamor je tonilo ljudstvo, so pomenili navaden, čeprav človeka nedostojen način življenja. Slikar Andrej Rubljov, umetnik, ki je izjemno globoko doumel in razumel svoje ljudstvo, se je posvetil humanemu cilju: delal je in s svojo umetnostjo pomagal ljudem, nikoli mu ni usahnila vera v človeka, niti v trenutkih najbolj surovih razočaranj ne.

Film je sestavljen iz večjih zgodb, ki obsegajo časovno obdobje približno četrto stoletja in pojasnjujejo razvojno pot Andreja Rubljova od nadarjenega slikarja do pristnega, z življenjem navdahnjenega umetnika. Rubljov pa ni v vseh zgodbah osrednja osebnost, kar daje filmu še poseben čar in širino, čeprav vsak kader v filmu izpričuje dileme in trpljenja občutljivega slikarja, hkrati pa nam odstira zastor pred razmerami, ki so vladale v Rusiji na prelomnici XIV. in XV. stoletja. Desetero zgodb, desetero utrinkov iz življenja Andreja Rubljova, so samo najbistvenejši trenutki, najvažnejši gibalci v duhovni preobrazbi osebnosti. In prav tako kot so opisani dogodki samo jedro vsakodnevnih bolj ali manj pomembnih



dogajanj, tako so tudi osebnosti, ki se pojavljajo v filmu, pa tudi besede, ki jih izgovarjajo, prav tako studiozno preiskan koncentrat bistvenih pojavov, ki sestavljajo svojevrstno, na filmski način izraženo filozofijo življenja. Film je mogoče razdeliti na tri dele: na prvo zgodbo o Jefimu letalcu, ki deluje kot nekakšen moto filma; potem na doživljaje Andreje Rubljova in končno na zadnjo zgodbo o livarju zvona Boriski, ki predstavlja zaključek in končno opredelitev v formiranju osebnosti Andreja Rubljova, hkrati pa začetek zgodbe o novem človeku, ki se bojuje z ljudmi in s časom, o novem vizionarju, ki izpopolnjuje široko in nikoli popolno galerijo izjemnih ljudi. In medtem ko uvodna zgodba o Jefimu letalcu predstavlja posledico, sta zgodbi o Andreju in Boriski vzroki vrednega in za človeštvo izjemno dragocenega pojava, s pomočjo katerega se človeška družba razvija naprej, pojava duševno močnih in neomahljivih ljudi, ki inertno človeško množico usmerjajo naprej. In tako tri osebnosti izpričujejo druga drugo, pojasnjujejo in potrjujejo večno resnico, da so vsi ljudje tega kova povezani med seboj z duševnimi vezmi, ki jim dajejo moči, ideje in moralno oporo v boju za uspešno osmislitev svojih idej.

Vizionar Jefim je sestavil čudno letalo, ki spominja na balon, pritrdil ga je na cerkveni stolp in zdaj je pripravljen poleteti, odtrgati se od zemlje in kreniti na sprehod v prihodnja stoletja; vizionar Jefim je zunaj dosega in razuma sodobnikov. Dva stavka imata v tej zgodbi še poseben pomen, saj s svojo univerzalnostjo določata mnoge poznejše življenjske situacije, stavka, ki sta enostavna in človeška, presenetljivo preprosta za tiste, ki jih njihova preprostost ne more zganiti, da bi doumeli njihov pomen. Jefim se povzpne na cerkev in nekaj trenutkov prej, preden poleti v neznano, vzklikne: „Gospod, samo, da bi uspeli.“ Spontana in pičla molitev je iskreno obračanje k neki sili, ki ji verjame, ki pa se v resnici nahaja v njem samem v tistem hipu, ko se znajde sam tik pred izvršitvijo velike naloge in ko mu ne more nihče več pomagati; v trenutku, ko naj bi postal ali nesmrten junak ali pa zasmehovan klovn – v trenutku, ko se besede izgovarjajo na hitrico, saj zanje tako rekoč niti ni časa, to je nadrobnost, ki ima tudi kasneje v filmu pomen osi, okoli katere se giblje ustvarjalni napor in želja za uspehom bodočih velikih ljudi. Ta trenutek, osvobojen vsakršne religioznosti, vrača vero v človeka in v njegove sposobnosti. Ko se Jefim skobaca na pleča svojega čudnega letala in ko naj bi poletel, se njegovi rojaki čudijo in sprašujejo: „Jefim, kam?“ Vprašanje je prav toliko logično kot tudi absurdno, ker Jefim čuti, da mora odleteti, ne ve pa odgovoriti, saj zanj sploh ni važno, kam gre. To je let v prihodnost, s katerim je potrjeno ikarstvo, Jefim pa, preplašen in srečen, zmeden in razburjen, kratko odgovori: „Letim, dohitite me!“ In letalo se oddaljuje in ljudje postajajo v Jefimovih očeh vse manjši in manjši, videti so povsem neobgljeni, nezmožni, da bi kogarkoli dohiteli, vsi nespretni in omejeni v svojih ozkih vsakodnevnih skrbeh. Toda prav med temi drobnimi in neuglednimi bitji se nahajajo novi avanturisti, vizionarji, ljudje širokih duševnih razmahov. To, kar je videl Jefim, je bila pomota, ni namreč opazil vseh tistih, ki jih je privabil, da bi mu sledili. Njegov let se ne konča srečno, toda drugim je odprl nova obzorja in le-ti se borijo, da bi jih obdržali. Eden izmed njih je tudi Andrej Rubljov.

Andrej Rubljov je živel v samostanu Andronjikovo, bil je menih, znan kot zelo nadarjen ikonograf. Andrej je človek, ki se je opredelil, ko je odšel v samostan in si zavestno izbral svojo življenjsko pot. Ko se je učil iz cerkvenih knjig, je življenje pojmoval na samo en način in tudi njegovo slikarstvo je bilo podrejeno tej ideologiji. Inteligentni in občutljivi Rubljov potuje po Rusiji in opazuje življenje svojega ljudstva, v njem samem pa si začenjata nasprotovati teorija in praksa: tisto, kar piše v cerkvenih knjigah, in resničnost, surova, brez milosti, ponižujoča. Srečanje z burkežem, ki nekega deževnega popoldneva zabava ljudi, medtem ko vedrijo v neki vaški izbi, zapusti v Rubljovu prepričljiv vtis, vsekakor mnogo kompleksnejši od enostavnega pojasnila meniha Kirila, češ, bog je ustvaril popa, hudič pa burkeža. Kajti ventil, s katerim se je ljudstvo prek burkeža osvobajalo duševne more, ki jo povzroča težko in trpljenja polno življenje in prenekaterikrat brezizhodni življenjski problemi, in si s humorističnim načinom poskušalo pridobiti kanec zaupanja vase in kanec optimizma ob misli na svojo usodo, je zanesljivo tičal tudi v liku prismojenega in na pogled brezskrbno veselega, toda v

bistvu prekleto resnega in bistrega burkeža. Ta majhni, neugledni, toda izjemno žilavi človeček je Rubljovu pomagal, da je doumel pomembnost njegovega obstoja in tveganje celotnega položaja v trenutku, ko so v hišo vdrli vojaki in prijeli burkeža. Situacija je bila hkrati tudi prva priložnost, da se поблиže spoznamo z liki trojice menihov, in že ta prvi stik nas opozori na nekaj, čemur bo kasneje posvečena studiozna in subtilna gradnja filmskih likov. Medtem ko je Rubljov, ne da bi trenil, opazoval, kaj se dogaja in kazal zanimanje za reči, ki se tičejo ljudi, je Danilo spal, Kiril pa je odtaval nekam ven iz hiše, zadržujoč svoje zanimanje, ki ga ni želel pokazati pred drugimi. In res, prvi vtis o osebnostih se je stopnjeval do konca filma. Danilo je bil pošten, vendar pa je bil v pojmovanju posameznih situacij, tako v življenju kakor tudi v umetnosti, malo preveč površen. Kiril se je trudil, da bi našel lastno pot do uveljavitve, kajti zavedal se je, da ni nadarjen, vendar pa mu nečimrnost in sebičnost nista dovoljevali, da bi se prepustil življenju v senci. Ker je bil pameten, se je pozneje ovedel svojih napak, ki so bile močnejše od njegove volje, da bi jim bil kos, tako da je, iskreno preživljajoč svojo življenjsko tragedijo, postal najbolj tragična figura filma. Tako je že v začetku jasno, da Andrej, ki hoče čim globlje doumeti in pronikniti v človekove probleme, opazuje jih z razumevanjem in naklonjenostjo, pri prijateljih ne bo dobil podpore na svoji življenjski poti. In tako se je tudi zgodilo: nakretilo se je, da se je Andrej odpravil v Moskvo, kjer je postal pomočnik slavnega slikarja Teofana Grka in tam prvič s svojimi očmi opazoval svet okoli sebe. V dolgih razgovorih s Teofanom, v mnogih nesoglasjih začelja Andrej graditi svojo lastno osebnost in mišljenje. Hoče spoznavati in se učiti, a tisto, kar je prinesel s seboj iz časov, ko je še živel in delal v samostanu, tisto je bila vera, trdna vera v človekove vrednote. Menil je, da Teofan nima prav, ko ima človeka za nevhvaležno, potuhnjeno in sebično bitje, za katerega se sploh ne splača truditi, pač pa da je edino vredno poveljčevati boga, kajti v bogu se ni mogoče razočarati. Za Andreja je bila to preprosta pot v razumevanju odnosa med življenjem in religijo: on pa je želel človeka rehabilitirati, zato mu dela dobra dela in s tem prevzgojuje njegovega surovega duha. Po njegovem je tudi Jezus, ki je nastal iz boga, kar pomeni, da je vsemogočen, umrl na križu, da bi boga spravil z ljudmi in pregovoril človeka, da bi delal poštena in humana dela.

Pravilnost svojih teoretičnih zaključkov je Andrej lahko preverjal z radovednostjo, s katero se je približal mnogim praktičnim situacijam. Nedoločni, tako rekoč neslišni zvoki so ga nekega večera zvalili, da je zapustil prijatelje slikarje in se podal v gozd. Pomočnik Toma ga vpraša: „Andrej, kam?“, Andrej pa, prav tako, kot Jefim letalec, ne zna odgovoriti, vendar občuti, da se mora napotiti v neznano, da se mora spustiti v avanturo, ki mu bo prinesla spoznanje o ljubezni, divji in strastni, v noči, ki je ustvarjena za ljubezen, kajti vas, kamor je Andrej prispel, še vedno neguje stare poganske običaje. Moški in ženske se goli sprehajajo okoli njega, smejejo se in se ljubijo, on pa, presenečen nad dogajanjem, za katera je bil prepričan, da so smrtni greh, si z novo izkušnjo razširi svoje obzorje. Kmetje opazijo njegovo prisotnost in ga privežejo na kol, tega „črnega hudiča“, ki se ga bojijo in mislijo, da jih bo s silo nagnal v krščansko vero, toda neko dekle ga osvobodi in v pogovoru z njo preveri vse, kar mu je bilo dano videti. Andrej zmaga v razgovoru o ljubezni, v teoretičnem dvoboju z golo deklico, toda, ko se sreča z njenim zaljubljenim, nedolžnim in prosečim pogledom, Andrej zgubi. V vasi ostane vse do jutra. Ko se vrne k slikarjem, ne more na vprašanje, kje da je bil, nič drugega odgovoriti, kot: „Gozd je tukaj neprehoden, ljudje pa so sužnji starim navadam“. Menihi se vkrcajo v čoln in se spustijo po reki, ko opazijo vojake, ki poskušajo uloviti moškega in žensko. Ženska se s plavanjem prek reke reši, priplava celo tik ob njihov čoln, toda ne prosi pomoči, ki bi je menihi pravzaprav niti ne mogli dati. Andrej se zaveda nemoči svojega položaja v konkretnih in zelo pomembnih situacijah.

In kaj narediti zdaj? Kako slikati Poslednjo sodbo na zidove cerkve v Vladimiru in pri tem ne ustrahovati ubogega in preplašenega ruskega naroda? Veliki knez zahteva, da mora biti cerkev gotova do jeseni, Andreju pa čas nič ne pomeni, ni odvisen od časa. Beli cerkveni zidovi čakajo, da se utiša Andrejev notranji nemir, čakajo, da bi vpili njegovo pojmovanje umetnosti, ki bo koristila ljudstvu, ki bo srž njegove opredelitve po dosedanjih izkušnjah. Medtem ko Andrej bojuje boj s samim seboj, se delavci, ki ne morejo več strpeti, odpravijo k bratu velikega kneza,

ki bojda prav tako želi zgraditi cerkev. Veliki knez pa jih v gozdu dohiti in jih vse po vrsti oslepi, kajti noče, da bi imel brat, s katerim je v sporu zavoljo prestola, boljše in lepšo cerkev kot on. Strašno spoznanje o grozovitem nasilju, krvavem in nesmiselnem maščevanju, katerega žrtve so nemara tudi žrtve njegove lastne ustvarjalne neodločnosti, preplavi Andreja. Krvav madež na belem cerkvenem zidu: lahko ta madež izrazi vse tisto, kar je Andrej preživljal? Andrejeva hvalnica ljubezni, ki ga je nekaj trenutkov pred tem tako razgalila, se spremeni v ravnodušne in posmehljive pripombe na tekste iz Svetega pisma.

Brat velikega kneza se maščuje in pokliče na pomoč Tatare. Skupaj zažgo mesto, mučijo in ubijajo ljudi, nato pa vderejo v cerkev in počnejo najgrozovitejše nasilje nad nedolžnim ljudstvom, ki se je tukaj skrilo v upanju, da jim bo cerkev nudila zatočišče. Neki ruski vojak poskuša napasti nemo deklico, Andrejevo prijateljico, Andrej pa jo reši s tem, da ga ubije. Andrej in nema deklica se skrivata in edina preživita strašni pokol in rop. Andreju se zazdi, da vidi v cerkvi, polni mrtvecev, Teofana Grka, ki je umrl nekaj let poprej; pravzaprav mu hoče povedati, kako prav je imel, ko je obsojal ljudi. „Pol stoletja sem delal za ljudi. Kot slepec,“ se pritožuje nemočni in razočarani Andrej. Teofan mu odgovarja, da je zaradi grehov, ki jih delajo ljudje, tudi zlo dobilo človeške lastnosti in če napadaš zlo, si napadel človeško telo. Nato pa opazuje fresko na zidu in spet jo občuduje in govori Andreju, da so tudi njegova dela uničile prenekatero vojne vihre, toda tudi to, kar je ostalo na zidovih požgane cerkve, je lepo. Lepota in umetnost sta večni. Teofan izgine in Andrej opazuje nemo deklico, ki sedi med trupli in mogoče se spomni besed iz svetega pisma, da je greh, če žena z nepokrito glavo stopi v cerkev. Deklica pred njim nima rute na glavi, toda kakšna ironija, mar naj bo med takimi in tolikšnimi grehi tudi to greh? Andrej je brez moči pred silnim bremenom, ki ga nosi v duši.

Andrej Rubljov je obmolknil, odrekel se je slikanju, vrnil se je v samostan in se lotil vsakodnevnih opravil. Zdi se, da je njegova ustvarjalna pot zaključena, da je v njem mrtva vsakršna želja po življenju in ustvarjanju. Razočaran je nad ljudmi, za katere je doslej delal, kajti napadli so njegovo delo, napadli so njegovega duha, njegovo prihodnost, njegove življenjske cilje. Nema deklica, ki jo je pripeljal s seboj v samostan, odide s Tatari. Zavoljo nje je ubijal, ona pa je pljunila vanj. Ko jo je poskušal odvrniti od ponižujoče odločitve. Andrejev odgovor je samo molk. V tem času se vrne tudi Kiril, star in bolan, ki kot glasnik nesreč in razočaranj prosi Andreja za odpuščanje. Andrej tudi to presliši, kajti zdaj ve, kako so ljudje lahko bedni, malenkostni, nedostojanstveni, žrtve najnižjih strasti in sebični. In prav tako kot žareči kamen, ki mu je iz klešč padel v sneg in zacvrčal, se je kalil tudi Andrej Rubljov.

Toda v življenju se nič ne more povsem predvideti, sprememba pride takrat, ko jo človek najmanj pričakuje. Veliki knez si je zaželel mogočen zvon za svojo cerkev in njegovi ljudje nikakor niso mogli najti mojstra, ki bi jim zvon vliil. Zato so prisiljeni vzeti golobradega Borisko, sina Nikolke livarja, ki jih je prepričal, da pozna skrivnost vliivanja zvonov, ker mu jo je oče zaupal na smrtni postelji. Pričnejo z delom, vse pa se zatakne pri izbiri gline. Površni in nepotrpežljivi delavci hočejo pregovoriti Boriska, da bi vzel kar prvo glino, on pa noče, vztrajno išče tisto pravo, tisto, ki mu bo ustrezala, tisto, ki se bo prilegala njegovemu delu. Delavci so brez dela in pravijo: „Avgust je blizu, a mi še gline nimamo.“ Boriskini problemi pa so podobni Andrejevim, takrat ko je stal pred belimi zidovi nedokončane cerkve. Oba čakata, da pride tisto pravo, tisto, kar bo odsevalo njune ideje. Končno Boriska najde glino in začne se težavno delo pri gradnji velikanskega zvona. Boriska izžareva izjemno voljo za delom in veliko energijo, s katero izziva Andrejevo pozornost. Andrej se kar naenkrat počuti osramočenega zaradi svoje malodušnosti, oziroma pred vitalnostjo tega mladega hazarderja. Kajti Boriska ne pozna skrivnosti vliivanja zvonov, oče „sebičnež“, mu na smrtni postelji ni prav ničesar zaupal, toda kljub temu se pogumno spusti v tveganje, saj verjame vase in pričakuje rešitev samo od svojega dela in iznajdljivosti, znanja in sposobnosti. Knez pošlje srebro za vliivanje zvona, toda Boriska zahteva več, ves resen in celo hud, ter zmerja kneza s tiskacem. Čez kakšen hip pa se zasmee in reče samemu sebi: „Vzel bom knezu, kolikor bom hotel, a zvon ne bo zazvonil,“ veselač se svoje predrznosti in uživajoč v veselju, ki mu ga ponuja življenje, ne da bi pomislil na posledice. Andrej vse to



opazuje, občuduje mladega ustvarjalca, kot da bi se prečiščeval, kot da bi ga zapuščale mračne in bolne sile, ki so ga leta zaslužjevale. Očistil je svojega duha s pravim življenjem, prav tako kot letna ploha očisti listje prašnega drevesa. Zvon je končno nared in knez skupaj s tujimi poslaniki in z ljudstvom čaka svečani trenutek, ko bo zvon oddal prvo znamenje svojega obstoja. Boriska je nervozen, razburjen in kakor da se je šele zdaj ovedel resnosti položaja, v katerem se nahaja. Kajti zvon je njegovo življenje ali njegova smrt, njegov let v neznano, ko vsi čakajo izid. Prav tako kot Jefim letalec, nabira Boriska pogum: „Gospod, pomagaj.“ Andrej je prav tako razburjen, kajti od tega velikega zvona je odvisen tudi njegov povratek v življenje. Zvon končno zazvoni, mogočen zvok se razlije po prostranih širjavah ruske zemlje. Borisko pa naperi in napetost, ki so sedaj popustili, nenadoma streže, vrže se v blato in joka. Približa se mu Andrej in končno spregovori: „Grev v Trojiški samostan, ti boš vlival zvonove, jaz pa bom slikal ikone. Kakšen praznik za ljudi bo to.“

In tako se zaključi zgodba o življenjski in umetniški poti Andreja Rubljova, umetnika, čigar dela so preživela čas in ki danes, skoraj šest stoletij pozneje, predstavljajo praznik za tiste, ki jih gledajo. Njegova pot je bila izjemno težka in naporna prav zato, ker je na svoji poti vse globoko preživljal. Iz človeka, ki se je skrival celo pred najrahljšim dežjem, je postal človek, ki je premagal človeško bol.“ Andrej pa je Grk je imel prav, ko je rekel: „Ko krepiš znanje, krepiš tudi bol.“ Andrej pa je vedel toliko stvari, da je bila njegova bol videti neozdravljiva. Toda življenjska iskra je tlela, tista vera v ljudi, ki je bila tako silna; upal je na boljše čase, potreben mu je bil samo nekdo, ki mu bo razpihal iskro. To pa bi bil lahko samo njemu podoben človek, nekdo, ki bi se ubadal s podobnimi problemi in bi jih tudi obvladal z nečim, česar Andrej ni imel: z izjemno močno vero v lastne sposobnosti, z vitalnostjo in energijo, ki bi mejila že na blaznost, kljub negotovosti končnega rezultata. Jefimov let se ni uspešno končal, Andrejev in Boriskin pa se je. Toda to niti ni tako pomembno, kajti radi jih imamo kljub temu, radi imamo njihovo notranjo moč, ki je usmerjala njihovo življenje k odkrivanju novih, na pogled neprehodnih poti. Za kaj takega pa je potreben silen boj z navadami, običaji, s primitivizmom, s površnostjo, nerazumevanjem in še boj z mnogimi nasprotniki ustvarjalcev, ki so zaradi množice sovražnikov delali tako rekoč tudi zoper samega sebe.

Zavedajoč se dejstva, da bom to pot povedal samo del tistega, kar Andrej Rubljov je, da bo to samo ena izmed možnosti razlage filma, le skromna registracija nekih opažanj, želim zlasti sprožiti še različne druge razlage, s katerimi je moč odkrivati še nove resnice o tem izjemno vrednem umetniškem delu. Vse sestavine filmskega izraza so v tem filmu dosegle vrhunec. Že sam scenarij Andreja Tarkovskega in njegovega koscenarista Andreja Mihalkov-Končalovskega je vseboval miselni tekst ter skrajno funkcionalen in izjemno zreduciran dialog z močjo filozofskega razmišljanja o življenju. Tarkovski je nato odlično prilagodil filmski izraz atmosferi, ki je bila lastna scenariju, prilagodil se je duhu miselne analize življenja. Ritem filma je upočasnen, izpolnjen je z napetostjo prodiranja nekih spoznanj, zgodba včasih zaživi, nato pa se spet umiri, burnim dogodkim z bogato vsebino sledijo mirna rekapitulacija izzvanih posledic, nastane gibanje, ki je podobno amplitudam življenjskih frekvenc. To je film, ki teče enakomerno, zlagoma in hkrati silno in široko, pred seboj vali vse bistvene zadeve neke močne epopeje. Opozoriti je treba še na izjemno bogato vizualno strukturo filma, v kateri so naglašene horizontale brezmejnih ruskih širjav, na katerih ljudje stoje vzravnano in dostojanstveno zopervujejo tej širjavi in temu podnebjju, ali pa se zgublajo, izginjajo, padajo v blato. Glasbena podlaga je prav tako verno očrtavala emocionalno napetost posameznih dogodkov, na koncu filma pa, ko se v barvnih prizorih pred nami zvrstijo umetniška dela Andreja Rubljova, ki so preživela vsa stoletja, doseže polnost in izraznost popolnega umetniškega doživetja. Z bogastvom filmskih metafor je režiser poudarjal in pojasnjeval zelo koncentriran tekstovni del in s povezovanjem dogodkov iz nekoliko različnih zgodb, ustvaril vtis kompaktnosti, kjer ni niti ena reč slučajna. K bogatemu umetniškemu doživetju je brez dvoma pripomogla tudi izjemna igralska ekipa, zlasti pa Anatolij Solinčin (Andrej Rubljov), Ivan Lepikov (Kiril), Roland Prkov (burkež), Nikolaj Burljajev (Boriska) in Nikolaj Sergejev (Teofan Grk).

Povzetek intervjujev in izjav Tarkovskega v uvodu k tiskani izdaji scenarija za film Andrej Rubljov, Luda in Jean Schnitzer in Michela Cimenta.

V vseh mojih delih, ki sem jih posnel ali jih še nameravam posneti, je v ospredju oseba, ki mora nekaj premagati v imenu tistega optimizma, ki mi je zelo pri srcu in o katerem vedno govorim. Z drugimi besedami je moja tema takale: človek strastno išče v imenu neke ideje odgovor na določeno vprašanje in gre v svojem iskanju razumevanja resničnosti do konca. To svoje razumevanje si pridobi preko preizkušenj in lastne skušnje.

Vzemimo za primer sekvence letečega človeka na začetku filma. Nam je pomenila simbol ustvarjalne drznosti – v tistem smislu, ko ustvarjanje zahteva totalno predanost bitja. Če hoče človek leteti, preden je to mogoče, ali če želi vlti zvon, preden ve, kako je treba to delati, ali slikati ikone na čisto nov način, je to možno le za ceno lastnega izničenja, umetnik se da v celoti. Smisel prologa je torej: da bi človek letel, je žrtvoval življenje.

Zelo spoštujem S. M. Eisensteina, toda zdi se mi, da mi je njegova estetika tuja in da je, če sem odkrit, zame neprimerna. Tisto, kar me privlači v KRIŽARKI POTJOMKIN in drugih Eisensteinovih zgodnjih delih, je njegova ljubezen do detajla in „realistična patetika“ njegovih kadrov, nikakor pa ne njegovi principi montaže, njegova „patetika montaže“. V svojih kasnejših filmih, kot sta ALEKSANDER NEVSKI in IVAN GROZNI, ki jih je posnel v studiu, ni Eisenstein delal nič drugega, kot da je na filmskem traku fiksiral risbe, ki jih je poprej skiciral, – način, ki meni nikakor ne ugaja, ker razumem montažo popolnoma drugače.

Prepričan sem, da je film najbolj realistična umetnost, in sicer v tem smislu, da temeljijo njegovi principi na identičnosti s stvarnostjo, na fiksiranju stvarnosti v vsakem posameznem kadru – tisto, kar je delal Eisenstein v svojih prvih filmih. Kar zadeva primerjavo, ki jo delajo nekateri med menoj in Eisensteinom, je to stvar kritikov samih. Meni je težko ocenjevati svoje filme s tega stališča. Kar zadeva dva principa, princip realistične slike na eni strani in princip montaže na drugi strani, pa se mi zdi, da se morava tu ločiti, Eisenstein in jaz . . . Specifičnost filma je v tem, da fiksira čas, in film operira s tem časom kot z enoto estetske mere, ki se lahko ponavlja do neskončnosti. Nobena druga umetnost nima podobnega sredstva. In kolikor bolj je slika realistična, kolikor bližja je življenju, toliko bolj postaja čas avtentičen, t.j. ne proizveden, ne poustvarjen . . . Seveda je proizveden in poustvarjen, toda stvarnosti se približuje do te mere, da se z njo zlije.

Kar zadeva montažo, je moj princip tale: film je kot reka: montaža mora biti neskončno spontana, kakor narava sama, in tisto, kar me sili, da z montažo preidem z enega na drugi kader, ni želja, da bi videl stvari bolj od blizu, in prav tako ne želja, da bi prisilil gledalca, naj pohiti, ker bi vpeljal zelo kratke sekvence. Zdi se mi, da smo tako še vedno postavljeni v čas, kar pomeni, da za to, da bi videli v prvem planu, vsaj jaz mislim tako. In pospešiti ritem ne pomeni, da delamo krajše sekvence. Res je, da je moč pospešiti samo gibanje dogodka in ustvariti novo vrsto ritma, tako kot lahko splošni kader daje vtis, da je detajlni – to je odvisno od tega, kako ga komponiramo. Zato v teh dveh posebnih primerih nikakor nismo blizu Eisensteinu. Razen tega tudi ne mislim, da je bistvo kinematografije konfrontacija dveh sekvenc, ki naj povzroči tretji pojem, kot je dejal Eisenstein. Nasprotno, zdi se mi, da je n-ti kader vsota prvega, drugega, tretjega . . . petega, desetega . . . in še „št. 1“ kadra, t.j. vsota vseh kadrov, ki so pred n-tim. Tako se izoblikuje pomen kadra v razmerju do vseh kadrov, ki so bili pred njim. To je princip moje montaže. Izolirani kader v čistem stanju zame nima pomena. Svojo polnost dobi le zato, ker je del neke celote. Še več – vsebuje že tisto, kar se bo zgodilo kasneje. Pogosto je nepopoln – tako pač snemamo – ker upoštevamo tisto, kar se bo zgodilo kasneje. Znano mi je, da se je Eisenstein v enem svojih zadnjih pisem, če že ne v zadnjem (o tem mi je pripovedoval profesor Svorcov s fakultete za režijo na VGIK), odrekel svojim principom montaže in svojemu načinu, da fiksira na filmskem traku scene gledališke narave, in to v imenu idej, ki pa so zelo blizu mojim. Toda ni imel več časa, da bi jih uresničil – to mu je preprečila smrt.

Pri Engelsu je najti naslednjo pomembno misel: nivo umetniškega dela je toliko višji, kolikor bolj je ideja dela prikrita. To pot smo izbrali tudi mi. Potrudili smo se potopiti idejo v vzdušje časa, v različnost karakterjev in njih medsebojne konflikte. In prav tu je morda iskati vzrok, da se čista zgodovina, ne da bi bila v drugem planu, izgublja v atmosferi dobe. Priznam, da je tak pristop k zgodovinski tematiki nenavaden, zato je prišlo do govoric o zgodovinski netočnosti. Mislim, da je tu iskati vzrok nesporazuma. V njem ni klišejske retorike, ki jo lahko v ostalih zgodovinskih filmih preverjajo.

Katere sekvence sem rezal v filmu? Najprej naj povem, da ni nihče nikoli ničesar izrezal iz mojega filma. Prva verzija je bila dolga 3 ure in 20 minut, druga 3 ure in 15 minut. Končno sem sam skrajšal na 3 ure in 6 minut. Vztrajam, da je po mojem najiskrenejšem mnenju zadnja verzija najboljša. Pravzaprav pa nisem krajšal drugega kot dolžino.

Krajšanje ni spremenilo prav ničesar v vsebinskem pogledu. Skrajšali smo scene nasilja, da bi dosegli psihološki šok in ne boleč vtis. Vsi prijatelji so mi tako svetovali in imeli so prav.

Kot režiser vedno računam na učinek šoka na gledalca. Kratka naturalistična sekvenca zadostuje, da je gledalec v traumi in bo potem verjel vse, kar mu pokažeš. Mislim, da je film realistična umetnost in se ne bi smela bati direktno delovati na gledalca.

Po drugi strani pa se mi zdi, da „intelektualni film“ — ne vem sicer, kaj to pomeni in sem proti taki definiciji, a naj bo . . . — prinaša predvsem probleme, na katere potem režiser odgovarja tako, da polemizira s svojimi osebami v filmu. Z drugimi besedami: gledalec gleda in je prisiljen premišljati. Osebo pa se mi zdi, da mora gledalec pri umetniškem delu gledati in občutiti. Kajti, če začne gledalec premišljati med filmom, med vizijo, se film razkrajja. Gledalec bi moral premišljati šele po čustvenem sprejemanju. Razmišljanje naj bi se začelo po koncu filma. Po mojem mnenju bi moral biti film emocionalen in ne racionalen.

Rad bi povedal: če bi me že za vsako ceno radi s kom primerjali, naj bi bil to Dovženko. Bil je prvi režiser, ki mu je problem atmosfere veliko pomenil in strastno je ljubil svojo zemljo. To ljubezen delim z njim in v tem čutim z njim. Delal je filme, kot bi gojil sadovnjake, sadił vrtove in jih zalival . . . Njegove osebe so rasle iz zemlje same, bile so organsko povezane z njo . . . V tem bi mu bil rad podoben. Če mi ne bo uspelo, bom zelo razočaran.

Barvo na koncu črno-belega filma smo uporabili za vzpostavitev odnosa med dvema pojmom. Želeli smo povedati tole: črno-belo je bolj realistično, kajti po mojem barva v filmu še ni dosegla stopnje realizma, vedno spominja na sliko in eksotičnost. V resničnem življenju človek ne opazi barve, razen če ni slikar in zavedno išče barvne odnose, ali če nekoga barve izrecno privlačijo. Hoteli smo opisati življenje. Zame pa se življenje v filmu kaže v črno-beli sliki. Zato deluje barve na koncu filma kot nasprotje umetnosti in življenja Rubljova. Preprosto povedano lahko povzamemo: na eni strani vsakdanje življenje, realistično, racionalno; na drugi pa zakoni umetniškega izražanja tega življenja, višja etapa v logičnem zaporedju.

Film se konča s sekvenco konjev v dežju. Hoteli smo se vrniti k simbolu življenja — ker zame konj simbolizira življenje. Morda gre za notranjo vizijo, za osebno koncepcijo, a ko vidim konja, se mi zdi, da vidim pred seboj življenje samo. Konj je zelo lepa žival, prijazna — in veliko pomeni v ruskem življenju. V našem filmu je ogromno konjev. V sceni z balonom je konj tisti, ki ponazarja človekovo smrt. V pokolu v Vladimiru prav tako simbolizira grozo nasilja. Ves čas je simbol in priča življenja. V zadnjem kadru pa smo želeli podčrtati, da je izvor umetnosti Rubljova življenje samo.

## 6. Drugi o filmu Andrej Rubljov

### MARCEL MARTIN, CINEMA, 144

V Tarkovskem je nesporno tista pesniška zahteva in potreba, ki omogoča zapustiti vsakdanje. Že IVANOVO OTROŠTVO je bilo izredno osebno delo, v ANDREJU

RUBLJOVU pa se Tarkovski predaja z dušo in telesom in dokaže, da ni le preprost režiser, ampak mnogo več, ustvarjalec. V filmu je umetnik tisti, ki izraža človeške vrednote svojega časa in se pri tem opira na napredne socialne sile. Vendar pa združuje v sebi tudi specifičen ustvarjalni dar, zaradi česar je edinstven in nenadomestljiv. To pojmovanje je popolnoma v skladu z marksistično mislijo. Rubljov ni „pozitiven junak“ v ždanovskem pomenu. Grize ga dvom, obup, boleča zavest o svoji nemoči pred nasiljem, o nemoči posameznika in, zdi se, tudi umetnika. Tu je dvom pojmovan kot sredstvo lastne zavesti in napredka. Veličina Rubljova je v njegovi krhkosti in čistosti, tako jasno izraženi v prekrasni Trojici, v nasprotju s krvavo krutostjo njegovega časa. Film je globoko zasidran v ruski kulturi. Razgrinja se pred nami s suverenostjo in veličino ruske klasike. Ima epsko širino Tolstoja, vročično zapletenost Dostojevskega, obenem pa ga preplavlja globoki optimizem zaupanja v človeka. Film je himna svobodnemu ustvarjanju pa tudi umetniški zavesti in odgovornosti pred zgodovino in človeštvom.

### **IVOR MONTAGU, SIGHT AND SOUND, pomlad 1973**

Tarkovski je resnično pesnik podobe. Zajema globoko pod površino svoje pripovedi, da bi ji dodal podtone in nadtone, namige, simbole, izhajajoče iz filma. Stilistično prepleta zgodbo – dogodke po sekvencah – z dogodki, ki so se zgodili v preteklosti ali se bodo v prihodnosti ali sploh nikoli, vse pa poteka na istem vrednostnem nivoju, brez zastarelih trikov, ki naj bi namigovali na njih pravo časovno vrednost.

### **JEAN DELMAS, JEUNE CINEMA, 42, 1969**

Veličina slike je v tem, da ne nosi le čustva, ampak s svojo lastno močjo metafore tudi ideje. Intelktualna vsebina filma, duhovna pot, ki vzpodbuja ali ne umetnika k delu, vprašanje o bistveni genialnosti umetnika, vse to je v filmu izraženo z vizualnim jezikom.

Predmet filma ni slikanje Rubljova, ampak pogled človeka-umetnika na svoj čas. Da bi to dosegel, Tarkovski identificira svoj pogled s pogledom Rubljova. Njegov molk nam kaže, kako je Rubljov kot umetnik povezan z ljudstvom. To je film, poln optimizma in zaupanja v prihodnost, pravilo umetnikovega ustvarjanja. To upanje se imenuje v filmu Boris, vlivalec zvona. Pri njegovem delu odkrije Rubljov tudi ljudsko delo. Oba filma Tarkovskega sta tako posvečena mladini, ki mora s svojo drznostjo in izkušnjo zmagovati.

### **PHILIPPE HAUDIQUET, LA REVUE DU CINEMA, št. 236**

Izhajajoč iz „velike vlažne dežele prostrane Rusije“ in ne da bi pozabil na Dostojevskega in na Solženicina, je ANDREJ RUBLJOV eden izmed tistih izjemno redkih filmov, ki nam daje vtis, kot da nam je pronikniti v najgloblje daljave let, v najbolj zamotane predele človeškega bitja, ne da bi se pri tem morali zatekati k že poprej znani literarni materiji: ANDREJ RUBLJOV se zdi kot najčistejša filmska kreacija. Uporablja vodo nasičeno svetlobo, je režiser, kot kaže, ponovno našel širno Breughlovo vizijo, ko je oživiljal gomazečo množico, in kruti dinamizem Paola Ucella ali Pietra dela Francesca, ko je pred nami razgrinjal neizmerne kolone vojaških konjenikov.

### **STANKA GODNIČ, DELO, LJUBLJANA**

„... Tarkovski je zanimivo in dosledno vztrajal pri popolni pasivizaciji svojega naslovnega junaka, niti enkrat ga ni predstavil kot aktivnega, ustvarjajočega človeka. Rubljov hodi skozi filmsko pripoved kot nem zbiralec vseh bremen, bolečine in tegob svojega časa in soljudi. Šele poslednji kadri, posneti v barvni tehniki, pokažejo razcvet njegove slikarske umetnosti z bogastvom detajlov in razgibano skladnostjo, ki je mnogo bližja toplemu renesančnemu jugu, kot hladni, pusti Rusiji. S temi cvetočimi slikami se izpoje filmska misel, tako priljubljena ruski književnosti, o lepoti in čistosti, ki se rojevata iz blata in trpljenja. ANDREJ RUBLJOV je velik, lep in iskren film.“

**MATJAZ ZAJEC, Radio Ljubljana (Oddaja „Gremo v kino“)**

„... ANDREJ RUBLJOV je film o človekovi nemoči, tudi film o človekovi nesvobodi. Hkrati pa je v njem toliko verovanja v posameznika, ki se tej nesvobodi in nemoči upira in neprestano išče nove svobode, novo človeškost in novo ustvarjalnost, ki so agens človekovega življenja, da nam ne preostane drugega, kot da si zatrdimo:

Otroci in umetniki ne znajo lagati, pa čeprav eni ne znajo poslikati po naročilu snežno belih sten in drugi kot za šalo vlijejo čudovit cerkveni zvon. Važno je namreč, kakšno je naročilo“.

**NEVA MUŽIČ, Radio Ljubljana (Oddaja „Gremo v kino“)**

„... Film gradi s simboli, delno povzetimi iz del Rubljova, nekaj pa se jih spomnimo še iz filma IVANOVO OTROŠTVO istega režiserja. To so konj, zemlja in predvsem voda. Konj pooseblja življenje in opazovalca tega življenja, zemlja je rojstvo vseh stvari, poleg ženske, saj zvon iz gline naravnost bije v oči kot vmaterializirana ideja o zlitju umetnosti z življenjem, voda pa je Tarkovskemu simbol življenja, ki odteka razburkano ali mirno v smrt. Vsi v filmu umirajo ali v vodi ali ob njej. Povezanost z naravo je čutiti v vsakem kadru in celo cerkev, kot simbol moči in nadvlade, se vedno odpira vanjo . . .“.

**PETER KOVAČIČ, DRUŽINA, št. 18/1973**

Onkraj poraza, po dotrpetju osamitve, po spoznanju, da je nujno ustvarjati iz poslanstva in ne zaradi priznanja, se odpira nova možnost biti človek, biti umetnik in biti vernik. Pot v Trojicko lauro je možna iz te nove moči.

Na tak način razrešuje režiser vprašanje za vprašanjem – skozi slikarjevo usodo na ozadju zgodovine. Ta usoda pa je pričevanje zoper ideološke zamejitve, zlo, uničenje. Izraščá iz tragične zavesti umetnika, ki svojo potrditev najdeva v Kristusovem odrešenjskem dejanju. Zato pomenja tisto žarišče, ki osmišlja človekovo bivanje in presvetljuje zgodovino ter razkriva njen nadzgodovinski pomen.

Zgodovina je prikazana kot usojenost človeškega bitja. Skozi lastno zavest jo je dotrpeti, jo osmišljati in tako preusojati. Kot taka se kaže za potek odreševanja človeškega bitja. Odreševanje pa se dogaja skozi izničenje od prigradnosti in odprtje za presegačo. Ustvarjanje pa odpira človeka za odrešenjsko skušnjo.



# mehanična oranža

## A CLOCKWORK ORANGE

Produkcija, scenarij in režija: STANLEY KUBRICK. Scenarij je adaptacija istoimenskega romana angleškega pisatelja Anthonyja Burgessa (1962). Kamera: John Alcott. Montaža: Bill Butler. Kostumi: Milena Canonero. Glasba: dirigent in kompozitor elektronskih skladb Walter Carlos, Ludwig van Beethoven, Gioacchino Rossini, Rimsky-Korsakov, Edward Elgar, Terry Tucker, Erika Eigen, Arthur Freed in N. H. Brown. Nastopajo: Malcolm McDowell (Alex), Warren Clarke (Dim), James Marcus (Georgie), Michael Tern (Pete), Patrick Magee (Mr. Alexander), Adrienne Corri (Mrs. Alexander), Paul Farrell (potepuh), Michael Bates (glavni stražar), Richard Connaught (Billy Boy), Philip Stone (Pa), Sheila Raymor (Ma), Miriam Karlin (ženska z mačkami), Madge Ryan (dr. Branom), Anthony Sharp (minister), Carl Duering (dr. Brodsky). Proizvodnja: Hawk Films, Polaris Production, Velika Britanija, 1971.

## BIOFILMOGRAFIJA AVTORJA

STANLEY KUBRICK, rojen 26. julija 1928 v New Yorku, že pri sedemnajstih postane fotoreporter revije Look, pri enaindvajsetih pa je eden najbolj znanih fotografov. Svoje prve kratke filme DAN BITKE in LETEČI OČE je posnel z izposojenim denarjem in ravno tako tudi svoj prvi in drugi celovečerni film (STRAH IN UPANJE, UBIJALČEV POLJUB), ki pa so vsi pomenili materialno izgubo. Ko je bil s svojo srečo že čisto na psu, je srečal mladega milijonarja Jamesa B. Harrisa, ki je hotel stopiti v svet filma kot producent in z njim je za United Artists 27-letni Kubrick posnel POBOJ (The Killing). Šele naslednji film STEZE SLAVE (Paths of Glory) je Kubricku prinesel ime znanega režiserja, ki ga vsak

njegov naslednji film samo potrjuje. Je scenarist, producent, režiser, montažer in fotograf svojih prvih filmov, kot scenarist in snemalec je igral pomembno vlogo tudi v svojih poznejših filmih, čeprav večkrat anonimno.

Kratki filmi:

DAN BITKE (Day of the Fight), 1949

LETEČI OČE (The Flying Padre), 1951

Celovečerni:

STRAH IN UPANJE (Fear and Desire), 1953

UBIJALČEV POLJUB (Killer's Kiss), 1955

POBOJ (The Killing), 1956

STEZE SLAVE (Paths of Glory), 1958

SPARTAK (Spartacus), 1959–60

LOLITA (Lolita), 1962

DR. STRANGELOVE (Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb), 1963

ODISEJA 2001 (2001: A Space Odyssey), 1969

MEHANIČNA ORANŽA (A Clockwork Orange), 1971

### MEHANIČNA ORANŽA – okvirna zgodba

MEHANIČNO ORANŽO kot „life-fiction“ je Kubrick podobno kot svoje predhodne filme – DR. STRANGELOVE in ODISEJA 2001 – postavil v bližnjo prihodnost, v London 1983.

Najstniška tolpa, katere vodja je Alex, sprošča frustracije in dolgočasje svojega življenja v brezdušni dobi skozi nasilje, droge, posilstva, pretepe. Alexova velika strast je glasba Ludwiga Van (Beethovna), ki mu pomeni skok v svet irealnega. S svojimi tremi kompanjoni preživlja Alex vsakdanji „prijeten“ večer: v baru Korova pijejo mleko „obogateno“ z drogami, v svojem obhodu pretepejo pijanega potepuha in se spopadejo z rivalsko bando. V ukradenem športnem avtomobilu povzročijo zmedo na cesti, nato pa vdrejo v samotno hišo na periferiji: pretepeni pisatelj Alexander lahko le nemočno gleda, kako mu posilijo ženo. Naslednji dan mora Alex najprej potrditi svojo avtoriteto vodje, šele nato odidejo na nov pohod, ki pa se za Alexa usodno konča: njegova žrtev je pred smrtjo poklicala policijo, kompanjoni ga puste na cedilu in Alexa ujamejo. Obsojen je na 14 let zapora. Po dveh letih se vzorni kaznjeneц prijavi in podredi novi znanstveni šok – terapiji, ki naj mu odvzame kriminalna nagnjenja in mu v kratkem času vsadi refleks gnusa in odpora proti nasilju in seksu, kar je obenem povezano tudi z Beethovno glasbo. Ko „položi izpit“ prevzgoje, je izpuščen iz zapora. Toda prevzgoja mu ni odvzela samo nagnjenosti k nasilju in seksu, ampak vzporedno nujno zatrla tudi naravni instinkt samoohranitve – Alex zato prenaša udarec za udarcem od svojih bivših žrtev. Starši ga ne priznajo več za sina, stari potepuh se ga loti s svojimi pajdaši, rešita ga dva policija, njegova bivša kompanjona, ki sta se medtem tudi „popravila“. Maščujeta se mu za nekdanja ponižanja, pretepenega pustita v gozdu. Alex se nekako privleče do najbližje hiše, katere lastnik je sedaj že paralizirani in zaradi ženine smrti napol nori Mr. Alexander. Ta združi osebno maščevanje s poskusom kompromitiranja vlade zaradi njenih nehumanih postopkov in Alexa prisili poslušati Beethovna, ki je sedaj povezan z vsajenim gnusom do nasilja in seksa. Da bi se rešil te more, Alex skoči skozi okno, vendar ostane živ. V bolnišnici ga obišče minister in ga pred množico fotoreporterjev skuša izkoristiti za svoje opravičilo. Alex sanja, da je posilil žensko, ne da bi ga ponovno prevzel gnus in šepeta: „Ozdravel sem!“

### KUBRICKOVO DELO V SODOBNEM SVETU FILMA

Gledamo film, ki ga je Kubrick v nasprotju s svojim predhodnim filmom ODISEJA 2001, postavil spet v zemeljske okvire, v dobo, ki je tako rekoč že pred nami z

vsemi svojimi možnimi problemi brezdušnosti in mehaniziranosti na različnih nivojih. S tem pa je posredno odgovoril tistim kritikom, ki govorijo: Kaj nam je treba raziskovati vesolje, če moramo na zemlji razrešiti še toliko perečih vprašanj. Enako kot roman A. Burgessa je tudi filmski scenarij MEHANIČNE ORANŽE dramaturško razdeljen na tri faze. Prvi del predstavi „ultra nasilje“ (kot ga sam imenuje Alex), drugi del zapornišтво in šok terapijo, tretji del nemožnost obstoja brez vrojenega instinkta samoohranitve. Vseskozi pa poteka fizično dogajanje, podtekst in nadgradnja filma na več ravneh istočasno: na socialni, psihološki, moralni, etični, mitološki. Ravno v tem se kaže genialnost režiserja, ker mu je uspelo v svoji provokativni filmski viziji tako nerazdružno povezati in preplesti vse te različne ravni v celoto brez ostanka, ki trdno stoji in skoraj ne dopušča parcialnega pristopa in analize. Kritik je zaradi tega pred izredno težavno nalogo, ker mora pri svojem delu ali razbiti to monolitno strukturo filma ali pa izumiti popolnoma nov način pisanja, ki pa seveda ne bo več kritika filma, ampak nedeljivo novo delo, s popolnoma novimi razsežnostmi in bo funkcioniralo kot literarno umetniško delo, ne pa kot analiza in aplikacija posebnosti našega filma. Ker pač ne moremo konkurirati Kubrickovi briljantni viziji, bomo morali ostati na tradicionalnih utrjenih pozicijah filmske kritike in s stalno prisotno zavestjo celote izvajati parcialno analizo.

Stanley Kubrick danes velja za najpopolnejšega ameriškega režiserja in brez zadrege ga lahko postavimo ob največje sodobne filmske avtorje: Bergmana, Bunuela, Fellinija, Truffaut. To splošno priznanje mu vzporedno tudi dovoljuje zahtevati in razpolagati z ogromnimi sredstvi (naj se spomnimo samo ODISEJE 2001, za snemanje katere je porabil 11 milijonov dolarjev, uspeh filma pa je vrnil 35 milijonov in tako materialno in programsko konsolidiral proizvodno hišo MGM). Seveda samo denar ne more biti osnova za visoko ocenjevanje in spoštovanje ustvarjalcev, vendar nam v primeru Kubricka ta podatek istočasno dokazuje, da je ta intelektualec in vizionar uspel dati svojim filmom izredno neposredno in široko formo, ki jo intuitivno lahko sprejme vsak gledalec.

V primeru z ODISEJO 2001 se zdi MEHANIČNA ORANŽA relativno skromen film (vsaj po vloženem denarju), vendar nas spet enkrat Kubrick preseneti s svojo izredno pronicljivostjo in lucidnostjo. To, kar nas pri Kubricku vedno znova očara in potegne vase: njegov občutek za skoraj dokumentarni realizem in navidezno neprizadeto distanco zapisovalca na eni strani in prefinjeno ter do zadnjega detajla preiščljeno stilizacijo in jedko ironijo na drugi strani, nas tudi tokrat prevzame in prepriča. Kljub silovitosti in nasilnosti akcije, kljub brutalnosti in anarhičnemu nagnjenju filmskih oseb k uničevanju pa zaradi stalne stilizacije akcije, okolja in zvočne kulise, z vnašanjem grotesknihih ironičnih elementov in provokativnih poudarkov, Kubrick ne odbije gledalca, predvsem pa mu ne dopušča identifikacije z dogajanjem niti ga ne skuša ganiti, ampak ga vseskozi drži na skoraj hladni intelektualni razdalji od svojega dela.

## STILIZACIJA, ODTUJEVALNI EFEKTI

Za dosego tega svojega cilja Kubrick uporablja relativno dokaj preprosta sredstva, ki pa jih zna briljantno vkomponirati v filmsko tkivo. Najprej mora v gledalcu omajati njegovo pridobljeno ravnotežje tako v moralno-etičnem pogledu kot v pogledu ustaljenih estetskih vrednosti, poleg tega pa fizično arhitektonsko okolje prilagoditi času filma in tako pokazati gledalcu, da se je znani svet okoli njega nekako spremenil. Arhitektura ultra modernih stavb, futuristična notranja oprema in design, spremenjena funkcija in estetika uporabnih predmetov in strojev, vse to gledalca vizualno toliko zavzame, da se nima časa popolnoma vključiti v dogajanje, poleg tega pa novost tega okolja onemogoča identifikacijo in ga drži v razdalji od filmske zgodbe. Tudi časovni preskok filma v bližnjo prihodnost je eden od odtujevalnih efektov in bistveni razlog za navedene likovno-arhitektonske prijeme in rešitve. Čeprav sicer deset let v zemeljskih razmerah ne pomeni mnogo, pa je razlika od današnjega stanja sveta do Kubrickove vizije razvoja in stanja družbe v najbližji prihodnosti zelo očitna. Po nič kaj optimističnih predvidevanjih razvoja, ki se jim pridružuje tudi Kubrick v MEHANIČNI ORANŽI, naj bi naša zahodna



civilizacija v kratkem postala super-tehnizirana, vendar brezdušna in bleda, materialno hiper-produktivna, s čemer bi bila odpravljena pomanjkanje in beda in s tem tudi sedanji status nižjega in srednjega sloja prebivalstva (vsi imajo vse). Vendar Kubrick uspe pokazati tudi drugo stran te bleščeče medalje: sterilnost in servilnost odnosov v takratni družbi, vse starejše osebe v filmu (ma, pa, politiki, uslužbenci...) so jedke karikature, so otopeli in brezbržni, vendar ranljivi, predvsem pa lojalni in vdani mehanizirani državljani pod močno toda diskretno kontrolo. Seveda tak (zelo verjeten) razvoj in bodoče stanje naše civilizacije bode v oči ter revoltira našega zaupljivega današnjega človeka, zato pa mu tudi ne dopušča poistovetenja z osebami in dogajanjem v filmu.

## NASILJE

Nasilje (govorimo le o fizičnem nasilju človeka nad človekom) je že danes prevalentno med mladimi, v opisani filmski viziji bodočnosti pa je sploh domena mladih, vendar ne kot materialno fundirana potreba (ropanje) ali kot zaveden upor proti stanju družbe, ampak predvsem kot nečakšana hipna razelektritev, kot sprostitvev akumulirane energije in pritiskov, poleg tega pa v svetu, kakršnega nam kaže Kubrick, pomeni nasilje tudi abreakcijo nakopičenih kompleksov in pritiskov dobe ter stalne frustracije.

Interes Kubricka v vseh njegovih filmih je neprestano naravnani na nasilje kot na sociološki fenomen naše civilizacije, kot na animalični zakon močnejšega in kot na sprostitvev določenih pritiskov etabliranih struktur družbe ali posameznih psiholoških pritiskov. Sam Kubrick pravi: „Nasilje samo ni nujno odvratno. S svojega lastnega stališča Alex preživlja lepe trenutke in želim, da bi se nam njegovo življenje kazalo tako kot njemu samemu, ne pa omejeno s konvencionalnim naziranjem. Tega, kar doživlja Alex, ne moremo primerjati z vsakodnevno realnostjo. Gledanje filma je, kot bi sanjali podnevi. Brez nevarnosti lahko raziskujete področja, ki so vam prepovedana in zaprta v vsakdanjem življenju. Tu so sanje, v katerih počnete vse strašne stvari, ki bi vam jih vest sicer prepovedala storiti.“ Skozi tako oživljanje svojih skritih gonov in strasti ob podoživljanju akcije filma bi gledalec lahko vstopil v film. Vendar mu Kubrick tudi tega ne dovoli, kajti sam nasilje kar najbolj očitno ironizira, poleg tega pa je tudi v prikazu nasilja prisotnih več ravni. Omenili smo že kontrolo, ki je kot izraz strahu pred neredom in kaosom tudi ena od stalnih tem Kubrickovih filmov: v DR. STRANGELOVU je to kontrola nad atomsko bombo, v ODISEJI 2001 kontrola nad stroji in v MEHANIČNI ORANŽI kontrola nad posamezno človeško osebnostjo. Kontrola je dosledno v rokah nekkih abstraktnih mehanizmov, ki pa imajo v filmih svoje realne predstavnike s skromnimi pooblastili. V vseh filmih pa se na kraju izkaže, da ta kontrola funkcionira zgolj kot pritisk oziroma nasilje nad posameznikom, ki lahko išče edini izhod v kontra nasilju ali pa v ironiziranem podrejanju objektom kontrole, z drugo besedo povedano: Kubrickovi junaki „se nehajo vznemirjati in prično ljubiti bombo“, vzljubijo mašine in vzpostavijo z njim skoraj erotične odnose, odvrnejo se od nasilja in ljubijo vse ljudi po vrsti. V tem pa se tudi kaže bistrovidnost Kubricka, ki nam na grotesken in ciničen način vrže dejstva v obraz ter v obliki parabole ustvari filmsko vizijo, ki je daleč od tega, da bi bila prijetna.

## GLASBA

Dejstvo, da Kubrick ironizira akcijo svojih junakov, ni prisotno samo v mizansceni in dogajanju samem, ampak je bistven element ironizacije na eni in stilizacije na drugi strani glasba.

Kubrick za svoje filme praviloma izbira glasbo iz verjetno neizčrpne zakladnice klasične muzike. S tem da v svoje filme vnaša že znano glasbo, pa doseže tudi izredno močan odtujitveni efekt (običajne tradicionalne scenske glasbe največkrat sploh ne opazimo), poleg tega pa tej glasbi da popolnoma nove razsežnosti.

V MEHANIČNI ORANŽI je osrednji izbor glasbe usredotočen na Beethovna in njegovo Deveto simfonijo, ki s svojo demonsko energijo in grenkim duhom izredno precizno karakterizira Alexovo bit, kajti Alex sam je skoraj orgiastično naklonjen tej glasbi. Vse podvige Alexa in njegovih „droogs“ pri njihovih nočnih „surprise visits“ Kubrick podloži z znano popularno (klasično) glasbo in tako njihove „podvige“ in brutalne napade ne samo stilizira in jih naredi manj odvratne, ampak s pravim izborom predvsem ironizira nasilje samo in koreografira pred gledalci pravi satanski balet. Tak je na primer poboj z rivalsko tolpo v začetku filma, tako je brutalno silovito in skoraj spektakularno posilstvo v podeželski hiši pisatelja Alexandra na melodijo Singin' in the Rain, taka je instrumentacija komične orgije seksualnega baleta med Alexom in dvema mladenkama v hitrem tempu na uverturo k Rossinijevemu Williamu Tellu, enak učinek ima groteskni boj med spoloma in uboj „ženske z mačkami“ z monstroznim faličnim „umetniškim objektom“ na glasbo Rossinijeve Tatinske srake, in ne nazadnje je glasba uporabljena tudi kot element prevzgoje Alexa, ko Beethovnov Deveto povežejo z gnusom, ki ga Alex čuti do nasilja in seksa, v zvezi s tem pa tudi skrajna kulturna perverzija Alexove bivše žrtve pisatelja Alexandra, ki skuša Alexa ubiti (oziroma pripraviti k samomoru) s to isto Deveto simfonijo.

## EROTIKA, STROJI

Posebno poglavje v Kubrickovih filmih in tako tudi v MEHANIČNI ORANŽI je njegov odnos do seksualnosti oziroma erotike. Predvsem je zanimivo, da v nobenem od bolj znanih Kubrickovih filmov (če odmislimo LOLITO) ne nastopa ženska kot nosilec ali vsaj vzporedni nosilec akcije. Ženske sicer tudi nastopajo v teh filmih, vendar v glavnem le kot objekti senzualne lepote in kot katalizatorji seksualnih strasti Kubrickovih junakov. Svet materialne pustolovščine in filozofsko-metafizičnega napredka je svet brez žensk.

Kljub temu pa so Kubrickovi filmi in posebno MEHANIČNA ORANŽA prepojeni z erotiko in senzualnostjo. Najprej so to erotični simboli, ki jih Kubrick vključuje v akcijo in scenografijo filma. Uvodna sekvenca je naravnost nabita z njimi: to so pop-artistični ženski akti kot inventar Korova Milk-plus bara in kot točilni avtomati, ki „dojijo“ svoje odjemalce, dalje so to obscene erotične slikarije, ki obkrožajo gigantsko falično skulpturo v domu „ženske z mačkami“ (prostor, mačke in ženska sama odsevajo neko pervertirano, lezbično seksualnost), to je tudi Alexova maska s faličnim nosom, s katerim posili g. Alexander, to je Alexova boa, ki leze po risbi ženskega akta, to so celo sladoledi faličnih oblik in to so konec koncev vsi igrani prizori posilstev, uboja „gospe z mačkami“, Alexovih realnih in sanjskih orgij ter demonstracija Alexove prevzgoje z golo žensko.

Na drugem mestu preveva Kubrickove filme skoraj erotični odnos med človekom in stroji, kar je povsem jasno filmsko eksplicirano v DR. STRANGELOVU – (Ali kako sem se nehal bati in vzljubil bombo) in še bolj v ODISEJI 2001, manj pa v MEHANIČNI ORANŽI. Kubrick pravi: „Obstaja erotika lepih strojev. Mi sami smo že neke vrste družba bioloških strojev. Človek je vedno oboževal lepoto in zdi se mi, da pred današnjim svetom leži neka nova vrsta lepote.“ Ta apologija stroja in ustvarjanje neke nove „romantike tehnologije“ pa ima predvsem namen „učiti človeka ljubiti stroj“, kar naj ga po drugi strani obvaruje pred novimi travmami mehaniziranega sveta, pred alienacijo in reifikacijo.

## ŠOK – TERAPIJA

Na kratko naj spregovorimo še o centralnem delu MEHANIČNE ORANŽE, o znanstveno utemeljeni terapiji in prevzgoji bivšega prestopnika, za katero se Alex prostovoljno javi. Tehnično ta terapija sloni na gledanju filmov o vseh vrstah nasilja in seksualni izprijenosti, spremljanih z Beethovnov glasbo. Bistvo tega postopka je obveznost gledanja: Alex je fiksiran v stolu, s kovinskimi sponkami pa mu drže oči odprte – izbire ni. Uporaba Beethovnov glasbe ima razlog v že omenjeni strastni Alexovi naklonjenosti, vendar so posledice te Kubrickove ironične izpeljave

očitne: znanstveno zdravljenje kriminalnih nagljenj istočasno povzroči tudi nenamerno uničenje pripadnosti in smisla za umetnost in lepo. Močno je poudarjeno tudi dejstvo, da tako efektno zdravljenje nujno oropa subjekt njegove sposobnosti izbiranja, ne samo v času postopka, ko je fiksiran v stolu, ampak predvsem po uspešno opravljeni kuri. Človek dela dobro, ker ni sposoben delati drugače.

Tretji del filma, v katerem je „predelan“, to se pravi mehaniziran in izkoreninjen, Alex spet vrnjen v normalni vsakdanji svet, naj pokaže gledalcu Alexovo nezmožnost bivanja v tem svetu. Cel ta del filma sledi kot izpeljava in logična posledica zdravljenja in je tako le razvoj prizora, v katerem znanstveniki demonstrirajo Alexovo averzijo in gnus do nasilja in seksa, njegovo popolno podreditev in nezmožnost samoobrambe. Ko na nasilje odgovarja s klečeplazenjem in lizanjem podplata (ta kader v velikem planu je verjetno centralni simbolni posnetek filma), nam je vsem jasno, da v sodobnem svetu in svetu najbližje prihodnosti, kjer še vedno vlada zakon močnejšega, ne bo mogel enakopravno živeti in obstati, saj pa tudi nima več možnosti izbiranja, ko dela lahko samo dobro.

Tretji del na ta način le potrjuje gledalčeve predpostavke in poznavanje razmerij v svetu, v celotno strukturo filma pa je vključen kot zaključevanje kroga: Alexove bivše žrtve ga sedaj maltretirajo, žrtve so postale krvniki. Pesimistična parabola ima optimističen konec: Alex se ponovno prilagodi zakonom sveta, sedaj je dokončno ozdravljen.

Naj ob koncu še enkrat poudarimo, da je pred nami film, ki je v svojem bistvu in najglobljem pomenu odiseja človeške osebnosti, tega, kar je bistvo človeškega – svoboda odločanja. V Alexu so utelešeni vsi človeški anarhični impulzi, njegovo popotovanje skozi nasilje, seksualnost, emocije, senzualnost, hladnokrvno pre-mišljeno in porazdeljeno mehaničnost pa dviguje MEHANIČNO ORANŽO na raven porabole človeškega bivanja.

Kubrick gledalca počasi privaja na neznano in tako nadrealne situacije in irealnost počasi pričnemo razumevati kot odsev vizionarnega realizma. S svojo lucidnostjo, arogantnim cinizmom in dovršeno stilizacijo nas potegne v vrtnec vizualne magičnosti svojega filma, z razigrano ironijo pa nam istočasno privabi smeh na usta. Vendar je to smeh na robu strahu.

**NAMESTO INTERVJUJA** (Konstrukcija razgovora po Kubrickovih izjavah, ki jih je dajal revijam Newsweek, Playboy, Films and Filming, Sight and Sound)

Vprašanje: Kaj je po vašem mnenju bistvo moderne umetnosti?

Kubrick: Obstaja velik del moderne umetnosti, ki ni zanimiva, kjer težnja po originalnosti za vsako ceno producira dela, ki so mogoče res originalna, vendar sploh ne zanimiva. Mislim, da je Cocteau v ORFEJU položil pesniku na usta: Kaj naj delam?, odgovor pa se je glasil: Osupni me! Velik del moderne umetnosti sploh ne izpolnjuje tega pogoja. Je umetnost, vendar ni osupljiva in nas ne napolnjuje z občudovanjem in presenečenjem. Mislim, da je na nekaterih področjih nujen povratak h klasicizmu, da bi prenehali s to jalovo dirko za originalnostjo. Film je daleč od teh problemov, ker je stališče do filma globoko konservativno. Brez suma bi bilo prijetno videti v filmih malo norosti. Bi bili vsaj zanimivi za gledanje.

V: Kakšno odgovornost nosi umetniško delo?

K: Ne mislim, da nosi katerokoli umetniško delo odgovornost do česarkoli, razen do umetniškega dela.

Kako vi delate svoje filme?

Kar se tiče mojega načina „delanja filmov“, je nekdo nekoč izjavil, da težim k nadrealističnim efektom. Vedno sem želel malce nadrealne situacije obdelovati realistično (in obratno).

Ali je potemtakem realizem v umetnosti presežen?

Pripovedovati zgodbo „realistično“ je zelo počasen in okoren način razvijanja, poleg tega pa to ne izpolni psihičnih potreb, ki jih ljudje imajo. Mislim, da je v

življenju in v svetu prisotnega mnogo več, kot to realizem lahko razkrije.

Kakšno vlogo pripisujete tehnični spretnosti pri snemanju filma?

V fizičnem procesu delanja filma je vedno prisotna težnja, ki vodi k razpadanju, entropiji, stvari lete narazen. Ni dovolj imeti v filmu dobre dramatične ideje, če namreč praktične stvari, ki jih rabite pri snemanju teh idej, vedno tečejo narobe. Kako sodelujete z igralci?

Režiser lahko naredi neučinkovitega igralca boljšega, toda nikoli mu ne bo uspel narediti ga razburljivega in zanimivega. Da bi dobil od igralca najboljšo možno igro, mu moraš dati dobre dramske ideje. V bistvu res ni važno, ali je režiser osebno krut ali tiranski ali psihološko neroden s svojimi igralci; če so njegove ideje dobre in če jih lahko vsili, potem bo tudi igra dobra.

Torej mora režiser uveljaviti svojo avtoriteto?

Dvomim v uveljavljanje avtoritete in to moje nezaupanje je vedno dobro sprejeto. Posebno ne zaupam ljudem, ki si ne zapišejo stvari. Za tiste pa, ki si zapisujejo, me zanima, kako in s čim si zapisujejo. Če uporabljajo tiste male šik beležke z dragocenimi zlatimi svinčniki s Pete avenije, potem sem še bolj nezaupljiv kot sicer. Mnogim ljudem je pod častjo, da bi si beležili in zato raje zaupajo svojemu spominu. S takimi nikoli ne sodelujem.

V svojih filmih pogosto prikazujete nasilje, kakšen je vaš odnos do tega?

Nasilje samo ni nujno odvratno. Seveda na nasilje gledamo kot hipokriti, kajti vsak človek je fasciniran ob njem. Konec koncev je človek najbolj neusmiljen ubijalec, ki je kdajkoli hodil po zemlji. Naš interes za nasilje pa po drugi strani odraža tudi dejstvo, da se v svoji podzavesti še zelo malo razlikujemo od svojih prednikov.

Tudi v MEHANIČNI ORANŽI je mnogo nasilja?

Burgessov — pa tudi moj — namen je bil dati nasilju satirični karakter. Najbolj interesantni in pogosto angažirani karakterji v kakršnemkoli filmu so lopovi.

Kaj ste hoteli izraziti z MEHANIČNO ORANŽO?

Ne vidim nikakega smisla razpravljati o pomenu MEHANIČNE ORANŽE. Prvič, ker mislim, da nimam doktrinarnih sposobnosti in politične zvitosti, da bi se ustrezno izrazil, predvsem pa se mi zdi pomembno povedati, da vsaka direktna diskusija o filmu lahko le zmanjša njegove razsežnosti. T. S. Eliot je dal najboljši odgovor. Nekdo ga je vprašal, kaj pomeni neka njegova pesem in on je odgovoril, da pomeni to, kar govori in da če bi hotel to povedati drugače, bi to že storil.

Zakaj delate filme?

Bolje bi bilo vprašati, zakaj naj bi jih ne delal. Kaj drugega pa naj počnem? Dejstvo, da sem jih sposoben narediti bolje kot drugi ljudje, mi nudi dodatno zadovoljstvo. Mislim, da opazka Orsona Wellesa povzema to misel: „Filmski studio je najboljša igrača, ki jo je otrok kdaj imel“. Delanje filmov je nekaj, kar bi počel kot hobi, če se ne bi mogel s tem preživljati.

## IZBOR IZ TUJIH KRITIK

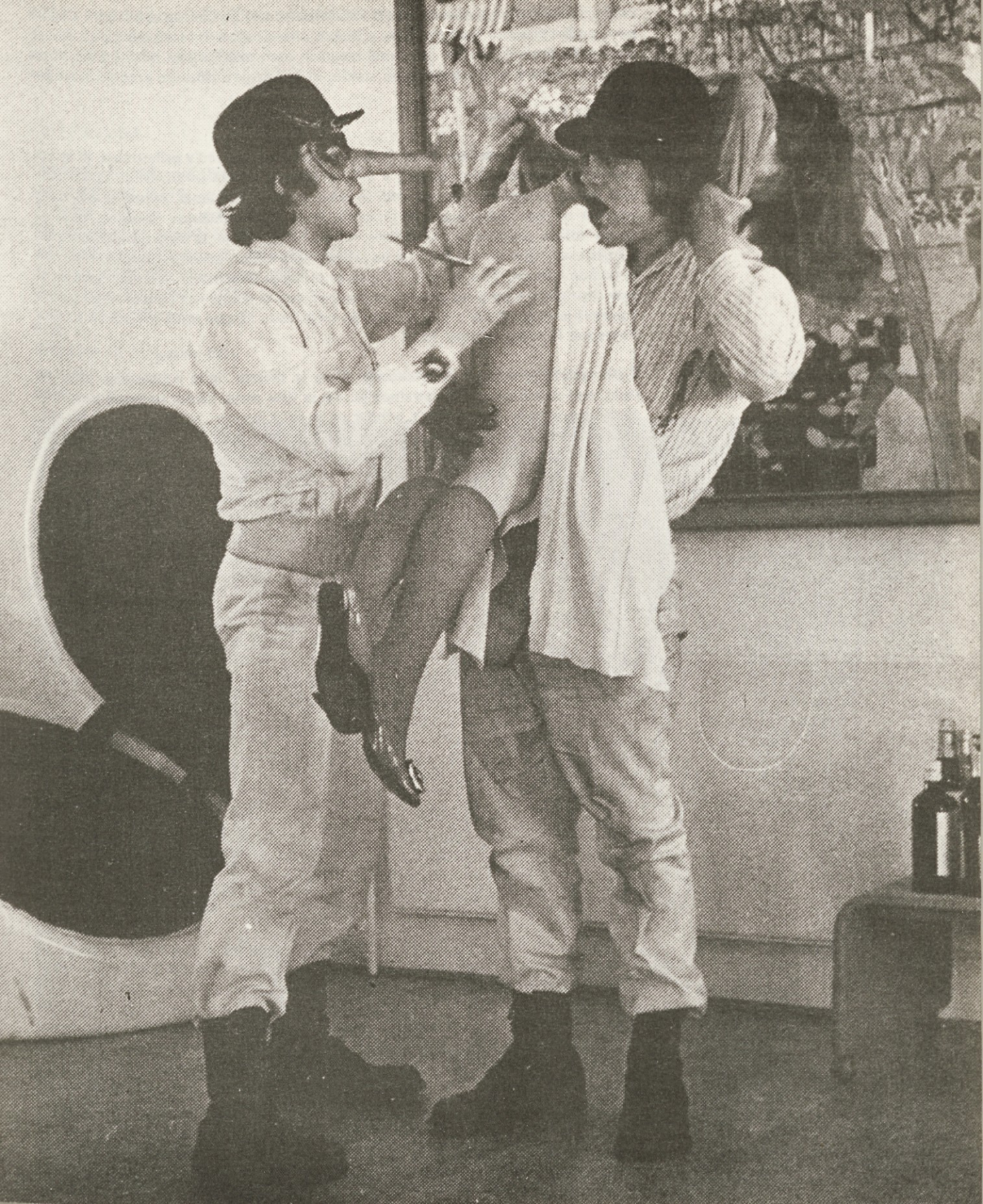
MEHANIČNA ORANŽA je karakteristično hladno filmsko delo, popolnoma brez vsake sentimentalnosti, prežeto z briljantno ironijo in slepečimi dramatičnimi idejami, ki nas razveseljujejo, provocirajo naš smeh, galvanizirajo naš intelekt, dosežejo naše občudovanje — vendar nam nikoli ne omehčajo srca.

Newsweek, 3. januar 1972

Če se nam MEHANIČNA ORANŽA kaže kot Kubrickov najbolj ciničen in najbolj vznemirljiv film, je to manj zaradi tega, ker bi bila moreča bodočnost, ki jo nakazuje, razpoznavno nadaljevanje sedanosti, ampak prej zaradi tega, ker tako neopazno in totalno spelje publiko na raven osebnosti filma, ki so vse dovršeno prilagojene ciničnemu sistemu.

Kubrick vodi svoje pisano obarvane kartonske figure skozi realne situacije in koreografira njihove nemoralne postopke po sijajno prirejenih partiturah popularnih glasbenih klasikov, ki jim daje neizogibnost in celo gracioznost nekega dobro znanega baleta. Od filma STEZE SLAVE do LOLITE, DR. STRANGELOVE in ODISEJA 2001 se je Stanley Kubrick pokazal kot neustrašen raziskovalec zaprtih

# FI



svetov. Brezizhodne situacije, skozi katere obrača svoje like, so splet tako sijajno povezanih odnosov psiholoških pritiskov in družbenih mehanizmov, da je nemogoče določiti, ali naj bo smisel njegovih oseb metafora za ječo družbe ali pa je njihov zunanji svet povečevalno steklo, ki prikazuje puščavske predele človeške duše.

Monthly Film Bulletin

Mračna zgodba o mladem Alexu je še en Kubrickov sprehod v prihodnost, ki se zdi neprijetno verjeten. Kot že prej v DR. STRANGELOVU in ODISEJI 2001 nam tudi tokrat vzbuja vtis, da nas vodi le malo pred našim časom. Skoraj se zdi, da je odgovor na tisto znano misel, da je napak, če se človek ukvarja z vesoljem, ko je na zemlji toliko problemov, ki čakajo rešitve. Kubrick je še stopnjeval futurizem Burgessove knjige iz leta 1962, je pa priredil njen težko razumljivi žargon. Rezultat je nadvse filmski, film je divji, vendar ga omiljuje duhovitost. Končni rezultat je prav depresiven v svoji razsežnosti in pomenskosti in deluje kot opozorilo ali gonilo k premišljevanju. Veder stil daje filmu še večjo težo. Njegov smeh je na meji strahu. Films and Filming, februar 1972

Tisto najbolj genialno v Kubrickovem filmu je dejstvo, da se neprestano giblje na robu med resničnostjo in teatralnostjo. To je tista meja, kamor se navadno zateče gledalčevo ugodje in lagodnost, vendar pa je pri Kubricku to prostor negotovosti, nezaščitenosti, občutki, ki nam jih podaja v mnogih variacijah, včasih kot pantomimo, včasih kot blazni ritual, ali pa nas odpelje k našemu vsakdanu, kjer izplahnijo vse vrednote. Njegovi simboli so polni nasprotnih si vrednosti in jedke ironije. Kubrick ustvari celo mrežo znakov na način, da se film pokaže kot omejevanje sveta; vedno bližji je resničnosti. Film — balet, opera thriller, film, kjer se prepletajo nasilje, erotika in parodija, vse to je MEHANIČNA ORANŽA, ki nas zgrabi s svojim pesimizmom, da se ponovno vprašamo o pomenu ODISEJE 2001, o izvoru vseh grehov, ki imajo veliko moč in ki se ne odrejajo najhujšega. Film je pravljica ali kronika, katere protagonist se obrača k nam s prebrisano domačnostjo in če ne upoštevamo Alexovega jezika, dokazuje, da je film lahko tudi izredna umetnost.

Cinema, št. 166, maj 1972

MEHANIČNA ORANŽA je ironična igra odseva med publiko in predmeti njene očaranosti (seks, nasilje). Film je ogledalo, postavljeno pred gledalca, ki se v njem rade volje prepozna, ne da bi mislil, da ga Kubrick karikira ali se mu posmehuje. Nekaj podobnega je doživel tudi Brecht z Beraško opero.

Positif

Največ hvale gre Malcolmju McDowellu kot Alexu. To je igra v izrednem ravnotežju: osebnost, ki je dovolj ekstrovertirana, da jo sovražimo, in dovolj introvertirana, da jo lahko pomilujemo.

Films and Filming, februar 1972

Na kratko bi lahko rekli, da je Kubrickova kariera nekaj fascinantnega in usmerjenega v neprestano izpopolnjevanje, popolni profesionalizem. Studioznost, tu ni prostora za improvizacijo. Stanley Kubrick nadzira celotno proizvodnjo, ima skoraj moč in vztrajnost manijaka, v filmski industriji mu ni enakega. Še celo za distribucijo skrbi in se sam zanima za kinematografe, kjer njegove filme predvajajo, posebno koliko imajo obiskovalcev. Prav tako pregleda vse podnaslove. Tisti, ki ga dobro poznajo, in teh je prav malo, kajti Kubrick je tudi privatno zelo skrivnosten, ga primerjajo z Orsonom Wellesom in Fellinijem in poleg teh dveh je edini živeči genij modernega filma. Je kaj takega preuranjeno govoriti? MEHANIČNA ORANŽA je, če spoštujemo njeno včasih težko vzdržljivo vzdušje, ali če se zdi njena razdražena nasilnost gnusobna, eden redkih filmov, ob katerih lahko govoriš o geniju.

Cine revue, št. 14, april 1972

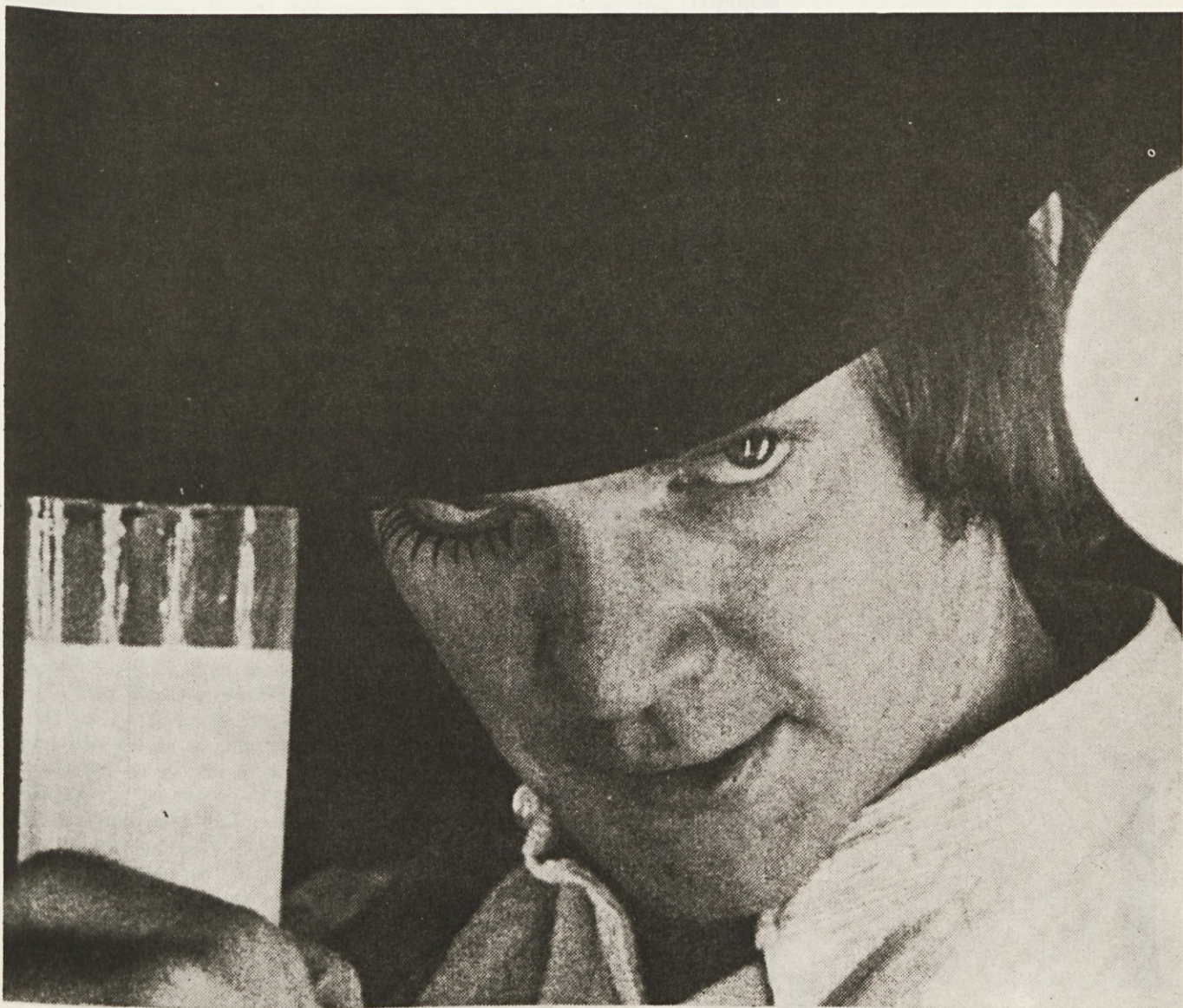
L M

Bolj ko mislimo na MEHANIČNO ORANŽO, bolj jo cenimo kot dovršen film, kjer je vsak detajl preciziran, vendar vseeno dopušča občutek, da je sad naključja.  
Cine reveu, št. 16, april 1972

#### LITERATURA:

CINEMA, št. 166, maj 1972  
CINE REVUE, št. 14, april 1972  
CINE REVUE, št. 16, april 1972  
FILMS AND FILMING, februar 1972  
FILMSKE SVESKE, šte. 9, november 1969  
KATALOG FEST 1973, januar 1973  
MONTHLY FILMBULLETIN  
SIGHT AND SOUND  
POSITIF  
NEWSWEEK, 3. januar 1972

Glavno vlogo v filmu MEHANIČNA  
ORANŽA je igral Malcolm McDowell



# francoska zveza

Filmi, ki jih je režiral William Friedkin:

1968 — Noč, ko je policija napadla pri Minskyju (The Night They Raided Minsky's)

1968 — Rojstni dan (The Birthday Party)

1790 — Naša klapa (The Boys in the Band)

1971 — Francoska zveza (The French Connection)

## Vsebina FRANCOSKE ZVEZE:

Po uboju francoskega detektiva začne policija na obeh straneh Atlantika iskati tako imenovano Francosko zvezo pri razpečavanju mamil, ki prihajajo v Združene države Amerike. Detektiva Buddy Russo in Jimmy Doyle prepričata šefa newyorške policije za mamila, da ju določi za preiskovalca tega primera. Oprezujeta za sumljivima lastnikoma trgovine Salom Boco in njegovo ženo. V pomoč pri tem oprezovanju sta jima dodeljena dva inšpektorja zvezne policije. Med detektivoma in inšpektorjema klije globoko rivalstvo.

Vsi štirje sledijo Boci, ki naj bi se srečal z dvema Francozoma, s Pierrom Nicolijem in Alainom Charnierom. Ta dva sta prav takrat prišla v ZDA. Istočasno z njima je pripotoval tudi francoski televizijski reporter Henri Devereaux.

Čeprav je Doyle prepričan, da so na pravi sledi, ukaže šefu newyorške policije ustaviti preiskavo. Toda ko poskuša Pierre Nicoli kmalu zatem ubiti Doylea, ga ta po divjem zasledovanju ustrelji na stopnišču metrojske postaje. Preiskava postane znova zanimiva.

Mamila končno odkrijejo v Devereauxovem avtomobilu, ki mu je policija sledila na Ward's Island, kjer naj bi bil heroin predan nadaljnjim prekučevalcem.

V končnem spopadu pobegne Alain Chanier med streljanjem v neko zapuščeno stavbo in Doyle, za katerega je postala preiskava in zasledovanje prekučevalcev prava obsedenost, ustrelji po pomoti enega izmed obeh policijskih inšpektorjev.

Medtem pa Alain Chanier uspešno pobegne.

## FRANCOSKA ZVEZA (THE FRENCH CONNECTION)

Scenarij: Ernest Tidman (po knjigi Robina Moora)

Režija: William Friedkin

Kamera: Owen Roizman

Igrajo:

Gene Hackman,

Roy Scheider,

Fernando Rey,

Marcel Bozzuffi,

Tony Lo Bianco,

Frederic de Pasquale

Dolžina filma 104 minute

Proizvodnja: ZDA 1971 — 20 th Century Fox



## ME

Scenarij za FRANCOSKO ZVEZO (napisal ga je Ernest Tidman) je bil napisan po literarni predlogi Robina Moora, ki jo imamo tudi v slovenskem prevodu.

Ko premišljujemo o filmski adaptaciji tega literarnega teksta, ki sam po sebi nima kakih literarnih in umetniških kvalit, se pa odlikuje po dodelanosti osnovnega žanra, to je kriminalke, moramo ob tej adaptaciji ugotoviti naslednje: da se je, kar se dogodkov tiče, dokaj verno držala predloge, da pa se je seveda kot vsaka filmska adaptacija morala odreči marsikakemu natančnemu in podrobnemu opisu iz literature in ta opis zmanjšati ali celo zanemariti na račun filmske slike.

Vzrok za vse to je razumljiv. Literarna predloga Moorove kriminalke je zaradi svoje besedne forme po eni strani in zaradi svoje vsebinske razumljivosti na drugi terjala zelo nadrobna pojasnila bralcem. In to pojasnila o karakterjih, o lokacijah, kjer se zgodba dogaja in podobno. Če bi se režiser Friedkin skupaj s scenaristom Tidmanom zvesteje naslonil na Moorovo predlogo, potem film ne bi imel osnovnih lastnosti filmskega žanra, to je akcije, razgibanosti, zanimive montaže. Bil bi razvlečen ali pa v svoji predpisani filmski dolžni ne bi mogel povedati celotne zgodbe.

Že sicer je literarna predloga precej obsežna, zato je bilo v adaptaciji nujno nekaj pripovednih elementov izpustiti. Tudi film sam je vsebinsko precej razdrobljen, čeprav zgodba sama po sebi sledi enemu samemu namenu, in ta je razkrinkati in najti veliko količino mamila.

Odlika scenarija za FRANCOSKO ZVEZO je njegova večplastnost. Kajti tako zelo usmerjen vsebinski razvoj, kot je v FRANCOSKI ZVEZI, bi v slabem scenariju pogojeval enosmerno, linearno zgodbo, ki bi ves čas pripovedovala samo o obeh detektivih, ali pa ves čas o prekupčevalcih mamil in bi bila oba detektiva potisnjena v drugi plan.

Scenarij za FRANCOSKO ZVEZO pa je obema tvorcema zgodbe dopustil enako velike možnosti in enako veliko prostora. Samo tako je Friedkin kot režiser lahko uskladil ta osnovna gonilna elementa. S tem je film vsekakor precej pridobil na svoji objektivnosti.

Ko smo že pri zgodbi sami, premislimo nekaj pomislekov. Če bi hotel William Friedkin še bolj zanimirati pripoved, potem bi verjetno lahko izpustil nekatere obrobne dogodke, ki sicer po svoje razlagajo fabulativni razvoj, pa k temu razvoju ne pripomorejo bistveno. Tu mislim na vse tiste drobne sekvence, ko oba detektiva uspešno in neuspešno zasledujeta francoska prekupčevalca po New Yorku. Ne da bi te sekvence v filmu motile, celo razumljive so, kajti preiskava in zasledovanje obeh detektivov bi v drugačni izvedbi lahko dajala vtis prevelike naivnosti ali skonstruiranosti; vendar prav sredinski del filma nekako ne more ujeti pravega tempa. Tako se film v sebi dvakrat prelomi. Gre za začetni vtis, ki gledalcem šele predstavi filmsko tematiko in je zato pomemben in zanimiv, in pa potem druga polovica filma od poskusa uboja enega izmed obeh detektivov naprej. Vmesni del je premalo ekspliciten, da bi lahko zdržal dokaj dobro preračunano filmsko linijo in konstrukcijo.

Ne moremo trditi, da bi bil film FRANCOSKA ZVEZA prvi, ki bi nam odkril pojav anti-junaka v filmu, je pa eden izmed najboljših in najbolj osmišljenih, najbolj prepričljivih. Podoba obeh detektivov v filmu nam resnično daje vtis nekakšne komičnosti, kajti njuna zagrizenost v začetnih sekvencah je nekoliko nerealna, neresnična. Ko pa se preiskava odločneje dotakne problema mamil, ko resnično dobimo vtis, da sta oba detektiva predana svojemu delu, potem ju ta njuna (tu je treba verjetno posebej govoriti samo o detektivu Doyleu in manj o detektivu Russu) predanost pelja tako daleč, da v svojih reakcijah presežeta vsa merila detektivskega obnašanja. Resnično že lahko govorimo o nekakšni karakterni izkrivljenosti, kateri je seveda pogoj služba in posledica te službe. Toda vseeno so te reakcije tako specifične, tako enkratne, da jim ne moremo pripisati posebne objektivnosti.

Krutost in zagrizenost ter nasilje, kar opredeljuje oba detektiva, so tako eksplicitni, da se v mnogih sekvencah vprašamo, zakaj taka doslednost. In to je tudi osnovni vzrok, da se nam oba junaka pravzaprav ne zdita več predstavnika neke humanistične institucije, temveč sta že kar na meji zločina.

# SE

Hkrati pa je res, da v filmu FRANCOSKA ZVEZA ne gre samo za karakterno krutost, gre tudi za zunanje, slikovno nasilje. Slikovno nasilje, ki se manifestira skozi filmsko akcijo in filmsko sliko. V tej zvezi je treba omeniti sekvence v črnem baru pa sekvenco, ko eden od obeh tihotapcev poskuša ubiti Doylea (z ostromrejskimi strelji s strehe bloka), potem seveda samo zasledovanje metroja, poboj nedolžnih potnikov v metroju in končno tudi smrt prekupčevalca na stopnišču. Treba pa je tudi opozoriti na zaključno sekvenco policijskega obračuna s prekupčevalsko tolpo v zapuščeni stavbi.

Tradicionalni filmski junak je vedno nosil mnogo pozitivnega, četudi je šlo za kriminalni žanr. To pozitivno se ni manifestiralo samo v srečnih filmskih razpletih, kajti konec koncev imamo tak srečen razplet tudi v FRANCOSKI ZVEZI, temveč je skozi celotno filmsko zgodbo odražala neke miroljubne, humane, humanistične in pravične poglede na svet in na situacije, v katerih se je junak znašel. Pri FRANCOSKI ZVEZI vsega tega, razen srečnega razpleta, nimamo. Scenarist in režiser sta hote preobrnili dotedanji tip detektiva-junaka, uspešnega razreševalca kočljivih situacij, v neko novo podobo obsedenega ubijalca. Za to novo podobo detektiva-ubijalca se moramo zahvaliti prav Ernestu Tidmanu in Williamu Friedkinu iz FRANCOSKE ZVEZE.

Drugi o filmu FRANCOSKA ZVEZA:

S FRANCOSKO ZVEZO je režiser William Friedkin ponovno oživel črni film iz petdesetih let. To je namreč žanr, ki sta ga režiserja Fritz Lang (film OBRAČUN) in Sam Fuller (film VRATA ZA MAMILA) v tistih letih uvedla v filmsko proizvodnjo.



V ameriškem filmu FRANCOSKA ZVEZA režiserja Williama Friedkina je glavno vlogo igral Gene Hackman (na sliki levo)

Aktualnost FRANCOSKE ZVEZE ni samo v naravi filmsko izraznega namena, bolj je važna ta podobnost s predhodniki v filmskem stilu.

Friedkina je inspirirala resnična zgodba, ki pa smo jo mi že pozabili. To je bila afera Angelvil izpred desetih let. Pomembnost in značilnost filma FRANCOSKA ZVEZA leži v nekaterih čudovitih sekvencah. Med njimi je treba na prvem mestu omeniti dirko med metrojem in detektivom v podivjanem avtomobilu in pa seveda tisto v črnem baru, pretep in racijo in pa tisto sekvenco, ko detektivi iščejo mamilo v avtomobilu.

Igralska interpretacija je zelo homogena. Znova so v filmu pritegnili pozornost igralci drugega plana, torej igralci, ki se že skorajda identificirajo s filmom.

V vlogi Doylea, torej brutalnega detektiva, je bil odličen Gene Hackman, ki ga poznamo iz filmov LILITH, BONNIE IN CLYDE, PADALCI PRIHAJAJO. Nov obraz je Roy Scheider, videli smo ga v filmu KLUTE, ki igra drugega detektiva. Tudi on je v neprestanem boju s preprodajalci mamil, toda še vedno zna krotiti svojo brutalnost.

Očiten uspeh FRANCOSKE ZVEZE nam vliva upanje, da bomo lahko videli tudi preostala dva Friedkinova filma: NOČ, KO JE POLICIJA NAPADLA PRI MINSKYJU iz leta 1968 in pa film iz leta 1970 NAŠA KLAPA. Ta film je odlična filmska adaptacija literarnega dela Marta Crawleya, čeprav še nima vseh filmskih odlik.

CLAUDE BENOIT

Jeune Cinema

št. 62

april 1972

Film FRANCOSKA ZVEZA nadaljuje tradicijo, ki sta jo začela filma BULLITT in DETEKTIV. Narejen je s pravo dokumentarno skrbnostjo. Pripoveduje o sadističnih avanturah detektiva Jimmyja Doylea, člana oddelka newyorške policije za boj proti mamilom, ki postane obseden z željo po odkritju velike količine heroína in ki v nekakšnem obsedenem srcu ustrelj policijskega agenta. Igralec Gene Hackman je prepričljiv Doyle, torej dramska figura, ki sledi svojim motivacijam.

V scenariju so elementi, za katere bi lahko rekli, da bolj poudarjajo njegovo grobost kot simpatičnost. Ob filmih DETEKTIV ali BULLITT lahko trdimo, da je bil njun namen neokrnjeno voden proti osvobajajočemu koncu. Sekvence nasilja v FRANCOSKI ZVEZI pa so prikazane v prvem planu in s tem je Doyleva želja po zapiranju majhnih in nepomembnih črnih lopovov samo začetek nasilja.

V drugem delu filma se čuti želja predstaviti dramski karakter manj komično, manj atraktivno, toda bolj fanatično. Toda ena izmed prvih sugestij, ki nam jo film daje, je ta, da je Doyle prikazan kot nekakšen razsodnik, ki ga obkrožajo proizaični detektivi.

Toda v FRANCOSKI ZVEZI je mnogo zanimivih momentov, ki jih moramo občudovati, tu gre omeniti delovanje newyorške policije kot posebnega aparata. Ob grozljivosti detektivovega zasledovanja metroja, kjer Doyle sledi morilcu, je treba omeniti fotografijo prav tako pa tudi montažo, ki nas spominja na montažo v BULLITTU.

V FRANCOSKI ZVEZI je polno reči, ki vzbujajo občudovanje. Mehanika procesa odkrivanja zločina v New Yorku je redkokdaj prikazana tako nadrobno, hkrati pa skrbno in zabavno; na koncu se človeku skorajda zazdi, da resnično pozna ulice in okraje tega vlemesta. Kar se stila tiče, je film v vsakem trenutku razburljiv.

David Pirie

Monthly Film Bulletin,

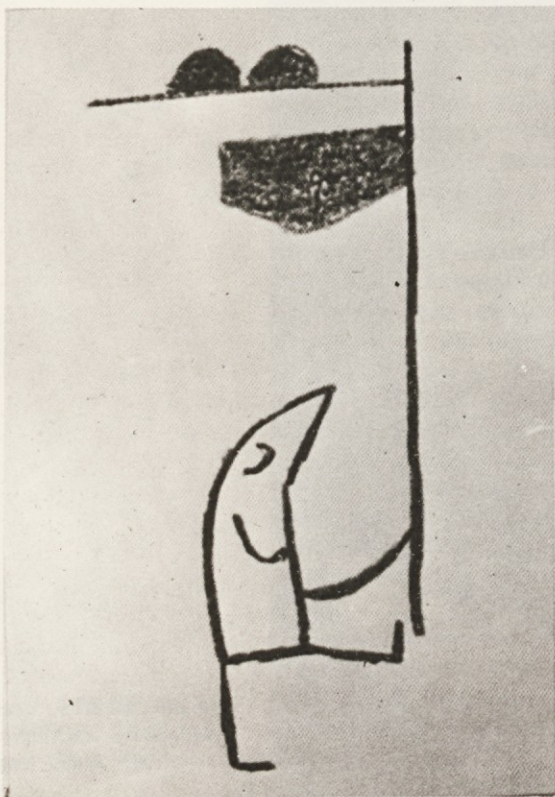
januar 1972

FRANCOSKA ZVEZA je prepričljiva celo takrat, ko je najbolj neverjetna, delno zategadelj, ker temelji na resničnem dogodku iz leta 1961 (umetnost imitira življenje), delno pa tudi zato, ker se je nekaj podobnega zgodilo leta 1971 (življenje imitira umetnost) . . . FRANCOSKA ZVEZA je predvsem zmagoslavje vizualne organizacije . . .

Andrew Saris  
The Village Voice

CA

# razmišljanje o kratkem filmu



Kadar govorimo o kakem festivalu ali podobni množični prireditvi, kjer se na sejmski način odvijajo različna umetnostna hotenja cele vrste avtorjev, smo vedno v dvomu kako opazovati takšno dogajanje. Posebno zapleteno je to v območju kratkega filma, saj je ta zvrst po vsebini in pomenu, ne glede na umetniško raven, že sama po sebi neenoten, močno razčlenjen organizem. Za razliko od celovečernega filma, kjer tvorijo osnovno kategorijo igrana dela, se tu znajdemo v prostoru, ki ga zelo težko enotno ocenimo. Pojavljata se namreč dve temeljni izhodišči razmisleka. 1. Lahko stojimo na stališču, da je potrebno to zvrst razdeliti v posamezne kategorije glede na vsebino, obliko in namen ter ločeno obravnavati posamezne dosežke v okviru opredelitve, ki jo določeno delo zastopa. Takšna običajna festivalska razdelitev pa je v bistvu priznavanje in uzakonjanje umetniške neenotnosti, ki obvladuje kratki film. Absolutno gledano je takšen postopek priznavanje različnih možnosti doseganja umetnosti glede posameznih zvrsti, saj je npr. po takšni opredelitvi možnost kreativne izpovedi v dokumentarnem, risanem, namenskem ali igranem filmu različna. Težko je reči, ali je takšno stališče povsem sprejemljivo; je pa najbolj enostavno in prikladno za bolj pavšalno kot poglobljeno opazovanje te

filmske zvrsti. Kratki film namreč ne glede na zvrst, v kateri je soudeležen, po vsebinski in oblikovni vrednosti tvori umetniško enotno preverljiv organizem, kljub temu da po svoji naravi predstavlja izrazito mnogovrstno strukturo, ki pa je seveda bolj zunanje kot notranje narave. Edina izjema je mogoče risani film, saj je ta oblika z izključno filmskimi kriteriji nepreverljiva, ker vsebuje celo vrsto prijemov, značilnih za slikarsko, mogoče tudi kiparsko likovno zvrst oblikovanja, tako da je tu razmislek o določenih vrednotah razširjen tudi v drug umetnostni prostor. Kljub vsemu pa je ocenjevanje in razvrščanje po zvrsteh za sedaj, kot je videti, edina, ne posebno pravična, a žal realno dejavna oblika. 2. Druga možnost, ki se odpira, pa je pregled filmskih del brez vnaprejšnje namenske vsebinske razporeditve in preverjanje posameznih dosežkov izključno z iskanjem umetniških vrednot, ne glede na žanr. To stališče seveda zahteva mnogo več razmišljanja o pravih vrednotah filmskega prijema in izraza. Znajdemo se pred vprašanjem, kaj naj kratki film po svojem bistvu pomeni glede na možnosti oblikovanja in ne nazadnje, kako ta žanr obravnavati v razmerju do gledalcev, saj je videti, da ta zvrst ni uzakonila nobene toliko splošne oblike, ki bi bila sposobna živeti ob dolgometražnem filmu kot vsakdanji, dnevno prisotni spored. Predvsem nam mora biti jasno, da ta zvrst v okviru filma (drugače je to seveda pri televiziji) že zavoljo časovne omejenosti ne more nuditi tiste zaključene, celostne predstave, kot to omogoča dolgometražni film. Sama oblika torej omejuje in ograjuje to zvrst kot neki poseben način dojemanja in seveda ustvarjanja. V skrajnih razsežnostih se tu gibljejo v območju dveh pogledov glede oblikovanja. Prva možnost je preprosto ilustriranje ali zapisovanje v smislu dokumenta oziroma propagande, ki nima kakega posebnega predpostavljene umetniškega hotenja, čeprav je to lahko implicirano, ampak želi čimbolj verno posneti določena dejstva v smislu vizualne ohranitve kot najbolj verističnega prikaza. Temu načinu nasproti stoji tako imenovani eksperimentalni prijem, pri čemer naj že takoj poudarim, da je izraz bolj vsakdanji kot pa ustrezen bistvu obravnavanega pojma. Tu gre za preizkušanje medija v umetniškem oblikovanju, kjer slednje predstavlja edino mogočo orientacijo in je zato poglobljen predmet obravnave. Obe možnosti sta tu seveda mišljeni kot pojma, saj se poglobljeno dogajanje kratkega filma odigrava med omenjenima kategorijama. Skupna poteza obeh prijemov je v maksimalnem izrabljanju filmskega medija z dveh različnih perspektiv. V prvem primeru gre za prilaganje in utemeljevanje filmskega jezika v prikazanih dejstvih; druga možnost pa sledi oblikovanju izraza v izključno zaprtem prostoru artificialne izkušnje. Ni potrebno posebej poudariti, da sta klasična zastopnika obeh orientacij Vertov in Buñuel, saj šele skozi zgodovinsko perspektivo lahko opazuje-

mo utemeljenost takšne zamisli. Po svojem bistvu pa obe možnosti nudita najgloblje preizkušanje in spraševanje medija z dveh popolnoma različnih pomenskih ravni. Če lahko za tako imenovani eksperimentalni film trdimo, da je dokaj malo zastopan, velja nekaj povsem drugega za veristično dokumentiranje. Toda preden spregovorimo o tem, še nekaj besed o tako imenovanem eksperimentalnem filmu. Napak je, da ta film poimenujemo z omenjenim izrazom, saj gre navadno za dela z igranimi dokumentarnim konceptom, ki ni uravnan na dogovorjeno metodiko pripovedi. Že samo dejstvo, da je eksperiment po svojem bistvu domena znanosti, kjer se kot preizkus potrdijo ali ovržejo določene spekulativno zastavljene trditve, nam daje podobo o zgrešenosti tega prenosa v umetnost. V tem območju se namreč ne dogaja nobena resnica ali pomota, ki naj bo potrjena ali ovržena; tu namreč ne gre za izkustveno potrjevanje nekega dejstva, ampak je ta proces zastavljen v smislu analogona realnosti, ki pa smiselno ni primerljiv, zato tudi ne preverljiv; tudi če bi to bil, s tem ne bi še ničesar dokazali ali uzakonili kot umetnost. V kratkem filmu navadno označujemo z izrazom eksperimentalno vsako tisto delo, ki npr. glede igranega filma odstopa od klasične fabulativne metode. Glede dokumentarcev pa si ta naslov navadno zasluži vsako iskanje, ki si izbere način pripovedi, kjer prikazani svet ni že v osnovi pomensko ovrednoten s tistim, kar realno predstavlja. Toda v tem trenutku mogoče niti ne bi bilo primerno iskati ustreznije možnosti, saj bi takšen razmislek zahteval posebno razpravo, zato bomo pač uporabljali za ta pojem že omenjeni, ne povsem ustrezni izraz. Ker smo že pri eksperimentu, naj omenim enega verjetno precej značilnih primerov pomote z 20. festivala jugoslovanskega kratkometražnega filma. Film Rajka Grliča **PRIPovedUJEM TI ZGODBO** je bil uvrščen v informativno sekcijo, čeprav razen neobičajne strukture pripovedi ne razpolaga z nič bolj nenavadnimi sredstvi kot marsikatero delo v uradni konkurenci. Metodično je njegov prijem močno blizu filmu Ivica Matića **THEME I**, ki je bil v uradni konkurenci, le da je tu način oblikovanja osnovan na impresionističnem dokumentiranju in ne išče kakih pripovednih, igranih zaključkov. Ob tem pa je seveda treba poudariti, da je Grličevo delo neprimerno bolj duhovito, mogoče tudi filmsko bolj suvereno, čeprav ne hkrati povsem originalno, saj sprejema nekatere že znane domislice surrealistične šole; to pa je celo vredno pohvale, saj je verjetno najteže ustvariti samosvojo vizijo sveta na že dograjeni in preverjeni osnovi, kjer je vsaka napaka takoj opazna. Treba je reči, da je 20. festival jugoslovanskega kratkometražnega filma v tej smeri močno prazen, saj je videti, da „iskateljski“ film, če nekoliko drugače opredelimo tako imenovana eksperimentalna dela, ni posebno zaželen niti ne kdove kako dobro sprejet. Dela se

morajo podrediti določenim vnaprejšnjim merilom tradicionalnega fabuliranja, če hočejo odmevati kot polnovredne igrane stvaritve. Manj seveda omenjena trditev velja za dokumentarni film, ki je v nekoliko nenavadni obliki še vedno lažje berljiv in razviden kot igrani, saj je že sam predmet obravnave navadno zadostna pomenska orientacija. To lepo dokazuje že omenjeno Matičevo delo **THEME**, ki bi bilo prav tako lahko eksperimentalno, saj ne kaže ničesar zunaj zamaknenosti v svet neke precej izumetničene in samozadovoljne idilike impresionističnih zaznav.

Večina filmov beograjskega festivala je seveda postavljena v prostor, ki ga je pričujoči sestavek že nakazal v sicer posplošeni obliki, češ da se kratki film kot pojem nahaja med dvema namensko različnima poloma, ki sta enostavno povedano določljiva kot dokument in iskanje, pri čemer je slednje pogosto močno zanemarjeno. Med obema možnostma je, praktično gledano, maneverski prostor sila širok, zato bomo skušali oceniti, na kakšen način ga po vsebini in obliki sedanja proizvodnja izpolnjuje. Območje veristične dokumentacije je v iskanju možnosti, ki jih nudi medij, precej prozaično, saj ne išče nobenih posebno novih prijemov, kako čim bolj plastično očrtati prikazovana dejstva, razen če omenim zanimivo delo **VARIOLA VERA** o črnih kozah Jovana Matanovića. Ti filmi se zadovoljujejo s pavšalnim ilustriranjem, namesto da bi se približali predmetu obravnave in ga kolikor je mogoče izkoristili v prid nazorni predstavi, ki naj si jo gledalec ustvari. To je namreč pravzaprav tudi osnovni namen takih del. Kot pa sem že omenil, je potrebno iskati večino filmov, ki tvorijo značilnost neke kinematografije, v prostoru med verističnim dokumentiranjem in iskanjem. Tako bi lahko za dokumentarec kot osnovno najbolj pogosto obliko kratkega filma (poleg risanke seveda) ugotovili, da išče neka bolj ali manj izrazita osebna izhodišča glede obravnavanih tem, čeprav je glede avtorskih dosežkov letošnja bera bolj slaba. Ta vtis je močnejši, ker sem imel za uvod priložnost ponovno videti Klopčičevo spevno lirično izpoved **NA SONČNI STRANI CESTE**, kar je še povečalo kritična občutja glede tega, kje se je naš dokumentarec znašel. Glede osebnih umetnostnih značilnosti je namreč zelo malo del, ki bi imela poseben pečat avtorjeve samosvoje pripovedne tehnike. Nedvomno še vedno močna osebnost je Vlatko Gilić, ki nadaljuje svoje bolj na občutje kot pripoved grajene filme v smeri iskanja neke praelementarnosti, čeprav njegova dva filma **MOČ** in **LJUBEZEN** ne dosegata skoraj eshatološke vizije, izpovedane skozi dokumentarna opažanja v blatu nagnetenih teles v filmu **DAN VEČ**. Tu je avtor izbral tako originalen in prepričljiv prijem, da njegovi posnetki bolj spominjajo na peklenske prikaze v stoično grozo večnega trpljenja uklenjenih ljudi. Čofotanje po zdravilnem blatu namreč

bolj spominja na neko vizionarno reddrverje pekla ali pošastno taborišče, saj ljudje brezsmiselno tavajo po nedoločljivem prostoru soparnega temačnega vzdušja. Težnja po elementarnem je značilna tudi za filma **LJUBEZEN** in **MOČ**, le da je eno kot drugo delo vse preveč razvlečeno in ne daje tiste kompaktne podobe, ki smo jo pri avtorju vajeni. Izhodišče filma **LJUBEZEN** je arhitektonsko in likovno sila pretehtan sistem opažanj premikov velikih železnih konstrukcij v razmerju do majhnosti človeške figure. Počasi premikajoče se mostovno ogrodje in velikanski nosilni steber sta kot nekakšna projekcija mogočne človekove volje do graditve, ki je v primerjavi z njegovo fizično neznatnostjo še bolj stopnjevana. Premiki in gibanja so počasni, kot da jih uravnava neka enigmatična primarna sila, tako da vzbujajo občutek prvinske tektonike. Planetarno občutenje železnih konstrukcij pa avtor izpelje v prozaično intimo srečanja med možem in ženo, ki poteka brez vsake liričnosti in je smiselno nadaljevanje v elementarnost pahnjenega dogajanja. Manj razviden je film **MOČ**, čeprav tudi tu avtor sledi ideji iskanja prvinskih občutenj, osvobojenih vsake metafizične ali literarno pripovedne zamisli. Bistveno namreč je, da Gilić vseskozi ostaja zvest filmu kot načinu izpovedovanja, ne da bi posegal v katero koli drugo območje, saj so njegova dela hoteno zavzeta le zgolj s preizkušanjem možnosti, ki jih omogoča filmski medij, torej gre za izrazito avtorski pristop k oblikovanju.

Nedvomno izstopa iz festivalskega okvira tudi Jože Pogačnik s filmom **CUKRARNA** in **SLEDIM SONCU**. Tudi temu režiserju gre za avtorski, osebni način oblikovanja. **CUKRARNA** je nedvomno zanimivo nadaljevanje njegovih pred leti začelih socialnih motivov. Razveseljivo je, da se je avtor osvobodil baladno občutene svetoboljnosti in uresničil svoj pripovedni okvir v bolj razvidni in prijemljivi obliki, ne da bi izgubil posebnosti, ki ga opredeljujejo kot avtorja. Film je poln zanimivih domislic, čeprav je treba priznati, da že sama tema vnaprej omogoča dobro obdelavo, saj je spraševanje in pregled nad nekim diferenciranim svetom vedno ugodna podlaga za določeno oblikovanje. Film **SLEDIM SONCU** pa je zopet ena Pogačnikovih dokumentarnih meditacij na temo športa, ki v tem motivnem območju ohranja svežino posebnega avtorjevega pogleda na to tematiko.

Zanimiv dosežek samosvojega oblikovanja je tudi film Aleksandra Mandića **DESKE, KI POMENIJO ŽIVLJENJE**. Pripoved o družini, ki živi na odru, je zanimivo obdelana, saj prvi hip niti ne vemo, ali gre za dokument – tako prepričljivo se odvija na platnu nekoliko trpka življenjska zgodba neuspešnega delavca, polna ironične tragedije neke usode. Oder kot prostor igranja, torej ponarejanja, odseva ali preoblikovanja življenja v nekaj umetnega oziroma drugačnega od realnega sveta je s svojo tovrstno simboliko povsem obrnjen glede funkcije,



saj ni prispodoba resnice, ampak prostor avtentičnega dogodka. To pa je bistven element, ki daje poseben vsebinski učinek temu filmu in nudi mnogotere možnosti za razmislek še potem, ko se zgodba že odvije.

Oblikovno zanimiv je tudi film Puriše Djordjevića AFERA. Vsebinsko ozadje tvori prikaz nekaterih publicistično nakazanih dogodkov na temo gospodarskega kriminala. Toda avtor ni ostal le pri ilustriranju dejstev, ampak je na duhovit način opremil dokumentarne posnetke s sočasnimi prikazovanjem igralnih kart, kar je izvirna oblikovna razrešitev, saj tema sama ne omogoča kakšnih posebnih filmskih izraznih možnosti — razen kritike seveda, ki pa cilja zunaj filma in je bolj problem kriminalističnega kot pa umetniškega področja. Djordjević je pač izvrsten filmski esteta in vedno najde neko metjejsko zanimivo razrešitev, pa naj bo tema še tako nezanimiva. Pogačnikov CUKRARNA, Mandićeve DESKE, KI POMENIJO ŽIVLJENJE in Djordjevićeva AFERA so dela, ki jih družijo povsem konkretna navezanost na pripoved o določeni temi, ki jo tudi razlagajo in registrirajo in ne le prikazujejo, kot je to npr. storil Gilić, ki dopušča gledalcu nešteto možnih razlag. Prav tako se ni izneveril glede kvalitete prikazanega filma Želimir Žilnik z delom VSTAJA V JASKU. Avtor nadaljuje v vsebinsko spremenjenem pripovednem okviru svoje nervozne, izredno dinamične prikaze, kjer se dramatičnost odvija skozi neprestano menjavanje različnih izsekov posameznih ali skupinskih razgovorov na temo upora v majhni vasici Jasek. Plastično prikazovanje pripovedovanih dogodkov je še stopnjevano z nenavadnimi postavitvami v prostor, duhovitimi obrati kamere in stremljenjem za čim večjo neposrednostjo govornikov. Žilnik tako v bistvu ohranja vse sestavine svoje filmske govorice. Pozornost zasluži tudi dokumentarci s poetično komornim prijemom, kakršen je Stasenkov film POSLEDNJI na temo zadnjih zbiralcev peska na Jadranu. Avtorju seveda ne gre za iskanje ali problematiziranje filmskega jezika, ampak ubrano, z arhaičnim odtenkom prikazuje delo, ki bo kmalu utonilo v pozabo. Manj uspešno je na isto temo uprizorjen Tanovičev film PESKARJI. Stasenko je posnel še film MITING V ODDELKU 4 F, ki predstavlja pripoved o mladem alkoholiku, vendar se avtor tu giblje v okviru za jugoslovanski kratki film že klasičnih prijemov, zato je manj prepričljiv. Kljub temu seveda delu ne gre odrekati formalno zanimivih rešitev, ki nedvomno presegajo vrednostno raven festivala. Podobno kot Stasenko je tudi Hadžismajlović posegel po komornem prikazovanju. Njegov film PREMOGARJI govori o nabiralcih premoga, pri čemer avtor uporablja likovno vizualno zanimive prijeme, ko v temačnih barvnih odtenkih razvija pripoved o nekem neobičajnem, že tudi domala preživetem delu. Koncizna gradnja slike z velikim občutkom za arhitektoniko kadra

vzbuja subtilno zajet vtis o prikazanem dogajanju. Če je učinek, ki ga ustvarjajo dokumentarna dela, že tradicionalno na dokaj solidni ravni, čeprav brez izjemnih dosežkov, lahko v območju risanege filma opazimo določeno krizo. To je toliko bolj opazno, saj je ta zvrst nedvomno najmočnejše, umetnostno najgloblje področje celotne jugoslovanske kinematografije. Padec kvalitete je seveda viden šele v razmerju do pojma, ki ga naš risani film predstavlja kot celota, saj je festivalski spored sicer povsem soliden, mogoče niti ne posebno šibkejši od dokumentarnega. Tradicijo zagrebškega filma kot nedvomno najbolj prevratne in umetnostno dalekosežne šole zadnjega desetletja v svetovnem merilu zastopa Nedeljko Dragić s filmom TUP—TUP. To delo predstavlja nadaljevanje estetskih možnosti, ki jih je razvila omenjena šola. V razmerju do pojma našega risanege filma seveda ni nič izjemnega, toda to je mogoče trditi zgolj v tem območju. Film ohranja sintetično vrednost likovno slikarske forme in posebnosti filmskega oblikovanja. Obe komponenti sta skladni ter funkcionalno izkoriščeni, tako da lahko film opazujemo s stališča povsem likovne ali pripovedne strani. Ta skladnost je namreč ena glavnih značilnosti zagrebške šole, saj domala nobeni kinematografiji ni uspelo na tako poln način povezati dve sicer ne posebno oddaljeni, a kljub temu različni plasti umetnostnega izraza. Zanimiv je sicer tudi Neoplantin risani film ZASTAVE režiserja Zorana Jovanovića, toda težnje po sintetičnosti, kakršno lahko opazimo pri Dragiću, tu verjetno ni.

Zanimiv problem pa predstavljajo povsem kratke, nekaj sekund trajajoče risanke, ki izpostavljajo le določeno idejo ali domislico. Ta dela so v bistvu radikalizacija tradicionalnega pripovednega okvira risanege filma, ki je zastavljen kot burleskna komična zgodbica. Ta možnost je tu tako zgoščena, lapidarna in osredotočena na neko vnaprej začrtano reakcijo, da učinkuje že kot nekakšna filmsko izražena misel ali pregovor. Ti kratki prebliski so prav filozofsko zastavljeni, saj je njihova bistvena vsebinska lastnost, da obravnavajo človeško najsplošnejše probleme ter o njih izrekajo zgolj zaključek, ki izvira iz širokega konteksta razmišljanja, čeprav je kot rezultat zgolj ugotovitev „par excellence“. Ko bi jih prevedli v literaturo, bi ti kratki utrinki ustrezali mislim, pregovorom ali epigramom, saj po vsebinski polnosti ter obliki nedvomno potrjujejo takšno primerjavo. Če ti filmi ne bi imeli dokaj literarno zastavljene pripovedne teze, bi nedvomno prišli v območje sifilovsko obravnavanega eksperimenta.

Razmišljanja o festivalu bi v pregledni shemi morala obsegati še celo vrsto solidnih filmov, toda ker namen pričujočega pisanja ni v iskanju posamičnega ocenjevanja, kar je naloga dnevnega tiska, sem se omejil le na tista dela, ki z osebnega stališča najbolj značilno odsevajo nekatere tendence naše kratkometražne filmske umetnosti.



# 20. jubilejni festival jugoslovanskega dokumentarnega in kratkometražnega filma

Beograd, 2.–7. marec 1973

Ko sem sestavljal poročila o prejšnjih festivalih kratkega filma v Beogradu, se mi je nekako sama po sebi vsilila potreba, da sem pisal o dveh filmih, ki sta po mojem intimnem mišljenju predstavljala kakovostni vrh festivala in sta učinkovala kot najmočnejše umetniško doživetje. Težko se je bilo odločiti za en sam film, za najboljši film leta, za film, ki nam je v ogromni konkurenci prek sto kratkih filmov vseh zvrsti ponudil največ; zdi se, da tako prepričljivo najboljšega filma ni bilo. Letos pa, ne da bi vztrajal pri že nekoliko tradicionalnem številu dva, se je namerilo tako, da sem to število ponovno poklical na pomoč. To pot ne kanim govoriti o dveh filmih, marveč o dveh avtorjih (vsak izmed njiju se je predstavil z dvema filmoma), v znamenju katerih je brez dvoma potekal tradicionalni, dvajseti festival jugoslovanskega dokumentarnega in kratkometražnega filma. Beseda bo tekla o avtorjih Vlatku Giliću in Jožetu Pogačniku.

Vlatko Gilić nam je pokazal svoja najnovejša filma MOČ in LJUBEZEN. Čeprav na prvi pogled povsem različna, imata oba filma stično točko prav tam, kjer se lahko razjasnijo vsa protislovja nekega pojava, neke konkretne stvari; če bi oba naslova parafrazirali, bi lahko rekli, da je prvi film posvečen LJUBEZNI DO MOČI, drugi pa MOČI LJUBEZNI. Kot dve skrajnosti sta Gilićeva filma tudi gledalce razdelila v njihovih sodbah, naklonjenosti ali simpatijah, popolnoma sta prodrli v njihovo zavest, delovala sta kot neke vrste test, če je to najbolj ustrezen izraz. Film MOČ govori o mladih ljudeh, ki iščejo pomoč pri znanem hipnotizerju Roku, verjamejo njegovim zagotovilom, da lahko nauči ljudi kako vladati drugim. Režiser je posnel eno izmed hipnotizerjevih seans in zabeležil vse, kar se je tam dogajalo, nas pa je postavil za priče metafizične transformacije osebnosti, ki so postale plen in žrtev volje svojega učitelja. Ob koncu filma se šele zavemo, da je transformacija pravzaprav samo prehod iz normalnega v hipnotično stanje in ko vse osebe razkrijejo svoj pravi jaz, svoje intimne želje in nagnjenja.

Spoznanje o tem pa je porazno in to je v bistvu nagnilo umetnika, da se je približal mladim ljudem in poskušal razkriti tisto elementarno silo, ki je mladeniče prisilila v to čudno avanturo, poskušal je razbrati, kako bodo mladi ljudje moč, ki so si jo tako pridobili, uporabili. Priče smo posledic, ki zgovorno kažejo tudi vzroke: najnižje strasti in demonska želja po uničevanju, po zaslužnjevanju drugih ljudi so bile glavni dejavniki, ki je mlade ljudi pahnil v avanturo. Mlad fant hipnotizira drugega mladega fanta in ga nato prisili, da joka, da mu liže podplate na čevljih, da mu je najvdanejši hlapec. Seansa se zaključi z izjemno močnim prizorom: fant, ki je vse ostale spravil pod svojo kontrolo, vzame iglo in sukanec, jih zašije po prsih in jih na ta način poveže. V besnilu in nenasitljivosti zašije tudi svojega učitelja in na koncu zašije k drugim še samega sebe.

Za razliko od prvega filma je v filmu LJUBEZEN vse preprosto in navadnemu gledalcu mnogo bolj znano in bližje. Nad izjemno globokim kanjonom gradijo delavci most. Enega izmed njih obišče žena. To je pravzaprav vsa zgodba, okvirna pripoved, v katero je Gilić vgradil čudovito, duhovito, silno in vznemirljivo podobo ljubezni. Težko je o tej ljubezni pripovedovati tistim, ki filma niso videli, kajti, tako kot vsako resnično umetniško delo, ima tudi LJUBEZEN svojo atmosfero, fluid, ki žarči in pušča najrazličnejše nianse v dotiku z ljudmi. Pri filmu lahko pohvalimo glavne tehnično-izrazne sestavine, režiserjevo znanje in snemalčevo veščino, toda končni vtis, tisto pravo doživetje deluje šele v gledalcu samem. Film LJUBEZEN predstavlja vsekakor še en korak naprej v umetniški izpovedi Vlatka Gilića, njegov umetniški pogled na svet pa si z globino in močjo tako rekoč pridobiva nestvarne razsežnosti. Nepozaben je prvi kader, v katerem kamera spremlja spojitve dveh polovic mesta, nato pa se oddalji od konstrukcije z njenimi delavci vred, ki delajo tako visoko, da tega skoraj ni mogoče verjeti. Začetek filma, kader, ki traja nekaj minut in v katerem se kamera zlagoma giblje, povsem diskretno odkrivajoč nevsakdanji fenomen,

ustvarja napetost, ki počasi, toda večplastno raste ter pripelje gledalca v svojevrsten svet, iz katerega ga izključi šele na koncu filma. Gilić je dramaturgijo gradil na odnosu intimnega (srečanje moža in žene in kosilo, ki sledi) in splošnega (gradnja mostu), dokazujoč s tem, kako lahko prav ljubezen kot človekovo najmočnejše spodbudilo doseže najbolj nedosegljive reči. Mogočni most s svojo zapleteno in natančno strukturo naravnost poudarja enostavnost odnosa moža in žene in v veliki meri odnos celo pojasnjuje, ko nas vrača v svet elementarnih človekovih čustev in nam znova oživlja vero v človeka.

Osrednje osebe filmov MOČ in LJUBEZEN predstavljajo antipoda, zato niti ni nič čudnega, če je občinstvo občudujoče sprejelo en film in odklonilo drugega.

Gledalci, ki ne zmorejo analize, marveč se lahko s filmskimi junaki samo identificirajo ali se v njihovem imenu odločajo, so z vsem srcem glasovali za ljubezen, za human in konstruktiven umetnikov odnos do sveta, za njegovo sposobnost darovati gledalcu trenutek, ki ga bo oplemenitil. Ko pa so gledalci obsodili dogajanje v MOČI, niso obsodili avtorjeve nesposobnosti, da bi zapustil močan vtis, ali nesprejemljivosti filozofije, ki je v filmu predstavljena, nasprotno, gledalci so takoj obsodili tisto, kar je obsodil tudi režiser, najbrž prepričani, da je povsem nepotrebno oživljati mračne in negativne plati človeškega bitja.

Jože Pogačnik se je predstavil s filmoma SLEDIM SONCU in CUKRARNA. V prvem filmu je posnel smučarje-skakalce za časa tekmovanja za svetovno prvenstvo v Planici. Režiserju je uspelo izogniti se suhoparnemu dokumentarnemu zapisu, uspelo mu je izbrano in inteligentno spojiti posneti material, uspelo mu je doseči tudi globlje, metaforične rezultate. Ko je postavil sonce in sneg drugega nasproti drugemu, mehak sneg, izpod katerega je sonce že izvabilo prve spomladanske trave, nato pa to situacijo primerjal s smučarji, ki jim je razmehčani sneg velik sovražnik, nam je Pogačnik pokazal moderne lkare, ki pogumno in brez-kompromisno letijo, se dvigujejo nad pogledi navdušenih gledalcev, nato pa se spustijo v prepad in se borijo za daljine. Letijo, padajo, z dvignjenimi glavami se pogumno dvigujejo, kljubujoč naravi in daljavam, prepričujejo nas o ogromnih možnostih, ki jih človek nosi v sebi, v želji, da bi obvladal naravo. Čeprav film v celoti ni zapustil najbolj brezhibnega vtisa, pa mu moramo kljub temu izraziti priznanje zavoljo ekspresivnosti, ki jo je avtor ustvaril z učinkovitim montiranjem slike in tona.

CUKRARNA je dokumentarec o stari hiši, ki ima dolgo in bogato zgodovino, zgodovino pa predstavlja tudi njeni sedanji stanovalci. Beseda je o stari ljubljanski zgradbi, kamor so se zatekli mnogi razumniki, pesniki in umetniki, dobro skriti pred mnogo številnejšo generacijo klatežev, brezdomcev

in ničvrednežev. Ta hiša, ki za svojimi sivimi in razdrapanimi zidovi skriva mnoge žalostne in vesele usode, ponuja bogato razsežnost vseh mogočih življenjskih situacij (kajti v tej hiši je skoncentrirano življenje v malem), ima čar nepredvidljivosti, zato je tudi postala simbol nečesa skritega, skrivnostnega, potencialnega in neuresničenega. potencialnega in neuresničenega. Ko poslušamo izpovedi stanovalcev Cukrarne, se v nas nenehno poraja potreba, da bi se ljudje dobro preštudirali, kajti skoraj smo prepričani, da se med njimi skriva kakšen neodkrit genij, znanstvenik, umetnik. Globoko smo zamišljeni in poskušamo analizirati vse osebe, pronikniti v njihove besede, odkriti morebitni prikriti smisel njihovega pomena in vse to zavoljo nje, zavoljo stare, sive hiše, ki vedno skriva presenečenja. Film je duhovit, jasen, zanimiv; kompleten je že od scenaristove zamisli tja do realizacije. Da o zadovoljstvu videti film, kjer igra glavno vlogo stara iztrošena kskrivnostna hiša, niti ne govorimo.

Ko pregledujemo letošnjo proizvodnjo kratkih filmov v Jugoslaviji — skoraj v celoti smo jo videli na festivalu v Beogradu — opažamo, da je v središču pozornosti zvrst dokumentarca. Več kot polovica enoletne proizvodnje in skoraj tričetrť filmov v uradni konkurenci (kar bi pomenilo, z manjšimi korekturami, tudi najboljših filmov) so nosili oznako te tradicionalno dobre in uspešne zvrsti. Dejstvo, da so bili dokumentarci absolutno najmočnejši, nam postane jasno, ko ugotovimo, da so zvrsti kratkega igranega in animiranega filma v upadanju, tako kvalitativno kakor tudi kvantitativno. Zato tudi ni nič čudnega, da so bili redki in omembe vredni filmi, ki niso nosili oznake dokumentarnega filma. Zato poskusimo izločiti častne izjeme.

V kategoriji igranega filma je bil najboljši JOZEF ŠULC režiserja Predraga Golubovića, čeprav je bil to film, ki mu je bila ideja mnogo bogatejša kot pa režiserjeva realizacija. Filmska zgodba je postavljena v čas zadnje svetovne vojne, v čas, ko so Nemci z vso močjo prodirali in osvajali našo deželo. V nekem čudnem in skrivnostnem trenutku, ko so se bili nemški vojaki postrojili, da bi streljali na kmete iz okolice Smederevske Palanke, pa se je zgodilo, da se je eden izmed vojakov, neki Jozef Schultz uprl ukazu; zaradi neposlušnosti so ga ustrelili skupaj s kmeti. To je film, ki je bil navdahnjen z resničnimi dogodki, film, ki je razpolagal celo z dokumentarnimi fotografijami tega nenavadnega dogodka, toda režiserju Goluboviću, ki je sicer znan po svojem dokaj obširnem opusu, posvečenemu fenomenu vojne, ni uspelo, da bi močno in humano temo s pravo mero pripeljal do emocionalnega vrhunca.

Med animiranimi filmi sta se odlikovali dve deli: TUP-TUP Nedeljka Dragića (naš letošnji kandidat za Oskarja v kategoriji animiranega filma) in ZASTAVE mladega karikaturlista Zorana Jovano-

viča. Dragičev film nas je spomnil na slavne dni zagrebške šole risanege filma tako po ideji kakor tudi po načinu realizacije; rekel sem „spomnil“, kajti na festivalu je bil edini film te vrste. Opaziti je, da Zagreb film zadnje čase daje poudarek snemanju komercialnih risanih serij, ki so namenjene za izvoz, kakor tudi velikemu številu enominutnih filmov — „štosov“, ki so simpatični, duhoviti in izjemno očarljivi; publiko predstavljajo tudi mnoge še neuveljavljene avtorje, bodoče sile „zagrebške šole“. Prav ti filmi pa so nam zapustili pesimistično sporočilo, dobili smo vtis, da so postali zelo številni, tako rekoč glavni proizvod zagrebških animatorjev, in da niso postranski izdelki, ki se jih dela v trenutkih navdiha: hitro, tako rekoč z levo roko. Toda vrnimo se k Dragiču. Njegovo delo je nadaljevanje zanimanja za človeka, ki tava in pada v najrazličnejše življenjske situacije in na tej usodni poti doživlja mnoge svetle in temne trenutke. TUP-TUP je film o človeku, ki je preganjan, o človeku, ki ne more nikamor pobegniti iz svojega sveta, ne more pobegniti od sebe, pa tavajoč in doživljajoč najbolj pestre situacije, najde svoj mir v svetu pravljic. Način animacije lahko ocenimo kot standarden Dragičev stil s pripombo, da je to pot izjemno poln duhovitih obratov in absurdnih situacij, ki niso vedno čisto izvirne, marveč spominjajo na usode mnogih drugih junakov iz sveta risanege filma.

ZASTAVE je film, ki močno korenini na eni sami ideji, na odnosu človeka do zastave. Ta ideja je

virirana na več načinov in doseže rezultate, ki s svojo simboliko učinkujejo zelo ostro, duhovito in, kar je najbolj važno, resnično. Film je ritmično naslonjen na dobro glasbeno predlogo, animacija je enostavna in funkcionalna, sem ter tja sicer nezanesljiva in nespretna in zato se kar naprej bojimo, da bo vse razpadlo, kar napravlja vtis, kot bi moral sicer nadarjeni avtor šele obvladati težave svojega poklica. Vendar je izmed vsega najpomembnejše to, da se je novi avtor (čeprav to ni njegov prvi risani film) prebil v prve vrste, zdaj pa bi mu bilo treba pomagati in mu omogočiti, da bi se nemoteno razvil.

V kategoriji namenskega filma je tudi letos triumfiral (to je absolutno najprimernejši izraz, s katerim je moč izpričati navdušenje občinstva in dela kritike ob filmu SOVA) Aleksandar Ilić. Treba je poudariti, da je Aleksandar Ilić zares dober avtor, ki s svojimi metaforičnimi zgodbami iz narave že nekaj let vzbuja posebno vzdušje v festivalni dvorani. To pot je njegovo zanimanje vzbudila sova, ptica roparica, ptica pametnega in krvoločnega pogleda, o njeni škodljivosti smo se učili še pri osnovnošolski zoologiji. Nasproti sovi so v filmu postavljene ptice, ki ne živijo osamljeno, marveč grade svoja gnezda skupinsko. V gnezdih so mladiči, noč pada na zemljo in sova se podaja na svoj običajen nočni lov. Napada gnezda in žre nemočne, nebogljene mladiče, toda ptice se združijo in nasilnico preženejo. To je v kratkem vsa zgodba, iz katere je takoj moč zaznati, da so Iliću



Grand Prix letošnjega beograjskega festivala je dobil Vlatko Gilić za kratki film LJUBEZEN

stvarna dejstvasamo povod za sugestivno film, katerega parabola se konča z mnogimi podobnimi primeri iz človekove zgodovine. Avtor izjemno dobro montira, vključuje zvočno kuliso, tako da mu je s pomočjo odlične kamere uspelo napraviti vtis moči in polnosti. Vendar pa se zdi, da zgodba o dobrem in zlu, o enotnosti in sebičnosti, ni presegla lanskoletnega filma LED. Ta dva filma pa lahko primerjamo ravno zato, ker sta v celotnem postopku, od ideje do realizacije zelo podobno grajena. Predvsem menim, da je problem sove sestavni del verige kroženja normalnih naravnih procesov (kajti tudi ptice, ki jih je sova napadla, se hranijo tako, da uničujejo druge, nižje oblike življenja), to je naravni boj za obstanek in zato je film uspešen v svoji simboliki samo, če je postavljen v konkretne situacije. Poleg tega je film LED mnogo bolj naravno učinkoval, čeprav gre v obeh primerih za trikot; boj živali s naravo, na direkten način (boj rib, da bi izpod zaledenele reke prišle do zraka) ali malce bolj indirektnen način (boj z drugimi živalmi) ima v LEDU svoje rešitelje v tretjem elementu, rešitev najde človek.

Izmed ostalih dokumentarnih filmov, ki so slučajno izpuščeni zavoljo zaporedja zaporedja pisanja, jih je še nekaj, ki bi vsekakor zaslužili posebno pozornost. Vendar niti eno izmed teh del ni delovalo kompletno, vedno je bilo mogoče najti kakšno nadrobnost, ki je kazila splošen vtis. Nemaraje samo film TOVARIŠICI (Druge) Zorana Tadića vzbujal vtis kompletnega filmskega dela; če ga ocenjujemo tako, da primerjamo idejo z realizacijo, mu ne moremo skoraj ničesar očitati. Film pripoveduje o starki in njeni kozi, ki ju je življenje v kamniti pokrajini, kjer vlada pomanjkanje in kjer je življenje izjemno težavno, prisililo, da živita skupaj in da druga od druge črpata tisto odločujočo pomoč, ki je bistvena za obstanek obeh.

Če se sedaj lotimo nekakšne neobvezne razdelitve filmov na skupine, bomo opazili, da je bil eni izmed njih skupen zelo cineastičen pristop k temam, filmski način izpovedi, ki je bil režiserjem prva zapoved. Tu predvsem mislim na filme KUBIKAŠI Karola Vička, ki je pohvala graditeljem kanala, poetična zgodba o ljudeh in delu, o žuljavih rokah in skromnosti; nato ODHAJAJOČI (Polaznik) Živka Nikolića, umirjena in malce otožna zgodba o ljudeh, ki pričakujejo smrt. To je film nežnega ritma, nevsiljive, toda izrazite kamere, ki vsebuje vrednote univerzalnega, povsem verodostojnih nadrobnosti in dramaturgije, ki je v zaključnem trenutku filma, ko se prijatelji in znanci z glasnim objokovanjem poslavljajo od umrlega, mogoče malo preveč naglašena. V to skupino bi lahko uvrstil tudi film Aleksandra Stasenka POSLEDNJI – to je korekten dokumentarec o zadnjih prodajalcih peska.

Druge skupino, ki bi jo lahko označili kot diametralno nasprotno prvi, sestavljajo filmi, ki jim je bila v prvem planu zanimiva ideja, tema, scenarij, v katerih pa so imela filmska izrazna sredstva vse premajhen pomen, da bi jih z dobro osnovo tudi nagradila. Najbolj izraziti predstavniki te skupine so filmi: NA GUGALNICI (Na ljuljašci) Miloša Nikolića, duhovita, zanimiva in popolnoma avtenična zgodba o običaju, ki je razširjen v neki vojvodinski rumunski vasi: deklice in dečki se zelo mladi poročajo, njihovo medsebojno spoznavanje oziroma njihovo kratko predzakonsko življenje pa poteka po starem običaju – ob gujanju na gugalnici. Film SLUČAJNA BIOGRAFIJA je odličen primer, kako je mogoče filmu zmanjšati vrednost, če ima režiser prevelike želje, primanjkuje pa mu občutek za mero. Režiser Borislav Gvojić je imel v rokah odličen scenarij o zapuščenih otrocih, nato pa je s pretiranim in slabo odmerjenim tekstom rušil in uničeval silo tudi tistih najbolj močnih dokumentov, navajajoč nas k misli, da je vse, tako kot tekst, čista improvizacija. Film Nikole Jovičevića NA DRUGI STRANI CESTE (Preko puta) je tipična televizijska reportaža o enem izmed naših zelo zanimivih in aktualnih problemov. V mnogih mestih se mladina znajde v položaju, da išče prostor za svoje zabave med cerkvenimi zidovi, kajti ustrezni organi mladinskih organizacij nimajo dovolj razumevanja (niti denarja), da bi pritegnili mlade. Pri tretji skupini filmov ni velike razlike med idejo in realizacijo, avtorji so sicer dovolj uspešno usklajevali obe pomembni komponenti, vendar pa so nekatere nadrobnosti ali napačni prijemi napravili vtis, kot da so se v film prikradle (nepotrebne) napake. S filmom DESKE, KI POMENIJO SVET (Daske, koje život znače) nam je Aleksandar Mandić poskušal predstaviti film, katerega osnova bi bili dokumentaristični dogodki, pozneje pa bi ob njih poskušal film nadgrajevati z igranimi deli, ki naj bi delovali kot predstava amaterskega gledališča. Vendar pa se mu kljub duhovitosti tako resničnih kakor tudi režiranih življenjskih situacij ter parodičnosti filmskega izraza spojitve ni najbolj posrečila, ker so namreč igrani deli, po zaslugi „igralcem“, delovali prisiljeno in izpodbili začetni ritem filma.

VSTAJA V JASKU (Ustanak u Jasku) Želimirja Žilnika je popolnoma natančno pokazal avtorjeve želje in odnose, vse, kar je bilo storjenega, je popolnoma brez vsake slučajnosti, celo izzivanje igralcev je imelo svoje opravičilo v režiserjevem hotenju, da tudi to nekaj pomeni. Vendar pa se mi zdi, da režiserjev odnos do tistih, ki so v filmu nastopali, ni bil najbolj human, če upoštevamo temo, s katero se je ukvarjal: govoril je o ljudeh, ki iz revolucije niso napravili kariere, ki je niso vnovčili, niti je niso s pridom uporabili; revolucijo so pojmovali kot obvezo, ki jim jo je prineslo njihovo prepričanje.



# beograd 73 <sup>tretjič</sup>

Po lanskem festivalu dokumentarnega in kratkega filma v Beogradu, ki je bil uspešen kot že dolgo ne, smo pričakovali, da letošnji te kakovostne ravni ne bo mogel zadržati. Toda pričakovanja so se le delno uresničila, namreč toliko, da letošnji, jubilejni festival v Beogradu sploh ni bil slab, čeprav slabši od, ponavljam, izrednega lanskega. To je prvi vtis po končanem festivalu.

Drugi, da se dokumentarni film v naši filmski proizvodnji še vedno trdno drži na prvem mestu, čeprav je lani kazalo, da se mu po kakovosti (po količini seveda ne) krepko približuje kratki igrani film, oziroma nekakšna kombinacija igranega dokumentarca ali dokumentarnega igranega filma. Kratki igrani film je letos kratkomalo odpovedal, redka bira v tej kategoriji je bila tako zelo pod lanskim poprečjem, da nagrad zanje praviloma sploh ne bi smeli podeljevati. Odpovedal je celo veliki uspešnik tega področja Predrag Golubović, ki se drži sicer svoje humanistične usmerjenosti, vendar letos njegov JOZEF ŠULC ne ustreza ravni njegovih dosedanjih del. Pridružuje se mu tudi naš jože Bevc s svojim humorističnim skečem v seriji občana Urbana ČAS, ki nas sicer rahlo zabava, vendar ne dosega vsaj kakovostnega poprečja. In komajda lahko omenimo še kakšen igrani film, tako zelo malo jih je bilo in tako zelo hitro so izginili iz spomina.

Prav tako kot lani pa tudi letos ugotavljamo rahlo stagnacijo animiranega filma, tega našega močnega aduta na področju kratkega filma. Zagrebški center še vedno briljira s svojimi mini-filmi, odlično poantiranimi, v skopi risbi prikazanimi gagi. Manj so bili opazni animirani filmi „normalnih“ kratkih dolžin, med temi pa predvsem že eno leto stari TUP-TUP Nedeljka Dragića (videli smo ga namreč že lani v Oberhausnu po beograjskem festivalu) — pripoveduje zanimivo in zabavno zgodnico o človečku, ki išče mir na tem svetu ropotanja in šumenja, potem pa postane sam nasilnež. Ta animirana burleska je zanimiva še posebej zato, ker v njej kar mrgoli avtorskih domislic in se vrstijo bliskoviti preobrati, pri katerih se gledalec presenečeno sprašuje, od kod avtorju (in njegovim sodelavcem, seveda) tako neizčrpen vir svojevrstnih gagov. Kot že dve leti poprej, ko je začela

zagrebškemu centru za animirani film konkurirati novosadska Neoplanta s filmi Borivoja Šajtinca, tako se jim je letos spet postavila po robu s filmom ZASTAVE, katerega avtor pa je Zoran Jovanović. Zastave, kakršnihkoli barv pač so, služijo različnim namenom. Avtor te namene ironizira, a jih ne banalizira, na vsak način pa zabava. In tako je tudi pri drugi kategoriji našega kratkometražnika seznam filmov, ki jih velja omeniti, tako rekoč izčrpan.

Kot glavna in najbolj pomembna kategorija pa ostaja še vedno dokumentarni film, tisti, ki je pred nekaj leti doživel krizo, potem pa se kot feniks spet prerodil, pomladil, popestril. Lani je bil karseda odličen, kot tak je bil sprejet tudi na mednarodnih bojiščih. Letos je njegova kakovost komaj za kanček popustila, opazna pa je razlika v kritični ostrini, ki je letos bolj topa. Kolikor so bili lani in prej dokumentarni filmi (seveda ne vsi) družbeno kritično jedki, so letos bolj odkrivajoči, informativni ali celo rekonstruirani. Kljub temu pa najdemo tudi med najnovejšimi dokumentarci kritično grenkobo, na primer pri Žilnikovi VSTAJI V JASKU. To je direktni dokumentarec, v katerem pripovedujejo Sremci, kako so se borili proti fašizmu, kako so trpeli in pobijali okupatorja z istimi rokami, s katerimi se danes prebijajo skozi trdo fruškogorsko življenje. Za to, kar so naredili v odporniškem gibanju med vojno, niso bili nagrajeni, prav tako trdo živijo kot generacije poprej. Ne pritožujejo se, samo pripovedujejo. Prav tako pripovedujejo tudi v Pogačnikovi CUKRARNI, odličnem slovenskem filmu, ki letos dviga našo ožjo proizvodnjo kratkega filma v sam vrh. Cukrarna, nekakšna ubožnica, kakršne imajo vsa mesta, ostaja vse od časov slovenske Moderne sinonim za shajališče ljudi z najnižjim življenjskim standardom. Tu so zbrani ljudje različnih starosti z različnimi življenjskimi zgodbami. Pripovedujejo, kako je bilo in kako je zdaj. Pogačniku in njegovemu scenaristu Matjažu Zajcu se je zares posrečilo izbrati in zbrati stanovalce te razpadajoče velikanske hiše ob Ljubljani, s katero skupaj razpadajo ali pa se nostalgичno spominjajo lepih mladih časov.

in tako si sledijo dokumentarni filmi, informativni in kritični, iz različnih zornih kotov. Med kakovostne zanimivosti sodi tudi prvenec Ljubljana Filipa Robarja — Dorina POSEBNA ŠOLA, ki je novomeška specilizirana šola za duševno prikrajšano mladino. Human in optimističen prikaz. Toplota veje tudi iz filma Zorana Tadića TOVARIŠICI, v katerem kamera zgolj spremlja delovne gibe zapuščene starke, živeče daleč „od ponorele množice“, same v svoji tišini, edino družbo ji dela prežvekujoča koza. S pesimizmom pa se srečamo v Zorana Predića filmu CAVE CANEM, prikazanem v informativni sekciji, gotovo pa bi zaslužil vrstitev (kot še nekaj drugih — in obratno: marsikateri film iz uradne sekcije bi lahko mirno pristal v informativni) v uradno tekmovalno sekcijo. Pesimizem do tehnizacije in civilizacije se izraža prek monotonih opravil, ki dehumanizirajo človeka, ga istovetijo s strojem.

Kot nekakšno protiutež temu pesimizmu pa lahko postavimo Giličev film, enega najboljših in najlepših na festivalu. Imenuje se preprosto LJUBEZEN, čeprav se je v filmu zavemo le prek neopaznih gibov in pogledov. Ljubezen, ki se le za trenutek razkrije med ženo in možem, delavcem na višave segajočem mostu nad kanjonom Male reke v Črni gori. V molku preživljata tistih nekaj minut, ko se lahko vidita, nič drugega se ne dogaja, kot da on je, ona mu pa streže. A vendar je v tem majhnem ritualu toliko topline, pristrčnosti in optimizma, da človek med gledanjem filma docela pozabi na prozaičnost vsakdanjega življenja. Gilič

pa je s tem svojim novim filmom dokazal, da je avtohton in svojevrsten avtor dokumentarcev, ki se ne vrte v istem krogu, marveč drug drugega dopolnjujejo v prikazih človeških in človekovih usod. Njegovi filmi, tako različni po tematikah, se vendarle navezujejo na eno poanto, na človekovo navezanost na drugega človeka, na okolje, zemljo, delo, na življenje samo.

Pri redkih dokumentarcih smo se tudi nasmejali. — Eden takih je bil v informativni sekciji prikazan film Jovana Aćina NE PRODAJAMO HOLLYWOODA, ki nas je spravil v smeh s posnetki „zajčkov“ in otvoritve megalomanskega hotela v Haludovu, a nas je vendarle grenko zresnil ob posameznih avdio vizualnih posnetkih. In v smeh nas je spravil tudi dokument Vladimirja Petka ŽIVLJENJE JE LEPO s paradoksom mestnih navad, prenesenih na vaška tla.

Še vrsta dokumentarnih filmov bi zaslužila pozornost in omembo, prav gotovo pa se naštetih najbolj vtiskujejo v spomin. Pri tem pa ne smemo pozabiti tudi zanimivega Prebilovega kolaža o Stanetu Severju IGRA IN PROTIIGRA, v katerem je tudi zanimivo tehnično eksperimentalno pri izbiranju gledališkega gradiva tega velikega igralca. Med 107 filmi, prikazanimi v obeh sekcijah (to so tudi mini zagrebški in reklamni) vsi nikakor niso bili kakovostni, toda bilo je toliko zglednih, da letošnji beograjski pregled lahko vendarle okarakteriziramo kot korekten in soliden festival.

Miša Grčar



Faruk Begoli v kratkem igranem filmu  
JOZEF SULC režiserja Predraga  
Golubovića

# beograd 73

četrtič

Med priljubljenimi osnovnošolskimi zabavami, ki se jih spominjam, je bilo pisanje pisma „na slepo“. Vsak udeleženec igre je zapisal svoj stavek, od katerega je naslednji udeleženec smel prebrati le zadnjo besedo in nanjo navezati svoj stavek. Prav čudne kolobocije, včasih brez pomena, včasih pa po naključju res zabavne, so nastajale iz tega.

Povabilo EKRANA, da zanj napišem svoje mnenje o letošnjem beograjskem festivalu dokumentarnega in kratkega filma, me je spomnilo na to igrico. Več nas piše svoje vtise, a nihče ne ve, kje jih bo kdo začel, kje sklenil. Iz zadrege oziroma strahu pred ponavljanjem ali nesmiselnim navezovanjem se odpira pot le v povsem osebno stališče. Objektivna informativna iztočnica, kje, kdaj, kdo, kako in kar je še teh klasičnih vprašanj novinarskega abecednika, je odveč. Torej brez formalnosti.

Sezona, v kateri se je jugoslovanski kratki film pripravljala na jubilejni, dvajseti festivalski pregled, ni minevala le v znamenju programskega utesnjevanja spričo vedno skromnejših finančnih proizvodnih možnosti. Proti koncu — in vemo, da je takrat zaradi nujnih, objektivnih ali subjektivnih zamud delo najbolj intenzivno — je nanjo leglo še spoznanje, da se je naš film razšel z interesi naše družbe. Tako so vsaj kazale prve javne družbenopolitične ocene idejnih in estetskih strujanj v naši kinematografiji, ki so se prav v festivalskem terminu razrasle v obsežna, javnosti odprta razpravljanja na najvišji ravni in v najbolj odgovornih dejavnostih področjih.

Sklepati torej smemo, da je bila jubilejna festivalska podoba našega kratkega filma dvakrat oziroma iz dveh vzrokov okrnjena.

Najprej so jo okrnile materialne proizvodne možnosti. Konkreten primer je beograjski Dunav film, ki je festivalu prijavil izredno manj naslovov kot prejšnja leta, njegov direktor Vicko Raspor pa je v obrazložitvi te skromnosti povedal, da se proizvodnja pravzaprav ni zmanjšala, le preusmerila se je v naročene projekte, v televizijsko in mednarodno koprodukcijo. Če bo praksa, ki jo je materialna nujna narekovala našemu najmočnejšemu proizvajalcu kratkih filmov, obveljala tudi za druga proizvodna središča, je to kaj otožna jubilejna napoved, ki vodi v izgubo avtohtonosti v naši proizvodnji tako vitalne zvrsti.

Programsko zožitev pa so sprožile tudi družbenopolitične okoliščine akcije, v kateri je na ponovno preverjanje vseh naših iskanj in hotej navedlo že tolikokrat citirano pismo predsednika Tita in centralnega biroja ZKJ. Na kritično gostejšem situ se je ob množici drugih pojavov znašel tudi film, zlasti še tako imenovani „črni film“ in z njim vred tako imenovani neangažirani film. Pod ta pojem je mogoče prišteti vse, najbolj pa eksperiment, avantgardo, ščepec svojeglave filozofije, ki so nepogrešljive domene kratkega filma, predvsem v njegovem risnem in igranem izražanju. Kdo od nepoučenih bi vedel povedati, koliko filmskih načrtov je zato obtičalo v fazi načrta, koliko filmov je zaenkrat ostalo v proizvodnih skladiščih? Vemo le, da jih nekaj ni bilo prijavljenih, nekaj pa so jih producentje umaknili zadnje dni pred začetkom festivala.

Konkretno. Kot članica neljube, anahronistične uradne institucije, ki ji po domače pravimo cenzurna komisija, sam brez pomislekov podpisala licenčno dovoljenje slovenskemu dokumentarnemu oziroma namenskemu, etnografskemu filmu Naška Križnarja LETEČA PROCESIJA. Producent filma v Beograd sploh ni prijavil, upošteval pa je kvalitetno veliko bolj blede, neizdelane, vsebinsko pavšalna dela. Ga je nemara obšel strah pred pečatom, ki bi ga njegovi programski politiki dalo „religiozno“ delo? Kako nesmiselno! Zapis danes verskega koroškega običaja je izrazito etnografske narave; je za naš film redko pričevanje o slovenskem življu za državno mejo, ki je ohranil tradicijo iz poganskih časov, v katerih je naselil Koroško. Njegov moto je prej pričevanje o trdoglavi vztrajnosti kot o poniglavem podrejanju novim pogojem. Če so tudi drugi producentje ravnali pri festivalski ponudbi tako kratkovidno, so močno prikrajšali razpon letošnjega pregleda.

Ne glede na LETEČO PROCESIJO in druge možne možnosti pa velja dejstvo, da sta bila letos v Beogradu še posebej skromna in revno zastopana igrani in risani filmi.

Med kratkimi filmi imam najraje dokumentarne. Zato bom pisala predvsem o njih. Kot sem vesela vsakega novega iskanja in rezultata, novega stilnega pristopa, nove vsebinske poante, me v tem iskanju novih možnosti razvoja klasičnega dokumentarca



Dotična dva pojava. Prvi je mešanje prvin. Dokumentarec je dovolj močan, da govori brez besed, zato me motijo preveč gostobesedni komentarji, ki spominjajo na filmske žurnale. Za besedo krene še slika in potem nastane zapis kaj kratke časovne veljave, navaden tednik, ki ga ne rešujejo v obstojnosti niti barve niti format niti rutinsko spretna snemalna tehnika. Vse to bi dokumentarni film že zdavnaj moral prepuštili televiziji, kot bi se morale v njen medij namesto „kratkih premorov“ preseliti pejsažne meditacije in turistične reklamne ponudbe. Zapisi o lanskem maju, o mostu na Drini, o dolini herojev, o jadranski obali, o dvatisoč rokah v podjetju, ki slavi delovni jubilej in podobne teme bi brez vsebinske in oblikovne škode lahko zapustile festivalski pregled.

Dokumentarnemu filmu prav tako ne dvigajo ugleda poskusi, da bi podčrtal svojo pripoved s prvina, ki se bližajo izraznim načelom igranega filma. Če me spomin ne vara, je takšno mešanje začel uvajati v dokumentarni film nekdanji zelo zanesljivi realist Rudolf Sremec. Letos se ga je „nalezel“ celo tako samostojen oblikovalec, kakršen je Vlatko Gilić. Za njegovo MOČ, film o hipnozi, moramo vedno znova pogledati v festivalski katalog, da bi videli, ali se je opredelila za igrani ali za dokumentarni žanr. Veliko bolj uglajeno in filmsko senzibilno deluje njegova LJUBEZEN, v kateri dokumentarno zajeti lokacijski okvir izzvani estetsko ubrano z intimnim osrednjim dogajanjem, za katerega pa se je režiser očitno vendarle dogovoril z njegovima nosilcema.

V iskanju najboljših možnosti, kadar gre za odmik od klasičnega, objektivnega dokumentarnega opazovanja in registriranja, kateremu snuje montaža njegov končni vzorec, je prav gotovo ubral najbolj srečno pot vnaprejšnje organizacije filmskega gradiva Želimir Žilnik, ki je samostojno povzel pobude filma resnice in anketnega filma. Toda o njem pozneje.

Kajti še nekaj je, kar me v dokumentarnem filmu moti.

Pietru Aretinu je v njegovem času ostajalo samo pero, da ga nabrusi do strupenosti, s katero je potlej sukal besedne puščice na visoke in najvišje glave. Zgodovina je imela dovolj stoletij časa, da je trezno ugotovila, kdaj je bila takšna strupenost upravičena in kdaj neutemeljena, razodevajoča zgolj osebno ozkost, pristranost in majhnost avtorja.

Film ne rabi peresa. Nešteto drugih možnosti ima in moral bi se zavedati, da se spušča z ravni umetnosti, kadar se zadovoljuje z metodo pamfleta.

Pamfletov na letošnjem festivalu ni bilo. Z njimi vred pa je skorajda prešlo v zgodovino tudi njihovo pozitivno nasprotje, tista bistrnost, prizadetost in pogumnost, ki je s pravim občutkom za ustvarjalno

mero rojevala filme, kakršni so bili npr. PRVI SKLON ČLOVEK, NA STRANSKEM TIRU ali lanske FASADE. Skorajda, pišem, ker je letos takšno ustvarjalno prizadetost vendarle izpovedalo nekaj del. Med njimi so bila CUKRARNA, DESKE, KI POMENIJO ŽIVLJENJE, CAVE CANEM, OTROCI, MI NE PRODAJAMO HOLLYWOODA. Festivalska večina se je zadovoljila z večino prejšnjih let. Tehnično in rutinsko izpopolnjeni film se je zadovoljeval pri dokumentarnem filmu s starimi soočanji in obravnavanji. Socialno angažiranost je izpovedoval s tradicionalnim – in izrabljenim – soočanjem razvitosti in nerazvitosti našega okolja (in pri tem mu je tako spodrsnilo, da je isto, do izoliranosti redko temo upodobil kar dvakrat, v črno-beli in barvni tehniki, ki je upodobila trud in znoj ljudi, ki zajemajo pesek z morskega dna). Tudi v bolj pereči socialni temi ekonomskega izseljevanja letos dokumentarni film ni našel nove dimenzije. Na trkanje družbe, ki želi aktualnih angažiranih filmskih razmišljanj o aktualnih družbenih strujanjih, denimo, o samoupravljanju, pa se dokumentarna filmska vrata letos niso odprla.

Najmanj pa so letošnji dokumentarni filmi razmišljali o etičnih vprašanjih naše nravi in njene zavesti. Tukaj sta ga prehiteli dve preprosti, vsebinsko poantirani risanki, ENAKOST in ZASTAVE, ki sta bili kljub tehnični skromnosti oziroma hoteni neambicioznosti v tem pogledu najboljši dosežek animirane zvrsti.

Po dogovoru z uredniki Ekрана lahko svoj festivalski prispevek končam z razmišljanjem o nekaterih filmih, ki se mi zdijo posebej zanimivi.

Iskala sem jih v spominu. Niti trije tedni od festivala še niso minili, pa je v njem zbledelo že toliko naslovov, zapisanih v katalogu! Hote sem se izognila filmom, za katere menim, da jih bodo razčlenili drugi ocenjevalci festivala, povabljeni na Ekranove strani. Ne bom pisala o CUKRARNI, LJUBEZNI, ZASTAVAH, JOZEFU ŠULCU, ČASU in drugih nagrajenih filmih (CUKRARNA ima, po mojem, najvišjo moralno festivalsko nagrado prezrtega filma). Moj izbor zajema dve skupini filmov. V prvi so VSTAJA V JASKU, DESKE, KI POMENIJO ŽIVLJENJE in CAVE CANEM, v drugi SLUČAJNI ŽIVLJENJEPIS, OTROCI in PREMOGARJI. Prva skupina zajema tista hotenja, ki se mi zdijo nova za naš družbeno-socialni filmski fokus, druga zajema temo, kateri bi morala veljati naša največja družbena skrb, življenje in usodo otrok.

VSTAJA V JASKU je najnovejši film Želimira Žilnika. Avtorja, o katerem sem prepričana, da je v vsebinskih in stilnih možnostih dokumentarnega filma segel na povsem novo področje. Že pred leti sem njegovo načelo, s katerim se je odmaknil od skrite kamere in filma resnice, poimenovala „aranžirani dokumentarec“. Čedalje bolj sem prepriča-

na, da je njegov pristop bolj iskren, pravičnejši in s tem bolj realen, kot pa je slučajno iskanje kamere in mikrofona. Okvirni dogovor pred snemanjem, ki „nastopajočim“ pojasni namen filma in pomen njihovega nastopa v njem, sproži večjo spontanost kakor oprezanje izza vogala. Žilnikovemu dokumentarističnemu načelu je dala svoj stilni in estetski prispevek kamera Karpa Ačimoviča Godine, ki jo je uveljavil s statiko posnetkov tako učinkovito in prepričljivo v ZDRAVIH LJUDEH ZA RAZVEDRILO. V tem filmu je filmsko oblikovalna estetika skorajda preglasila sporočilo; VSTAJA V JASKU je oboje načel zelo prepričljivo uravnovesila.

Žilnik je trideset let po revolucionarni vstaji v šumadijski vasi poiskal ljudi, ki so za partizane skrili puške, ki so jih hranili, ki jih kljub pritisku niso hoteli izdati. Njegova kamera je odkrila njihov, v monotoni vsakdan zakopan ponos, tisto skorajda romantično, pesniško navdušeno obnavljanje spominov, ki se prav rado izživi v preprosto rekonstrukcijo nekdanjih akcij, v hiperbolično besedičenje, ki zvesto sledi metaforiki in epitetom ljudskega pesništva, v neko spontano zavest. Možnosti Žilnikovega filmskega zapisa so zvesto zabeležile mentaliteto ene naših majhnih, samoživih družbenih sredin, ki se je rada, odprto odzvala temu filmskemu vabilu.

Pri DESKAH, KI POMENIJO ŽIVLJENJE moram preklicati svoje pomisleke o mešanju igranih prv in v dokumentarni film. Aleksandar Mandić je obvladal nevarnost mešanja s tem, da je dosegel logično stajanje. Kajti družina nediscipliniranega, pijači vdanega delavca, ki je našla življenjsko zatočišče na nekdanjem odru nekdanje prosvetne dvorane, lahko za svoje življenje značilne prizore na tem odru, ki ji pomeni vsakdan, tudi zaigra. Ob tej družinski igri pa poteka dokumentarni zapis, ki se je med vsemi letošnjimi beograjskimi filmi po mojem še najbolj približal samoupravnimi misli. Na njem se namreč vrstijo birokratske izjave odgovornih uslužbencev podjetja, na katerem zaporednem mestu je prizadeti delavec na stanovanjski listi, pa priznanja njegovih sodelavcev, da ga poznajo samo po tem, da stanuje na odru, in nazadnje razmišljanja zavestnega samoupravljalkega hotenja, ki pa so zelo skeptična: tainta z gledališkega odra je res socialni in stanovanjski problem, ker pa smo sklenili, da pomagamo v naši stanovanjski politiki tistim delavcem, ki so najbolj prizadevni, disciplinirani in tako naprej, njegovega vprašanja žal ne bomo mogli tako kmalu rešiti.

In tretji film v tej skupini, CAVE CANEM Zorana Predića. Pravzaprav „vroča tema“. Prav nič družbeno navdušujočega ni v njej. Je le zavest, ki jo je napredni dokumentarni film kapitalističnih dežel že zdavnaj zapisal in bil zanj v avtoritativnem Oberhausnu tudi nagrajen. Oberhausenski film, ki je ilustriral priklenjenost delavca na tekoči proizvodni trak, je moreče trajal tričetrt ure. CAVE

CANEM je lapidarniji. V desetih minutah razločno pove, odkod prihajajo delavci na svoja delovna mesta in kako na njih, zroč v prazno, ker je postopek proizvodnje tako preprosto mehaniziran, preživijo delovni dan. Tovarna je nerazvita, izdeluje verige, za domači trg in za izvoz na razvita in nerazvita območja. Poenostavljena simbolika tega podatka šepa. To je tudi šibkost filma, ki bi svojo izpoved veliko bolje poudaril, če bi jo iskal v razmerah visoko mehaniziranega podjetja katerekoli stroke, ki gleda le na storilnost, ne pa tudi na počutje njenega ustvarjalca.

SLUČAJNI ŽIVLJENJEPIS Borisa Gvojića je dokumentarec, ki v živo zadeva najbolj boleč problem naše narodnostne in državne etike. Zadeva ga skozi idiličnost otroške nebogljenosti, ljubkosti, sentiment njene zapuščenosti. Iz naših vzgojnovarstvenih ustanov, ki morajo v prenekaterem pogledu opravljati poslanstvo sirotišnic, odtekajo otroci naše krvi v tujino. Administracija jih odpiše kot jugoslovanski prispevek nataliteti. Od koga, kje, kako so zakonci brez otrok v Franciji, na Švedskem in drugod izvedeli, da je v Jugoslaviji tako lahko posvojiti otroka, tudi s posredovanjem odvjetnika? Dolžnost filma ni, da bi odgovoril na ta vprašanja. Mora pa jih zastaviti. Če jih zastavlja brez retoričnih vprašanj, jih zastavlja toliko bolj učinkovito.

Goran Paskaljević je debutiral na festivalu pred dvema letoma z igranim filmom, ki smo ga sprejeli kot dokumentarno sporočilo, z LEGENDO O LAPOTU. Letos je še bolj dokumentarno izzvenela njegova lepljenka OTROCI, ki se je obenem dvignila v zresnjeno, svarilno in obtožujoče pričevanje o nasilju, ki ga generacija staršev vceplja generaciji otrok. Arhivsko gradivo v hitri, logični montaži dopoveduje, kako nevarne posledice ima vzgoja, ki dovoljuje otrokom oponašanje odraslih, in koliko bolj nevarne so vzgojne smernice režimov, ki otroke neposredno navajajo k militaristični miselnosti.

Kot šesti film svojega izbora omenjam film režiserja Vefika Hadžismajlovića, ki je že v dosedanjem opusu dokazal zelo izbrušen posluš za ne tako posebne, prav nič iztirjene in nevarne, a tako zelo krivične življenjske okoliščine naše najmlajše generacije z nerazvitih območij. Brez besed, kot se dobremu dokumentarcu spodobi, je opisal neskončne kilometre vsakdanje poti šolskih otrok iz domačih vasi do šolskega praga, letos pa je opisal posebno varianto njihovega vračanja domov. Šolsko aktovko obenem tvorijo tudi vreče prebranega premoga, ki ga morajo mimogrede nabrati iz ostankov rudniškega kopa. Vse je povedano brez posebnih poudarkov in klicajev. Večina filmskih kadrov le objektivno registrira. Vmes jih je nekaj — a ravno dovolj, da ne prevzamejo nevhvaležne vloge filma s tezo — ki pokažejo tudi prevelik napor za mlade moči in mirno, navajeno obzirnost rudarjev do mladih „premogarjev“.



# beograd 73 <sup>petič</sup>

## tradicionalnost kratkega filma

Po svojem značaju je kratki film filmska oblika, ki ima tako svoje individualne in neprenosljive zmožnosti kot omejitve. Zmožnosti, ki so specifične za kratki film, se manifestirajo v avtorjevi večji ustvarjalni svobodi, saj je kratki film še vedno obravnavan kot vmesna stopnja med amaterskim ali študijskim in celovečernim filmom. Ta lastnost sama po sebi je za zvrst samo precej nepomembna, saj ostaja le zunanji atribut filma. Kar določa specifičnost kratkega filma, je dolžina in vse iz nje izhajajoče konsekvence. Ta dolžina je tudi razlog uspešnosti določenih zvrsti samega kratkega filma -- predvsem dokumentarnega, medtem ko se v igranem kaže precejšnja nezmožnost izražanja. Igrani film je po svojem značaju predvsem film kompleksnega dogajanja in s tem časovnega trajanja -- vsekakor veliko bolj, kot je to dokumentarni, ki je mnogo bolj fleksibilen in laže omejljiv na kratko metražo.

Mislím, da pod ožjo oznako kratkega filma sodita le igrani in dokumentarni film, medtem ko risanke ne sodijo v ta razred, saj se podrejajo svojim zakonom in se v mnogočem razlikujejo od drugih filmskih zvrsti. Nekaj podobnega velja tudi za namenski film, ki s svojo osredotočenostjo na cilj in namen zunaj sebe samega negira primarne estetske kvalitete, ki določajo film kot umetnost ali vsaj kot parcialno umetnost. Tak film tudi v primeru, če take kvalitete ima, ne more ostati pri tem, temveč se mora nujno orientirati na namen, kateremu služi, ta usmeritev pa ga premakne na nivo praktičnosti in informativnosti. Namenski film torej ne more eksistirati kot Film, kot Umetnost, saj s svojimi predpostavkami negira umetnost in ji nasprotuje. Sprošča namreč akcijo, katere filmi, ki so umetniški, niso zmožni sprožiti,

saj s svojo ujetostjo v formo ostajajo ujeti v sebi. Tudi na letošnjem festivalu so se pojavili filmi, ki so skušali ukiniti zgodovinsko kontinuiteto ustvarjanja in s samimi takimi rezi ustvariti nekaj novega. Šibka točka teh filmov, kot se je pokazalo tudi letos, je v njihovi kompromisnosti in neodločnosti. Avtorji teh nekonvencionalnih in netradicionalnih filmov so zvečine mlajši režiserji, ki pa svojo netradicionalnost omejujejo skoraj izključno na (nekateri že videne) formalne efekte. Vsebinsko so precej nemočni, saj jim manjka tista ustvarjalna potencia, ki iz filma naredi če že ne dobro pa vsaj zanimivo delo. Bili so dolgočasni in v svojem bistvu tudi precej tradicionalni. Nikakor se niso mogli izkopati iz svoje nezainteresiranosti in praznine, po drugi strani pa te nezainteresiranosti in praznine niso potencirali do tiste stopnje, na kateri bi dobili svojo polnost, s tem pa tudi opravičili eksistenco filma.

Edina izjema te eksperimentalne usmeritve so bili filmi Ivica Matića, ki se je ravno tako držal fabulativne praznine, pri tem pa je vseeno ustvaril sintezo med povsem trenutno idejo in praznoto deskriptivnosti -- le da je to tako intenziviral, da je dobila nov smisel in ravno s tem zapolnila prazni filmski prostor. Podoben vsebinski primer sta temi filmov Vlatka Gilića, ki ju ravno tako lahko zreduciramo na en sam stavek -- ali celo na eno samo besedo -- MOČ in LJUBEZEN, ob katerih postane vsako pojasnjevanje nemočno in nezmožno približati se metafizični dimenziji umetniškega dela. Prvi pogoj za eksistenco Gilićevih del je obstoj filma kot umetnosti. Kolikor je film le prehodna stopnja med stvarnostjo in umetnostjo ali celo ne-umetnost, potem nimajo Gilićevi filmi nikakršne vrednosti.

MOČ je doživetje moči, poistovetenje z njo in kot tako daleč od njenega le deskriptivnega prikaza, ki je bil tako značilen za večino letošnjih igranih filmov. Vse v filmu navzoče osebe so le akterji Moči, ki nad njimi vlada — sicer kot izhajajoča iz njih in kot del njih samih, vendar pa na koncu filma kot povsem osamosvojena in lastnim iracionalnim zakonom sledeča sila, ki se je povzpela nad ljudi in jih sedaj kontrolira.

Drugi Giličev film je nasprotje prvega, njegova konfrontacija. Tu živi Ljubezen kot drugi atribut življenja, ki je po svoji naravi ravno tako iracionalen in nekontroliran — a prav tako sestavni in nerazdružljivi del človeka. Oba filma tvorita zaključeno celoto, se medsebojno dopolnjujeta in razlagata. Vendar to razlaganje ni izraženo kot verbalna ali vizualna eksplikacija, marveč kot

preciziranje učinka, ki ga vzbudi na umetniškem formalnem nivoju en film kot nasprotje drugega. Po svojih filmskih lastnostih sta oba filma blizu Giličevim prejšnjim delom, saj sta ravno tako grajena na intenzivni vizualizaciji, ki jo dograjuje zvok. Gilič ostaja znotraj svojega že v prejšnjih filmih realiziranega koncepta in torej filmsko formo le variira. Očitno se to do sedaj še ni izkazalo kot omejujoče. Edina omejitev, ki izhaja iz take izrazne zastavitve, je razvojna statika, saj se avtor ves čas giblje na istem nivoju, ki se v posameznih filmih dviga ali spušča, a še vedno ostaja isti. Kot taka ostajata Giličeva filma znotraj njegovih ostalih filmov povsem tradicionalna, brž ko ju postavimo iz tega konteksta, pa se razkrijeta kot povsem samosvoja, kot filma, ki imata letos edino koordinato v filmu SOVA Aleksandra Ilića.



Ta je uporabil podobno filmsko izraznost, vendar s precej drugačnimi cilji.

**MODRI KANARČEK** Franceta Kosmača je bil eden izmed redkih igranih filmov na letošnjem festivalu. Film o daltonizmu, ki naj bi vseboval še kanec humorja, je provokatorski. Provokatorski zato, ker se deklarira kot nekonvencionalen, skorajda eksperimentalen, je pa v resnici zelo daleč od tega. Razen nekaterih montažnih prijemov je to ne le konservativno delo v filmskem smislu, marveč (gledano ideološko) že kar reakcionarno. Ta ideološka reakcionarnost mogoče nima dosti zveze s samo umetniško vrednostjo filma, ima pa vseeno mnogo zveze s totaliteto, ki se imenuje ocena. Kar pri filmu vzbuja pozornost, je popolna apartnost, preživetost življenja, ki je v njem navzoče, poleg tega pa tudi sama izbira teme. Film daje vtis, kot da je narejen v svetu sterilne meščanske družbe, ki se izživlja v prikazovanju povsem neinteresantnih problemov in poleg tega celo na neinteresanten način. Je ekstremen primer slovenskega filma, ki živi svoje, v sebi zaključeno življenje, ki se ubada s svojimi povsem nebistvenimi problemi, ki je ustvarjalno nemočen in nebogljen. Ki ne ve, kaj bi s samim seboj in živi na nivoju predvojne ljubljanske trgovske in obrtniške miselnosti.

Ta film pravzaprav ne živi, marveč se le kaže. V njem ne pride niti do identifikacije niti do problematizacije niti do estetizacije. Je slika in rezultat drobnomestne avstroogrške mentalitete in kot tak (poleg prej omenjenih razlogov) nepotreben, razen kot primer nepotrebnosti.

Letošnji kratki filmi so, čeprav jih je njihov do sedaj potrjeni status kazal kot inovativne, ostali predvsem na pozicijah filmske tradicije — z izjemo nekaterih, kot so **CUKRARNA** Jožeta Pogačnika, **ČINČA** Nenada Puhovskega, oba filma Aleksandra Stasenka, **VSTAJA V JASKU** Želimirja Žilnika in še nekaterih drugih. Tudi ti pa so pravzaprav ostajali v prostoru do sedaj afirmiranega filma. Pri njih ni bila očitna tista skrajna želja po eksperimentiranju — niso toliko izhajali iz težnje po kolikor mogoče novi in drugačni oblikovni obdelavi določene tematike in so v tem oziru presenetljivo blizu nekaterim lanskim (in še starejšim) celovečernim filmom.

Tudi letos je bilo prikazanih nekaj filmov, ki so se usmerili na obdelavo vojnih dogodkov. Taka igrana vojna filma (**JOZEF ŠULC** in **SAM**) sta očitna primera že prej omenjene nezadostnosti igranega kratkega filma. Pri teh dveh filmih je vse dogajanje ostajalo na deskriptivni površinski stopnji, ki jo je film že zdavnaj preživel. Kot taka sta ta dva filma res predstavljala če že ne nekaj novega, pa vsaj nekaj drugačnega in nenavadnega. Vendar pa se je tudi ta drugačnost omejila le na presenečenje — uporabljata namreč filmski jezik, ki smo ga že skoraj pozabili. Taka vrnitev v preteklost pa nikakor ne more predstavljati novosti.

Druga oblika vojnega filma oziroma filma s takšno tematiko so dokumentarci, ki so skušali z dokumentarno vernim prikazovanjem dogodkov oživiti situacije in dogajanja iz časov NOB. V teh filmih je bil ves čas navzoč strah avtorjev pred izživljanjem in spreminjanjem zgodovinskih dogodkov. Ta strah je temeljil na pravzaprav nepotrebni težnji po čim bolj objektivni predstavitvi zgodovine — nepotrebno zato, ker tako in tako vedno podamo neko svojo interpretacijo. Avtorji so dokumente realizirali tako, da so težo vprašljivosti resničnosti prevalili na ramena intervjuvanih udeležencev boja, poleg tega pa fragmentarno in filmsko neuspešno uporabili originalne fotografije in spremno glasbo, ki naj bi jih pojasnjevala ali intenzivirala njihov učinek. Ravno zato so ti filmi ostali dolgočasni in nezanimivi, saj so se v tem oziru zreducirali na diapozitiv. Edina izjema takega načina prikazovanja je bil film Milana Ljubića **V OBJEMU PODZEMLJA**, v katerem je režiser insceniral quasi dokumentarnost na podoben način, kot je to naredil Želimir Žilnik v svojem filmu **VSTAJA V JASKU**. Ljubić je zbral ljudi (v tem primeru bivše diverzante, ki so vrgli v zrak bencin v Postojnski jami), jih pripeljal na kraj dogajanja in posnel njihovo — predvsem verbalno — rekonstrukcijo diverzije. Po samem načinu je film (če izvezemo Žilnikovega) v jugoslovanskem kratkometražniku nekaj novega in gotovo pomembna možnost izhoda iz dosedaj uvedenih oblik dokumentarizma. Problem, ki ga Ljubićev film ni rešil, je problem spontanosti in ne-igranosti, ki je bil navzoč skozi ves film. V tem oziru je Žilnikov film veliko doslednejši in uspešnejši — in zato tudi mnogo bolj realističen — kajti Žilnik v njem ni vztrajal pri Ljubićevski „odsotnosti“ kamere, marveč je samo kamero zavestno postavil v center dogajanja, to je, gledalec se je ves čas zavedal, da se snemani ljudje ravnavajo po njej, ne pa ona po njih. Na ta način se je Žilnik izognil težavam Ljubićevega filma in res afirmiral takšno obliko dokumentarnega filmskega jezika.

Le pri redkih primerih se je netradicionalnost pokazala kot filmsko uspešen akt. Omejitev je bila v zavestnem pretrganju s preteklostjo, ki pa je bila le zunanja in nevidezna, tako da so se ti filmi navadno razkrili kot to, kar dejansko so — kot klasični in včasih tudi konzervativni. Po drugi strani pa tudi dela, ki so dosledno vztrajala na pozicijah tradicionalnega filma, kot na primer vojni ali nekateri drugi dokumentarni filmi, niso na noben način izstopali iz povprečja. Še najbolj uspešni so bili filmi znanih in že afirmiranih režiserjev, ki so v njih nekoliko preoblikovali svoje koncepte ali pa celo ostali pri starih. Prav zato pa festival pravzaprav ni pokazal — vsaj v avtorskem smislu — nič novega.

# nagrade uradne žirije

Žirija 20. Festivala jugoslovanskega dokumentarnega in kratkometražnega filma, ki so jo sestavljali: Branko Gapo – predsednik ter člani: Sreten Asanović, Aziz Hadžihasanović, Ibrahim Kadriu, Djordje Radišić, Mate Relja, Mako Sajko, Radomir Subotić in Vladimir Vujović, – je pregledala 110 filmov, izmed katerih je 66 filmov prišlo v konkurenco.

V skladu s pravilnikom Festivala jugoslovanskega dokumentarnega in kratkometražnega filma podeljuje žirija 20. festivala tele nagrade:

**VELIKO ZLATO MEDALJO „BEOGRAD“ – GRAND PRIX FESTIVALA** – se podeli dokumentarnemu filmu LJUBEZEN (Ljubav) režiserja Vlatka Gilića v proizvodnji Dunav filma iz Beograda, – za celovito umetniško delo pesniške vizije o veličini dela in lepoti ljubezni.

V kategoriji DOKUMENTARNIH FILMOV podeljuje žirija tele nagrade:

**ZLATO MEDALJO „BEOGRAD“** in 3.500 dinarjev Zoranu Tadiću, režiserju filma TOVARIŠICI (Druge) v proizvodnji Zagreb filma iz Zagreba, za močno vizualno oblikovanje in za humanost;

**ZLATO MEDALJO „BEOGRAD“** in 3.500 dinarjev Goranu Paskaljeviću za film OTROCI (Deca) v proizvodnji Zastava filma iz Beograda, – za dramatično in koncentrirano filmsko sporočilo;

**SREBRNO MEDALJO „BEOGRAD“** in 2.500 dinarjev režiserju Nikši Jovičeviću za film NA DRUGI STRANI CESTE (Preko puta) v proizvodnji Studia Titograd in Centra FRZ iz Beograda, – za kritično angažiranost in aktualnost, kar je uspešno prikazal tudi v drugih filmih, predvajanih na tem festivalu;

**SREBRNO MEDALJO „BEOGRAD“** in 2.500 dinarjev režiserju Vefiku Hadžismajloviću za film PREMOGARJI (Ugljari) v proizvodnji Sutjeske filma iz Sarajeva, – za toplo filmsko ekspresijo.

V kategoriji KRATKIH IGRANIH FILMOV se podeljuje:

**ZLATA MEDALJA „BEOGRAD“** in 3.500 dinarjev režiserju Predragu Goluboviću za film JOZEF ŠULC v proizvodnji Zastave filma iz Beograda, ki podatek iz vojne pretvarja v živo idejo našega časa;

**SREBRNA MEDALJA „BEOGRAD“** in 2.500 dinarjev režiserju Jožetu Bevcu za film ČAS v proizvodnji Vibe filma iz Ljubljane, – za moderno filmsko persiflažo vse bolj prisotne dirke za časom v današnjem svetu.

V kategoriji ANIMIRANEGA FILMA se podeljuje:

**ZLATA MEDALJA „BEOGRAD“** in 3.500 dinarjev režiserju Zoranu Jovanoviću za film ZASTAVE v proizvodnji Neoplante filma iz Novega Sada, – za dramaturgijo in animacijo osrednje in sodobne teme o licemerju;

**SREBRNA MEDALJA „BEOGRAD“** in 2.500 dinarjev režiserju Nedeljku Dragiću za film TUP-TUP v proizvodnji Zagreb filma, – za uspešno in navdahnjeno zgodbo o sebičnosti in agresivnosti.

V kategoriji NAMENSKEGA FILMA se podeljuje:

**ZLATA MEDALJA „BEOGRAD“** in 3.500 dinarjev režiserju Aleksandru Iliću za

film SOVA v proizvodnji Dunav filma iz Beograda, — za preseženost sicer omejene zvrsti in za odkrivanje višjega smisla;  
SREBRNO MEDALJO „BEOGRAD“ in 2.500 dinarjev režiserju Radomiru Šaranoviću za film POTA JUNAŠTVA (Putevi hrabrosti) v proizvodnji Zastave filma iz Beograda, — za večsmiselni vzgojni in družbeni nauk;  
MEDALJO „BEOGRAD“ in 2.000 dinarjev režiserju in scenaristu Jožetu Pogačniku za film SLEDIM SONCU v proizvodnji Vibe filma iz Ljubljane za izjemno idejo, kjer se ustvarjalno delo podreja trenutni situaciji in prerašča v dramo ikarovskih razsežnosti.

V močni konkurenci vrhunskih snemalskih stvaritev žirija poudarja SNEMALSKO DELO

— Petra Lalovića v barvnem filmu SOVA režiserja Aleksandra Ilića v proizvodnji Dunav filma iz Beograda in mu dodeljuje MEDALJO „BEOGRAD“ ter 2.500 dinarjev, — zaradi vizualne popolnosti, ki je prispevala filmu v celoti;

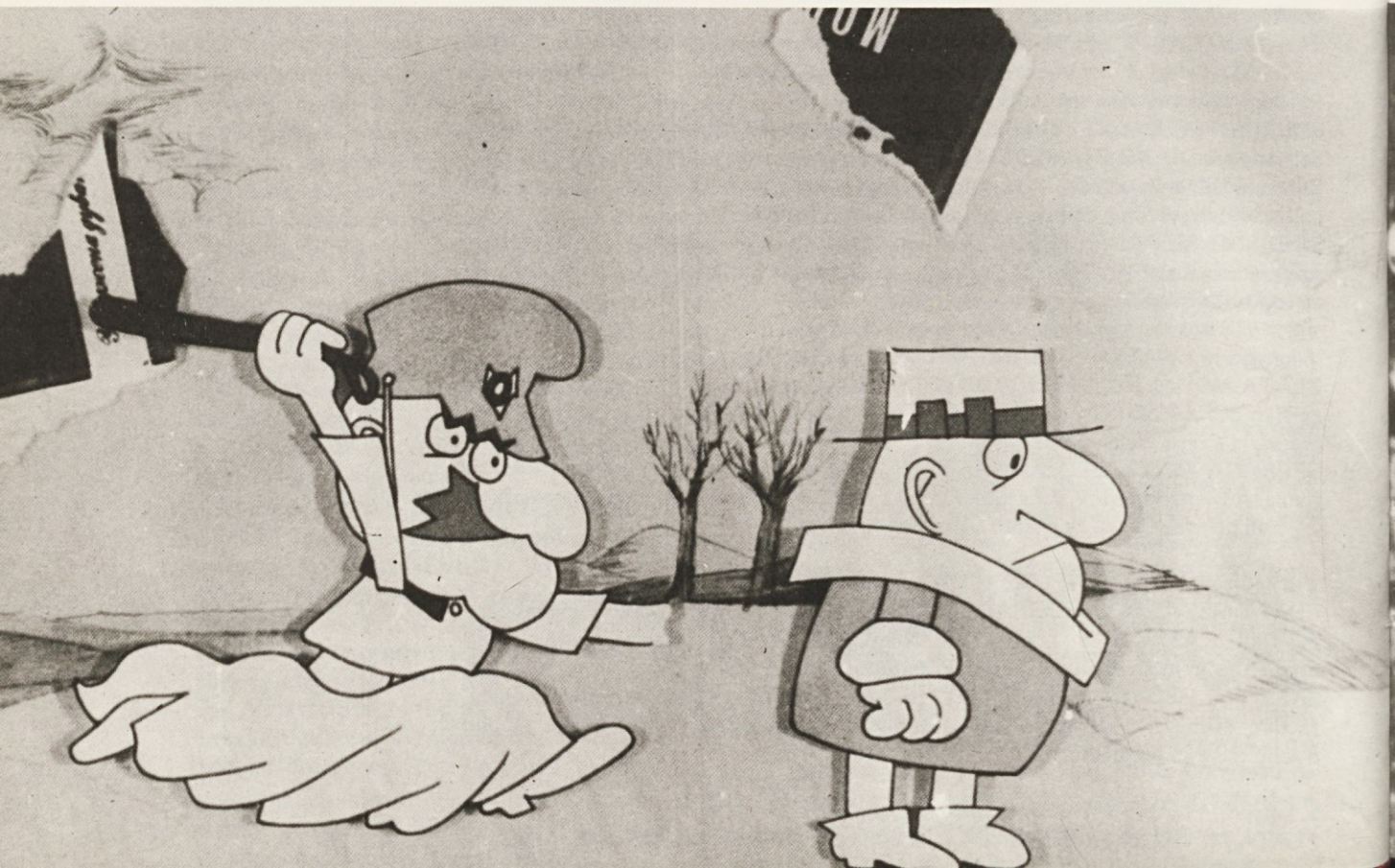
— Aleksandra Vesligaja v črno-belem filmu PESKARJI (Pjeskari) režiserja Bakira Tanovića v proizvodnji Sutjeske filma iz Sarajeva — in mu dodeljuje MEDALJO „BEOGRAD“ ter 2.500 dinarjev za kompozicijske vrednote in za atmosfero.

MEDALJA „BEOGRAD“ in 1.500 dinarjev se dodeli komponistu Tomici Simonoviću za dosledno poenostavljanje glasbenega izraza z maksimalnim učinkom v filmih TUP-TUP, ŽRI in NAJVEČJI SNEŽENI MOŽ, vsi v proizvodnji Zagreb filma iz Zagreba.

ZLATA MEDALJA „BEOGRAD“ za NAJBOLJŠO SELEKCIJO FILMOV, prikazanih na festivalu, se dodeli Zastava filmu iz Beograda za raznovrstne, angažirane in družbeno koristne filme.

PRVA PRODUCENTSKA NAGRADA se dodeli Dunav filmu iz Beograda za dokumentarni film LJUBEZEN v režiji Vlatka Gilića.

**ENAKOST** je risanka beograjskih karikaturistov Radeta Ivanovića in Nikole Rudića





DRUGA PRODUCENTSKA NAGRADA se dodeli Zagreb filmu iz Zagreba za dokumentarni film PRIJATELJICI režiserja Zorana Tadića.  
TRETJA PRODUCENTSKA NAGRADA se dodeli Neoplanti filmu iz Novega Sada za animirani film ZASTAVA.

Poudarjajoč prisotnost mladih avtorjev na 20. Festivalu jugoslovanskega dokumentarnega in kratkometražnega filma žirija še posebej naglašja režijsko delo in tematski interes ter dodeljuje specialne diplome režiserjem Karolju Vičeku za film KUBIKAŠ v proizvodnji Neoplante filma iz Novega Sada, Stoletu Popovu za film „99“ v proizvodnji Vardar filma iz Skoplja, in Nenađu Puhovskemu za film ČINČA v proizvodnji Akademije za gledališko umetnost iz Zagreba.

Vse odločitve o nagradah je žirija sprejela z večino glasov.

Ob 20. jubilejnem festivalu jugoslovanskega dokumentarnega in kratkometražnega filma podeljuje žirija še posebna priznanja režiserjem: Obradu Gluščeviću za film ZEMLJA

Francetu Kosmaču za film MODRI KANARČEK

Branku Marjanoviću za filme MAJHNA ČUDA VELIKE NARAVE (Mala čuda velike prirode)

Žiži Ristiću za film MOST NA DRINI (Na Drini ćuprija)

Rudolfu Sremcu za film ZEMLJA, SPREJMI ME (Zemljo, primi me), ki so s svojim aktivnim ustvarjalnim sodelovanjem obogatili jubilejni festival.

Žirija 20. Festivala jugoslovanskega dokumentarnega in kratkometražnega filma enoglasno podeljuje postumno priznanje sovjetskemu vojnemu snemalcu Viktorju Muromcevu za avtentične in pretresljive dokumente o boju naših narodov za svobodo in socializem, v katerem je sam žrtvoval svoje življenje s kamero v roki.

Za žirijo 20. Festivala  
Predsednik Branko Gapo

Prizor iz dokumentarnega filma ZEM-  
LJA Obrada Gluščevića



# razmišljanje ob nekaterih številkah

V petindvajsetih letih svojega povojnega obstoja je slovenski film dosegel vrsto uspehov, ki bi lahko sprožili zavist še tako uspešne in stabilne gospodarske organizacije. Če je verjeti številkam, smo izvozili 84 % celotne povojne slovenske filmske proizvodnje, z drugimi besedami, 84 % vseh posnetih celovečernih igranih ter kratkih filmov je bilo prodanih v tujino, največje uspehe beležijo filmi s prodajo v 45 držav sveta in najmanjše tisti, ki so prodani samo v eno deželo — v Luxemburg. Statistika pravi, da so slovenske filme po vojni predvajali v 110 državah sveta na vseh kontinentih. V zadnjem času so filmi tisti, ki gledalcem tujih televizijskih omrežij posredujejo podobo Jugoslavije in Slovenije in pri tem s svojim kulturnim poslanstvom prekašajo celo aktivnost naše televizije, če gre za posredovanje naše podobe svetu. Če bi sešteli gledalce naših filmov doma, bi seglo njih število od nekaj desetstisoč do nekaj milijonov (upoštevam kot predvajalca filmov tudi TV), medtem ko bi število gledalcev v svetu nedvomno šlo v stotine milijonov. Če bi v eni izmed števil Ekрана hoteli zbrati vsa priznanja, ki jih je bil deležen slovenski film, in to bi bil za njegovo zgodovino kar pomemben prispevek, bi porabili tudi nekaj pol papirja in množino tiskarskega črnila. (Če bi hoteli ponatisniti, kaj vse je slabega o slovenskem filmu napisala slovenska filmska kritika, bi nam zmanjkalo papirja in črnila!) In če sedaj te številke razširimo iz ozkih slovenskih okvirov na širše jugoslovanske, bodo rezultati še bolj impozantni. Ugotovili bomo, da ni države na svetu, s katero vzdržujemo diplomatske stike, da v njej ne bi zavrteli kakega jugoslovanskega filma, pa čeprav samo s posredovanjem našega diplomat-

skega predstavništva. Ne gre prezreti tudi izseljencev, katerim je film poleg gramofonskih plošč in knjig v daljnem svetu edini stik z domovino.

Naši filmi so zabavali otroke širom po svetu, Kekcu so ploskali v Pekingu z enako vnemo kot na Tasmaniji ali v daljni Kanadi, na severu Norveške je prav tako ogrel otroška srca kot pod vročim afriškim soncem Konga, malčki na Kubi so se enako veselili kot tisti v Izraelu, ZDA ali v daljnem Vladivostoku, Irkutsku ali Tbilisiju. Bolj kot katerikoli drug medij je prav film razširil legendo o junaštvu partizanov med minulo vojno. Ni slučaj, da so prav filmi s tematiko NOB segli po prvih mednarodnih priznanjih, ki jih je bil deležen naš film. Tudi ekranizacija znanih literarnih del, čeprav še okorna v svojih začetkih, je opravila pomemben delež kulturnega poslanstva.

Poleg novinarskih poročil in športnih prenosov je prav film v razvojni fazi slovenske televizije polnil večji del sporeda ter s tem pomagal shoditi tako pomembni instituciji, kot je naša TV.

Ekran je zabeležil marsikateri slovenski filmski uspeh, kot je tudi pogosto z zelo ošiljenim peresom pisal ostre kritike o posameznih filmih. Dovolj o poslanstvu in uspehih! Ozrimo se na drugo plat medalje. Medtem ko je bila vrsta kulturnih dejavnosti z mnogo manjšim krogom odmevnosti deležna neprimerno večje družbene pozornosti in ne nazadnje tudi finančne podpore, se slovenski film že dobro desetletje trudi, da bi prišel iz ekonomske in ustvarjalne krize, v katero je bil potisnjen spričo okoliščin, ki so družbeno pozornost večkrat usmerjale stran od filma kot pa k njemu.

Razkorak med filmom in ostalimi kulturnimi panogami se je večal iz leta v leto ter dosegel kritično raven, ki jo je začela analizirati šele Kulturna skupnost Slovenije; lotila se je sanacije, a rezultati še nekaj časa ne bodo vidni. Vrnimo se k številkam. Medtem ko je mariborska Opera leta 1971 razpolagala z 739 milijoni starih dinarjev, kar ji ni zadoščalo za letošnje delovanje v skladu s sprejetim programom, se je celotna slovenska kinematografija, produktivna in reproduktivna, istega leta morala zadovoljiti z dvema tretjinami te vsote, saj so se sredstva slovenskega filmskega sklada gibala okrog 500 milijonov. V istem času je Slovensko narodno gledališče v Ljubljani razpolagalo s štirikrat večjim zneskom. Številke pravijo dalje, da znaša poprečna cena gledališke, dramske ali operne premiere v SNG v Ljubljani 160 milijonov, medtem ko stane poprečen slovenski celovečerni igrani film 170 milijonov dinarjev. Najbolj obiskan slovenski igrani film zadnjih let je videlo samo v Ljubljani 37 000 gledalcev, najbolj obiskano gledališko predstavo pa 18 000. Podatki o predvajanju filma v drugih krajih Slovenije to razliko pri gledalcih še povečajo v korist filma. Pri tem je treba upoštevati, da je posredovanje slovenske kulture s pomočjo filma v drugih republikah neprimerno ugodnejše in zvezano z minimalnimi stroški, ki ne bremenijo producenta, zaradi česar je primerljivost po številu gledalcev, ki jih ima slovenski film zunaj republiške prestolnice kot mesta nastanka v primerjavi s številom gledalcev ob gledališkem gostovanju, skoraj neizvedljiva. Če upoštevamo kot posrednika TV, so možnosti obeh medijev izenačene.

Ne oziraje se na ugodno strukturo gledalcev in približno isto ceno premiere, je na splošno film kot kulturna dobrina v vseh jugoslovanskih republikah kljub neprimerno večjemu odzivu gledalcev v slabšem položaju od gledališč. Da se ne bomo sukali samo okrog slovenskih števil, naj v ilustracijo navedem, da je samo plačilni fond Srpskog narodnog pozorišta v Beogradu večji od sredstev, s katerimi razpolaga celotna kinematografija SR Srbije.

Niti najmanj nimam namena razburjati duhove v tem smislu, da bi moje vrstice razumeli kot težnjo po zmanjševanju gledališke ali katerekoli druge pogače. Toda če smo v uglednih kulturnih ustanovah, ki odločajo o

družbeni pomembnosti posameznih medijev, sklenili, da z omenjenimi zneski ovrednotimo pomen posameznih gledaliških dejavnosti, upoštevajoč njihovo tradicijo in tudi odzivnost pri gledalcih, tega kriterija ne bi smeli spreminjati, ko gre za drug, navsezadnje soroden medij, kot je film, ki sicer nima take tradicije kot gledališče, a ima, kot sem v uvodu zapisal, neprimerno večji, praktično neomejen radij delovanja med gledalci. Žal pa to delovanje ni ekonomsko ovrednoteno do te mere, da bi se lahko film sam vzdrževal brez družbene podpore.

Nedvomno bi kazalo ob pripravi novega zakona o filmu posvetiti pozornost tudi tej plati in zadevo analizirati s širšega družbenega vidika.

denis poniž

## cukrarna

Med vsemi lanskoletnimi slovenskimi kratkimi filmi, ki smo jih videli na festivalu v Beogradu in pozneje na posebni projekciji tudi v Ljubljani, pomeni bistveno vsebinsko in oblikovno novost samo film CUKRARNA (PROIZVODNJA VIBA FILM) scenarista Matjaža Zajca in režiserja Jožeta Pogačnika. Čeprav CUKRARNA nadaljuje in izpopolnjuje nekatere temeljne razsežnosti srbskega in hrvaškega kratkega „filma resnice“ iz prejšnjih let, pa to filmu samo koristi: je pravzaprav konfrontacija idejam tega filma, njihov sogovornik na estetsko višjem nivoju in z bogatejšim, bolj prečiščenim filmskim izrazom. Kajti film CUKRARNA ne načinja samo sodobnega problema odtujevanja določenega dela ljudi iz psiho-socialne okolice (ni, kot bi dejali z obrabljeno frazo, „angažiran“), film ima tudi strogo začrtano in trdno osmišljeno zgodovinsko poanto, ki povezuje pojav Cukrarne, te grozljivo anahronistične ubožnice v središču socialistične republike Slovenije, s pojavom moderne slovenske literature in modernega slovenskega duhovnega sveta, ki ga je v svojih delih (a hkrati tudi s svojo prisotnostjo kot duhovna smer) uveljavila Moderna. Tako pripoved

sedanjih prebivalcev Cukrarne reflektira pripovedi prejšnjih prebivalcev, v optimizmu reflektira pesimizem in obup nad življenjem in v obupu nad življenjem prvinsko človeško željo po sreči, zadovoljstvu in bogastvu. Prav zaradi povedanega je NARACIJA osrednja vrednota filma CUKRARNA.

Naracija zamenjuje analitično podobo sveta s sintetično, film-resnica (o resnici sveta) se spreminja že v literarno-kritični prikaz, dogajanje, ki bi bilo v svoji postavitvi grobo, vsiljivo, poceni, a se prav skozi skrbno izbrano naracijo (skozi slušno in vidno komponento) realizira kot umetniška podoba sveta. Seveda pri tem črno-beli svet ostaja črno-beli svet (kamera v sami vidnosti Cukrarne, posnete v čemernih zimskih dneh, najde nešteto hvaležnih motivov črno-belega sveta), a hkrati skozi pripoved stanovalcev postaja svet vseh barv in odtenkov, celoviti, popolni svet, ne pa enodimenzionalna dokumentarna predstavitev. Tako film s tem, da raziskuje in razstavlja — sestavlja svet ljubljanske Cukrarne, raziskuje tudi svojo formalno in vsebinsko strukturo. Režiser in scenarist CUKRARNE sta v tem poskusu v celoti uspela.



# sladki strup meščanskega življenja

Filma **DISKRETNİ ČAR MEŠČANSTVA** in **DVE ANGLEŠKI DEKLETI** sem videl v ZDA, v družbi svojih levičarskih prijateljev. Prvega (Buñuelovega) in drugega (Truffautovega) sem gledal s pozornostjo, kakršne mi prej niso mogli izvabiti mnogi odlični filmi. Posebno k izdelkom francoske proizvodnje sem sedal s čedalje večjim nezaupanjem. Spominjam se, da sem pred časom, ko sem tretjič po vrsti gledal **NOREGA PIERROTA**, prav trpel ob napihnjenosti francoske govornice, problemi so se mi zdeli oddaljeni, tehnika skoraj mrtva, kot če si danes ogledam nemi film. Govorica eksistencializma ali splošneje: razpravljanje o človeški svobodi, ki jo zahteva in sproža meščansko življenje na Zahodu, se mi je nenadoma zazdelo neaktualno, odvečno. Francoski filmi Godarda, Truffauta, Leloucha . . . so se mi nenadoma pokazali kot nekakšna gimnazijska norost, kot svet, ki sem ga že zapustil, oz. ki ga zapuščamo z odraščanjem in vraščanjem v svet navadnih, a bolečih problemov sodobnega življenja, še posebej pri nas, na Slovenskem, v žarišču političnih reform in ekonomskih težav pa kulturniških spletk in ob prehodu v intenzivno obdobje ideološkega pregrupiranja in vseh vrst pritiskov na umetniški ali širše, kulturni sektor na Slovenskem.

Kaj se je dogodilo v meni in v mojem ali morda našem svetu, pa recimo na Francoskem, da sta mi dva nova proizvoda filmske umetnosti, kakršna sta somnambulna pripovedka o zatikljajih meščanske eksistence in lirična pripoved o čudaški ljubezni angleških sestra, spet vseč in da mi je mogoče z njima vzpostaviti intenzivni doživljajski odnos? Zakaj nenadoma mislim, da obstaja velikanska razlika npr. med **JULESOM IN JIMOM** in njuno novo inačico — **DVEMA ANGLEŠKIMA DEKLETOMA**? Skoraj vsi kritiki, pa tudi režiser sam, so ugotavljali, da gre za dopolnitev stare zgodbe o trikotniku, povrh pa je avtor literarne predloge isti. Kaj je različno?

**JULES IN JIM** je kljub vsemu film navdušenja in optimizma, sklepna tragika je nekakšna potrditev zasnove, ki je nekako mednarodno spodbudna in ki razglašča moč prijateljstva in intimne svobode čez meje režimov in ideologij. „Sporočilo“ starega Truffauta je inkantacija intimizma (kot bi temu rekel T. Kermauner). Če se spomnimo dokumentarnih vložkov iz prve svetovne vojne, bomo sprevideli, da so v bistvu polni nežnosti in nekakšne višje tragike. Sprevideli? Tako se mi zdi danes, ko premišljam za nazaj. Tedaj sem, kot sem zapisal v začetku, temu filmu, tej vojni, in drugim podobnim filmom iz konca petdesetih in začetka šestdesetih let, nespodbitno verjel. V prvi in v delu druge polovice šestdesetih let smo verjeli v moč umetnosti, v ideološko umetnost, v vlogo inteligence. Šestdeseta leta (za primer naj služi revija *Perspektive*) so bila polna zanosa, da je mogoče z razumom razumno (ne uničujoče, kar je tudi element racionalizma) obvladati, tako rekoč napojiti svet. Kaj se je zgodilo potem? Zgodilo se je (čeprav z zamudo, ki je za nas značilna in bistvena — Daniel Bell recimo ugotavlja za šestdeseta leta v Ameriki, da predstavljajo obračun z „razumnim“ odnosom, mrk „distance“ . . .), da smo prenehali verjeti v vsesplošno odrešitev in da smo začeli urejati manjše zadeve svojega življenja. Nekoliko kasneje kot v ZDA ali na Zahodu se pri nas pojavi „proti-kultura“, gibanje estetizma, formalizma, ironizacija racionalnega odnosa, kultura drog, dekadenca v umetnistvu, slikarji so začeli razstavljati „gozd“ in „Triglav“, vseprek se slišijo glasovi o nasilju ideologije in o potrebi po estetičnem. Kakšno zvezo ima s povedanim gledanje in novo uživanje ob filmih, kot sta Bunuelov in Truffautov? Ko pravim, da zgodnji filmi Truffauta, še bolj tipično pa dela J. L. Godarda „izražajo“ neko posebno tragiko, a hkrati opevajo vseobjemajočo in vsemogočno svobodo in zaupanje v uspeh ideološke akcije, hkrati trdim, da so novi filmi Bunuela in Truffauta drugačni. Ob tem pa tudi trdim, da so se v času med dvema obdobjema zgodile spremembe v mojem načinu gledanja, ki je

**STRUKTURA**

**FILMA**

„pogojeno“ z „zgodovinskimi“ preobrti: tudi sam sem drugačen od onega gledalca, ki je pred desetimi leti navdušeno sprejemal stare francoske filme. Gre tedaj za razliko v dveh smislih:

1. razlika v sami filmski produkciji (ki je morebiti „pogojena“ s širšimi družbenimi spremembami, vsekakor pa z notranjim, internim tokom filmskega ustvarjanja);
2. razlika v mojem gledanju, oz. v širši družbeni situaciji, ki me določa.

Gre za dve razliki in treba ju je n drobneje opisati. Filma Buñuela in Truffauta — LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE in LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT — sta si podobna in enako usmerjena v svoji skorajšnji ideološki nevtralnosti in izrazni subtilnosti. Truffaut je v svojem novem filmu vse prej kot zanesenjak: njegov junak je ohlapno, ezoterično bitje, v socialnem pogledu pa rentnik, predstavnik sloja, ki ne dela za svoje preživljanje in ki se ukvarja z umetnostjo, ker je pač to področje, ki se ujema z brezdelnostjo, ezoteričnostjo in ohlapnostjo meščanske eksistence. Njegovi ljubezni sta patetični in čudovito lepi, uživaški, v marsičem perverzni, vendar v nobenem smislu ne vodita k nikakršni spreobrnitvi, k nikakršnim usodnim sklepom, prav takšna pa je tudi njegova umetniška akcija, pisanje romana. Ta film sem razumel kot nekakšno odrekanje tisti vrsti umetniške zavzetosti, ki vsebuje politične, subverzivne elemente, oz. ki konstituira poleg svojega (umetniškega, estetičnega) tudi socialni in politični prostor, platformo . . . Še več, Truffautov napor sem razumel kot sklep o tem, da je film in umetnost, prostor estetičnega, možen šele zunaj socialne akcije, pravzaprav je mogoče reči: šele kot negacija sveta socialnega angažmaja. Filmova spogledljivost, njegova vsesplošna toleranca, predvsem pa njegova barvitost in slikovitost pričata o globokem miru in prijaznosti. Svet DVEH ANGLEŠKIH DEKLET je svet ljubeznivosti in radoživega sprehajanja, poskakovanja po vršičih in dekorju buržoaznega sveta. Če to delo primerjamo s prej omenjenim (JULES IN JIM) ali npr. s FAHRENHEITOM, moramo ugotoviti, da ga vodi in usmerja docela drugačna ustvarjalna volja, kot je bila tista, ki je obsojala totalitarizem moderne tehnične civilizacije ali vojno nasilje. Prizorišča prejšnjih filmov so vojaške organizacije, te uničujejo in pustijo neobgljena, ranljiva gnezda posameznikov, ki se ukvarjajo z znanostjo (Jules) ali visoko kulturo (ljubitelji knjig v Fahrenheitu). Muriel in Anna, dekleti iz Anglije, se gibljeta zgolj v izoliranih umetniških okoljih: v muzejih, ateljejih, salonih, oddaljenih romantičnih stanovanjih. Tudi zamenjava žensk nima nikakršnega simboličnega pomena — saj poteka v znamenju prijaznjenosti, dopuščanja in silovitega uživanja. Jules in Jim sta trpela in plamenela v grozi, medtem ko sta angleški dekleti realistik, v erotičnem oz. seksualnem vedenju precej bolj sproščeni, saj Muriel pogosto masturbira, Anna pa se spušča v lepo število avantur. Z eno besedo: dekadenca.

Podobno riše svet Buñuel, le da še bolj ironično, skoraj sarkastično. Zapore, ki omejujejo njegove junake, so nesporazumi in slučajna neskladja. Buñuelova bitja se po čudežnih slučajih ne morejo sestati za večerjo ali kosilo, njihove sestanke prekinjajo zmotni in nenadejani prihodi in intervencije: vojaki, gverilci, uporniški študentje, emigranti . . . Vsi ti posegi v duhovito, a nekoliko tudi dolgočasno življenje predstavnikov visokega meščanstva so odrski, komedijantski ali celo sanjski. Lahko bi rekli, da so intervencije realnosti ponižane na raven sanjske more ali psihološke travme. Bunuel zavrača sociološko tolmačenje akcij svojih junakov, pristaja zgolj na psihologijo. Na tej ravni pa so predstavniki „zunanje“ stvarnosti osmešeni brez vsakega usmiljenja. Buñuelovim junakom se o revoluciji le še sanja, budnost pa je posvečena hranjenju, pravzaprav žretju, prešuštvovanju in ugodnemu brezdelju, deloma pridobivanju denarja na nezakonit način: prekupčevanje z mamili. Poglavitne težave so pravzaprav le sitnosti in nesporazumi.

Ob teh dveh filmih bi jih bilo mogoče navesti še več, ki enako osvetljujejo t.i. družbeno komponento. Eden takšnih filmov je npr. SLAUGHTERHOUSE-FIVE, po noveli Kurta Vonneguta (rež. George Roy Hill), ki mu naša dnevna kritika (ob projekciji na FESTU) ni naklonila dovolj pozornosti. V tem filmu se je junaku-pripovedovalcu zmešal čas: v neurejenem zaporedju tako nastopajo prizori iz II. vojne, ameriška realnost današnjega časa in „posmrtno“ življenje na neznanem planetu. Vse te dogodke povezuje junakova psiha, njegov notranji tok zavesti, njegov „interni“ čas, ki ima, seveda, drugačne zakone kot objektivni čas.

# STRUKTURA

# FILMA

# STRUKTURA

Znotraj tega drugačnega časa, ki se giblje na podoben način kot Buñuelov, je planetarno, imaginarno življenje popolnoma funkcionalno in razumljivo, ne pa „okrasek“, kot se je zdelo nekaterim našim kritikom. Z drugimi besedami: sveta ne povezuje sociološki, temveč psihološki čas. Tolmačenje se nekakšnemu poenostavljenemu sociološkemu oz. socialno-kritičnemu pristopu seveda izmika, saj ni več mogoče določno postavljati ob umetniško tkivo nekaterih t.i. družbenih pogojev. Umetnost in njeni junaki so režiserju Dvorišča smrti v bistvu neracionalni, nerazumljivi pojavi. Podobno razmišlja tudi Stanley Kubrick v MEHANIČNI ORANŽI. Njegovo pojmovanje „človeka“ je, kot so opazili že številni kritiki in kot je tudi sam povedal v več intervjujih, skoraj primitivno darvinistično. Poseganje vanj, poskus spreobrnitve divjaškega Malcolma na znanstven način se skaže kot neuspešen. Eksperiment s poboljšanjem zločinskih možganov v miroljubne je proglašen za naivno prosvetljskega: ljudje so v osnovi divjaški, samoljubni, nasilni. Miroljubneži, zagovorniki socialnega ravnotežja in reda, ti so pohabljeni; zločin in nasilje pa sta v človeku zasidrana na neodtujljiv način — zločin in uničevalska energija sta v bistvu nerazumljiva, ker pa je ravno to bistvo „človeka“, oz. nekakšen pra-temelj in psihološka osnova, je nerazumljiv in iracionalen tudi človek v celoti. Kubrick se postavlja po robu družbenemu stroju, ki sestoji iz političnih, administrativnih in znanstvenih institucij. Na ta način polemizira in odklanja vsakršne „organizacijske“ posege — ne nazadnje v umetnosti, ki bi jo bilo po Kubrickovo mogoče locirati v neposredno bližino svobodnega, divjaškega jedra človeka. Kubricka je seveda na neki način mogoče razumeti tudi kot opozicijo in kritiko totalitarizma in ga uvrstiti med dela v bližini Orwella, Kafke in celo Solženicina.

In naposled odgovor na vprašanje: kako lahko sprejemam vrsto novih filmov, predvsem pa Buñuela in Truffauta, ko sem pred leti videl možnost umetniške akcije predvsem v delih „angažiranih“ cineastov in sploh umetnikov?

Tu se vračam k začetni pripombi o tem, da sem večino teh „novih“ filmov gledal v družbi svojih ameriških — levičarskih prijateljev. Ti so filme seveda ogorčeno odklonili in jih označili kot reakcionarne, kot anti-leve in anti-marksistične, kot meščanske in samozadovoljne, kot škodljive in neuporabne, preprosto kot dekadentne. Med razlogi za takšno radikalno kritiko so navajali to, kar sem zapisal zgoraj: da so ti filmi premalo politični, premalo dialektični, da ne predstavljajo in odražajo bistvenih družbenih težav našega časa. V tem jim moramo dati prav: ti filmi niso preveč spodbudna propaganda za komunistično revolucijo, ki jo imajo ti



Dva obraza igralka Stacey Tendeter v Truffaut-jevem filmu DVE ANGLEŠKI DEKLETI

moji prijatelji v mislih. Naši pogovori, ki so sledili projekcijam omenjenih filmov, so bili jedki in strastni. Med izjavami, ki se jih spominjam, je bila celo takšna, ki je postavila vprašaj ne le nad filmi, o katerih je govor, temveč tudi nad eminentnimi kulturnimi izdelki našega in preteklega časa, nad slikarstvom, ki živi v muzejih in galerijah, nad Mozartom in Beethovnom, ki živita med poškrbljenimi ovrtniki redkih obiskovalcev koncertnih dvoran. Levičarji so podvomili v koristnost umetnosti nasploh, v dekadentno umetnost, ki je brez političnega jedra, pa še posebej.

Ob teh svojih pogovorih z levičarji, ki niso poznali usmiljenja niti za Bacha in niti za Gauguina, niti za Dostojevskega in niti za Shakespeara, me je obšla groza. Če tem izjavam in tem pogovorom, ki so predhodnica totalnega izbrisa umetnosti, dodam spomin na poročila o kitajski kulturni revoluciji ali pa morda samo na nedavno ponovno prebiranje Lukacsovih misli o realizmu (Današnji pomen kritičnega realizma) — Lukacs ne zavrača vse umetnosti, pač pa ves modernizem od Joycea, Becketta in Kafke do Prousta in Musila, v najnovejšem eseju (O Solženicinu) pa celo Solženicina — se znajdem pred usodnim vprašanjem, ki bi ga bilo mogoče povzeti s temle kratkim stavkom: ali je možna umetnost, ki ne bi bila dekadentna? Če je namreč s političnega, ali sociološko-političnega (sociologija umetnosti je na neki način namenjena vprašljivosti umetnosti z vidika „družbenih učinkov“!) sporna klasična umetnost, je sporna tudi tista umetnost, ki se h klasični vrača v tem smislu, da zahteva „čist“ prostor in nezainteresirano igro v prostoru, ki je določen zgolj umetnosti. Z drugimi besedami, umetnost je vedno na neki način dekadentna in sporna z vidika sociološkega tolmačenja in politične uporabe: z vprašanjem o Truffautu in Buñuelu se hkrati zastavlja tudi vprašanje o Bachu.

Seveda menim, da je politična kritika in komunistična revolucija potrebna in čudovita zamisel. Seveda menim, da je splošna demokracija nujna in seveda soglašam z vsemi tistimi političnimi dejavniki, ki se bore zanjo, še več, simpatično mi je vse, kar nastaja v kontekstu t.i. leve ideologije in kar želi in tudi že uresničuje študentska levica. Ob tem pa mi je jasno, da demokracija prinaša za umetnost bistvene spremembe — danes je to vprašanje jasnejše kot kdajkoli. V času, ko totalni izbris umetnosti še ni uresničen pa — uživam v tistih umetniških delih, ki hočejo biti predvsem to; ki se upirajo političnemu uporabljanju in ki se v svoji nemoči zatekajo v skromno, tesno območje nekakšnega notranjega monologa in estetične igre. O problemu demokratizacije umetnosti in o njeni transformaciji v množično kulturo bi bilo seveda potrebno napisati posebno razpravo.

# F I L M A







# TELEOBJEKTIV

## od A do Z, poljski film 1973

Rubriko Od A do Z smo pripravili za naše bralce kot skromen vodič po poljskem filmskem repertoarju v tekočem letu. Mogoče nas bodo nekateri grajali, ker razen informacij tiho tapimo tudi svoje mnenje (kar se pred premiero filma ne spodobi), včasih pa se tudi nekoliko norčujemo. Čez leto bomo preverili, ali je bil naš horoskop pravilen.

### GLASNE PREMIERE

Novo 1973. leto se je začelo z veliko senzacijo v filmskem svetu – s premiero A. Wajde WESELE (Svadba). Z ozirom na to, da tisk po vsej Poljski poroča o tem filmu, se bomo vzdržali komentarja. Poudariti moramo le eno: sprejeli smo adaptacijo te komplicirane, zahtevne, čudne, hermetične, poetske, simbolične drame Stanisława Wyspianskega kot nekaj naravnega. In vendar se nikjer na svetu ne bi trudili, da bi tako zvesto prenesli na platno literarni vzorec. Verjetno bi uporabili kakšen motiv in bi ga prilagodili komercialnim zahtevam. Pri nas bi tako dejanje označili za barbarsko – zato smo lahko ponosni na Wajdov odnos do dela. Dodajmo, da bo SVADBA gotovo tudi blagajniški uspeh.

Februar je prinesel naslednjo zelo pomembno premiero – film-spektakel Czesława in Ewe Petelskich MIKOŁAJ KOPERNIK, ki bo kljub pomislekom, češ da je o znanstveniku takšnega formata mogoče napraviti samo komoren film, kljub dvomu, ali je početje obeh režiserjev sploh smiselno, gotovo postal bestseller leta.

### DEBIJI

Ko gre za debitante, zlasti priporočamo film Grzegorza Królikiewicza NA WYLOT (Skozi). Zanimiv, čeprav protisloven je film Ant. Krauze

PALEC BOZY (Prst božji). Slab, povprečen film pa se nam zdi Gabskega i Halora OPIS OBYCZAJOW (Opis običajev).

### NOVI FILMI

Režiser Poreba pripravlja film HUBAL. Ime je psevdonim za Henryka Dobrzańskiega, junaškega majorja ulanske čete, ki je po septembrski kapitulaciji kot zadnji načelnik regularne poljske vojske postal vodja prvega partizanskega odreda.

Režiser K. Zanussi bo nastopil z novim filmom ILUMINACJA. Film je zelo oseben, poln refleksij, emotivno sugestiven.

Režiser W. Solarz pripravlja film o Balzacu z Beato Tyszkiewicz kot gospo Hansko v glavni vlogi.

Režiser St. Lenartowicz dela s Stanisławom Mikułskim film OPETANIE (Obsedenost).

Režiser Wit. Leszczyński v svoji OSEBNI REVIZIJI ni ponovil bleščečega uspeha iz MATEJEVEGA ŽIVLJENJA (Żywot Mateusza).

Andrzej Czekalski pripravlja film PELNIA NAD GLOWAMI (Polna luna nad nami), s področja kmečke tematike.

Režiser Rybkowski predeluje Reymontove KMETE iz TV-nadaljevanke v fabulativni film.

Trije režiserji se ukvarjajo s tematiko, ki jo lahko imenujemo melodrama. Namreč:

A. J. Piotrowski snema film po svojem literarnem delu PO DRUGIEJ STRONIE TECZY (Na drugi strani mavrice), St. Lenartowicz pripravlja film po A. Szcypiorskem OCALENIE (Rešitev), A. Majewski snema film po M. Choromanskem ZAZDROŚĆ I MEDYCYNIA (Zavist in medicina) z Ewo Krzyżewsko v glavni vlogi.

Režiser Jerzy Hoffman pripravlja

POTOP (2. del trilogije Sienkiewicza). Premiera bo sicer verjetno šele leta 1974, vendar že zdaj lahko gotovo rečemo, da so nekatere sekvence filma izvrstne.

Film SANATORIUM POD KLEPSYDRA (Sanatorij imenovan osmrtnica) po B. Schulzu (imenovan poljski Kafka, ubit l. 1942 – op. prev.), ki ga pripravlja W. Hass, je svojevrsten fenomen. Gre za supergigantsko umetniško stvaritev, s katero režiser izraža rafinirano umetniško vizijo, avtorske fantazmagorije, sanje budnega. Če bo Hass uspel s svojim filmom – snom, filmom – notranjo vizijo, bo nedvomno dosegel velik uspeh ne samo doma, pač pa tudi v tujini.

### KOMEDIJE

Komedijsko zvrst bodo predstavili trije filmi: že omenjeni film A. Czekalskega POLNA LUNA NAD NAMI, ISKAN – ISKANA ter SELITEV J. Gruze. Vendar pa smo skeptični glede rezultatov.

### TV – NADALJEVANKE

Končno je postalo jasno, da tudi TV zahteva svoje nadaljevanke in da jih potrebuje veliko. Aktualni J. Passendorfer pripravlja film o razbojniku iz Tater JANOSIK. Verjetno bo JANOSIK, kakor prej že KMETJE Reymonta, prišel tudi na filmsko platno.

Razen tega so v dveh verzijah, TV in kinematografski, planirani naslednji filmi: NOČI IN DNEVI po Mariji Dąbrowski v režiji J. Antczaka, SKOZI PUSTINJO IN PUŠČAVO (H. Sienkiewicz) v režiji W. Ślesickega, pa tudi POTOP in KOPERNIK. OD VSEH UMETNOSTI JE ZA NAS NAJVAŽNEJŠI FILM.

vladimir ilič lenin

Poljaki so posneli zgodovinski filmski spektakel MIKOŁAJ KOPERNIK



Nat. A. 1473. Ob. 1543.

NICOLAUS

COPERNICUS

Mathemat.

BORNIENSIS

TORNATUS

Non docet instabiles Copernicus aethens orbes,

## bibliografija člankov o filmski vzgoji v reviji EKTRAN 1972

Ta bibliografija je služila kot temelj za članek SPET AKTUALNO: FILMSKA VZGOJA, objavljen v prejšnji številki.

1962–1972

(Kronološko zaporedje)

– Jovita Podgornik: SPOZNANJA IN DOLŽNOSTI: Ekran 62, št. 1, str. 83–87.

– Jovita Podgornik: IZHODIŠČA. Ekran 62, št. 2, str. 179–182.

– Norman Fruchter: DVE URI NA TEDEN. Ekran 62, št. 3, str. 279–285.

– Jovita Podgornik: NAPOTKI IN SPODBUDE. Ekran 63, št. 4, str. 379–384.

– Stanko Šimenc: FILMSKI VZGOJI NA ROB. Ekran 63, št. 5, str. 479–483.

– DELO FILMSKEGA KLUBA V DOMU TEHNIŠKIH ŠOL. (Člani kluba) Ekran 63, št. 6, str. 578–579.

– Viljem Režun: PRVI KORAKI IN PRVI USPEHI. Ekran 63, št. 6, str. 580–581.

– Miroslav Vrabec: FILM IN KNJIŽEVNO DELO. Obdelava v šoli ali v filmskem klubu. I. Ekran 63, št. 7–8, str. 736–745.

– Miroslav Vrabec: FILM IN KNJIŽEVNO DELO. Obdelava v šoli ali v filmskem klubu. II. Ekran 63, št. 9–10, str. 902–911.

– DOJEMANJE MLADEGA GLEDALCA V RAZLIČNIH STAROSTNIH OBDOBJIH. (Uredništvo.) Ekran 63, št. 9–10, str. 912–917.

– IZKUŠNJE IN OBETI. (Anon.) Ekran 63, št. 11, str. 1028–1031.

– Marcel Martin: FILMSKI JEZIK? Ekran 63, št. 12, str. 1126–1131.

– Jovita Podgornik: ZA PRIJATELJE DOBREGA FILMA OD 16 DO 60 LET. Pogovor o filmskih klubih v Zahodni Nemčiji. Ekran 64, št. 13–14, str. 1256–1258.

– Jovita Podgornik: MANNHEIM 1963 ZA PEDAGOGA. Ekran 64, št. 13–14, str. 1259–1261.

– POLJSKI FILMSKI KLUB ILUZJONIK IŠČE PRIJATELJEV. (Anon.) Ekran 64, št. 13–14, str. 1262.

– VELIKO ZANIMANJE ZA FILMSKO VZGOJO V ŠOLI. (Anon.) Ekran 64, št. 13–14, str. 1262–1263.

– POMOČ PIONIRKEGA DOMA. (Anon.) Ekran 64, št. 13–14, str. 1263.

– ZVEZDNIKI, BOŽANSTVA NAŠEGA ČASA? (Anon.) Ekran 64, št. 15, str. 1388–1395.

– Elsa Brita Marcussen: OTROK, TELEVIZIJA IN CENZURA. Ekran 64, št. 16–17, str. 1548–1551.

– FILMSKOVZGOJNI SEMINARJI V BOSNI IN HERCEGOVINI. (Anon.) Ekran 64, št. 16–17, str. 1552–1553.

– Jovita Podgornik: POGLEJMO K SOSEDOM. Primeri za obravnavo filma v avstrijski šoli. Ekran 64, št. 18, str. 1670–1673.

– FILM V ŠOLI. (M. B.) Tema pogovora za okroglo mizo XI. festivala kratkega filma. Ekran 64, št. 18, str. 1674–1675.

– Marika Maček: „SAMORASTNIKI“ NAM PIŠEJO. Ekran 64, št. 18, str. 1676

– Jovita Podgornik: PO RADOVLJIŠKIH SEMINARJIH ZA FILMSKO VZGOJO. Ekran 64, št. 21, str. 1972–1975.

– POGOVORI O FILMU – TEORIJA IN PRAKSA. (Anon.) Ekran 64, št. 21, str. 1976–1979.

– Mirjana Borčič: S STAREJŠIM DOKUMENTARCEM K SAMOSTOJNI IN KRITIČNI OCENI FILMA. Ekran 65, št. 22, str. 67–68.

– POGOVOR O FILMU Z „UPORABNO“ KRITIKO. (est) Ekran 65, št. 22, str. 68–70.

– Milan Pritekelj: SEMINAR ZA FILM SKOVZGOJNE DELAVCEV V MOSTAH. Ekran 65, št. 22, str. 70.

– Jovita Podgornik: RESNAIS – NOČ IN MEGLA. Ekran 65, št. 23–24, str. 232–235.

– FILM – ŠOLA. Filmska vzgoja v čeških šolah. (Anon.) Ekran 65, št. 23–24, str. 235–237.

– Mirjana Borčič: NAJ BI BIL RES ZADNJI TAKŠNE VRSTE. Ekran 65, št. 23–24, str. 237–240.

– Slobodan Novaković: OTROCI MISLIJO FILMSKO. Ekran 65, št. 25–26, str. 446–448.

– Maja Smolej: SREČANJE S TWIMI IZKUŠNJAMI. Ekran 65, št. 25–26, str. 448–450.

– Aleks Štakul: FILMSKI KLUB SLOVENSKA BISTRICA. Ekran 65, št. 25–26, str. 450–451.

– Henry Vogel: CANNES MLADIH. Ekran 65, št. 27–28, str. 620–623.

– Kruno Hajdler: FILMSKA MLADINA JUGOSLAVIJE. Ekran 65, št. 27–28, str. 624.

– Vladimir Vuković: POLETNA FILMSKA ŠOLA V TRAKOŠČANU. Ekran 65, št. 27–28, str. 625–627.

– Srdžan Karanović: FILMŠKA VZGOJA V VELIKI BRITANIJI. 1. del: Organizacija. Ekran 65, št. 27–28, str. 628–629.

– NOVICE Z LJUBLJANSKE PEDAGOŠKE AKADEMIJE. (-a) Ekran 65, št. 27–28, str. 630–631.

– Srdžan Karanović: FILMŠKA VZGOJA V VELIKI BRITANIJI. 2. del: Metode dela. Ekran 65, št. 29, str. 726–728.

– Mirjana Borčič: MANNHEIM 1965. S kratkim igranim filmom do popolnega filmskega doživetja. Ekran 65, št. 29, str. 729–730.

– O FILMŠKI VZGOJI NA MADŽARSKIH ŠOLAH. (Anon.) Ekran 65, št. 30, str. 790–791.

– BERLINSKI KOLOKVIJ O PROBLEMIH OTROK IN FILMA (Mv) Ekran 65, št. 30, str. 792–793.

– OB ZADNJEM SREČANJU PIONIRSKIH KINO KLUBOV (M. B.) Ekran 65, št. 30, str. 793–794.

– Hubert Arnault: GRADIVO ZA POGOVOR: LEPO ŽIVLJENJE. Ekran 65, št. 30, str. 795–799.

– FILMŠKA VZGOJA KJE, KDAJ, KAKO? (M. D.) Ekran 66, št. 31–32, str. 118–120.

– Mirjana Borčič: LE ČEVLJE SODI NAJ KOPITAR. Režiserju Dušanu Makavejevu. Ekran 66, št. 31–32, str. 120–121.

– Guy Gauthier: GRADIVO ZA POGOVOR – DEVET DNI NEKEGA LETA. Ekran 66, št. 31–32, str. 122–127.

– PRVO SREČANJE FILMSKE MLADINE JUGOSLAVIJE. (R. M.) Ekran 66, št. 31–32, str. 128.

– Jovita Podgornik: ZAPISKI S KONGRESA V STUTTGARTU. Ekran 66, št. 33–34, str. 258–263.

– Mirjana Borčič: NEKAJ MISLI O PRVIH KORAKIH OTROŠKE FILMŠKE USTVARJALNOSTI NA SLOVENSKEM. Ekran 66, št. 33–34, str. 264–265.

– A. Rechberger in H. Wisser: GRADIVO ZA POGOVOR – PICCOLO. Ekran 66, št. 33–34, str. 266–269.

– Slobodan Novaković: IGRATI SE S FILMOM. Po reviji pionirskih in mladinskih filmov v Sarajevu. Ekran 66, št. 35–36, str. 408–411.

– Mirjana Borčič: NE MOREMO BITI ZA DOVOLJNI. Ekran 66, št. 35–36, str. 412–413.

– Heinz Wisser: GRADIVO ZA POGOVOR – TOČNO OPOLDNE. Ekran 66, št. 35–36, str. 414–418.

– Hellmuth Haentsche: TEORETIČNO FILMŠKO DELO NARODNEGA CENTRA ZA OTROŠKI FILM NDR IN PROBLEM VPLIVA NA PROIZVODNJO. Ekran 66, št. 39–40, str. 692–695.

– Mirjana Borčič: V SPONTANEM POGOVORU ODKRIVAJO PRAVO VREDNOST FILMA. Ob VI srečanju filmskih pedagogov v

Mannheim 19. X. 1966. Ekran 66, št. 39–40, str. 696–697.

– GRADIVO ZA POGOVOR – BELA GRIVA. (Anon.) Ekran 66, št. 39–40, str. 698–701.

– Vladimir Petek: VII. MEDNARODNO SREČANJE FILMOV ZA MLADINO – CANNES, 26. 12. 1966 do 2. 1. 1967. Ekran 67, št. 41–42, str. 52–61.

– NAMESTO GRADIVA ZA POGOVOR – O PREDPOSTAVKAH DOJEMANJA FILMA LANI V MARIENBADU. (Anon.) Ekran 67, št. 41–42, str. 62–65.

– Dr. Gertrude Behringer: RAZVOJ FILMSKE VZGOJE V AVSTRIJI. Ekran 67, št. 43–44, str. 244–248.

– Dr. Gertrude Behringer: GRADIVO ZA POGOVOR – DEKLICA IN VRANEC. Ekran 67, št. 43–44, str. 249–254.

– BELEŽIMO: SKLEP KROŽKA MLADINA IN SREDSTVA DRUŽBENEGA OBVEŠČANJA. (Anon.) Ekran 67, št. 43–44, str. 255.

– Mirjana Borčič: II. MEDNARODNI FESTIVAL FILMOV ZA OTROKE IN MLADINO V GOTTWALDOVU. Ekran 67, št. 45–46, str. 323–326.

– III. SREČANJE FILMSKE MLADINE JUGOSLAVIJE (M. B.) Ekran 67, št. 45–46, str. 327.

– Marjan Ciglič: IGRAJMO SE S FILMOM, DA SE FILM NE BO IGRAL Z NAMI. Ekran 67, št. 45–46, str. 328–329.

– Grus Kube: GRADIVO ZA POGOVOR – ONO. Ekran 67, št. 45–46, str. 330–335.

– Mirjana Borčič: SNEMANJE FILMOV Z OTROKI – NADGRADNJA FILMŠKE VZGOJE. Ekran 67, št. 48–49, str. 742–747.

– NADALJEVANJE ALI ZAČETEK? Nekaj misli ob filmskovzgojnem SEMNARJU V KOPRU. (Anon.) Ekran 67, št. 48–49, str. 747–753.

– Mirjana Borčič: V ODSOTNOSTI DIALOGA. Mannheim 1967. Ekran 67, št. 48–49, str. 752–753.

– Sven Norlin: DRŽAVNI SVET ZA FILMSKO VZGOJO NA ŠVEDSKEM. Ekran 67, št. 48–49, str. 753–760.

– Vitko Musek: PETNAJST LET FILMSKO-VZGOJNEGA DELA NA SLOVENSKEM. Ekran 67, št. 50, str. 826–831.

– Emilija Bogdanović: JUTRO. Ekran 68, št. 51–52, str. 102–107.

– Mirjana Borčič: Mladina, film in ... Ekran 68, št. 57, str. 422–423.

– Mirjana Borčič: MANNHEIM 68. Ekran 68, št. 58–59, str. 496–497.

– Vatroslav Mimica: DANAŠNJI FILMSKI TRENUTEK MLADIH. Mala Pula, julij 1969. Nekaj misli iz debate. Ekran 70, št. 71–72, str. 5.

– Marija Benešova: ESTETSKI VPLIV VIDE-NEGA. Ekran 70, št. 71–72, str. 6–8.

- Edgar Morin: MLADI GLEDALEC OB FILMU. Ekran 70, št. 71–72, str. 9–12.
- Michel Tardy: OTROK KOT GLEDALEC. Poskus definicije problematike. Ekran 70, št. 71–72, str. 12–13.
- Miroslav Vrabec: JUGOSLOVANSKI OTROCI DANES IN PRED DESETIMI LETI. Ekran 70, št. 71–72, str. 14–18.
- Zdenko Medveš: KRIZA „NOVE ORIENTACIJE O FILMSKI VZGOJI. Ob mannheimskem posvetovanju filmskih pedagogov. Ekran 70, št. 71–72, str. 18–22.
- Jovita Podgornik: SPOZNANJA IN DOLŽNOSTI. Zelo osebna meditacija nekdanjeg pedagoga, tudi filmskega. Ekran 70, št. 71–72, str. 26–29.
- Jim Hillier: UČENJE HUMANOSTI S POMOČJO FILMA. Ekran 70, št. 71–72, str. 30–32.
- Sven Norlin: FILM – KOMUNIKACIJA Z OTROKI. Ekran 70, št. 71–72, str. 33.
- Jaroslav Blaške: FILMSKA VZGOJA – PREDMET NA GIMNAZIJI. Predlog iz ČSSR. Ekran 70, št. 71–72, str. 34–36.
- Andrijan Lah: FILM V OKVIRU POUKA SLOVENŠČINE. Poskus s filmsko vzgojo na gimnaziji. Ekran 70, št. 71–72, str. 36–38.
- Mirjana Borčič: OTROŠKA FILMSKA USTVARJALNOST. Ekran 70, št. 71–72, str. 39–40.
- Stjepko Težak: POGOVI O FILMU – LJUDJE NA KOLESIH. Scenarij in režija Rudolf Sremec. Proizvodnja Zagreb film 1963. Ekran 70, št. 71–72, str. 44–49.
- Stjepko Težak: POGOVI O FILMU – PRAVICA. Ekran 70, št. 71–72, str. 49.
- Vladan Desnica: POGOVI O FILMU – PRAVICA. Ekran 70, št. 71–72, str. 50–55.
- Zofija Wieckowska: POGOVI O FILMU – LUTKA. Ekran 70, št. 71–72, str. 50–59.
- Ante Babaja: POGOVI O FILMU – PRAVICA. Ekran 70, št. 71–72, str. 56–59.
- Mirjana Borčič: POGOVI O FILMU – ODKRIVANJE SVETA MLADIH. Ekran 70, št. 71–72, str. 60–62.
- Elsa Britta Marcussen: O PRAVICAH OTROK, DA UŽIVAJO V FILMIH IN V USTVARJANJU. Za Ekran predsednica Mednarodnega centra za mladinske in otroške filme. Ekran 70, št. 71–72, str. 64–66.
- Hans Chresta: O BISTVU FILMSKE VZGOJE. Ekran 70, št. 71–72, str. 66.
- Wolfgang Zocher: O SITUACIJI FILMSKEGA POUKA V ŠOLAH ZVEZNE REPUBLIKE NEMČIJE. Ekran 70, št. 71–72, str. 67.
- P. Mueller-Egloff, F. Klein, E. Schaar, G. Wimmer: INFORMACIJA O TEMI – FILM IN AKCIJA. Ekran 70, št. 71–72, str. 67.
- MEDNARODNE MANIFESTACIJE UNESCO. (Anon.) Ekran 70, št. 71–72, str. 68–69.
- Mirjana Borčič: FILMSKA VZGOJA OB OKTOBRA 1968 DO OKTOBRA 1969. Ekran 70, št. 71–72, str. 69.
- MANIFEST. (Anon.) Ekran 70, št. 71–72, str. 70–71.
- O DELU ZDRUŽENJA FILMSKIH PEDAGOGOV SLOVENIJE. (Anon.) Ekran 70, št. 71–72, str. 70.
- O DELU ODDELKA ZA FILMSKO VZGOJO PIONIJSKEGA DOMA V LJUBLJANI. (M. B.) Ekran 70, št. 71–72, str. 71.
- JUGOSLOVANSKI FILMI ZA OTROKE. (M. K.) Ekran 70, št. 71–72, str. 73.
- JUGOSLOVANSKI FILMI Z MLADINSKO TEMATIKO. (M. K.) Ekran 70, št. 71–72, str. 73–74.
- Naško Križnar: ŠESTI FESTIVAL 8 MM AMATERSKEGA FILMA JUGOSLAVIJE NOVI SAD. Ekran 70, št. 73, str. 184.
- Igor More: PO SLOVENSKEM AMATERSKEM FESTIVALU. Ekran 70, št. 73, str. 185–186.
- KINEMATOGRAFIJA V GETIH NEW YORKA, PHILADELPHIJE IN LOS ANGELESA. (Anon.) Ekran 70, št. 73, str. 186–188.
- Igor More: RASTE MI RASTE TRAVČA ZELENA ALI KAKO JE TONE RAČKI POJEDEL NEKUHANO JAJCE. Ekran 70, št. 74–75, str. 270.
- Tine Arko: ALI SO LUČI RES UGASNJE-NE? Na rob trojnemu razmišljanju o 7. festivalu amaterskega filma Slovenije. Ekran 70, št. 74–75, str. 271–276.
- Igor More: NEKAJ INFORMACIJ O AMATERSKIH FILMIH: MADE IN YU TER O MENI. Ekran 70, št. 74–75, str. 277–278.
- Jože Perko: FESTIVAL JE EDINA INSTITUCIONALIZACIJA FILMSKEGA PROJEKTA ali nekaj misli o jeseniškem festivalu amaterskega filma. Ekran 70, št. 74–75, str. 278–280.
- Viktor Konjar: KASELSKI PRO ET CONTRA. Ekran 70, št. 74–75, str. 281–283.
- Igor Gedrih: PRIROČNI INFORMATOR. STANKO ŠIMENC: POT V FILMSKI SVET. Mladinska knjiga 1968. Ekran 70, št. 74–75, str. 284.
- Marjan Ciglič: DVAKRAT FILM. Na rob republiške revije pionirskega in mladinskega amaterskega filma. Ekran 70, št. 76, str. 370–373.
- OB ROB KOPRSKEMU SEMINARJU. (M. B.) Ekran 70, št. 76, str. 374.
- FILM – SREDSTVO IZRAŽANJA, KOMUNIKACIJE IN IZOBRAŽEVANJA. (M. B.) Ekran 70, št. 76, str. 375.
- POROČILO O DELU ODBORA ZDRUŽENJA FILMSKOVZGOJNIH DELAVCEV SLOVENIJE (Anon.) Ekran 70, št. 76, str. 377.
- Petar Krelja: PETI MEDKLUBSKI FESTIVAL AMATERSKEGA FILMA V PULJU V ZNAMENJU 8 IN 16 MILIMETERSKEGA POGLE

DA NA SVETI. Ekran 70, št. 77-78, str. 461-463.  
- Martin Bizjak: POST FESTUM PETE „MALE PULE“. Ekran 70, št. 77-78, str. 464-465.

- Marko Jovanović: STASENKO. Ekran 70, št. 77-78, str. 466-468.

- Neva Mužič: XIV. ZVEZNI FESTIVAL AMATERSKEGA FILMA. Ekran 70, št. 77-78, str. 469.

- Mirjana Borčič: AMATERSKI FILM, NEMIR ALI ZANESLJIVOST. Ekran 70, št. 77-78, str. 470-471.

- Marko Jovanović: „VIVA TEHNIKA!“ Ekran 70, št. 77-78, str. 472-473.

- Srečo in Nuša Dragan: PROSTOR KOMUNIKACIJE XIV. FESTIVALA AMATERSKEGA FILMA. Ekran 70, št. 77-78, str. 474.

- Jovita Podgornik: FILM KOT SREDSTVO POLITIČNIH AMBICIJ (AKCIJ, DILEM). Ob rob festivalu in pedagoškemu posvetu v Mannheimu. Ekran 70, št. 79-80, str. 610-613.

- Mirjana Borčič: PEDAGOG NA RAZPOTJU. Ekran 70, št. 79-80, str. 614.

- Wolfgang Zocher: O PEDAGOGIKI IN AGITACIJI V POLITIČNIH FILMIH. Ekran 70, št. 79-80, str. 619-620.

- Albin Podjavoršek: FILMSKA VZGOJA NA CELJSKI GIMNAZIJI V LETU 1969-70. Ekran 70, št. 79-80, str. 620.

- POGOVOR O AMATERSKEM FILMU NA SLOVENSKEM „Okrogla miza“. (Uredništvo.) Ekran 71, št. 81-82, str. 64-70.

- Wolfgang Zocher: NEKAJ O EKSPERIMENTALNEM IN „DRUGEM“ FILMU. Ekran 71, št. 83-84, str. 197-198.

- Laurent Worpe: MEDNARODNI FILMSKI FESTIVAL V MANNHEIMU 1970. Ekran 71, št. 83-84, str. 199-200.

- Janez Mayer: FILMSKI KADER KOT FENOMEN. Ekran 71, št. 83-84, str. 201-202.

- Mark Cetinjski: JESENICE 71. Ekran 71, št. 83-84, str. 203.

- PEDAGOŠKI OBERHAUSEN. (M. B.) Ekran 71, št. 83-84, str. 204.

- Gunar Olsson: O FOTOGRAFIJI, FILMU IN TV NA INŠTITUTU ZA UČITELJE LIKOVNEGA POUKA V STOCKHOLMU. Ekran 71, št. 85-86, str. 313-315.

- Carl Henrik Svenstedt: FILM NA UNIVERZI. Ekran 71, št. 85-86, str. 316-318.

- Tone Rački: NARISAN PES MAHA Z REPOM. Ekran 71, št. 85-86, str. 318-320.

- Mark Cetinjski: AMATERSKI FILMI V SENCII. Ekran 71, št. 85-86, str. 320-322.

- Vili Vuk: USTVARJALNO LJUBITELJSTVO V AMATERSKEM FILMU. Ekran 71, št. 85-86, str. 323-324.

- Igor Likar: VLOTHO 71. Mednarodno srečanje mladinskih filmskih klubov. Ekran 71, št. 85-86, str. 325-328.

- Peter Josza: VPRASANJA RAZUMEVANJA. Mednarodni filmski teden Mannheim 71 - Mladina in film. Ekran 71, št. 87-88, str. 439-442.

- Reiner Keller: ŠOLA - FILM: VIZUALNI MEDIJI. Ekran 71, št. 87-88, str. 443-447.

- Franz Zochbauer: AVDIOVIZUALNO TRŽIŠČE PRIHODNOSTI: Ekran 71, št. 87-88, str. 448-451.

- Ranko Munitić: TRIJE VEČERI POD ZVEZDAMI. Ekran 71, št. 89-90, str. 557-559.

- Guenter Wimmer: PACIFIC 231- UČNI MODEL ZA FILMSKI POUK. Ekran 71, št. 89-90, str. 560-563.

- Mirjana Borčič: AVDIVIZUALNA VZGOJA - PREUSMERJENA FILMSKA VZGOJA. Ekran 71, št. 89-90, str. 564-565.

- Marjan Ciglič: 10. ZVEZNA REVIIJA PIONIRKEGA FILMA V SAMOBORU. Ekran 71, št. 89-90, str. 565-567.

- Mirjana Borčič: AV SVET IN PEDAGOGOVA INTERVENCIJA. Ekran 72, št. 91, str. 54-58.

- Janez Mayer: MOŽNOST PRODORA AMATERSKIH FILMSKIH STVARITEV MED ŠIRŠI KROG GLEDALCEV. Ekran 72, št. 91, str. 59-61.

- Vesko Kadić: BREZ IZRAZNIH VREDNOT. Na rob 15. festivalu jugoslovanskega (amaterskega) filma. Ekran 72, št. 91, str. 61-63.

- Branislav Štrboja: 8. FESTIVAL 8 MM FILMOV JUGOSLAVIJE V NOVEM SADU. Ekran 72, št. 94-93, str. 142.

- Biljana Tomić: PRVO APRILSKO SREČANJE RAZŠIRJENIH MEDIJEV BEOGRAD 72. Ekran 72, št. 94-95, str. 212-213.

- Tone Rački: MED USTVARJANJEM IN OCENJEVANJEM AMATERSKIH FILMOV. Ob V. medklubskem festivalu amaterskega filma na Jesenicah. Ekran 72, št. 94-95, str. 212-213.

- Tone Rački: AVDIOVIZUALNI MEDIJI KOMUNIKACIJE IN VZGOJA. Ekran 72, št. 94-95, str. 213-214.

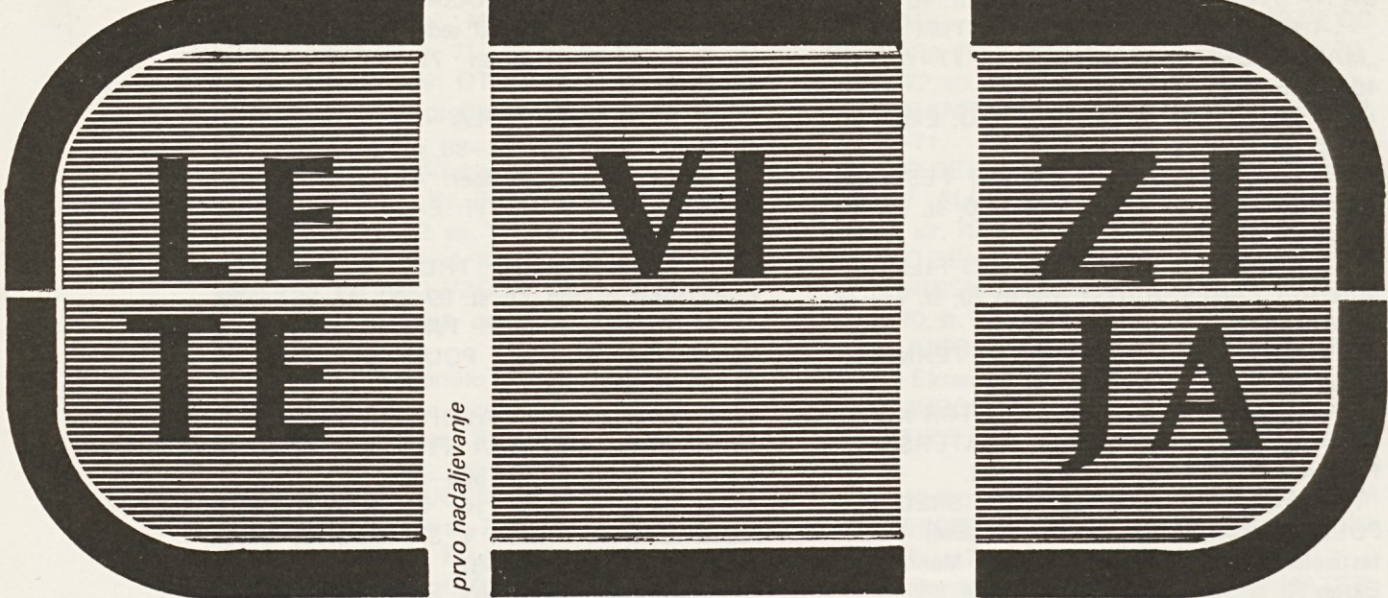
- Tone Rački: VKLJUČEVANJE STRIPA, ILUSTRIRANEGA TISKA, FOTOGRAFIJE IN FILMA V OKVIR LIKOVNE VZGOJE NA OSNOVNI ŠOLI. Ekran 72, št. 96-97, str. 276-277.

- Jože Perko: AMATERSKI FILM NAPOSLED „ODKRIL“ IGRALCA. Informacija, aspekti, pogovor. Ekran 72, št. 96-97, str. 278-284.

- Mirjana Borčič: ZAKAJ LE V DRUGEM PLANU? Ekran 72, št. 96-97, str. 285-286.

- Lily Arjomand: FILM ZA OTROKE V IRANU. Ekran 72, št. 96-97, str. 287.

- Tone Rački: XVII. SREČANJE NEMŠKIH FILMSKIH MLADINSKIH KLUBOV V KRONENBURGU. Ekran 72, št. 96-97, str. 289-290.



boris grabnar

## naša vsakdanja televizija

### PRODAJANJE ČASA

Če danes v Ameriki vprašate, od kod lastniku radijske ali televizijske postaje denar, bo odgovoril zelo kratko in jedrnato. Rekel bo namreč, da „prodaja čas“. Čudna ideja — prodajanje časa! Pred letom 1926 so rekli, da prodajajo „zračni čas“ (airtime), pozneje pa so pridevnik „zračni“ opustili.

No, to „prodajanje časa“ ima zelo zanimivo zgodovino, tu se skrivajo izredno hudi problemi, ki jih je vredno razkriti.

Brez tega domisleka — da je namreč s pomočjo radijskih in televizijskih naprav mogoče prodajati čas, bi namreč vsa ogromna radijska in televizijska industrija sploh ne mogla zaživeti. Druge možnosti za vključitev v ameriško kapitalistično družbo tistega časa dejansko tudi ni bilo.

Pri proizvodnji radijskega in televizijskega programa v Ameriki so torej s posebno poslovno verigo povezani štirje kapitalisti. Prvi je lastnik radijske ali televizijske oddajne postaje. Ta prodaja čas. Drugi je sponser, se pravi kak tovarnar običajnega potrošnega blaga, ki potrebuje reklamo. Zaradi te reklame mora seveda kupiti pri prvem čas, recimo pol ure, in plačati še proizvodnjo kakršne koli privlačne oddaje, ki bo sposobna nositi njegovo reklamo. Proizvodnjo vsega tega pa naroči pri tretjem in to je producent, včasih povsem samostojen podjetnik, ki z najetimi umetniki (pisatelji, skladatelji, režiserji, godbeniki, napovedovalci, pevci, igralci itd.) pripravi naročeno oddajo in tudi reklamo. Med vsemi temi tremi stoji

četrti — lastnik oglasne agencije. V bistvu je to trgovina. Agencija kupuje in prodaja, posreduje, ureja „promet“, koordinira. Sponsorju najde producenta in radijsko ali TV postajo, vodi evidenco o razpoložljivem času, ki je naprodaj, lastniku radijske in TV postaje pa dobavlja program z reklamami vred, kar naroča pri producentu.

Vloga agencije v ZDA je zelo pomembna, kar nam postane takoj razumljivo, če samo pomislimo, da je v ZDA danes nad 6000 radijskih in nad 1000 televizijskih postaj. Konkurenca med njimi je divja, divja je pa tudi konkurenca med samimi agencijami, ki jih je nebroj.

Zanima nas predvsem to čudno, nenavadno prodajanje časa. Kako to, da je čas postal blago na kapitalističnem tržišču? Časa ni nihče proizvedel, čas je dan od narave, vsakomur je na razpolago. Lastnik radijskih ali televizijskih naprav si ga samo prilasti, ne da bi zanj karkoli plačal. Seveda gre pri tem samo za trajanje na neki določeni dolžini radijskih valov, pač tistih, ki jim je prilagojena njegova oddajna antena. Ta določena valovna dolžina ali boljše njeno določeno trajanje (prazno, brez programa) je torej na kapitalističnem tržišču z izumom radia in televizije dobilo vrednost in ceno. Radijskim valovom pravijo v angleščini air waves — zračni valovi, kar seveda ni točno, saj ne gre za zrak. A ta izraz se je v njihovi terminologiji udomačil, čeprav vedo, da je napačen. Sarnoff in za njim seveda tudi vsi drugi, ki so zgradili svoje radijske postaje, so torej začeli na debelo in na drobno prodajati „zračni čas“ (airtime). Prodajali so ga po kosih in v serijah, po nekaj minut, pol ure,

celo uro — vedno seveda za natančno določen čas v tednu. Na ta način so lahko sestavili programsko shemo vnaprej za določeno obdobje.

Ta „zračni čas“ je kmalu začel prinašati velikanske dohodke. Radijske postaje so začele rasti kakor gobe po dežju, a brž se je pokazalo, da ga v poljubni količini ni na razpolago. V „zraku“ je nastala silovita gneča, prerivanje, izpodrivanje in prekričavanje. Kmalu v Ameriki ni bilo več mogoče poslušati radia, kajti zlepa ni bilo mogoče kakega programa dobiti čistega. Zavladal je kaos. Treba je bilo napraviti red.

## NACIONALIZACIJA ZRAKA

V ta kaos je posegla država z močno roko. S posebnim zakonom je vlada leta 1926 ta „zrak“ nacionalizirala, ga „vrnila ljudstvu“. A nacionalizirali so samo air — zrak, time — čas pa je ostal v privatni posesti. Lastniki radijskih in televizijskih postaj od tedaj naprej prodajajo samo čas.

To zveni nekako smešno, pa ni. Bila je to ena najbolj genialnih potez ameriške zakonodaje. Posebna državna komisija (Federal Communication Commission — FCC) zdaj razdeljuje licence za določene dolžine in določa tudi moč in razporeditev oddajnikov tako radijskim kot televizijskim postajam. Tako se je zgodilo, da zdaj ti lastniki lahko še vedno svobodno prodajajo čas — a samo za tisto področje, ki ga je določila komisija. Določila pa ga je tako, da zdaj, prvič, nobena oddaja ne more motiti nobene druge, in drugič tako, da morajo različne postaje zdaj med seboj konkurirati. Nihče torej ne sme imeti dveh radijskih postaj na istem področju. V „zraku“ je torej ta zakon naredil red, ki je zagotovil silen razvoj radijske in televizijske industrije, divjo konkurenco in silno moč tistih najmočnejših, ki so se uspeli združiti, se medsebojno povezati in s svojim programom pokriti vso Ameriko. Elektronska komunikacija je danes ena najmočnejših industrijskih panog v Ameriki. Komerzialno — in seveda duhovno — obvlada svetovno tržišče.

Najbrž ni napačna tudi trditev, da se ima Amerika za ves silni razvoj svoje industrije — in s tem za svetovno gospodarsko dominacijo — zahvaliti predvsem svoji izredno razviti elektronski komunikaciji, se pravi radiu in televiziji, ki povezuje vse Američane v simultano komunikacijsko celoto. Ker so vse oddaje povezane z reklamami določenih industrijskih panog, njihov radijski in televizijski program ni samo sredstvo informacij, kulture in zabave — temveč tudi sredstvo za razširjanje tržišča vseh vrst blaga. Pri tem je uspešna zlasti televizija: podjetja, ki so se že v času njenega razvoja odločila za televizijske reklame, so v zelo kratkem razdobju zrasla v industrijske gigante. V ZDA se je prva razvila tako imenovana množična družba s svojo množično kulturo, ki jo omogočajo množična

občila predvsem seveda spet radio in televizija. V tej moderno organizirani družbi ni zdaj nobenega posameznika več, ki bi ne bil vsak dan in vsak trenutek informiran in povezan z dogajanjem po vsem svetu.

Nekaj nad tisoč ameriških televizijskih postaj je organiziranih na različne načine. Nekaj je samostojnih, več kot polovica pa je povezanih v tri gigantska konkurenčna omrežja, ki so dobro znana po vsem svetu. Najstarejše radijsko-televizijsko omrežje je NBC (National Broadcasting Corporation), ki mu je predsedoval stari David Sarnoff, njegovi trije sinovi pa so zasedali kajpada vse vodilne funkcije. Poleg tega ima tudi velikanske tovarne RCA (Radio Corporation of America), kjer proizvajajo radijsko in televizijsko opremo za ves svet, največ pa za ameriško vojsko. V središču New Yorka je ta podjetni mož zgradil cel šopek prelepih nebotičnikov (Radio City) s po petdeset in več nadstropji, kjer so poleg studiov in upravnih prostorov tudi številne druge kulturne ustanove in vse, kar mora biti v veliki in moderno ogranizirani mestni četrti. Družba NBC povezuje nad tristo TV postaj po vseh ZDA (a v njegovem privatnem lastništvu jih je samo pet, več jih po zakonu ne sme imeti), ki jih v najbolj gledanem času napaja s programom in reklamami. O tem programu odločajo samo v njegovih redakcijah.

Njegovo moč omejujeta samo dva ne dosti manjša konkurenta: CBS (Columbia Broadcasting System) in ABC (American Broadcasting Corporation), od katerih vsakdo povezuje prav tako od dvesto do tristo TV postaj. Oba delujeta na podoben način. A Sarnoff je edini, ki ima v svojih rokah poleg programa tudi proizvodnjo opreme.

Kakšna je torej ameriška televizija? Vsak Američan lahko danes vidi na svojem sprejemniku devet, deset, ponekod tudi več programov, ki divje konkurirajo in se bojujejo za naklonjenost gledalcev. Trudijo se kajpak za kar največjo popularnost. Vse oddaje na skrajno vsiljiv in zoprni način neusmiljeno prekinjajo reklame — se pravi sporočila sponsorjev. Predpisi dovoljujejo v najbolj gledanem času, se pravi zvečer, vsako uro štiri minute reklam. Ameriški TV program, kot pravijo, nima kulturne vrednosti, pa čeprav se utegne tu in tam pojaviti tudi kaka resna drama, studiozni dokumentarec ali kaj podobnega. Američan razume svojo televizijo le kot zabavo.

Ta sistem ima v sami Ameriki zelo veliko nasprotnikov. A vsi poskusi, da bi ga reformirali, da bi ga iztrgali iz klešč divjega komercializma, so se do danes izjalovili. Velika omrežja združujejo v svojih rokah velikansko moč.

## V EVROPI PA DRUGAČE

Čisto drugačna pa je radijska in televizijska industrija v Evropi. Ves razvoj je tu tekel drugače.



Radio — in za njim seveda tudi televizija — sta se vključila v družbo na popolnoma drugačen način. Poslovni ljudje — a la Sarnoff — tu niso uspeli. Nihče v Evropi ne prodaja časa in tudi zakonski predpisi so drugačni. In kar je najbolj presenetljivo: predpisi v kapitalističnih in socialističnih državah so si čisto podobni.

Evropski kapitalisti niso verjeli v tehnologijo in niso angažirali — vsaj ne v zadostni meri — svojega kapitala niti za razvoj radia. Investicije so bile vselej zelo skromne in tudi podjetniki niso pokazali zanimanja, da bi kupovali čas, ki se jim je zdel brez vrednosti. Niso verjeli v moč radijske in televizijske reklame in zdelo se jim je neumno, da bi zaradi reklame morali plačevati še glasbenike, cele orkestre, pisatelje in dramatike in novinarje in podobno kulturniško revščino, ki nima nobene zveze z njihovimi tovarnami in njihovim blagom.

Radio so po Evropi ustanavljali večinoma entuziasti, tehnični inženirji in amaterji in kulturniki. Države in politične stranke pa so brž sprevidele mogočno informacijsko in politično silo novega sredstva in s posebnimi predpisi so znali tudi urediti sistem finansiranja: vsak aparat so obdavčili, temu davku ali taksi pa pravijo „naročnina“. Potrudili so se, da so svoji politični ideologiji zagotovili monopol. Vse evropske države so na ta način uvedle svoj vsedržavni in ali vsenacionalni radijski in pozneje tudi televizijski program.

Svobodno ustanavljanje radijskih in televizijskih postaj v Evropi ni mogoče, vse radijske postaje so v rokah države ali posebnih pooblaščenih političnih organizacij ali pa last posebnih monopolističnih združenj, ki so povsem zlita z državnim aparatom. To velja tako za socialistične kot kapitalistične države. Pri radiu in televiziji v Evropi ni privatnega lastništva in privatne pobude.

Samo Anglija je v nekem smislu izjema — tu sta dovoljena in uzakonjena oba sistema: privatni in državni. Poleg BBC-ja (British Broadcasting Corporation), ki je v državnih rokah, deluje tudi ITA (Independent Television Association), ki združuje privatne lastnike TV postaj. Naročnina gre v Britaniji vsa BBC-ju, a gledalci lahko gledajo tudi privatne programe, ki so seveda sponsorirani in ki so jih plačali določeni podjetniki zaradi reklam. Vendar posebni predpisi v Angliji ne dovoljujejo prekinjanja oddaj, kot to običajno počno v ZDA. Reklame so torej samo na začetku in koncu vsake oddaje.

Podoben sistem, kjer državni program s svojo solidnostjo, kulturnostjo in resnobo tekmuje s privatno pobudo, z večjo zabavnostjo, lahkotnostjo — imajo tudi v Kanadi, Mehiki, Avstraliji, na Japonskem itd.

Seveda tudi monopolni programi na evropskem kontinentu niso vsi organizirani po istem kopitu. Nekateri so strogo centralizirani, kot npr. v Italiji, Franciji, Španiji, Avstriji, na Madžarskem, v Romu-

niji, Bolgariji itd., drugo prihajajo iz različnih kulturnih središč, kot npr. v Jugoslaviji, Švici, Belgiji, na Čehoslovaškem, v Sovjetski zvezi itd. Ti programi so lahko bolj ali manj avtonomni. Pa tudi v nekaterih jezikovno povsem monolitnih državah je program decentraliziran, npr. v Zahodni Nemčiji, na Poljskem, na Švedskem, Norveškem itd. kar pa seveda ne pomeni, da bi ne bil strogo kontroliran.

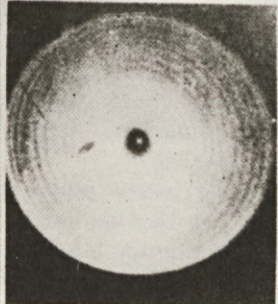
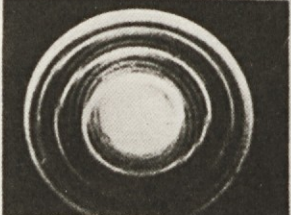
Vsepovsod po Evropi je uveden sistem plačevanja naročnine — a odnos do reklam je različen: na Švedskem in v Belgiji so jih npr. sploh prepovedali, drugod, kot npr. pri nas, jim odmerjajo poseben čas, ali pa — kot npr. na Finskem — prodajajo zanje tudi čas, ne da bi pri tem uvedli sponsorirani program. Prodajajo namreč samo drobce po 15 sekund.

Kakor vidimo, politična meja, ki deli Vzhodno Evropo od Zahodne, prav nič ne vpliva na televizijski sistem. V Evropi menijo odgovorni ljudje, da sistem organizacije, finansiranja, lastništva itd. sploh ni bistven. Bistvena je le vsebina, politična ideologija, vzgojni cilji. Zato si je Evropa omislila dve — v bistvu čisto podobni — mednarodni omrežji: Evrovizijo na Zahodu in Intervizijo na Vzhodu. Prva je kapitalistično, druga pa socialistično orientirana. (Jugoslavija je članica obeh.) Ti dve omrežji pa le občasno organizirata prenose kakih vrhunskih aktualnih dogodkov in posredujeta — po posebnih zvezah — tekoče novice posameznim središčem, ki jih potem še prevajajo, predelujejo, sprejemajo ali odklanjajo. Članstvo ne obvezuje nikogar, da bi moral določeno oddajo tudi res sprejeti.

V nobenem pogledu ti dve omrežji na evropskem kontinentu nista podobni trem ameriškim gigantom (NBC, CBS in ABC), ki programe redno proizvajajo, razpošiljajo po trdnih komercialnih pogodbah in združujejo v svojih rokah velikansko gospodarsko in politično moč — obenem pa z izvozom obvladujejo tudi svetovno tržišče. V primerjavi z njimi sta Evrovizija in Intervizija prav nebogljen pritlikavčka.

## KDO JE NAJBOLJŠI, KDO IMA PRAV?

V svetu se danes odigrava intenzivno ideološko bojevanje. Bojujejo se filozofi, ideologi in politiki vseh vrst in vseh dežel. Bojujejo se ustno, na raznih konferencah in srečanjih, bojujejo se v tisku in tudi po radiu in televiziji. Vsa atmosfera našega planeta je polna hudih besed. Vsi dokazujejo, da je samo ta in ta družbeni sistem najboljši ali najslabši — a kadar nanese debata na televizijo, o sistemu običajno ne črhnejo besedice. Tu sistem, se pravi lastniški, proizvodni odnosi nenadoma niso prav nič važni, važno je le to, kaj televizija pove. Kakšno ideologijo izpoveduje. Važna je vsebina. Se pravi ideologija in politična pripadnost tistih, ki odločajo o vsebini.



Vse tri zgorajšnje slike: Nastanek slike na Co-dellijevem televizijskem sprejemnem aparatu.

Ti pa so vsi po vrsti po vsem svetu največji demokrati, vsi delajo za ljudstvo in za svoje gledalce, ki jih neizmerno ljubijo. Vendar pa se sklicujejo na različna božanstva.

V Ameriki se, v zelo precizno izdelani zakonodaji in tudi v uradnih deklaracijah, zavzemajo za „fairness doctrine“, kar pomeni, da morajo biti lastniki TV postaj poštene in strpni do vseh mogočih ideoloških, političnih in religioznih smeri. V polni meri jim morajo dati priložnost, da se v programu enakopravno izrazijo, vsakomur morajo celo dodeliti „equal time“ — enak čas. Lahko pa bi seveda navedli tudi vrsto kritik, ki trdijo, da ta „doktrina strpnosti“ ne funkcioniira dobro, da je hipokritska in da v bistvu televizija družbena protislovja zakriva, namesto da bi jih odkrivala.

V Sovjetski zvezi zakonodaja ni tako precizna, tem obširnejše pa so seveda idološke deklaracije. Tu bomo našli več poudarka na ideološki vzgoji in prosvetljevanju množic (a tudi v Ameriki pri tem ne zaostajajo), govore seveda tudi o najširši participaciji množic, o sovjetskem človeku, ki naj ga televizija vzgaja v zavestnega graditelja komunizma. Pri tem pa se lahko seznanimo tudi s številnimi kritikami in celo uradnimi odloki CK, ki očitajo televiziji, da je daleč od tega, da bi to nalogo opravljala.

V Jugoslaviji ima televizija seveda nalogo, da razvija zavest samoupravljanja, da o tekočih problemih razvija kar najširše razprave, pri katerih naj sedeluje kar največ občanov. Vendar pa imamo priložnost, da skoraj vsak dan beremo in poslušamo najrazličnejše očitke, ki trdijo, da je poročanje o nekaterih dogodkih neobjektivno in da televizija odklanja prispevke nekaterih občanov, ki žele zastopati kako drugačno stališče. In prebrali smo lahko tudi neko zelo kompetentno izjavo, ki odklanja ustanovitev neke komisije za pritožbe glede neobjavljanja pri SZDL — češ da bi takšna komisija pomenila, čujte in strmite! nič več in nič manj kot cenzurni organ! Oni pa so seveda samostojni, svobodni!

Nadvse sveta je le splošna programska usmeritev, programski koncept.

In tako je po vsem svetu. Socialistični ideologi očitajo ameriški televiziji in tudi vsem televizijam v kapitalističnih državah, ne glede na njihov sistem — poplitvenje kulture, „potrošništvo“, eskapizem, mitologijo, opij za ljudstvo itd.

Ameriški ideologi pa očitajo socialističnim televizijam omejevanje svobode, nedemokratičnost, dolgčas, istosmernost itd.

In tako letijo hude besede preko vseh meja in preko vseh oceanov iz dežele v deželo in iz sistema v sistem in tudi v domači hiši ne mirujejo. Na oknih televizijskih hiš vsega sveta visi umazano perilo.

Vsi pa so soglasni, kadar govorijo o kulturi in množicah: množicam je treba dati čim več kulture in televizija je najprimernejši medij za to. In na

očitke (spet očitki!), da je ta kultura prenizka, odgovarja televizija vsega sveta enoglasno, da manjšine ne more upoštevati, da takšno višino kulture zahteva pač večina.

Ali je torej sploh mogoče odgovoriti na vprašanje, kdo je najboljši in kdo ima prav? Več kot očitno je, da ideologija, ki jo televizija izpoveduje, njen programski koncept, ne igra prav nobene vloge, da je povsem brezpomemben. Prav nobene vloge pa ne igra tudi družbeni sistem, v katerem televizija deluje, saj ta skoraj sploh ne vpliva na sistem in proizvodne odnose v televizijski hiši. In čisto brezpomemben je prav zares tudi sam televizijski sistem, lastniški in proizvodni odnosi, kakor jih ureja zakonodaja.

Kaj, za vruga, pa je potem vzrok tega čudnega, nerazumljivega stanja? Kdo je kriv, da televizija prav nikjer ne uživa kulturnega ugleda? Ali televizijski program po vsem svetu vodijo enako nekulturni bedaki, hinavci, totalitaristi, biciklisti, režimci in kar je še takih psokv? No, takšen odgovor in takšno obtoževanje bi bilo prav zares nesmiselno.

Odgovor je lahko samo eden — a tudi ta predstavlja le neko teorijo, neko hipotezo. Najbrž se z njo mnogi ne bodo strinjali. A naj povem: kriv je stroj! Kar smejte se in majajte z glavami, a prav zares, vzrok za vse to se skriva v materialni naravi tega elektronskega medija. In ta je tak, da lahko deluje samo v nekem središču, vsa proizvodnja programa pa mora biti tesno povezana z osrednjimi državnimi, gospodarskimi, kulturnimi in političnimi ustanovami. Neodvisne TV postaje ni. Iz tega središča televizija elektronsko distribuira program — vsem gledalcem naenkrat, simultano. Ta program je kontinuiran in neponovljiv. Prisoten je povsod, stalno vsakomur na razpolago, kot električna energija. Ne more biti torej usmerjen h konkretnemu gledalcu in njegovim specifičnim potrebam, tu ni nobene izbire — samo serviranje. TV program je namenjen povprečnemu, se pravi abstraktnemu, neobstoječemu gledalcu. Za tega abstraktnega, neobstoječega gledalca si je prav lahko izmisliti abstrakten programski koncept, izdelati prelepo svetinjico — „idejno usmerjenost“. Tej idejni usmerjenosti mora biti podrejeno vse prikazovanje resničnega življenja. Se pravi, programski koncept mora v konkretnih prizorih iz živega življenja srečati samega sebe, se v njih ogledovati, kakor se je Narcisus, junak neke stare grške pravljice, ogledoval na mirni površini vode in mislil, da je tam nekdo drug in ne on sam. V tega „drugega“ se je celo zaljubil.

Televizija je stroj za predelovanje vodstvenih idej v navidezno in varljivo konkretno prisotnost živega življenja.

Politična vodstva vseh dežel vidijo na TV ekranu le svoje lastne ideje, a misleč, da gledajo živo življenje svojega ljudstva — se vanj zaljubijo.

S tem strojem dejansko ni mogoče delati nič

drugega kot predelovati ideje v take navidezno resnične pojave. Tega delovnega procesa tudi ni mogoče obrniti: da bi namreč predelovali žive, večno se spreminjajoče življenjske pojave v ideje. Te bi se morale potemtakem večno spreminjati, neprestano revolucionirati. A ideje in programski koncepti so vloženi v ta stroj vnaprej in te po svojih kalupih oblikujejo tiste materialne, življenjske elemente, ki prihajajo v stroj z druge strani.

Objektivni kamer so res „objektivni“, a proizvodni — se pravi selektivni — proces vse, kar je živega in materialnega, prepoji z natančno „pravimi idejami“.

To velja tako za informacije kot za zabavo, vzgojo in dramatiko. Ves TV program je le samoogledovanje vodstvenih idej.

Kaj drugega ne more biti. Prav nikjer na svetu in v prav nobenem družbenem sistemu. Človeška bitja, ki spravljajo ta stroj v gibanje, nimajo in ne morejo imeti nobene idejne svobode. Na televiziji ne more biti nobene herezije.

Ta stroj je tako mogočen, da zaplete v svoje omrežje prav vsakogar. Vsakomur servira natančno isto duhovno hrano — v natančno istem trenutku. Po svoji meri oblikuje in homogenizira celotno

družbo. Človeška bitja, tista, ki v njem delajo in tista, ki le uživajo njegov proizvod, so zdaj spremenjena v drobna kolesca v ogromnem elektronskem mehanizmu. Kot dominantni medij za komuniciranje televizija zdaj — kolikor se le da — skuša podrediti sebi tudi vsebine vseh drugih medijev: tiska, radia, filma . . .

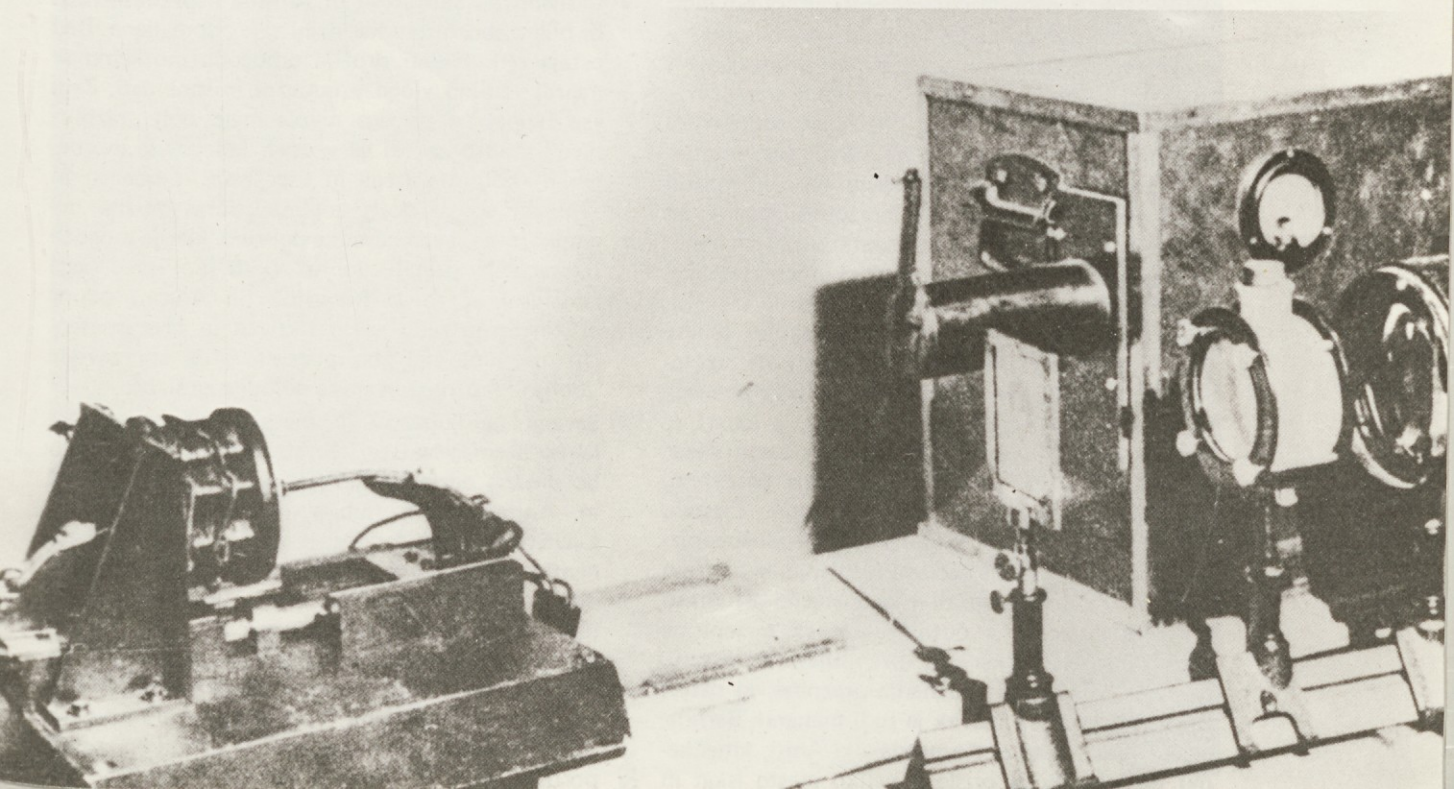
Na srečo pa se to ne da. Vsaj ne popolnoma. Nekje nastajajo napetosti, nasprotja, ki so vse močnejša in strašnejša. Ni znano, kam nas bodo pripeljala.

Zaradi vsega tega je razumljivo, kako pomembna je televizija za vsako oblast v razviti družbi. Televizija izredno pospeši tempo življenja, ga organizira, pri tem pa utrjuje obstoječi družbeni in politični sistem. Kakršnegakoli. Zabetonira ga. V deželah z razvito televizijo ni uspešnih revolucij, prevratov, niti večjih sprememb. Televizija — se pravi njene ideje, vsebina — ne sme nikoli iztiriti. Če se to zgodi, se vodilnim ljudem zdi, da že spreminja ves družbeni sistem. In tedaj premaknejo tudi največjo vojno mašinerijo — samo da vzpostavijo spet tiste svoje stare ideje. In poglobitni udarec je vedno namenjen televiziji.

Tako se je zgodilo v Franciji leta 1968, pa tudi na Čehoslovaškem.

Dalje prihodnjič

**TV oddajna aparatura barona Antona Codellija iz leta 1929**



# svet in prisotnost

Svet je podan v vsej svoji raznolikosti, prisotnost pa gledalec dojema le premo sorazmerno s svojo senzibilnostjo. Realiteta sveta kot socialnega pojava je pripoved o svetu, čutnost in čustvenost je svetu vcepljena skozi igro glavnih junakov. To je temeljno razmerje švedske televizijske drame BERNDT IN ANITA, ki smo jo gledali 19. februarja. Pri tem pa sta oba elementa, svet in njegova čutnost-čustvenost, popolnoma nekaj avtonomnega in zato potrebuta tudi ločeno razlago, razmišljanje, ki naj se šele ob koncu združi v nepreklicno podobo pripovednega vrha: v grozljivi in uničujoči Anitin detomor.

Drama BERNDT IN ANITA je postavljena v sodobni, brezimni, sleherniški svet moderne, visoko industrializirane imperialistične zahodnoevropske družbe, z njenimi najbolj bolečimi duhovnimi in družbenimi prepadi. Avtorju drame (ne v dnevnem programu, ne pred samim predvajanjem ali po njem nismo zvedeli za imena ustvarjalcev—TV redakcija — nezadostno!!) je uspelo združiti vse bistvene elemente švedske hipertrofirane družbe: socialno alienacijo človeka, njegov izrojeni nagon za denarjem, nezavedni in brezčutni odnos do spolnosti pa tudi elemente konkretnih socialnih stisk: problemi služb, stanovanj za mlade zakonce, otroškega varstva, preskrbe in razvedrila itd. itd. Podoba Švedske, kakršno prikazuje drama BERNDT IN ANITA, je podoba mračnega razčlovečenja ob triumfu tehničnega in znanstvenega napredka. To je pripoved o družbi, v kateri se človek „daje“ z vsem svojim bistvom, zaradi česar pa vsak dan bolj otopeva in postaja brezimno, brezciljno in nikomur potrebno bitje. Čustvo, kolikor je še čustvo, je čustvo čutnegdojemanja, družba vsiljuje takšne modele mišljenja, ki zavirajo razumsko spoznavanje ali vsaj čustveno-razumsko in ga nadomešča s čutnim. Človek o sebi ne premišljuje več, ker ga premišljevanje trezni, treznost pa pomeni spoznanje praznine, ki ostaja za človekom. Tak človek je tudi mehanik Berndt, glavni junak drame. Ko prodajalki Aniti, kmečkemu dekletu, ki je prišlo v veliko mesto iskat in

uresničevat življenjske sanje, naredi otroka zaradi nepazljivosti, nezaščitenosti, kot se izraža sam Berndt, nastane v njem razkol. Ni še toliko podlegel modelu družbe, ki si ga podjarmlja, da ne bi v odločilnem trenutku zanihal. Ko Anita noče narediti abortusa, kar bi bila logična in razumska rešitev v skladu z merili in moralo družbe, ki ji pripadata, se odloči Berndt za drugo možnost, tj. za poroko. Tu se pričinja Berndtov fiktivni upor proti obstoječi družbi. Zakaj upor in predvsem zakaj fiktiven? Odgovorov je več, vsi pa podpirajo drug drugega. Prvič družba mnogo laže prenese „zločin abortusa“, ki jo tudi realno manj stane, kot pa vzdrževanje družine ali matere samohranilke. Poleg tega se družba deklarira kot zaščitnica družine, urejenosti, spodobnosti, premišljenosti. Berndtova in Anitina nepremišljenost bi bila z abortusom kar najhitreje odpravljena. Red ostaja red. Hkrati družba omogoča moškemu še naprej vodilno vlogo v ljubezni in spolnosti. Zanj vse skupaj ne presega nivoja malo bolj „razburljivo“ avanturice, ki ga v očeh kolegov še dvigne, naredi bolj močatega in uspešnega. Ljubezen in spolnost sta v očeh imperialistične družbe degradirani na raven navadne dobrine, kjer je mogoča intervencija drugih dobrin (kirurško izvedenega abortusa). Zato je Berndtov (in Anitin) odpor obstoječemu redu samo fiktiven in brezuspešen. Družba jima ne „bo pozabila“, da sta zavrgla „boljšo“ možnost in sta se odločila za slabšo.

Seveda bi ljubezen in medsebojna povezanost lahko premagala (vsaj teoretično) prepreke, ki jih bo družba odslej postavljala prednjo, toda Berndt in Anita se ne ljubita in se nikoli NISTA LJUBILA! Njun odnos je bil vedno odnos na nivoju trenutnega, zabavnega, čutnega življenja, nikoli se nista znala ali mogla povzpeti nad to banalno, od družbe vsiljeno pozicijo.

Ni naš namen raziskovati življenjske možnosti obeh protagonistov, če bi čutnost zamenjala za čustvo in „potrošniški“ odnos do družbe za „uporniški“. Zaznamovanost je dokončna in nepreklicna. Od poroke dalje se življenje razvija neizprosno po

naprej določeni logiki. Ni ljubezni, ni socialnega stika, Anita je pokopana v okolju sodobne predmestne stanovanjske kasarne, ne more dobiti dela, lajša si življenje s švedskimi različicami naše ANTENE, potrošniško-degradirajoča družba jo je zgrabila z vsemi svojimi prijemi, v urah obupa, ko se razlega po stanovanju le predirljiv otroški jok, je sama pred podobo svojega življenja. Svet se je izpraznil, vse sanje, navdih, iluzije (če jih je sploh kaj bilo) so se spremenili v grozljivo, sovražno okolje. Izredna dramaturška zasnova, ki nam dovoljuje, da dramo človeškega razčlovečenja in razčustvovanja doživljamo kar se da neposredno (samo igro prekinjajo občasni posegi nevidnega spraševalca, ki „intervjuva“ oba junaka), stopnjuje

napetost do viška drame, torej do shizofreničnega Anitinega detomora. Tu se drama sunkovito konča. Konča? Verjetno je tudi to dramaturški prijem, ki pogloblja vsa vprašanja, postavljena v dramatičnem zapletu in razpletu. Vodilno vprašanje so ustvarjalci postavili vsekakor družbi in njenim manipulatsko-pokončevalskim pravilom igre. Saj sta Berndt in Anita pravzaprav le brezmočna, vodena igralca z naprej določenima usodama. Detomor, kot ena skrajnih destrukcij sveta, nikakor ni vsiljen tej igri, je njena logična posledica, opozorilo, obtožba. Kajti družba je že v tistem obdobju, ko sama sebe pričinja biološko uničevati. Duhovni in biološki razpad se dopolnjujeta, krog našega premišljanja je sklenjen.

**V zagrebški TV drami režiserja Branka Ivande in scenarista Kena Hughesa je osrednjo vlogo zaigral Relja Bašić-Sammy**



hronična

hronična

# Aventura je aventura

Aventure, c'est aventure, francoski barvni. Scenarij in režija: Claude Lelouch. Igrajo: Lino Ventura, Jacques Brel, Charles Denner Johnny Hollyday. Proizvodnja: Les Films 13, 1970. Distribucija: Croatia film, Zagreb.

Lelouch v svoji prisrčni in pretresljivi farski o sodobnem svetu, ki ji je dal nekoliko prelahkoten naslov AVANTURA JE AVANTURA, stoji na tistih pozicijah, na katerih so nekoč stali Aristofan, Rabelais, Cervantes ali Balzac. Čisto iz njihovega sveta je, enako nebogljen in hkrati obtožujoč, enako obešenjaški in enako pronicljiv, enako jedek in posmehljiv. Razlika je le ta, da Claude Lelouch govori v sodobnem (filmskem) jeziku, da je pravi otrok svoje dobe, da se ji ne upira, marveč prepušča, da je ne poskuša preoblikovati, marveč kar najhitreje in najpopolneje zapisati njene karakteristične poteze. A nekaj nepremagljivo svežega in novega ga povezuje s starimi razkrinkovalci sodobnosti in sodobnikov. Farsa, smo zapisali na začetku in skušali s to besedo določiti razsežnosti Lelouchove filmske pripovedi o petih gangsterjih, ki so nekega lepega dne spoznali, „da so zaostali za časom“. Biti za časom pa je pričetek propada, izginevanja in tega si ne morejo privoščiti. Po nekajdnevnem neprekinjenem poučevanju (ena najsugestivnejših in hkrati najbolj burkaških sekvenc) o politiki se lahko „dvignejo nadnjo“, kot pravi njihov vodja. Tako oboroženi se vržejo v bestiarij, izrabljajo po vrsti vse mogoče in nemogoče politične zaplete, da si kujejo denar, postanejo ugrabitelji-profesionalci z odlično vpeljano klientelo. Še takrat, ko

jih ujamejo in postanejo navadni kriminalci (v očeh sodišča, družbe, reda), se srečno izmuznejo. To, da so „nad politiko“, jih reši, da jim možnost, da nadaljujejo svoj posel. Postali so prenevarni, prenevarni za sleherni režim, tudi za francoskega. Treba se jih je znebiti, a na lep način. Njihova kariera se lahko nadaljuje.

Morda se bo komu ob gledanju zadelo, da je Lelouch preprost, naiven, morda celo banalen. Morda je to res, toda, ali lahko trdimo, da tudi prej navedeni Lelouchovi tovariši, Aristofan, Rabelais, Cervantes, Balzac, niso bili včasih precej robati, jedko porogljivi, celo cinični, ko so opisovali potehupe, izobčence, brezposelneže, skopuhe, propadle politike, razbojnice in prostitutke. Zato Lelouchu tega ne smemo šteti v zlo. Če je obešenjaški, je obešenjaški pač zato, ker je svet, ki ga opisuje, še neskončno bolj obešenjaški, bolj pokvarjen, kot je v filmu AVANTURA JE AVANTURA. Meščanski in polmeščanski svet quasi kulture in quasi napredka, lažni svet blišča zgodovinsko neutemeljenih „revolucij“ je po svoji najgloblji strukturi (ranosti) še bolj nasilen, pokvarjen, ciničen in banalen, kot je Lelouch.

AVANTURA JE AVANTURA je film, ki je bil narejen z velikim obrtnim znanjem ter umetniškimi težnjami, včasih, kot smo že dejali, preveč lahkoten, drugje nekoliko razvlečen, zopet nekje nasilno komičen. Toda vse to odtehta njegove ostre in presenetljive osrednje misli o našem času in našem svetu. O svetu, ki so ga že nekoč opisovali Aristofan, Rabelais, Cervantes in Balzac.

D. P.

## avtomobil smrti

Vanishing Point, ameriški. Scenarij: Guillermo Cain. Režija: Richard C. Sarafian. Igrajo: Barry Newman, Charlotte Rampling, Dean Jagger, Victoria Medlin, ansambli Delaney &

Boney in Friends ter Cleavon Little (kot Super Soul). Proizvodnja: 20th Century Fox, 1971. Distribucija: Kinema, Sarajevo.

Fabulativni del filma je omejen na potovanje bivšega vojaka v Vietnamu, policista in dirkača iz Kolorada v Kalifornijo. Med vožnjo se brez pravega razloga upre policiji, ki ga potem na njegovi poti skozi Utah in Nevado skuša ustaviti ter mu preprečiti vstop v Kalifornijo. Ta brezpomembni vzrok povzroči pri vozniku željo priti v Kalifornijo za vsako ceno, na strani policajev pa ujeti voznika — prav tako za vsako ceno. Gledano z vidika tega osnovnega dogajanja ni film nič posebnega. To postane šele, ko postavimo to zgodbo v širši kontekst celotnega filma in le-tega v kontekst sodobnega ameriškega filma, katerega junaki ali ne-junaki so bili bolj ali manj vrženi v ta svet, v njem izgubljeni in niso vedeli, ne kod ne kam. Sarafianov film je v tem oziru nekaj precej novega. To je eden prvih filmov, ki se postavlja na stran mlade generacije in interpretira svet z njenih pozicij. Kar AVTOMOBIL SMRTI ostro loči od podobnih filmov, je drugi plan filmske zgodbe, v kateri so prikazani ljudje iz mlade generacije, ki jim je sredi sodobne ameriške družbe uspelo ustvariti si svoj lastni svet, svojo lastno družbo, v kateri si sami postavljajo zakone, norme in cilje in jih zunanji svet prav malo omejuje.

Glavna oseba Kowalski je tem ljudem sicer blizu, vendar pa še vseeno ostaja na pol poti, kajti sam je bil še do nedavnega član stare etabilirane družbe, čeprav ga je ta družba istočasno utesnjevala in onemogočala. On je pravzaprav na poziciji večine junakov novega ameriškega filma, ki niso zadovoljni s starim, a istočasno ne vidijo in ne najdejo zadovoljujočega novega sveta.

Kowalskemu njegov boj s policijo postane življenjski cilj, ki ga hoče uresničiti, doseči za vsako ceno. Ni pomembno, kaj se bo zgodilo z njim po prihodu v Kalifornijo, važno je le to, da pride tja. S to konkretizacijo cilja se Kowalski pred samim seboj identificira, se osmisli.

Film ima dvojen konec. V normalnem zaključku — na koncu filma — se

Kowalski zavestno odloči za smrt, saj je svoj namen dosegel. Drugi konec je postavljen na začetek samega filma. V prvem delu je povsem identičen s prvim zaključkom, v nadaljevanju pa se razlikuje v tem, da voznik policijski zasedi ubeži, nato pa se skupaj z avtomobilom razblini, izgine. Interpretacija tega zaključka je gotovo povezana s prvim zaključkom, saj bi se drugače režiser omejil le na tega. Če izhajamo iz prvega konca, v katerem voznik umre, se smrt izkaže kot zavestno izbrana. Dopolnitev tvori drugi konec, v katerem avto in njegov voznik izgineta. Sinteza obeh koncev sugerira interpretacijo, po kateri je Kowalski svoj cilj dosegel, s tem pa dosegel tudi svoj vrhunec, triumf — in s tem svoj konec.

A. E.

## blaznost

Frenzy, angleški barvni. Scenarij: Anthony Shaffer. Režija: Alfred Hitchcock. Igrajo: John Finch, Barry Foster, Anna Masey, Barbara Leigh-Hunt, Alec Mc Cowen. Proizvodnja: Universal, 1972.

Znameniti režiser kriminalnih filmov se je po daljšem času bivanja v Kaliforniji spet vrnil v stari London in nam od tam postregal z novo grozljivo BLAZNOST. Morda je hotel to vrnitev v filmu simbolično prikazati z dolgo začetno vožnjo nad Temzo in pod Towerjem, kdo ve. Kajti že v naslednji sekvenci (kjer lahko med skupino poslušalcev opazimo tudi znano režiserjevo podobo) smo vpleteni v „pravo“ zgodbo. Ob bregu reke plava truplo zadavljene ženske in ni dvoma, da je na delu novi morilec s kravato. Kdo je ta psihopat, izvemo kmalu; ime mu je Rusk, na živilskem trgu pa vodi svojo kupčijo z zelenjavo. Na videz niti ni tako slab fant, saj rad pomaga svojemu prijatelju Blaneyu, kadar je v denarnih težavah. Kaj kmalu pa ga spravi tudi v hudo kašo. Za svojo naslednjo žrtev si izbere njegovo bivšo ženo in okoliščine so



take, da ves sum pade ravno na Blaney. Nesrečnež se skuša še pravi čas skriti pred policijo, kar pa le še zaplete njegov položaj. Rusk zdaj zadavi še njegovo prijateljico, nato pa ponudi Blaneyu skrivališče v svojem stanovanju, kjer pa ga seveda po njegovem naročilu kmalu najde policija. Odpeljejo ga v zapor, od tam pa pobegne, da bi obračunal z Ruskom. Na srečo detektiv, ki raziskuje ta primer, takrat že sumi, da Blaney le ni morderlec in kako se skupaj najdeta v Ruskovem stanovanju ravno v trenutku, ko le-ta poskuša odstraniti svojo naslednjo žrtev.

Zgodba je dokaj preprosta, zanimiva (vse se dogaja v skoraj „družinskem“ krogu šestih ljudi) in scenarijsko dobro obdelana. Film kot celota gotovo ne bo zapisan med najboljših Hitchcockove stvaritve, čeprav se je režiser spet odlično izkazal v nekaterih scenah in tehničnih prijemih (dolga, precizna vožnja iz Ruskovega stanovanja po stopnicah na hrupno ulico; sekvenca, ko se Rusk v vozečem kamionu mrzlično ukvarja s svojo žrtvijo). Režijsko in igralsko zelo uspešno je obdelano tudi družinsko življenje detektiva Scotland Yarda, ki nikakor ni tako bleščeče, kot bi si morda mislili.

F. S.

## bliškoviti upor

R. P. M. — REVOLUTION PER MINUTE, ameriški barvni. Režija: Stanley Kramer. Scenarij: Erich Segal. Igrajo: Anthony Quinn, Ann Margaret, Gary Lockwood. Proizvodnja: Columbia, 1970. Distribucija: Vesna film, Ljubljana.

Film prikazuje skoraj identično situacijo, ki jo že poznamo iz filma O JAGODAH IN KRVI, nekoliko pa tudi iz Antonionijeve KOTE ZABRISKIE. „Morala“ filma je popolno-

ma jasna, prevedena v skoraj vsakomur preprost jezik: na eni strani so študentje, revolucionarji in polrevolucionarji, ki bi za vsako ceno želeli spremeniti razmere na univerzi in pojmujejo upor kot pričetek širšega družbenega in političnega dogajanja, na drugi strani pa priljubljeni profesor sociologije in rektor univerze, avtor mnogih teoretičnih knjig o družbenih spremembah. Dokler so ideje samo ideje, je sožitje med študenti in priljubljenim profesorjem mogoče, celo idealno je, saj je profesor „glava“ upora, študentje pa so njegova realizacija. Seveda pa realnost, to je bliskoviti upor, navidezno skladnost poruši. Študentje so študentje, torej prevratniki in prekucuhi, nezadovoljni lenobneži in neosveščeni razgrajči. Proforske teorije pa se izkažejo za sterilne, za neuresničljive, za fikcijo in celo prevaro. Svet je razkrit in razklan, kaže podobo Amerike, njeno socialno in politično shizofrenijo ter njeno vseobsegajočo brezdušnost. Seveda smo od režiserja Stanleya Kramera pričakovali boljši film, to je podoba sveta, ki ne bo tako preprosto sterilizirana in zabeljena s tako omladno moraličnostjo. Kajti najgloblji „pouk“ filma je svarilo vsem tistim, ki bi se spuščali v podobne „avanture“. Red, ki ga posebej vodstvo univerze, je sicer sklerotičen, a je še vedno red in ga je treba spoštovati. Film je torej ne preveč posrečena in ne preveč prikrita propaganda ameriške quasi demokracije. Na koncu tega zapisa je treba omeniti v nekaterih prizorih zelo učinkovito intervencijo kamere. To pa je tudi vse.

D. P.

## herbi, ah ta čudoviti avto

The Love Bug, ameriški barvni. Scenarij: Bill Walsh in Don DaGradi (po noveli Gordona Buforda). Režija:

Robert Stevenson. Igrajo: Dean Jones, Michele Lee, David Tomlison, Buddy Hackett. Proizvodnja: Walt Disney Productions, 1968. Distribucija: Vesna film, Ljubljana.

Herbie je nedvomno čudovit in zelo zabaven film; tako vsaj trdijo, oziroma večini se je zdel tak. Nekdo, ki je bil pred časom v New Yorku, kjer si je prvič ogledal film, pravi, da se je ves čas predstave smejal do solz. Po ponovnem ogledu filma v Ljubljani pravi, da se je mogoče prvič tako intenzivno zabaval tudi zaradi tega, ker so se ameriški gledalci skozi vso predstavo dobesedno prekrohotali. Za zabavnost filma pa priča še en argument, in sicer Walt Disney kot producent filma.

Oborožen z vsemi temi vnaprejšnjimi informacijami o filmu vstopiš v dvorano, sedeš in čakaš. Čez pol ure se nasmehneš, spet čakaš, se spet nasmehneš, pogledaš okrog sebe, če se smejejo in kako se smejejo drugi gledalci, se zdrzneš ob skoraj cinični ironiji, s katero režiser mimogrede ošine smešne bleferje z dolgimi lasmi in košatimi bradami, ki naj bi najbrž bili hippiji, se še enkrat zdrzneš, ko sicer simpatični debelinko razlaga lamaistično mišljenje, ker tega ne počne samo na zabaven način, marveč žal tudi dezinformira in s tem jemlje temu mišljenju njegovo težo, čudiš se trpežnosti pločevine, iz katere so narejena Volkswagnova vrata itd. Do konca filma. Najbrž edina resnica, ki jo film sporoča, pa še ta ni nova, je debelinkov monolog o tem, kako se ljudje tako intenzivno zaljubljujejo v svoje avtomobile, da jim dobesedno vdihnejo dušo in njim samim pa zmanjka ljubezni za ljudi.

Ob koncu filma veš predvsem to, da je znani „hrošč“, vsaj v določenih primerih, izredno trpežen in hkrati ljubeč avtomobil; veš tudi to, da so vodiini možje pri Volkswagnu lahko temu filmu hvaležni za celo ogromno kopico dolarjev. Zazdi se ti lahko tudi, da znajo biti Amerikanci Amerikanci, vsaj včasih, tudi nekako posebno poslovno širokosrčni, saj si za ameriške razmere skorajda ni mogoče misliti boljše reklame za tuj izdelek in slabše za njihove priljubljene cestne ladje.

Glede ostalega lahko rečemo še to, da je zgodba o ljubezenskem paru šablonska, da so ljubezenski prizori tradicionalno ameriški, osladni, da je film poln trikov in efektov (dirke itd.), ki so lahko paša za oči, barve so tudi tradicionalno ameriške — kičaste itd.

Skratka: nič posebnega.

T. P.

# Ljubezen na odoru

Slovenski barvni. Scenarij (po noveli Prežihovega Voranca) in režija: Vojko Duletič. Igajo: Metka Franko, Iztok Jereb, Aleksander Valič, Angela Hlebce in drugi. Proizvodnja: Viba film, 1972. Distribucija: Vesna film, Ljubljana.

LJUBEZEN NA ODORU je slovenski film, po dolgem času spet eden, od katerega smo si obetali, da bo morda le pokazal izhod iz zagatne situacija našega filma in opozoril na možnosti, kako bi naš film vendarle lahko postal „popularnejši“ in našel pot do gledalcev. Toda ogled filma zelo intenzivno prepričuje, da film sicer mogoče pomeni premik, vendar nikakor ne tistega, ki ga vsi že dolgo pričakujemo. Eden temeljnih problemov slovenske kinematografije je, poleg pomanjkanja finančnih sredstev in še marsičesa, nezmožnost vzpostavitve adekvatne poti do „sedanjosti“. Vsi filmi, ki se ukvarjajo s sedanjostjo, se lotevajo v glavnem zelo parcialnih problemov in tem in si zelo glasno prizadevajo neko splošno resnico o nekem trenutku življenja naše nacionalne skupnosti. Toda dejstvo, da ti filmi nikakor ne morejo naiti pravega odmeva med

publiko, iproča o neki posebni sterilnosti, čudni impotenci naše kinematografije, celo o specifični obliki hermetičnosti. Naši filmi praviloma sprožajo polemike o adekvatnosti vsebine in ideje z ozirom na naš čas, evocirajo napade polizobražene, v bistvu malo-meščanske publike zaradi svoje amoralnosti, ali pa so proglašeni za sicer lepe, a v bistvu vendarle „nerazumljive umetniške dosežke“. To zadnje velja v veliki meri tudi za LJUBEZEN NA ODORU.

Vojko Duletič se je s svojimi filmi odločil za neko, za slovenske razmere skorajda preračunljivo pametno pot. Slovenska nacionalna zavest se še vedno utemeljuje s preteklostjo in glavna vrednota naše preteklosti je še vedno literatura, ta sakralni prostor in način, skozi katerega se je naš narod izražal in verificiral svojo prisotnost v svetu. Zato je razumljivo, da je odločitev za ekraniziranje velikih literarnih del, ki so konstituirala našo nacionalnost, na neki način soudeležena pri „posvečenosti“ teh preteklih literarnih fenomenov in zato seveda ne more biti v celoti podvržena kritiki. Dobrohotne pomisleke lahko sproži samo izbor del, ki jih nekdo prenaša na filmski trak in platno. Zato pa tem več polemik lahko sproži vprašanje adekvatnosti prenosa neke teme iz enega v drug medij. In zdi se, da ni pretirana trditev, da prav LJUBEZEN NA ODORU priča tudi o tisti sterilnosti, ki smo jo omenili v zvezi z nezmožnostjo vzpostavitve adekvatnega kontakta s sedanjostjo. To pa pomeni, da je ta sterilnost splošnejša, da ne gre le za pomanjkanje stika s sedanjostjo, marveč za nezmožnost najti stik z realnostjo, preteklo ali sedanjo, nasploh. Če namreč za ta hip pristanemo na hipotezo, da je film po svoji naravi najbolj realistična umetnost, realistična po načinu razmerja do življenja in objektivnega sveta, ne pa nujno tudi po idejno-estetski usmeritvi, je prav to tisto področje, na katerem naš film nasploh in z njim LJUBEZEN NA ODORU najbolj izpričuje svojo sterilnost.

Vorančeva novela — to seveda ni sodba o njeni literarni vrednosti — izpričuje izredno silovitost, skorajda divjost ljubezni med Radmanco in

Voruhom. To je vseskozi zemeljska ljubezen, katere temeljni razpoznavni znak je poželenje, divje do uničevalnosti, kar pa ne pomeni, da ta ljubezen ni lepa in da to ni tudi ljubezen duha ali duše; gre le za to, da ta ljubezen išče možnosti za samouresničenje predvsem skozi poželenje. Ker pa je to poželenje tako silovito in v bistvu slepo in nepreračunljivo, zelo hitro sproži nepredvidene dogodke, ki ravno tako zelo hitro dobijo tragičen zaključek. Voranc ni napisal romana, marveč novelo, kratko in udarno, kjer se ves čas dogajajo silne stvari, kjer ni nikoli časa za refleksijo ali dolga prisluškovanja dogajanju v notranjosti, kjer dogodki tako rekoč izpodrivajo eden drugega.

Duletiču je tovrstna intenziteta življenja, kot je videti, tuja. V tej zgodbi je skušal najti neko posebno liriko in estetiko in v tem svojem naporu je šel tako daleč v orisovanje psihičnih stanj, da je dogajanje povsem izgubilo svoj tok in je zgodba postala dolgovezna. S tem so dogodki, sicer še vedno siloviti, izgubili svojo upravičenost; postali so neadekvatni, kot bi bili neadekvatni divji vrtinci in glasno šumenje vode v zelo zelo počasi tekoči ravninski reki.

Težnja po ustvarjanju vzdušja s prizori iz narave (meglena jutra, prelivajoče se barve gozdov itd.) in prispodobe, ki se kopičijo ena na drugo (roke nad vodo, roke v vodi, iz škafa usipajoča se zemlja, ponavljajoči se nemi obrazi, tesarska vrv za „žnuranje“ itd.), zavirajo pripoved in kadri si sledijo, ne da bi se karkoli zgodilo. Žal je treba poudariti, da je Duletičeva težnja po poglobitvi te ljubezni v dimenzije duše doprinesla le balast esteticizma, ni pa opravičila ljubezni; še več, celo nekako razblinila jo je, ji vzela smisel, ki ga ima sama po sebi in prizori ljubljenja so postali smešni, malo neprijetni, celo groteskni. Ta ugotovitev pa postavlja pod vprašaj ne samo izbor literarnega dela, namenjenega ekranizaciji, marveč tudi smiselnost tega početja nasploh, kajti če so svoj namen opravičile ekranizacije velikih zgodovinskih romanov, je vendarle vprašljivo, ali je mogoče sleherno literarno delo adekvatno prevesti v drug medij. Ali ni to večkrat celo nasilje nad literaturo?

T. P.

# Ljube - ženski stroj

**The Love Machine**, ameriški barvni.  
Scenarij: Jacqueline Sussan. Režija:  
Jack Haley ml. Igrajo: John Philip  
Law, Dyan Cannon, Robert Ryan,  
Jackie Coper. Proizvodnja: Columbia,  
1971. Distribucija: Vesna film, Lju-  
bljana.

So filmi, ki so na neki način dvoplastni — povedo nam, kar hočejo, povedo pa nam tudi tisto, kar pravzaprav ni njihov namen, je pa prisotno v filmu samem. V filmu LJUBEZENSKI STROJ gre torej, kakor že v mnogih drugih, za neke vrste dvojnost, ko ima povprečen komercialni film še skrit, nehoten globlji pomen, poleg tega pa nam figura glavnega junaka v tem filmu pove še nekaj več.

Film nam hoče prikazati brezobzirno bitko za položaj, za možnost vplivanja in pot, način, kako to doseči. Junakova protiigra uporablja vsa sredstva — ko se Robin Stone, napovedovalec lokalne televizije, povzpe do direktorja velike televizijske družbe (tudi s pomočjo direktorjeve žene), ogroženi konkurenti posežejo po zadnjem in — zaradi Robinove dejanske sposobnosti — edinem orožju: onemogočiti ga nameravajo z razkritjem njegovega privatnega življenja, z razkritjem njegove zveze s prijateljem homoseksualcem, kar je hud prekršek proti v Ameriki veljavnemu moralnemu kodeksu. Robin tudi iz te zanke odkoraka — vsaj zaenkrat še — kot zmagovalec. Vendar pa lahko poleg razkrivanja zakulisnega življenja v poslovnem televizijskem svetu (mimogrede — dobro je vidna nam zaenkrat še neznana funkcija televizije kot industrije in televizijskega programa kot prodajnega artikla) vidimo v filmu še nekaj. Na prvi pogled so nam vsi akterji v filmu, posebno pa še glavni junak, antipatični. S posebnega aspek-

ta pa se nam Robin pokaže kot dokaj aktualen tip junaka — je ambiciozen, ker je mlad in svoje ambicije ne skriva; je sposoben, kar mu drugi priznavajo; zaveda se, da ga družba (televizijska, pa tudi v najširšem pomenu besede) potrebuje prav zaradi njegovih sposobnosti in energije. In Robin Stone hoče, da so merilo njegovega uspeha in pogoj za napredovanje rezultati te njegove sposobnosti, pomaga pa si tudi z drugimi sredstvi in če pot do višjega položaja vodi skozi posteljo šefove žene, stori tudi to. Koruptnost okolice izkorišča v svojo korist. Sprejema umazano igro — po tej strani je junak konformist. Vzporedno pa živi svoje privatno življenje take vrste, da z njim nagaja svoji okolici z dvojno moralo. Seveda tudi tu ni nikakršen upornik, saj nikdar ne namerava lastnih nazorov o morali konfrontirati z družbenimi ali se za lastne celo boriti — narobe, izrablja jih. In na tem nivoju je v junaku filma LJUBEZENSKI STROJ „nekaj več“ — čeprav „v“ njej, je z vedenjem in zavedanjem o njeni dejanski nemoralnosti nekako „nad“ to družbo, zavest o koruptnosti je tako globoka, da junaka privede do striktnega egoizma — vse, kar dela, dela zase, iz tega pa izvira njegova tretja značilnost — osamljenost in to hotena in načrtna. Mogoče jo na koncu občutimo že kar kot nekakšno jezo nad tem svetom, ki nas prisili, da moramo za svoj obstanek v njem uporabljati njegova, nam samim tuja sredstva, s tem pa nas osami.

Vsa ta izpeljava je seveda možna le v „drugem planu“ in nobene škode ni, če film po ogledu pozabimo. G. S.

# po milosti božji

**Per grazia ricevuta**, italijanski barvni.  
Scenarij: Luigi Magni in Nino  
Manfredi. Režija: Nino Manfredi. Igrajo: Nino Manfredi, Lionel Stander,

**Delia Boccardo, Paola Borboni in Mario Scaccia**. Proizvodnja: Rizzoli, 1971. Distribucija: Vesna film, Ljubljana.

Tema, ki si jo je Manfredi izbral v svojem filmu PO MILOSTI BOŽJI, je odnos med religijo in njenimi podaniki, toda ne v smeri raziskovanja posvečenih, globokih miselno religiozних refleksij, temveč preko navadnega, vsakdanjega človeka. Fabulativni okvir je začrtal z nenavadnimi dogodki, s čudeži, ki so se dogodili glavnemu junaku. Ta junak ni takšen junak, kakršnega smo navajeni, saj njegovo delovanje ni aktivno, njegov odnos do sveta in do religije je pasiven, pusti, da se stvari dogajajo in sam ne sodeluje v njih. Ker pa je PO MILOSTI BOŽJI po žanrski opredelitvi komedija, je v njem vrsta komičnih situacij, ki nastajajo, ko Benedetto s svojim nedelovanjem sproža vrsto dogodkov. Bistveno, da ta film lahko imenujemo komedijo, je to, da Manfredi postavlja svet svojih izmišljenih junakov nasproti realnemu svetu gledalca, tako soočanje s praviim realnim svetom pa jih naredi smešne. Komedija nastaja tako znotraj gledalca, v konfrontaciji dveh svetov, dveh načinov mišljenja, dveh ideologij. V tej sferi idejnega je bil Manfredi brez dvoma zelo radikalen, posebno če pomislimo, da film prihaja iz Italije, kjer je moč cerkve precej opazna.

Tudi v filmsko oblikovni govorici je Manfredi ravno tako precizen in jaseen. Dogajanje je razdelil v pet epizod, prikazanih retrospektivno. Zadnja, ki je sedanost, začenja, končuje in povezuje film v celoto. Ti časovni premiki niso izvedeni nasilno, so organsko vključeni v celotni ritem in dajejo tako filmu posebno obarvanost, saj ga odmikajo od zemeljskosti in poudarjajo čudežnost, ki jo je v filmu vse polno. Ravno tako tudi kamera poudarja to čudežnost, pa najsij bodo to svetniški sij, ki jih svetloba riše ob glavah menihov, ali pa čudna nezemska svetloba, ki spremlja Benedetta v njegovem avtomobilu, ali pa nejasnost, ki ga obkroža v njegovi postelji kot čuvaja v trgovini s svetili. Čeprav se film stvarno nikoli ne oddalji od zemeljskih problemov in stvari, diha iz njega neka neresničnost,

ki v sklopu celotnega filma deluje igrivo in presenetljivo. Film v marsičem spominja na filme Manfredijevega starejšega kolega Federica Fellinija, a ne po zgradbi, temveč po duhu, ki preveva njegov film. Skupno jima je tudi to, da sta obadva kompletna avtorja svojih filmov, Nino Manfredi je scenarist, režiser in še igralec, torej osrednja osebnost svojih filmov. PO MILOSTI BOŽJI, čeprav komedija, nudi mnogo snovi za razmišljanje in, čeprav je zelo tehten in miselno zahteven film, mnogo priložnosti za smeh.

B. V.

## rektor v postelji

Rector paa sengekanten, danski barvni. Režija: John Hilbard. Scenarij: Erland Niven. Igrata: Ole Soltoft in Annie Birgit Garde. Proizvodnja: D. E. K. Films, 1971. Distribucija: Croatia Film, Zagreb.

To je drugi del „slovite“ seksi komedije MAZURKA V POSTELJI istega režiserja. Pravzaprav o filmu REKTOR V POSTELJI ne moremo povedati kaj bistveno vzpodbudnega. To je preprosto pornografsko in do skrajnih meja vulgarizirano blago, polno ostudnih in opolzkih situacij, namenjeno t.im. „zabavi“. Znova se lahko vprašamo, čeprav bo naš ugovor kot tolikokrat doslej ostal brez odgovora, kdo daje sredstva za uvoz tako nizkote pornografije in kdo dovoljuje, da jo predvajajo v naših kinematografih. Kajti zabavnost lahko najde v filmih, kot sta MAZURKA in REKTOR V POSTELJI, le tisti gledalec, ki ne premore ničesar razen najnižjih, brutalno-mazohističnih nagonov. Žal pa je teh precej, saj film REKTOR V POSTELJI sodi med zelo obiskane filme. Vsaj v Ljubljani je tako.

D. P.

## sicilijanski klan

Le clan des siciliens, francoski barvni. Scenarij: Henri Verneuil, José Giovanni, Pierre Pelegri (po romanu Augusta Le Bretona). Režija: Henri Verneuil. Igrajo: Jean Gabin, Lino Ventura, Alain Delon. Proizvodnja: 20th Century Fox, 1970. Distribucija: Morava film, Beograd.

Izvrstno poznavanje zakonov žanra, dovolj zanimiva tema, dobro zapleta-joča se fabula in, vključno z lepim Alainom Delonom, izvrstna igralska ekipa, vse to je v polni meri nudilo režiserju možnost narediti predvsem film, ki je privlačen za gledalce, pa pri tem ne poizkuša vzbujati njihovih tako imenovanih „nižjih strasti“.

SICILIJANSKI KLAN spada med gangsterske filme, katerih temeljne karakteristike morajo biti po nepisanih zakonih klasične dramaturgije filma: napetost, eksotičnost teme in vsebine in ne nazadnje tudi nauk, da se zločin kljub vsemu ne izplača. Vse te lastnosti film o zločincu povratniku, ki se zaradi ropa velikanskih finančnih razsežnosti združi s sicilijansko zločinsko družino, ima. Rop dragocenih draguljev je zamišljen in izpeljan resnično bravurozno, nastopi pa neki človeški moment, ki vse stvari na novo zaplete. To je prepovedana ljubezen. Sicilijanska družina, katere poglavarja igra Jean Gabin, pomeni trdno, skoraj religiozno skupnost, v katero je tako rekoč nemogoče prodreti in ravno tako ulti iz nje. Nič v bistvu zares pomembnega in prepovedanega se ne zgodi med zločincem, ki so ga Sicilijanci najprej za dobro plačilo rešili iz ječe, in ženo enega od sinov sicilijanskega patriarha. V bistvu sploh ni bilo priložnosti za realizacijo njune medsebojne simpatije, a brž ko se razve za njuno nerealizirano razmerje, je vsiljivec (Alain Delon) že brez obsodbe obsojen na smrt. Sinove starega Sicilijanca aretirajo na letališču, ko čakajo svojo žrtev, to pa pokonča njihov oče

Sam. Nato se da mirno retirati in špektorju (Lino Ventura), ki jim je bil že ves čas na sledi, čeprav zmeraj za seženj prekratek. Čast klana je rešena; klan je propadel.

Zgodba je v bistvu povprečna, toda nekateri detajli, kot na primer Delonovo pobijanje ujete ribe, atmosfera, ki jo ustvarjajo odlični protagonisti, in predvse globlje dimenzije dodajajoča igra Jeana Gabina, Lina Venture in včasih samo lepega Alaina Delona, dajejo temu filmu večjo vrednost. Vsaj v nekaterih trenutkih je ta film tudi izpoved o človeku nasploh, s tem pa presega meje običajne povprečne kriminalke — prestopa nedoločljivo mejo med povprečnimi kriminalkami in tistimi take kvalitetne stopnje, kot so bili včasih filmi: Liga gentlemanov, Morilci stare gospe itd.

T. P.

## skupna postelja in miza

Domicile conjugal, francoski barvni. Scenarij: F. Truffaut, B. Revon, C. de Givray. Režija: François Truffaut. Igrajo: Jean Pierre Léaud, Claude Jade, Hiroko, Barbara Laage. Proizvodnja: Valoria — FIDA, 1970. Distribucija: Vesna film, Ljubljana

Truffautov film SKUPNA POSTELJA IN MIZA je nadaljevanje in komercializacija pripovedi iz filma UKRADENI POLJUBI. Vendar pa je struktura filma SKUPNA POSTELJA IN MIZA dokaj negotova, rekli bi lahko, da je Truffautova ost, kritična in brez-kompromisna, tokrat poletela v prazno. Problem sam je sicer zastavljen v tipični „truffautovski“ filmski govorici, ki jo odlikujejo premišljena in uravnovešena filmska zgodba (Truffaut sodeluje pri zasnovi skoraj vseh scenarijev za svoje filme), ostro začr-

tan osrednji problem intimne ali družbene narave (JULES IN JIM ali FAHRENHEIT 451), v več plasteh zasidran zaplet in razplet ter skrbno izbrana filmska metaforika. Toda SKUPNA POSTELJA IN MIZA je, kot smo že uvodoma omenili, le blede komercialna projekcija Truffautovega življenjskega in umetniškega pogleda. Odnosi med posameznimi osebami, predvsem med mladima zakoncema in možem ter njegovo ljubico, so očrtani vse preveč plehko, v naglici in brez pravega posluha za psiho-socialno ozadje razdora med mladima zakoncema. Svet, ki ga je prikazal Truffaut v skupni postavitvi intimnega in družbenega, je svet brez resničnih in bolečih temeljev. Alienacija sodobnega meščana v središču potrošniške družbe z vsemi vzroki in posledicami niha med farso, grotesko, deskripcijo in meditacijo. Kritika alieniranega sveta, kolikor jo je, je potisnjena v drugi plan, ali pa je hoteno zbrisana z epizodnimi prizori brez prave umetniške vrednosti. Kajti svet, ki ga tokrat prikazuje Truffaut, nikakor ni nedolžni, sanjski ali utopični svet njegovih prejšnjih filmov, je svet resnične in v mnogočem propadajoče Evrope. Marsikaj je nakazano, a nič ni izpovedano. Odnos z gledalcem vzpostavlja le nekaj dialogov, izrečenih v govorici, ki jo je uporabljal francoski novi val. In le ob njih zaslutimo, da je film SKUPNA POSTELJA IN MIZA ustvaril režiser svetovnega slovesa: Francois Truffaut.

D. P.

# sprehod po pomladnem dežju

A Walk in the Spring Rain, ameriški barvni. Režija: Guy Green. Igrajo:

Ingrid Bergman, Anthony Quinn, Fritz Weaver, Virginie Greig. Proizvodnja: Columbia, 1970. Distribucija: Avala-Genex, Beograd.

Vsekakor je treba priznati, da je film SPREHOD PO POMLADNEM DEŽJU zelo premišljeno sestavljen iz zelo premišljenih in predvsem uspeh zagotavljajočih elementov v ravno tako premišljeno in uspeh pri široki publiki obetajočo dramsko strukturo. Vendar je treba v isti sapi povedati, da so vsi ti premišljeni elementi že zelo dolgo znani, stokrat preverjeni klišeji in seveda tudi za dramaturško strukturo velja isto. Režiser Guy Green očitno ni pristaš tveganja, poizkušanja in iskanja novih poti, ne v vsebinskem in ne v formalnem smislu. Da pa slučajno ne bi bil proglašen za konvencionalneža, se je zavaroval s tem, da je mimogrede naklonil nasmešek glavne junakinje dvema pripadnikoma mlade generacije, katerih obleki pričata, da sta „hippyja“ in ki se brez pomislekov in brez dežnika sprehajata po pomladnem dežju.

V vsem ostalem je SPREHOD PO POMLADNEM DEŽJU samo zgodba, lepa zgodbica o melodramatični ljubezni neizživete meščanke (Ingrid Bergman), ki ob svojem, šoli in znanosti predanem možu, sploh ne kaj preveč uspešnem, zato pa toliko bolj vnetem zagovorniku trdne tradicije družinskega življenja, ni doživela tiste velike sreče, ki jo pač vsakdo pričakuje od življenja; a pride dan, ko sreča pravega moškega, mehanika in sploh človeka z velikim srcem in dušo, ki pozna vse ptiče, vse trave in vse ribe, ki torej še komunicira z naravo, predvsem pa pozna ljudi; torej zgodba o ljubezni med lepo damo, ki tistega največjega in najlepšega še ni doživela, in bivšim Grkom Zorbo, ki ga igra Anthony Quinn. Seveda mora sicer veliki igralec tudi igrati tako, da je samo bivši Zorba in ne tudi kaj več. Vsekakor ne manjka v tem krasnem svetu tudi slabih ljudi; da bi bilo vse še bolj žalostno in da bi bil bivši Zorba še bolj nesrečen in tragičen, je to njegov lastnorodni sin, ki ga mora na koncu – sicer po nesreči – tudi lastnorodno ubiti, ker se je nebodigatreba spomnil, da bi mogoče on le bolj zadovoljil ljubezni željno lepo damo kakor že rahlo postarani oče. Še

bolj nesrečna se neizživeta se lepa dama vrne k svojemu v bistvu nesposobnemu možu in otrokom, kajti njen čas je nepreklicno mimo, in še bolj nesrečen ji veliki Človek obljudi, da jo bo čakal, kajti on ne bo nikoli umrl; ljubezen je pač neumrljiva.

O tej melodrami lahko samo še enkrat počujemo, da izpričuje predvsem dobro poznavanje obrti, katere namen je izvabljanje malomeščanskih solza, vanjo pa spadajo rahlo elegičen ritem pripovedi, lepe pokrajine s snegom, ki je tako lep, da je že sinjemoder in ne več samo bel, rdeči avtomobili, češnjevi cvetovi, milo petje ptic itd. Skratka film, ki ga zahtevnejši gledalec najbrž rad – zamudi.

T. P.

# tujec imenuovan pokopališče

Bullet for a Stranger, italijanski barvni. Scenarij: E. B. Clucher. Režija: Anthony Ascott. Igrajo: Johnny Garco, William Berger, Christopher Ghittel. Proizvodnja: Nation Cinematografica Flora, 1970. Distribucija: Make-donija film.

Že nekaj let nas italijanski westerni navdušujejo s svojim strnjenim dejanjem in dinamiko, ki jo dosega predvsem s tipizacijo nastopajočih junakov, s črtanjem ženskih vlog, ki dogajanje samo zavirajo in z nekomplificirano zastavljenim konfliktom, katerega razrešitev je možna samo z razgibano akcijo junaka, ki se je funkcionalnosti na ljubo odrekel svojim emocijam in jih hrani za boljše čase. Tem filmom je skupna tudi neka posebna otožnost prostrane romantike. Vse to najdemo tudi v tem filmu. Tudi tokrat nastopajo dobri in slabi, osamljeni profesionalni revolveraši,

ki jih nam neznani dogodki iz preteklosti vedno znova silijo po svetu; nemočni, ki jih je treba ščititi, in hudobni, ki jih je treba premagati. Ko se stvari uredijo, ostane junak spet sam in odjaha neznanu kam. V to tradicionalno-uspešno shemo pa film **TWEC, IMENOVAN POKOPALIŠČE** vnaša nekatere novosti, predvsem humor, ironijo in rekli bi lahko celo satiro. Scenarist je v krvavo okolje Divjega zahoda postavil babico, ki zadene kaktusov cvet na sto metrov razdalje iz vozečega vlaka, dojenčka, ki namesto dude sesa naboj, dva fanta, ki iz principa hodita brez orožja in hočeta hudobno tolpo premagati zgolj z besedami, razumno logiko in kolektivno zavestjo. Popolna neadekvatnost takih nazorov v takem svetu se pokaže ob prihodu dveh profesionalnih ubijalcev, ki poznata ta svet iz prakse in ga na praktičen način – z revolverjem tudi rešita. Zamenjava imen fantovih spremljevalcev pa prinese celo spomin na situacijsko komiko bratov Marx. Film **TWEC, IMENOVAN POKOPALIŠČE** nam prikazuje tradicionalno dobro italijansko delo tega žanra, ki se z naštetimi novimi elementi uspešno izmika klišejskosti in prehaja že skoraj v ironiziranje samega sebe s hudo-mušnimi aluzijami.

G. S.

## V službi njenega veličanstva

On her Majesty Secret Service, ameriški barvni. Scenarij: po romanu Jana Fleminga Simon Maibaum. Režija: Peter Hunt. Igrajo: George Lazenby, Diana Rigg, Telly Savalas, Donald Pleasance. Proizvodnja: United Artists, 1969.

Zadnji film iz serije o Jamesu Bondu V **SLUŽBI NJENEGA VELIČANSTVA** pomeni popolno prevrednotenje misli o Jamesu Bondu. Brez dvoma se nam je do sedaj James Bond kazal edinole kot posebljena volja do moči, do skrajnosti napeta močatost in junaštvo, bil je mit nepremagljivosti, poguma, neustrašnosti. Njegovo delovanje ni bilo nikoli vprašljivo, tako v moralnem kot akcijskem pogledu. Iz vseh situacij je izšel vedno neporažen, zgolj po zaslugi svoje moči, spretnosti in premetenosti. Tudi ljubezenske avanture so se končevale enako prepričevalno z njegovo nadvlado; skratka, Bond je bil nepremagljiv na vseh področjih.

V **SLUŽBI NJENEGA VELIČANSTVA** so osnove enake prejšnjim filmom. Bond se bojuje z nasprotnikom, ki hoče ves svet podrediti sebi. Rezultat je običajen: Bond prepreči to akcijo. Temeljna razlika pa se pojavlja ob uresničenju te akcije. V prejšnjih filmih je bil Bond vedno in samo v službi države, bil je del establishmenta, bil je tista zadnja roka pravice, ki je zgrabila najbolj premetene zločince za vrat. Tokrat pa mu država odvzame to funkcijo kraljevega žandarja, postane amater in se mora zato povezati s svojimi nasprotniki, z gangsterji, da skupno užejejo skupnega nasprotnika. Bond tu stopi v službo zla. V prejšnjih filmih je imel Bond vse mogoče tehnične priprave, novo izumljene stroje, komplet arzenal orožja, tokrat pa je njegov najpopolnejši tehnični pripomoček radirka in pilica za nohte, kasneje pa se izkaže, da to uporablja tudi lepa in ne preveč zvita ženska. Glavni preobrat pa se dogodi v Bondovih ljubezenskih pustolovščinah. Za razliko od prejšnjega suverenega obvladovanja vseh lepotic sedaj Bond za nagrado za ves svoj trud dobi roko lepega dekleta in zaplava v zakonski jarem. Krona vsega pa je, ko mu njegov nasprotnik, ki ga Bond ni do konca pokončal, ubije pravkar dobljeno ženo in nato nekaznovan zbeži. Bond ostane le še kupček nesreče, tako da se ob njem ustavi policaj in mu ponudi svojo pomoč.

S tem je slika popolna. Jamesa Bonda ni več. Mit o Jamesu Bondu je razbit, razblinjen. Veliko krivde nosi scenarij

sam, ki zgodbo zapleta in razpleta izredno nedomiselnost, razvlečeno in puščobno. Večji del filma je ekspozicija, saj se pravi razplet začne šele v drugi polovici filma, akcija sama, poglobljena karakteristika teh filmov, pa se pojavi šele na koncu. Del krivde za neuspešnost filma nosi glavni igralec Lezenby, saj mu kot gledalci ne verjamemo, da je v resnici to, za kar se predstavlja. Vse preveč je zamišljen in odmaknjen, v njem ni tiste močatosti in moči, ki smo jo vajeni iz prejšnjih filmov. Zato je edina možnost, da sprejmemo ta film o Bonu kot Anti-bonda.

B. V.

## Vročni diamant

Hot Rock, ameriški barvni. Scenarij: William Gold (po romanu Donalda E. Westlakea). Režija: Peter Yates. Igrajo: Robert Redford, George Segal, Zero Mostel. Proizvodnja: 20th Century Fox, 1972. Distribucija: Zeta film, Budva.

Edini namen filma **VROČI DIAMANT** je, da obdrži pozornost in napetost gledalca ves čas svojega trajanja, kar mu tudi uspe. Za to je poskrbel predvsem scenarist, ki je v okvirih standardne kriminalne zgodbe odkril nov način nizanja dogodkov. Gibalo celotne zgodbe je diamant, katerega lopovi uspešno ukradejo, nato izgube, njegovo iskanje pa je vir vseh zapletov in napetosti. Gangsterji svoj končni cilj dosežejo, diamant je njihov in tako obrnejo tradicionalni konec, kjer je slabo kaznovano in dobro poplačano. Kategoriji dobro in slabo, pravičnost, poštenost, razen v smislu moralne vrednosti človeka, se v filmu skoro ne pojavljajo. Kriminalci ne nastopajo kot nasprotniki policije ali kot nasilneži, temveč le kot mojstri svojega poklica. Njihovo delo je kriminal. Zato v tem filmu ne prihaja do

nasprotja med policijo in hodelci, temveč je nasprotje, ki poskrbi za napetost filma, nasprotje med zunanjim, popolnoma vsakdanjim svetom in hotenji kriminalcev. Za stopnjevanje napetosti je scenarist poskrbel s primerjavo, ki govori, da je svet poštenjakov veliko bolj pokvarjen kot svet kriminalcev, kateri se drže svojih dogovorov, poštenjaki pa ne.

Film VROČI DIAMANT ja žanrsko čist. Uvršča se v zvrst kriminalnih filmov. Iz njega je odstranjeno vse, kar

bi lahko oviralo potek glavne zgodbe: število oseb je skrčeno na minimum, vsakršno razmerje, ki ne pospešuje ali celo ovira dogajanje, kot je v mnogih filmih ljubezen glavnih junakov do lepih žensk, je izključeno, kraj dogajanja je v vsem filmu enak in nespremenjen. Za sprostitev napetosti so v film posejani drobni komični prizori, kateri edini odvrtaajo pozornost od glavne teme filma. Zaključek je presenetljiv in ravno zaradi tega sproščujoč. Film je zaključena celota, ki

resda ne spada med filmske umetnine, poskrbi pa za dveurno zabavo in napetost.

B. V.

S kritikami so sodelovali: Aleš Erjavec, Tone Peršak, Denis Poniž, Franci Slak, Goran Schmidt in Boštjan Vrhovec.

Prizor iz ameriškega filma VROČI DIAMANT



## OB SNEMANJU BEGUNCA

V maju je režiser Jane Kavčič končal s snemanjem svojega najnovejšega igranega filma **BEGUNEC**.

Samo snemanje se je precej zavleklo, saj je tretman za ta film konkuriral že leta 1971 na Filmskem odboru. Na tistem razpisu je projekt dobil zeleno luč.

Sam scenarij je doživel precej predelav. Pisali so ga Mirče Šušmel in Matjaž Zajec pa Marjan Rožanc in ne nazadnje tudi Jane Kavčič.

Na vprašanje, zakaj se je snemanje filma toliko zavleklo, je Jane Kavčič odgovoril, da najprej zaradi samega scenarija. „Scenarij je bil kar naenkrat preobsežen, zgodba je dobila povsem nove dimenzije, vedeli pa smo tudi, da denarja za tak film nimamo.“ Film obravnava pojav belogardizma med drugo svetovno vojno. Izbor tematike komentira Jane Kavčič takole: „Ne gre toliko za belogardizem, kot za revolucijo nasploh. V filmu želim pokazati odločilne trenutke, ko se mora človek odločiti. Za vsakršno družbo so seveda najbolj problematični ljudje, ki omahujejo v svojih odločitvah.“

Film govori o treh mladih ljudeh. Igrajo jih Boris Cavazza, Rade Šerbedžija in Ljudmila Lisina.

Filmski sladkusi v Beguncu ne bodo videli nobenih posebnih atraktivnosti. Nobenih posebnih kadrov ali rekurzov. Tako vsaj zatrjuje režiser. Pač pa hoče z montažo doseči nekaj novosti. Iz filmske pripovedi bo Jane Kavčič črtal vse nepotrebne vsebinske uvode. Vsaka nova sekvenca bo prikazana že v svojem pomenskem bistvu. „Vse odvečno bom tako izpustil. S tem bo film pridobil na svoji intenzivnosti.“

Zanimivo ob **BEGUNCU** pa je predvsem dejstvo, da je to prvi film v tem produkcijskem letu, ki je posnet po originalnem scenariju. **LJUBEZEN NA ODORU** in **PASTIRCI** kot mejnika sta oba posneta po literarnih predlogah. Po tej plati bo **BEGUNEC** osvežilo v slovenskem filmskem repertoarju.

### Opravičilo:

V zajetni stoti številki **EKRANA** se nam je podtaknilo tudi zajetno število napak, ena hujših je tale: na 63. strani je fotografija Radića in ne Randića; slednji je namreč tudi znani filmski režiser.



# E K R A N

V PRIHODNJI ŠTEVILKI:  
LJUBEZEN  
NA ODORU  
VOJKA DULETICA

CVETJE V JESENI  
MATJAŽA  
KLOPCICA

