

E K R A N

64^{LET.} 6^{REV.} REVIJA ZA FILM
IN TELEVIIZIJO



MAIJA KLONČIČ MATJAŽ KLOPČIČ

ENARK
KENAR
RKENA
ARK N
NARK E

E

EKRAN 68. Revija za film in televizijo. Izdaja Zveza kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. Na leto izide deset številok, dve dvojni. Ureja uredniški odbor: Žika Bogdanovič, Mirjana Boržič, Vojko Duletič, Stanka Godnič, Boris Grabnar, Matjaž Klopčič, Vladimir Koch, Mile Korun, Janko Kos, Vitko Musek, Božidar Okorn, Tone Sluga, Rapa Šuklje, Branko Šömen (odgovorni urednik), Toni Tršar (glavni urednik), Matjaž Zajec. Sekretar redakcije Breda Vrhovec. Grafična oprema Srečko Dragan. Lektor in korektor Metka Sluga. Uredništvo in uprava: Ljubljana, Dalmatinova 4/2, soba 9, telefon 310 033, interna 311. Uradne ure: ponedeljek in četrtek od 12. do 14. ure. Uredniški odbor se praviloma sestaja vsak drugi torek. Sestanki so javni. Posamezna številka velja 3 N din, dvojna številka 6 N din. Letna naročnina 27 N din. Za tujino dvojno. Žiro račun 501-8-509/1. Poštnina plačana v gotovini. Ekran izhaja na formatu 20 × 24. Obseg enojne številke je štiri tiskovne pole, dvojne osem tiskovnih pol. Tiskan je na srednje finem offset papirju. Rokopisov na vračamo. Metër Franci Planinc. Tisk Učne delavnice Ljubljana, Bežigrad. Izdelava klišejev Tiskarna Jože Moškrič.

kazalo

Uvod v številko z osrednjo temo o slovenskem režiserju Matjažu Klopčiču (Matjaž Zajec)	86
Kratki filmi Matjaža Klopčiča (Brane Šömen)	88
Teze o esteticizmu (Bogdan Tirnanić)	92
Biofilmografija Matjaža Klopčiča (Matjaž Zajec)	98
Gledamo SEDMINO (Rapa Šuklje)	100
Popajeva smrt (Marjan Rožanc)	105
Lepa smrt slovenskega filma (Denis Poniž)	106
Nostalgija za mladostjo (Matjaž Zajec)	108
Kako naj pišem o filmu SEDMINA (Naško Križnar)	110
Pisane krpice (Mišo Mišjak)	111
Intervju z Matjažem Klopčičem (Brane Šömen)	112

festivali

Beograd 69 (Matjaž Zajec)	121
Homolog na tri teme (Naško Križnar in Taras Kermauner)	123
Oberhausen 69 (Brane Šömen)	130
Cannes 69 (Matjaž Zajec)	133
Trenutek sramežljivosti — Beograd 69 (Slobodan Novaković)	136

teleobjektiv

Novi pravilnik Sklada (Matjaž Zajec)	140
Slovenski filmski muzej (Matjaž Zajec)	141
Hyères 69 (Neva Mužič)	142
Študentska stavka	143
Trintignant in njegova angažiranost (B. Š.)	144
Robert Taylor in njegova smrt	144
Costa Gavras in njegov film Z	144
Judy Garland in njena smrt	145
Antun Nalis	145
Josef Kroner v Beogradu (B. Š.)	145
Nagrade Četrtri julij	145
Žaromet	146

85

vodnik po revijah

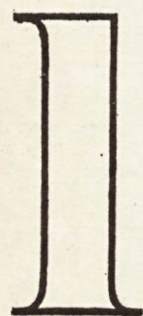
Kino (B. Š.)	145
Positif (B. Š.)	146
Program ljubljanskih kinematografov od 1. aprila do 31. maja	147

Pričujočo številko smo namenili mlademu slovenskemu filmskemu režiserju Matjažu Klopčiču. Pri tem nas je vodilo več razlogov, morda je med njimi še najbolj pomembna trenutna situacija v slovenskem filmskem ustvarjanju.

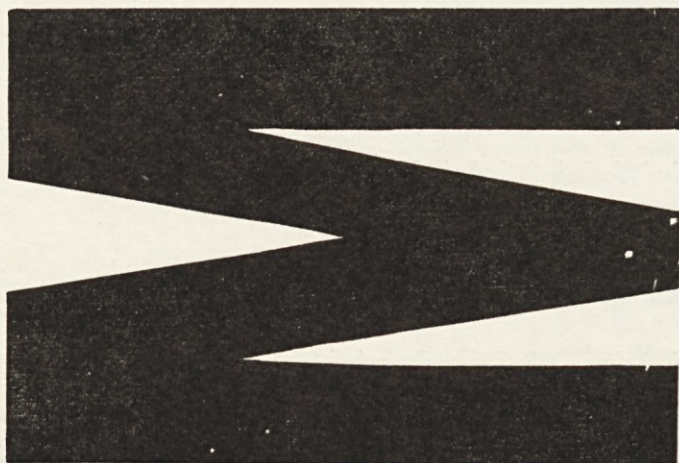
Prav gotovo je v tem trenutku, ali bolje zadnja tri leta, Matjaž Klopčič osrednja osebnost slovenske filmske ustvarjalnosti. Ne samo, da je Klopčič edini slovenski režiser, ki mu je uspelo obdržati kontinuiteto svojega ustvarjanja — vsako leto je posnel po en celovečerni film in letos pripravlja že svojega četrtega — s svojimi filmi je v naše »mrtvilo« vnesel veliko svežine. S svojimi filmi je tako kot pred leti Boštjan Hladnik predril okvire naše filmske provincialnosti in slovenski film vsaj malo približal sodobnim tokovom v svetovni filmski proizvodnji.

Naš namen je bil kompleksno zajeti Klopčičevo filmsko ustvarjalnost. Oceniti objektivno, kaj njegovi filmi pomenijo predvsem glede na težnje in dosežke slovenske in jugoslovanske filmske ustvarjalnosti. Tudi v tem je izpolnjevanje dolga, ki ga uredništvo Ekрана čuti do slovenskega filma.

Hkrati pa naj bi bila Klopčičeva številka nadaljevanje smotrnega zbiranja gradiva s področja jugoslovanske in slovenske kinematografije. Zbrani podatki in ocene bodo vsekakor v veliko pomoč in oporo takrat, ko se bo nekdo lotil pisanja zgodovine slovenskega filma, in tega dela se bo slej ko prej moral nekdo lotiti.



K I O P Č I Č



LJUBLJANA JE LJUBLJENA, scenarij, dialogi, režija Matjaž Klopčič. Prizor iz filma



kratki filmi

matjaža klopčiča

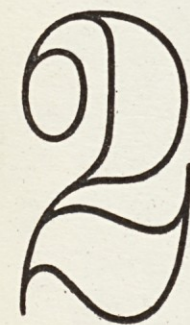
Matjaž Klopčič je vnesel v slovensko kinematografijo

- strogost racionalne filmske misli,
- estetizem ustvarjalnega trenutka,
- poetično spajanje predmetnega fragmentarizma.

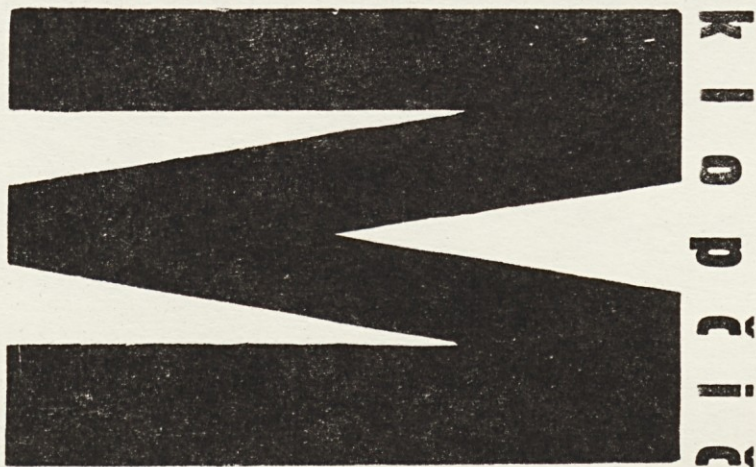
Nikjer nasilen in vsiljiv ali drzen in provokativen je uspel v tem, da se je izognil vsakdanjemu, žurnalističnemu dokumentarizmu, ki pozna in postavlja sintezo interpretirane snovi pred analizo, pri čemer to svoje še vedno navzoče kreiranje prostora in časa, v katerem se je zgodil, kaže kot lirizem mikroekstistence. Režiser noče biti avtor modnega filmskega trenutka, torej dogodkov, ki bi imeli sami po sebi v svojih kulminacijah moč eksplozije, kasneje pa bi se ta moč umaknila drugim, morda pomembnejšim dogodkom in slednjič odšla iz analov zavesti: ne, režiser pojmuje umetnost kot skupek večnih vrednot. Problem je samo v tem kako priti do njih, kako se jih polastiti, jih fiksirati in spremeniti v trajno umetniško vizijo?! Umetnost v najbolj klasičnem smislu etiketiranja vsega lepega namreč ni več samo v dokončni izpopolnitvi umetnine, marveč nastopa pojem umetniškega že mnogo prej, obsežen je že v IZBORU materije. Kajti v izboru stvari se kaže ustvarjalčev odnos do sveta: danes je umetnost že SELEKCIJA teme, kajti karakteristično za analizo posameznih individualnih STILOV je prav to, da smo med tolikimi nefotogeničnimi miselnimi videnji in kompromisi kot ustvarjalci in konsumenti občutljivi samo za nekatera — naša intuitivna naravnost je lahko prej varljiva kot preverjena, prej zgrešena kot kreativna, posebno še, kadar gre za PRVI nastop, za prvi film, najbolj drzno potezo v življenju slehernega, k interpretaciji življenja nagnjenega individualista.

Matjaž Klopčič se je pojavil v slovenski kinematografiji 1959. leta s filmom NA SONČNI STRANI CESTE. To je film, s katerim je avtor predstavil URBANOST mesta, ki ga nedvomno izredno pozna in občuti kot povečan dom. Njegov odnos do nadrobnosti se v filmu razvije do neke nevidne meje, ki mu ne dovoljuje potešitve: tako globoko pronikne v živčevje mestnega življenja, da se upravičeno sprašujemo, če se ni morda kamera v njegovih rokah spremenila v skalpel ustvarjalca, ki bi se rad na račun eksperimentiranja dokopal do novih spoznanj o določenem živem organizmu. V filmskem prvencu velja njegova prva zaverovanost mestnemu utripu, predvsem tistemu delu, ki ga prehodi izrezovalec črnih silhuet — ta pot pa vodi z vrtov in sveta vrtničkarjev ob reki do treh mostov, do najbolj frekventiranega križišča, kjer je za umetnika z metuljčkom, glavnega junaka »brez

88



brane
šömen





ROMANCA O SOLZI, 1961, režija Matjaž Klopčič.
Prizor iz filma



KARLOVI VARI 1960, kjer je MFF predstavljal slovensko kinematogr. kratki film Matjaža Klopčiča (zadaj, levo) NA SONČNI STRANI CESTE

besede« najbolj »središče sveta«. Že samo ta pot je nekakšen »le petit Paris« z vsemi slovanskimi značilnostmi. Dramatičnost filma je speljana izredno linearno — poosebljena je v človeku, ki nima več perspektivne prihodnosti, marveč samo tahipno romantiko. Režiser nas tako skuša pripeljati do spoznanja, da je lepo vse, kar je irealno, odmaknjeno, neperspektivno, fosil in odnisek. Toda simbolizem tega poslednjega mestnega pouličnega umetnika, ki je Sieno zamenjal za Ljubljano, ni enkrat — je samo najbolj zgovoren in plastičen: tudi vsi ostali, ki jih kamera kaže kot vsakdanjike in potnike čez Tromostovje, se spreminjajo v simbole mesta in posredno tudi v mesto samo: otroci, miličnik, dimnikar, vrtničkarji, prodajalec časopisov, vsi ti ljudje dobivajo v dolgih kadrih ali pa v ponavljajočih se kadrih nekaj alegoričnega, nekaj abstraktnega. Režiser je z izredno montažo dosegel dramatičnost zunaj vsakršnih konfliktnih situacij. Samo v enem primeru je montiral dva kadra tako, da je dosegel konfliktno situacijo: občutiti je to v dolgem, zamišljenem pogledu izrezovalca črnih silhuet, ki se je zastrmel v pouličnega fotografa, mlajšega in bolj ambicioznega ter tako nakazal spopad dveh poklicev, dveh konkurenčnih talentov in dveh možnosti zaslužka in nemi obraz umetnika z metuljčkom je zgovorno pokazal, kdo izmed obeh je poraženec.

Film je še danes izredno sugestiv: po dobrih desetih letih je obdržal draž osebnega, a kulturno izpeljanega filma. Kot vsak star film nam tudi ta kaže mesto, ki se je od snemalnih dni do danes že spremenilo. Režiser se je za svoj tretji celovečerni film SEDMINA (Viba film, 1969) v marsičem inspiriral prav ob tem filmu: krakovsko idilo je prenesel v Sedmino v istem zornem kotu ter plot v istem rakurzu, kar samo dokazuje, da je film NA SONČNI STRANI CESTE režiserjevo najbolj spontano, dognano in sugestivno delo, ki nosi s sabo enkratno meditacijo slike in zvoka in pomeni za avtorja to, kar v celovečernem opusu SEDMINA — dolg svoji mladosti in svojemu mladostnemu mestu. Klopčič je 1961. leta posnel dva filma: ZADNJA ŠOLSKA NALOGA in ROMANCA O SOLZI. ZADNJA ŠOLSKA NALOGA je zanimiva predvsem po izhodiščnem prijemu: maturantski izlet, spremljan z razmišljanji, povzetimi iz zadnjih šolskih nalog. Odhod v življenje, v svet brez vodičev, je v filmu interpretiran z izletom v Grčijo. Smisel takšnega maturantskega izleta je vedno dvojen: determiniran je z dilemo, ali najprej obvladati vse večšine zgodovinske preteklosti in življenja TEORETIČNO, pozneje pa še PRAKTIČNO ali pa se z življenjem soočiti konkretno. Film to dilemo samo ilustrira, ker je ne more razrešiti. Ubran lirično in meditativno je film posnet z enakomernim naporom nevsiljive kamere — vse je perfekcionirano in potisnjeno na imenovalec dožemanja radosti mladih. Ne spoznamo posameznikov, marveč razred, kajti to je kolektiven izlet, dožemanje sveta je še poslednjič opravljeno skupinsko, po tem izletu bo razred razpadel, nastali bodo individualni pogledi na Grčijo, na življenje. Tu se prvič srečamo s Klopčičevo uporabo ponavljajočega se filmskega trika, s statičnimi posnetki, ki se smiselno spreminjajo v razglednice. Razmerje med sliko in besedilom je sicer v korist slike: toda poetičnost osmošolske misli dobiva v filmu težo idealistične filozofije, ki ni niti spontana niti izvirna, ker je pač pisana po nareku: in v vsem je ustrezala avtorjevemu konceptu. Tekst je tukaj pomišljal med tem, kar gledamo in nami: in verjeti moramo tekstu, ne sliki, kajti tekst skuša biti filozofski, slika pa nevtralna, priložnostna. V tem filmu je začutiti prvo, nebstveno razpoko v opusu kratkih filmov Matjaža Klopčiča.

ROMANCA O SOLZI je vrnitev v mesto, videno tokrat v barvah. Znova je pred nami stara Ljubljana, polna mladih obrazov. Režiser se tudi tokrat spušča s streh na tla, na tla — spodnji rakurz pa ni v tolikšni meri izrazit, da bi na primer lahko govorili o gledanju zviška na stvari in ljudi!? — kjer najde ljubezenski motiv dveh otrok, mask v času pustnega karnevala. Poetičnost posameznih scen, posebno tiste v dvigalu, tavanje in iskanje po mestu pa prizor, ko deklica po spominu riše fantka, ki ga je »našla, spoznala in vzljubila«, je prišla prav v tem filmu do izrazitega prevladovanja v celem filmu: to je lirski film o nostalgičnem razpoloženju, kakršno je bodisi kdaj bilo, a ga zdaj ni več. Deklica in fant se držita za roke, višek njunega telesnega zblizanja, stik dveh živih misli, toda pod masko: dovolj odprtih asociacij na čas, v katerem je našel avtor ljubezen kot ventil za sprostitve, za zaupanje, za zadoščenje. Da, romanca v (pravem) filmskem smislu (besede) kadra!

LJUBLJANA JE LJUBLJENA je nekakšno nadaljevanje ROMANCE. Tu je fant že odrasel, dekle mikavno. On preganjan od poročil o ameriški raketi Gemini, ona gnana od same sebe. Fant se zaveda, da Gemini osvaja vesolje, on pa ne more niti svojega dekleta. Nesporazum je v načinu, torej v konkretnem avtorjevem razumevanju sveta. Njegove, junakove reminiscence o predmetnosti, ki ga obdaja, izpričujejo predvsem njegovo revno domišljijo, ki ni samo trmasto dolgočasna, marveč tudi iritirajoča — pa tudi primitivna.



Tu je govora o konjski podkvi, ki naj bi njemu prinesla srečo, tu je Tivoli in navidezni beg iz mesta, ugotovitev, da je Ljubljana majhno mesto, pa je zato, kar se tiče deklet tudi manjša izbira, toda vse te negativne ugotovitve grede na rovaš dejstvu, da fant ni dobil dekleta, kar pa ne izzveni tragično: preveč besed, premalo dejanj.

To je film, ki se je uprl režiserjevi stilistični roki. Tu je namreč postal Klopčič tudi pisec besedila. Obvladanje filmskega jezika, ki se je pri njem spremenil že v določen stil, je zbledelo ob neobvladanju govornega jezika: ta film se da gledati, ne pa poslušati, saj je kompozicija stavkov v tolikšni meri revna, da nas njegove misli dobesedno tolčejo po glavi. Klopčič NI pisec in najbrž nikoli ne bo. Poetičnost in lirizem je tukaj okrasil z zoprnostjo in govoričenjem o majhnosti, o zaprtosti vase. Mnoge stvari, ki jih je rekel njegov junak, drže, toda način, kako jih je povedal, povzroča, da nam postanejo sumljive in jim ne verjamemo.

To niso vsi filmi, ki jih je posnel Matjaž Klopčič, preden se je lotil svojega prvega celovečernega filma. Toda pregled njegovih kratkih filmov nam razkrije, da režiser z njimi ni odkril novega sveta, marveč je le poglobil svoja spoznanja o svetu, kakršen se mu je kazal v omenjenih štirih filmih.

Zato prav nič ne preseneča, da se tudi v svojih filmih ZGODBA, KI JE NI pa NA PAPIR-NATIH AVIONIH ter v SEDMINI vrača do šolskega razreda, do Tivolija, do Tromostovja, pa do gozda,

da znova neopazno koketira s sabo kot z ustvarjalcem, ki zna dobro misel slabo napisati, pa je krog njegovih ustvarjalnih možnosti čedalje bolj zožen, tematika njegovih miselnih preokupacij izčrpana, medtem ko ta SVET

ostaja še dalje nedotaknjen: režiser ga ni niti prepričljivo predstavil: pa vendar je ta ubranost njegovega čustvenega sveta zanimiva kot opozicija zoper vse, kar se nam tako zares, iskreno in ideološko predstavlja v drugih jugoslovanskih filmih.

V svojih filmih je Matjaž Klopčič racionalist s srednjeevropsko miselno substanco: za estetizmom bo prekril čustvo, poetičnost bo nakazoval fragmentarno. Takšen princip dela je v kratkih filmih več ko dragocen, sporen pa je v celovečernih filmih.

Pa kljub temu: njegova navzočnost kot avtorja kratkih in dokumentarnih filmov v slovenski kinematografiji je vsekakor izjemno tehtna in enkratna: perfekcija njegovih estetskih elementov pa je najbrž premalo, da bi lahko njegov kratkometražni opus doživel satisfakcijo v mednarodni filmski areni. In ker je film sinteza avtorjevih spoznanj o svetu, je potrebno najbrž ponovno zatrditi, da je bil njegov kratkometražni opus dovolj jasno jamstvo za nastop v areni celovečernih filmov, kjer se je njegova filmska misel razvila bolj kot v kratkih filmih.

teze o

esteticizmu

1.

Nikakršnega dvoma ni o tem, da se je jugoslovanska filmska revolucija začela na estetskem področju in da je bil prvi prodor »novega jugoslovanskega filma« — estetski prodor (Petrović, Hladnik). Mar to pomeni, da je bilo gibanje mladih jugoslovanskih cinéastov, gibanje, ki se je začelo v letu 1961, estetsko gibanje in da so se zahteve »novih« režiserjev v odnosu na »staro« kinematografijo zadrževale predvsem na formalni ravni? Ne. Novi jugoslovanski film je bil vedno etično gibanje, vedno je bila v ospredju družbena kategorija, in v takšni konstelaciji je bila lahko estetika samo proizvod, ne pa tudi zahteva. Vendar pa se je zgodilo nekaj povsem nasprotnega. Mladi cinéasti in večji del naprednih kritikov so, soočeni z minorno, sivo, nezanimivo in dirigirano atmosfero jugoslovanske kinematografije, ugotovili, da se njihova težnja po revolucionarni spremembi položaja lahko najbolje izkaže prav z dejanjem formalne superiornosti tistega, kar nastaja, v odnosu na tisto, kar že obstaja. Pod pritiskom razmer je estetski problem postal osrednje vprašanje in naši prvi »novi« filmi so šokirali prav z novo obliko, čeprav jim, zlasti v primeru Petrovića, niti v teh trenutkih niso bili popolnoma tuji družbeni aspekti teme in vsebine. Vendar se je zamenjava »resnice« z »lepoto« izkazala za povsem upravičeno in estetski prodor »novih« režiserjev na našo filmsko sceno je omogočil nemoten razvoj kinematografije na družbenem področju, razvoj, ki mu dolgujemo vse uspehe našega filma.

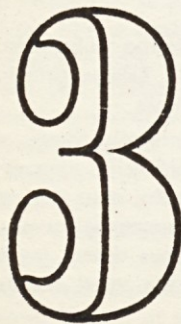
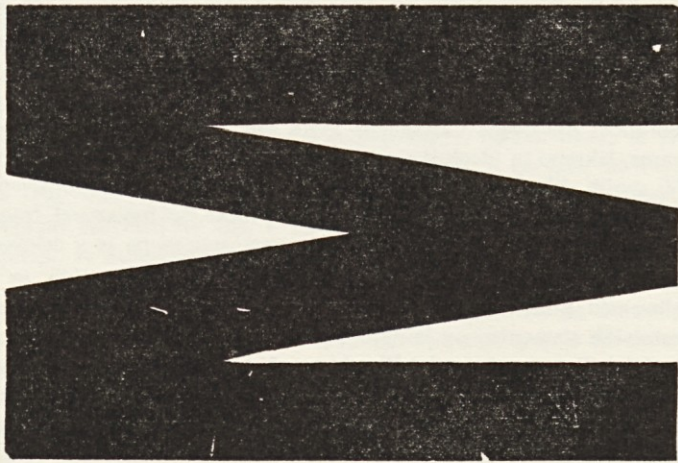
2.

Jugoslovanski filmski esteticizem je bil, če ga gledamo globalno, vedno na zelo primitivni ravni in zelo provizoričen. Kadar je na primer beseda o Petroviću, tedaj je očitno, da so bili njegovi prvi filmi — DVA in delno DNEVI — v maksimalni meri zaslepljeni s tehničnim momentom, s tehnologijo ustvarjanja »estetskega vtisa«. Vse njihove slabosti nastajajo manj zaradi pomanjkanja »človeške vsebine«, zaradi psihološke in socialne nedorečenosti zgodbe, in bolj zavoljo nekritične uporabe ogromnega števila formalnih rešitev, bolj zaradi stalno prisotne težnje, da bi metaforičnost v vsakem trenutku kar največ mogoče obtežili s tehniko. Petrović se je v filmu TRI in kasneje rešil te pretencioznosti kakor tudi kompleksa svojih estetskih »teorij«.

92

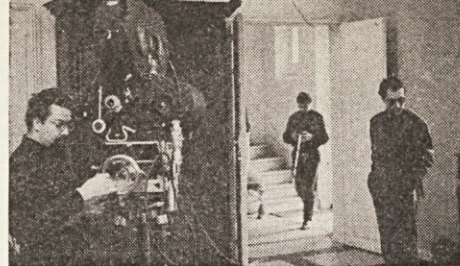
ti
nanič
bodan

č
i
č
i
o
p
č
i
č





Matjaž Klopčič v Parizu 1964. Na sliki Jean Luc Godard s svojim snemalcem Coutardom



Matjaž Klopčič v Parizu 1964 kot stažist pri snemanju Godardovega filma *Bande à part*



Delovni posnetek s snemanja filma *ZGODBA, KI JE NI*. Na sliki Milena Dravić in režiser Matjaž Klopčič

Prav takšen primer je tudi Hladnik. Vendar osnovni problem tega režiserja ni bil samo obsedenost od tehnike. Nasprotno. Njegov problem je bil povsem drugačne vrste: zastarelost senzibilnosti, obremenjenost s tradicijo. Kajti nedvomno je bil PLES V DEŽJU že v času nastanka v estetskem smislu zelo nemoden film. SONČNI KRIK pa je nekaj povsem drugega: v estetskem smislu je to zelo moderen film in priče smo demonstraciji neke čudne zakonitosti, po kateri zastarelost estetskega odnosa do predmeta in medija izziva tudi prekoračitev vseh ostalih delov filmske strukture. In obratno. Ker je SONČNI KRIK po svoji obliki globoko sodoben, je moderen tudi po svojem socialnem učinku. Celo več — videti je, kot da se je pojavil prezgodaj; prav zanimivo bi bilo razmisliti o tem, kako bi Hladnik formiral svoje destruktivno optimistično igrakkanje, če bi slučajno snemal film po lanskoletnem valu mladinskih in študentskih uporov.

3.

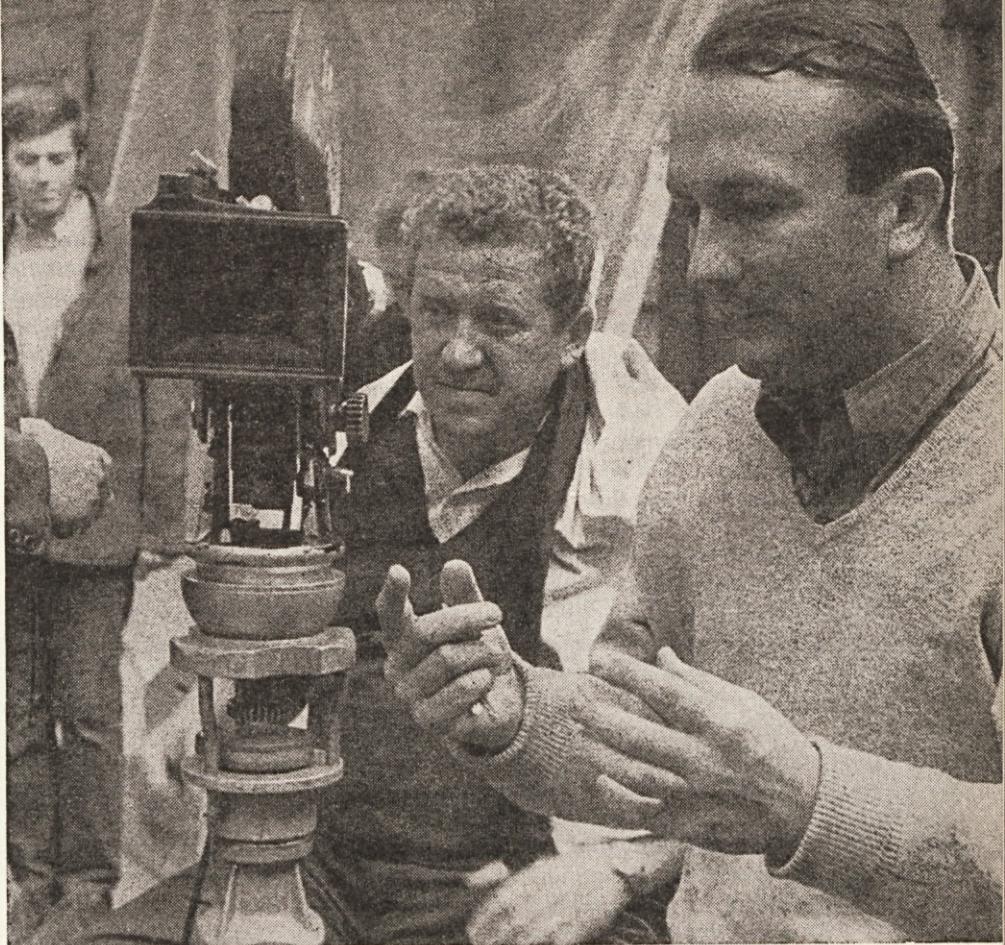
Vatroslav Mimica je režiser, ki vzpostavlja most med prvimi estetskimi fazami našega filma, med Petrovićem in Hladnikom, in sedanjim stanjem jugoslovanskega filmskega esteticizma, to je Matjažem Klopčičem. Važno pa je poudariti, da so bili Hladnikovi in Petrovićevi pristopi k estetskim rešitvam plod nujnosti, rezultat zgodovinskega trenutka, zahteva prakse, medtem ko je Mimičeva estetska spekulacija proizvod kontinuitete trajanja esteticizma v zagrebški kulturni situaciji. V času, ko je nastajala in dozorevala šola risanege filma, so bile v Zagrebu odrinjene jasne družbene vrednote socialnega slikarstva Krste Hegedušića in skupine Zemlja, duhovno razpoloženje v mestu pa so diktirali člani famozne skupine EXAT 51., ljudje, ki so z uvajanjem abstrakcije v naš likovni svet znova vzpostavili primat estetskega momenta nad družbenim. Priznati moramo, da je bilo v tem trenutku, to je v začetku desetletja, njihovo dejanje globoko revolucionarno; na edini mogoči način so se uprli pogubni praksi »socialističnega realizma« in ždanovske kulturne politike. Če pa opazujemo fenomen pojava EXAT 51. v zgodovinski kontinuiteti, potem lahko opazimo tudi vrsto bolj ali manj negativnih vplivov. Ta vpliv je posebej viden v prvi, »herojski« fazi zagrebškega risanege filma, katerega duhovni vodja je bil Vatroslav Mimica, »opozicija« Dušan Vukotić, »duhovni svečenik« pa Vlado Kristl, eden izmed začetnikov »eksatovske« ekspanzije. Jugoslovanski risani film je predstavljal triumf esteticizma, triumf oblike, triumf abstraktne metaforičnosti. Omejitvi esteticizma pa se ni bilo moč izogniti in Mimica je precej drago plačal iluzijo o možnosti prevajanja vseh problemov v estetske. Z njim so delili »ceho« še Berković, Babaja in Golik. S tem poslednjim esteticizmom v Zagrebu prihaja do svoje najnižje točke nemoči tudi film IMAM DVE MAMI IN DVA OČETA, izredna združitev prazne oblike in malomeščanske psihologije.

4.

Matjaž Klopčič je predstavnik današnjega trenutka našega filmskega esteticizma. Medtem ko sta, kot že povedano, Petrović in Hladnik sprejela esteticizem kot zgodovinsko nujnost Mimica pa kot plod zgodovinskega vpliva, ga sprejema Klopčič kot opredelitev, in danes je edini režiser pri nas, ki (s svojimi deli) odkrito priznava, da ima oblika mesto pred vsebino, ali, če gremo še dlje, da mu je oblika vsebina. Že samo s tem odreka sam sebi bistvenejše družbene ambicije in svoje delo stacionira izključno v klasičnih predelih »umetnosti«, v področjih »lepot« kot takšne. Takšen ustvarjalni odnos, ki bi bil ob vsaki drugi priložnosti reakcionaren, se zdi pri Klopčiču izredno zanimiv, ker se s svojim delom v situaciji, kakršna je, pojavlja kot svojevrsten rezonator celotne proizvodnje. Na eni strani mora vsak estetski napor v nekem filmu vzdržati primerjanje z njegovim popolnim esteticizmom, na drugi strani pa se v spopadu z estetsko superiornostjo njegovih filmov kaj lahko izkaže etična ničevost vsakega kvazi-angažiranega filmskega dela (le-teh pa je pri nas vse več in več).

5.

Malo prej je bila omenjena formulacija o popolnosti Klopčičevega esteticizma. To seveda ne pomeni, da se estetska dimenzija njegovih filmov izkazuje v estetsko absolutnem smislu, ampak da je nasprotno esteticizem tega režiserja vrhunski rezultat v obstoječih okoliščinah in možnostih. Medtem ko je esteticizem Mimica zaprt, medtem ko se estetski postulat PONEDELJKA ALI TORKA in KAJE ne morejo razvijati, medtem ko so torej — »dosežena oblika«, ki se ne ponavlja več — pa je Klopčičeva estetika odprtega tipa in jo lahko nadgrajuje tako sam Klopčič, kakor tudi kak drug režiser. Živ organizem je. Kaj to pomeni? Nič drugega kot to, da je Klopčič sprejel esteticizem ne kot svoj vrhunski cilj, kot imaginaren ideal, h kateremu je treba vztrajno težiti, pač pa le kot svojo edino



možnost, kot najboljši način izražanja svojega občutenja medija, svoje senzibilnosti. Zato Klopčič nikoli ne teži za maksimalnimi efekti, kot sta to delala Petrović in Hladnik, za končno rešitvijo, za skrajnim estetskim vtisom. Njegova ambicija je povsem drugačna in vedno se ustavlja takrat, ko najde pravi efekt, ko najde rešitev, ki najbolj ustreza tako konkretni situaciji, kakor tudi končni estetski enotnosti dela. To je mogoče zavoljo tega, ker je Klopčič, kot smo že rekli, esteta po opredelitvi, kar bi se reklo: po nujnosti.

Kajti Klopčič je izredno izobrazena in obveščena osebnost: več let je pisal zapazene eseje o filmu, od blizu je gledal, kako delajo Godard in drugi »mušketirji« modernega filma, posnel je več uspešnih kratkometražnih etud. Danes v njegovem delu ni več tavanja in to je mogoče tisto, zavoljo česar ga kritika ne sprejema navdušeno, čeprav je vedno ponovno pripravljena položiti orožje pred vsako kompliciranejšo estetsko uganko. Klopčičeva estetičnost namreč ni namenjena površni eksaltaciji, lahkemu uživanju v »lepoti«. Priznati moramo, da zahteva od gledalca intelektualen napor, zahteva angažiranost in Klopčičevi filmi niso nič drugega kot — kakor je to lepo povedano — delovanje časa za razumevanje smisla. Da, smisla. Klopčičevi filmi so dela spekulativne konstrukcije v večih slojih in njih razumevanje je možno šele takrat, ko razumemo celoten sistem. In prav sistem smo pogrešali v naših prejšnjih »estetskih« filmih, kajti podobni so bili dobesedno kolažem primerov iz estetske čitanke za napredne študente prvega semestra filozofije. Danes že lahko govorimo o Klopčičevem estetskem sistemu, ki je v sorodu s podobnimi svetovnimi poskusi ustvarjanja »asociativnih struktur« skozi diskontinuiteto časa, prostora in dogajanja, v odnosu na primer do Resnaisa pa njegova dela vsebujejo izrazito dimenzijo individualnega poetičnega postopka. Ta substanca je — pa najsi še tako čudno zveni — nacionalen kolorit, nacionalni »ton« njegovih filmov, nacionalni »duh« njegovih pejzažev, njegovih ambientov in njegovih osebnosti. S tem Klopčič končno dokazuje tisto staro in dobro znano tezo o tem, da mora biti nacionalno prisotno v vsakem umetniškem delu, vendar tudi o nujnosti podreditve nacionalnega umetnikovi težnji, da svoj svet naredi univerzalen.

6. Prvi Klopčičev igrani film, ZGODBA, KI JE NI, je bil izrazito zgrešeno delo, kajti na določen način je predstavljal nasprotje med avtorjevo naravo in naravo teme, katere socialna direktnost je bila očitna. Avtor se je namreč znašel v pasti: želel je najti prave rešitve, pa je osiromašil jasnost zgodbe, trudil se je, da bi zadostil zahtevam vsebine, pa je popuščal pri doslednosti na področju oblike.

Toda že v filmu NA PAPIRNATIH AVIONIH je premagal zgrešeno misel, da je hkrati moč doseči skrajnost na eni in na drugi strani. Zgodba tega filma je jasna in do maksimuma enostavna, kar seveda ne pomeni, da je ostala brez pesniških kvalitet in verodostojnih človeških situacij in čustev. Prav takšna je, kakršna bi morala biti za predvidene rešitve na področju oblike. Ob tem filmu so bili mnogi pripravljene napisati ali povedati, da gre za izreden primer knjižne inspiracije, nepovezanosti izmišljenega konstruktivizma in odbijajoče hladnosti racionalnega intelektualnega pristopa k emotivni vsebini neke, kakor se reče, lirske ljubezenske zveze. Ti zaključki so izhajali iz dejstva, da je bil Klopčičev film v trenutku nastanka pojav brez precedensa in v povsem nasprotni ustvarjalni atmosferi je bilo težko razumeti subtilni mehanizem sprememb, ki se, na drugi smiselni stopnji, odigravajo med »estetsko srajčko« oblike in življenjsko vrednostjo notranjega dosega vsebine. Ukvarjati se s temo emotivne polarizacije namreč ne pomeni biti samo eksaltiran do žarenja, zato Klopčič v PAPIRNATIH AVIONIH že od samega začetka odločno zavrača možnost, da bi romanca njegovih junakov izzvala pri njem, da o občinstvu niti ne govorimo — razburjenost v isti smeri. Dosleden je svoji estetični opredelitvi in ostaja popolnoma zunaj tega emotivnega strujanja, vendar ga z metodo, ki ji kartezijski duh ni neznan, oblikuje v njegovi zunanji obliki, odpirajoč pri tem na široko vrata za razumevanje notranje strukture. Ko locira dogajanje najprej v klasičen prostor urbanega mestnega okolja (toda sociološki koeficient te urbanizacije se, tako kot v Hladnikovem PEŠČENEM GRADU, estetsko razširja in naglaša do maksimuma), v prostor praznega in puhlega življenja, Klopčič počasi in s pravimi sredstvi gradi situacijo, iz katere se nepričakovano, a reprezentativna ljubezen njegovih junakov »požene« na isti način, kakor prihajajo v estetskem smislu kadri prvega dela filma v divergenten položaj z odlomki kasnejše nežne romance. S podaljševanjem filmskega časa v odnosu na neizprosno zakonitost minevanja v prvem delu filma podčrtava Klopčič nezmožnost posameznih svojih junakov, da bi se odtrgali od običajnega vsakodnevnega dogajanja in da bi poiskali neki smisel zunaj tega dogajanja — in ko se pojavi ljubezen, razdeljuje taisti čas v niz polivalentnih celic in jih med seboj premeša; dogodki zdaj niso več strogo časovno odrejeni, niti niso locirani v en prostor: iz preteklosti prehajamo naravnost v prihodnost, v fantazmagorijo, v dvojni smisel dogajanja. Sanje postajajo realnost in obratno, beseda zapušča svojo verbalno komunikativno lastnost in se pretaplja v vizualen simbol, vizualno zaporedje celega niza dogajanja se staplja v eno samo besedo. Po vsem tem Klopčič ponovno spusti zgodbo v pritlično realnost, v koordinate običajnega življenjskega toka, v čvrste okvire časa in prostora do samega finala filma, do zadnjega kadra, ko nam z eno samo »voznjo« navzgor prek zasneženih smrek uniči, »zbríše« ves ta neizprosno obstoječi svet, dokazujoč nam, da je edina resnična realnost samo tista, ki jo ustvarjamo sami, ki je osnova in vsebina »naše zgodbe«. Da v elemente te »samo naše stvarnosti« prihajajo med drugimi Paul Gauguin, Luciano Visconti in Edgar Allan Poe, še ni dokaz njene nepopolnosti, ampak njene kompleksnosti, njene vsebinske povezanosti s pozitivnim izkustvom časa in skupnim človeškim upanjem iz skupnega življenjskega prostora. Na koncu vsega se ne more izogniti konkretnemu, vendar pa se dana stvarnost lahko menja s silo ljubezni.

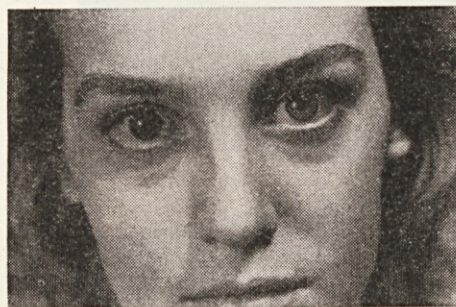
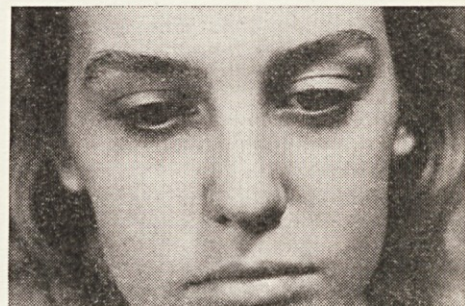
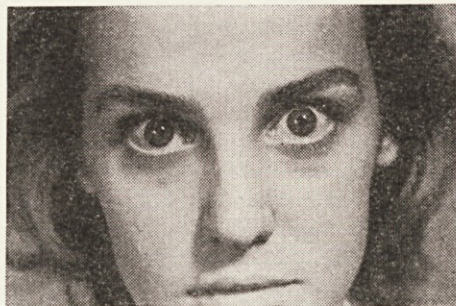
SEDMINA, film, posnet po prozi Bena Zupančiča, nadaljuje in še naprej razvija postulate Klopčičevega režiserskega obravnavanja materije. Tudi tu je osnovni mejnik vsebine problem ljubezni, soočen z brezobzirnim svetom realnosti (zgodba se dogaja v ambientu zadnje svetovne vojne), medtem ko se struktura filma formira po načelih pripovedovalne diskontinuitete, vzporednega trajanja zunanjih dogodkov z notranjim »dogajanjem« v junakih, metaforičnosti v montaži in popolne preciznosti v povezovanju teh elementov v neko višjo estetsko obliko. To pomeni, da se Klopčič kontinuirano razvija ob že prej odkritih in oblikovanih zahtevah svojega pogleda na svet in filmsko delo, in da hkrati tej prastrukturi nenehoma dodaja nove elemente nadgradnje. Klopčič vse bolj verjame v vsemogočnost režije, in njegovo vztrajanje pri formi, v SEDMINI izpeljano do maksimuma, ni nič drugega kot izpolnitev osnovnega ustvarjalnega creda: eksekucije razumljene kot možnost in eksekucije kot smisla. Treba je priznati, da Klopčič uspe v svojih namerah: SEDMINA, čeprav na prvi pogled brez »duše«, je delo, ki ga spremljamo napeto

in pazljivo. In spremljamo ga zato, ker vsaka režiserska rešitev popolnoma naravno raste iz prejšnje in se prav tako naravno nadaljuje v sledeči.

7.

In zadnje vprašanje: bo Klopčič še dolgo ostal na teh pozicijah? Odgovor na to dilemo mora seveda računati na prisotnost ali neprisotnost določenega kreativnega potenciala; vendar problem ni v tem: zavedajoč se svoje kreativne stvarnosti ima Klopčič dve možnosti: ali jo bo v prihodnjih filmih še naprej tako razlagal, ali pa bo kot drugo solucijo izbral pot njene spremembe. A spreminjati danes nasploh, in posebej še v umetnosti, še zdaleka ne pomeni popravljati napake in zlagoma napredovati k popolnejšemu modelu; to pomeni neizogibnost ukiniti obstoječe v imenu bodočega.

Esteticizem bo torej krenil po poteh lastnega baroka, ali pa ga bodo drugi preseгли. Tako v prvem kakor tudi v drugem primeru je Matjaž Klopčič edini režiser našega filma, ki lahko nalogo reši z uspehom.



biofilmografija

1934 - 1969

- 1934 rojen v Ljubljani
- 1962 diplomiral iz arhitekture na ljubljanski Univerzi
- 1963/65 filmsko izpopolnjevanje v Parizu
- 1957 Ne čakaj na maj, asistent scenografa ing. arh. Nika Matula asistent režije Mirka Groblerja pri filmu Dobro morje
- 1958 scenograf pri kratkih filmih: Tovariš telefon Čudežne roke
- 1959 režija in scenarij za kratkometražni film Na sončni strani ceste
2. nagrada za fotografijo
3. nagrada za režijo (Beograd) predikat v ZRN
- 1960 asistent režije pri filmu Veselica
- 1961 režija in scenarij kratkometražnih filmov: Romanca o solzi Zadnja šolska naloga Romanca o solzi predikat v ZRN
- 1962 montaža filma Vzpon na Trisul
- 1963 režija in scenarij kratkometražnega filma Ponujam ti roko film Ponujam ti roko izbran od francoskih vojnih oblasti za prvi Simpozij vojnega filma v Versaillesu
- 1965 scenarij in režija kratkometražnega filma Ljubljana je ljubljena nagrada za fotografijo za film Ljubljana je ljubljena (Beograd)
- 1966 scenarij in režija kratkometražnika Podoba neke mladosti scenarij in režija celovečernega filma Zgodba, ki je ni
- 1967 scenarij in režija filma Na papirnatih avionih Prešernova nagrada za fotografijo v filmu Zgodba, ki je ni Velika srebrna arena za film Na papirnatih avionih Velika srebrna arena za glavno žensko vlogo v filmu Zgodba, ki je ni nagrada Predsedstva CK ZMJ za film Na papirnatih avionih diploma za fotografijo — Pulj 1967 za film Na papirnatih avionih tretja nagrada za igralsko stvaritev na festivalu igralskih stvaritev v Nišu

98

4

K
I
O
P
Č
I
C

matjaž
zajec

film Na papirnatih avionih predvajan v okviru Tedna mednarodne filmske kritike v Cannesu

flim na Na papirnatih avionih predvajan v okviru tedna mesečnika Cahiers du Cinéma v Parizu

Na papirnatih avionih sodeloval na festivalih (revijah) v Tunisu, Utrechtu in Londonu diploma za glavno moško vlogo v filmu Zgodba, ki je ni

1968 scenarij in režija celovečernega filma Sedmina

1969 adaptacija scenarija Dimitrija Rupla Odisejeve muke in snemalna knjiga

Poleg tega je Matjaž Klopčič zasnoval filmske plakate za filme: Veselica, Ti loviš, Zgodba, ki je ni in Sedmina. Oblikoval je več katalogov in prospektov za slovenska filmska podjetja, zasnoval nekaj knjižnih oprem in bil scenograf naslednjih gledaliških del: Učene ženske in Striček Vanja.



99

FESTIVAL JUGOSLOVANSKEGA DOKUMENTARNEGA IN KRATKEGA FILMA, BEOGRAD 1960. Na sliki od leve proti desni — Matjaž Klopčič, France Čerar in Dušan Povh

prvič: gledamo sedmino

rapa
šuklje

100

Sedmina je bila včasih sedmi dan po smrti. Prva nevera in topa bolečina za pogrešanim sta bili mimo, življenje je začelo počasi in škripaje znova vrteti kolo vsakdanjosti, dolžnosti umrlega so se nekako porazdelile med žive, njegova podoba se je prav narahlo odmaknila in se začela obdajati s sijajem, ki je lasten vsemu, kar se pridruži mitologiji minulosti. Sedmi dan, so mislili naši stari, je čas, da poplakneš glodajoči spomin in se z lepo mislijo na rajnega obrneš proti stvarjem prihodnosti. In takšno sedmino pijemo, ko gledamo Klopčičev film.

Ne, prav gotovo ga ne mislimo primerjati z romanom; zakaj če je filmsko delo umetnina, te vrste primerjava nič ne pove. Z romanom ga družijo zgodba, pogosto ideja; toda isto zgodbo je mogoče povedati z različnimi zvrstmi umetnosti (četudi običajno ni za vse enako prikladna) in isto ali podobno idejo srečavamo lahko v širokem razponu človeškega delovanja, tudi povsem intelektualnega. Oblikovna sredstva pa so, jasno, v vsakem primeru povsem različna, zakaj pisatelj dela z besedo, ki naj zbuja bralčevo fantazijo, filmski režiser pa dela s kamero, ki registrira koščke realnosti; naj je še tako iztanjšana, »mehka« in zasanjana, naj snemalcu še tako poje v rokah, gledalčevo domišljijo v vsakem primeru omeji, ji dovoli razigravanje samo v okviru, ki ga natanko nakaže; in režiser dela z živimi igralci, ki pomenijo ne samo podobno fiksiranje, temveč prinašajo v like, ki naj jih ustvarijo, razen svoje predstave o njih (in še to nikakor ni samo-umevno, da se z gledalčevo sklada) še celoten kompleks svoje psihofizične osebnosti, ki nujno barva vsako ustvarjeno podobo. Niti ko bi hotel, filmski režiser ne more »ilustrirati« romana, vsaj dobro ilustrirati ga ne more, ker za pisateljev notranji svet in notranje svetove vsakega bralca pač ni fizičnega ekvivalenta; nesmiselno je torej iskati v filmu, posnetem »po romanu« kaj več sorodnosti kot enako okostje zgodbe in nemara konček podobnega duha; a ravno v tem pogledu je Klopčičev film zares »sedmina«; čas in razmere, ki so v Zupančičevem romanu prisotni z živo bolečino pravkar umrlih, so pri Klopčiču že presvetljeni in odmaknjeni. To ni očitek, temveč logika razvoja; Klopčič bi ne bil ustvarjalec, kakršen je, če ne bi na nakazano vižo znal izpeljati improvizacije na svojem instrumentu in v skladu s svojim temperamentom in videnjem.

Kot ponazoritev tega si oglejmo na primer Zupančičevo in Klopčičevo Trnovo. V filmu so te podobe med najbolj nepozabnimi: meglica nad Ljubljano, ljuba mojstrom slovenskega impresionizma, ovije rosno zasanjane vrtičke v zgodnjem jutru. Niso gizdavi lepotični vrtovi; pravokotno sekajoče se poti, geometrijsko razporejene gredice kot v francoskem klasicističnem parku, prinašajo solato in zardevajoče paradižnike. Na križiščih ni vodometov, temveč koristni vodnjaki, stare »pumpe«, ki poganjajo vodo skoz dolge, črne omote cevi. Hišice v ozadju niso paviljoni; domačije skromnih ljudi so, ki pogosto pijejo kavo iz lončka, spe na prepotenih žimnicah in se ob nečloveško zgodnjih urah vozijo z biciklom na delo. Vse to zajemajo posnetki Klopčičevega Trnovega in vendar je to Trnovo prežeto s poezijo, nestalgičnim liričnim čarom. Čutimo: naslikale so ga oči ljubezni in oči, ki se domotožno upirajo v konček Ljubljane, kjer je življenje vsaj na oko še drobno in mirno, kot je bilo nekoč. Med to

solato in temi paradižniki kot da se je čas ustavil; Ljubljansko trnovsko jutro je za hip zadihalo idilo.

Vanjo pristoji spomin na mlado ljubezen. Prav je, da se v tako »zapomnjenem« Trnovem pokaže njena plava glava prvič obdana z ljubezenskim žarom. Prej, v šolskih prizorih, je bila samo sošolka; malo bolj čedna, malo izbranejša kot druge — ali pa niti ne. Celo na plesnih vajah je bila pač dekle, ki ji rado — nerad položiš roko okoli pasu; nerad, ker se čutiš okornega, ker ti je na plesišču rok in nog preveč, ker se še nisi vkožil v centimetrih svoje mlade odraslosti. In rad, ker ... no, pač rad. V tem sanjskem Trnovem pa zaduha kot Trnuljčica sredi svojih rož, to je Marijin okvir, kot jo je ljubezenska izpoved popevke »Gledal v tvoje sem oči sanjave« lovila ob Ljubljanici in njenih ljubeznivo v vodo se ozirajočih žalujkah. Marijina glava, nasmehljana, zamišljena, zasajana in spet nasmehljana, pred tem ozadjem, to popevko — ne, ni nam treba prav nič več razlagati, da je Ljubljana ljubezni vredna in Ljubljana, od Nika, od Popaja, od vsega tega mladega, zagnanega, zasanjanega rodu ... Samo: to nostalgično Trnovo, ta popevka, katere besedilo in melodija prihajata k nam iz nekajdesetletne preteklosti, sta pogled in prisluh zrelega človeka, ki se nečesa spominja; spominja mladosti in jo barva s čarobnimi barvami miline in večnosti. Zupančičevo Trnovo je čisto drugačno; njegov Niko nima nobenega pogleda za ta vrtilčarski svet, umazan, zaostal, drobnjakarski se mu zdi, trga se od njega z ihto in občutkom, da se mora rešiti: kot z lovkami se maloposestniška revščina prisesava nanj. Ne mara živati; očetovi kunci se mu gabijo, zadoščenje občuti, ko Italijani pobijejo domačega mačka, psa. In zagotovo v tem okolju ne prikazuje Marije, četudi realno živi tukaj, in je njegova sosedka. Marija v romanu nastopa v interjeru — v notranjščini profesorske hišice, ki je vendarle nekoliko manj »vrtilčarska«, bolj meščanska, nastopa na cesti ali na kopanju. Skrbno pazi na to, da se oblači v svilo in da je njena kopalna obleka odlična, »danes nova«. Ves doživljajski svet je tukaj svet mladega človeka, aktivnega, vprtega naprej, človeka, ki hoče na bolje in bi »z veseljem podtaknil bombo v očetnjo hišo«, ker bi tako radikalno prerezal eno izmed vezi s preteklostjo.

Zanimivo, da je v nostalgično luč spominjanja zavito celo »najmlajši in najsodobnejši«, romanu najbolj tuji moment filma, Nikovo nasiljevanje Marije in končno »posilstvo«. V romanu sta Niko in Marija proti koncu ljubimca; ko se Niko skriva, dekle samo pride v njegovo sobo, da, oče profesor toliko da ji ne da za to dejanje spodbudo in blagoslov. V Klopčičevem filmu pa pride sicer do končnega zmenka med mladima radovoljno, vendar po vrsti prizorov iz repertoarja sodobnega gledališča in filma »krutosti«, po udarcih in begu in umikanju in potem, ko Niko vleče Marijo neskočno dolgo po planjavi — tako dolgo, da je njena obleka v cunjah in njegov gnus pred samim seboj (pravkar je bil prisiljen surovo ubiti človeka) potešen. To vlačenje že samo po sebi ni realistično, s poprejšnjimi prijemi pa je režiser še izdatneje poskrbel za njegovo sanjsko, morasto in nostalgično kvaliteto. Zakaj že pri Popajevi smrti in nato znova pri likvidiranju Filomeninega ljubimca je vpeljal subjektivno kamero s ponavljanji — doživljajskimi, spominskimi po-

NA PAPIRNATIH AVIONI, 1967. Scenarij in režija Matjaž Klopčič. Kamera Rudi Vaupotič. Viba film. Na slikah Snežana Nikšič in Polde Bibič





ZGODBA, KI JE NI, 1966. Scenarij in režija Matjaž Klopčič. Proizvodnja Viba film Na sliki Snežana Nikšič

ZGODBA, KI JE NI, 1966. Scenarij in režija Matjaž Klopčič. Proizvodnja Viba film. Na sliki Lojze Rozman



navljanj — ključnih momentov. Zjaj, ko Niko vleče Marijo po strnišču, takega ponavljanja ni, ga pa občutimo. Mlahavo Marijino telo, neskončna pot, prostranstvo zmerom enakega strnišča, vse to dela vtis hudih sanj, tiste vklenjenosti v dogajanje, ki jo poznamo v času nočnih mor — ali v spominu na dogodek, ki bi ga za vse na svetu radi spremenili, pa ga ne moremo več in se nam vrača znova in znova z obsedeno vztrajnostjo.

Oče profesor je dal Mariji v romanu svoj blagoslov — v filmu ga ni imel kdo dati, zakaj Sedmina je film brez starejše generacije. Pač, bežno nastopa profesor v šoli — komična enodimenzionalna figura, karikatura, kakršno si študentje naslikajo iz svojega nepoznavanja življenja, upornosti in mladostne prešernosti. Nastopajo Nikovi starši (mimogrede rečeno, najšibkejši del Klopčičevega filma, kljub Duši Počkajevi, ki pri vsej odlični igri kratkoma ni trnovska mesarica), vendar je njihova vloga samo ustvariti plesnivo nasprotje čudovito aktivnemu, pozneje zavedno, že takoj skraja pa vsaj angažiranemu obstoju mladih ljudi; in nastopa postrežek Staneta Severja ter zablesti za trenutek v soju pristne svetlobe malega ljubljanskega medvojnega aktivista; toda to je bežen utrinek in ne spreminja slike. Sedmina je film mladih ljudi, revolucija je revolucija mladih ljudi. Ljubljana je Ljubljana mladih ljudi — ta mladost živi v praznem, ustvarja iz sebe vse vrednote, je, skratka, takšna, kakršna se mladost sama rada vidi, kakršna se sanja, se prikazuje drugim v spominih. In ker je Sedmina »spominski« film, živi od slikovitih, značilnih prizorov, takih, ki se ti vtisnejo za vselej v spomin: trenutek na kopanju, ko si priznal Mariji, da si spal z Ano; izlet v čolnu v troje, ko je v neznosni napetosti beseda ugasnila in si vsaj nezavedno zaslutil, da ima tudi Popaj Marijo rad; trenutek, ko je Popaj namesto parole napisal na steno ljubzensko izpoved; ko je govoril o ljudeh, ki krožijo kot planeti in se nikoli ne srečajo (mimogrede: ta tekst je Zupančič plasiral bolje; Popaj ga govori, ko je prisotna tudi Marija in ne zveni samo kot dokaj plitvo »filozofiranje«, temveč kot prikrita ljubzenska izpoved, opremljena s številnimi podtoni); nagla križna montaža jih prižiga in ugaša, kot se prižigajo in ugašajo taki fragmenti v spominu; in jih drži samo toliko in natanko toliko časa, kot so spominu prijetni. V tej montaži ni izzvenevanja, četudi so, kot že povedano, ponavljanja, duha ubijajoča, boleča, neogibna ponavljanja. Spomin odlično selekcionira in obdrži najjasneje, kar mu je prijetno. Mučno tesnobo prvega leta vojne je doživljal Niko verjetno, kot smo jo vsi; v spominu mu je ostalo začuda malo zoprnosti in začuda veliko svetlih trenutkov. A ne samo ti: nekatera grozna doživetja se ti pač zagrebejo v podzavest in se jih ne moreš rešiti. Tudi v tem pogledu pozna Klopčičev film izbiro in mero.

Odveč je menda variirati temo in prikazati Klopčičevo simofnijo krivenčastih ljubljanskih streh v nasprotju z odporom, ki ga do tega »nereda« občuti Zupančičev Niko. Zanimiv je morda premik, ki sta ga doživeli Ana in Filomena. S figuro Ane je vedel Klopčič začuda malo početi, četudi je imel na voljo igralko formata Ružice Sokič. Da bi jo izkoristil za nasprotje med pubertetno spolno ihto v Niku in njegovo ljubeznijo, obrnjeno k Mariji, ni prav šlo, ker je bil njegov igralec Niko starejši; pa tudi,

ker končna združitev z Marijo nima ljubzenskega, temveč seksualen sadomazohističen značaj. V romanu je Ana vdova po kapitanu, ki je Niku nekoč odklepal veliki svet in spodbudil njegove prve sanje; združitev z vdovo tega oboževanega človeka občuti Niko skoraj kot skrunitev. V »spominskem« filmu takšna dvojna »spominskost« režiserju ni šla v račun; vodila bi predaletč. Ana je tako obvisela brez prave funkcije v zraku, resnično zgolj kot nekakšen preostanek »romana«. V Filomeni je režiser, ki je rasel ob filmih »Jovanka« in »Hirošima, ljubezen moja« videl predvsem tragično figuro dekleta, ki v vojnem času vzljubi tujca, zasedbenega vojaka. Niko v romanu ni tako hud na Filomeno kot bi brat sestre, ki mu »dela sramoto« lahko bil, ker čuti kljub vsemu malce sočutja do dekleta z zamorjenim življenjem in kruto omejenimi možnostmi. Vendar je njegov odpor do njenega početja jasen in razumljiv. V filmu je režiser že z izbiro igralko — Milena Dravić — nakazal, da je njegova simpatija vsa pri dekletu; fantje, ki jo ostrizejo, so skoraj huliganski; njeno srečanje z Nikom na magistratnem dvorišču šteje med najlepše, najtopleje in najsmiselneje zaigrane prizore v filmu — in v romanu nima inačice. Spet prizanesljivi dih zrelosti, distance, razumevanja, jeseni. Ko bi iz zgodovine ne vedeli za široko platno dogajanja, iz filma samega bi dali Filomeni najbolj prav.

Skoraj kjerkoli išče Klopčič lasten izraz za odsevanje skeleta Zupančičeve zgodbe, je močan. Ustvarja nekaj svojega, a to svoje je dobro in vredno dobre literature Zupančičevega romana. Da, so trenutki, ko ga celo presega, ker je pač delo zrelejšega ustvarjalca, ki se ne lovi več med avtobiografskim jazom pripovedovalca v prvi osebi in vsevednostjo romanopisca predproustovske dobe, ki v isti sapi sapira v zapleteno mišljenje, čustvovanje in čutenje drugih ljudi. Njegova subjektivna kamera služi menjajočim se subjektom, nikoli pa si ne privoščiti samovšečnega »jaza« absolutne prve osebe. Šibak pa postane Klopčič, kadar ne črpa samo duha, temveč povzema besedilo romana, posebno direktni govor. Direktni govor filma in beletrije sta po funkciji in značaju povsem različna; v romanu — tudi romanu realistične smeri — je stiliziran z dveh zornih kotov: karakterizirati mora govorečo osebnost, ki se neposredno pojavlja pred bralcem samo v govoru, in podati mora vsebino njenih besed funkcionalno in stilistično ubrano. V filmu, kjer je fizična prisotnost oseb in njihova karakterizacija zagotovljena, prva naloga praktično odpade; druga se modificira toliko, da ne gre podajati prirejene vsebine besed, temveč besede same, kot jih ljudje dejansko govorimo; se pravi s sintakso živega govora in njegovimi preskoki. Edini — po možnosti neopazni poseg v živi govor so energične krajšave. Dialog iz romana, ki ga govori živ glas, zveni neresnično, »papirnato«. In to tem bolj, čim odličneje je z vseh strani izpeljan, čim bolj opravlja svojo nalogo v proznem tekstu. Tako imamo zdaj Slovenci dve paralelni Sedmini, izpovedani v različnem času prek različne umetniške osebnosti in v različnem mediju; ne da bi ju primerjali sta, kratko malo neizčrpen vir za doživljanje dveh izraznih načinov, preučevanje senzibilnosti dveh generacij in premišljanje o raznovrstnih možnostih razigravanja človeškega ustvarjalnega duha.

NA PAPIRNATIH AVIONIH, 1967. Scenarij in režija Matjaž Klopčič.
Proizvodnja Viba film. Na sliki Snežana Nikšić in Polde Bibič



SEDMINA, 1969, režija Matjaž Klopčič, na sliki Milena Dravić



drugič: popajeve smrt

marjan rožanc

Zgodovina je naša največja in najslajša samoprevara; to je naše dvatisočletno bežanje pred surovo resnico o nas samih, ki nam kar noče in noče do kraja uspjeti, hkrati pa naše razmeroma udobno prebivanje v prividnem in iluzornem, naš najučinkovitejši nadomestek za avtentično življenje in avtentično smrt. V zgodovini sicer umiramo, pokopujemo mrtve in jim pišemo nekrologe, vendar pri tem naštevamo zasluge, ki gredo rajnim za njihovo učinkovito življenje, navajamo dela, ki so ostala za njimi in so neumrljive vrednosti; skratka, v zgodovini tudi smrt odpravljamo s samoprevaro, češ, tisto, kar je bilo zapisano propadu in je imelo umreti, je zdaj umrlo in je pokopano, nesmrtni duh rajnih pa živi z nami in se še naprej veseli življenja. In v okrilju te zgodovinske prividnosti skoraj ni več prostora za lucidno misel, za grozljivo dejstvo ali pretreseni klic, ki bi nam povedal, da je ta in ta človek kljub vsemu zares in nepreklicno mrtev.

Približno tako je tudi s Popajevo smrtjo. Fant je sicer smrtno ranjen in povsem očitno umira, vendar pri tem pada in vstaja, se vrača k življenju in je kratko malo neuničljiv, v smrtni grozi vse lepši in vse bolj poduhovljen, kakor je poduhovljena tudi zgodovina, v kateri se vse to dogaja. Že precej časa pred smrtjo ni več resnično živ, ampak povzdignjen v zgodovinski ideal, zato tudi ni strelav, ki bi ga mogli zares ubiti. S krvjo, ki mu odteka, mu ne odteka tudi življenje, nasprotno, vsaka prelita kaplja krvi ga dela obstojnejšega, prisotnejšega in bolj živega. Zato nas njegovo umiranje in njegova smrt ne pretreseta, ne zgrozita in ne razžalita, ampak nas navdajata z vzvišenimi in srečnimi občutki. Popajevo umiranje je za nas skratka najlepše umiranje, ki smo mu bili priča, in njegova smrt je za nas nekaj neizmerno lepega.

Toda kako more biti smrt lepa? Vsekakor pa je lepa samo zato, ker ni zaresna in nepreklicna smrt, ker Popaj sploh ne umre. Umre pa ne zato, ker v zgodovini kratko malo ni mogoče umreti, ker v zgodovini živimo na prividen in iluzoren način in tudi umremo lahko samo na videz; s smrtjo se le dokončno vključimo v zgodovino in začnemo prebivati v njej.

Vprašanje pa je seveda, ali je Popajeve zgodovinska smrt, ki je na prvi pogled tako neizmerno lepa in vznesena, res neumrljivost in življenje samo, ki bi to našo vzhi-

S tem, da postavljaš božje bistvo onstran našega spoznavanja in človeških stvari sploh, dosežeš ugodnost, da uživaš v svojih predstavah. Ni ti treba svojega spoznanja spravljati v odnos z božjim in resničnim; v nasprotju s tem sta potlej nečimrnost tega spoznanja in subjektivni občutek popolnoma opravičena; in ko pobožna ponižnost zavrača spoznanje boga, zelo dobro ve, kaj s tem pridobi za svojo samovoljo in ničevo početje.

Friedrich Hegel: Filozofija zgodovine

čenost opravičevalo? Točneje: ali je zgodovina res porok preživetja, s katerim je smrt dejansko premagana, ali je v zgodovini Thanatos res Eros in Smrt — življenje, der mildeste Form des Lebens, kakor je temu rekel Rilke? Ali je naše zgodovinsko bivanje res le zorenje smrti, ki ni nič drugega kot popolnejše in srečnejše življenje? To je sicer vprašanje, ki si ga v zgodovini ne postavljamo, na katerega pa spričo Popajeve smrti le moramo odgovoriti, in to negativno. Negativno zato, ker v zgodovini ni dejanske in nepreklicne smrti in zato tudi ni in ne more biti dejanskega upanja in vere v neumrljivost, gotovosti v posmrtno življenje ali vstajenje. Negativno pa tudi zato, ker je zgodovinska smrt — kakor smo videli — lepa. Če bi bila namreč ta smrt napoved lepšega in srečnejšega življenja, potem je nikakor ne bi mogli doživljati kot nekaj lepega — nasprotno, spričo nje nam bi naše življenje postalo še neznosnejše trpljenje, smrt pa resnična odrešiteljica. Popajevo umiranje in smrt bi torej gledali s kierkegaardovsko tesnobo in strahom, da sami morebiti ne bomo mogli umreti in se udeležiti Popajeve radosti. Popajeve smrt je torej predvsem in samo lepa. To pa pomeni, da je le zgodovinska smrt, konec zgodovinskega življenja, ki poteka v iluziji zgodovine in ki se tudi konča lahko le iluzorno. Popajeve smrt je igra v okviru zgodovinske prividnosti in uživanje v tej igri, uživanje nad tem, da ne življenja ne smrti ne živimo čisto zares, da smo utekli svojim življenjskim zakonitostim in smo vzvišeni nad njimi. Z zgodovino nam je uspelo vse zakonitosti zvreči s sebe in prestaviti v območje iluzornega, v katerem smo tako gospodarji življenja kot gospodarji smrti. Ne uživamo samo v begu pred resnico, ampak tudi v perfekciji tega bega. Živimo v zgodovini kot samoprevari in nam je kratkomalo vse mogoče, ker prav nič nima svojih stvarnih razsežnosti in svoje stvarne teže, ne življenje ne smrt. In vztrajati v tej iluziji, razpihovati to iluzijo je največja slast in užitek, je najlepše, kar lahko doživimo, hkrati pa tudi meja sveta, ki smo si ga zgradili po sebi in zase. Brž ko si namreč priključimo v zavest, da bomo morali zares umreti — in umrli bomo nepreklicno zares — se stvari zakomplicirajo, nič pa se ne spremenijo. Pri-krajšani smo za veselje in lepoto in terjati moramo zaresno preživetje, tukaj in zdaj, za katerega pa že vemo, da je zunaj naših moči in zunaj zgodovine.



SEDMINA, 1969. Scenarij in režija Matjaž Klopčič. Proizvodnja Viba film. Na sliki Mirko Bogataj

106

tretjič: lepa smrt slovenske ga filma

denis poniž

Še v času, ko je Klopčičeva Sedmina komaj nastajala, se je iz filmskih krogov širila vest o sugestivnem prizoru, ki da je višek filma — o prizoru Popajeve smrti. Te vesti so v svoji histeriji tako pretiravale (težko je to imenovati dobronamerna reklama), da so pričeli nekateri govoriti o prizoru »lepe smrti«, drugi pa so šli tako daleč, da smo nekega dne lahko na televiziji slišali, da je to »najlepša smrt v zgodovini filma«.

Pustimo ob strani razmišljanja in dokazovanja o smislu in nesmislu takšnih puhlic, poskušajmo ugotoviti kar naravnost, zakaj je bila neka Smrt (z veliko začetnico) okarakterizirana kot »lepa«.

Vsekakor je bila v času, ko so v ilegalni Ljubljani umirali resnični Popaji, ko je bila Smrt izpolnitev nekega poslanstva, ko se je posameznik v boju identificiral z narodom prav v Smrti, takšna smrt herojsko ali junaško dejanje. To je bila smrt, v kateri človek ni izgubil v nič, pač pa se je vtopil v množici, ko je pomenilo njegovo dejanje in žrtvovanje izpolnjevanje Ideje. To je bila smiselna smrt, ki je odpirala živim udeležencem boja za to Idejo nove možnosti, nove razsežnosti in je hkrati v svojem bistvu pomenila potrditev in smisel te Ideje. Zato je tudi bila možna v tistih časih (ali kmalu potem) ustvaritev takšnega literarnega dela, ki je na svoj način herojsko smrt, smrt s smislom ponovno heroiziralo, ponovno potrdilo. Takšen tekst je tudi roman Bena Zupančiča Sedmina.

Naj bo kakorkoli, pišemo leto 1969. Smrt je postala od tistih časov pa do danes nekaj vsakdanjega, nekaj nepomembnega, postala je neprijetna nujnost. Smisel je izgubila v vsakodnevnih avtomobilskih nesrečah, v banalnih poročilih o umorih, v reklamah zavarovalnice Sava, ki jo dan za dnem gledamo na TV pa je postala navaden potrošniški artikel, ki je za denar in zaradi denarja. Abstrahirali smo v svojih srcih herojsko, s smislom opremljeno smrt in smo ji postavili nasproti smrt, ki ni nič bolj vznemirljiva, kot je vznemirljiv nov pralni prašek, zobna pasta ali srajca, ki je ni treba likati.

Zato je bilo treba dati smrti v Klopčičevi Sedmini neko novo privlačnost. Treba jo je bilo upravičiti in izpovedati bistvo na današnji način. Popajeva smrt je sicer sugestivna, dobro posneta, toda njen smisel je tako z današnjimi očmi gledana za današnjega potrošnika prirejena akcijska scena, da o njej ni vredno govoriti. Če primerjamo Popajevo smrt in smrt vaščanov v filmu Na svoji zemlji, bo vsakomur takoj jasno, kaj je smrt izgubila v naših potrošniških in tehnično-športnih dušah. Zato so imenovali Popajevo smrt »lepa smrt«. Tako kot je lepa smrt tista, ki jo prav v tem trenutku prikazuje tisoč slabih westernov po vsem svetu. Govorim samo o aktu Smrti, ne o njeni tehnični realizaciji.

Ne očitam te smrti Klopčiču kot režiserju, saj v kontekstu filma zavzema določeno razvojno mesto in je v povezavi s celotno fabulo Sedmine. Očitam »lepo smrt« tistemu kritiku ali novinarju, ki jo je prvi označil s pridevnikom »lepa« in jo tako oblatil pred seboj in pred vsemi tistimi, ki imajo vsaj malo smisla za umetnost in vsaj malo razumejo človekovo smrt ne kot metafizično resnico, temveč kot realno dejstvo, ki skriva v sebi smisel in smiselnost. Tako pa je smrt skozi usta anonimneža postala del potrošniške sfere, kjer mora biti vse uporabno, vse poceni in vse lepo. Pa čeprav je to človekova smrt. Hkrati pa je to tudi dokončen polom določenega filmskega žanra. Smrti v Jutru si prav gotovo ne bi nihče upal imenovati lepa smrt, smrti v Kozari prav gotovo ne bo nihče primerjal z »najlepšo smrtjo v zgodovini filma«. Sedmina pa pomeni nelepo smrt tiste miselnosti, ki skuša na takšen manierističen način reševati tradicijo NOB. Upamo lahko, da bo ta smrt dokončna in nepreklicna.

Sedmina predstavlja logično nadaljevanje Klopčičeve ustvarjalne poti, ki smo jo opazili v njegovih prejšnjih filmih — s tem seveda, da je prelomno obdobje, ko se mladenič spremeni v moža, ko človek hote ali nehote prestopi iz mladostništva v zrelo dobo in postane negotovost in tveganost iskanja svojega mesta v življenju eksistencialno vprašanje, najbolj intenzivno, čeprav morda malo neurejeno, v Klopčičevem prvem filmu Zgodba, ki je ni. V drugem filmu je šlo Klopčiču za isti problem, le da se je omejil na razvoj čustvenega sveta, da bi lahko v svojem najnovejšem filmu oboje združil, združil torej eksistencialni problem in čustvene probleme, tako kot se nam oboje kaže tako v izjemnih kot tudi v bolj ali manj normalnih razmerah.

Gre torej za enovito avtorjevo usmeritev, ki doživlja iz filma v film kvaliteten razvoj in je v Sedmini dosegla tako formalni kot tudi vsebinski vrhunec. Vrhunec zato, ker je Klopčiču uspelo človeški svet, ki ga prikazuje, integrirati, ker so tokrat njegovi junaki celovite osebnosti, ker se osebno življenje prepleta z družbenim in na njegove junake okolje po eni strani močno vpliva, so pa tudi aktivni soudeleženci v njem. Klopčič je dosegel dialektično enotnost filmskega dogajanja, ki daje Sedmini prepričljivost in filmskim junakom skoraj vso paleto človeških dimenzij. V Sedmini nastopa vrsta oseb, ki dajejo filmu plastičnost in barvitost; lahko pričnemo kar pri Mariji, nadaljujemo pri Filomeni in Ani, enako živ je stari postrešček — torej cela vrsta likov, ki so živi in zato tudi verjamemo njihovim tegobam. Toda zdi se mi, da sta za film najbolj pomembna dva lika — Niko in Popaj. Ta dva namreč dosledno razvijata Klopčičevo osrednjo misel, v njiju najdemo najbolj bitne, lahko bi rekli tudi eksistencialne dileme sodobnega človeka.

Niko in Popaj, vrstnika, ki preživljata iste čase na različni način, sta hkrati oba dozorela, postala odgovorna »odrasla« in vendar vsaj še z eno nogo stojita v svoji brezskrbni mladosti. Za oba je tragično spoznanje o slovesu od mladosti predvsem spopad z okoljem in seveda rahla otožnost, nostalgija za nečem, kar je za vedno izgubljeno. Predvsem gre za spoznanje smrti kot edinega nespremenljivega in edino dokončno predvidljivega dejstva v človekovem življenju. To spoznanje se veže neposredno na odraslost, na slovo od otroštva. In vendar je med

njima bistvena razlika. Popaj omahne pod streli na začetku svoje poti v svet odraslih, zanj njegova smrt ni realnost, medtem ko ga zadevajo streli, beremo na njegovem obrazu prepričanost v življenje, ogromen napor, da bi premagal svojo telesnost in s tem smrtnost. Nejeveren obraz in roka, ki hoče odmakniti cev pištole, namerjene na njegovo telo. In potem smrt kot logičen konec.

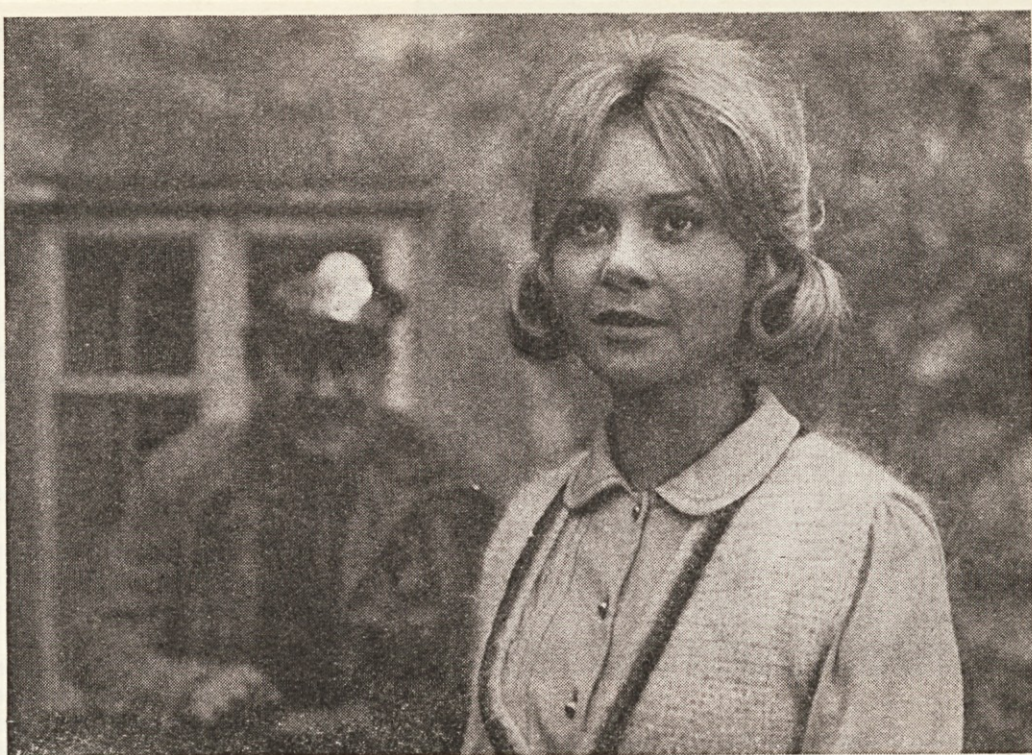
Popaj je tako doživel svoj konec — smrt in Niko je obsojen na življenje. Obsojen je, da doživi smrt, ki ima pravzaprav enako vrednost kot Popajeva — saj je povsem enakovredno nehanje. Od tod njegov pogled proti skupini otrok, ki se igrajo skrivalnice (pa čeprav se nam morda zdi ta metafora nekoliko preveč direktna), od tod njegov obupan krik »Popaj« ob koncu filma. Njegova nostalgija za obdobjem, ki je dokončno minilo in je bilo povezano z mladostnim prijateljem Popajem, je zadnji in obupni krik, zadnja neuresničljiva želja, da bi se čas ustavil, če že ne povrnil. Toda Popaj je umrl in Niko mora še živeti. To spoznanje o obsojenosti na življenje, o »vrženosti« v svet, spoznanje o odgovornostih — zelo abstraktnih, a konkretnih, kar zadeva človekovo družbenost, je tista osnovna vrednost, ki jo Klopčičeva Sedmina naravnost brutalno razkriva pred nami.

Takemu razvoju glavnih junakov filma je prilagojeno tudi ostalo dogajanje. Od Filomene, ki se zaveda, da njen čas še hitreje beži in ga hoče po vsej sili vsaj malo olepšati in osmisliti, pa čeprav z italijanskim oficirjem, do resignirane Nikove družine — očeta in matere, ki skušata ohranjati svoje male pridobitve in se le z grenkobo spominjata svojega življenja, in Ane, ženske v najboljših letih, ki zaradi svojega vdovstva ne ve, kaj bi s seboj, še posebej, ko njena ženskost premaga norme meščanske moralnosti. Pravzaprav so vse osebe Sedmine tragične, Klopčič z njimi skupaj ugotavlja, da smisla ni in da ostaja le bivanje, ki ni niti zgodovinsko in še manj ideološko. Od tod tudi smiselnost Popajeve smrti, ki tudi ni niti zgodovinska niti ideološka; enostaven konec je v času in prostoru — začetek nehanja, na katerega smo obsojeni vsi že s svojim rojstvom. Odtod tudi nostalgija za mladostjo kot nečim, kar je pred tem nehanjem. Saj, mladost je razposajena in igriva, neskončno lepa, vedno zmagujoča, in vendar tako kot vse minljiva.

103

četrtič: nostalgija za mladostjo

matjaž zajec



SEDMINA, 1969. Scenarij in režija Matjaž Klopčič. Proizvodnja Viba film. Na sliki Snežana Nikšić in Stane Sever

SEDMINA, 1969. Scenarij in režija Matjaž Klopčič. Proizvodnja Viba film. Na sliki Milena Dravič in Relja Bašić



petič: kako naj pišem o filmu sedmina

spiritsistična
seansa

Ali je Sedmina avtorski film?

Da, Sedmina je avtorski film.

Ali to pomeni, da nam avtor s svojim filmom kaže projekcijo sveta na lastno, posebno raven, kjer so naravna razmerja sveta kodirana na avtorju lasten način?

Da; v mislih imam prav tako predstavo avtorskega filma. Ali specifičen način kodiranja v primeru filma Sedmina posebno močno bode v oči ali celo prinaša take inovacije, ki so neizčrpen vir informacij?

Ne.

Zakaj ne?

Načelo Klopčičevega filma je red. Umetniško oblikovanje transcendirata materijo, tako da je film rezultat umetnikovega boja z materialom.

Beseda (scenarist) je nosilka pomena, slika (režiser) fungira kot čista Forma ...

Kaj je posledica takó konvencionalno koncipirane umetnosti?

Ta umetnost preveč dobro opravlja svojo funkcijo. Ne uničuje je nerazumevanje, ampak popolno in pošteno razumevanje vseh. Film nam sporoča točno to, kar je hotel Klopčič, in nič več.

Kdor je tako nesrečen, da ne razume, lahko kupi roman Bena Zupančiča. Lahko rečemo, da je doza banalne jasnosti večja od originalnosti novega.

Ali je kakšna zveza med gornjo razlago in **karakterizacijo** junakov iz filma?

Da. Karakterizacija je v bistvu odrešitev bojazni, da bi bil film nerazumljiv. Karakterizacija prividno nudi razloge za akcijske motive glavnih junakov. Motivi so seveda trdno zasidrani v socialnem in zgodovinskem okolju, kar ustvarja stalno dialektično pogojenost. To pa tlači pomene v neprodušno zaprt krog. Ta pomenski krog je osnovni material, s katerim se Klopčičeva Forma brezuspešno spopada. V primeru s prvimi Klopčičevimi filmi je stopnja karakterizacije v Sedmini veliko večja. Po mojem mnenju ta element odločilno kaže razvoj režiserjeve ideologije, ki vidi v sodobnem svetu vedno več barier.

Kako lahko zadnjo misel uskladimo z verbalnim prizadevanjem avtorja in nekaterih kritikov, da bi film prodril v sfero aktualnih družbenih problemov?

Model generacijskega spopada, kot ga nosi Sedmina, je preveč demodiran, da bi bil lahko moderen ali celo aktualen. Če poenostavim:

po tem modelu se kaže svet kot neobvladljiv. Smrt je edina alternativa boja za resnico. Žrtvovanje je katarza zadnjega dejanja.

Današnji generacijski spopad (npr. študentsko gibanje) se veliko bolj usmerja v **boj za možnost** obvladovanja (a prióri sicer obvladljivega) sveta s sredstvi znanosti (razuma), ne s sredstvi ideologije (duha). Edini Klopčičev korak v zbližanju obeh omenjenih modelov je ta, da odreka ideologiji izključno funkcijo motiviranja junakov, nadomesti pa jo z drugo skrajnostjo — z nekakšnim nacionalnim sentimentom, ki je preveč upogljiv, da bi obvladoval svet. Kamor se obrne, naleti na bariero.

Kaj lahko poveste za konec?

Umetniško Delo je zabloda sodobne družbe.

Na seansi so sodelovali: Breda Vrhovec

Naško Križnar

Abraham A. Moles

šestič: pisane krpice

mišo mišjak

SEDMINA, 1969, režija Matjaž Klopčič, na sliki Ali Šerbedžija



Misliti, da so Klopčičeve pisane krpice — uradno se jim sicer pravi film Sedmina, nekaj vsemogočnega, nujno deležne svetniškega blišča in apoteoze, pomeni: nápak misliti! Toda: zakaj? Dejstvo je (pro domo), da se nam take cvetke, pobožne želje razblinijo v tistem trenutku, ko pomislimo in osámimo Sedmino na dve temeljni in hkrati usodni napaki, ki sta vseskozi navzoči, namreč na to, da se film utemeljuje zgolj zunaj svoje vzročnosti (sebe) in da poudarja slepilo, prevaro kot edino in pravo veljavo.

Splošna skušnja zagotavlja, da gre pri (kateremkoli zvočnem) filmu za jasen princip simultane pripovedi. Ta simultana pripoved zadeva fotografijo (videnje) in besedo (zvok). Za ta dva specifična elementa je značilno, da sta med seboj v organski zvezi, ki je namenska edinole v primeru, ko se fotografija in beseda dopolnjujeta. Brž ko se dopolnjevanje prekine, torej ko fotografija učinkuje takisto kot beseda (samo skozi drug medij), pride do tautologije in »ne-filma«. To pomeni, da je odnos fotografija — beseda malodane odločilne veljave.

Ko se skozi takšno pojmovanje in opredelitev filma obrachamo h Klopčičevi Sedmini, smo prepričani, da je doje-manje v smer »ne-film« povsem razumljiva.

Fotografija je sama po sebi razumljiva. Toda, ko se vprašamo, kje je njena intencionalnost, je zadrega tu. Barvitost, prelivanje barv in lep videz zakrivajo globlji pomen, ki se izpričuje skozi oblikovanje fotografije v smislu filmskega jezika. Ta nezadostnost fotografije je koturn, napihnjen pesniški slog.

Beseda pa je že od nekdaj »domena« režiserja in scenarista. Seveda tudi Sedmina ni izjema. Stari umni Horac bi govoril o sequipedalia vebra — torej o poldrug čevlji dolgih besedah . . .

Potem, ko smo fotografijo in besedo tako rekoč izolirali od zveze fotografija — beseda, se moramo pomuditi še na tej relaciji, da bomo lažje doumeli utemeljitev Sedmine

zunaj svoje vzročnosti (sebe), ki se kaže v prizmi dramaturške strukture.

Dekleta in fantje. Samo še nekaj časa in že bodo maturirali in sanjali velike sanje . . . Vendar kot deusexmachina pride vojna. Marsikaj se spremeni . . . Fantje postanejo korenjaki, efebi. Toda, kar čez noč! Kako je to mogoče? Kar tako, brez epitaze. Četudi le-ta niti ni potrebna, se jame pojavljati tisti dvom, ki išče in se sprašuje, prek kakšnih struktur je to utemeljeno, na katere misli (besede) je vezano nepričakovano dogajanje. Tod je nepremostljiva praznina, v kateri ni prostora za misli. Fotografija-beseda ne izgoreva nikakega glavnega gibala. Pa bi morala! Sedaj lahko blodimo po labirintih izjav in se — toda vprašanje je, če se! — zatečemo k naslednji: Seigneurs, vous plait il d'etendre un beau conte d'amour et de mort (mit o Tristanu). Vendar je takšno zatekanje k izjavam le faute de mieux in samouničevanje filma. Da se je to zgodilo s Sedmino, je povsem razumljivo, zakaj Klopčič nima moči kakega Tonyja Richardsona. Primer: Richardson je fotografijo-besedo tkal v filmu Mademoiselle tako, da je ideja zasvetila v vsej pomembnosti ravno v trenutku epitaze — karabinjerja sta ugotovila, da je bila mademoiselle v Parizu ničla, tukaj (v odročni vasi) pa je boginja.

Mimo vsega tega, če smo popustljivi in bi priznali utemeljitev od zunaj, bi misel o pripovedki o ljubezni in smrti izzenela kot nepreprečljiv oblič, ki skriva mnogo asociacij, je pa amorfen in ni jeu d'esprit . . .

Vse te stvari, po katerih film je, približajo drugo plat medalje — nadvse pisana je, lahkotno okorna, namenjena široki (morda umetniški?) potrošnji — ki je golo slepilo. Le-to pa v sebi skriva resnico, ki nas opredeljuje na že povedani način, to je: v smislu »ne-filma«.

Osnovno, zakaj se nam film kaže kot nezadostnost in pisane krpice, je v tem, da to fainomenon še nikoli ni bil me on. Klopčič pa je verjel v takšen čudež. Morda je škoda . . . ?

intervju z matjažem klopčičem

EKRAN:

Ko sem prebiral vaše izjave o lastnih filmih, mislim izjave, v katerih ste razčlenjevali ideološke premise svojih bodočih filmov, sem dobil vtis, da ste mislec, intelektualec v pravem smislu besede. Toda vaši filmi so le senca teh idej. Na splošno gre celo tako daleč, da mnogo tega, kar propagirate v filmu, v njem manjka. Za prvi film — ZGODBA, KI JE NI, ste izjavili, da je to naša verzija nemoči mladega junaka, da doživi svojo lastno usodo po svojih lastnih željah in težnjah, drugi film — NA PAPIRNATIH AVIONIH pa po vašem kaže, kako starejši ali starši redko zmorejo prenesti svoja spoznanja na otroke. Kako danes gledate na oba prva filma?

KLOPČIČ: Razlika med hotenim in doseženim vedno obstaja. Tudi v mojem delu. Potem pa je tukaj še faktor, katerega — danes tako mislim — ne moremo prezreti. To je faktor uresničevanja, izdelovanja idej in postopna graditev avtorjevega sveta, ki ga film pri nas pozna ravno tako kakor kje drugje, morda pri nas v Sloveniji s to razliko, da je film manj kolektivno delo kot kje drugje. Tu ne mislim na soustvarjalce in člane ekip, pač pa na splošno atmosfero dela in poleta pri izdelovanju filma. Mislim, da je ena

izmed najvažnejših točk, ki jih vsakemu režiserju prinese pravi razvoj, predvsem vprašanje selekcije in intenzivnosti pripovedi; na drugi strani pa je strašna kratkotrajnost filmov, ki nekaj v danem trenutku samo težno aktualno predstavijo, kar pa se, kadar to ni vezano na zelo žive, prepričljive situacije in predvsem osebe, v zelo kratkem času hitro izgubi. To je tako kakor s hvaležnostjo, ki je eno najmočnejših, a tudi najbolj kratkotrajnih čustev.

Zato je vprašanje, ki se mi zdi vedno pereče — morda danes mnogo bolj kot kdaj koli prej — vprašanje, kako živo, zanimivo in potrebno problematiko oblikovati tako, da bo lahko kljubovala času. Pri tem pa bi pravi režiser vsekakor moral paziti na to, da bi uporabljal svojemu času ustrezajoč filmski jezik, ali pa vsaj poskušal ohraniti v delu nekaj tistega rokopisa, ki bi lahko postal zanj značilen. Pripoved filma je kakor pripoved romana vedno stvar čustva in vizije sveta, kakor jo avtor razpreda. Zato je tukaj verjetno največja vrednost vrednost iskrenosti in nekega stalnega sozvočja, ki se pri nekaterih avtorjih ponavlja in jih takoj označuje.

Mogoče je nesporazum med mojima prvima dvema filmoma in mnenjem nekaterih kritikov predvsem v tem, da

112

5

KLOPČIČ

brane
šömen

iščejo v filmu bolj zgodbo in informacijo, kakor pa prelivanje in razvoj nekega čustva ali če hočete čustvovanja in sveta junaka, kakršnen je recimo Rozman v mojem prvem filmu in Nikšičeva in Bibič v mojem drugem. Mislim, da je ta komponenta tista, ki pripada najbolj filmskemu pripovedovanju in svetu, zakaj to je tisto, kar močno loči izrazno moč romana in filma.

Naj tukaj uporabim primerjavo med spolnostjo in filmom, češ da sta si podobna v tem, da ju lahko uživa vsak človek in za oboje ne potrebuje nobene izobrazbe! To je šala, ki samo delno pojasnjuje nesporazum med svetom filma in občinstvom, vsaj med filmom in občinstvom pri nas.

Naj se vrnem k obema prvima filmoma. ZGODBA je bil film, ki bi ga danes lahko imenoval film »uničevanja«. Če lahko s tem označim nepravilen odgovor in reakcijo sveta na neko hotenje, ki ga v tem filmu predstavlja Rozman z vsem svojim početjem. Naj ne omenim vseh napak filma — sam jih poznam precej več, kot kdorkoli drug. Trdno pa sem prepričan, da je film dragocen zaradi svoje kompozicije in razvoja. V mnogih točkah, posebno po vrhu, ki je zame v sceni Rozmanovega petja na Bledu, se mi zdi, da film še vedno zelo domišljeno, skladno z junakovim svetom, predstavlja konsistentnost posameznih scen in propadanje iste, prav vse do končne scene. Za PAPIRNATE AVIONE, moj drugi film, mislim, da moje napisano mnenje drži. Priznati moram, da me vedno bolj zanimajo posebne stvari, posebni značaji in posebni trenutki. Kajti zdi



Matjaž Klopčič

se mi, da so to tudi tisti trenutki, ki mene osebno najbolj vznemirijo, mi odkrivajo stvari na novo... Povzročajo spoznavanje nekaterih resnic. Zavedam se, da so vprašanja čustvovanja in premisleka v današnji družbi nujno stvari, ki sodijo v drugi plan, ker je morda res, da mora umetnost opravljati važnejše naloge, morda predvsem naloge, ki se tičejo direktnega vpliva na družbo, njene interese in strukturo. Na drugi strani pa je zame samo tako predstavljen človekov svet nekompleten. In ne bi rad odrekal umetnosti tiste njene naloge, ki ljudi tudi zabava... Tukaj bi lahko potegnil paralelo z izjavo Marcusea, ki trdi, da je v vsakem revolucionarnem gibanju potrebno tudi nekaj pustolovskega. Ne bi rad zagovarjal svojega hotenja, pa naj bo že uspešno ali neuspešno. Svet filma je zame predvsem svet, v katerem se morajo problemi, ki zanimajo avtorja, izraziti v posebni občutljivosti, ki jo filmski izraz dovoljuje in omogoča. Senzibilnost filmske pripovedi je nekaj, kar je nedopovedljivo. Kako povedati in pojasniti razliko med scenami Murnana v NOSFERATU in deskripcijo recimo Bondarčukove VOJNE IN MIRU? Razlika je v kadrih ali montaži, gibanju ali menjavi, v točkah, kjer so kadri rezani, zlepljeni. V obrazilih igralcev. Če beremo dobrega, starega Flauberta, bomo opazili, kakšne posebno kratke, ironične zaključke ima njegova Gospa Bovary, če gledamo Borowczykov film GOTO, OTOK LJUBEZNI, bomo opazili, da ima tu montaža neko posebno prozornost, v AEROGRADU Dovženka povsem navadni kadri delujejo neverjetno sugestivno

in izžarevajo neko dvoumnost predstavljenega, ki je osupljiva...

Morda vsi, ki ustvarjamo v filmu, iščemo nekaj, kar je blizu našemu čustvovanju. In najti odgovarjajočega bralca našega sveta je enako težko, kakor vsako približevanje novi, tuji osebi. Nihče ne more pošteno upati, da bo mislil tako, kakor večina.

EKRAN:

V okviru novega jugoslovanskega filma ste edini Slovenec, ki je bil dosleden avtorstvu, torej individualni viziji sveta. Priborili ste si položaj, ki ste si ga med slovenskimi filmskimi delavci s svojim delom zaslužili. Zanima me, kakšne so vaše osebne možnosti ustvarjanja v okviru tako majhnega kulturnega areala, kot je slovenski, ter v popolnoma neambicioznem vzdušju filmskega ustvarjanja pri nas?

KLOPČIČ:

Možnosti ustvarjanja pri nas so seveda odvisne od ocen zadnjih filmov, ki jih človek naredi in od scenarija-projekta, katerega avtor predloži. Kljub precejšnjemu in raznoraznemu študiju in praksi pri kratkih in dolgih filmih sem sam zelo težko prišel do svojega prvega filma in še težje je bilo čakanje na začetek snemanja.

Mislím, da se mi je po mojih prvih filmih uspelo otresti nekaterih napak, ki vedno spremljajo začetke v tako šibki kinematografiji, kakor je naša. Skušal sem preceniti napake v širšem merilu. Pomanjkljivosti, ki bremenijo moje prve filme, namreč da v premajhni meri odsevajo prav razmere pri nas, ki so v zadnjih letih zaradi vrste sprostitvev, katerim smo priča,

povzročile, da se je družbeno stanje pri nas začelo spreminjati, oblikovati drugače kakor v prvih dvajsetih letih. Mogoče bo to povzročilo, da bo tudi moja ocena realnih problemov slovenskih razmer lahko prinesla drugačno barvo prihodnjim filmom.

Drugo pa je, in to je precej težje vprašanje in rešitev, problem ustvarjalne atmosfere, ki je pri nas v zadnjih letih, ko sem jaz praktično neprestano snemal, zelo padla. Zakaj? Verjetno zaradi občutne razlike s sosednjimi republikami, kjer je bil prihod mlajših bolj številčen in bolj uspešen kot pri nas, da so se nove poteze jugoslovanske kinematografije začele pojavljati skoraj brez našega prispevka. Gotovo je naša situacija nekoliko izjemna, številčno smo šibkejši in proizvodnja je manjša tudi zaradi manjše dotacije. Ne vem, kje leži krivda za dosedanjo številčno manjšo realizacijo novih projektov z novimi imeni.

Sam sem se skušal izvleči iz tega s tem, da sem delal neprestano s skoraj istimi ljudmi in jih po vsakem novem filmu skušal navdušiti za bolj precizno in morda izboljšano delo. Po svoje sem skušal vpeljati tudi nove asistente, spremeniti koncept zvočne montaže in točnosti njene priprave, zamenjati tradicionalni dramaturški red z upoštevanjem širših in drugačnih elpis, delati s skoraj samo mlajšo igralsko generacijo. In predvsem delati neprestano, ker sem takoj po prvem filmu opazil, kaj vse pomeni praktično preverjanje in realizacija idej.

Sam imam vrsto neizdelanih scenarijev in vrsto zanimivih idej. Zaradi tega ne morem trditi, da bi lahko bil v zadregi

za delo, ne vem pa, kako bom z njimi uspel na Skladu. Zastopam pa mnenje, da se v glavnem mora zamenjati red naših ustvarjalcev vsaj v celovečernem filmu in proizvodnja povečati. V tem leži sedaj velika naloga nove direkcije VIBE, ki pa zaenkrat predvsem skrbi za regeneracijo tehnične baze. Morali bi vključiti sposobne mlade ljudi in izrabiti našo geografsko situacijo s tem, da bi navezali stike z Italijo, ki nam je najbližja, poiskati najboljše in sposobne ustvarjalne ljudi pri nas in jih vključiti v delo pri filmu, zavedajoč se pomembnosti te najmočnejše umetnosti in šibkosti slovenske proizvodnje, naše šibkosti v državnem merilu. Manjka nam predvsem ljudi, ki bi to delo spretno povezovali brez vključevanja izrazito osebnih interesov. Tega najbolj manjka ravno slovenskemu filmu: ljudi na drugem mestu! Kajti film je poleg tega, da je lahko umetnost in je najmočnejše komunikacijsko sredstvo danes, v svojem ustvarjalnem procesu tudi neverjetno težko delo, ki zahteva ogromno energije in požrtvovalnosti.

EKRAN:

V zadnjih dveh filmih, Sedmini in Odisejevih mukah ste se naslonili na besedila priznanih slovenskih pisateljev oziroma publicistov, na Zupančiča in Rupla. Zanima nas, kdo vas filmično inspirira. Radi bi, da nam poveste, kaj vas kot človeka in režiserja bogati v okviru jugoslovanske in svetovne literature. Vemo, da ste bili asistent pri Godardu in da ste prišli v stik z mnogimi znanimi filmskimi ustvarjalci doma in v svetu. Kdo izmed njih vam je najbližji?

KLOPČIČ:

Ker sem študiral v Parizu, sem vrsto let spremljal razvoj modernega francskega romana, a sem se kmalu nato zaradi nekega občutka nevarnosti prevelikega drobljenja sveta in opisov, ki meni samemu kot pretežno lirično obarvanemu ustvarjalcu a priori leže, obrnil k močnejšemu, veliko bolj moškemu ameriškemu in angleškemu romanu. Morda bi lahko trdil, da je ameriška kratka zgodba v precejšnji meri vplivala na moje nazore o kompoziciji in polnokrvnosti ali dvoumnosti situacij. In potem je v Ameriki vrsta pisateljev, ki je dosegla to, kar je bilo za slovenskega filmskega delavca zelo dragoceno. Uspelo jim je namreč zgraditi neki avtorjev svet, ki se prepleta skozi vrsto proznih del iz enega samega kraja. Ta mnogoplastičnost usod in človeških obrazov, ki so reducirani na ozek kos zemlje, največkrat provincialne prirode, se mi zdi moč romanopisca, ki jo pričenjam vse bolj spoštovati in želel bi jo doseči tudi sam. V ameriškem romanu ni egotike zaradi nje same, polnokrven je in dragocen v tem, ker ustvarja kulturo v presekih življenja, kjer jih tudi v resnici najdeš. V kavarnah, v malih lokalih in družabnih prireditvah, v problematiki malih mestnih jeder se dogajajo vse različne in mnogostranske usode ljudi, ki nihajo od popolnega izgubljenca do mitom približanega junaka, v katerem je sicer pojem in vprašanje uspeha ena izmed gonilnih vzvodov, ki se dedno prenaša z očeta na sina, v drugi vrsti pa je to tudi iskanje moči za samo življenje in pogum postaviti se mu v bran.

V mojem občudovanju filma mi je prvi večji vtis pustil verjetno Renoir in takoj nato Visconti. V njiju sem našel realizirane nekatere situacije, kakor sem jih videl sam. Naenkrat se mi je zdelo, da čutim znotraj dogodkov neki tok čustev in kompleksnih prelivov razmerij in želja, ki mi je bil blizu. Ne vem, če je bilo tako samo zaradi mojega občudovanja fotografije, res pa je, da sem se kot arhitekt vrsto let ukvarjal z uporabno grafiko in fotografijo in da sem med svojim bivanjem v Nemčiji obiskal in si ogledal kompletne razstave MAGNUM skupine. Takrat sem poleg recimo zgodnjih briljantnih filmov Von Sternberga v kinotekah univerz tudi odkril mojstre, kakor so Werner Bischof in Eisenstadt, Eugene Smith, ki so s svojimi fotografijami verjetno najzvesteje ohranili čas, v katerem še vedno živimo.

Kasneje se je moje občudovanje tujih režiserjev s samo prakso dela pri filmu zelo menjalo. Naenkrat sem opazil širino Mizogučijevega sveta in takoj nato polnost Ophulsa. Teme Ophulsa so teme nekdanje Avstrije, sveta, ki sem ga kot otrok še vedno srečaval na ulicah Ljubljane v silhuetah hiš in nemirnih silhuetah členjenega mesta. Poleg tega je v teh delih nekaj otožnega, plašnega, mogoče celo nedorečenega, kar morda naša dežela, vklenjena med Alpe in morje čuti kot neko stalno negotovost mediteranske sproščene očarljivosti in nujno trde, grobe alpske narave, ki pozna stalen boj z naravo in težavami, ki povzročajo, da je vsak obisk k sosedu pot, težka in naporna. S tem neodločnim nihanjem bi morda najboljše zarisali nedorečenost obrazov

115

naših slovenskih junakov in ljudi, ki jih mora film najzvesteje prikazati. Zato sem čutil nasprotje med jasnim, svetlim Mizogučijevim svetom in tesnobo Ophulsa, ki v svojem dovršenem filmu LOLA MONTES ves ta svet spreobrača v zabaviščni cirkus, pod kupolo katerega se odvija in zapira utrip potencialne lepote življenja in moči, ki vedno znova zaide in se išče.

Dandanes je seveda moje gledanje nekoliko spremenjeno. Skušal sem zapreti in povzeti izkušnje, ki mi jih je dovolila moja vzgoja, vanje sem prav gotovo vključil estetske poizkuse Lubitscha, Godarda, Antonionija in mogoče predvsem tudi Hitchcocka — med stvaritvami teh režiserjev je bilo veliko del, ki so prišla nadme predvsem zaradi neke nove občutljivosti kot znanilci, ki so me puščali vedno znova bogatega. Začel sem zelo pri dnu in mislim, da sem v prvih treh filmih izigral vrsto napak, ki jih ne smem več ponoviti. Zato sem danes na hujši preizkušnji in preokretnici kot kdajkoli prej. Film, ki ga pripravljam po ideji in scenariju Dimitrija Rupla, OXYGEN bo verjetno skušal odgovoriti na te pomisleke.

V novem jugoslovanskem filmu občudujem udarno moč srbskega filma, čeprav med njegovimi nosilci nimam posebnih vzornikov. Ne, da ne bi cenil avtorjev, manj me zanima direktna risba tega filmskega sveta; ta je sicer v največ primerih izrazil neki zelo kompleten pogled na življenje, ki je morda zelo enostaven, zato pa zelo močan. Težko pa bi se strinjal s tem, da je to smer, v katero se lahko film kot izraz še naprej razvija. Mislim, da se tukaj lahko film zaustavi na delni konjunktivnosti teh ter na vse preveč preprostem neslojevitim gledanju na svet. Največja odlika tega filma je gotovo njegova aktualnost, obenem pa je to v daljši časovni distanci tudi njegova največja nevarnost. Želel bi, da bi nam, mlajši generaciji, uspelo preliti nekaj občutljivosti vzhodnih, slovenskih in hrvaških filmov in prepojit to z zelo krepkim srbskim filmom in obratno. Samo pozabiti ne smemo na nekaj, mlajša jugoslovanska kinematografija prihaja v številčno zelo močni generaciji, zato je ta kasnejša, zreljša preusmeritev gotovo možna in potrebna.

EKRAN:

Film je interpretacija realnosti, vsaj za režiserje, ki skušajo z njim govoriti o problemih človeške eksistence, tukaj in zdaj. Vas zanima iracionalnost, bodisi da gre za iracionalen svet, bodisi za iracionalne odnose med ljudmi iz tega sveta. Kajti, če smo poštene, si na primer iracionalne odnose lahko izmislimo, ljudi pa si ne moremo. Zakaj potemtakem dajete prednost iracionalizmu? Je to morda sprotna filozofija, s katero se da povedati več in trajneje kot z umetnostjo faktografije?

KLOPČIČ:

Faktografija in moj odnos do nje v filmu je izraz mojega spremljanja in nazorov o filmski pripovedi. Če se domislite zgodbe, kakršne že koli, vam je naenkrat jasno, da nastopi isti problem v filmu kakor v tradicionalnem romanu. Vse preveč se čuti pripovednik in nekdo, ki vas vodi za roko in vam nekaj vsiljuje. To slikovno moč filma je po mojem mnenju v največji meri izrabila ravno reklama in to že v kasnih dvajsetih letih. Kakor hitro opazite to nemoč gledalca, ki vse gluho sprejema, vam je to sredstvo pripovedi in izraza v taki rabi lahko sumljivo. Ne dovoljuje interpretacije ali večplastnosti prikazovanega. Lahko se to izrablja v razvoju avtorjev na način kakor pri Bergmanu, kjer se intenzivnost njegovega sveta menja z reduciranjem nastopajočih oseb in z veliko močjo izbrane metafore, posebno če gledamo njegove filme. Samo mi ne poznamo te stopnje iracionalnosti in demonskega sveta, ki ga poznajo recimo Japonci in v Evropi predvsem Skandinavci, med njimi najbolj Švedci, čeprav je tudi med Finci nekaj izrednih pisateljev, ki so prav tako zanimivi v tem tkanju sveta kakor stari in dobri Strindberg.

Lahko pa se ta poizkus opravi znotraj izbranega filmskega sveta, v katerem skušajo mnogi avtorji uveljaviti načelo Andrea Bretona, da je navidezni svet in svet čustev tudi del vsakdanjega življenja. Ker je bila občutljivost našega filma v preteklosti občutljivost direktne, veristične pripovedi, sem se morda nagonsko obrnil in sam iskal drugo. Vsekakor pa mi je svet psiholoških nians bližji od polnokrvnega opisa, ker ta zadnji predstavlja neko absolutno supozicijo sveta, v katerem

se stvari jasno in točno razpletajo. Sam vsak dan bolj mislim, da ni tako. V skladu s svojim razvojem in svojimi leti nisem hotel segati po problematiki, ki bi bila preambiciozna za filmske začetke. Mislim sem tedaj, da so moji filmi zelo enostavno narejeni, pa verjetno ni bilo tako. Drugi del vašega vprašanja govori o težavah predstavitve realnih ljudi in o iracionalnem svetu mojega filma. Strinjam se, da je pri meni tega veliko in zanimivo je, kako kasneje odkrivam v mnogih primerih, ki jih srečujem v slikarstvu in filmih preteklosti, kako so to splošno raven iracionalnosti različni ljudje približevali vsakdanjosti. Verjetno je tu skrito vprašanje učinka in dojemljivosti, sposobnosti identifikacije gledalca.

Mislim, da bom skušal odgovoriti na to vprašanje v filmu, ki bo na indirektnen način govoril o problemu erotike, če prevzamemo Malrauxovo misel, da je erotika zanimiva za ljudi zato, ker nam obeta poleg našega lastnega življenja še čustvovanje in doživljanje nekoga drugega, ki nam je blizu. Ljudje so v večini primerov nezadovoljni z življenjem, ki ga živijo, zato čitajo knjige in potrebujejo identifikacijo v filmih. Ta problem je živ in v celoti zajema vsako kreativnost. Skušal bom indirektno odgovoriti na probleme te iracionalnosti kot na probleme, ki se tičejo iskanja obrambe pred minljivostjo nas samih. Verjetno bom naredil film, ki bo govoril o težavah ustvarjanja filma. Zelo enostaven bo moral biti in morda bo v današnjem svetu, svetu brutalnosti in ponašanja, svetu, ravno zato našel svoje vršnih odnosov, ker bo gradil na zelo globoko vsajeni težavi vsakogar. Na stari biološki problematiki smrti in življenja, obnavljanja. Del tega bo v moji predelavi Ruplovega OXYGENA...

EKRAN:

Po premieri filma Zgodba, ki je ni ste za Filmski svet izjavili, da je to film komedije absurda s težiščem na nekaterih hipokritičnih točkah naše družbe. Rekli ste, da kritiki filma niso dobro razumeli in da boste morali zato pojasniti nekatere stvari. Ali se vam ne zdi, da če stvari, ki ste jih hoteli povedati s filmom, ljudje ali kritiki ne opazijo, to ni problem kritikov, marveč vaš? Ali dopuščate možnost,

da tistega, kar ste hoteli povedati, niste izpeljali do konca niti logično niti razumljivo?!

KLOPČIČ:

Dopuščam oboje in prištevam k temu veliko napak. Mislim, da ne smem nikdar pojasnjevati svojih filmov in če je karkoli v njih, kar sem želel in uspel narediti zavestno, bo to nujno pokazal čas. Kdaj in kako, o tem ne morem soditi. Gre za prepričanje, za katerim stojim v teh neprestanih bojih, ki jih pomeni snemanje filmov. Če sem s tem do samega sebe pošten, je potem to v redu; ostane še vedno vprašanje sposobnosti in nesposobnosti, omikanosti in neomikanosti in poslušanja in okusa mene in drugih. Torej ogromno faktorjev. Ko sem dajal kak tak odgovor, kakršnega navajate, še nisem imel izkušenj, ki mi danes popolnoma prepričljivo govore o tem, da so trenutne ocene zelo varljive, da so veliki mojstri v filmu še danes za večino kritikov skoraj neznan, da je film poleg tega, da je umetnost, tudi orodje za sleparjenje in igrivosti, prevare in računanje, kar se vse lepo vidi tudi v našem slovenskem filmu v zadnjih letih. Vsepopovsod po svetu gruča ljudi obiskuje vse festivale, obrede vse sprejeme in vse predstave, velik del teh ljudi ustvarja klimo, ki potrjuje novosti ali jih zavrača. Ljudje, ki največ pripomorejo k temu, da se film giblje, so v splošnem najmanj iskani na vseh teh prireditvah, ki imajo barvo, kakršna je pač barva, kot jo narekuje situacija v svetu in tisti državi, kjer se to dogaja. To najmočnejše sredstvo komunikacije je danes postalo eno najmočnejših trgovskih artiklov, ki služijo lahko za te ali one cilje in jih v skladu s tem tudi izrabljajo, obračunavajo in hvalijo.

Bodočnost filma kot umetnosti je bodočnost magnetoskopskih knjižnic. Želel boš nekaj lepega in boš lahko poslušal Judy Garland z Mickeyem Rooneyem, ki sta boljša od najlepše pravljice, ker sta resnična in mlada, želel boš izgubljenost idealov in bolečino sveta, v katerega stopaš, in morda bo KANE tisti, ki bo lahko razsvetlil in očaral nekaj, kar doživljaš vsak dan, z lepoto in nekim velikim, tragičnim občutkom življenja. Mogoče se bo dinosaurus v muzeju zaradi objema Genea Kellyja sesul ravno tedaj, ko bomo to želeli in mogoče se bomo

lahko tedaj mnogo bolje spoznavali, vgrajevali spet več miru in svobode v naš osebni svet, ki ga bomo obarvali, kakor bomo sami hoteli in kadar bomo sami hoteli, saj bomo imeli v dosegu žive mobile umetniškega jezika, ki bodo delovali na uho in na oko z »gla-
sovi preteklosti«, ki pa bodo obenem prepričljivejši od besed Nervalja, Rilkeja in Poea.

EKRAN:

Bi hoteli definirati razliko med filmskimi kritiki iz Slovenije in tistimi iz Beograda ali Zagreba ter filmskimi kritiki na primer iz Pariza? Kajti med vrednotenji vaših filmov so se izkristalizirale tri kategorije kritik: Slovenci vas »trgamok«, ker vas najbrž najbolje poznamo, kolegi iz Beograda in Zagreba vas vidijo kot »nejugoslovskega avtorja v Pulju« pa ste zato zanje zanimivi, medtem ko ste za Francoze tujec z estetiko iz Jugoslavije.

Pa še podvprašanje: kako ste reagirali na kritiko Franceta Brenka v Naših razgledih, ki vam je med drugim očitala tudi »komercialne ukane«?

KLOPČIČ:

Filmske kritike na splošno loči različna stopnja vzgoje in poznavanja filmskega medija in njegovega razvoja, različna občutljivost in naklonjenost. Osebni okus je nekaj, o čemer ne smemo razpravljati. Nujno bi bilo, da se filmi Srbije, Hrvatske in Slovenije razlikujejo. Situacije niso enake, ne odlike naroda ne preteklosti.

Skušal sem poudariti to značilnost naše med morje in gore stisnjene pokrajine; na jugu, ki je za tujino najzanimivejši, so kontrasti tako veliki, kakor med mestnimi jedri in skoraj neodkrito pokrajino. Kontrasti so tam večji, problematika vsakdanjosti bolj

kruta. Zato je dinamika njihovih odnosov vnaprej drugačna, nanjo se mora drugače reagirati, barvitost pozna resnejše tone. Gre za odnos resničnosti v zrcalu, ki ga film nudi narodu. Sam v tem nisem veliko naredil, mislim, da je tega kriv moj dolg ljubezni do filma kot do izraza in manj nezavedanja tega. Mogoče je postopen obrat na domače razmere nujna reakcija, do katere človek lahko pride, ko se naenkrat zave vprašanja, kaj pripovedovati.

Tuji kritiki so mi v razgovoru kazali zanimanje največ za kompozicijo in in splošen ton filma, menjavanje ritma, vezavo in vedno znova za muzikalčnost oblike, stvari, na katere naši kritiki niso mnogo pazili.

Mnogi domači kritiki pišejo o filmu na način, po katerem bi lahko sklepal, da so o filmu samem zelo nepoučeni. To daje seveda barvitosti te publicistike manj resnosti kakor pa polemične barve.

Moja naloga je, »da prisluhnem vsem in le redkim oddam svoj glas«. Mislim pa, da bi morali naši kritiki storiti več za približevanje filma publikii. Nismo v položaju, ko bi potrebovali navdušene in odklanjajoče zagovornike filmov, potrebujemo ljudi, ki bi poučevali, spravljali filme v kontekst avtorja in problematiko pripovedi. Če danes opazimo vpliv televizije na človeka v sorazmerju vpliva romana in gledališča, boste opazili, da je tukaj primerjava nemogoča. Televizija vpliva bolj kot ostali pripovedni mediji skupaj; in kaj smo naredili za to, da bi ljudi vzgojili h gledanju in pravilnemu ocenjevanju filmov? Ali imamo kakšne učbenike, v gimnazijah to kdo predava ali ne, zakaj, kako to? Zanimarjamo vzgojo in spoznavanje estetskega sveta filma, umetnosti, ki ima danes večji

vpliv kot vsa druga komunikacijska sredstva in literatura skupaj. Kakšen razvoj in kakšno publiko lahko pričakujemo? Kaj smo za to naredili? Izgubljam občinstvo pri dobrem in slabem filmu, ljudje se zatekajo k televizijskim sprejemnikom v zatišje sob, kuhinj, celo kopalnic... In vsa filmska vzgoja ostaja ob strani.

France Brenk po mojem mnenju nikdar v življenju ni napisal posebno dobre kritike, je pa napisal ogromno slabih. V filmsko nekoliko bolj omiljenih deželah bi njegove učbenike verjetno prepovedali, ne pa da bi smeli služiti kot dodatno študijsko sredstvo bodočim filmskim delavcem. Ton njegovega pisanja ni akademski in kritika je neresna. Bil bi zelo slab kompliment zame, če bi me človek njegovih estetskih prepričanj hvalil. Nekatere ocene in vrednosti ljudi se moramo zavedati. France Brenk po mnogih svojih reakcijah zadnjih let ne vzpodbuja sodelovanja Akademije za igralsko umetnost in proizvodnje našega filma. Nikdar se ni bojeval za izmenjavo izkušenj ali odprt dialog z nami na Akademiji ob prisotnosti študentov. Mislím, da govoriti o njegovih ocenah ne more biti zanimivo vprašanje, ker so bile skoraj vse njegove ocene, čeprav jih zadnjih deset let več praktično ni, zelo površne in pripovedovane s stališča nekega omejenega poznavanja filmske kulture.

EKRAN:

Ali lahko poveste kaj več o problematiki slovenskega filma?

KLOPČIČ:

O problematiki slovenskega filma lahko govorimo zelo dolgo. Njegov glavni problem je problem vitalnosti, dotoka novih imen, dela, proizvodnje. Letošnji samomorilski odnos VIBE do pogaja-

nja o proizvodnji novih filmov je nekaj, kar bo nas mlajše bolj ali manj neposredno najbolj prizadelo. Zavedati se moramo, da starejša generacija pionirjev slovenskega filma večinoma praktično nima več tiste želje in moči, da bi resnično veliko ustvarjala. Boj se je prenesel na pozicije trdnjave, ki se lahko izkaže za bolj ali manj spretno vodeno podjetje, ki ščiti ozek krog neproduktivnih ljudi, in na preslabo organizirano mlajšo slovensko filmsko generacijo, ki življenjsko problematiko obstoja našega filma jemlje preveč naivno. Še nekaj takih let in izkazalo se bo, da je naš film nesposoben kreativnega utripa sploh. Koga bomo tedaj krivili?

Kje bo dr. Barnard, ki nas bo popravil, ali kakšno zastopstvo Rolex Oyster. Čez nekaj let bo ta generacija upokojena, o tem ni dvoma, in naš film tudi lahko z njo.

EKRAN:

Vaš osebni odnos do sveta kot možnost za izpovedovanje, za uveljavljanje, za eksistenco? Kaj vas kot režiserja sili k razmišljanju? Kaj vas hrabri, kaj vas pasivizira?

KLOPČIČ:

Pasivizira me osamljenost in številna skromnost mlajših ustvarjalcev v Sloveniji in netočnost tistih, ki hočejo priti k filmu in to izražajo na ta ali oni način. Film je pošastna disciplina. Na račun slabega dela enega ekipa vsaj tridesetih ljudi dela več, postane negotova, vznemirjena, izgublja denar in koncentracijo, na ta način izgublja možnost za novo delo, izgublja sposobnost svojega lastnega obstoja. Postaja okrnjena in se ruši...

Hrabri me bližina Italije in bližina Beograda, kjer je utrip močnejši, polnejši, kjer so ljudje širši in manj ozki.

glavno temo
v tej številki

uredil

matjaž zajec

intervju
matjaž zajec

MOJE ROKE NA TVOJIH BEDRIH, scenarij in režija Mirko Komosar



b

q

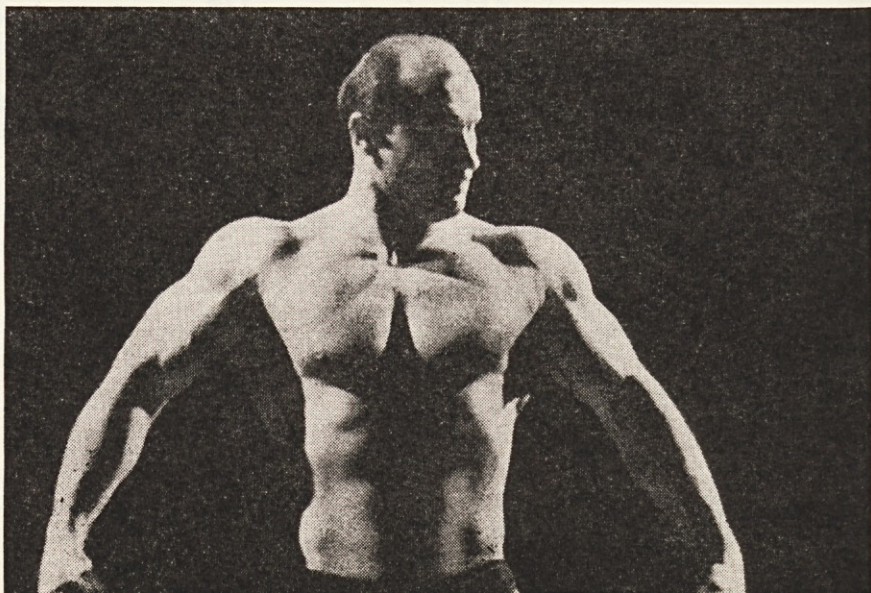
festival

festival

festival

120

PROLEGOMENA ZA NEKO ESTETIKO, scenarij in režija Milan Sežerović in Nenad Momčilović



Letošnji festival kratkometražnega in dokumentarnega filma v Beogradu nam je zelo plastično razkril vsa nasprotja, ki bremenijo jugoslovansko filmsko proizvodnjo. Ne glede na to, da je bil festival za vse, ki so ga hoteli kolikor toliko redno spremljati, izredno naporen, saj nam je v enem tednu predstavil kar preko 160 filmov, je bil izredno zanimivo srečanje z našo kratkometražno proizvodnjo. Prvič smo v celoti videli, kaj vse pri nas snemamo, prvič smo lahko ocenili, v kaj vsako leto investiramo preko dve milijardi starih dinarjev. Zgrozili smo se. Če ne bi videli vseh teh filmov, si ne bi mogli niti predstavljati, kakšni filmi tudi nastajajo pri nas.

Če bi bil zelo strog, potem bi to označil kot gospodarski kriminal. Kot odsotnost vsakršne odgovornosti, kot veliko napako našega sistema kinematografije, ki že leta omogča, da se snemajo kratkometražni filmi le za skladiščne bunkerje in večina ni nikoli izpostavljena kritičnim ocenam. Posledice so seveda grozljive. Več kot polovica filmov, ki smo jih v Beogradu videli, komajda zasluži oznako film.

Ob očitno obetajočih in nadarjenih ustvarjalcih kratkometražnega filma obstaja še vrsta takih, za katere je tovrstno ustvarjanje le eksistencialna potreba in nič več. Ob tem, da je festival odkril nekaj izjemnih ustvarjalcev in novih smeri filmskega ustvarjanja, je razkril tudi neverjetno filmsko bedo, filme, ki so na bedni profesionalni ravni in katerih ustvarjalci nimajo čisto nič povedati. Le živeti hočejo. Sprašujem se, zakaj ravno od filma.

In vsi vemo, kako težko pridejo mladi debutanti v nekaterih republikah do svojega prvega filma! S kakšnim nezaupanjem jih sprejemajo najrazličnejši umetniški sveti in dramaturgi — nihče noče tvegati z njimi, le redkokdo jim zaupa. Toda taisti umetniški sveti in dramaturgi omogočajo snemanje filmov, ob katerih se zgrozimo in se nehote pričnemo spraševati o njihovi družbeni odgovornosti. Zdi se, da v naši kinematografiji še vedno vladajo najrazličnejši filmski klani, ki so že pred več kot desetletjem vzeli v zakup kratkometražno proizvodnjo (velikokrat pa tudi celovečerno) in jo potem delijo po svoji dostikrat kaj malo kvalificirani presoji. Zato lahko tudi razumemo, da se eni in isti ustvarjalci že

vrsto let pojavljajo na festivalih s svojimi neuspešnimi filmi — le v kino dvorane njihovi filmi praviloma ne zaidejo.

Beograd 69 je svoji napornosti navkljub povsem izpolnil svojo funkcijo predvsem zaradi tega. Toda njegove ponovitve v takšnem obsegu res ne bi želeli. Enkratno spoznanje o klavnosti polovice naše kratkometražne proizvodnje povsem zadošča.

Po tem pesimističnem in morda nekoliko napadalnem uvodu bi lahko kaj hitro prešli v zaključek sestavka o kratkometražni filmski proizvodnji med obema beograjskima festivaloma. Toda s tem bi napravili precejšnjo krivico ustvarjalcem, ki z vso resnostjo in velikim znanjem iz leta v leto razvijajo različne smeri našega kratkometražnega filma in za svoje delo dobivajo tudi mednarodna priznanja.

Vsemu navkljub tudi letošnji festival v Beogradu predstavlja napredek našega kratkega filma. Glede na to, da je Beograd 69 že daleč za nami, verjetno nima smisla podrobneje obravnavati ali vsaj naštevati vseh tistih filmov, ki so nas kakorkoli prijetno presenetili. Med ustvarjalci takšnih filmov bi namreč našli že znana imena in njihovi producenti so vedno eni in isti. In verjetno bi napravili neodpustljivo napako, če bi večino zaslug pripisali producentom; toda zaradi smotrnosti bom vseeno navedel nekaj podjetij, ki prednjačijo v kvaliteti na letošnjem festivalu prikazanih filmov. Gre za producentske hiše Neoplantafilm iz Novega Sada, za beograjski Dunav-film, za sarajevsko Sutjesko in naposled za Zagreb film, še posebej pa za Zagrebški studio risanega filma. Pozabiti pa ne smemo še na filme, ki jih je poslala na festival beograjska Akademija za igro, gledališče in film. Morda so njihovi filmi celo najbolj pomembni, saj obetajo našemu filmu zanimiv naraščaj.

Ugotoviti tudi moramo, da nam letošnji Beograd ni razkril kdove kako veliko novega; v glavnem je potrdil že dosežene vrednosti, morda je kakšno nekoliko razvil in okrepil. Tematsko je ostal v za našo kratkometražno in dokumentarno proizvodnjo že ustaljenih okvirih. Večini ustvarjalcev je šlo predvsem za atraktivnost teme; to velja še posebej za dokumentariste, z edino izjemo Želimirja Žilnika in še nekaterih ustvarjalcev, ki jih je pred-

121

beograd
69 69
perboag

matjaž zajec



KAZENSKI ZAKONIK, ČLEN 188, ideja in realizacija Milan Ljubić

stavila novosadska Neoplanta. Ti ustvarjalci so dali svojim dokumentarnim filmom neke nove vrednosti, z metodo aranžiranja in aktivnega poseganja v življenje so odprli nove možnosti dokumentarnega filma, ki pa jih zaenkrat še ne moremo najbolj ustrezno oceniti. Predvsem mi še ni jasno, če je takšna metoda nekaj trajnega in splošno sprejemljivega. To bo vsekakor pokazal prihodnji beograjski festival. Naravnost izjemni pa so bili spet filmi iz Zagrebškega studia risanih filmov, ki je predvsem z Dragičevimi filmi dosegel sijaj izpred nekaj let. Njihovi filmi so nas prepričali, da velja s tradicijami »zagrebške šole« vsekakor nadaljevati in da je v tem trenutku vsako iskanje novih vrednosti in izraznosti zelo tvegano, če bi se njihova proizvodnja omejila le na to.

Po zaslugi nekaterih režiserjev se je deloma oblikoval tudi igrani film, ki je bil vrsto let nekako v ozadju sveže dokumentarnosti. Gre za tri ustvarjalce. Nikola Stojanović in Mirko Komisar sta iz Sarajeva, iz Beograda pa je Dejan Djurković. Prva dva sta se tako tematsko kot tudi formalno osvo-

bodila šablon in vnesla v ta žanr veliko svežine, Dejan Djurković pa je izredno zanimiv že po svoji tematski izjemnosti in po svojevrstnem pristopu k življenju.

In če omenimo še nekaj dokumentarnih filmov Dunava in Sutjeske pa morda še nekaj filmov zagrebških dokumentaristov, je to skorajda vse, kar je bilo v Beogradu vrednega. Žal v tej skupini uspešnih filmov na festivalu ne moremo omeniti slovenskih filmov, če seveda ne štejemo tistih, ki so jih naši ustvarjalci posneli pri zagrebškem FAS. S svojimi filmi smo se znašli nekako pri repu, vsestransko nezanimivi smo, obrtno sicer še dokaj solidni, toda strahotno neinventivni. Letošnji beograjski festival je torej le še potrdil že nekajletno krizo slovenske kratkometražne filmske proizvodnje.

Bojim se, da prihodnje leto ne bo nič boljše. To pa je prav gotovo izredno zaskrbljujoče in govori, da bo treba tisto, čemur že v nekaj številkah odmerjamo prostor — gre za slovensko filmsko problematiko — vsekakor pričeti od začetka in do konca konsekventno reševati.

homolog na tri teme

ob 16. festivalu jugoslovenskega dokumentarnega in kratkometražnega filma A. Bazin je 1955 pisal o filmskem festivalu kot o meniškem redu. Mislil je na festival kot delovni sestanek kritikov in avtorjev, v nasprotju z mišljenjem publike, da je festival predvsem mondena prireditev.

Lansko leto so študentje in avantgardni cineasti sprožili rušenje obstoječih festivalskih institucij. Blokirani so bili festivali v Oberhausnu, Cannesu, Locarnu, Pesaru, Benetkah.

Kaj po teh dogodkih lahko nadomesti institucijo žirije in festivala, oziroma kako je festival sploh še možen?

**taras
kermauner**

1.

O blokadi festivalskih prireditev po svetu nisem poučen; zato vam direktno ne morem odgovoriti. Lahko vam pa opišem svoje mišljenje o festivalih (govorim seveda o festivalih, ki jih poznam, to pa so jugoslovanski filmski in gledališki).

Če tak festival kaj ni, potem ni meniška prireditev. Delovno na njem je le ogled filmov ali dram, se pravi sicer temeljna informacija, vendar ne pomnožena s tistim, kar bi moralo biti bistvo festivala: s sestajanjem kritikov, z izmenjavo analiz. Filme, ki jih vidim na festivalu skupaj, bom v teku leta videl tudi vsakega posebej v svojem rodnem kraju in tako dobil o jugoslovanski filmski proizvodnji (gledališki festival ima zato več smisla, gledališča le sem in tja gostujejo zunaj rodnega mesta) povsem isto informacijo. Ne bom pa prišel skupaj z ljudmi, ki se ukvarjajo s filmom, ne bom imel priložnosti, da svoje vedenje o filmih (vedenje v najširšem, ne le specialističnem pomenu besede) razširim, poglobim, popravim, utemeljim. Zato so še najdragocenejša (naključna ali od mene samega organizirana) srečanja s posamezniki, bodisi s tistimi, ki se ukvarjajo s filmom, bodisi z drugače

zainteresiranimi. Vendar so ta srečanja praviloma zunaj festivala. Festival sam ostaja deloma mondena prireditev, deloma pa bitka za nagrade in publiciteto, se pravi za finančna sredstva in slavo.

Sam se sprašujem, ali bi sploh lahko bil kaj več? Ali smo kot posamezniki in kot organizirana družba že toliko zreli, se pravi, ali so v nas že tako močno razvite potrebe po asketskem — delovnem — srečanju, da bi kaj podobnega lahko organizirali? Načelno za to ni ovir. Mondeni in finančni značaj festivalov je stvar naših potreb in akcij; če bi hoteli več, bi to lahko dosegli. Vprašanje je, zakaj takšnih potreb nimamo. Tu pa se seveda oddaljamo od strogo filmske ali gledališke dejavnosti. Odgovor je širše socialen. Prepričan sem, da je naša kultura v tem trenutku hudo dezorganizirana v notranjem pomenu besede. S tem ko je odpadel njen prejšnji, tradicionalni smisel: narodopobudnost in sakralnost, patetičnost in vzgojnost, občutek posvečenosti in dela za višje smotre, tako rekoč nadempirična narava Kulture kot take, je odpadel tudi stari integrativni princip, ki je kulturne delavce povezoval med sabo. Novega, utemeljenega najbrž na moderni delitvi dela, na laicizaciji družbenega življenja, na specializaciji, se pravi na scientifikaciji, se nam še ni posrečilo vzpostaviti kot našo notranjo potrebo. Tega novega bi lahko pojmovali kot socializirano in urejeno voljo do moči: voljo do znanja, do vedenja, do intenziviranja svojega področja in svojega delovnega mesta znotraj tega področja. Zdi se, da smo zaenkrat vmes, med prejšnjim in prihajajočim. Ta vmes se kaže kot zgolj individualna, socialno anarhična, neorganizirana, zgolj v trenutne materialne uspehe, zgolj na kratko dobo preračunana volja do moči; to je faza dezorganiziranega, bolj ali manj na korupciji, nepotizmu, vsakršnih zvezah, medsebojnem tekmovanju in izrivanju temeljčnega družbenega modela. Novi, od tega temeljno različen model skuša obvladati svet, si

123

**beograd
69 69
beograd**

**taras kermuner
naško križnar**

podrediti materijo na kolektivni, vi- soko organizirano-institucionaliziran na- čin, je torej model, v katerem se posa- mezniki podrejajo določenim, zavedno sprejetim normam (znanstveno kvali- tetne informacije), da bi lahko vsi skupaj participirali na več moči. Pre- hodni model, ki ga živimo v kulturi in znanosti (pri nas) danes, je model po- sameznikov — ostromrelcev, ki se bo- rijo za lastni privatni račun in ki sku- šajo podrediti svet zgolj vsak samemu sebi. Rezultat obvladovanja sveta (ma- nipulacije, organiziranosti, proizvod- nosti, višine znanja, kvalitete informa- cij, koristno uporabljenega dela itn.) je seveda temu modelu povsem ade- kvaten.

Festivali, o katerih ne sprašujete, spa- dajo s kožo in kostmi vred natančno v ta model. Naslednji novi je zaenkrat šele na obzorju.

naško križnar

Izhajam iz misli, da institucija film- skega festivala (in kot se zdi po ukni- nitvi uradne selekcije posebno letoš- njega beograjskega) razpada v dva vzporedno potekajoča dogodka.

Prvi je projekcija vseh kratkih filmov enoletne jugoslovanske proizvodnje, drugi pa je istočasno nevidno selek- cioniranje prikazanih del, ki ga intim- no opravlja festivalska žirija in ki se na koncu kaže v podelitvi nagrad »naj- boljšim, dobrim in še kar dobrim« fil- mom. Ti dve protislovni festivalski dogajanji v končni fazi (podelitev na- grad) nevtralizirata oba različno za- stavljena cilja, ki se kažeta takole:

Festival-projekcija je de- mokratičen festival, kjer nastopijo enakopravno vsi prijavljeni filmi ju- goslovanskih proizvodnih podjetij.

Festival-žirija je tradicional- na institucija, sestavljena po nacional- nem ključu — preostanek normativne valorizacije filmskih snovi, ki so v službi aktualnih političnih ali social- nih problemov.

Medtem ko festival-projekcija sledi in- teresom filma (predstavitev čim širše- mu krogu ljudi), festival-žirija zasle- duje čisto druge cilje. V imenu druž- bene moči, ki jo ima, skuša na neki »objektiven« način privilegirati »po- membnejše« filmske stvaritve, oz. po- deliti lastno družbeno moč tistim de- lom, ki so v skladu s pogledi abstrakt-

nega podeljevalca moči sami žiriji. Takšno merilo je letos lahko npr.: ugotovitev žirije, »da letošnja proiz- vodnja kratkega in dokumentarnega filma uspešno nadaljuje razvoj že tra- dicionalnih humanističnih teženj jugo- slovanske kinematografije«.

Festival-projekcija je v tem primeru samo krinka demokratičnosti festivala. Ne vidim nobenega razloga, ki bi za- viral blokado Festivala jugoslovan- skega dokumentarnega in kratkome- tražnega filma.

Vizija festivala: Festival skli- če avtorje, jim da operativna sredstva za snemanje in v času festivala (1 teden) avtorske skupine realizirajo programe. Sledi festival-projekcija.

Torej festival avtorjev in njihovega dela, ki je filmski environment okolja, ki ga poljubno določi Festival.

(2)

Po splošnem mnenju je bil letošnji festival kratkega filma mlačna prire- ditev brez temperamentnih debitant- skih sunkov, ki navadno poživljajo filmske festivale — bolj kot dela, ki so že predestinirana za nagrade.

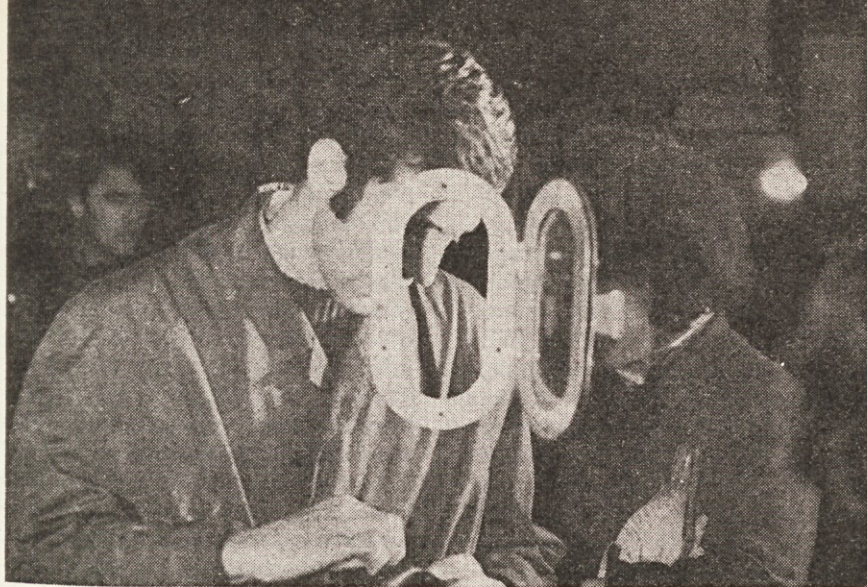
taras kermauner

2.

Tudi na to vprašanje bom odgovoril nekoliko po svoje.

Že takoj v začetku se sprašujem o pra- vem pomenu in namenu kratkega fil- ma. Ga gojimo zato, da bi filmski delavci, ki slučajno ne delajo dolgo- metražnega filma, prišli do kruha? To je deloma res, deloma pa imamo vrsto režiserjev, ki snemajo samo kratek film. Kaj hočejo s tem? So to začet- niki, ki se pripravljajo na dolgometraž- nega, ali pa so se — kot novelisti — odločili, da to formo načeloma vred- nostno predpostavljajo romanu. Ven- dar — tako kot je roman danes naj- bolj iskana literarna oblika in novel nihče ne kupuje, tudi za kratki film ni nikakršnega dejanskega zanimanja. Dejstvo, da je bil beograjski festival dobro obiskan, je seveda fiktivno. Kratki film ni tržno blago. Kaj je torej?

Če analiziramo predvajane filme, bomo odkrili nenavadno barvito podobo: od namenskih filmov, ki so jih za propa- gando naročile posamezne delovne or- ganizacije, pa do »čistega umetni- škega« filma, ki skuša najbrž podajati »Resnico«. Tudi ta Resnica je kaj raz-



NOVA MAŠA, 1969, scenarij in režija Dušan Povh. Proizvodnja Viba film

lična. Vendar se zdi, da še zmerom prevladuje tisti njen model, ki je prodril pred nekaj leti in ki bi mu lahko rekli družbena kritika. V tej svoji funkciji opravlja kratkometražni film delo socialne književnosti, se pravi nečesa, kar je značilno za nerazvite družbe, za družbe, ki svojih socialnih problemov še ne znajo reševati z institucionalno samoorganizacijo, z nenehnim fleksibilnim preurejevanjem svojega družbenega telesa, preurejevanjem, ki prihaja s strani integriranega občana (od vrha do baze, od centra do izvajalcev), temveč postavljajo stvari izrazito politično, moralno, sakralno. Opraviti imamo z družbeno strukturo, v kateri se »umetnik« izpostavlja iz družbe, se počuti in deklarira za nosilca Resnice ter Vrednot, agira s sebi primernimi metodami (z umetnostjo), kaže družbi obraz in jo tako sili, da se poboljšuje, popravlja, humanizira. Pri tem ne vidi, da igra neavtentično vlogo: da je zgolj sredstvo za socialno higieno, za boljšo organizacijo družbe v strukturi, ki tega ne zmore prek svojih laičnih kanalov, prek svojih za to delegiranih organov (ti niso na višini svoje naloge, so nezmožni, koruptni ali pa zaradi cele vrste, med njimi tudi materialnih vzrokov — nemočni).

Tedaj torej nismo bili toliko na filmskem festivalu kot v politični šoli. Le da je učinkovitost te politične šole relativno majhna. Filmi ne spreminjajo zavesti tistim, ki bi jim jo morali, ne prevzgamajo uradnikov, državnih organov ipd., temveč se vrtijo pred »svobodno«, bolj ali manj kulturniško publiko, ki je sama natančno enakega mnenja kot filmski avtorji, a za praktično realizacijo socialno koristnih sprememb prav malo ali nič ne naredi. Politična šola je torej sama v sebi globoko fiktivna. Kulturniška, »umetniška« plast zastopa interese družbe, a ker ne pride do normalnega, funkcionalnega kontakta s to družbo oziroma z njenimi pomanjkljivostmi na terenu, spreminja svoje stališče, svojo »Resnico« v Kritiko družbe, ne v konkretno funkcionalno, temveč v načelno, globalno, tako imenovano »brezobzirno kritiko vsega obstoječega«. V tem pomenu deluje socialno dejansko retrogradno, saj družbo politizira v smislu konflikta med Dobrim in Zlim, med Resnico in lažjo, med Pravim in napačnim, med Humanim in zavrženim, med Svobodo in birokracijo itn., v smislu tipičnega ideološkega, samomistificirajočega se eshatološkega načrta za temeljno izboljš-

šanje človeške rase, sploh v mislih v celotne ideološke strukturiranosti nerazvitih družb, ki rešujejo svoje konkretne praktične probleme na nivoju Duha, ne pa na nivoju materije (funkcionalizacije, laicizacije, depolitizacije, dezideologizacije, odpovedi »svobodnjaštvu«, pristanku na fakticiteto itn.). Pri tem je ta politizacija povrh vsega še dvoumna in problematična v moralnem pomenu, saj njeni avtorji v imenu Morale, Svobode, dostojnega življenja vseh ljudi delajo filme o zaslužjenih, preganjanih, lačnih, brezposelnih ljudeh, namesto da bi šli v konkretno akcijo, namesto da bi jim povsem konkretno pomagali bodisi s svojim znanjem, položajem, bodisi s spremembo konkretnih socialnih razmer, v katerih ponižani in razžaljeni živijo (to pa bi jih spet privedlo do »tehnične« in ne do »umetniške« akcije). Da je res tako, potrjuje tudi sprejem filmov med občinstvom. Mondena, dobro situirana publika z navdušenjem ploska ravno tistim filmom oziroma prizorom, v katerih vidimo trpljenje malega človeka. Bogata publika je s srcem za te siromake. Dogaja se čista in popolna samomistifikacija na političnem, socialnem, moralnem in zgodovinskem nivoju.

Popolnoma sem pa na festivalu pogrešal tisti film, ki je danes lahko edini perspektiven: film čiste igre, film zunaj direktne socialne funkcije (ali pa celo zunaj feljtonizma, zgodbičarstva, filmanih novinarskih člankov, reportaž in gagov — vsega tega je bilo nemalo).

126

naško križnar

Tekmovalni duh, ki vlada na festivalu, verjetno ni najbolj primerno vzdušje za prodor ekonomsko neučinkovite filmske avantgarde. Veliko bolj se čuti merjenje moči posameznih producent-skih hiš, ki pa bolj kot sprejem pri ognjevitih (letos večinoma mladi) publiki, iščejo potrditve svoje uspešnosti pri že omenjenih mediokritetskih odločitvah festivalne žirije.

Dve različni perceptivni relaciji na festivalu sta:

avtor — film — občinstvo
producent — film — žirija

Torej tradicionalna oblika festivala-žirije najbolj ustreza producentu-instituciji, ki je še vedno odločilen selektor avtorjevih načinov realizacije filma.

Festival je instrument vladajočega producenta nad avtorjem — proletarцем. Ravno radikalno moderen film pa pri naša poleg nove estetike še nov način realizacije (gledano čisto tehnično), ki ruši obstoječe producerske odnose. Avantgardna konica je tudi po Festivalu obsojena na situacijo izven, kar pa po drugi strani vedno na novo spodbuja nove in nove sunke skozi gornjo mejo možnega. Kadar je ta boj odsoten, postane Festival šola konformizma.

(3)

Uvrstitev filmov iz slovenske proizvodnje na zveznih festivalih je v slovenski filmski publicistiki vedno usodnostno in delikatno vprašanje. Obstaja permanenten sum, da slovenski film ni tak, kakršen bi moral biti, itd. Vendar moramo ugotoviti, da filmi iz letošnje Vibine proizvodnje s slovenski filmi. Samo take, kakršni so, lahko primerjamo s filmi ostalih jugoslovanskih filmskih centrov.

Zanima pa nas druga stvar.

Primerjajte, prosim, širšo kulturno situacijo v Sloveniji s tisto v Srbiji, kot se kaže iz letošnjih najvidnejših srbskih filmov (Lipanjka gibanja, Izrazito ja, Presadživanje osecanja), ki dosežejo efekt v dvorani z močno zavzetostjo za sodobne družbene probleme (zlasti študentske) in s kritiko oblasti, ki se sicer razlikuje od družbene kritike, kot jo poznamo iz predhodne falange jugoslovanskega dokumentarnega filma, vendar ji je film še vedno direkten odvod političnih ali socialnih trenj.

Torej konfrontirajte situacijo, ki omogoča takšne filme, s situacijo v Sloveniji, ki ni dala takšnih filmov, oziroma ki po splošnem mnenju še ni realizirala vizije filma, ustrezne svoji situaciji.

taras kermauner

3.

V Beograd redno zahajam skoraj že petindvajset let. Posebno zadnjih petnajst let spremljam tamkajšnje kulturno in družbeno življenje precej pozorno. Zato lahko z dokajšnjo upravičenostjo trdim, da situacija v Beogradu ni bila še nikoli tako politizirana, kot je danes. Pred časom so nas tamkajšnji književniki, filozofi ipd. bistveno presegali po tem, da so znanstveno in strokovno poglobljali (svoj) svet, medtem ko smo bili mi prisiljeni

nenehoma se zgolj (politično) opredeljevati. Situacija v Beogradu je bila neprimerno bolj »svobodna«, manj dogmatična, manj ovirajoča kot v Ljubljani; rezultati so bili tudi vidni. Zdaj se je obrnilo. Zdi se, da je bilo tamkajšnje »svobodnjaštvo« bolj rezultat nekaterih »nepravih« okoliščin: glavno mesto, nedogmatska tradicija ipd., ne pa tega, da bi si intelektualci sami izbojevali svoj prostor in svoj zrak. To se zdaj pozna; trenutno so ravno v dogajanju takšnega boja. Prepričan sem, da je današnja slovenska »svoboda« (govorim seveda v povsem relativnih pojmih — glede na jugoslovansko poprečje in stvarnost) v dobršni meri posledica konfliktov, ki jih je začelo in v njih po svoje tudi vzdr-

žalo slovensko razumništvo. Prav tako sem prepričan, da je Slovenija kot celota že dosegla začetek tiste zgodovinske stopnje (megastrukture), v kateri (podobno kot v zahodni Evropi) politično-ideološki globalni boj ni več adekvaten, temveč se stvari rešujejo po drugih kanalih. Stopili smo torej v svet razvite industrije in znanosti (znanstvene, ne pa ideološko-politične organizacije družbe — česar za jugoslovanske razmere v celoti ne bi mogel trditi; ravno v tem pa vidim vzrok za neogibnost in razumljivost beograjske globalne politizacije, brez katere si najbrž njihovo razumništvo ne bi moglo izbojevati tistih demokratičnih svoboščin, brez katerih seveda tudi moderna industrijska družba ne more



VOŽNJA, VOŽNJA, režija Vladimir Pesen. Proizvodnja FAS, Zagreb

127

b e o g r a d
69 69
p e r b o a q

obstajati in ki jih — to je samo po sebi razumljivo — hudo primanjkuje še vsepovsod).

Slovenska šansa je torej v spoznanju tega dejstva. Zdi se mi, da je politični prostor, kot ga je doseglo današnje slovensko razumništvo, zaenkrat dovolj velik, da se da v njem dihati. Po mojem prepričanju je v skladu z dejansko razvitostjo naše družbe. Naša naloga torej ni v širjenju tega prostora, v ponovni in še bolj zaostreni — new left ali neoperspektivaški — globalni politizaciji slovenske družbe, temveč v izdelavi, obdelavi, poglobitvi, premisleku, funkcionalizaciji, diferencializaciji, pluralizaciji, laicizaciji naše družbene vsebine, v višji proizvodnosti, v boljši znanstveni organizaciji, v integriranju našega družbenega — nacionalnega prostora — na temelju novih načel, ciljev in potreb, na dokončnem obračunanju s starimi totalitarnimi političnimi, religioznimi in nacionalnimi miti-samomistifikacijami, v temeljnem problematiziranju samoumevnosti danega sveta, v sestopanju v to, kar smo, ne pa v novi ultrahumanistični velekonstrukciji idealnega sveta Svobode, Človeka in podobnih pobožnih, lepih, a povsem fiktivnih želja. Gre torej za trenutek socialnega in političnega miru, za intenziviranje našega družbenega in duhovnega življenja, nikakor pa ne za njegovo ekstenziviranje v smislu vznemirjajočih, obetavnih, lunatičnih, herojskih, patetičnih akcij. Ne gre za boj v pomenu mojega konflikta z zunanjim institucionalnim svetom, temveč za boj v pomenu dela, v pomenu mojega konflikta s samim sabo, obračunavanja z mojimi iluzijami, samoumevnostmi, ki so me — in nas vse — zapeljevale stran od realitete v svet Obljubljene dežele. Moja deviza je: vzdržati v tem določeno število let in morda bomo storili tisti usodni slovenski obrat, tisti temeljni prehod iz ideološkega v zgodovinski narod.

naško križnar

Uspešnost neke nacionalne filmske proizvodnje ni nikdar odvisna samo od avtorjev ali samo od stopnje odprtosti posameznih virov tehničnih in finančnih uslug (producentov). Potrebno je ustvariti funkcionalno delitev dela, kjer avtor odgovarja za svoj film, producent pa za svoj business. Srbskim

filmski mavtorjem je to uspelo. Ne stojijo več zunaj tistih možnosti za delo, ki dopuščajo totalno realizacijo odprtosti sveta, pa čeprav se je ta očitno izkazal za tako nepopolnega, da zahteva vedno nove akcije na čisto nefilmskem področju. To je situacija neprestanega dialoga s svetom, osmišljanje filma z njegovim okuženjem po svetu.

Slovenski filmi na festivalu so pokazali čisto drugo situacijo. V resnici so realizirali stalno dvojnost potekanja razkrivanja sveta. Na eni strani koke-tiranje z družbeno zavzetostjo, kot smo jo videli v srbskih filmih, na drugi strani pa so že zrcalili stopnjo funkcionalizirane družbe, kjer umetnost ni odvod perečih družbenih problemov, ampak homološko potekanje sveta, kjer film kot politični aktivizem ni več možen.

Prvi nivo potekanja ni bil uspešen, ker se je družbeni angažman izkazal za neadekvatnega situaciji. Npr. Ljubičev film Kazenski zakonik je že v Sloveniji naletel na odpor institucij, ki se profesionalno ukvarjajo s problemom prostytucije.

Drugi nivo realizacije je načelno resnično na dobri poti. Vendar vidimo, da se je v tem primeru, ko bi moral film postati konica meča novega načina percepcije sveta in nove estetike, nekaj prelomilo. Rezultat te, načelno perspektivne orientacije, se je popolnoma razvedenel v naivnem zgodbičarstvu ali v kvazi modernistični evidenci vsakdanjega dogajanja. Sajkov film Plamen v dvonožcu v strukturi reže vse simbole in pomene, vendar si ni izbojeval tiste male avtorske svobode, da bi s prestrukturiranjem osnovnih elementov poiskal nove pomene (avtorski film). V primerjavi s srbskimi filmi je vsak slovenski film blokiran na tisti točki dogovora s producentom, ko se odloča za vse ali nič. Ta alternativa je posledica neizvedene, a samoumevne delitve odgovornosti, posledica pojmovanja, da je filmanje socialno ekonomska institucija, v najboljšem primeru ekskluzivna stroka.



KJER ME SRBI... Scenarij in režija Mako Sajko. Proizvodnja Viba film

b o g

festival festival festival

MINIMALNA AKTIVNOST, 1969, scenarij in režija Jože Bevc. Proizvodnja Viba film



129

b e o g r a d
69 69
p e r b o a q



TRYZNA, ČSSR. 1969. Režija Kubenko—Miholík—Traučin. Bratislava. Film o Janu Palachu, ki ni bil prikazan v Oberhausnu



Petnajsti mednarodni filmski festival v Oberhausnu je minil letos v znamenju deformirane filmske misli: izredno demokratična selekcija je namreč izsilila neenotno podobo filmskega snovanja, v kateri so prevladovali tri osnovne kategorije filmskega razmišljanja:

- a) klasični dokumentarni film, kakršnega pojmujejo predvsem vzhodnoevropske dežele brez ČSSR,
- b) ideološko neangažirani film ali strukturalni film ter
- c) ideološko angažirani film, s kakršnim sta se predstavili predvsem češkoslovaška in jugoslovanska kinematografija.

Lani je bil Oberhausen pred tem, da se pod pritiskom pomlajene nacionalne kinematografije, predvsem levo usmerjenih zahodnonemških študentov, sprevrže v histeričen pregled filmov brez kriterijev, pa so zato organizatorji festivala letos pred začetkom mednarodnega filmskega pregleda pripravili »zahodnonemška festivalska dneva«, na katerih so selekcionirali filme, ki so kasneje sodelovali na festivalu. Tako so prišli v uradno zahodnonemško selekcijo filmi, ki so jih publika in nemški filmski kritiki izbrali z referendumom. Odstranjen je bil lanski primer Costarda s filmom POSEBEJ PRIPOROČLJIVO, ki ni mogel priti v konkurenco, pa so ga zato prikazovali posebej in na pol zasebno, govori pa — da še enkrat osvežimo idejo — o samozadovoljevanju nemške filmske industrije, kar je tudi prikazano z onanijo.

KLASIČNI DOKUMENTARNI FILM. Eksperiment kot stalni sopotnik klasičnega ali tudi modernega filma v svetu v zahodnoevropskih deželah nima legitimnih zagovornikov, kajti oblikovno eksperimentiranje zna včasih potegniti za sabo novo, vsekakor pa originalno videnje že znanega sveta, ki se je najčesteje zaradi naše lastne inertnosti spremenilo v nekaj nedotaknjene, v tabu. (Pri nas je razvoj klasičnega filma živo in izredno uspešno spremljal amaterski ter žanrski film, ki ima svojo manifestacijo v Zagrebu, znano kot GEFF.) Da na Poljskem, Madžarskem in v Sovjetski zvezi ne gojijo eksperimenta

festival festival

v smislu ISKANJA ali NOVEGA VREDNOTENJA znanih stvari, najbolj zgovorno pričajo njihovi filmi sami. Vzemimo na primer dva poljska filma, IMAM ŠESTNAJST LET sicer talentiranega Mareka Piwowskega ter film Jerzyja Ziarnika NA SNEMANJU.

Prvi je izbral za temo mlade ljudi: kontrastiral je njihovo ambicijo na quiz tekmovanju z navdušenjem pri delu ter dobil tako izsek iz njihovega življenja, predstavljenega nehote črno in belo, torej klasično. Nobenega prebliska, nobenega avtorstva ni v tem filmu, čeprav je znano, da je prav Piwowski eden izmed najbolj nadarjenih avtorjev tako imenovane »tretje poljske šole«. Film je narejen sicer brezhibno, kar pomeni, da je dolgočasen. Drugi mladi režiser, Jerzy Ziarnik, se je lotil filma o tem, kako je režiser Andrzej Wajda snemal film o Cibulskem z naslovom VSE JE NAPRODAJ. Film je slab, ker je v njem slab Wajda. Ta, nekoč najboljši poljski režiser se je v Ziarnikovem filmu predstavil kot vase zaverovan igralec, to pa je bilo filmu in mlademu režiserju prej v škodo kot v korist, čeprav je bil v začetku račun kaj jasen: mlad režiser naj bi zrežiral film o velikem režiserju in si tako pomagal do uveljavitve, pa se je zgodilo, da je režiser svojo vlogo odigral poprečno in je film ostal anonimen. Oba filma sta samo potrditev teze, da se vzhodnoevropske kinematografije ukvarjajo z obrobni življenjskimi problemi: mumificiranje filmske misli se prav na Poljskem vleče že od 1961. leta in, kot kaže, traja še naprej. Klasični dokumentarni film je osiromašen, kadar ne doživlja katarze, kadar ne presega samega sebe, marveč se samo ponavlja. Kadar pa imamo opraviti s filmskimi klišeji, ne moremo več govoriti o životvorni kinematografiji. Klasični film je mrtev, naj živi antiklasični film!

IDEOLOŠKO NEANGAŽIRANI FILM (STRUKTURALNI FILM). Film je danes MODA in kot moda je postal last čedalje več mladih in ambicioznih ljudi. Prav v Oberhausnu je bilo zanimivo ugotoviti, v kolikšnem številu so se mladi uveljavili kot producenti lastnih ali prijateljevih

filmov. Ta moda je postala v filmskem svetu nadpovprečno komunikativna, spremenila se je v METODO mišljenja, upoštevajoč pri tem že znano dejstvo, da je film kot metoda življenja danes izredno komunikativno in ideološko sredstvo. Ta FILMSKA IDEOLOGIJA, ki jo je najti predvsem v zahodnoevropskih in ameriških filmih, se ne kaže niti kot filozofija niti kot pogled na svet, marveč kot znanstvena metoda konkretnega ustvarjanja.

Večina teh filmov je prirodnoznanstveno eksaktna, človek je izrinjen iz središča dogajanja in zanimanja, zaradi česar so filmi ideološko nevtralni. Ljudje in stvari postanejo enakovredni partnerji v rokah bodisi človeka ali predmeta bodisi politične strukture. Tako je na primer režiser Morgan Fisher iz Cambridgema v svojem filmu DOCUMENTARY FOOTAGE prikazal popolnoma nago dekle, ki počasi snema vprašanja na magnetofon. Ko posname ustrezno število vprašanj, zavrti magnetofon na začetek in spusti trak z lastnimi vprašanji, na katera potlej duhovito odgovarja. Toda čar ni niti v njenih odgovorih niti v njenem telesu, marveč v vzajemni simbiozi magnetofona, torej stroja in človeka. Lahko bi rekli, da je magnetofon nadomestil izpraševalca, oziroma da se je izenačil z njim. Alain Robbe Grillet bi bil takšnega filma več ko vesel. Takšnih filmov je bilo na festivalu še več. Robert Schör iz Berna je posnel FINGERUBÜNG, v katerem je predstavil jedca, ki je odsekano žensko roko. Nemški režiserki Gisela Büttendender in Jutta Schmidt pa sta posneli petinštirideset minut dolg film z naslovom HEINRICH VIEL. Gre za delavca v neki tovarni kovinske galanterije, ki stoji za tekočim trakom in dela enakomerne, ponavljajoče se gibe. Pred našimi očmi se delavec s svojimi gibi spreminja v precizen stroj, tako da imamo tudi v tem primeru opraviti s strukturalizmom v najbolj banalni obliki.

IDEOLOŠKO ANGAŽIRANI FILM. Za nasprotje tem ideološko neangažiranim filmom je bilo v Oberhausnu nekaj del, ki so se predstavila kot izredno ideološko angažirana in moderna. Predvsem je bil to film češkega režiserja Karla Vacheka ZDRUŽENI V VOLITVAH. Film je dolg uro, govori pa o desetih dneh pred izvolitvijo Ludvika Svobode za predsednika republike ČSSR. To je izredno tenkočutno narejena politična publicistika, kakršne je bilo v zadnjih letih na Mednarodnih festivalih izredno malo. Režiserju je uspelo zabeležiti ozračje pred volitvami z mnogimi dialogi, monologi, razgovori in s snemanji najpomembnejših političnih osebnosti na Češkoslovaškem. Predvsem pa je film pokazal, da lahko resnična ustvarjalna **dejanja** doživijo svojo vrednost le v ozračju resnične ustvarjalne **svobode**. No, zdaj je tudi ta film samo še preteklost, ki nima svojega resničnega nadaljevanja. Sem sodijo tudi filmi, ki so nastali v proizvodni hiši Neoplanta film, med katerimi je bil deležen posebne pozornosti film Želimirja Žilnika JUNIJSKA GIBANJA.

Ideološko neangažiran film ter ideološko angažiran film sta se v Oberhausnu predstavila kot miselni tandem, ki se na festivalskih manifestacijah smiselno dopolnjuje, v življenju pa izključuje z možnostjo, da lahko še današnji ideološko neangažirani film postane že jutri angažiran, kadar sprejmemo misel, da je danes tudi že vsako neangažiranje — angažiranje, pa čeprav gre samo za film in angažiranje s pomočjo filma!



ČE BI ... Velika Britanija, 1969. Režija Lindsay Anderson.
Prizor iz filma



ISADORA, 1969, režija Karel Reisz, na slici Vanessa Redgrave in Ivan Čruko

festival

festival

festival



Letošnji mednarodni filmski festival v Cannesu je potekal nekoliko drugače, kot smo bili sicer navajeni. Predvsem je festival izgubil večino svojih zunanjih bleščečih in snobovskih manifestacij. Res, letos je bil Cannes predvsem deloven, takšen okvir so mu narekovali filmi, ki so jih selektorji izbrali za tekmovalni program. Pohvaliti jih moramo, ogledali so si namreč preko dvesto filmov, ki so jih posamezne kinematografije predlagale za letošnji festival, in izbrali resnično kvalitetno močan program, saj je bilo več kot polovica predvajanih filmov izredno dobrih.

Torej je lanskoletna nasilna prekinitev canneskega festivala le vplivala na usmeritev festivala in ni ostalo le pri tem, kot je nekoliko zlobno parafraziral francoski filmski mesečnik Cinema, da je edina posledica canneskih demonstracij ustanovitve mednarodnega sveta festivala, v katerem smo zastopani tudi Jugoslovani. Canneski festival se je torej odprl, odprl predvsem umetnosti, ne glede na ideološko usmerjenost avtorjev. Hkrati pa je potrdil, da je filmska umetnost domena mladih; na festivalu je bilo namreč le malo filmov znanih starejših ustvarjalcev in njihova odsotnost se ni kdove kako poznala.

Glede na to je bil letošnji Cannes bolj delovna kot pa mondena filmska manifestacija. Delovnost so zahtevali filmi, ki so jih predvajali v veliki festivalni dvorani, takšne so bile tudi projekcije v okviru Tedna mednarodne filmske kritike in izredno resne so bile projekcije filmov vsak dan ob polnoči, ko je bila na sporedu revija avtorskih filmov.

Dobrih filmov je bilo torej na pretek, prav gotovo je vsakdo našel nekaj za svoj okus. Morda je nekoliko razočaral edino filmski sejem; filme za prodajo so vrteli v šestih največjih canneskih kinematografih in je bila večina res samo komercialnih. In pojem komercialnosti je zelo širok. Videli smo filme, ki ostajajo v okvirih ustaljenih korektnih šablon, kriminalke po solidnih receptih in melodrame, neinventivne komedije in končno nebroj polpornografskih in pornografskih filmov, prirejenih okusu določenega sloja občinstva.

Tabujev letos ni bilo. Filmci so prikazovali spolnost in nasilje, oboje v njih skrajnostih — nekateri z umetni-

škimi ambicijami, drugi s povsem komercialnimi. Cannes nam je pokazal vse razsežnosti filmske proizvodnje; od maksimalnih umetniških dosežkov pa do povsem neprebavljivih komercialnih poskusov. S tem pa je seveda potrdil že znano dejstvo, da je film predvsem industrija in šele zatem, v veliko manjši meri, umetnost. Razkril nam je torej žalostno resnico, da nastajajo dobri filmi le za sladokusce in da so le redki med njimi tudi komercialni, in pa da mora poleg njih nastati še množica filmov, ki morajo v skrajnosti ustrezati najbolj neverjetnim željam današnjih filmskih obiskovalcev. Glede na to, da so v Cannesu predvajali res ogromno število filmov — če bi prešteli samo naslove in ne projekcij, potem bi število močno preseгло tristo filmov — in da velika večina filmov ni vredna niti omembe, se raje omejimo le na filme v konkurenci festivala, torej na nekatere, ki so se potegovali za najvišja priznanja. Letošnji festival je bil izjemno močan in žirija je nagradila vse filme, ki so priznanja zaslužili. Lahko bi sicer do neke mere oporekali rang-lestvici festivala, češ da filmi niso prejeli ustreznih nagrad, da bi morda kakšen zaslužil višje priznanje, kot pa ga je dobil. Toda to bi bilo nesmiselno, saj je znano, da so nagrade rezultat loma silnic, ki vladajo v žiriji, torej rezultat kriterijev in okusa posameznih članov žirije. In letos je žirija nagradila pogumne in formalno dovršene filme. Filmci so bili pogumni predvsem v obravnavi tem, kot so politične razmere, družbeni odnosi in to ne glede na državo, ki jih je na festival poslala. Iz vseh boljših filmov je bilo čutiti prizadetost ustvarjalcev zaradi razmer, v katerih živijo njihovi junaki, kritičnost do družbe, v kateri živijo, in nestrinjanje z razmerami, ki prevladujejo v sodobnem svetu.

Morda bi letošnji festival lahko označili kot festival političnega filma, torej filma, ki odkrito poziva k spremembam obstoječih razmer in to bodisi, da stanje prikazuje, ali pa prikazuje skupine, ki s svojimi akcijami skušajo doseči pozitivne spremembe. Glede na to, da je žirija po mojem mnenju dobro podelila nagrade, se bom v glavnem omejil na nagrajene filme.

Eden najbolj uspešnih filmov festivala je bil brazilski Antonio das Mortes režiserja Glauberja Roche, ki je bil

najbolj avtorsko in filmsko delo Canneskega festivala. Rocha se je inspiriral pri brazilski folklori, vsebinsko za svoj film je črpal iz gledaliških del, ki na samosvoj način zaobjemajo človeške odnose na brazilskem podeželju. Razkril nam je svet strasti, grobsti, religioznosti in svojevrstne lepote, v katerem vladajo nam docela nepoznani odnosi. Tako kot njihovo življenje je tudi Rochev film strasten, grob in hkrati na samosvoj način mehko čustven. Pravzaprav bi lahko njegovo delo označili kot nekakšen ritual očiščenja in hkratne obsodbe predstavnikov civilizacije, ki s svojim poseganjem uničujejo prvinske odnose — film bi lahko označili tudi kot konflikt med civilizacijskimi normami in prvinskimi odnosi.

Lindsay Anderson je režiser drugega filma, ki je predstavljal enega izmed vrhov festivala. Gre za angleški film *If* ali *Na kateri strani bi bili, če bi...*, ki predstavlja edinstven poziv k odporu proti angleški konservativni družbi in vsaki oblasti, ki utesnjuje človekov duh. Anderson je postavil dogajanje v angleški šolski internat, ki metaforično ponazarja celotno angleško družbo in ves svet. Dramaturgija filma *If* predstavlja rast omejevanja človekove svobode, dokler ne pride do odpora manjšine proti nasilju. Odtod tudi malce agitatorski naslov, ki ga lahko razumemo kot poziv, da se je treba pridružiti vsemu naprednemu. V svoji konsekventnosti je zanimiv tudi film *Z*, v grščini pomeni ta črka »živ je«, ki ga je posnel režiser grškega rodu Costa Gavras. Film je nastal po istoimenski knjigi Vasilikoseva, ki dokumentirano opisuje politični uboj poslanca Gregoriusa Lambrakisa leta 1963 v Solunu. Grajen je kot napeta in dinamična kriminalka in vendar je veliko več kot to; predvsem je kritičen in pošten prikaz razmer v sodobni Grčiji, politične korumpiranosti in nasilja. Odtod tudi napis v špici filma, da prihodnost z osebami in dogodki ni slučajna in seznam ob koncu, kaj vse je bilo v Grčiji prepovedano po nastopu diktature. Čeprav se film veže neposredno na dogodke v Grčiji, vseeno dovoljuje nekatere posplošitve in obsega tudi uboje Bena Barke, Martina Luthra Kinga ali Patricia Lumumbe.

Povsem nepoznano in pretresljivo sliko sodobne Amerike nam je razkril ame-

riški film *Mirni potniki* režiserja Denisa Hopperja, sicer bolj znanega kot igralca (predvsem se ga spominjamo iz filmov z Jamesom Deanom). Dva mladeniča se v filmu odpravita spoznavat Ameriko, skupaj s tema dvema potnikoma na motorjih spoznavamo nepoznan obraz Amerike tudi mi. Spoznavamo grobst in vladavino nasilja, revščino, ki jo skrivajo bleščeče fasade, spoznavamo nepomembnost posameznika v tej deželi velikih razsežnosti in vsemogočnost amorfne večine, ki lahko kar za šalo in nekaznovano pretepe ali ubije vsakogar, kdor ne ustreza njihovim predstavam o človeku, ki naj bi bil vreden biti Američan. Na vsak način grozljiv in pretresljiv film, ki nam pojasnjuje marsikaj.

Med najboljše filme festivala lahko uvrstimo tudi češkoslovaški film *Moravska kronika* režiserja Vojtecha Jasnija. Jasnyjev film je zasnovan kot kronika zadnjih dvajsetih let v majhnem češkoslovaškem zaselku. Življenje spremljamo od prvega svobodnega zagona in entuziazma, prvih omejitev, razlastitev pa do vse hujšega političnega pritiska, ki je doživel svoj vrhunec lani z intervencijo čet varšavskega pakta na Češkoslovaškem. Moravska kronika ostaja predvsem pri prikazovanju vsakdanjega življenja, v katerega neprestano vdirajo politične odločitve in ga nasilno spreminjajo, vzporedno z življenjem pa se spreminjajo tudi ljudje, prilagajajo se, ker nimajo nikakršne možnosti vplivanja in precej jih med njimi tudi propade. Jasny nam to pripoveduje preprosto in človeško in prav zato se ob njegovem filmu zgrozimo.

Omeniti moram še nekaj filmov, za katere sodim, da po svoji kvaliteti spadajo med boljše filme festivala. Na vsak način ne smemo mimo *Widerbergovega* filma *Adalen*, zanimivega filmskega prikaza edine večje stavke na Švedskem. Opozoriti moram na madžarski film *Zgodnje sape*, prevedli so ga *Ah*, saj bo šlo, režiserja Miklosza Jancsa, ki je simbolna pripoved o madžarskih razmerah leta 1947. Osnovna napaka njegovega filma je nekoliko prevelika teznost. Povsem soliden je tudi italijanski film *Nekega večera večerja*, kritičen prikaz življenja dela italijanske družbe, ki pa je žal v marsičem le ponovitev in šinteza v italijanskih filmih že videnega.

Italijani so imeli sicer v Cannesu še

dva filma, Dillinger je mrtev predvajan zunaj konkurence in Flash back, toda oba nista prav nič vznemirila, le potrdila sta, da se italijanska kinematografija nahaja v precejšnji krizi. S približno enako nezanimivimi filmi so v Cannesu nastopili Poljaki z Wajdovim Lovom na muhe, Japonci s Kobayašijevim filmom Pavana za utrujenega moža in Danci s filmom Mož, ki je mislil.

Omeniti pa moram vsaj še dva filma, in sicer zaradi odlične igre. Gre za angleški film Isadora Karla Reisz, v katerem je edinstveno zaigrala Vanessa Redgrave in Najboljša leta Miss Brodie,

prav tako zaradi izvrstne igre glavne igralka Maggie Smith. Petrovičev film Kmalu bo konec sveta prav gotovo sodi med najboljše filme festivala. Tudi tematsko se je izvrstno vklopil v splošno linijo festivala. Letošnji Cannes je torej uspel. Redko je, da selektorji izberejo toliko kvalitetnih filmov, kot jim je to letos uspelo v Cannesu. Kolikor se bo vodstvo festivala držalo letos nakazane usmeritve in obdržalo odprtost za vse, kar je v svetovnem filmu kvalitetnega, bo ta festival vsekakor obdržal mesto najpomembnejše manifestacije svetovnega filma.



VEČER PRI MAUDE, 1969, Francija. Režija Eric Rohmer



ANTONIO DAS MORTES, 1969, Brazilija. Režija Glauber Rocha

trenutek srame žljivosti

Po beograjskem festivalu sodeč je evropski amaterski film v glavnem v defenzivi pred naskoki profesionalnega filma. V tem smislu je evropska situacija povsem identična z jugoslovansko: dandanašnji učinkujejo amaterski filmi v vsakem pogledu zelo sramežljivo, ko jih primerjamo s profesionalnimi filmi, posnetimi danes!

Zakaj je tako?

Pred pojavom »novega filma« so bili resnični svobodni eksperimenti (ki so filmsko režijo izenačevali z nekonvencionalno igro) izključen privilegij filmskih amaterjev. To, kar je bilo v profesionalnem filmu »prepovedano«, je bilo v amaterskem filmu ne samo »dovoljeno«, ampak tudi povsem normalno. Amaterji so bili tisti, ki so kršili »pravila igre«, pa najsi je šlo za seks ali za estetiko. Nove ideje in nova senzibilnost so se običajno rojevali in dozorevali zunaj tokov profesionalne proizvodnje — vnašajoč v te tokove včasih vznemirjenja (kot da bi bila beseda o jugoslovanskem filmu!); včasih pa so bili v odprti opoziciji zoper industrijske standarde filmske proizvodnje (kakor da je beseda o ameriškem »podzemnem« filmu, s katerim so bile negirane vse hollywoodske »norme«!). Naj bo že tako ali drugače, filmski amaterji so se spoprijemali s filmsko tradicijo — na različne načine, na različnih meridianih... Dandanašnji pa so s pojavom »novega filma« amaterji izgubili privilegij biti »estetska opozicija«, kajti večina novih avtorjev, od Godarda do Makavejeva, je začela izkoriščati profesionalni film za najsvobodnejše avtorske eksperi-

mente, se pri tem bojevala zoper tradicionalne razlage filma in menjala okus občinstva. Z eno besedo, sodobni profesionalni film je absorbiral izrazna sredstva in eksperimentalni duh amaterskega filma (danes celo komercialni filmi poskušajo prevzeti obliko nekonvencionalnega filma, za kar je najboljši primer delo Clauda Leloucha MOŠKI IN ŽENSKA!). Tako je na neki način uresničena ideja GEF, da bi bilo treba odstraniti vse meje med amaterskim in profesionalnim filmom. Brez dvoma je profesionalni film s tem mnogo pridobil. Amaterski film pa se je nujno znašel v defenzivi. Kajti mnogi bivši filmski amaterji so postali profesionalni filmski režiserji (kakor se je to na primer zgodilo v Jugoslaviji z Makavejevom, Hladnikom, Pavlovičem, Žilnikom, Rakonjcem, Zafranovičem in drugimi), s tem pa je profesionalni film postal agresivnejši v estetskem smislu in drznejši v odnosu do realnosti.

Naj navedemo podatek, ki nedvomno potrjuje to sramežljivost sodobnega amaterskega filma: na letošnjem beograjskem festivalu tako rekoč ni bilo filma, ki bi na svobodnejši način govoril o seksu, niti ni bilo filma z golimi človeškimi telesi (pred desetimi leti so bili amaterski filmi polni takšnih »detajlov«, kakršnih takrat seveda ni bilo v profesionalnih filmih). Danes seveda skorajda ni profesionalnega filma, ki ne bi obravnaval seksa zelo svobodno in golo človekovo telo je postalo povsem naraven »rekvizit« v filmskem kadru. Amaterji danes raje uporabljajo poetične podobe in elipse, ko govorijo o ljubezni,

B

B

ko prikazujejo konkreten ljubezenski odnos: direktno prikazovanje spolnega akta v amaterskih filmih danes zamenjujejo vožnja s kolesom, tek skozi naravo ali lupljenje pomaranče (medtem ko se profesionalci prav nič ne vzdržujejo prikazovanja fizične ljubezni — spomnimo se nekaterih sekvenc iz Žilnikovega filma ZGODNJA DELA!). Nemara pa je ta sramežljivost glasilo neke nove občutljivosti, nekega manj drastičnega, toda bolj estetiziranega odnosa do sveta (kar da slutiti tudi precejšnje število filmov, prikazanih na preteklem festivalu kratkega in dokumentarnega filma v Beogradu). Mogoče se bo trenutna defenziva kmalu sprevrgla v neko novo ofenzivo amaterskih sil?

mednarodna selekcija

Na IV. mednarodnem festivalu smo videli enajst amaterskih selekcij: iz Avstrije, Čehoslovaške, DR Nemčije, Finske, Francije, Italije, Jugoslavije, Kanade, Madžarske, Sovjetske zveze in ZR Nemčije. Najboljši vtis je napravila jugoslovanska selekcija (ki ji je pripadlo tudi največje število nagrad, vključno tudi Velika nagrada Beograda najboljšemu filmu festivala), medtem ko so vsi nacionalni programi zelo natančno zrcalili duha kinematografije svoje domovine...

Avstrijci so bili predstavljeni z diletantskimi filmi v vseh zvrsteh, ki po svojem značaju pripadajo tako imenovanim »družinskim filmom«, kakršni se snemajo za privatno razvedrilo. Za avstrijske filmske amaterje je dokumentarni film enostavno registriranje vsega tistega, kar se znajde pred njihovim objektivom (S KAMERO V PRIRODO), v igranem filmu pa pripoveduje sentimentalne in srce trgajoče zgodbe (ZADNJA VOŽNJA, CVETJE ZA MARIJO), medtem ko se navadna parodija na trebušne plese imenuje »eksperimentalni« film (ČISTILKA). Slab okus, ki ga srečujemo v avstrijskih amaterskih filmih, nas spominja na profesionalne filme iz te dežele, ki sem pa tja zaidejo v naše kinematografe.

Čehoslovaki so napravili najboljši vtis v zvrsti dokumentarnega filma, kjer so dobili tudi tretjo nagrado za film PAJK Jiržija Vencovskega (ne bomo pozabili sekvence z metuljem, ki se je ujel v pajkovo mrežo in nemočno plahuta s krili — sekvenca deluje zelo impozantno tako v ekspresivnem kakor tudi v metaforičnem smislu). Še dva filma sta napravila dober vtis, čeprav sta ostala brez nagrad: STOPNICE NE VODIJO V NEBO J. Kapla in SIJAJ V. Černega, vendar to ni bilo dovolj, da bi opravičili sloves, ki ga ima čehoslovaški amaterski film (da ne govorimo o kvalitetah sodobnega čehoslovaškega filma nasploh!).

Vzhodna Nemčija je imela samo en opazen film, prav tako dokumentarni, MEMORIAL 36 (napravljen s precej arhivskega materiala iz španske državljanske vojne). Vendar je

137

beograd
69 69
p e r b o a q

slobodan novaković

omenjeni film tako po ambicijah kakor tudi po stilu bolj podoben profesionalnemu dokumentarcu, v katerega je vloženih več materialnih sredstev kot pa domiselnosti.

Finska — dva slaba filma!

Francija nam je poslala samo štiri filme, med katerimi so si trije pridobili nagrade: en dokumentarni (PO ABSOLUTNEM 10 J. Levanieja) in dva eksperimentalna (ČRNO SONCE R. Aurala in ČETA STRELCEV P. Sivestra) — vsi trije so dobili srebrne plakete. To so zares odlični filmi — jedrnati, lepo montirani, učinkoviti v vsakem pogledu: PO ABSOLUTNEM 10 je prava montažna ekshibicija, v kateri je prikazan trening telovadcev, ČRNO SONCE je posrečen spoj optičnih in glasbenih efektov, ČETA STRELCEV pa je močna impresija z avtomobilskih tekem z asociacijo, da so avtomobili, ki lete po dirkalni stezi, podobni izstreljenim kroglam (nekateri od njih zares prinašajo smrt!).

Italijani so prikazali največje število filmov, ki so bili v glavnem na najvišji tehnični ravni — vendar se je vse navadno tudi zaključilo s to tehnično perfekcijo. V vseh zvrsteh so si osvojili nagrade: NOKTURNU B. Bonadija je pripadla srebrna plaketa v kategoriji dokumentarnega filma (za izredno čisto in logično povedano zgodbo o delavcih iz nočne izmene), v kategoriji eksperimentalnega filma so jim dodelili dve tretji nagradi za filma JAZ R. Toniata in SETIMA GALAKSIA E. Feretinja (oba v barvah!), medtem ko sta Rolandi in Cardelini osvojila prvo in drugo nagrado v kategoriji igranih filmov — njuna

filma ANA in HIŠA sta izpolnjena z zelo fino in poetično atmosfero, pri čemer je odigrala glavno vlogo pravašna uporaba barv.

Jugoslovani so napravili najboljši vtis (morda tudi zato, ker je bilo izmed osemdeset domačih filmov prepuščeno v uradno konkurenco samo osem najboljših!). Tudi to pot so dominirali filmski amaterji iz Splita: Pivčević, Kursar, Stasenko — avtorji, ki so zagovorniki neke nove senzibilnosti, prežete s fatalističnim mediteranskim dojetanjem. Grand Prix festivala je pripadla Aleksandru Stasenu za igrani film POGLED V SOMRAK, vsekakor najimpresivnejše delo med vsemi festivalskimi filmi. V tem filmu je na sugestivnem bressonovski način prikazana pretresljiva človeška situacija: režiser je potrpežljivo analiziral gibe in dejanja starega bolnega moža (in sicer svojega očeta!), ki se s silno voljo in vztrajnostjo upira smrti in izničenju. Istemu avtorju je v tej zvrsti pripadla še ena nagrada — bronasta plaketa za film SANGVINE, poetično romantično impresijo (ki prav tako pripada tistim sramežljivim filmom o ljubezni, v katerih je spolni akt prikazan samo na indirektnen eliptični način — kjer režiser pred kamero rajši olupi pomarančo, kakor pa da bi slekel žensko!). In še tretji igrani film iz naše selekcije IGRA LJUBEZNI Vlade Momčilovića je nagrajen z drugo nagrado: lepo montirana vožnja mladega para s kolesi nam zopet na eliptičen način pričara njun romantični odnos... Dokumentarnima filmoma R. Kursara in A. Pivčevića KAFE MANON in VEČER sta pripadli zlata in bronasta plaketa:

amaterski filmski festival

prvi je dinamično posnet in montiran, v njem so z mnogo lepih detajlov prikazana dekleta, ki strežejo gostom v kavarni — restavraciji (to je eden izmed redkih dokumentarnih filmov, v katerem je vzpostavljen neposreden stik z življenjem!); drugi film pa na zelo subtilen način prikazuje vzdušje v nekem mladinskem klubu (vendar gre tukaj že za določeno stilizacijo!) ... Največji vzpon vsega festivala je bil dosežen v zvrsti eksperimentalnega filma, ki se po pravici imenuje tipična amaterska zvrst. Tudi tukaj je prva nagrada pripadla našemu avtorju

filma iz Ljubljane, drugemu je pripadla bronasta plaketa. In ko zberemo vse te misli, lahko rečemo, da v naših filmskih klubih dozoreva neka nova generacija cineastov — vendar to, kar sta včasih v svetu amaterskega filma pomenila Beograd in Zagreb, zdaj pomenijo Split, Sarajevo, Ljubljana ... Kanada je z enim samim filmom osvojila tudi nagrado: filmu A. Lafrancea DVIGNI SE... IN PLAZI SE je pripadlo tretje mesto v zvrsti igranih filmov.

Madžari so prikazali dva korektna dokumentarca — ASFALTIKI in PRITLIKAVEC IN VELIKAN.

Zahodna Nemčija je poslala samo dva dokumentarna filma, za katera ni mogoče reči niti, da sta korektna, kajti zelo sta podobna filmom iz Avstrije!

In končno, Sovjetska zveza je imela poprečno selekcijo filmov, dobila pa je dve tretji nagradi: v kategoriji igranega filma za OBUP A. Fujpe in v kategoriji dokumentarnega filma za ZATEMNITEV R. Dinvieta (ni treba posebej poudariti, da sta oba filma protivojna!). Posebno naivnost pa so pokazali sovjetski amaterji v zvrsti eksperimentalnega filma — za njih je eksperimentalno celo tisto, kar je povsem istovetno s konvencionalnim narativnim filmskim jezikom, če ne vsebuje določenega »sporočila« (celo tudi film LETNI ČASI, v katerem se izmenjavajo posnetki zime, pomladi, poletja in jeseni!).

Če postajajo profesionalni filmi podobni amaterskim, potem tudi današnji amaterski filmi postajajo podobni profesionalnim filmom svojih dežel!

139

— Vladimirju Petku, katerega film ENA ROKA, TRIDESET MEČEV predstavlja neke vrste osebni kreativni resumé tega avtorja v območju abstraktnih optičnih eksperimentov. Tudi drugi naši filmi v tej zvrsti so bili zelo opaženi: SPLIN T. Horvata in M. Jovanovića in GO-GO M. Valentinčiča, oba

beograd
69 69
p e r b o e q

te leobjektiv

NOVI PRAVILNIK SKLADA ZA POSPEŠEVANJE PRO- IZVODNJE IN PREDVAJA- NJA FILMOV

Sredi junija je slovenski Sklad za pospeševanje proizvodnje in predvajanja filmov sprejel nov Pravilnik o delitvi sredstev namenjenih pospeševanju slovenske filmske proizvodnje. Glede na to, da so se nesporazumi med producentom letošnjih celovečernih filmov, Viba in Skladom vlekli vse leto in je Viba zavračala podpis pogodb, smo pričakovali, da bo novi Pravilnik vse skupaj premaknil z mrtve točke, saj je prav gotovo bistveno boljši od prejšnjih. Toda ostalo je pri starem. Viba je zaenkrat podpisala le pogodbo za snemanje enega filma — Pavlovičevega Na kmetih — za ostale pa se podpisu pogodb zaradi »finančne nezanesljivosti« izogiba.

Naj v grobem povzamemo bistvena določila novega Pravilnika. Sklad prepušča vsakoletno programsko politiko filmskim producentom. Za financiranje se bo Sklad odločil na osnovi na dveh straneh napisane teme filma, proračuna filma, pogojev, ki jih nudi producent, in filmske ekipe. Vsakemu sprejetemu projektu bodo dodelili najprej kot posojilo do 75 % proračunskih stroškov.

Dve tretjini odobrenih sredstev se ob izpolnitvi naslednjih pogojev spremeni v dotacijo: ko film dobi dovoljenje za javno predvajanje, ko producent izkaže realizacijo najmanj ene tretjine lastnega planiranega dohodka, ko predloži dokaze, da je film javno pred-

vajan in ko predloži Skladu obračun vseh stroškov filma. Naslednja tretjina pa se spremeni v dotacijo glede na obisk filma v domačih kinematografih in glede na prodajo v tujino. Producent dobi za vsak ustvarjen dinar dohodka pol dinarja od Sklada.

Takšen način financiranja producentom odpira možnosti, saj lahko preko dobrega obiska in prodaje v tujino ustvarijo dohodek že pri Skladu. Po drugi strani pa jih takšno financiranje sili v ekonomiziranje in seveda — snemanje čimboljših filmov, ki bodo tudi komercialno uspešni.

No, na takšne nove pogoje Viba letos nekako ni mogla pristati. To pa govori o dvojem. Predvsem Viba ni prepričana v kvalitetenost lastnih projektov, torej ne verjamejo, da bi utegnili ti filmi pritegniti v vsej Jugoslaviji 150 tisoč obiskovalcev, niti da bi mogli ustvariti ustrezen izvoz. Kot drugo pa govori o popolni ekonomski nepripravljenosti Vibe na te nove pogoje financiranja domače filmske proizvodnje. V skrajnosti pa si lahko celo mislimo, da Vibi ni do snemanja oziroma producentstva domačih filmov. Na seji Sklada so predstavniki namreč med drugim izjavili, da so pripravljene prodajati tehniko drugim producentom slovenskih filmov z 20 % popustom. Torej je lastništvo filmske baze le nekoliko spremenilo njihov odnos do domačega filma.

Nova Skladova pravila so torej bistven korak naprej, lahko rečemo, da imamo celo zelo dober Pravilnik, ki pa se bo moral seveda v prihodnje glede na spreminjanje ostalih pogojev proizvodnje tudi sam spreminjati. Predvsem pa seveda vsi pričakujemo od Sklada, da se bo tega Pravilnika striktno držal in ne popuščal pod najrazličnejšimi pritiski.

MATJAŽ ZAJEC

SLOVENSKI FILMSKI
MUZEJ

Že vrsto let govorimo o potrebnosti slovenskega Filmskega muzeja, zelo pomembne filmske institucije, ki bi obvladovala sicer kratko zgodovino slovenskega filma in zbirala podatke o slovenski kinematografiji. Do danes je bilo izdelanih že nekaj predlogov o obsegu in organizacijski shemi te institucije, še več se je med ljudmi, ki se na Slovenskem ukvarjajo s filmom, o tej ideji govorilo. Storjen ni bil bistveni korak naprej; še do danes se ni našel nihče, ki bi bil pripravljen financirati takšno institucijo.

Verjetno so bile vse priprave še vse preveč stihijske, to je premalo organizirane in premišljene, da bi lahko s takšnim predlogom seznanili slovensko javnost in zaprosili za denarno podporo. In tako so minila leta, do ustanovitve Filmskega muzeja pa še ni prišlo. S tem je nastalo precej škode, velika večina gradiva, ki naj bi ga ta muzej zbiral, se je namreč porazgubila in prav malo je verjetno, da bo to mogoče danes v celoti popraviti in nadomestiti.

Naj omenim le nekatere izmed dolžnosti Filmskega muzeja. Prav gotovo bi bila osnovna naloga muzeja zbiranje gradiva s področja proizvodnje filmov. V prvi vrsti bi morali popraviti zamujeno, to je zbrati obstoječe gradivo od začetka slovenske filmske proizvodnje. Prvenstveno bi šlo za zbiranje scenarijev in snemalnih knjig, scenskih in kostumskih načrtov, fotografij iz filmov in morda še kopij teh filmov.

Na podlagi zbranega gradiva bi muzej izdelal kar se le da popolno filmografijo slovenskega filma in biofilmografije njegovih ustvarjalcev. Tako sistematično zbrano gradivo bi bilo osnova za zgodovino slovenskega filma, na katero bomo morali slej ko prej tudi Slovenci misliti.

Poleg tega bi bilo treba misliti tudi na problematiko slovenske kinematografije kot celote. V tem primeru gre za zbiranje gradiva o organizacijskih spremembah v njej in o podatkih s področja finančne problematike. Podrobneje bi morala biti obdelana filmska vzgoja, kinofikacija, spremljati bi morali potek izobraževanja kadrov za kinematografijo in programsko usmerjenost distribucij in kinematografskih podjetij. Sistematično zbrani podatki s področja kinematografije bi omogočili kvalificiranije predloge za spreminjanje njenih organizacijskih in kadrovskih struktur.

Pomembno mesto bi moral imeti oddelek za dokumentacijo. Naloga tega oddelka bi bila organizacija filmske knjižnice, zbiranje domačega in tujega revialnega filmskega tiska in zbiranje vseh pomebnjših člankov o filmski problematiki. Takšen oddelek bi bil osnovni vir informacij za vse, ki se na Slovenskem ukvarjajo s filmom in so za sedaj navezani le na samoiniciativno zbiranje slovenskega tiska.

Glede na tako postavljene okvire pa bi pod okrilje Filmskega muzeja sodilo tudi izdajanje publikacij s področja filma in revije za film in televizijo Ekran. Centralizacija kadrov in sredstev bi namreč omogočila večjo kakovost slovenskega filmskega tiska in njegovo večjo smotrnost.

Verjetno je glede na vse naštetu že postalo jasno, da bi Filmski muzej deloval v okvirih republike. Od tod bi bilo treba zagotoviti tudi sredstva za njegovo delovanje. Deloma bi moral prispevati sklad za pospeševanje proizvodnje in predvajanja filmov, deloma nekateri drugi skladi, del sredstev pa bi morali dati tudi vsi zainteresirani, to je filmska podjetja, distributorsko podjetje Vesna-film in kinematografska podjetja.

Velja se zavedati, da bo vsako odlašanje le otežkočilo zbirateljsko delo. Iz dneva v dan se izgubi več filmskega gradiva in že danes bi bilo težko nadomestiti, kar smo zamudili včeraj.

MATJAŽ ZAJEC

1. Mi lahko zaupate svoj odnos do slovenskega filma?

Težko je govoriti o odnosu do stvari, ki praktično obstaja le na papirju in ki si lasti zvenč naslov »slovenska filmska proizvodnja«, pri tem pa zmore kar dva do tri celovečerne filme na leto. Če se ozremo po ostalih republikah, lahko kaj kmalu ugotovimo, da tako rekoč vozimo kot zadnja straža v koloni ostalih producerskih hiš, ki so ta problem rešile veliko bolj zadovoljivo. Formiranje samostojnih producerskih skupin, to je pokazala tudi praksa, je verjetno edina možna rešitev iz trenutne krize, v kateri je slovenski film.

2. Kaj pomeni za vas igranje v filmih?

Mislím, da daje film igralcu veliko več možnosti in pa predvsem hitrejšo afirmacijo ravno zaradi masovnejše komunikativnosti z občinstvom. Dobra filmska vloga, seveda če je tudi dobro odigrana, se lahko mirno izenači z najmanj petimi prav tako dobro ustvarjenimi v gledališču. Ne mislim s tem podcenjevati teatra, nasprotno, zdi se mi delo v gledališču veliko bolj zahtevno in naporno, preden se dokoplješ do kvalitete. Vendar je filmska pot kot sem že prej omenil hitrejša, učinkovitejša in bolj hvaležna. Po drugi strani pa je ravno film tisti, ki pravzaprav mikroskopsko odkriva vse igralčeve napake, jih celo potencira in ga prav zato, kolikor ni voden z roko sposobnega režiserja, lahko tudi uniči. Igranje v filmu mi pomeni sprostitev, seveda če je vloga taka, da me ne sili v nekaj, kar mi je tuje, kamere pravzaprav ne občutim,

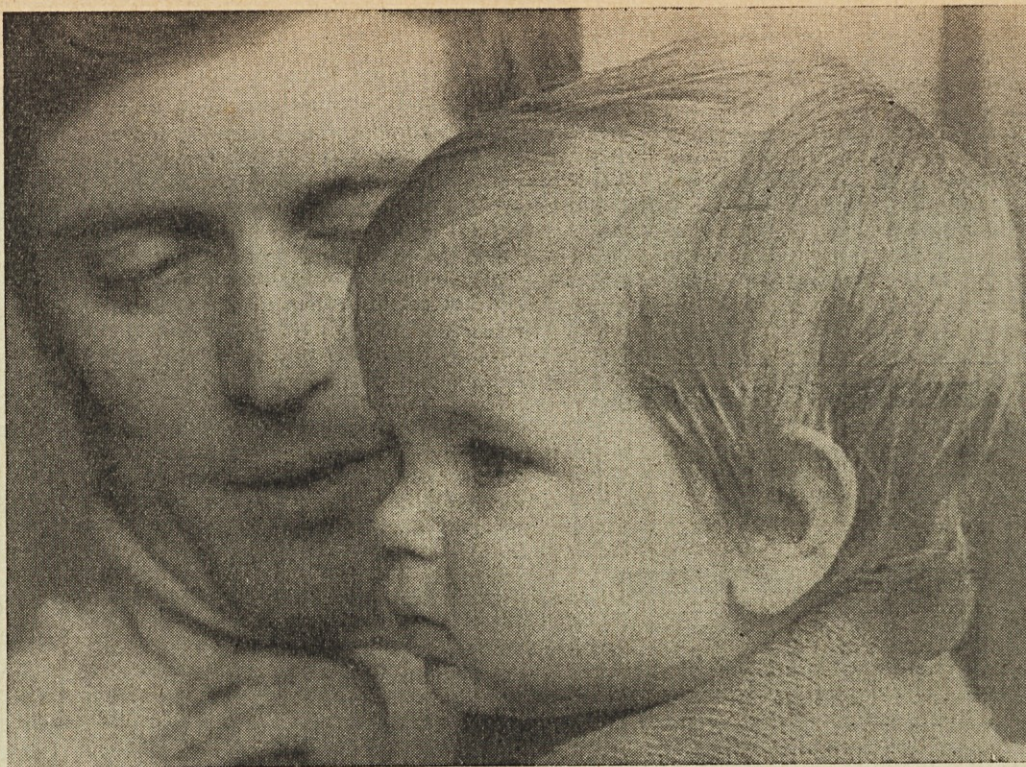
poizkušam enostavno doživljati tisto, kar je napisano v smemalni knjigi in to na najbolj enostaven in »ekonomski« način igranja.

3. Katere so vaše profesionalne želje?

Predvsem takšne kakor vseh mladih. Čim več delati. Če potem to še naprej navezujem, čim več delati z dobrimi režiserji in čim bolj različne so vloge, katere dobivam, bolj sem zadovoljen. Raznolikost je v igralčevem poklicu pač tista, ki ga najbolj privlači in zaradi katere pravzaprav vedno išče nekaj novega. Slovenski film naj bi končno prebrodil krizo, v katero je zašel in naj končno zasede tisto mesto, ki mu je včasih pripadalo. Pred kratkim, se spomnim, je novi direktor »Vibe« Dušan Povh dejal, da je sedem suhih let v slovenskem filmu minilo — upam da je res tako — in da ne bo ostalo samo pri besedah.

4. Vloga Popaja v Sedmini in vaše delo z Matjažem Klopčičem?

Odkrito povedano, vloge Popaja sem se na začetku prestrašil. Zdelo se mi je izredno zahtevna in nisem imel dovolj zupanja sam vase, da se spoprimem s tako zahtevnim likom. Moram pa reči, da mi je bil režiser Matjaž Klopčič, s katerim sem takrat smemal že tretjič, pri tem v veliko pomoč. Natančno in jasno mi je razložil, kaj hoče doseči z vlogo Popaja v Sedmini in kako naj figura izgleda. Mislim, da je zelo važno, da režiser od vsega začetka točno ve, kaj hoče in da ne bega igralca z različnimi variantami! Pri delu samem pa je vsem igralcem pustil popolnoma proste roke in je vsak lahko dal del svoje osebnosti v posamezne like. Verjetno je to mogoče le takrat, kadar režiser dobro izbere igralsko ekipo in izbrani kar najbolj ustrezajo osebam v scenariju in je potem tudi delo režiserja veliko lažje.



Mirko Bogataj s sinom

hyères 69

Hyères je staro srednjeveško pristanišče pri Toulonu. Pred kratkim se je tu končal desetdnevni festival mladega filma. Bil je peti po vrsti. Je prinesel kaj novega? Demonstracij, ki so zadnji čas že prava moda celo na festivalih, ni bilo. Velikih zvezd tudi ne in s tem je odpadel blišč in pomp. A tega ta festival tudi noče. Tu gre predvsem za umetniško kvaliteto, za iskanje in odkrivanje novih talentov. Le-teh pa žal letos ni bilo kaj prida. Torej neuspeh? Ne. Pomemben je bil festival predvsem zato, ker je nudil prilžnost za ogled filmov, ki jih sicer niso sprejeli na drugih festivalih (zato še niso nujno slabi), tistih, ki jih morda nikoli ne bodo predvajali, filmov, ki se jih ne da spraviti v noben predalček, ki mogoče niso primerni za širše občinstvo, skratka filmov, ki so nekonvencionalni.

Njihov skupni imenovalec je predvsem mladostna zagnanost, poetična razposajenost, uporniški duh, ki se bojuje proti grdobiji, umazanosti, nerazumevanju današnje družbe, polne nasprotij. Vsi filmi hočejo biti razmišljujoči, angažirani. A filma brez denarja ni. In to je prvi problem, ki tare ustvarjalce. Drugi pa je talent. Tega seveda opazijo ali pa tudi ne, gledalci. Letošnji Hyères je odkril le enega: to je Džurka Medveczy, Madžar, ki živi v Franciji. Kipar, ki se je pred dvema letoma izkazal s svojim kratkometražnikom Marija in župnik. Letos mu je žirija enoglasno podelila Grand Prix za celovečerni film Paul. V filmu igrata pomembnejši vlogi Jean-Pierre Léaud (Paul) in Jean-Pierre Kalfon. Paul je mlad mož, brezdomec, izobčenec po lastni volji. Noče se prilagoditi in vključiti v družbo. Paul ne mara razredne družbe. Zato okuša življenje vseh slojev, od buržoazije do delavstva in si nabira izkušnje. Od povsod beži, dokler se končno ne priključi mali

skupnosti potepuhov, ki žive kar pod milim nebom, v raševinasti obleki in vse njihovo imetje je koza in nekaj orodja. Vrnili so se k naravi (pogosta tema festivala) in včasih se prepuščajo blodečim razmišljanjem. Jean-Pierre Kalfon je vodja te skupine, ki zelo spominja na hipije. Člani so skeptiki in zagovorniki preproste kulture. Preganjajo jih kmetje in policija. Večni pregon jih razprši na vse strani, nakar izdajo tudi svoja načela. Jean-Pierre Kalfon priredi pravo pantagruelsko pojedino za denar, ki ga je dobil od prodane koze. Paul zbeži na samotni otok s šefovo ženo, ki se vanj strastno zaljubi. Tam premišlja o surovosti, pomanjkanju, hrani se le z algami, dokler ne pride tja neka druga skupina. Sledi še ena prevara, še en polom in nujen je tragičen konec.

Samouničenje zaradi žeje po absolutnem. Film je lep, čist, jasen, poetičen, plastičen, dramatičen. Zgodba je pamflet o nepopustljivosti do družbe, biblična pesnitev o iskanju evangelijske čistosti, pridiga za vrnitev k naravi, utopično verovanje današnje mladine. Delo je odkritje Hyèresa.

Za nas je festival pomemben, ker je dobil Živojin Pavlovič za film *Ko bom mrtev in bel* posebno nagrado Khalimer za najboljši tuji film. Kritika mu sicer očita ponekod preveliko podrobnost in že naravnost naturalistično tehniko, a o režijski moči so si vsi edini.

Letos je bil tu tudi festival kratkometražnih in animiranih filmov, ker ni več festivalov v Toursu in Annecyju. Tudi tu, podobno kot letos v Beogradu, so predvajali vseh 70 filmov (celovečernih je bilo 30). Razen nekaj častnih izjem je bila kvaliteta pod ravni in v stilu »čeprav nimam nič povedati, bom naredil film«. Razpravljali so tudi o načinu kako spraviti vsaj dobre kratkometražnike v kino dvorane. Vse kaže, da mi nismo nič posebnega in da se tudi drugod bodejo z istim pro-

blemom. Nagrado so podelili filmu *Čas bojazni Francoza* Bernarda Bouthiera. Film je zgodba o neizpolnjeni ljubezni, o zadnjih trenutkih brezskrbnih dni. Je slovo od nekega mesta, nekega življenja in pričakovanje nečesa novega. Poln je poetičnosti, avtor noče nič analizirati, le prikazuje dogajanje.

nagrade

Grand Prix:

Paul, fr. Džurka Medveczy
tudi nagrada žirije dvajsetletnikov

Khalimer za najboljši tuji film:
Ko bom mrtev in bel, jug. Živojin Pavlovič

tudi nagrada Mednarodne zveze filmskih klubov
Posebna nagrada:
Fuoco, it. Gian Vittorio Baldi
Kratkometražni filmi:
Grand prix:
Čas bojazni, fr. Bernard Bouthier
Posebna priznanja za celovečerne filme:
Kinematograf, fr. Michael Boulez
Kati, madž. Marta Meszaros
Sedem dni drugje, Marin Karmitz
Posilstvo mlade in nežne deklice, kan. Gilles Carle
Posebna priznanja za kratkometražne in animirane filme:
Poletne oči, fr. Paule Sengissen, igrani
Rodezija, fr. Michael Ralburn, fikcija in dokumentarni posnetki
Bomba po naključju, fr. J-F Laguionie, fantastična animacija
Priredila **Neva Mužič**

143

ŠTUDENTSKA STAVKA
(LIPANJSKA GIBANJA)
FILM, ŠT. 5, 1969

Režija: Želimir Žilnik, Jugoslavija. Čeprav je skušal eden izmed članov žirije, in to prav Jugoslovan Zlatko Bourek, ki je po rodu iz Zagreba, na vsak način dokazati, da je film *Študentska stavka*, izdelan v Novem Sadu, čista potvorba, kar se je na koncu izkazalo za popolnoma napačno, vse to vendar ni moglo zmanjšati kvalitete Žilnikove stvaritve. Delo je zasnovano na ideji, do katere je prišel režiser v iskanju najbistvenjših trenutkov iz kronik revolta beograjskih študentov. Ideja je bila v tem, da je na množičnem zborovanju na univerzi neki gleda-

liški igralec (Stevo Žigon) recitiral odlomke iz Büchnerjevega Dantona in tako pojasnil racionalno in emocionalno ozadje študentskih gibanj v Evropi nazorneje kot vsa teoretična razpredanja. Žilnik je registral ta dogodek z več kamerami. Torej »cinéma direct« v pravem pomenu besede. Pri vsem tem je zanimivo še nekaj. Film deluje v letu 1969 kot legitimacija in dokument akcij in je kot tak v nasprotju z uradnimi interpretacijami dogodkov na beograjski univerzi v mesecu juniju leta 1968.

Jean Louis Trintignant je v tem letu eden najbolj zaposlenih francoskih filmskih igralcev. Poleg tega, da smo ga videli v Lelouchovem filmu, smo ga lahko julija ponovno videli v filmu Ljubezen moja, ljubezen moja, kjer je igral glavno vlogo v filmu svoje žene Nadine. Toda uspeh je doživel v filmu Z Coste Gavrasa, razen tega pa igra glavno vlogo v filmu režiserja Marcela Bozzuffija z naslovom Američan. Skupaj s Carroll Backer pa bo igral še v filmu Konformist, ki ga v Rimu režira Bernardo Bertolucci.

Zaslovel je kot soigralec BB v njenem prvem filmu In bog je ustvaril žensko, kjer je Vadim uvedel tako imenovani »novi val«
pojmovanja erotike v vsakdanjem življenju. Ko so ga pred kratkim vprašali, ali mu je všeč, da njegova žena režira filme, je odgovoril:

— Nadine me pozna bolje od drugih. Lahko me pokaže v luči, v kakršni me drugi sploh ne poznajo, lahko izrazi občutke, ki so v meni in ki jih v glavnem ne kažem. Na primer, v meni je mnogo hudičevstva in tudi slabič sem. V filmu Tat zločinov mi je Nadine zaupala vlogo sadističnega nemogočnega, ki je v nasprotju z mojim plemenitim in nežnim videzom. V zasebnem življenju skušam najti v sebi svoje slabosti.

Po Nadivinem filmu Ljubezen moja, ljubezen moja nam je jasno, da je njegova žena najbrž boljše zakonska družica kot režiserka in da ga Lelouch pozna skoraj bolje kot človek, s katerim deli igralec svoje zasebno življenje!



Smrt filmskega igralca Roberta Taylorja je odjeknila v filmskem svetu skorajda brez odmeva in odziva. Bil je idealni filmski ljubimec, ki je navduševal žensko generacijo med obema vojnama; toda ko se je okus publike po zadnji vojni spremenil, je tudi Robert Taylor postajal iz dneva v dan manj zanimiv in bolj anonimen. Kajti ne smemo pozabiti, da je na višku svoje slave dobival tudi po osem tisoč pisem tedensko, s čimer se lahko danes pohvali le manjše število sodobnih zvezdnikov. Kljub svoji bliskovito uspehli filmski karieri, saj je bil navzoč v ameriški filmski industriji kar trideset let, pa je živel zelo mirno privatno življenje. Poročil se je dvakrat. Najprej 1939. leta z igralko Barbaro Stanwyck, kasneje pa z Ursulo Thiess. Novinarji so vedeli povedati, da sta bili na njegovem pogrebu obe.

Robert Taylor je igral v vseh filmskih žanrih, za partnerke pa je imel skoraj vse pomembnejše filmske igralko. Tako je bil partner Grete Garbo in Vivien Leigh, Katherine Hepburn in Liz Taylor, Lane Turner in Ave Gardner. Umrl je v 57. letu starosti.

COSTA GAVRAS IN NJEGOV FILM Z

Po zmagoslavnem sprejemu njegovega filma Z na letošnjem MFF v Cannesu, je postal petintridesetletni grški režiser Costa Gavras središče pozornosti levo usmerjenih zahodnoevropskih intelektualcev, ki vidijo v njegovem filmu uveljavitev stvarne podobe določenih političnih spletk in mehanizmov, ki se v nobenem družbenem sistemu na Zahodu ne morejo preživeti. V razgovoru z novinarjem Nerijem Minuzzijem za milanski »L'Europeo«
je med drugim govoril o tem, kako je prišlo do realizacije filma Z.

— Že takoj na začetku sem imel srečo. Srečal sem še večjega norca od sebe: igralca Jacquesa Perrina, ki je vložil v moj načrt ves svoj prihranek, okrog petdeset milijonov lir. Toda to je bilo še vedno premalo, da bi lahko začel snemati film. Takrat sem obiskal več filmskih igralcev, med njimi Montanda, Ireno Papas, Trintignanta in druge. Začeli smo iskati denar: v Franciji, v Italiji in v Jugoslaviji. Toda, zgodba

je bila prevroča. Samo Perrin je imel upanje in slednjič se je spomnil na Alžirce. Tam smo srečali ljudi, ki so imeli že izkušnje z režiserjem Pontecorvo in njegovim filmom o revoluciji v Alžiriji. Po letu dni negotovosti smo se lotili snemanja.

JUDY GARLAND IN NJENA SMRT

Na zagoneten način je umrla v svoji londonski vili sedeminštiridesetletna filmska igralka in pevka Judy Garland, s pravim imenom Frances Gumm. Svojo glasbeno in filmsko kariero je začela zelo zgodaj, nekako v istem času kot Shirley Temple in Mickey Rooney. Bila je priljubljena in svoj prvi uspeh je zaznamovala v filmu Čarovnik iz Oza. Toda ni nastopala samo v filmu: njeno življenje so bili nastopi v glasbenih revijah, kot na primer v Broadway Follies, kjer je nastopala skupaj s Fredom Astairom in Genejem Kellyjem. Leta 1950 je ponovila svojo filmsko slavo iz Čarovnika, ko je nastopila v odličnem filmu Georgesa Zuckorja Zvezda je rojena. Pred šestimi leti je igrala zadnjikrat v filmu Izključeni, se preselila v London in skušala najti mir in osebno srečo v zasebnem življenju. Bila je namreč petkrat poročena in vedno je mislila, da je srečna. Toda prav pred svojo smrtjo je ponovno doživela vzpon in padec v londonskem kabaretu Talk of the Town, njena smrt pa je ostala nepojasnjena, čeprav je najbolj verjetno, da je umrla zaradi izčrpanosti.

ANTUN NALIS IN NJEGOVA OBLETNICA

Petega junija letos je zagrebški filmski in gledališki igralec praznoval dvajsetletnico svojega igralskega nastopa. Videli smo ga v mnogih jugoslovanskih filmih, v slabih komedijah, kjer je bil vedno dober ter v dobrih komedijah, kjer je bil odličen. In čeprav pozno, se tudi mi pridružujemo čestitkam za njegov jubilej, kajti pri nas je zelo malo ljudi, ki bi se zmogli dvajset let neprestano smejati in zabavati druge, sami pa biti na senčni strani lastne življenjske ceste.

JOZEF KRONER V BEOGRADU

Najbrž ime Jozefa Kronerja ne pove mnogo, dokler se ne spomnimo, da je bil to igralec iz Klosovega in Kardarjevega filma Trgovina na korzu, za katerega sta režiserja dobila Oskarja, pa tudi Kroner se je uveljavil na MFF v Cannesu.

Pred dnevi se je češki igralec mudil v Beogradu, kjer je z gledališčem Nova scena sodeloval v musicalu Violinist na strehi. Ob tej priložnosti je imel v Beogradu več razgovorov. Ko je med drugim govoril o ameriškem trgu, je rekel:

— Na ameriški trg je najprej prodrli Jiri Trnka s filmom Sen letne noči. Toda Američani niso nikjer objavili, da je Trnka Čeh. Reklamirali so ga kot — Američana. Šele film Trgovina na korzu nam je odprl vrata ameriškega trga. In to samo za to, ker je že Cannes opozoril na vrednosti filma. Če ne bi bilo Cannes, bi tudi ta film doletela podobna usoda kot mnoge druge evropske filme: zaklenili bi ga v bunker (še prej bi ga seveda dobro plačali!), samo da ne bi konkuriral na ameriškem trgu. Vendar pa se Menzlov sloves ni dal zadušiti in tako smo tudi mi dosegli svoj prostor na »ameriškem soncu«. Dodati moram, da je Trgovina na korzu tudi meni v marsičem pomagala. Tako sem pred kratkim snemal v Münchnu film po noveli Dostojevskega Večni soprog. Ob Kronerjevem razgovoru bi se lahko tudi mi zamislili: kaj, če se tudi našim filmom v ZDA dogaja tako, kakor je izpričal češki oziroma slovaški gledališki in filmski igralec!?

NAGRADE ČETRTE JULIJ

Letos so bile v Beogradu prvič podeljene nagrade »Četrte julij«. Nagrade je ustanovil Zvezni odbor Zveze združenja borcev Jugoslavije. Med mnogimi uglednimi umetnik so nagrajenci tudi trije filmski delavci. Nagrade »Četrte julij« ter milijon starih dinarjev so prejeli režiser Veljko Bulajić za svoj film Kozara, epsko zasnovano filmsko poemo, Žorž Skrigin za originalno partizansko fotografijo, s katero je ohranil avtentičnost NOV ter slovenski filmski režiser France Štiglic

za nove kvalite v vojnem filmu. Nagrajen je za svoj celotni opus. Uredništvo Ekрана mu ob tej priložnosti iskreno čestita.

VODNIK PO REVIJAH

KINO

Februar, marec, april, maj — številke 2, 3, 4 in 5

Glavni urednik Ryszard Koniczek, naslov redakcije ul. Pulawska 61, Varšava, Poljska

Druga številka osrednjega poljskega filmskega mesečnika Kino prinaša na prvem mestu razmišljanje poljskih scenaristov in pisateljev na temo »pisatelj in ekran«. V zanimivi anketi so sodelovali Roman Bratny, Bohdan Czeszko in Wojciech Żukrowski. Številka prinaša še portret filmskega snemalca Meiczy-slawia Jahoda, ki je največ sodeloval s poljskima režiserjema W. J. Hasom in J. Ribkowskim. Kot dodatek je objavljen v drugi številki KINA še filmski scenarij Andrzeja Żulawskega, nadaljuje pa se anketa o poljski filmski knjigi. Zbigniew Pitera je napisal krajši, a dokaj zanimiv esej o Faulknerju in njegovem deležu pri filmu. Alicja Helman je prispevala sestavek o estonski kinematografiji.

V tretji številki KINA se nadaljuje anketa na temo »pisatelj in ekran«. Tokrat razmišljata o tej temi Jerzy Jesionowski in Witold Zaleski. Zanimiv je članek o poljskih debitantih v tekočem letu. V tej številki je objavljen portret filmskega snemalca Jerzyja Lipmana, gotovo enega najbolj zaslužnih ljudi v poljski kinematografiji, ki je v marsikaterem filmu sodeloval kot soustvarjalec določene fotografske klime, predvsem v filmih Wajde. V tej številki je objavljen tudi razgovor z Andrzejem Wajdo. Jerzy Toeplitz je prispeval zanimiv članek na temo Guillaume Apollinaire o filmu.

Članek je opremljen z risbari Pabla Picassa. Alicja Helman razmišlja o filmski šoli v Rigi. Portret italijanskega režiserja Francesca Rosija pa je napisala Maria Kornatowska.

Četrta številka KINA je nekako v znamenju najnovejšega filma Jerzyja Kawalerowicza Igra. Objavljena je kritika filma ter razgovor z režiserjem.

Peta številka KINA je zelo razgibana, osrednje teme sploh ni, zato pa se članki navezujejo na aktualne filmske teme. Tako na primer se je končala polemika o poljski filmski knjigi, za katero naj bi po mnenju redakcije skrbele vse družbene in politične institucije, tako da ne bi bila to samo stvar poljskega filmskega inštituta. Aleksander Ledochowski razmišlja o poljskih ustvarjalcih tako imenovanih »malih form«, medtem ko člani redakcije vodijo dialog z avtorjema filmov za otroke, z režiserjema Lechoslawom Marszalkom in Wladyslawom Nehrebeckim. Janusz Skwara pa piše o Carlu Dreyerju in njegovem opusu.

POSITIF

Številke 104, 105 in 106

Glavni urednik Eric Losfeld, založba Le Terrain Vague, 14E16, Rue de Vermeuil, 75, Paris 7, Francija

Stočetrti številka francoskega mesečnika Positif je posvečena režiserju Josephu Loseyu. Kritik Michel Ciment objavlja kritiko njegovega najnovejšega filma Skrivnostni obred, razen tega pa še razgovor z režiserjem. Gerard Legrand razmišlja o najnovejšem filmu francoskega režiserja Jacquesa Rivetta Nora ljubezen, medtem ko je Bernard Cohn prispeval razgovor z režiserjem. V tej številki je še razmišljanje dveh kritikov o Pasolinijevem filmu Teorem ter kritike nekaterih najnovejših filmov.

Naslednja številka POSITIFA prinaša kritiko najnovejšega filma pri nas skoraj neznanega režiserja Roberta Benayouna z naslovom Pariza ni več. Kot je to v POSITIFU v navadi, je tudi tokrat poleg kritike njegovega filma objavljen razgovor z njim. Srž te številke je prispevek o madžarskem režiserju Miklosu Jancsoju in njegovih treh filmih. Ljudje brez upanja, Rdeče in belo ter Tišina in krik. Kritik Frederic Vitoux pa piše v najnovejših filmih na Madžarskem, ki so se lani

posebno uveljavili na MFF v Locarnu. V tej številki je še objavljen razgovor z ameriškim režiserjem srednje generacije Robertom Parrishem.

V stošesti številki je na prvem mestu kritika filma angleškega režiserja Alberta Finneya Charlie Bubbles. Obenem je objavljen obširen razgovor z režiserjem o njegovem igralskem vzponu in ambicijah, ki jih je Finney skušal uveljaviti kot režiser.

Zanimiv je tudi članek Roberta Benayouna o festivalu v Rio ter o brazilski kinematografiji, za katero avtor sodi, da je najboljša nacionalna kinematografija na svetu. Kritik Petr Kral je objavil sestavek o enem izmed manj znanih hollywoodskih komikov nemega filma, o Larryju Semonu, medtem ko Sidney Buchman objavlja članek o ameriških scenaristih in o njihovem dojemanju ameriškega sveta.

FILM A DOBA

Številke 2, 3, 4 in 5

Glavni urednik dr. Antonin Novak, naslov redakcije, Vaclavske namesti 43, Praga 1, ČSSR

Druga številka praškega mesečnika Film a doba prinaša nekaj zanimivih člankov. Tako na primer piše Miloš Fiala o češkoslovaški kinematografiji v letih 1957 do 1959. Ta številka prinaša filmski scenarij Prgišče polno vode, po katerem sta posnela svoj film Jan Kadar in Elmar Klos. Jan Dvorak razmišlja o filmu Evalda Schorma Fararjev konec.

Tretja številka je prinesla scenarij danes gotovo enega najbolj nadarjenih slovaških filmskih režiserjev Juraja Jakubiska, Ptice, siromaki in blaznež. Scenarij je napisal skupaj s Karolom Sidonom in je film že končan. V tej številki je uredništvo objavilo tudi razgovor Ekranovega urednika Branka Šömna z jugoslovanskim režiserjem Dušanom Makavejevom o problematiki puritanstva ter o vojnih filmih.

V četrti številki si je uredništvo ponovno pomagalo z objavo filmskega scenarija, ki sta ga napisala Federico Fellini in Bernardino Zapponi, naslov scenarija pa je Toby Dammit. V tej številki je še zanimiva kritika Gustava Francla o najnovejšem filmu Jaromila Jireša Šala, ki je nastal po istoimenskem romanu Milana Kundere, ki je te dni izšel tudi v slovenskem prevodu.

O tem filmu bomo pisali v eni izmed prihodnjih števil Ekran, ki bo posvečena novemu češkoslovaškemu filmu. V najnovejši, torej peti številki Film a doba je osrednji članek Galine Kopanekove o filmu Juraja Herza Zažigalec mrtvih, v katerem odlično igra Rudolf Hrušínsky. Tokrat objavlja časopis scenarij Vilgota Sjömana Bila sem radovedna (rumena verzija).

Kaže, da se je letošnji letnik tega sicer uglednega praškega mesečnika usmeril v objavljanje filmskih scenarijev, kar je sicer zelo zanimivo za ljudi, ki se želijo s pomočjo scenarija dokopati do informacij o posameznih filmih, toda ne smemo pozabiti, da bi lahko ta prostor uredništvo izkoristilo mnogo bolj praktično in smiselno. V češkoslovaški kinematografiji se vendarle dogajajo stvari, ki bi jih moralo uredništvo spremljati bolj pozorno predvsem pa jim dati večjo publiciteto.

B. Š.

ŽAROMET

Žiriya revije EKTRAN na šestnajstem Festivalu jugoslovarskega dokumentarnega in kratkega filma v sestavi: Bogdan Tirnanić, Toni Tršar in Matjaž Zajec je soglasno sklenila, da nagrado ŽAROMET dodeli Nedeljku Dragiću za filme

PER ASPERA AD ASTRA,

STRIPTEAS in

GREDO DNEVI.

Obnavljajoč avtentični duh zagrebške šole risane filma, je Dragić na izredno učinkovit način združil enostavnost gaga, animacijo ter filozofsko relevantnost svojega pogleda na svet.

ureja marjan košir

premiere v aprilu

1. TEATER SMRTI — angleški, bavni, cinemaskop
Distribucija: Croatia
Kino Šiška od 1. 4. do 6. 4. — 18 predstav
Kino Vič od 7. 4. do 10. 4. — 17 predstav — 2867 obiskovalcev, 506 obiskovalcev (matineja)
2. POTOVANJE V DVOJE — ameriški, barvni, cinemaskop
Režija: Stanley Donen
V gl. vl.: Audrey Hepburn, Albert Finney
Distribucija: Kinema
Kino Union od 2. 4. do 9. 4. — 36 predstav — 18 871 obiskovalcev, 486 obiskovalcev (matineja)
Film je bil nagrajen na festivalu v San Sebastianu, čeprav je samo klasična ame-

riška melodrama o zakonskem paru, ki se po večletnem zakonu razide pa spet združi, »ker se kljub vsemu še vedno ljubita«.

3. TUJEC — italijanski, barvni
Režija: Luchino Visconti
V gl. vl.: Marcello Mastroianni, Anna Karina
Kino Komuna od 4. 4. do do 9. 4. — 24 predstav — 6175 obiskovalcev
Distribucija: Avala
4. LAWRENCE ARABSKI — ameriški, barvni, cinemaskop
Režija: David Lean
V gl. vl.: Peter O'Toole
Distribucija: Vesna film
Kino Šiška od 7. 4. do 20. 4. — 28 predstav — 16 755 obiskovalcev, kino Vič 18 predstav — 6660 obiskovalcev
Biografija angleškega polkovnika, ki se je boril z Arabci med 2. svetovno vojno proti Nemcem in za njihovo osamosvojitvev.
5. KRALJ EDIP — italijanski, barvni
Režija: Pier Paolo Pasolini
V gl. vl.: Silvana Mangano, Franco Citti
Distribucija: Kinema
Kino Komuna od 10. 4. do 13. 4. — 16 predstav — 4455 obiskovalcev
Ekranizacija Sofoklovega mita o kralju Edipu. Uboj očeta in krvoskrunstvo matere so osnova tragedije, ki s pomočjo krščanske in marksistične filozofije načinja komplicirane probleme.
6. NAJLONSKA ZANKA — zahodnonemški
Režija: Rudolf Zechergruber
V gl. vl.: Dietmar Schechner, Helga Zommerfeld, Laya Raki
Distribucija: Zeta
Kino Sava od 10. 4. do 14. 4. — 15 predstav — 1335 obiskovalcev, 4 matineje — 1000 obiskovalcev
Šef oddelka pri Scotland Yardu je umorjen... v nočnem lokalnu, z najlonsko zanko.

147

7. RAMELO — ameriški, barvni, cinemaskop
Režija: Joshua Logan
V gl. vl.: Richard Harris, Vanessa Redgrave, Franco Nero
Distribucija: Croatia
Kino Union od 11. 4. do 17. 4. — 21 predstav — 11 728 obiskovalcev, 1 matineja — 231 obiskovalcev
Kino Sava od 19. 4. do 20. 4. — 4 predstave — 945 obiskovalcev
Legenda o Kralju Arthurju in vitezih okrogle mize nekoliko drugače, v obliki glasbene komedije.
8. UBIJALEC NA KONJU — ameriški, barvni
Režija: Burt Kennedy
V gl. vl.: Henry Fonda, Kennan Wynn
Distribucija: Makedonija
Kino Sloga od 11. 4. do 17. 4. — 28 predstav — 8368 obiskovalcev, 3 matineje — 773 obiskovalcev
Pogumni meščan rešuje mesto pred divjim revolverašem.
9. VOJNA CARJA TRAJANA — francosko-romunski, barvni, cinemaskop
Distribucija: Croatia
Kino Vič od 11. 4. do 13. 4. — 9 predstav — 2418 obiskovalcev
Zgodovinski spektakel
10. GOSPODU Z LJUBEZNIJO — ameriški, barvni
Režija: James Clevell
V gl. vl.: Sidney Poitier, Christian Roberts, Susy Kendall
Distribucija: Morava
Kino Komuna od 14. 4. do 5. 5. — 88 predstav — 32 346 obiskovalcev, 2 matineji — 504 obiskovalcev
Ker kot inženir ne dobi službe, se Mark Takeray zaposli kot učitelj. Preko številnih zapletljajev si pridobi naklonjenost učencev, ki so ga sprva sprejeli zelo neprijazno.

11. ŠAMPANJSKI MORILCI — francoski, barvni, cinemaskop
Režija: Claude Chabrol
V gl. vl.: Anthony Perkins, Yvone Fournau, Maurice Ronet
Distribucija: Zeta
Kino Vič od 14. 4. do 17. 4. — 12 predstav — 3287 obiskovalcev, 1 matineja — 230 obiskovalcev
Kino Šiška od 21. 4. do 22. 4. — 6 predstav — 1153 obiskovalcev
Film o zločinu v visoki družbi, kjer denar vodi čustva.
12. GRMADA MORILCEV — ameriški, barvni
Režija: Henry Levin
V gl. vl.: Dean Martin, Ann Margaret, Karl Malden
Distribucija: Morava
Kino Union od 18. 4. do 25. 4. — 32 predstav — 18 221 obiskovalcev
Nadaljevanje filma Matt Helm — agent 00 ...
13. POLJUBI ZA MORILCA — angleški, barvni
Režija: J. Moxey in N. Harrison
V gl. vl.: Maxime Odley, Richard Leach
Distribucija: Morava
Kino Sloga od 18. 4. do 20. 4. — 9 predstav — 1971 obiskovalcev
Film omnibus po dveh romanih E. Wallaca, torej kriminalka.
14. BRAT DR. HOMERJA — jugoslovanski, barvni
Režija: Žika Mitrović
V gl. vl.: Bata Živojinović, Voja Mirić, Ljuba Tadić
Distribucija: Makedonija
Kino Vič od 18. 4. do 20. 4. — 9 predstav — 844 obiskovalcev
V letu 1945 je imel mlad človek hude probleme s samim seboj, pa tudi z družbo.
15. TUJEC V MESTU — italijanski, barvni, western
Režija: Louis Vance
V gl. vl.: Antony Tony, Jolanda Modio
Distribucija: Makedonija
Kino Sloga od 21. 4. do 23. 4. — 9 predstav — 2184 obiskovalcev
Značilen italijanski western brez pozitivnega junaka. »Tujec« je prav tako lopov, le da vzbuja v svojem spopadu z mehiško tolpo razbojnikov naše simpatije
16. DOLGOTRAJNI DVOBOJ — angleški, barvni, cinemaskop
Režija: Ken Annakin
V gl. vl.: Yull Bryner, Trevor Howard, Herry Andrews
Distribucija: Morava
Kino Šiška od 23. 4. do 27. 4. — 15 predstav — 4384 obiskovalcev
Pustolovski film o sultanu Bantu, ki se v Indiji 1920. bori za svobodo svojega plemena proti britanskim kolonizatorjem.
17. VRNITEV IZ PEPELA — angleški, cinemaskop
Režija: J. Lee Thompson
V gl. vl.: Maximilian Schell, Sylvia Syms
Distribucija: Croatia
Kino Union od 26. 4. do 29. 4. — 16 predstav — 6117 obiskovalcev
Kriminalka na višjem nivoju
18. VELIKI UPOR — mehiški, barvni
Distribucija: Croatia
Kino Šiška od 28. 4. do 29. 4. — 8 predstav — 1273 obiskovalcev
Kino Bežigrad od 10. 5. do 13. 5. — 4 predstave — 1313 obiskovalcev
Kino Vič od 17. 5. do 18. 5. — 6 predstav — 1342 obiskovalcev.
19. BOSONOGA V PARKU — ameriški, barvni
Režija: June Sachs
V gl. vl.: Robert Redford, Jane Fonda, Charles Boyer
Distribucija: Morava
Kino Union od 30. 4. do 5. 5. — 24 predstav — 9079 obiskovalcev
Kino Sava 6. 5. do 7. 5. — 312 obiskovalcev
Vesela melodrama, komedija s številnimi zapleti mladega zakonskega para, ki se
20. PREROK — italijanski, barvni
Režija: Dino Risi
V gl. vl.: Vittorio Gassman, Ann Margaret, Liana Orfei
Distribucija: Vesna
Kino Sloga od 30. 4. do 5. 4. — 24 predstav — 2815 obiskovalcev
Duhovita komedija o mladem uradniku, ki vse zapusti in se iz velemestnega trušča preseli v gorski mir.
21. VERA CRUZ — ameriški, barvni
Režija: Robert Aldrich
V gl. vl.: Burt Lancaster, Garry Cooper
Distribucija: Avala
Kino Vič od 30. 4. do 5. 5. 27 predstav — 7425 obiskovalcev
Kino Bežigrad od 6. 5. do 8. 5. — 4 predstave — 386 obiskovalcev
Eden boljših westernov, ki so ga distributorji po 13 letih ponovno odkupili.
22. TOBRUK — ameriški, barvni, cinemaskop
Režija: Arthur Hiller
V gl. vl.: Rock Hudson, George Peppard, Nigel Green
Distribucija: Kinema
Kino Šiška od 30. 4. do 8. 3. — 27 predstav — 5408 obiskovalcev
Kino Vič od 9. 5. do 13. 5. — 15 predstav — 6146 obiskovalcev, 2 matineji — 442 obiskovalcev
Kino Bežigrad od 14. 5. do 15. 4. — 2 predstavi — 817 obiskovalcev
Epizoda iz 2. svetovne vojne
23. MAŠČEVALEC IZ RIM ROCKA — ameriški, barvni, cinemaskop
Režija: Leslie Selander
V gl. vl.: Audie Murphy, Broderick Crawford
Distribucija: Morava
Kino Bežigrad od 30. 4. do 1. 5. — 2 predstavi — 890 obiskovalcev
Kino Sava od 17. 5. do 18. 5. — 4 predstave — 523 obiskovalcev, 3 matineje — 837 obiskovalcev

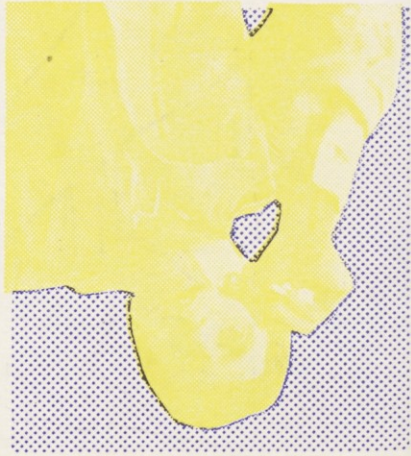
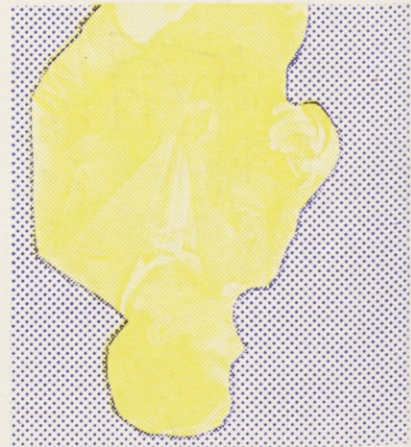
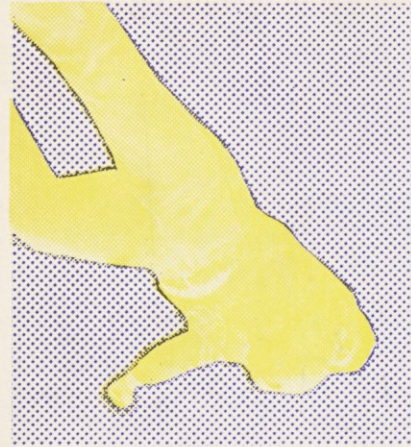
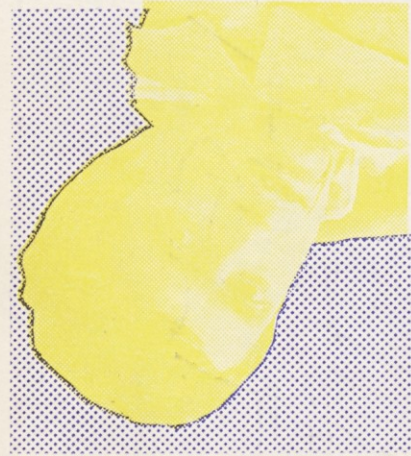
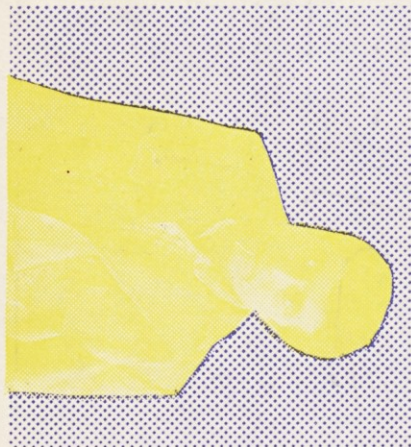


NEPOSREDNOST — ODLIKA DOKUMENTARNEGA FILMA

Karikatura: Andrej Novak

JEKIRAN

64. LET. 9. REVISTA ZA FILM
IN TELEVIZIJO



MATJAZ KLOPČIČ MATJAZ KLOPČIČ