

Pogovornica izobraževanja

ekran 67



IZDAJA odbor za film in TV pri Zvezi kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. Izide desetkrat v letu. NAROČNINA letno 18 N din. Posamezna številka 2 N din. Ureja uredniški odbor. Glavni urednik Toni Tršar, odgovorni urednik Branko Šömen, tehnični urednik ing. arch. Niko Novak. UREDNIŠTVO Ljubljana, Dalmatinska 4. UPRAVA Ljubljana, Miklošičeva 7. Rokopisov ne vračamo. Žiro račun 503-603-7. Poštšina plačana v gotovini. Tisk Učne delavnice, Ljubljana, Bežigrad.



Na prvi strani ovitka: Marcello Mastroianni čestita Ljubiši Samardžiću za postal Volpi, nagrado za najboljšo moško vlogo na MFF v Benetkah. V ozadju režiser filma Jutro Puriša Đorđević

Na zadnji strani ovitka: Bekim Fehmiu v filmu Fadila Hadžića Protest. Igralec je dobil nagrado za najboljšo moško vlogo na MFF v Bergamu

k a z a l o

PULJ 67

| | |
|---|-----|
| Novi film — družba — človek (Rapa Šuklje) | 452 |
| Novi jugoslovanski film (Lado Kralj) | 456 |
| Gladiatorske igre (Franček Rudolf) | 460 |
| Jugoslovanski film ali odsotnost njegovega temelja (Ingo Paš) | 464 |

OKROGLA MIZA

| | |
|--|-----|
| Novi jugoslovanski film — možnost zamenjave kolektivne mitologije z brezštevilnimi osebnimi mitologijami (Dušan Stojanović) | 471 |
| Vrednosti provincializma (Branko Šömen) | 473 |
| Zakaj stoji film v svojem pomenu odsevanja stvarnosti odkrito pred ničem svojega bivanja? (Ingo Paš) | 475 |
| Svoboda in nepredvidljivost (Toni Tršar) | 480 |
| Eksistencialni vitalizem (Lado Kralj) | 482 |
| Novi film je izraz svobode (Žika Bogdanović) | 484 |
| Dve vrsti poguma (Ranko Munitić) | 486 |
| Novi jugoslovanski film — morilec, ki se ogleduje v zrcalu, oziroma podoba mqrilca, ki opazuje morilca iz zrcala (Dušan Makavejev) | 489 |
| Za opredelitev novega jugoslovanskega filma (Slobodan Novaković) | 494 |
| Odkriti enega od mogočih obrazov življenja (Aleksandar Petrović) | 495 |
| Fenomen eksistence (Đorđe Kadijević) | 498 |

KRITIKA

| | |
|------------------------------|-----|
| Breza (Stanka Godnič) | 501 |
| Četrti sopotnik (tt) | 502 |
| Diverzanti (Matjaž Zajec) | 503 |
| Hasanaginica (Ranko Munitić) | 504 |

| | |
|---|-----|
| Iluzija (Viktor Konjar) | 505 |
| Jutro (Žika Bogdanović) | 507 |
| Kam po dežju (tt) | 508 |
| Ljubezenski primer (Viktor Konjar) | 509 |
| Na papirnatih avionih (Viktor Konjar) | 510 |
| Nemirni (Toni Tršar) | 511 |
| Praznik (Bogdan Tirnanić) | 512 |
| Prebujanje podgan (Petar Krelja) | 513 |
| Protest (Aleksandar B. Kostić) | 514 |
| Ubil te bom, Kaja (Franček Rudolf) | 515 |
| Zbiralci perja (Ingo Paš) | 516 |
| Zgodba, ki je ni (Viktor Konjar) | 517 |

TELEOBJEKTIV

| | |
|--|-----|
| Novo | 519 |
| Sodelovanje filmskih časopisov (Matjaž Zajec) | 524 |
| Madžarski kratki film po Miskolcu (György Fenyves) | 525 |
| Svet 68 | 530 |
| Rossif in Oktobrska revolucija | 531 |
| Film plus politika | 532 |
| Težave indijanskega režiserja | 533 |
| Barbarella Vadim | 534 |
| Umrl je Paul Muni | 536 |

FILM IN IDEOLOGIJA

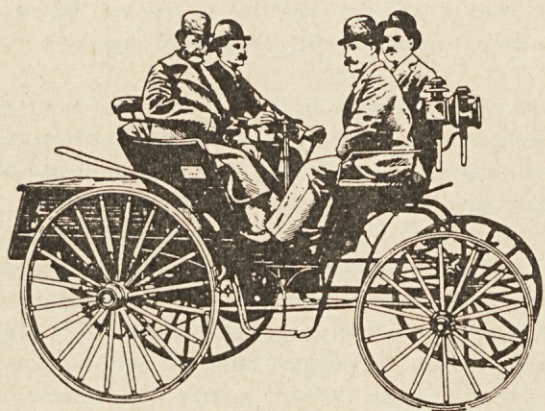
| | |
|--|-----|
| Sekvenčni posnetek (Pier Paolo Pasolini) | 538 |
|--|-----|

TELEVIZIJA

| | |
|---|-----|
| TV — stalna komunikacija med gledalcem in resničnostjo | 552 |
| Tu je tvoje življenje... Zabavno je kot le kaj, kajne? (Marianne Karre) | 562 |

PULJ

67



rapa šuklje

novi film –
družba – člověk

Družbeni vidik prav gotovo ni prvo, ob čemer se utrjen gledalec jugoslovanskega filma ustavi, ko si ogleduje dela, ki štejejo po pravici k našemu »novemu« filmu. Družbeno kritičnih del smo videli veliko že poprej, da, kritika družbenih odnosov je bila sploh poglavitna vsebina mlade jugoslovanske kinematografije, bodisi da jih je obravnavala ob krvavih spopadih nasprotujočih si ideologij (in v ta boj posredno in neposredno vpletenih družbenih razredov), ki so jih vsaj do neke mere utelešali tudi med seboj bojujoči se narodi, ali pa je — v zadnjem času — zasledovala ta boj v bolj zatišani obliki, v spopadih med posamezniki, ki so poseb-
ljali razne težnje v naši razvijajoči se povojni stvarnosti. Ti »posamezniki« so morali imeti tudi nekaj individualnih črt in celo intimnih slabosti, prav zato, da so bili verjetni in so s tem v spopadu učinkovali pristneje; toda skupna lastnost vseh je bila, da so bili »funkcionalno« vnaprej prikrojeni za svojo nalogo, ne samo v filmu, temveč v družbenem tkivu, v katerem naj bi film — vsak film — odigral določeno mu pozitivno vlogo. Kadar je šlo za dober film, jo je nedvomno tudi odigral — in v tem ni nič napačnega. Z »novim filmom« pa se je izhodiščni vidik premaknil. Če nam je to v tolažbo, lahko rečemo, da je družba, ki je zmerom podpirala »družbeno kritične« filme, dozorela do točke samokritike, ko se je vprašala, ali je takšna shematična družbena kritika z vnaprej znanim rezultatom na današnji stopnji razvoja še umestna in ali ne pomeni nasprotno oviranja resnične kritičnosti; nedvomno pa so se po tem vprašali ustvarjalci. In njihov odgovor je tisto, kar je v novem jugoslovanskem filmu zares (četudi nikakor ne edino) zanimivo.

Jasno je, da so se jugoslovanski filmski ustvarjalci nove smeri opredelili — če uporabimo ta čas tako priljubljeno delitev na Lumièreovce in Mélièsorce večinoma za prve, se pravi, za grabljenje v življenje, za pričevanje, ne za pripovedovanje aranžirane zgodbe ali potrjevanje ustrezne morale. Celo njihova izpovednost je predvsem v tem pričevanju o svetu, kot ga vidijo in občutijo. Odtod v formalnem pogledu namesto »klasične« dramaturgije prijem, ki bi mu najrajši rekli »organizirana amorfnost«, filmsko obdelana in oblikovana surovina življenja; nagnjenje k dokumentarnemu in poldokumentarnemu posnetku; ljubezen do neposredih, ponajveč izzvanih »izpovedi«. V tem se pridružujejo naši avtorji prizadevanju številnih filmskih ustvarjalcev po svetu; vendar je prav to, ta formalni premik, tisto, kar občutimo v prvem trenutku najmočnejše. Novi film očitno noče ilustrirati, podpirati, izpovedovati ničesar zunaj sebe; se pravi, če ne upoštevamo, da hoče pričevati o življenju, kar pa se pri umetnosti razume samo po sebi. V tem smislu lahko rečemo, da je odrasel, se v polni meri zavedel svoje

samobitnosti in si ne sposoja (vsaj načelno) pri nobeni sestrski veji umetnosti več, ne pri epski pripovedi, ne pri gledališču.

Toda medtem ko je šlo v svetu »novo« filmsko gledanje izrazito v človekovo intimnost, pojmovano kot nekaj, kar obstaja samo zase, zunaj družbenega konteksta, se jugoslovanski avtorji — ki jih tudi v prvi vrsti zanima človek in njegove sodobne dileme — izrazito (četudi v smislu dozdejšnjega jugoslovanskega filma povsem nekonvencionalno) zatekajo v družbeni okvir. Ne v smislu nekakšne idealne ali tudi samo shematične »družbe«, pač pa v čisto konkretno, stanovsko, poklicno, da, predvsem tudi regionalno obarvano družbeno okolje. Medtem ko po svetu (razen v poslednjem času v Italiji) »novi« film, zabrisujoč družbeni moment, bolj in bolj govori o »nevezanem« človeku in ga najde, kajpak, ali v finančno brezskrbni visoki družbi ali med kriminalci (in včasih — redko kdaj — v intelektualnih poklicih), najdejo jugoslovanski avtorji svojega junaka v sredi zelo živega in realističnega, lokalno obarvanega »okolja«, da, okolje igra kot okvir ali kontrast praktično vselej odločilno vlogo pri formiranju junaka. (Mimogrede: intelektualca, zavestnega iskalca, nam »novi« jugoslovanski film doslej ni pokazal.) Več: junak se zateka vanj in živi z njegovim ritmom. Za zglede pri tem resnično nismo v zadregi. Petrovičevi Zbiralci perja se dogajajo med vojvodinskimi cigani. Četudi je problem širši in gre za »bivanje na robu obstoja« neprilagojene etnične skupine (lahko bi šlo konec koncev tudi za drugačen izvor neprilagojenosti), so vendar razmere in karakterji izrazito regionalno pobarvani in črpajo prav iz tega kolorita velik del pristnosti in življenjskosti in s tem filmske učinkovitosti. Cigane pozna vsa Evropa — problem občuti vsak gledalec — izpovedan pa je z barvito in očarljivo regionalno govorico.

Drugi zelo očitni zgled je Babajeva Breza, zasajena sredi zagorskih kmetov (30-tih let), njihovih robotih nravi, brezčutnosti in življenjske radosti ljudi, katerih potrebe in možnosti so stisnjene na minimum. Tudi Kadijevičev Praznik s svojo četniško vasjo je prav tako izrazito regionalno obarvan kot Đorđevićovo Jutro s srbskim mestecem po osvoboditvi ali oba »beograjska filma«, Pavlovičovo Prebujanje podgan in Makavejeva Ljubezenski primer in končno tudi dalmatinska Mimičeva študija Ubil te bom, Kaja. Filmi so lokalizirani tako ostro, da bi se skoraj vprašali, če se avtorji ne zatekajo v zanimivost »eksotike« z običaji pretkanega, v narečjih se izpovedujočega krajevnega življenja — ko ne bi občutek pri priči, analiziran pa kmalu nato povedal, da interes na tej »družbi« ni primaren, temveč samo nujno pogojen spričo zanimanja za človeka (zapisali bi »našega« človeka, ko bi ta termin ne bil tako obupno zlorabljan), ki ga novi film odkriva.

Rekli smo, da gre za pričevanje, da skuša »novi« film ujeti človeka v njegovi pristnosti, mu slediti spontano, ga odkrivati

sproti skoz njegova dejanja in besede, ne da bi mu vnaprej določili »vlogo«. Pri zasledovanju tega človeka je naš »novi« film odkril, da ga je mogoče najti in umeti samo v družbenem kontrastu, v konkretnem okolju, v katerem živi, v katero se je zatekel. Zakaj ni novi film tisti, ki se »zateka« v družbo in njeno problematiko, temveč se je tjakaj zatekel človek, ki nam ga je tako presunljivo odkril v zadnjem Pulju.

S kratko oznako, ki je medtem prerasla že skoraj v frazo, bi rekli, da je to človek brez življenjskega vzorca, brez notranjih norm, ki bi ga vezale, brez polno zvenečih etičnih imperativov ali omejitev. Človek je, ki je izgubil trden kompas in se ravna samo še po trenutnih prometnih znamenjih, nakazujočih mu nevarnost ali prosto pot — nevarnost in prosto pot zgolj na ravni preživetja. Kadarkoli hoče seči prek osnove življenjske nujnosti, više ali tudi samo drugam, seže v prazno ali pa po razbiti posodi nekdanjih meril in prepričanj, iz katerih pa je zanj vsebina odtekla. V »novem« jugoslovanskem filmu letos nismo videli junaka (četudi je bilo nekaj nakazanih v stranskih vlogah) — z nadosebnim ciljem. Še najbližje mu je Pavlovičev Bamberg, čigar etika pa je izrazito pasivna, obrambna. Partizan v Jutru hoče izživeti svoj nenadni občutek življenjske polnosti, ko je neposredna vojna nevarnost, vsak trenutek grozeča smrt, minila. V tem hotenju je krut in brezobziren — četudi simpatičen, ker je pač kipeča vitalnost mladega organizma nekaj življenjsko pozitivnega in zato privlačnega; njegova neobčutljivost pa je prav strašna.

Bolj robato je enaka neobčutljivost prikazana v glavnem junaku Breze, logarju, ki gre za zastavonošo na razuzdano svatbo, ko se mu hči in žena še nista ohladili v grobu; prikazana je na »deratizatorju« Dušana Makavejeva, ki pobesni in se zapije in zataji vsako človečnost do nekdanj ljubljenega dekleta (po nesreči jo celo ubije), brž ko začuti njen odpor, da bi se podredila »družbenim« konvencijam, ki se zde njemu odločilne. Zakaj točno so rekli, da se ti junaki v svojo »družbo«, v tesno okolje enakoživečih in mislečih ljudi **zatekajo**; v konvencijah take skupine najdejo vzorec, večinoma beden, temelječ na predsodkih in zunanostih, vendar tak, da vsaj v tem ozkem okolju velja in funkcionira. Te vrste »družba« so lahko zagorski kmetje, kot sta jih videla Kolar in Hegedušić in jih je oživil Babajev; so vojvodinski — Petrovičevi cigani in kmetje; je stanovanjska kasarna v beograjskem predmestju in lokalni pevski zbor — pa tudi politična organizacija in vojaška formacija je lahko — in to spoznanje je malce grozljivo.

Tema je odprta in lahko bi prodirali dalje — v analizo bistvenih življenjskih odzivov novega junaka, predvsem v njegovo sprejemanje ljubezni in smrti. Toda s tem bi segli že prek okvirov tega zapisa.



lado kralj

novi
jugoslo-
vanski
film

LJUBEZENSKI PRIMER. Režija Dušan
Makavejev. Na slici Eva Ras

Na letošnjem puljskem festivalu je bil skovan izraz »jugoslovanski novi film«. V tem izrazu so se skušali strniti vtisi in mnenja najrazličnejših opazovalcev, češ da je jugoslovanski film stopil v novo fazo svojega razvoja in da v okviru svetovne filmske proizvodnje prevzema štafetno palico, ki so jo doslej nosili npr. Čehi. Med prikazanimi filmi je bil resda marsikateri nov v primeri z jugoslovansko filmsko tradicijo, nov zaradi zrelega poznavanja filmske tehnike, suverena obvladovanja materiala in svobodne, neposredne in izvirne izpovedi. Vendar se vsi ti epiteti še vedno gibljejo na ravni izboljševanja, zrelenja in izpopolnjevanja tradicionalne filmske dejavnosti, če pa postanemo do izraza »novi film« zahtevnejši in nam pomeni neko bistveno novo socialno skušnjo, nov, doslej neizgovorjen socialni pojav — potem sta nova samo dva jugoslovanska filma letošnje proizvodnje. Ljubezenski primer in Prebujanje podgan. Poskus razčlemba obeh filmov bo obenem pokazal, zakaj noben ostalih filmov ne more biti novo socialno dejstvo, temveč so le zvočno slikovne predstave, bolj ali manj popolne v svojem žanru, vendar na ravni tradicionalnega, znanega in predvidljivega.

Fabula ljubezenskega primera je nenavadno banalna: sredi naglo urbaniziranega vlemesta se srečata in spoznata poštna uradnica in sanitarni inšpektor, oživljata najobičajnejše erotično in seksualno razmerje, ženska svojega moškega kljub dobri volji na najobičajnejši način prevara, žal ji je in hoče ohraniti svoje razmerje, moški novi situaciji ni kos in na vsem lepem jo na najbanalnejši način nehote ubije. To je ena plast dogajanja, vanjo pa se meša in jo trga druga plast: dokumentarne pasaže znanega seksologa in znanega kriminalista, poljudnoznanstvena in zelo izčrpna predavanja o seksu in zločinu. Ta predavanja torej reducirajo celo zgodbico na dva »bistvena« elementa, seks in zločin, tako nam odtegnejo vsakršno možnost identifikacije in nas na brechtovski način silijo, da celotni material filma gledamo »znanstveno«, »objektivno«, »kot proces«. V vse to se vriva tretja plast: ideologija, ki je predstavljena z alogičnimi vrinki Mao Ce Tunga, Lenina, oktobrske revolucije in revolucionarne pesmi Majakovskega (Marš časa) v vzhodnonemški varianti, jeziku in uglasbitvi.

Podobnost z Brechtovo tehniko pa je le navidezna, saj sinteza vseh naštetih plasti dosega prav nasproten učinek od Brechtovega: niti govora ni več o Brechtovem odtujevalnem učinku, ki je v strastni polemiki z Aristotelom snoval oder kot trezno učilnico dialektičnega materializma in kot vadnico za revolucijo, ki je torej ves material dogajanja usmerjal v en sam cilj, in bi mu v profanem jeziku lahko rekli sredstvo ideološke propagande. Makavejeva filmska mešanica namreč v svoji sintezi sploh ni več sredstvo, ni sredstvo ničesar.

Vse tri plasti filma Makavejeva, seks in zločin, znanost in objektivnost ter ideologija se namreč pojavljajo kot popolnoma osvojenе kategorije, zunaj družbeno in zunaj historično, brez svoje tradicionalne metafizične povezave in vzročnosti. Vdori teh plasti so popolnoma alogični, njihovo simbiozo je avtor montiral absurdno in do kraja nepovezano, in vendar se ta simbioza izkaže kot možna in ustvarja nov, doslej nepoznan material: nov film. Ker pa nam je ta govorica razumljiva, je najverjetneje, da ta film izgovarja in tematizira situacijo, ki že obstoji, a vse doslej na ta način še ni bila izgovorjena.

Kakor da bi bil film izpraznjen v svojem najbolj bistvenem delu, v svojem jedru, kakor da bi tam zazevala praznina, ki se zdaj napolnjuje sproti. To pa, kar jo napolnjuje, ni vodeno po nobenem končnem smislu, po nobenem namenu, cilju, zlu ali tragiki. Omenjene tri plasti filma namreč niso druga drugi sredstvo, niso člani v smiselno dejavnem mehanizmu, temveč se med seboj izničujejo: seks, zločin, objektivna (znanstvena) resnica in ideologija, vse to so najbolj važne in obenem prav nič vredne kategorije tega sveta. Vsaka od teh kategorij je lahko važnejša od vseh ostalih in vsaka je lahko popolnoma izničena, izničena brez povoda, namena in tragike, izničena v igri in na način igre. Popolno brezobveznost te igre nam avtor še posebej poudari ob zaključku filma, ko nam zapored servira dva konca: najprej sceno v velikem stilu, ki prikazuje aretacijo »velikega nevarnega zločinca«, to je sanitarnega inšpektorja, in njegovo pot pravični kazni nasproti; tik za tem pa sledi scena, ko sanitarni inšpektor in njegova poštna uradnica ob zvokih patetične uglasbitve ponemčenega Majakovskega radostna stopata svoji zasluženi sreči nasproti.

Ljubezenski primer je igra o svetu in ta svet se dogaja na način igre, igra o stvareh, ki so v tem svetu vseveljavne in ki se prav tako na način igre medsebojno izničujejo.

Medtem ko nam Makavejev predstavlja svojo igro vedro, paglavsko in razposajeno brezobzirno, pa imamo v Pavlovičevem filmu opraviti z dokaj drugačno čustveno osvetlitvijo. Ta svet je v jugoslovanskem filmu, pa tudi literaturi, skorajda neodkrit in bodi nam dovoljeno, da v okviru tega zapisa skušamo stopiti vanj s pomočjo odstavka iz Dnevnika tatu francoskega dramatika Jeana Geneta:

»Pravijo, da je atmosfera na planetu Uranu tako težka, da se praprot stiska k tlom in pod pritiskom plinov se živali mukoma plazijo naprej. K tem ponižanim, ki stalno leže na trebuhu, želim pripadati. Ko mi bo preseljevanje duš dodelilo novo bivališče, si bom izbral ta prekleti planet in naselil ga bom skupaj s kaznjenci svoje rase. Med grozanskimi reptili bom zasledoval svojo večno, klavrno smrt, plazeč se v temi, v kateri je listje črno, voda v moč-

virjih pa gosta in mrzla. Pa vendar se mi bo vse jasneje razodevalo umazano bratstvo smehljajočih se aligatorjev.«

Naslov Pavlovičevega filma je simboličen in svet njegovih prebujajočih se podgan ter Genetovih umazano se smehljajočih aligatorjev sta si prav gotovo zelo blizu. Pavlovič se giblje po človeškem dnu velikomestnega Beograda, njegovi ljudje živijo v grotesknih, natlačeni in umazanih brlogih, njihovi odnosi so umazani ali protizakoniti. V čem se ta Pavlovičeva téma razlikuje od tradicionalnega obravnavanja človeškega dna, bodisi tipa Dostojevski, bodisi Gorki ali Cankar?

Kmalu nas Pavlovičeva kamera popelje iz podganjega predmestja v središče modernega velemesta. In tu se naenkrat zavemo, da so se tudi najmodernejše zgradbe beograjskega centra spremenile v podganja bivališča, ali bolje: takšne so ostale, takšne so. Torej ni arhitektura tista, ki dela podganji svet takšen, kakršen je. In v tej novi optiki so tudi medčloveški odnosi v centru mesta prav tako neovržno podganji kot v predmestju.

Podganji svet se širi, podganji svet okupira vse obstoječe. In na tej točki se zopet zavemo neke bistvene praznine, nekega manjkanja, v filmu preprosto ni nečesa, kar spontano pričakujemo v vseh temah s človeškega dna: v filmu ni sledu o socialni kritiki, pa tudi tistega obtožujočega molka ne, ki »daje govoriti dejstvom samim«. V filmu tudi ni nikakršnega socialnega profetstva, nikakršnega napora po prestopanju meja podganjega sveta. Podganji svet je edini svet.

Seks, zločin in ideologija se zopet pojavljajo kot edine veljavne konstituante, vseveljavne so in poljubno se izničujejo med sabo. Film se zaključí s sceno o veseljaškem in seveda popolnoma brezuspešnem lovu na podgane: teh je več kot ljudi in njihova umazana bratovščina je edina realnost.

Oba filma izgovarjata irednico sveta, ki se nahaja v stanju razpuščanja in izginevanja svojih bistvenih tradicionalnih vrednot. To izginevanje zapušča za sabo neko praznino, kj pa se ne napolnjuje s spominom na izgubljene vrednote, temveč vanjo sproti priteka nova in popolnoma samozadostna substanca: popolni, skorajda fiziološki vitalizem. In ta vitalizem omogoča svetu povsem skladno in nemoteno nadaljevanje, še več: ko ni več centralnih in vseobvezujočih vrednot, preplavlja vitalizem skorajda vsa področja in briše skorajda vsak spomin na tradicionalno vrednotenje. To je bistveno novo spoznanje sveta, ki ga izgovarja tako Makavejev s svojo neprizdeto prešernostjo in svetlo, reportersko kamero jasno obsijanih in popolnoma samozadostnih prostorov in akterjev, kot tudi Pavlovič s »smehljajem umazane bratovščine« in s kamero, ki nam razkriva edino obstoječi podganji svet, utesnjen, prenapolnjenih prostorov, slabo osvetljen in poln temnih kotov.

gladiatorske igre

Kaj me je pripravilo do tega, da pišem ta članek? Letošnji festival v Pulju.

Partizan zabode Nemca. Ljudje ploskajo. Prebada ga še in še. Ljudje so navdušeni.

Prerešetan krvav obraz Nemca na tleh. Publika vzhičeno vzklika. Ploska. Itd. Primerov vsako leto nič koliko.

Publika si je za najboljši film izbrala Diverzante. Povprečna, preprosta publika — kot po vsej Jugoslaviji. Jaz sem nekak intelektualec: najbolj všeč mi je inteligentni, najspretnije napravljeni Ljubezenski primer. Vendar pa sem vedno z ljudstvom: če sem iskren, najboljše sem se zabaval pri filmu Diverzanti.

Rasel sem ob kavbojkah in partizanskih filmih. Gledališča in glasbe nisem nikoli maral. Pač pa sem včasih cenil opero, ker so v operi junaki prifrknjeni in se koljejo ko živali (Rigoletto, Tosca itd.). Ampak kavbojke in opere — to so pravljice in pravljice so se mi kmalu zdele otročje. Ampak partizani? To so bili resnični ljudje in bili so se za velike stvari. Tudi v šoli smo to jemali.

Domači (torej tudi partizanski) filmi navadno niso bili dobro obiskovani — jaz sem jih videl dolgo vrsto, tako da jih že malo mešam.

Bil sem star morda kakih dvanajst let, ko sem bral črtico, v kateri partizani zaradi nekih prekrškov ubijejo nekega partizana. Nekoč kasneje, kako Nemci brez težav pobijejo pet nepredvidnih partizanov. To so bila ena najtežjih izražanj v mojem življenju.

Danes dostikrat razmišljam: naši filmi kažejo mladini, kako partizani pobijajo, pobijajo in še pobijajo Nemce. Neredko, ko da gre za ovce. (Old Shatterhand ubija le v skrajni sili — ker je plemenit.) Pa kaj je to pobijanje? Pobijati zna vsak kavboj, James Bond je celo sposobnejši od Ljubiše Samardžića, da ne govorimo o Džingiskanu ...

Dobro, boste rekli, ampak pri gledanju umirajočih Nemcev gre za patriotska čustva. Nekaj je zmagoslavja v tem ploskanju v areni. A prepričan sem, da to ni vse: in da so naši ljudje zakompleksani prav tako kot ljudje vsega sveta.

Ko sem bil star dvanajst let, sem si želel biti partizan. Danes si tega ne želim več. Prepričan sem, da bi padel v prvih dneh. Če

pa ne bi, bi me že prvi mesec ustrelili zaradi moje discipline (ki je pa čisto vsakdanja sodobna disciplina). Današnji človek nima do pobijanja na platno nikakega odnosa: večina ne ve, kaj je to v resnici in si pri stvari ničesar ne predstavlja. Srčno bi si želel film o partizanih, ki bi prikazal samo to, da je kakšen partizan tudi včasih z žuljem na nogi prehodil celo nuč! Mislim, da bi ob takem filmu pionirji rjaveli od groze in bi bilo treba film prepovedati za mladino. Zase mislim, da bi se v vojni ne bal streljati na sovražnika. A bojim se pomisliti, kaj bi bilo, če bi moral deset kilometrov bos po snegu. James Bond ne napada sovražnika, da bi dobil plašč ali čevlje. Opozarjam jugoslovanske producente, da so partizani v naših filmih neredko oblečeni ko manekeni, da imajo na tone municije in da so za svoje vloge večinoma preveč rejeni. Če pa že hočete pravljice, razdelite Nemcem in partizanom nekaj helikopterjev in snemajte vojno v Vietnamu.

Film Diverzanti je delan po resnični zgodbi. Verjamem, da je strogo zvest zgodovini. (Kot je to tudi marsikateri drug partizanski film.)

A kaj ni še nikoli nihče pomislil, da je ta del naše zgodovine včasih tako izjemen, tako fantastičen, da ga je treba obnavljati previdno — ker drugače postane pravljica? Ti dogodki niso bili preprosti kot Karl May — težko jih je razumeti in danes jih vse preveč ljudi ne razume. In ko smo pri filmu — kako na primer Kozaro ali Diverzante ali kak podoben naš film razumejo na primer Francozi ali Pakistanci?

Ali naši ljudje danes tako sovražijo Nemce, da jih veseli spet in spet gledati, kako se zvijajo v smrtnih krčih? Ali pa smo prav taki kot malomeščani vsega sveta, ki jih neznansko navdušuje James Bond? Poljski film Faraon je prikazal smrt tako, da si jo doživel gledalec v dvorani. Bil je moreč, a globok občutek. Najširše občinstvo s filmom ni bilo zadovoljno. V (večini) naših partizanskih filmih pa tako kot v kavbojskih filmih doživiš smrt kot smrt nekoga drugega. Kot smrt sovražnika ali pa soborca, ki te nič ne briga, ker je pač številka — eden izmed tisočev, ki si jih videl umreti na platnu. Grozljivo je, a vseeno je treba zapisati: v kolikih bitkah smo bili, drugi so padali — so pač bili nerodni, drugi so padali — pač niso imeli sreče, mi pa nismo nerodni, mi pa imamo srečo, haha, preživeli smo kupe akcij, pa ofenzivo na Kozari, pa še Neretvo bomo . . .

Da bi zasledovali danes »bum« jugoslovanskega filma? Kaj pomenijo Zbiralci perja, kaj Ljubzenski primer? Že Ešalon dr. M je pokazal, da je jugoslovanska kinematografija ena najboljših na svetu. (Kaj če jo drugi ne razumejo, so pač precej za nami.) Naš film je povezal kavbojke s še zmeraj pristno zgodovino, dal je kavbojki globino, sistematičnost, svetle ideale. To mislim čisto resno. Mislim, da so Kozara, Diverzanti in mnogi drugi v svoji zvrsti zelo dobri filmi.



Tu je tudi film Konjuh planinom. Letos so mu v areni dali priznanje: v preteklem letu je bil to eden najbolj obiskanih filmov ali celo najbolje obiskan. Konjuh planinom visoka pesem ubijanja, krvoločna svinjarija, ki jo lahko postavimo ob najboljše tovrstne svetovne dosežke. Ta film je bil malo preveč usmerjen k temu, da bi publiki ugajal.

Film Diverzanti je tak, da že po nekaj kadrih veš vse, kako bo. Dramaturško otročji. In vendar mi ni bilo dolgčas. Če sem iskren, film mi je zelo ugajal. Tega me je pa precej sram.

Pri Karlu Mayu so smrti sladkobne. Psihologi bi takoj rekli: gre za primitivno obliko seksualnega doživetja. Mogoče ne za to primitivno. Če beremo drame vse nazaj do grških in študiramo, kaj je v njih tako zelo pritegovalo gledalce, kaj odlikuje gledališče (in danes film) pred drugimi umetnostmi? Jasno: dramatičnost. In kaj je dramatično? Nepotrebne krutosti pri Evripidu. Opolzkosti pri Plautu. Dramatično in pornografsko sta identična pojma — ta ideja je drzna, nesramna, a ni brez osnov. Uboj, posebej uboj staršev, pa lov na ženske, take stvari so obvezne za vsako dramo. Pornografija smrti in pornografija ženske — enkrat bolj skrita, drugič bolj direktna, kakršna je pač doba. K sreči so pisci, ki jih cenimo, vložili v drame mnogo umetnosti, dramatičnosti (pornografije) pa samo toliko, da je bilo vse prav. No, tudi danes cenimo umetnost. A potrebni so tudi filmi, ki so pornografski. Z raznimi stopnjami seksualne pornografije (za današnje pojme nedolžne) se je film začel. Potem pa se je prekvalificiral v pornografijo smrti.

Letos je jugoslovanski film prikazal mnogo golote. Mnogokrat izrazno izredno učinkovito (posebno Ljubezenski primer).

Gola ženska na platnu. Publika arene negoduje. Žvižga. Ogorčeno žvižga.

Premalo golote je še bilo v našem filmu, da bi lahko rekli, kako uspeva ta vrsta dramatičnosti. A vendar mislim, da je treba pozdraviti te novosti v našem filmu! Ne pa žvižgati!

Dajte ljudstvu seksa! Stripi s tisoči umorov so dovoljeni, mairski filmi tudi, pornografske revije pa ne?

Naše ljube igralke, slačite se! Preobrazite to krvoločno ljudstvo! Vi, nagi ljudje jugoslovanskega filma, vi edini lahko rešite naše duše!

ingo paš

jugoslovanski film ali odsotnost njegovoga temelja

Pričujoči zapis naj bi tako ali drugače obravnaval puljski festival v celoti, naj bi kritično tako ali drugače razmejil tisto, kar se je v poteku festivala izkazalo kot vrednotno od tistega, kar je treba ob tako uveljavljenem vrednotnem zavrnuti kot neveljavno; ob tem naj bi to vrednotno še razkril v njegovem bistvu, se pravi obravnaval celoto z določenega zornega kota kot tistega temelja, s katerega se dogaja naš »jugoslovanski« film in na tem temelju utemeljil ta sam festival in z njim navsezadnje samega sebe. Ta postopek očitno predpostavlja danost nekega veljavnega bistva, v katerem se »jugoslovanski« film dogaja kot »jugoslovanski«, da je o njem kot takem tudi vobče mogoče govoriti, s tem pa tudi puljski festival v njegovem danem pomenu še kakor koli vzdržati. Kolikor se torej to pisanje poraja iz vprašljivosti tega temelja in s tem samega sebe v zgoraj opisanem pomenu, je seveda njegova prva naloga, da vprašljivost tega temelja veljavno izkaže. Direktor FJF Dejan Kosanović piše v uvodu publikacije FJF »Pula 1967«:

»Uporedo sa afirmacijom jugoslovenskog filma sve vidnije mesto u svetskoj hierarhiji filmskih festivala (k njih ima na stotine!) zauzima i naš festival u Puli. Broj gostiju iz inostranstva raste iz godine u godinu, o Puli se sve više piše u svetskoj filmskoj štampi, tako da stvarno ne laskamo sebi ako kažemo da smo ostvarili zamisao da naš festival bude NACIONALNI FESTIVAL OD MEDJUNARODNOG ZNAČAJA.«

V pomenu te svoje utemeljitve se bistvo »jugoslovanskega« filma kot puljskega festivala razkriva samo še v pomenu samo-afirmacije, to je kot dosledni in čisti voluntarizem. Raven tega dogajanja je raven dogajanja, ki se utemeljuje samo še v sebi v svoje lastno potrjevanje, to je dogajanja, ki je zgolj še sredstvo samega sebe kot zase postavljene vrednote. To pa seveda pomeni, da je bistvo »jugoslovanskega« filma kot puljskega festivala samo še fiktivno, da je zgolj prikrivanje njune nične utemeljenosti, po tej nični utemeljenosti samo nično. Prav tako pa to pomeni, da se — ob odsotnosti bistva »jugoslovanskega« filma — nahajamo mi sami kot kritiki v temeljni vprašljivosti. S tem da se razkrito ne utemeljujemo v ničemer, je naše pisanje v tradicionalnem pomenu prav tako lahko samo še čisti voluntarizem. Kot tako ono v svojem bistvu ne more več utemeljevati ničesar in kolikor ravno samo sebe v manjkanju svojega bista razkriva tudi — noče. To, da se noče utemeljevati, pomeni, da se to pisanje bistveno prepušča samemu dogajanju ničā kot svoji temeljni resnici, v katero se drži in transcendirā, da se vselej tudi razume v svojem bistvu kot samo-prehajanje. V tem pomenu to pisanje odprto bistvuje kot nič. V njem mora temeljni nič kot bistvo »jugoslovanskega« filma najprej postati očiteno, da bi se ta film v svojem bistvu šele mogel bistveno zastaviti in sicer v vpraševanju — katerega pomena tu že ne moremo več misliti — samega bista filma kot bista stvarnega. Da pa bi se mogel film dogajati v tem bistvenem spraševanju, se mora najprej v vsem svojem dosedanem bistvu utemeljevanja stvarnega šele odpreti, to je se dogajati kot odprtost bista stvarnega in tako v tem dogajanju sprostiti svoje preteklo bistvo. To pa pomeni premik v samem bistvu filma. Ta premik je kot vstop v tisto, s česar se je film veskoz dogajal, temeljen. Obenem pa je prav kot nahajanje filma v pomenu njegovega preteklega bista, dogajanje, v katerem se film šele svojemu bistvu odpira in se tako kar najbolj dogaja v »svojem bistvu«. Do tega premika pa, mišljenega v bistvenem pomenu, ne more priti vse



dotlej, dokler se bistvo filma ne odpre iz bistva stvarnega samega. Količnik se to bistvo v filmu še kakorkoli predstavlja in opredeljuje zase, ostaja film v bistveni naravnosti utemeljevanja in s tem zunaj omenjenega premika, v nemoči, da bi se nahajal v bistvu stvarnega, se stvarno dogajal, bistveno bil. Tako tudi mogoče ugotoviti ta bistveni premik samo v dogajanju treh filmov tega festivala: Ljubezenskem primeru ali tragediji uslužbenke PTT Dušana Makavejeva, Prebujanju podgan Živojina Pavlovića in Zbiralcih perja Aleksandra Petrovića. Ostala večina filmov te odprte stojnosti v dogajanju stvarnega ni zmogla; v svojem bistvu se čutno-razumsko vezani za odsotnost svojega temelja dogajajo v razkrivajočem izkazovanju te odsotnosti kot obenem prikrivanju njenega bistva. Ti filmi se v svojem temeljnem spraševanju po bistvu stvarnega še vedno naravnava v utemeljevanje, s tem pa ostajajo znotraj tistega pojmovanja tega bistva, ki to bistvo razume kot pogoj stvarnega in vrednote. Pri tem pa seveda ni vseeno, koliko se ob razkritosti ničnosti svojega bistva v spraševanju po tem bistvu odpirajo stvarnemu samemu, se pravi, koliko ga skušajo čutno dojemati iz njega samega, in ga v ničnosti njegovega bistva ne utemeljujejo zgolj razumsko. Primera takšnega skrajnega razumskega utemeljevanja in s tem skrajnega voluntarizma sta vsekakor Zgodba, ki je ni Matjaža Klopčiča in Jutro Puriše Dorđevića. V obeh teh filmih se odsotnost bistva kratko malo predpostavlja kot dana in potem kot taka utemeljuje, ne da bi se vsaj poskušalo to odsotnost slediti in tematizirati v tistem občutju, iz katerega je bila vendar izvorno izkušena. Podoben primer takšnega skrajnega utemeljevanja je film Vatroslava Mimice Kaja, ubil te bom. V tem filmu se ob odsotnosti temelja absolutizira občutje gnusa kot občutje te odsotnosti, ki se tako kot temelj postavlja po razumu za njega samega, ne zana pa iz neposrednega nahajanja v njej sami. V vseh teh filmih se bit predstavlja kot čista metafizična danost po sebi, da tudi vpraševanje po njej ne more bistveno zajemati ustvarjalčeve eksistence same in je torej

Levo zgoraj: **JUTRO**. Režija Puriša Dorđević. Na sliki Mija Aleksić

Levo spodaj: **DIVERZANTI**. Režija Hajrudin Kravac. Prizor iz filma, ki mu je puljska publika prisodila nagrado Jelen



PRAZNIK: Režija Dorde Kadijević. Na sliki Jovan Janičijević-Janačko in Anka Zupanc

kot takšno nebitveno spraševanje že od vsega začetka alienirano in fiktivno. Tega našega izkaza ničnosti pomena teh filmov pa seveda ni mogoče razumeti v smislu kakršnega koli vrednotenja. Pomen tega izkaza se more dojeti le iz opisanega bistva našega pisanja, to je iz odprtega stanja v nič, ki iz tega stanja kot temeljne osvobojenosti eksistence v njenem bistvenem vpraševanju prav iz odgovornosti temu vpraševanju brezobzirno nič vsako utemeljevanje bistva eksistence na danem kot bistveno prikrievanje nič in omejevanje eksistence na horizont, s katerega se to vpraševanje v njegovem pomenu onemogoča, vobče ne da zastaviti. S tem brezobzirnim ničanjem to pisanje razkriva danost vselej kot nič in tako vpraševanje po bistvu nič dela v njegovem pomenu bistvenega vpraševanja, to je vpraševanja eksistence iz njene lastne prepustitve nič vidno, se pravi, da temu bistvenemu vpra-

ševanju za to, da bi se sploh lahko dogajalo, najpoprej osvobaja prostor. V tej osvobojenosti eksistence je zasnovano dogajanje filmov Breza Anteja Babaje, Praznik Dorde Kadijevića, Grajski bikini Jožeta Pogačnika, Na papirnatih avionih Matjaža Klopčiča; samo vpraševanje teh filmov v temelj pa se v svojem neposrednem čutnem odpiranju stvarnemu in izkazovanju teh občutij še vedno usmerja v utemeljevanje, to je, se dogaja še v bistvenem razumevanju samega sebe in je kot tako mnogo bolj čakajoče samoodpiranje pomenu tega vpraševanja. V tem pomenu pa je to vpraševanje lahko bolj ali manj natančno, se pravi v svojem bistvenem samoprepuščanju bolj ali manj samo sebe v svojem temelju osvobajajoče, da se v svojem razumevanju pomena biti giblje trdo na meji samega razumskega utemeljevanja, ki osmišlja bit kot vrednoto. Zlasti v filmu Breza,



BREZA. Režija Ante Babaja

v katerem se utemeljuje odsotnost bistva smrti, je izzivanje v svobodno odprtost še v tisti neposredni temeljni vezanosti, da se ta odprtost izsiljuje še čisto na metafizičen način in se tako ona sama v svojem dogajanju lahko bistveno zastavi le iz bistvenega spomina na dogajanje metafizike, ki je sam kot bistveni dogodek metafizike že zunaj nje same, spust v nje temelj. Zunaj dogodka tega spomina pa ostaja simbolika zadnje sekvence izmaknjena na raven gole predstave, v kateri se bit v svojem pomenu zakriva kot dana. Ta raven dvojnosti kazanja biti, v kateri se bit istočasno daje razumevanju v svojem bistvenem pomenu in izmika v brezskrbno odsotnost danosti svojega bistva kot svojo zakritost, v temelju določa tudi ostale našete filme. Vsi ti filmi, o katerih bo seveda treba še podrobneje pisati, se dogajajo v tematizaciji bistvenega izginjanja eksistence, njenega razkranjanja, drsenja

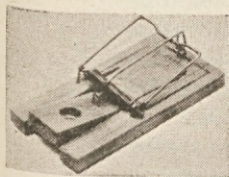
v nič do dogodka biti kot bistvenega doumetja eksistence iz nje same, ki pa se obenem v svoji dogodenosti vedno spet zakrije, da obvisi eksistenca v praznem svojega bistva, na ravni svoje samoutemeljenosti.

Filmi Ljubezenski primer, Prebujanje podgan in Zbiralci perja iz svojega bistva, odprtega nahajanja v nič in s tem samo-izročanja bistvu stvarnega takšne zakritosti bistva biti nacheloma ne dopuščajo več. Oni se sami v svojem bistvu razumejo kot samo-prehajanje in eksistiranje. V tem pomenu se bistveno nahajajo zunaj vsakega utemeljujočega vpraševanja. Zato seveda tudi v tem zapisu, ki skuša v temelju odpreti vprašanje bistva »jugoslovenskega filma« in s tem puljskega festivala, ni mogoče teh filmov misliti v njihovem bistvenem pomenu. Ti filmi sami namreč so ta bistvena vprašljivost, s tem pa v svojem bistvu že docela čez vsak družbeno-zgodovinski horizont.

Med letošnjim puljskim festivalom je uredništvo beograjske revije Gledišta skupaj z našim uredništvom, redakcijo Telegrama iz Zagreba in tretjim programom Radia Beograd priredilo razgovor za okroglo mizo. Tema razgovora je bila: Novi jugoslovanski film. Udeležilo se ga je okoli trideset avtorjev, kritikov in publicistov, nekateri pa so svoje sodelovanje najavili že pred festivalom z napisanimi tezami.

Ekran so na tem razgovoru zastopali Toni Tršar, Branko Šömen, Ingo Paš, Lado Kralj in Vojko Duletič. Razgovor je vodil docent beograjske akademije Dušan Stojanović.

Nobena od redakcij, ki so sestanek organizirale, — že zaradi obsežnosti gradiva — ni mogla zagotoviti, da bo natisnila tekst puljske okrogle mize v celoti. Zaradi tega tudi izbor gradiva, ki smo ga priredili za objavo v Ekranu, ne zajema vse problematike, pokazane na sestanku. Pri redakciji stenogramov nam je šlo predvsem za to, da natisnemo tiste razprave ali vnaprej napisane teze, ki so najbolj zadevale fenomen, zaradi katerega je bil sestanek v Pulju sklican.



dušan stojanović:

novi jugoslovanski film — možnost
zamenjave kolektivne mitologije
z osebnimi mitologijami

Zelo važna pa tudi dragocena je ugotovitev, ki jo najdemo med zapisi o novem jugoslovanskem filmu, in pravi, da novi jugoslovanski film ni nekaj, kar bi bilo teoretično in praktično fiksirano kot dogma, kot neki postulat, ki ga avtorji bolj ali manj dosledno uresničujejo. Gre namreč za precejšnjo stopnjo svobode, avtonomnosti posameznih avtorjev, gre za precej bogat mozaik subjektivnih stališč in načinov izražanja, vse to pa sestavlja tisto, kar imenujemo »novi jugoslovanski film«.

Navkljub različnim strujanjem, različnim avtorskim stališčem in osebnostim lahko iz vsega tega razberemo neke skupne zahteve. S tem, da jih bom zreduciral na nekaj kategorij, bom ponovil že povedano. Te kategorije pa bodo osnova za razpravo.

Zame je jugoslovanski film danes tisto, kar smo označili z vso širino termina novi jugoslovanski film. V želji, da bi kolikor mogoče natančno opredelil, kaj novi jugoslovanski film danes pomeni in da bi odgovoril na vprašanje, ki se v tem trenutku zastavlja kot skrito v podtekstu ali pa odkrito izrečeno pri vseh avtorjih prispevkov, je: ali je to, kar smo označili za novi jugoslovanski film, nekaj trenutnega, nekaj, kar se bo končalo, zaključilo in izčrpalo ali pa ima pred seboj nove poti, še drugačne možnosti, možnosti razvoja v tej ali drugi smeri?

To, kar bom sedaj povedal kot zaključke, kot zahteve novega jugoslovanskega filma, je hkrati po mojem mnenju tudi možnost njegovega razvoja, neka velika širina, svoboda kot osnovna karakteristika našega gibanja, prav to pa onemogoča vsakršna predvidevanja o smeri razvoja.

Kaj omogoča razvoj in katera je hkrati že formirana težnja razvoja? Po mojem mnenju jo najdemo predvsem na ideološko filozofski ravni. Edinstvena, tako v jugoslovanskih kot tudi svetovnih okvirih, je možnost zamenjave kolektivne mitologije z brezštevilnimi osebnimi mitologijami.

Po mojem mnenju je s sintetičnega stališča ta lastnost najvažnejša in najbolj dragocena. Tisto, kar smo včasih imenovali ideologija naše družbe, tisto, kar smo imenovali osnovne predpostavke, s katerimi se vsi strinjamo, je sedaj postalo vprašanje. Posamezni avtorji so si vzeli takšno svobodo v zadnjih treh štirih letih, še posebno pa od našega zadnjega razgovora, da so skupno osnovo, skupno ideološko bazo naše družbe razslojili na vrsto individualnih, osebnih in ideoloških stališč, ki velikokrat delujejo kot zelo povprečna. Neki avtor je zanje dejal, da so heretična in v bistvu prav z raznovrstnostjo in z antagonizmi omogočajo razvoj tako, da se lahko katerokoli novo heretično, individualno, osebno stališče vključi v perspektivo . . .

Ta splošna karakteristika je osnovna. Ostale, ki smo jih že zdavnaj ugotovili, bom omenil samo mimogrede, ker so zaradi svoje estetske narave za naš razgovor manj važne, potrebne pa za kompleksno sliko problema.

Prva karakteristika z estetskega stališča je prav gotovo to, da se je tradicionalni izraz, kjer je filmska slika določen znak z določenim, fiksiranim in jasnim pomenom, spremenil v neke vrste sintetičen, povsem nedoločljiv in razblinjen znak. V bistvu je ves film ali prizor ustvarjanje vzdušja, ki prinaša pomen. To je tisto, kar smo svoj čas poskušali imenovati globalno metaforiko. Mislim, da so najboljši filmi letošnje proizvodnje v naši kinematografiji (Zbiralci perja, Jutro, Prebujanje podgan, Na papirnatih avionih, Ljubezenski primer) estetsko grajeni v tem stilu.

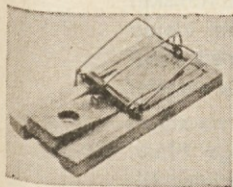
Obsežnost možnosti, širina tega načina simbolizacije in njegova svoboda je tolikšna, da celo najrazličnejšim individualnim stilom lahko najdemo skupni imenovalec. O tem vprašanju ne bom več razglabljal, ker je preveč specifično, moral pa sem ga omeniti.

Tretja karakteristika je polivalentnost pomena. To je tisto, kar je Slobodan Novaković nedavno imenoval odprta metafora v jugoslovanskem filmu. Mislim, da je to osnovna karakteristika. Polivalentnost pomena je možnost, da film izpove vrsto stvari, ki jih avtor ni vedno nosil zavestno v sebi, pa je občinstvo v njih odkrilo sebe.

Makavejev je tudi primer takšne polivalentnosti, zelo zapletene polivalentnosti, ki izhaja iz nekakšnih globinskih in širinskih struktur. V tem, kako Makavejev uporablja Eisensteinova načela širine, to je pri njem neke vrste pretrgana sočna metafora in slojevitost v globino, ki po mojem mnenju izhaja iz najboljših tradicij ameriškega filma, je opazna povezanost s Chaplinom. Film Makavejeva

je možno doživeti na ravni čutil, to je na senzacionalističnem nivoju, kot vrsto šokov usmerjenih na čutila. Preko doživljanja logično ali nelogično povezane zgodbe kot neke vrste intelektualne pripovedi lahko prodremo malo globlje v njeno strukturo. V še globlji sloj, v katerem se naše afektivne možnosti sprožajo. Mislim, da film Makavejeva prinaša slojevito strukturo in globino kot nekaj novega v naši kinematografiji, kot nekaj, česar do sedaj v našem filmu nisem odkril.

Ista slojevitost, omejena samo na enostavnejši nivo, je prisotna tudi v drugih jugoslovanskih filmih...



branko šömen: vrednosti provincializma

Vrednosti novega jugoslovanskega filma so v konkretnih INTELEKTUALIZACIJAH filmskih idej tistih posameznih avtorjev, kateri upoštevajo in koristno uporabljajo navidezno postranske življenjske prvine, ki so bile vse do včeraj tabu in so danes zavzele mesto sankcioniranih norm o našem času in življenju, golo posnemanje življenja pa zamenjale z lastnim dialektičnim osvajanjem, v katerem se zrcali načelo dialektično-materialistične estetike.

Še včeraj smo od naše kinematografije zahtevali fotogenično podobo nekakšne »tipične družbene stvarnosti«, »strukturo družbe kot celote«, pri čemer so se vrhunski filmski ustvarjalci tem šablonskim zahtevam in legitimnemu kliširanju stvarnosti ognili, sami pa postali misleči in finančno samostojni konkvistadorji nekaterih, na filmu doslej neizpovedanih zornih kotov resnice in vrednosti o nas.

Tako imenovana AVTORSKA kinematografija, povzdignjena v resnost in filozofsko analizo človeške eksistence, si je kot SREDSTVO in kot UMETNOST izbrala kreativno ISKANJE, svojo najbolj prefinjeno obliko eksistence pa potrdila v POEZIJI odkrivanja in vsega odkritega. Filmi, ki so nastali med obema puljskima tribunama, ne sijojo s sabo samo elementov osveženih interpretacij posamez-

nih človeških usod, v katerih se kažejo tudi splošne, nacionalne in družbene usode, marveč predstavljajo filmsko umetnost kot osamljeno poslanko, ki si jo lahko sleherni gledalec prisvoji ali jo zavrže. Poglavitno je, da je režiser izpovedal svoj svet dovolj objektivno in avtentično in le na gledalcu je, da del režiserjeve pripovednosti izlušči zase. Filme je treba preprosto gledati, vse drugo je stvar posameznika, njegove miselne in čustvene intenzitete, kako bo znotraj sebe razporedil dane vrednosti. Film je prav tako kot LEGO KOCKE sestavljen iz elementov, iz virtenih in doživljenih stvari in režiser jih pač razporedi tako, da bi nam z njimi najboljše predstavil svoj odnos do predmetov, ki imajo svojo materialno vrednost, eksistenčni pomen, lepoto, praktičnost ali časovno determinirano NAVZOČNOST. Montaža teh predmetov, zaporedje sekvenc nam sproža vprašanje njihovega SMISLA. Smisel filmskih kadrov in filma kot celote pa je jasen: kaže nam idejno in materialno vrednost odnosov med ljudmi, med predmeti, med ljudmi in predmeti, govori o življenju samem.

Ta nova montaža, interpretacija in gledanje na stvari okrog sebe so kvalitete novega jugoslovanskega filma. Režiser filma postaja kompleten avtor in ustvarjalec filma, njegovo delo je prav tako integralni del celotne nacionalne duhovne vrednosti in klime, ki ji pripada. In prav tako kakor se novi brazilski film bori, da bi postal del kulturnega bogastva Brazilije, tako si bo tudi novi jugoslovanski film moral priboriti podobno mesto in položaj v našem kulturnem bogastvu.

Izhodišča, ki že danes determinirajo novi film, so v tolikšni meri zanimiva, da jih lahko nekaj naštejemo, čeprav je ta seštevek bolj kompliment kot pa dejanska analiza vsega, kar bi lahko sprejeli pod skupni imenovalec novega jugoslovanskega filma.

Novi jugoslovanski film je odpravil žanre, kajti tudi človek ne živi vse svoje življenje v enem samem žanru.

Novi film zanima življenje v celoti in v plasteh, v panorami in podrobnosti, kajti človek sebi in življenju ne more obrniti hrbta, ker je obdan z življenjem in determiniran sam s sabo.

Novi jugoslovanski film se ukvarja s smrtjo, da bi nas prepričal o vrednosti življenja, kot sta storila Makavejev v Ljubezenskem primeru in Pavlovič v Prebujenju podgan.

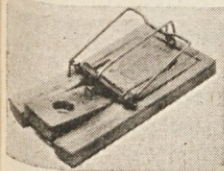
Novi jugoslovanski film je odkril erotiko, ker pojmuje golo človeško telo kot del našega bistva, ki prav tako kot usta ali roka lahko govori samo zase, kot je to pri Makavejevu.

Novi jugoslovanski film pa bo imel v prihodnje svojo eksistenčno vrednost samo v primeru, če bo dosleden samemu sebi in če bo premagal svoj lastni provincializem. Filmski ustvarjalci se bodo namreč morali v prihodnje izenačiti s stvarmi, ki jih prikazujejo. Čehi so uspeli samo zaradi tega, ker so prikazali sebe kot vsakdanje ljudi, dokumentarno avtentične slabiče in bojazljivce, pijance in nepristne pedagoge ter moralneže: razkrili so se kot ljudje z vsemi moralnimi slabostmi, da bi se tako zavzeli za estetske vrednosti življenja. In kar je najbolj važno: režiser se je opredelil za to, kar je pokazal. Ni se deklarativno, samoveščno dvignil nad posneti dokument, ni bil več kot »oni«, ki jih je kazal, ampak je s filmom predstavil tudi sebe. To je edini možni način, da NOVA interpretacija našega človeka ne izzveni neprepričljivo, zlagano in konstruirano. To bi moralo biti izhodišče za tiste avtorje, ki v našo kinematografijo vstopajo in pomenijo potencialno moč naslednjega vala novega jugoslovskega filma.

ingo paš:

zakaj stoji film v svojem pomenu odsevanja stvarnosti odkrito pred ničem svojega bistva?

Kaj pomeni v naslovu zajeta oznaka »novi jugoslovanski film«? Tega vprašanja dejansko ni mogoče preskočiti, če naj sploh postane razvidno to, kar hočemo razpravljati. To pa, kolikor hoče biti razprava bistvena, nikakor ni zgolj nekaj subjektivnega, naša svobodna predstava, marveč nekaj, v čemer z našim filmom obenem že smo. Vprašujemo v dogajanje našega filma, vsakokrat že sami znotraj tega dogajanja in po njem iz nekega določenega odnosa, v katerem naš film tako ali drugače je. V tem vpraševanju se tako vselej iz določenega odnosa, v katerem naš film je, le ta razkriva v temelju, s tem pa se tudi to vpraševanje v svojem odnosu utemeljuje: dogaja: kot takšno spraševanje se določa iz tega temelja nazaj vanj — v njegovo potrjevanje kot zanikanje. Naslov »novi jugoslovanski film« tako že nekako predpostavlja ta temelj razprave, da ga v tem pomenu lahko tudi razumemo kot



formalno tehnično oznako časovno-krajevne razmejitev določenega področja — umetniške zvrsti — torej kot goli formalni okvir: v njem pa naj se razprava iz svojega že nahajanja v dogajanju našega filma v to dogajanje neposredno obrne in ga izpraša. Naše začetno vprašanje se je tako izkazalo za nepotrebno; to pa vsekakor ob določeni predpostavki: da namreč temelj razprave obstoji.

Če torej vendar še naprej vztrajamo pri svojem prvotnem vprašanju, potem to pomeni, da nam je prav obstoj tega temelja, na podlagi katerega je ta naslov kot takšna tehnično formalna oznaka vobče mogoč, postal vprašljiv. Vprašljivost obstoja tega temelja kot nosilca dogajanja jugoslovanskega filma je tedaj naš temeljni odnos, v katerem se nahajamo v dogajanju našega filma in iz katerega se nam zastavlja potreba za vpraševanjem v pomen njegovega dogajanja kot takšnega, to je našega, jugoslovanskega. S tem se oznaka »novi jugoslovanski film« v svojem čisto formalno tehničnem pomenu vprašuje v svoje bistvo, to je v to, kar jo v tem čisto formalno tehničnem pomenu sploh omogoča in v čemer torej bistveno je — dogajanje našega filma. V tem vpraševanju se vprašuje obenem ob utemeljenosti filma kot našega, jugoslovanskega družbeno zgodovinsko dogajanje umetnosti vobče, se pravi tisto pojmovanje umetnosti, v katerem se umetnost v svojem bistvu postavlja kot večna vrednota. Toda mar se družbeno-zgodovinska danost še kakorkoli dogaja skoz svoje utemeljevanje v umetnosti? Ne more biti dvoma, da že dolgo ne več. V svojem bistvu se umetnost kvečjemu še postavlja po danosti sami v njeno potrjevanje. To pa more pomeniti samo, da se bistvo danosti ne nahaja več v odprtosti pomena umetnosti; da nasprotno danost biva po sebi in da v ničnosti tega svojega bistva izrablja umetnost kot sredstvo svojega samopredstavljanja. S tem se bistvo umetnosti same odreja v nič. Kot taka ni umetnost v svojem bistvu slednjič nič drugega od danosti — je predmetenje samo. Njen pomen se predpostavlja kot dan. S tem smo zadeli na problem bistva umetnosti vobče, na problematiko, ki je na tem mestu ne moremo niti bistveno zastaviti, kaj šele, da bi jo v vpraševanju domislili v njenem usodno zgodovinskem pomenu. Prav tako morata vprašanji, ali se umetnost sploh še dogaja in če se, kako se potem dogaja, ostati odprti. Kar je za nas ta hip, ko skušamo odrediti bistvo »novega jugoslovanskega filma«, v tej določitvi pa privedi filmsko umetnost na raven bistvenega vpraševanja, pomembno, je, da film v svojem temelju ni zunaj tiste odločitve v dogajanju umetnosti, po kateri se danost v

svojem bistvu ne nahaja več v njeni odprtosti; da potemtakem filma zunaj te odločitve v dogajanju umetnosti vobče ne moremo zastaviti v njegovem temelju. To slednje moremo tu bolj ali manj prav tako postaviti samo kot hipotezo, saj je na tem mestu povsem nemogoče zastaviti takšno mišljenje, ki bi mislilo bistvo iz njega samega. Tako se moramo zadovoljiti z nekaj površnimi oznakami, ki naj bistvo filma naznačijo le toliko, kolikor je to nujno potrebno, da iz njega razpremo pomen »novega jugoslovanskega filma« v njegovem poreklu.

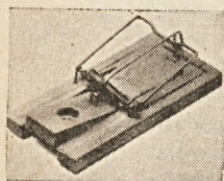
Če katera, potem je danes še vedno v veljavi tista stara določitev bistva filma, po kateri je film najpopolnejši odsev stvarnosti. Ta oznaka je, kar se tiče objektivne veljave tega odseva danes dvomljiva: pomen v filmu prikazane stvarnosti zavisi od subjektivnega stališča ustvarjalca. Pomen te utemeljenosti filma na stvarnem kot bistvo tega, na čemer ustvarjalec vsakokrat stoji, se ob tem ne zastavljata v vpraševanje. Kvečjemu da se posamezni filmi kritizirajo s tem, da pačijo objektivno stvarnost, in jo potem v imenu subjektivnega stališča avtorja razveljavljajo. Kot tako se bistvo filma odreja v utemeljevanje obstoječe stvarnosti, v njeno zanikanje kot potrjevanje. V tej odvisnosti od danega je potemtakem film bistveno družbeno-zgodovinski; obenem pa je v tem, da je po danosti, v dogajanju danosti same in s tem a priori zunaj bistva umetnosti, ki se nikoli ne utemeljuje na danem. Kot to dogajanje danosti, ki temelji sama v sebi, se film bistveno odreja iz tiste odločitve v bistvu umetnosti, po kateri se to bistvo postavlja samo še po danosti za sredstvo njenega samodogajanja. Obenem pa se film sam temelječ na danosti nikoli ne more dogajati v bistvenem vpraševanju danosti: to razpirajoče dogajanje danosti kot bistvo umetnosti iz svojega bistva zastira in ga vseskozi določa na nič. Vendar se film kot to odsevanje stvarnosti na temelju subjektivitete ustvarjalca in s tem temelju subjektivitete gledalca lahko dogaja v svojem družbeno-zgodovinskem pomenu le v prisotnosti bistva danosti po človeku in za človeka. V prisotnosti tega bistva kot družbeno-zgodovinskega temelja je dogajanje filma v svojem ontičnem pomenu tudi družbeno-zgodovinsko utemeljeno. V tem pomenu je bil »naš« film v polpreteklosti bistveno-zgodovinsko »jugoslovanski«. Danes nasprotno lebdimo v odsotnosti bistva danosti, ki je danost po sebi in zoper človeka. S tem stoji film v svojem pomenu odsevanja stvarnosti odkrito pred ničem svojega bistva. Vprašanje po temelju ustvarjalca kot gledalca, to je odsevane stvarnosti, je postalo vidno kot vprašanje. Stvar-

nost kot taka, ki je zunaj pomena za človeka nič, je samo v nenehnem poteku postavljanja kot porabljanja; ta nenehni potek je dogajanje filma v pomenu odsevanja stvarnosti, v katerem se ustvarjalec kot gledalec utemeljujeta na stvarnost odseva kot stvarnost po sebi, to je na nič, da se v tem potekajočem dogajanju tudi nič ne dogaja. Stvarnost odseva, po kateri je stvarnost za človeka, je kot stvarnost po sebi postavljenost ničča, da je tudi neposredna čutno predmetna stvarnost kot stvarnost za človeka v svojem bistvu obenem že ta stvarnost po sebi, nič sam. Bistvena določitev »novega jugoslovanskega filma« je tedaj, da se nahaja v izmaknjenosti svojega družbeno zgodovinskega temelja. To nenahajanje »novega jugoslovanskega filma« v ničemer pa seveda ni odločeno šele iz dogodka razkritosti bistva stvarnosti za človeka obenem kot stvarnosti po sebi, marveč je bistveno iz tiste odločitve, po kateri se bistvo danosti ne dogaja več v pomenu umetnosti, in torej sovпада s samim bistvom filma kot odsevanjem stvarnega, njegovi utemeljenosti na stvarnem: očitno je namreč, da se je »jugoslovanski film« v svoji družbeno zgodovinski utemeljenosti vseskozi dogajal v prikrivanju same skritosti pomena umetnosti in se tako sam v samozakrivanju svoje nične utemeljenosti že ves čas bistveno ni dogajal v ničemer. To najprej pomeni, da je šele z »novim jugoslovanskim filmom« kot razkritostjo njegove nične družbeno zgodovinske utemeljenosti dana možnost bistvenega vpraševanja v bistvo filma kot odsevanje stvarnega. V pomenu tega vprašanja je dogajanje filma v bistvenem dogajanju umetnosti absolutno zunaj vsake družbeno zgodovinske naravnosti; to vpraševanje v tem bistvenem pomenu drži v odprtosti prostor in čas, ki z njunim običajnim pomenom nima nobene zveze več. »Novi jugoslovanski film« ostaja kot »jugoslovanski« še vedno v razumevanju samega sebe iz naravnosti v družbeno zgodovinsko utemeljevanje; vendar v tej svoji bistveni označitvi tudi ne pomeni kaj več od »nemškega«, »francoskega«, »angleškega« filma. Oznaka »jugoslovanski« je iz bistva »našega« filma formalno tehnična; to pomeni, da je družbeno zgodovinsko bistvo filma, s tem pa tudi njegovo bistvo kot odsevanje stvarnosti, postalo zgolj še nekaj formalno tehničnega. Zasnovanost njegovega dogajanja v ta čisto formalno tehnični pomen govori oznaka »nov«. »Nov« v tem pomenu tedaj ne označuje zgolj nekega premika na estetski ravni, ki naj bi se potem dogodil iz samega sebe zase, marveč kot oznaka označuje spremembo v bistvu »jugoslovanskega« filma, v kateri šele temelji to, kar se kaže kot sprememba na obliki in

ki zato iz estetike ne more biti nikoli mišljena. Prav v tem formalno tehničnem pomenu svojega bistva, iz stanja v njegovi odsotnosti pa se — iz utemeljenosti filma v odsevanju stvarnosti — kaže vprašanje bistva filmske umetnosti kot golo estetsko vprašanje. V tem pomenu se film dogaja v spraševanje možnosti svojega bistva, ki pa se iz bistva tega vpraševanja obenem predpostavlja kot dano, da se zunaj njega obenem nahaja v njegovi nevprašljivosti; vrednota je bistvo samo, ki se postavlja po sebi v svoje lastno ničenje. Film je tedaj v svojem dogajanju bistveno čisto v sebi samem utemeljeno ničenje, čisti voluntarizem: kot tak se v svojem bistvu postavlja po danosti v službo njenega dogajanja in se tako v nenehni ničnosti svojega bistva sam v svojem pomenu odreja v nič. Iz te samopostavljenosti bistva filma po danosti za njeno lastno zagotavljanje se bistvo filma še odreja na raven družbeno zgodovinskega: v tem pomenu je potem oznaka »jugoslovanski« še smiselna. Toda obenem je v svojem čisto formalno tehničnem, voluntaristično ničnem pomenu sam samo še golo estetsko vprašanje. To na eni strani pomeni, da se iz njegovega družbeno zgodovinskega vpraševanja nič več ne dogaja, na drugi, da je v svojem spraševanju po lastnem bistvu in s tem svojem ničnem pomenu v dogajanju filma na sploh — to je filma v njegovem bistvu odsevanja stvarnega kot takega.

Iz tega temeljnega položaja filma se seveda poraja vrsta vprašanj, ki se sama iz odsotnosti družbeno zgodovinskega bistva filma, sprašujoč se v to odsotnost tudi sama na neki način gibljejo že zunaj družbeno zgodovinskega horizonta in v svojem dogajanju lahko izkazujejo samo ta temeljni nič. V svojem bistvu je seveda tudi to vpraševanje čisti voluntarizem. Vendar to ne pomeni, da je to vpraševanje kakor tudi to dogajanje filma, kolikor se zastavlja že iz svoje vstavljenosti v nič, čista samovolja. To bi moglo biti le tedaj, ko bi bil nič v svoji prisotnosti očiten. To pomeni, da se v svojem vsakdanjem bistvu nahajamo v zastrtosti nič in da se v tej zastrtosti svojega ničnega bistva tudi še vedno dogaja film. V tem dogajanju se nič prikriva in to dogajanje v utemeljevanju samega sebe v sebi samem zase odreja na raven čiste fikcije. Vendar ono samo sebe v ničnosti svojega temelja prikazuje kot bistveno družbeno zgodovinsko in tako temu, kar bi šele bilo treba prav zastaviti, namreč vprašanje po samem bistvu filma, usodno zapira pot. To dogajanje v svoji dvojnosti samorazkrivanja in samozastiranja odsotnosti resnice filma tudi temeljno opredeljuje »jugoslovanski« film. Veljavno bi ga mogla izkazati se-

veda samo analiza posameznih filmov. Vendar to — na tem mestu nemogoče — morebiti ni niti potrebno, kolikor iz temelja premislimo bistvo filmov, kot sta Rondo in Grajski biki, v katerih ničnem dogajanju se nič iz sebe samega kaže, in bistvo tistih filmov, ki sprašujoč se po lastnem temelju ta temelj v njegovi ničnosti obenem postavljajo kot dan in se na njem utemeljeni dogajajo v svojem samo-utemeljevanju in družbeno zgodovinskem aktivizmu. Obenem s tem pa se v temelju tudi zastavlja vprašljivost celotnega odnosa, v katerem se »naš« film danes nahaja, to je odnos, v katerem se film v svojem bistvu še vedno postavlja na družbeno zgodovinski temelj. V tej vprašljivosti se potemtakem nahaja vse tisto pisanje, ki izhaja iz družbeno zgodovinskega pomena filma, ta pričujoči festival, kolikor v svoji omejenosti na »jugoslovanski« film utemeljuje film kot bistveno družbeno zgodovinski, končno bolj ali manj celoten položaj naše kinematografije.



toni tršar: svoboda in nepredvidljivost

Sam naslov, ki z njim uokvirjamo razgovor, nudi dovolj možnosti in naravnost provocira, da si zastavimo vprašanje, kaj novi jugoslovanski film pravzaprav je in katerim delom lahko pritaknemo ta sicer dovolj abstraktni epiteton. Toda, zdi se mi, prav je, da prezremo možnosti, ki se nam ponujajo in se izognemo zapeljivi provokaciji, ki jo narekuje venomer prisotna želja po jasnosti, definiranju, uokvirjanju in marljivem razmeščanju po predalih.

— Zakaj, prav ta novi jugoslovanski film je odločno presegel takšno strukturo mišljenja; ne pojavlja se več kot ilustracija, se pravi nesvobodno približevanje, neke vnaprej izoblikovane estetske, idejne, moralne ali kakršnekoli strukture, ki bi jo bilo mogoče uvrstiti v ta ali oni predal, marveč kot povsem avtohtona eksistenca, brez smisla zunaj same sebe, popolnoma nepredvidljiva vna-

prej. Novi jugoslovanski film je potemtakem — svoboda! Svoboda v odnosu do estetskih, idejnih, moralnih in socialnih norm. Svoboda in nepredvidljivost.

— Historiat razvoja ustvarjalnih teženj jugoslovanskega filma v zadnjih letih kaže logično kontinuiteto. Odpišimo določeno zgodnje obdobje jugoslovanskega filma, ker nas v tem trenutku ne zanima; začnimo s filmom, ki se že zaveda samega sebe in ki poskuša kreirati neki svet. Osnovna resnica tega filma ni resnica sveta, ki ga prikazuje, marveč — izrazita namenskost. Ta film je ilustracija neke določene ideološke strukture, vse v njem je podrejeno eni sami težnji: približevanju osnovni ideji — vodnici. Zaradi tega je podoba človeka v teh filmih črno-bela, zaradi tega se v teh delih človek pojavlja predvsem kot socialija in moraliteta. In, ne nazadnje, zaradi tega je tudi dramaturgija teh filmov najbližja hollywoodskemu receptom — čeprav jim je ideološko popolnoma nasprotna — vse je natanko predvideno vnaprej, vsi odnosi so striktno motivirani.

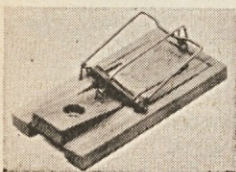
— Nezadovoljstvo s takšnim stanjem stvari se pozneje razvija v dveh smereh, ki ju zaostruje predvsem kritika, na eni strani poudarjanje estetike kot možnosti preseganja te situacije, kot rešitelja nekih bitnejših problemov jugoslovanskega filma. Na drugi strani pa silovit poskus avtorjev — razbiti dotedanjo šablono o dobrem in zlem človeku (ki se v filmu kažeta kot antipoda ter omogočata dramaturško koncepcijo igre in protigr), ki se v letu 1964 manifestira na nedvoumen način: dobršen del filmov ukinja dotedanjo strukturo in manifestira negativnega junaka, resda še vedno na dovolj dogmatičen, se pravi vnaprej predviden način, vendar pa kot izrazito negacijo dotedanje šablone. Že leto pozneje jugoslovanski film prikazuje osnovno človekovo situacijo s porazom. Več kot polovica filmov v letu 1965 govori o poraženem človeku. Čeprav imajo vsi ti filmi dovolj izrazito socialno noto, pa poraz v večini primerov ni zgolj socialna resignacija, njegove karakteristike in dimenzije so veliko globlje.

— Prav premik, ki sem ga skušal nakazati in o katerem je bilo že govora na raznih srečanjih in razpravah, čeprav v drugem kontekstu, je verjetno najpomembnejši preobrat na poti k temu, kar imenujemo novi jugoslovanski film. Ukinjanje uveljavljenih struktur, ki jim je prava vsebina določena namenskost, kot sem že v začetku zapisal, ima za posledico več pomembnih dejstev: s tem, da je jugoslovanski film afirmiral človeka kot eksistenco brez določenega projekta, ki ga osmišlja, je

prišel lomiti še druge sponse, v katerih je dotlej živel; estetska in dramaturška pravila na eni strani, na drugi pa se počasi otresa tudi iluzije o socialni in moralni funkciji filma.

— Se pravi: novi jugoslovanski film je res eksistenca za sebe, brez namenov zunaj sebe, nepredvidljiv vnaprej, film, ki lahko živi in učinkuje samo v direktni komunikaciji in nikakor zunaj nje.

Nekorektno bi bilo nemara pred festivalom izločati nekatere filme, ki lahko služijo kot argumentacija teh tez. Zato bom skušal konkretizirati svoje teze na mestu samem, v Pulju, v neposredni razpravi za »okroglo mizo«.



lado kralj: eksistencialni vitalizem

Jugoslovanski film je svojo zrelost dosegel relativno zelo pozno, mnogo kasneje kot recimo upodablajoča umetnost in literatura. To seveda predvsem zato, ker je bil kot sredstvo najbolj množičnega vplivanja mnogo bolj pod kontrolo birokratskih in dogmatskih forumov in je torej mnogo težje prišlo do prodora individualne ustvarjalne pobude. Vendar bi bilo skoraj nemogoče reči, da je novi film nastal kot rezultat spopada in upora proti birokratskim težnjam, čeprav so tudi te prispevale svoj delež: novi film je nastal predvsem kot komponenta bistvenih premikov v strukturi jugoslovanske družbe same, ki so se dogajali v tem desetletju.

»Novi film« je skupek med seboj kar najbolj raznorodnih teženj in načinov realizacije, in zaživel je mimo teženj in načrtov formalnih filmskih institucij. Vse določneje se je oblikoval nekako od l. 1960 dalje, in danes, ko je že tako eminenten, da je dobil svoje generično ime, lahko v njem razlikujemo tri pogloblitve usmeritve:

1. esteticizem, to je esteticizem v oblikovanju celotne strukture filma, ne le v formi (Hladnik itd.);

2. intimizem, ukvarjanje z eksistencialnimi, življenjskimi situacijami, na dnu katerih sta ali eros ali smrt ali oboje (A. Petrović, Mimica itd.);

3. situacijski vitalizem, razbijanje tradicionalne humanistične strukture dobrega in zla, potrebnega in nepotrebnega, lepega in grdega itd. (Makavejev, Pavlović itd.).

Za vse te usmeritve je značilno, da iz njih skoraj popolnoma izginja vsakršna hotena, načrtovana socialna komponenta. Ti filmi niso več naravnani na socialno akcijo, niso več sredstvo socialne akcije v okviru tradicionalnega humanizma, temveč postajajo substanca sama po sebi, suveren ustvarjalni akt, ki zunaj filmske izpovedi nima nobenega neposrednega namena.

Zato so tudi skoraj povsem potihnilo razgovori o vprašanju, ali je film umetnost ali ni, kajti ti razgovori so možni le ob prisotnosti nekega skupnega in vseodločujočega kriterija, ki filmom odmerja njihovo stopnjo umetnosti glede na njihovo humanost, socialno pravičnost, glede na njihovo identiteto s tradicionalnimi pojmi lepega, dobrega in koristnega.

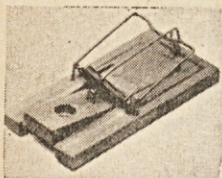
»Novi film« pa je preprosto to, kar je. Je suverena izpovedna struktura, ki se je izmaknila tradicionalnim družbenim umetnostnim normativom.

Kaj to pomeni? Predvsem to, da se je v osnovi spremenila sama struktura družbe, iz katere ti filmi izhajajo. Ta družba ni več pregledna in izmerljiva z enim samim vatlom, družbeni pojavi postajajo nepregledni, njihovo načrtovanje je vse manj mogoče in vse večjo iniciativo dobiva individualno odločanje v vsaki eksistencialni situaciji posebej. Film ni več sredstvo, ki naj vpliva na družbo in jo spreminja v smeri neke določene vrednote, film postaja substanca brez tradicionalnih vrednot: postaja enostavno struktura, ki nam stanje družbe **izgovarja** z individualnega zornega kota.

Neobremenjen individualni ustvarjalni akt je torej pogloblitva karakteristika »novega filma«. In po vsem tem je morda razvidno, da bo **ekstencialni vitalizem**, kakršnega izpričujejeta npr. Makavejev ali Pavlović, imel v razvoju teh novih teženj vse večjo besedo.

žika bogdanović:

novi film je izraz svobode



Novi film je izraz svobode.

To pomeni, da je novi film svoboden predvsem do globalne umetniške konvencije medija, kakor tudi, da je novi film osvobojen magme površinskih omejitev, ki so desetletja determinirale njegov razvoj. Dosežena svoboda novega filma zavrača vse, kar je zunaj človeka in zunaj umetnosti.

Vprašanje izbora je nepomembno; »prekleti cineasti« so stvar preteklosti. To je nedvomno otipljiv dokaz revolucioniranega ozračja, v katerem se razvija novi film, ozračja, ki ga je vzbudil novi film tudi sam. Civilizacija moderne umetnosti šteje novi film za del svoje integritete in za potrdilo svoje identičnosti. Film je postal z novim filmom prvič v svojem umetniškem razvoju enakopraven del kulture časa.

Slišati je o vse večjem nerazumevanju umetnosti, o poglobljanju jezua med umetnostjo in njeno publiko. Vendar pa je to zmoten in, lahko bi rekli, reakcionaren preplah. Kajti, nova umetnost spontano in nevsiljivo vzpostavlja stik z določeno senzibilnostjo, ki je novo umetnost pripravljena sprejeti, s senzibilnostjo, ki ni, kot v preteklosti socialno ali razredno determinirana. Če danes obstaja umetniška aristokracija, to ni več aristokracija razreda, tudi ni aristokracija duha, pač pa aristokracija senzibilnosti. Za dojetje nove umetnosti, ki se poraja, še zdaleč ni potrebna zgolj inteligenca: potrebna je duša. Nova umetnost ne terjaa razumevanja, pač pa poistovetenje. Občutek svobode, ki prežema novi film in ga pogojuje, temelji na tej identifikaciji senzibilnosti, na načelu notranje sorodnosti. Od človeka k človeku: motiv in alibi ni eroica, temveč resnica. Odtod nobena umetnost preteklosti ni bila bolj človeška od današnje.

Poudarjena človečanska raven novega filma pa ne anticipira neke njegove nove estetike — če ta obstaja. Prepričamo se lahko, da je novi film — takšna je bila umetnost vseh prehodnih obdobj — manj stvar koncepta kot entuziazma in senzibilnosti. Očitno je to začetno stanje, novost, stanje, ko dela rastejo zgolj iz prakse. Novi film nehote potrjuje, in v tem se morda najgloblje izraža nje-

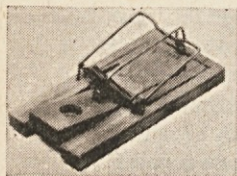
gova avtentičnost, da so umetnostne teorije, nastale po deduktivni poti, edino resnične. Revolucionarna vrlina novega filma je v tem, da ni obtežen z nikakršno vnaprej dano estetsko ideologijo: kljub temu da njegova svoboda ne zavrača vsakega predhodnega izkustva, marveč išče sorodnosti z izkustvom, ki ga je anticipiralo. Novi film torej ni drevo brez korenin. Ta kontinuirana sorodnost bolj kot vse drugo potrjuje njegovo historičnost.

Iz napisanega lahko sklenemo, da ima novi film svojo preteklost in zato tudi svojo prihodnost. V trenutku, ko nastaja, je komaj mogoče definirati njegove bistvene fenomenološke predpostavke; toliko bolj, kolikor je novost, ki jo prinaša novi film, samo delno izražena v filmskem jeziku. To pa je zelo pomembno, morda najvažnejše področje novega: iz odnosa do jezika namreč izhaja njegova estetska ekspresija. Novi film ni novi filmski jezik, pač pa nova struktura, ki v njem potrjuje smisel vsega novega. V novem filmu zasluži posebno pozornost dejstvo, da dejanje prerašča pobudo. Ta izhodiščna pozicija — pozicija prakse in ne programske spekulacije — osvobaja novi film dolžnosti, da služi neki vsebini; z drugimi besedami, osvobaja ga potrebe, da se zadržuje v okvirih naracije. Novost novega filma je tudi v tem, da, kot vsa moderna umetnost, zavrača narativnost in si prizadeva s povsem individualnim ustrojem dane materije doseči ekspresijo, ki bo kateremu od primerov novega filma vdihnila značaj umetniškega dela. Novost novega filma je torej v strukturi, ki je brez pravil: ki ni objektivizirana s posebno predpostavko zunaj umetniškega dela samega.

Največja težava, morda nepremostljiva, nastane šele s poskusom kako natančneje opredeliti značaj določene strukture. Vemo za novi francoski, novi ameriški, novi čehoslovaški, celo za novi jugoslovanski film. Vsi so bolj ali manj novi, čeprav so med njimi, če izvajamo celotno vrednost, ki je rezultat enotnosti hotenj, nedvomni razločki. Ti so morda predvsem izraz individualnih avtorskih kvalifikacij in je zato potemtakem pametneje obravnavati problem strukture v novem filmu s stališča individualne ustvarjalne konkretizacije določene ideje ali določene emocije. Novi film v svoji sedanji fazi je predvsem funkcija ustvarjalne domišljije: razvoj njegove strukture, a s samim tem tudi celotne ekspresije novega filma, je odvisen od izbora določenega avtorja, od njegove svobode, torej tudi od njegove invencije. Po sami svoji naravi se novi film torej upira občemu: ne računa z estetsko identifikacijo na ravni stilov. Toda, tudi v tem individualnem ozračju obstaja senzibilna identifikacija. Senzibilnosti, so-

rodne med seboj, soočene s problemi umetniške konkretizacije, pogosto uporabljajo podobna sredstva in celo podobne rešitve.

Ta zaključek nedvomno prepričljivo ilustrira na primer temeljito uporabo načela elipse v novem francoskem filmu, načela svobodne asociativnosti v novem ameriškem filmu ali pa načela fotografske analize v novem čehoslovaškem filmu. Skupna senzibilnost ima za posledico tudi sorodne lastnosti. V navidezno kaotični strukturi novega filma obstajajo torej navzlic vsemu neke močne opore, ki preraščajo individualne lastnosti posameznih izkustev. Ta fermentna situacija, dolgotrajno potovanje k zrelosti, determinira na ustrežajoč način trenutno fazo novega jugoslovskega filma. Vleče ga dosežena svoboda, sorodna senzibilnost in, brez dvoma, napor, da odznotraj obnovi lastno strukturo: da se polasti prihodnosti, ki se odpira pred njim. To častno in jasnovidno dolžnost bo lahko opravila generacija, ki ni zastrupljena s konvencijami in je pripravljena tvegati. Zato, da bi lahko izrazila tisto, kar se v njeni mladi sli prikazuje kot obris trdnjave, ki jo je treba osvojiti.



ranko munić: dve vrsti poguma

Zdi se mi, da v odnosu do življenja, do sveta lahko umetnik pokaže dve vrsti poguma. Prvega, ki bi mu jaz dejal zunanji in drugega, kateremu bi rekel notranji pogum.

Zunanji pogum bi lahko bila umetnikova sposobnost, da spregleda in napade očitne, na neki način zunanje probleme, ki obstajajo v družbenem okolju, ki v trenutku napada postanejo tabuji, in so lastnost zunanje podobe neke širše celote.

Za razliko od tega je notranji pogum zame v tem, da se umetnik, ne da bi se oziral na zunanja mnenja in na prepovedane teme, sooči s svojo lastno vizijo sveta in da to svojo problematsko ali kakršnokoli že vizijo naredi vredno, zanimivo in končno tudi funkcionalno za vse ostale.

To naj bo le kratka in približna razlaga teh problemov. Simboli zunanjega poguma so zame na primer zelo dobri filmi, kakor sta Parada in Zadušnice ali v svojem času relativno soliden film Iz oči v oči.

Zakaj so ti filmi pomembni (Makavejev, Lazić), družbeno in estetsko vredni (Bauer), čeprav imajo le vrednost neke bolj ali manj demagoške geste? Ker je bil v tem času potreben pogum za konkretno besedo o tabujih, temah, o katerih ni bilo pametno govoriti.

Makavejev je na svoj način spregovoril o socialistični spektakularnosti, Lazić je z druge strani napadel nepristopne tabuje. In dve leti kasneje je Bauer s svojim filmom povsem deklarativno in eksplicitno zavrgel nepristopne tabuje. Po teh napadih pa je postal zunanji pogum nepotreben. Od tod tudi popolna zgrešenost dela razprave, ki je imela za pogum to, da so klofutali direktorje, oporekali nečemu, kar je bilo že zrušeno. To pa tudi označuje filme, kot je Službeni položaj, skratka filme nekaterih avtorjev, npr. Hadžića, Slijepčevića, Papića in v tem trenutku Klopčiča, poznejše filme Branka Bauera in tako dalje.

To se je zgodilo preprosto zato, ker je zunanji pogum potreben in upravičen samo do trenutka, ko se mu še lahko upre kaj živega in konkretnega. Mislim, da zunanji pogum ni ravno dolgoročno naložen kapital. Brž ko nekdo glasno spregovori o nekem tabuju, že doseže zmago, kar privede do polarizacije, ta pa prej ali slej obrne tok v korist avtorja, ki je o tabuju javno spregovoril.

Tisto pa, kar imam za notranji pogum, nima te zunanje deklarativne moči, zato so na tem področju tudi zmage mnogo težje. Eden od primerov notranje zmage, najprej se bom zadržal pri njih, je zame Makavejeva film Ljubezenski primer. In kako so takšne zmage težke, nam dokazuje prav ta film, ki mu ne manjka poguma, ki skorajda apostrofira in poveljuje destruktivnost itd.

Povsem naravno je, da je zmaga na tem področju mnogo težja, saj so potrebni enotnejši in občutljivejši instrumenti spoznanj, da prepoznamo pogum, ki ga je avtor pokazal. Verjetno se vam bo to zdelo nenavadno, toda zame je bil na tem festivalu morda najpogumnejši detajl zadnji kader filma Makavejeva Ljubezenski primer. Zakaj?

Makavejev posveča ves svoj film specifični analizi nesačesa, čemur bi jaz dejal dialektični kaos, ki določa življenje in eksistenco. Makavejev na prefinjen način postavlja nasproti svetlo in temno plat življenja, ali, če želite, srečo in nesrečo s čustvene plati. Skratka tisto, kar uveljavlja njegovo potrebo po sreči, potrebo po harmoniji, njegovo potrebo po umirjenem in uravnovešenem mestu v življenju. In z druge strani vse tisto, kar govori človek, ki teži k destruktiji. Makavejev je to primerjal z izvlečki ruskega filmskega dnevnika, ki prikazuje revolucionarje, ko skoraj z otroškimi veseljem rušijo objekte svojega sovraštva. V zadnjem delu filma Makavejev prikazuje človeka, ki uničuje ljubljeno žensko in s tem tudi samega sebe.

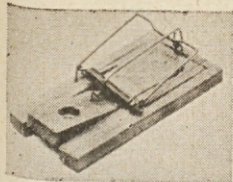
Pred nami je neka gmota, eksistencialna gmota, v katero se v vsakem trenutku, brez avtorjeve razlage, vpletajo in ugnetajo prav te akcije in reakcije, ti trenutki zmede, trenutki reda in trenutki nereda.

Zame je prav zaključek filma izredno pomemben. Izredno je pomemben tako za film, kakor tudi za osebnost Makavejeva. Mislim na poslednji kader filma (o katerem sem pravzaprav govoril, a ga namenoma nisem imenoval), na kader z vilo, po stopnicah katere se precej dolgo spuščata dve glavni osebi, čeprav ju ni več. Kajti ženska je mrtva, moški pa prej še zdaleč ni bil tako dovršen kot prav v tem kadru, ko ga vodijo v zapor.

Tega kadra ni mogoče razumeti kot golo retrospekcijo, kajti tu se ne bi mogel znajti po nikakršni razumni logiki. Če pa ta kader razumemo kot izločitev detajla iz kaosa, kot fiksiranje enega samega motiva, bistvenega za Makavejeva, kot fiksiranje edinega trenutka reda, skladnosti in sreče, potem bodimo pač sentimentalni, kajti če se Makavejev v svojem filmu ne sramuje zdrave sentimentalnosti, ni razloga, da bi se je morali sramovati mi.

To neracionalno, nekonstruktivno, toda organsko, strukturalno superponiranje nekega motiva, ki s svojo dolžino in s svojo zaključno pozicijo daje gradivu določene poudarek, je zame tisti pogum, ki je vreden modernega filma in ki tvori eno njegovih bistvenih značilnosti.

Z drugimi besedami, ne gre za pogum zmerjanja, za pogum odkritega upiranja in niti ne za pogum vpitja. Moje mnenje, da smo v tej naši kinematografiji že kričali in da danes kričimo čisto brez razloga, je potrdila vrsta primerov.



dušan makavejev:

novi jugoslovanski film — morilec, ki se ogleduje v zrcalu, oziroma podoba morilca, ki opazuje morilca iz zrcala

Zakaj imenujemo tisto, kar nam je danes všeč v jugoslovanski kinematografiji, s tako nedoločenim izrazom, kot je: **novi jugoslovanski film**?

Jasno naj nam bo, da pojavo, ki ga imenujemo **novi jugoslovanski film**, ne moremo začrtati jasnejših mej in točnejše karakteristike — in to je dobro.

Vsi poizkusi definirati **novi jugoslovanski film** se bodo srečali z dejstvom, da filmov, na katere pri tem mislimo, ne moremo razporediti v nikakršen sistem.

Ni jim lahko »določiti žanra« in jim predvideti usode, izmikajo se in zelo so osebni.

Zelo so osebni, kar pomeni, da niso podobni ničemu drugemu, razen samim sebi.

Zelo so osebni. To tudi pomeni, da pristopajo h gledalcu kot k osebnosti.

Spoštujejo gledalca, ki to tudi čuti in vrača, kolikor zmore — z razumevanjem, ljubeznijo in zanimanjem.

Drugi naziv za avtorski film bi lahko bil: **film namenjen vsakemu gledalcu posebej**. V tem je bistvo razlike med novim in starim filmom. Stari film se je obračal k »množičnemu gledalcu«, ki sploh ne obstaja. »Množični gledalec« je iz statističnih tabel izpeljana fikcija, počlovečen statistični podatek. »Množični gledalec« je zgolj koncept, neresničen, brezoseben človek, ki, statistično izpeljan, predstavlja pojem »množičnega okusa«. »Množični gledalec« je poosebljenje stihije tržišča. Stari film s svojim »množičnim gledalcem« je pravzaprav služil brezimnim silam odtujenih in izkrivljenih »človeških« potreb. Za formulami »množičnega gledalca« in »njegovih zahtev« se je skrivalo marsikaj. Avtorja, ki je osebnost, in gledalca, ki je tudi osebnost, je nemogoče nadzorovati in usmerjati od zunaj. Koncept »množičnega gledalca« je bil zelo primeren za »ideološke« operacije, kjer si je birokratsko policijski pritisk z njegovo pomočjo nadeval tak videz in ustvarjal demokratičen privid. Na umetnika torej niso pritiskali forumi, temveč so forumi samo tovariško posredovali v imenu ljudstva (»množičnih gledalcev«).

Do izvirnega demokratskega koncepta filma je bilo nemogoče priti tako, da bi še naprej imeli film za blago in gledalca za potrošnika. Iskati je bilo treba ustvarjalnejši pristop.

Pred dvema in pred štirimi leti smo se na razgovorih v času prvega in drugega GEFZ zedinili, da ne moremo priznavati niti dovoljevati meja med filmom in ostalimi umetnostmi, med filmom in drugimi načini iskanja, med filmom in življenjem.

V stare resnice o tem, da je nemogoče, ko gre za film, do kraja razločevati resničnost od iluzije, oziroma razmejiti stvarnost poezije od žive materialne stvarnosti, smo dvomili na različne načine.

Poizkusili smo osvoboditi film **avtorja** (Pansini): kamera je samo snemala in rezultat je še vedno bil poezija. Osvobodili smo film kamere (Zlatko Hajdler): projektor je sežigal neposnet trak in znova smo prisostvovali pesniškemu delu. Zavrgli smo lahko celo projektor in pognali v zrak kino dvorano, kajti film se začne s pogledom skozi okno — še prej, z odpiranjem očesa. In ponoviti moram, **še prej** — niti oči ni treba odpreti.

S temi ekskluzivnimi, avantgardnimi iskanji, razvijajoč prismojknjene, navidez destruktivne ideje, smo prišli do demokratskega filmskega koncepta, po katerem je sleherni gledalec tudi filmski ustvarjalec.

Sposobnost za izvirno, ustvarjalno doživljanje filma je torej v vsakem, celo neizobraženem gledalcu.

Fenomen filma je v vsakem privatnem, osebnem SNU, v HALUCINACIAJAH, FATAMORGANI, doživljajih Dejà vu et jamais vu, toda tudi v izkustvih budnega, zavestnega stanja, v izvirnem, iskrenem, naivnem — ČLOVEŠKEM GLEDANJU.



Zato ima danes, po več kot sedemdesetih letih, oguljena in trepetava reprodukcija posnetkov bratov Lumière DELAVCI GREDO IZ TOVARNE, HRANJENJE DETETA ali PRIHOJ VLAKA NA POSTAJO čar navdušenja in izvirnosti: POČUTIMO SE PRISOTNI.

PRED PRAVIM IZVIRNIM FILMOM SE POČUTIMO PRISOTNE.

To gradivo je takšno, da se nanj prilepi sleherni pogled. Skozi ta pogled, pritegnjen na platno z navadno pošteno sliko, sliko, ki ne laže, se pretaka v obratno smer, v človeka-gledalca vsa izpovedana stvarnost. Zlitje človeka-gledalca s filmsko sliko je trenutno in zanika vse teorije o junaku kot prvem pogoju za identifikacijo.

Edini pogoji so: iskren pogled in izvirna slika. Zelo lahko je prepoznati **pravi film**. Ni potrebno nikakršno prejšnje znanje, saj se ga takoj **začuti**. Prav zato smo takoj, ko smo videli prve kadre Pansinijevega filma LADJE NE PRISTAJAJO, ko smo videli prve kadre **uvodne sekvence** filma DVA, ali prve kadre PLESA v DEŽJU, vedeli, da **gledamo film**. Pri gledanju **pravega filma** izgine občutek, da **sem jaz tu in tisto tam**.

Ostaja nam vprašanje, zakaj je bilo našemu filmu potrebno toliko časa, da so dobile njegove slike tisto **privlačnost**, o kateri sem pripovedoval? Zakaj je bil naš film toliko let le **prazna slika**?

Favoriziranje netalentiranih avtorjev je stranska tema. Tudi avtocenzura tistih, ki bi lahko, pa niso zaradi sebe samih, je stranska tema. V trenutku dobrega počutja in vedrega razpoloženja rad pripovedujem, kako teme ležijo na ulicah, kako je stvarnost čudovita sama po sebi, kako je treba le stopiti na ulico s kamero in stvarnost se bo sama brez vprašanj oblikovala v film; filmi, da se ustvarjajo sami itd. itd.

Vse to je res, vendar je treba resno in zelo globoko iskati v sebi, da dosežemo takšno lahkoto, hitrost in učinkovitost.

Da bi filmski avtor našel svoje prave teme, da bi sprostil skrivnost, ki se je niti ne zaveda, uporablja najrazličnejše tehnike filmske obdelave tem. Tisto, kar imenujemo nove jugoslovanske filme, nas prevzame predvsem z veliko iskrenostjo in individualnostjo in šele potem z univerzalnostjo, nacionalno mentaliteto in filmskim jezikom. S kakšnimi tehnikami smo dosegli to zrelost?

Dokumentarnost.

Zrušene strukture.

Obstaja teorija, po kateri so prvi prodor modernega izraza opravili filmi intimne tematike. Poznamo tezo, ki pravi, da so bili filmi velike vizualnosti, s katerimi so stekla plodna šestdeseta leta našega filma, motivirani z zaprekami in odpori na področju vsebine, zaradi česar je prišlo do svojevrstnega »upora oblik«.

Do današnjega raztelesenja stanja naše filmske ustvarjalnosti je prišlo po najrazličnejših poteh, po poteh večje sproščenosti in svobode.

Dokumentarni film je našemu filmu priboril pravico do odprtih oči, do vznemirljive **konkretne oblike**.

Zagrebska šola risanege filma za odrasle je s svojo tehniko animirane grafike, kjer individualni karakter hodi po lastnem ritmu v neresničnem prostoru, osvojila egzistencialno tematiko. Film zagrebške šole so se ukvarjali abstraktno s človekovo osamljenostjo, ljubeznijo, strahom, skrbjo. Zrelost risanege filma in njegov pogum, da se loteva metafizičnih tem na skrajno svobodoljuben in domišljjski način, je osvobajajoče vplival tudi na ostala področja filmskega ustvarjanja. Namesto čiste igre, toda ne brez nje, smo dobili žive risbe, ki razmišljajo in razpravljajo o položaju in vlogi človeka v družbi, na svetu in v vsemirju.

Govoril sem že o deležu amaterjev. Anti-film, cenjen in obravnavan na GEF 1 in GEF 2 je do kraja izpeljal odkrivanje fenomena filma in odkril človečnost elementarnega filmskega doživetja. GEF je s tem razbremenil čisto filmsko formo hude obtožbe, da je asocialna in nečloveška, oziroma da je v tesni zvezi z razrednim sovražnikom in se je je treba zato bati. Nasprotno, čisto na koncu temnega hodnika, kjer se je že zdelo, da je konec vsega, so bila odkrita vrata, ki smo jih iskali. Odkrit je **pravi film**.

Vsi deleži pri tem odkritju, ki sem jih doslej navajal, pripadajo kratkemu filmu ali posameznim odlomkom igranega filma.

Naš igrani film se je začel resnično osvobajati na neki svojevrsten način s serijo filmov, v katerih je bila predvsem načeta klasična dramaturgija.

Film **RESNIČNO STANJE STVARI** Vladana Slijepčevića (film s simptomatičnim naslovom) je bil sestavljen iz dveh vzporednih tokov povsem **različnih načinov**. Izmišljeno zgodbo so dopolnjevali dokumentarni vložki, v katerih so resnične ženske in moške govorili o istih stvareh, ki so jih vmes igrali igralci.

V tem filmu so dokumenti pospravili z izmišljenim. Imam ga za dragocen trenutek odkrivanja »resničnega stanja stvari«. Bilo je že povsem jasno, kdo bo koga.

Zatem se je pojavil še en film, kjer sta vzporedno živele dva tokova, dva namena: **PROMETEJ Z OTOKA VIŠEVICE**. V tem filmu je, presenetljivo, **preteklost** pospravila **s sedanjostjo**. V filmu **SOVRAŽNIK** Živojina Pavlovića se je tema **dve plati stvarnosti** pojavila v dvojnosti glavnega junaka. V filmu **IZDAJALEC** Kokana Rakonjca se dve strani enega istega heroja odkrijeta po dramaturški poti. Junak je do polovice filma človek-vzor, v drugi polovici filma pa zver, ki jo je treba čimprej pokončati. Nato smo dobili film **TRI**, film, kjer človeka ubijajo in preganjajo v začetku vojne. Vojno končuje sam kot preganjalec in morilec. V filmu **ČLOVEK IZ HRASTOVEGA GOZDA** pa se javlja zločinec-svetnik.

S filmi zrušenih struktur je naš narodni spoštovani dr. Jekyll sprožil dialog s svojim prezrtim gospodom Haydom.

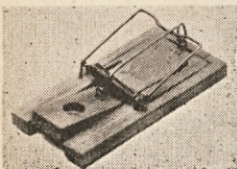
V filmih Puriše Dorđevića, **DEKLE**, **SEN** in **JUTRO** nam pričenjajo mrtvi partizani postavljati neprijetna vprašanja z glasom pesnika, ki se sprašuje:

BO SVOBODA ZNALA PETI, KOT SO SUŽNJI PELI O NJEJ?

Novi jugoslovanski film skuša peti to svobodo. Svoboda je najstrašnejša stvar na svetu.

slobodan novaković:

za opredelitev novega
jugoslovanskega filma



Pred dvema letoma je bilo zares lahko: zaradi posebne polarizacije smo vedeli, kdo je za Aleksandra Petrovića, kdo za Makavejeva, zakaj ju hvalijo ali objedajo.

Danes pa, ko vsi opevajo Aleksandra Petrovića, ko so vznikli nad Makavejevom, ko je Mimica vsem zanimiv, ko rušenje mitov sprejemamo v en glas, je situacija drugačna. Pred dvema letoma je bil prepovedan film Prvomajska parada; po mnenju nekaterih je prikazoval parado v nedostojni luči. Toda, saj ne gre zgolj za parado, ki je, mimogrede rečeno, niti ni bilo, marveč za mnogo pomembnejše stvari. V mnogih filmih se nemara ruši ves svet, v katerem živimo, nihče zato še s prstom ne migne, to nikogar ne vznemirja, vsi smo zadovoljni in vsem je to strahovito pogodu. Za kaj gre?

Po mojem mnenju je bolje imeti dobre sovražnike kot slabe zaveznike. Naš film si je pravkar naprtil kopico slabih zveznikov; ves ta film grozijo ubiti v pojem, ga razvodeneti in predstaviti kot nekaj, bogve kaj, vendarle kot nekaj paradnega, mit, ki se bo zlahka izrodil v svoje nasprotje.

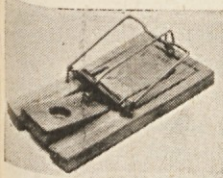
Potentakem, če naj se danes o čem pogovorimo, potem opustimo medsebojne komplimente. Hočem reči, vzpostavimo distanco do nas samih, do preteklega obdobja in kritično pretresimo, kar smo naredili in kar počnemo, bodisi kot kritiki ali filmski avtorji.

Kajti, v vsej naši družbeni strukturi, v vsem našem sistemu in načinu mišljenja lebdi oaza grobih posplošitev. Vsi smo v načelu sprejeli delavsko samoupravljanje. Tu se je potem pojavila vrsta odklonov. Tokrat spet posplošujemo in trpamo avtorje novega filma v homogeno skupino, čeprav niso v nikaki homogeni skupini in se razhajajo tako v estetskih vprašanjih kot v idejnih, v odnosu do življenja in do filmskega izraza. Zdi se mi, da je bila generacija kritikov, ki ji pripadamo mi vsi, v situaciji, ko je ocenjevala novi jugoslovanski film kot skupino in izvajala nekakšna posploševanja, prav zaradi tega, o tem je govoril Stojanović, ker so ta branila različne načine mišljenja, afirmirala nekatere druge svobode. In mi smo sprejeli vso to svobodo skupaj in se doslej še vedno

nismo opredelili in ločili recimo Makavejeva od Aleksandra Petrovića in Živojina Pavlovića. Te razlike pa so potrebne, če naj avtorji ostanejo to, kar so, če hočemo, da bo kritika avtorska, kot želimo, da bi bila tudi kinematografija.

Tu pa so še druge mistifikacije. Danes govorimo o novem filmu, a vemo, da nismo zmožni definirati samega tega pojma, da ga definiramo tako, kot bi bile lahko definirane in nekako formulirane dosedanje filmske smeri.

Novi film zares predstavlja vsoto svobode, vsoto individualnih načinov izražanja, toda v bistvu se tu skriva, mislim, tudi nemožnost, da bi ga natančno definirali. Za tem sicer ni treba težiti, pač pa si moramo prizadevati za osebne opredelitve in vrsto osebnih opredelitev za posamezne avtorje, ki jih ne smemo več obravnavati kot skupino.

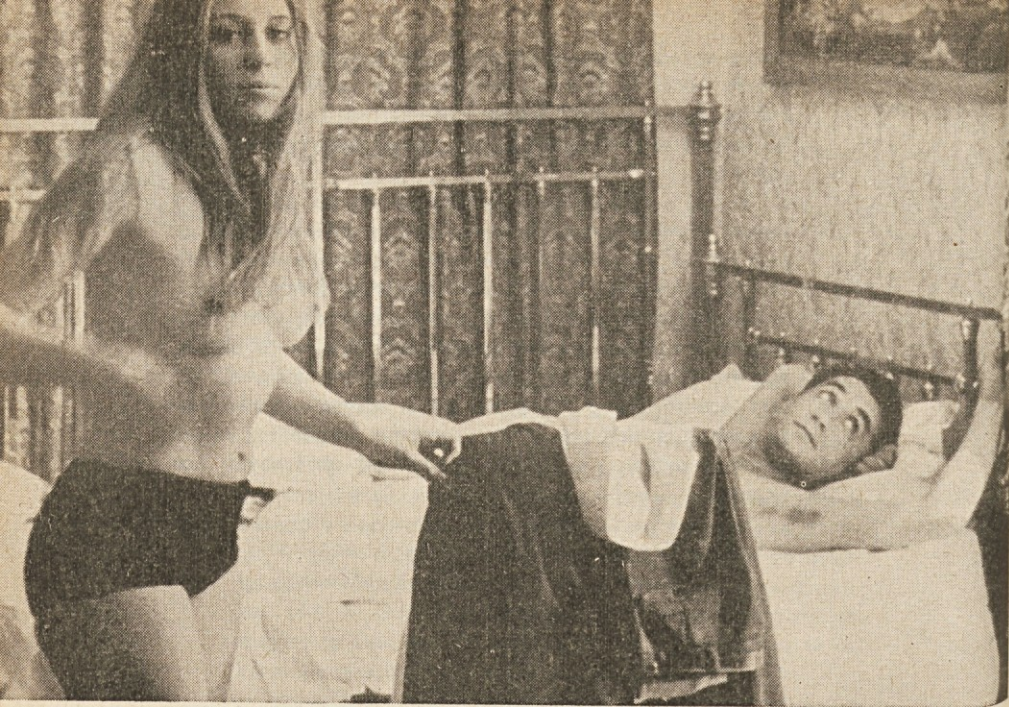


aleksandar petrović:

odkriti enega
od mogočih obrazov življenja

Nedvomno je tako imenovani novi film še vedno bolj želja, namen in ambicija, kot kolikor toliko zavestno, tako estetsko kot spoznavno, kontinuirano gibanje ali senzibilnost. — Res je, da se je ta novi film močnejše in določneje izrazil na javnem in organizacijskem področju, kot pa na ustvarjalnem.

Zato se, po mojem mišljenju, razgovori o novem filmu ne morejo odvijati v obliki formiranja kakršnih koli običajnih profilov tistega, kar imenujemo novi film, ali kar naj bi to bilo, temveč jih je potrebno usmerjati k odkrivanju posameznih senzibilnosti izrazitih ustvarjalnih osebnosti. Kot eden izmed avtorjev, ki je na svoj skromen način prisoten v tem in takšnem filmskem trenutku svojega časa, bom v nadaljevanju tega iniciatorskega teksta po-



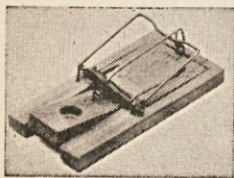
iskusil nevezano (zaradi neposrednosti in iskrenosti) izraziti nekatera izhodišča svojega dela. Pred tem želim dognati še nekaj. Kolikor je želja določiti nekakšno skupno oznako gibanju, ki ga imenujemo »novi film«, splošna, potem bi bila to lahko njegova zavzetost pri obrambi umetniške celosti filma. Novi film pravzaprav ni nič drugega kakor težnja, usmerjena proti pojmovanju filma kot blaga in za pojmovanje filma kot umetnosti. Morda se bo komu zdelo čudno, da je potrebno danes, po sedemdesetih letih zgodovine filma še vedno dokazovati nekaj tako splošno znanega. Na žalost je filmska distribucija še vedno podvržena pravilom surovega komercializma, tako da se mora vsak umetniško resen film boriti za svojo golo družbeno eksistenco, za svojo pravico, da je viden in reproduciran. Pri tem izpolnjuje novi film nadvse pomembno poslanstvo; tudi mera solidarnosti, ki jo nekateri resni avtorji uporabljajo, je v bistvu pogoj za njihov obstanek. — Na žalost pa teh okvirov gibanje »novi film« ni prestopilo; s tem hočem reči, da se od leta 1958/59 do danes v razvoju spoznavno estetskih perspektiv filmske umetnosti ni dogodilo nič novega.

Zašel sem torej tja, kjer sem bil maloprej. — Poskušal bom sedaj izraziti nekatera svoja stališča in opažanja v procesu samoopazovanja. — Film mi je odprl dve perspektivi: eno, ki se je porajala na kombinatoriki filmsko dramaturških oblik in na poizkusu identificirati te oblike s konstrukcijami našega miselnega, duhovnega življenja, in drugo, v kateri filmska slika obdrži svojo fenomenološko bit. Meni je druga neprimerno bližja in bolj naravna; prva ne le, da mi je v filmu sama po sebi učinkovala izumetničeno, temveč sem jo razen tega občutil kot tujo sled, nekaj, kar je (recimo Fellini) v nekem trenutku odbral kot eno izmed možnosti, toda ki bi potem v tujih rokah in tuji zavesti delovala kot naučena lekcija. — To pomeni, da sem začutil, da lahko svojo ljubezen do življenja, do njegovega čara in skrivnostnosti najpopolneje izrazim, če ostanem v okvirih nečesa, kar bi imenoval fenomenološki realizem filmske slike; in, vsebina filmske slike, skrivnostnost in tragedija prizorov se mi resnično odkrili kot izvor in izliv poezije. Narediti film to pravzaprav pomeni odkriti enega od mogočih obrazov življenja; v filmu lahko različni prizori ustvarijo medsebojno zvezo, paradokse vseh mogočih vrst in ravni. Toda, vsaj kar se mene tiče, veliko bolj pomembno mi je, da naslikam globino stvari kot take, kot da bi opisal ne vem kako efektno in zanimivo cerebralno zvezo med ljudmi in prizori. — V zadnjih letih je na primer surrealistem ponovno prevzel filmske ustvarjalce; osebno menim, da se je ta ponovna surrealistična avantura filma odvijala na nekem terenu, ki ni neločljivo filmski — v odnosih, a ne v stvareh, v mislih in domislicah, a ne v skrivnostnosti doživljaja in sanj. — Zame je smisel surrealizma v filmu v tem, da znova in še enkrat črta mejo med snom in stvarnostjo, vendar ne v odnosih in cerebralnih parolah, ne s pomočjo fantastičnega dekora in zoprnih teaterskih prikazih sanj, pač pa v živem tkivu življenja,

tam, kjer ta čudež sovpadanja sna in življenja dobiva neskončno majhne oblike in bitne proporce; v blatu, resnični kretnji, dežju, ki kaplja za vrat, z rokami, ki so resnične in so istočasno krila v resničnem prizoru pravega življenja. Tu, kjer se uresničuje dialektično soglasje, sicer globoko tragično, stvarnega prizora in sanjskega brezna — to je genialni Laza Kostić v enem od najlucidnejših trenutkov srbske poezije imenoval: »medu javom i med snom«, tu se po mojem mnenju rojeva iz mojega osebnega doživetja nova izkušnja o svetu in življenju, nov argument obstanka. — Kaj naj bi bil potemtakem novi film zame; no, vsak moj film je, vsaj kar se mene tiče, novi film; je enostavno člen bivanja, nova spojina irealnega in realnega, nov doseg skrivnostnosti prostora »medu javom i med snom«. V tem prostoru ni nič dokončnega: ni obsojanj ne negacije. Je le občutek življenja in moč sna, je neki majhen, osebni dotik z lepoto-pristnostjo in trajanjem brez pridržka.

Novi film, to je nova inspiracija, to je eden ‚novi‘ od brezmejno mogočih oblik življenja in poezije, to je naslednji film, ki ga bom posnel.

Če gre za razgovore, ki naj jih imamo na podlagi vseh teh naših tekstov, potem predlagam, da vsak od nas v nadvse spontanem in absolutno nevezanem razgovoru predstavi obseg lastnih filmskih ustvarjalnih interesov in da se nato pogovorimo o obrambi tega našega bodočega novega filma pred vsemogočimi zasedami, ki nanj čakajo in ki so bodisi objektivne, bodisi subjektivne narave.



đorđe kadijević: fenomen eksistence

... Mislim namreč, da je razlog, zaradi katerega pravimo, da novi jugoslovanski film resnično na ustrezen način obravnava fenomen eksistence ta, da se naslanja na eno osnovnih Husserlovih vsebinskih tez, tez, ki predstavljajo vsebino, ali da se bolj praktično izrazim, »temeljni kamen eksistencialistične filozofije«. To pa je opazovanje fenomena človeške eksistence. A ne več s stališča tistega, čemur Husserl pravi kategorična izkušnja, temveč s stališča

prekategorične izkušnje, kar je, kot pravi Husserl, ogo-
ženo z razvojem nacionalistične zahodnoevropske filozofije
in privedeno do marksizma v totalnem formalizmu post
kantovskega časa.

Tisto, kar je iz Husserla naredilo enega največjih in
najveličastnejših vizionarjev v zgodovini filozofije zadnje-
ga stoletja in pol, je prav ta čudežna lucidnost, s katero
je začutil, da se človekova eksistenca, človekovo življenje,
odvija na ravni, ki jo je mogoče le formalno spremljati
z metafizičnimi in špekulacijskimi shemami — recimo
schleirmacherskega in wundtovskega tipa.

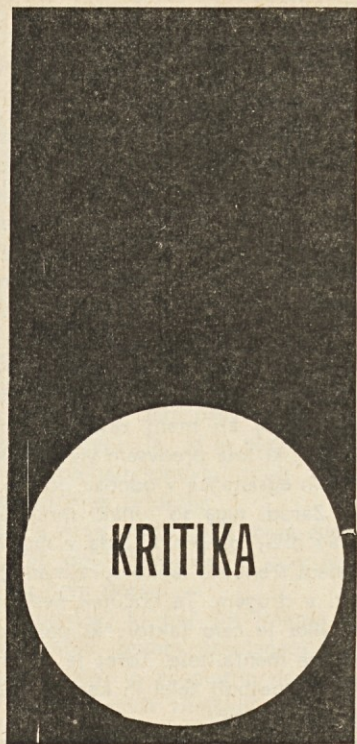
Tisto, v čemer se to kaže v novem jugoslovanskem
filmu, je pojav, da določenih likov, tako kakor so klesani,
kakor jih vidimo na platnu, ne dojemamo po starih she-
mah. Bolj ali manj zavestno jih usmerjamo k nekemu
ideal, ki ima predvsem vizijo dekategoričnega tipa izkuš-
nje in eksistence v odnosu do nje in njene strukture.

Zaradi tega so junaki mnogokrat dvostranski, pa če-
prav drži, ko pravijo, da v mojih filmih isti lik v dolo-
čenem trenutku lahko sprejmemo, ne moremo pa ga spre-
jeti v drugem. Ta občutek neskončno majhne ambivalen-
ce lika je celo faktor, ki paralizira moč dojemanja do-
ločene mentalitete. Torej je to pravzaprav tisto, kar sem
morda najbolj želel in kar mi zato pomeni največji mož-
ni kompliment.

Gre za like, ki se sedaj utrjujejo kot strukture odpr-
tega niza. To niso več liki bližjih vrst, to niso več struk-
ture in njih skupni elementi. Ko govorimo o filmskem
liku, torej človeškem liku z elementi njegove strukture,
mislimo njegovo mentaliteto, njegov način obnašanja, nje-
govo socialno okolje, njegov videz, in vse ostalo.

To torej niso več odnosi, ki na zelo neizpodbiten in
koherenten način vodijo k zapiranju totalno eliptične kon-
ture lika v tistem klasičnem smislu, katerega večkrat sre-
čamo v filmu, ki ga nimamo za novega.

Nasprotno, liki, ki se pojavljajo pred nami na platnu
novega jugoslovanskega filma, so inkoherentni v tem smi-
slu, da so izvrženi iz središčne situacije, v kateri se je
porodila zaključena mentaliteta filma, brez katere — za-
nje, ki nimajo dovolj smelosti, da bi ga zapustili, ne mo-
re niti obstajati. Ta moment torej, moment totalne struk-
ture, morfološke, psihološke, socialne in duhovne pa tudi
estetske dekompozicije klasičnega lika, lika filmskega ju-
naka, junaka novega jugoslovanskega filma, je ena nje-
govih dragocenih lastnosti. Mislim, da je zame v tem tren-
utku ta lastnost zelo očitna, zelo pomembna in želel sem
ji zato posvetiti nekoliko besed.



KRITIKA

breza

BREZA — izvirni naslov: Breza; režija: Ante Babaja; kamera: Tomislav Pinter; scenarij: Slavko Kolar, Ante Babaja; igrajo: Božidar Viočić, Manca Košir, Bata Živojinović, Fabijan Šovagović; proizvodnja: Jadran film.

V letošnji festivalski konkurenci nemara ni bilo jasnejšega, preprostejšega filma od Breze. In kljub drzni, naravnost provokativni montažni dramaturgiji Dušana Makavejeva, dinamični ubranosti Petrovičevih Zbiralcev perja, prefinjeni linearnosti Prebujenja podgan ter slabih in dobrih stilih posebnosti drugih del nemara v Pulju tudi ni bilo filma, ki bi bil grajen bolj načrtno, smotrno in studiozno.

Breza me spominja na Rondo. Oba filma s skoraj banalno preprosto zunanjo pripovedjo, a izredno precizno dramaturško gradnjo imata skupno značilnost: svoj dramaturški koncept sta iskala in našla zunaj običajnih dramaturških sredstev. Rondo se je matematično natančno naslonil na glasbo, Breza se je brez plitvega vizualnega epigonstva oprla na našo likovno umetnost, na eno njenih najbolj izrazitih vej, ne da bi kopirala njene motive, temveč da bi ustvarjala ambient in razpoloženje v njenem duhu. Gre za slavno hlebinko šolo naivcev, ki po koloritu in motiviki izredno ustreza prozi Slav-

ka Kolarja, kot sta jo za filmsko rabo priredila z avtorjem vred režiser in njegov sodelavec Božidar Viočić. Film dodaja likovni zasnovi nje- no četrto dimenzijo, gibanje, ki je izredno skladno pogojeno in je pravzaprav osrednja kompozicijska vrednota filma. Samo reduplikacija gibanja je zmogla opravičiti nekoliko šablonsko naslonitev na retrospektivno, ko je v dve razpoložensko različni vzporednici opredelila pogrebni in svatbeni spreved ter ju pretrgala z drugačnim retrospektivnim ritmom. Breza se mi zdi filmska osvobjitev prostora — ta prostor pa je spet že sam po sebi posebnost in poanta filma.

Sam po sebi? Ne, gotovo ne. Za ta filmski vzpon ima zaslugo odlični snemalec Tomislav Pinter, čigar vizualne dosežke na barvnem filmskem traku lahko merimo z najzahtevnejšimi svetovnimi merili, pa nam vseeno ne bodo narekovala drugega kot priznanje.

Te odlike filma, ki jih podpira še slikarsko jasna in monumentalna grupacija množičnih prizorov, po mojem mnenju odločno odtehtajo njegove pomanjkljivosti. Kažejo se predvsem v neposrednem igralskem izboru glavnih dveh interpretov, Bate Živojinovića in sicer ljubeznive, a igralsko mnogo premalo izkušene slovenske debutantke Mance Koširjeve.

četrti sopotnik

ČETRTI SOPOTNIK — izvirni naslov: Četrti suputnik; režija: Branko Bauer; kamera: Tomislav Pinter; scenarij: Slavko Goldštajn, Bogdan Jovanović i B. Bauer; igra-

jo: Mihajlo Kostić, Renata Frajskorn, Ilija Džuvalekovski, Mira Zupan, Emil Glad, Josip Marotti, Ervina Dragman; proizvodnja: Filmske radne zajednice Zagreb in OHIS.



ČETRTI SOPOTNIK. Režija Branko Bauer. Na sliki Ilija Džuvalekovski in Renata Frajskorn

Vrednost in smisel domačega družbeno kritičnega filma kot vrste socialnega agiranja je bila nedvomno v odpiranju neke socialne problematike našega današnjega trenutka. V tem okviru Bauerjevo mesto ni nepomembno.

Njegov najnovejši film pa postavlja vprašaj nad smiselnost nadaljnje obstoja tovrstnega filma. Filmska dramatisacija nekaterih dejstev iz naše družbene prakse, registrirane

že v dnevnem tisku, s sredstvi zdavnaj preživele dramaturgije pa ne more roditi drugega kot nasilno konstrukcijo, ki je v osnovi prazna, melodramatična in nesposobna prenesti na gledalca kakršnokoli dilemo. Četrti sopotnik učinkuje, kot bi učinkoval dokumentarni film, nastal v kemijskem laboratoriju. Če to kaj pomeni: to je nemara najslabši film, prikazan na letošnjem festivalu.

(tt)

diverzanti

DIVERZANTI — izvorni naslov: Diverzanti; režija: Hajrudin Krvavac; kamera: Ognjen Miličević; scenarij: Vlasta Radovanović in Hajrudin Krvavac; igrajo: Rade Marković, Bata Ži-

vojinović, Ljubiša Samardžić, Jovan Janičijević, Husein Čokić, Zaim Muzaferija, Rastislav Jović; proizvodnja: Bosna film.

DIVERZANTI. Režija Hajrudin Krvavac. Na sliki Bata Živojinović, Slobodan Marković, v ozadju Ljubiša Samardžić



Film Hajrudina Krvavca Diverzanti je zelo učinkovito zapolnil vrzel, ki smo jo čutili v letošnjem sporedu puljskega festivala. Pravzaprav gre za izpolnitev dvojnega dolga; Diverzanti uspešno nadaljujejo smer jugoslovanskega akcijskega filma o NOB (v marsičem ta film celo presega najboljše v tej zvrsti), na drugi strani pa je to film, ki ustreza okusu najširših slojev filmskih gledalcev, ne da bi znižal svojo raven in se prilagodil negativnemu v njihovem okusu.

Seveda v Diverzantih le težko najdemo sledove tistega odnosa, ki smo ga zasledili v Izdajalcu, v filmih Puriše Dordevića, v Štiglicevi Baladi o

trobenti in oblaku — in novih dimenzij, predvsem miselnih in kritičnih. Diverzanti v paletu naših filmov ne prinašajo skorajda nič novega.

Film je grajen na standardnem nasprotju dobrega — zla, njegova dramaturška linija je klasično čista, uporabljena so prav vsa sredstva napetosti, bogata je scenografija in predvsem piro tehnika. In ne nazadnje, zelo dobra je tudi igra vseh diverzantov.

Gre za več kot soliden akcijski film, v marsičem boljši od dosežkov največjih industrij vojnega filma, predvsem zato, ker je bolj iskren, neposreden in — ker je naš.

MATJAŽ ZAJEC

hasanaginica

HASANAGINICA — izvorni naslov: *Hasanaginica*; režija: Miodrag-Mića Popović; kamera: Milorad Marković; scenarij: Miodrag-Mića Popović; igra-

jo: Milena Dravić, Rade Marković; Relja Bašić, Rastislav Jović, Đorđe Nenadović; proizvodnja: Filmske radne zajednice Srbije.



HASANAGINICA. Režija Mića Popović. Na sliki Milena Dravić

Zgodovina jugoslovanskega filma bo nekoč odkrila v osebnosti Miće Popovića zanimiv problem: gre za prvega avtorja domače kinematografije, ki se ni lotil filma kot samostojnega, posebnega medija, pač pa je možnosti izraza, ki jih ponuja kamera, izkoristil za zbir cele vrste izkustev z drugih področij umetnosti.

To seveda ne pomeni, da so njegove stvaritve oropane za filmske vrednosti, opozarja pa na njih sintetski značaj kot znamenje teženj, ki v dobršni meri ne sodijo na področje filma in njegovih specifičnih ordinat.

Tako je Mož iz hrastovega gozda predstavil plastično-ritmično zgoščenost gradiva in film je mestoma zares zbuja vtis učinkovite vizualne sinteze. Roj je pokazal, da se mnoge gledališke izkušnje lahko prenesejo na platno v neteatralični obliki, čeprav si ne prizadeva biti izključno filmska. Končno Trdosrčni despot ali kot avtor sam pravi »Ene od možnosti narodne pesmi Hasanaginica« omogoča novo sintezo; tokrat v medsebojnem prepletanju zvoka in prostora, slike in ritma, ustavljenega in osvobojenega gibanja.

In čeprav delo predstavlja nedvomno najbolj očiten neuspah Miće

Popovića, je treba pohvaliti njegovo prizadevanje po združevanju različnih kategorij vizualnega, literarnega, zvočnega in ritmičnega gradiva.

Hasanaginica je predvsem eklektični film: cela kopica rešitev, nadržbnosti, kompozicij, kadrov in glasbenih taktov je povzeta po japonskih filmih od Mizogučija preko Kurosawe do Kobayašija in Šinda. Tokrat torej gradi Popović svojo sintezo na elementih, ki so njegovi estetiki v bistvu tuji, čeprav se navzven ujemajo z njegovimi vizualno plastičnimi težnjami. Bolj kot vse drugo je spet prisotna stara hiba iz prejšnjih

filmov tega režiserja: njegova različica vizualne sinteze zapostavlja psihologijo, spreminja osebnosti v kariatide in simbole. To smo opazili v Roju, uničilo je Človeka... in Hasanaginico. Zato ostajajo vrednosti tega filma predvsem slikarske, plastične, pikturalne. Tu filmski prizor živi kot slika, ne pa kot svobodna kinestetična iskra.

Toliko bolje za Mičo Popovića-slikarja in toliko slabše za Popovića-režiserja. Toda, kakor ostale, tudi ta izkušnja zasluži pozornost.

RANKO MUNITIĆ

5

iluzija

ILUZIJA — izvorni naslov: Iluzija; režija: Krsto Papić; kamera: Krešo Grčević; scenarij: Krsto Papić in Zvonimir Majdak; igrajo: Slobodan Dimitrijević, Marija Lojk, Vanja Draž; proizvodnja: Jadran film.

Kar zadeva Iluzijo, ni treba imeti o njej nobenih iluzij. Imeli pa so jih očitno njeni duhovni očetje. Kajti začeti se je moralo nekako takole: dobronamerni producent je preštel svoje denarje, ožel svoje možgane in iztuhtal svoj proizvodni koncept za filmsko leto, ki je sledilo; vanj je, kot se sodobnemu jugoslovanskemu producentu spodobi, uvrstil tudi aktualno sodobno temo. Zavrtel je telefon in poklical scenarista. »Naredi

mi nekaj aktualnega,« je naročal, »o mladih in starih, denimo, da bo vlečko, saj razumeš...« Scenarist po naročilu je seveda razumel, vedel, da se mu obetajo drobtine z bogate miže, sedel, ožel možgane in napisal zgodbo o dveh bratih. Prvemu je dosodil štiri križe, partizansko preteklost, direktorsko funkcijo, mercedesa, status ločenca in voditeljske deformacije, drugemu pravkar opravljeno vojaščino, brucovski obraz, enaindvajsetletni idealizem in še nekaj malega študentovskih rekvizitov. Nastanil ju je v lepo direktorsko stanovanje in vrnil mednju lepo dekle, ki bo sprva ljubica starejšemu bratu, kasneje pa se bo v skladu z zakoni matere narave pa tudi v skladu s preskušeno filmsko dramaturgijo prepustila mlajšemu. Med bratoma bo za-



zeval nepremostljiv generacijski prepad, ki bo vodil vse globlje in globlje, terjal celo vrsto globokih prizorov in ob koncu, v izteku te velike drame, dosegel svoj tragični vrh; prizor ali dva pred koncem bo tovariš direktor, razdražen zavoljo vsega, kar mu je dano hudega doživljati s strani mlajšega brata, udaril nekega mladeniča, ki bo želel plesati z njegovo ljubico, nakar ga bodo mladeničevi prijatelji počakali in pretepli, on pa jih bo ugnal s svojim partizanskim revolverjem, nakar bodo, premagujoč prvi strah, rekli, češ da je junak samo z orožjem v roki, in on bo orožje izročil njim, da bi dokazal nasprotno; fant, ki mu v roki trepeče častiljivi revolver, pa ga bo počil v trebuh — in vsega bo konec.

Kaj je bil namen tvorcev Iluzije, ni povsem jasno. Jasno je pač, da so sfabricirali konvencionalen in

močno šablonski film, v katerem so živo življenje nadomestile nekakšne govoreče lutke, samo navidez podobne ljudem naših dni in naših krajev, jasno je tudi, da je ta film samo posiljena tezna drama, ki nikogar ne vznemirja in nikomur ne lajša življenja, vprašujemo pa se vendarle, kaj je teza sploh hotela sporočiti: morda to, da so slabi med nami stari; ali da so slabi mladi; ali da so oboji enaki; ali kdovekaj.

Kako-koli že: o Iluziji je škoda nadaljnjih besed! Povedati kaže morda le, ča ni najbolje, če si filme zamislijo producenti. Veliko primernejši za ta posel bi bili scenaristi ali režiserji. Kar pa zadeva Iluzijo, samo še tole: veliko zanimivejša od filma je uganka, zakaj je letošnja žirija uvrstila ta film v festivalski program. Bogatejši bi bil brez nje.

VIKTOR KONJAR

jutro

JUTRO — Izvirni naslov: Jutro; režija Puriša Dordević, kamera: Mihajlo Popović; scenarij: Puriša Dordević; igrajo: Milena Dravić, Ljubiša Samardžić, Mija Aleksić, Nada Arnerić, Ljuba Tadić, Jelena Žigon, Olga Jančevecka; proizvodnja: Dunav film.

V filmih Puriše Dordevića je obravnavana ena najbolj veličastnih tem estetike: obujanje lastne mladosti. V literaturi na primer, od Prousta do Cankarja, je ta tema uresničena na ravni senzibilnosti in strasti — torej na isti ravni, na kateri se estetsko realizira Dordevičeva trilogija (Dekle, Sen, Jutro).

Kot poslednji del trilogije Jutro sicer zaokroža cikel, ga pa ne končuje: in to zaradi tega ne, ker je tema, ki se je je Dordević lotil, nezčrpana. Vendar pa nosi njegov poslednji film tako emocionalno-čutni kot racionalni razplet in to v tem smislu, ker Jutro postavlja do zadnjih odgovornosti avtorjev odnos do sveta, ki ga raziskuje.

Vsekakor je vojna kot neka posebna eksistenčna situacija za Purišo Dordevića okvir in motiv: to pa pomeni tudi dano stanje zunaj človeškega spoznanja in realna determinanta človeške usode. To je osnovni razlog, da se v njegovih filmih meša resničnost z iracionalnostjo v globokem kontekstu individualne človeške tragičnosti.

Tega se zavedamo toliko bolj, kadar je čutno področje tisto, kjer se Dordevičeva trilogija najbolj prepričljivo estetsko uveljavlja. V tej čutni temperaturi, a v dobršem delu zaradi nje, dobivajo vse značilnosti opusa — kakor moralno psihološke tako tudi ideološke — svojo popolno veljavo, ki je kinestetična v pravem pomenu besede.

Vizualno literarna struktura Dordevičevih filmov izraža obenem jasno režiserjevo namero, da svobodo čutnega vtisa vsaj v osnovnih črtah podredi racionalni kontroli. V Jutru je ta namerna askeza dala nenavaden rezultat: zavedajoč se strogosti je na določenih mestih, v jukstapoziciji s čutno egzaltacijo, ustvarila napetost, ki se je lahko rešila samo zunaj estetskega področja.

Tako je ugotovljeno, da Jutro, estetsko najbolj dodelan Dordevičev film, vsebuje osnovno vrednost prav v tem, kar predstavlja nadaljevanje trilogije: v izvirni inspiraciji, ki globoko, a preprosto presega sleherni umetniško teorijo.

kam po dežju

KAM PO DEŽJU — izvirni naslov: Kuda posle kiše; režija: Vladan Slijepčević; kamera: Sekula Banović; scenarij: Jovan Ćirilov; igrajo: Sta-

nislava Pešić, Ali Raner, Ilija Džuvalekovski, Olga Spiridonović, Petre Prličko, Riste Šiškov, Lado Leskovar; proizvodnja: Vardar film.



KAM PO DEŽJU. Režija Vladan Slijepčević. Na sliki Stanislava Pešić in Lado Leskovar

Videti je, da je najnovejši film Vladana Slijepčevića nastal zgolj zato, da bi potrdil, kaj novi film ni in ne more biti.

Nedvomno je, da novi film ni rezultat nekega estetskega postulata. Se pravi, da režija ni zgolj neka estetska organizacija. Osnovni problem režije v tako imenovanem novem filmu je problem avtorjevega sveta, zakaj novi film je, kot ugotavljamo, svoboda, zunaj utilitarnosti in zunaj vsakršnih norm. Tudi estetskih. Potemtakem. Režija je torej svet, ali tudi režija je — avtor.

Od tod Slijepčevićeva režija v njegovi demonstraciji novega filma, nastali v makedonski proizvodnji, kaže predvsem temeljno odsotnost

tako pojmovane režije — neki avtentičen svet. Kakšen film pravzaprav je **Kam po dežju**? Nekakšna družbeno kritična feljtonistika, polna pavšalizmov in banalnosti, zavita v obliko, ki odločno izpričuje avtorjevo ambicijo, da bi bil moderen. Moderen v organizaciji gradiva, v diskontinuiteti dogajanja, v insistiranju na poetičnosti, pojmovani žanrsko (!), v pretenciozni simboliki.

Ker pa se novemu, modernemu filmu ni mogoče približati z zunanje plati, skozi formo samo, mora Slijepčevićev poskus nujno propasti. Kajti, celo z vidika esteticizma ne more zdržati konkurence nekaterih drugih avtorjev (Klopčič, Mimica),

manj hibridnih od njega in vsekar veliko bliže tisti senzibilnosti, ki jo spoznavamo v delih z vzdevkom novi (jugoslovanski) film. **Kam po dežju** ni niti zabloda, kot je najnovejši Mimičev film, marveč preprosto — nekaj drugega...

(tt)

8

ljubezenski primer

LJUBEZENSKI PRIMER — izvirni naslov: Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT; režija: Dušan Makavejev; kamera: Aleksandar Petković; scenarij: Dušan Makavejev; igrajo: Eva Ras, Slobodan Aligrudić, Ružica Sokić, Ljuba Moljac; proizvodnja: Avala film.

Eno je očitno: Makavejev sicer ni edini, je pa zelo pomemben tvorec avantgardne filmske dramaturgije pri nas. To je dokazal z obema filmoma, ki si sicer v snovnem oziru nista identična, ju pa vendarle družijo sorodno moralno-izpovedno podnebje: interes avtorja za usodo našega malega človeka v koordinatah časa, ki nam ga je dano živeti.

Življenje, ki ga doživljamo, se nam vsakokrat razkriva v dveh dimenzijah: v dimenziji neposrednega, neosveščenega bivanja na eni strani in v dimenziji osmišljenega, poglobljenega soočevanja s stvarnostjo. Komplementarno celoto življenja ustvarjata šele prisotnost in ravnovesje obeh. Zavest o tem vcepljajo v nas vsakokratna prizadevanja po umetniško polni interpretaciji življenjskih izkušenj in spoznanj, pa čeprav je sleherna umetniška stvaritev samo relativen poskus v tej smeri, samo varianta na neizčrpi skali možnosti.

Ta skala se razpenja med skrajnostmi, kot so nepoetični naturalizem na eni strani in lirična poetizacija, filozofski traktat ali čista groteska na drugi. Največjo vrednost in pomen pa smo vendarle pripravljani pripisovati vmesnim variantam, torej tistemu načinu umetniške interpretacije življenjskih doživetij in spoznanj, ki so neposreden izbor iz življenja, kakršno je v resnici, in hkrati njihova čutna, čustvena in miselna sinteza; umetnosti torej, ki zajema iz obeh dimenzij, iz bivanja in biti, iz neposredne čutnosti in iz notranje težnje po osmislitlivi.

Makavejev je z obema dosedanjima filmoma težil k temu idealu umetniškega izpovedovanja, kar je ob Ljubezenskem primeru še precej očitneje kot ob prvem filmu; njegova prizadevanja — kot omenjeno — niso osamljena v sedanjem jugoslovanskem filmskem prostoru, sq pa v mnogočem bolj osveščena od sorodnih prizadevanj njegovih filmskih kolegov, česar pa ne dokazujejo samo njegovi eseji o filmskem delu, pač pa rezultati njegovega dela sami, struktura njegovega filmskega gradiva. Najbolj očitna dokaza o tem sta prisotnost rezonerja, ki s predavateljskim meditiranjem prekinja zgodbo, in vključevanje avtorjevih meditativnih napisov med posamezne prizore. Ti vrinki, ki seveda pogojujejo tudi novo, sproščeno dramaturško razporeditev snovi in svojevrsten način posredovanja dogodkov, omogočajo avtorjevo nenehno intenzivno prisotnost, ki pa pomeni ustvarjalno distanco — cilj in rezultat tega postopka pa je izrazito sodobna varianta simbolnega realizma, s kakršnim se nam predstavlja in nam razkriva resnico o človeku, o našem, jugoslovanskem vsakdanjem človeku in o njegovi usodi Dušan Makavejev. To je sicer njegova varianta resnice, njegova miselna in emocionalna interpretacija življenjskega doživljanja, ki pa zaradi svoje izrazne učinkovitosti in svojevrstnega poetičnega nadiha, prikritega pod navidez grobo strukturo vsakdanjosti, močno učinkuje v svojem prostoru in postaja tako pomemben sestavni del našega odnosa do sveta.

VIKTOR KONJAR

509

na papirnatih avionih

NA PAPIRNATIH AVIONIH — režija: Matjaž Klopčič; kamera: Rudi Vavpotič; scenarij: Matjaž Klopčič; igrajo: Snežana Nikšič, Polde Bibič,

Stanislava Pešič, Dare Ulaga, Štefka Drolc, Sava Sever; proizvodnja: Viba film.



NA PAPIRNATIH AVIONIH. Režija Matjaž Klopčič. Na sliki Snežana Nikšič

Življenje, ki ga živimo, je nabito z nepomembnimi vsakdanjostmi, z lovom za zaslužkom, z banalnostmi vseh vrst, z nešteto besedami, ki jih poslušamo, pa ne slišimo... Življenje, ki ga živimo, je kalno, ker smo v njem osamljeni in v popolni medsebojni odtujenosti, pa čeravno živimo drug ob drugem... Kolikšen dar usode, da nam nakloni ljubezen in očiščenje!

To misel in to doživetje nam je skušal v svojem filmu z registrom meditativne filmske liričnosti sporočiti Matjaž Klopčič. S kakšnim uspehom?

Nobenega dvoma ne more biti o tem, da je življenjsko občutje, ki ga je pognalo v delo, subtilna resnica in potreba osvežčenega jedra naše — pa ne samo naše — mlade generacije in je torej izpoved tega občutja dejanje, ki ga pričakujemo. Bistven pa je način te izpovedi, tega sporočila. Klopčič se je opredelil za nežno filmsko liriko, ali z drugimi besedami: za film, v katerem bo primarne vrednosti lirična atmosfera fotografije, medtem ko naj bi se vse ostale filmsko-dramaturške sestavine, zlasti dejanje in karakterji, umaknili v manj pomembno ali celo nepo-

membno ozadje. Tako je tudi storil. Rezultat te prizadevnosti je, kajpada, lirična meditacija na temo, kot smo jo zapisali v uvodu.

Pa se zastavlja vprašanje, ali je to dovolj za celovečerni film? Ali ni Klopčič zgrešil medija? Ustvarjalni motiv, ki se mu je ob njem porodil scenarij, bi očitno terjal močnejšo oblikovalno koncentracijo — in zelo verjetno je, da bi se ob njej izkazalo, da zadoščata izpovedni motiv in njegova snov komaj za kratek liričen film, ki pa bi bil lahko veliko trdnejši v svoji strukturi in veliko učinkovitejši, kot je sedanji celovečerni.

Vse pa kaže, da se Klopčič po svojem debutu ni več trezno presojal in je preveč hitel k naslednjemu celovečernemu filmu, čeravno nanj še ni bil pripravljen. Scenarij je bil napisan prehitro, še zlasti prehitro pa je bil posnet sam film. Odtod tudi njegov razmeroma hladen učinek, njegova nepretresljivost in nekakšna suhost njegove atmosfere.

Očitno je, da je avtor težil više. Le da filma, kakor je bil zamišljen, ni mogoče — proizvesti. Zanj bi si bilo treba vzeti čas in ga klesati.

Škoda, da se Klopčič tega ni zavedel pravočasno. Papirnati avioni so ena izmed zamujenih priložnosti!

VIKTOR KONJAR

10

nemirni

NEMIRNI — izvirni naslov: Nemirni; režija: Kokan Rakonjac; kamera: Branko Perak; scenarij: Dušan Savković; igrajo: Špela Ro-

zin, Milena Dravić, Marko Todorović, Dušica Žegarac, Janez Vrhovec, Voja Mirić; proizvodnja: Filmske radne zajednice Srbije



NEMIRNI. Režija Kokan Rakonjac. Na sliki Špela Rozin

Tema **Nemirnih** Kokana Rakonjca je sodobna beat generacija. Film je po formi nekakšna kombinacija policijskega in socialnega filma, nekaj, kar naj bi od daleč spominjalo na Američane konec petdesetih let. Brž ko človek hoče uokviriti njegove dimenzije, pa ugotovi, da je pred njim sila preprosta moraliteta, katere edina resnična socialna dimenzija je v didaktičnosti, ki je edini cilj tega filma.

Potemtakem **Nemirni** niso niti poskus socialne analize generacije, ki jo portretirajo, še manj pa prodor

v eksistencialno problematiko posameznikov, ki to generacijo predstavljajo. So preprosto zgodba, ki boleva na pavšaliziranih sodobnega jugoslovanskega družbeno kritičnega filma, v kateri igrata glavni vlogi Zakon — kot vrhovni cilj in Milena Dravić, ki je za spremembo manj lirična in bolj komična.

Rakonjac kot režiser je tu le spreten organizator gradiva, demonstrator dobre filmske obrti. Po **Izdajalcu** in **Klaksonu** so **Nemirni** veliko razočaranje.

(tt)

11

praznik

PRAZNIK — izvorni naslov: Praznik; režija in scenarij: Đorđe Kadijević; kamera Aleksandar Petković; igrajo: Jovan Janičijević, Anka Zupanc, Dušan Janičijević, Bata Živojinović, Janez Vrhovec; proizvodnja: Kino klub »Beograd«.

Če je kdo v okvirih in v situaciji jugoslovanske kinematografije debutant tipa Đorđa Kadijevića, potem je njegov prvenec že v naprej obremenjen in močno oviran. Uspeh Praznika je tako tem večji in ta močni in izvrstni film, v katerem lahko s kompleksnejšo analizo najdemo vse dosedaj kategorizirane začetniške napaake, je v središču naše letošnje proizvodnje. Osvaja nas s svojo moralno hrabrostjo, kot tudi s svojimi vizualnimi razburljivostmi.

Kritik, teoretik in animator Kadijević ni pričel snemati filma zato, da bi rešil določene lastne estetske dileme ali zahteve. Gnala ga je težnja, da bi s perceptivnimi, dinamičnimi in asociativnimi lastnostmi sedme umetnosti omogočil razgovor o enem izmed problemov nacionalnega trajanja v času z izhodiščem v osnovi, pogojeni z objektivno zgodovinsko situacijo, da svobodo, nasprotno najvišji maksimi legendarnega markiza de Sada, izgublja enako tudi tisti, ki je podvržen nasilju kot tisti, ki nasilje uporablja. Možne nedoslednosti v zgodovinski faktografiji Kadijevićevega scenarija in filma, razprava o njih ne sodi v okvir tega zapisa, ne morejo zmanjšati njegove iskrene želje po resničnem prikazu mračnega trenutka bivanja lastne nacije, v katerem je bestialni zakon ubijanja razprostranjen v vseh celicah družbe

in v katerem je tudi v neizbežnosti razslojevanja zadnjih etičnih načel človek sam in nemočen, razvrednoten in nezaščiten, nima zaveznika niti prijatelja, nima podpore niti upanja. Tradicionalno vprašanje usode — zakaj? — v Kadijevićevem filmu ne dobi odgovora. Toda strašna je figura koljaša Manole in zaključni prizor Ciganov, ki v nasprotju z vsemi pozitivnimi zakoni filmske dramaturgije neskončno dolgo trgajo padalsko platno, kot da bi s tem naznačevali rešitev. Raszlojenost človeške duše, skrite in nepoznane do začetka velikega spopada z zlom, strah za tisto, kar imenujemo gola eksistenca, to je bilo, v okvirih življenja v kmetski

Srbiji izključno ohranjevanje z monotonijo oslabiljene duše in z delom iztrošenega telesa. To sta dva faktorja, ki morda kažeta na prave vzroke za obupano, bestialno neomejene in nepovrnjive časovne okvire tragedije neke nacije, katere zgodovinski profil kot da ni dajal nikakršnih motivov za pričakovanje tako počasnih odnosov.

S tem, da je potegnila na površje te skrite sile moralne in fizične smrti človeka, je vojna dokončno dokazala svojo človeško dimenzijo, stran zla v fenomenologiji trajanja človeške vrste v času in prostoru.

BOGDAN TIRNANIĆ

12

prebujanje podgan

PREBUJANJE PODGAN — izvorni naslov: Buđenje pacova: režija: Živojin Pavlović: kamera: Milorad Jakšić; scenarij: Gordan Mihić in Ljubiša Kozomara; igrajo: Slobodan Perović, Dušica Žegarac, Severin Belić, Mića Tomić, Pavle Vuisić; proizvodnja: Filmske radne zajednice Srbije.

Če nekdo stori v življenju nekaj moralno slabega ali dobrega, potem vsi okoli njega trdijo, da so dejanje zagotovo že vnaprej napovedale nekatere značilne nadržbnosti iz njegovega življenja. Naj povem, da so tudi nekatere okoliščine iz preteklosti filmskega režiserja Živojina Pavlovića prerokovale, da bo ta beograjski avtor snemal nekoč film Pre-

bujanje podgan, delo, ki je bilo po mnogih svojih lastnostih daleč najboljšje na XIV. festivalu. Torej sem tudi sam postal žrtev psihološkega efekta, po katerem se zdi, da vse pomembnejše dogodke napovedujejo elementi iz preteklosti, zato pač, ker menim, da plasti poprejšnjega Pavlovićevega življenja, zbrana v njegovi ustvarjalni in družbeni aktivnosti, tvorijo film Prebujanje podgan.

Ko se je še ukvarjal s filmsko teorijo, pravzaprav z analizo znamenitih filmov, ga je nenehno zanimala specifičnost lastnega ustvarjalno-analitičnega postopka, s katerim je prodiral do skritega pomena filmskega dela. Ko se je prvi od nas uprl nekaterim filmskim mitom in kultom, smo se zavedli, da nimamo pred seboj le človeka, ki pametno razmišlja

o filmu in ki piše dobro literaturo, pač pa tudi družbeno pomembno osebnost.

V Pavlovičevem zadnjem filmu *Prebujanje* podgan so se strnile vse avtorjeve poprejšnje ustvarjalne kvalitete; film o človeku, ki so ga klicali Paco'lino, se je predstavil na XIV. festivalu v Pulju s posebno zrelo literarno predlogo (vsekakor bogatejšo od one v Dorđevićevem *Jutru*), z življenjsko več kot preprič-

ljivo režijo (bližjo življenju, kot je režija v Petrovičevih *Zbiralcih perja*) in z družbeno pomembnostjo, kakršne še ni pokazal noben naš film, ne le na zadnjem festivalu v Pulju.

Pavlovičev film *Prebujanje* podgan ni zgolj plod slučaja: to delo je logični zaključek v razvoju bogate, nardarjene in pomembne ustvarjalne osebnosti.

PETAR KRELJA

13

protest

PROTEST — izvirni naslov: *Protest*; režija: Fadil Hadžić; kamera: Ivica Rajković; scenarij: Fadil Hadžić; igrajo: Bekim Fehmiu, Ilija

Džuvalekovski, Boris Buzančić, Nada Subotić, Rudolf Kukić; proizvodnja: skupina »Most« in Viba film.



PROTEST. Režija Fadil Hadžić. Na sliki Bekim Fehmiu

Fadil Hadžić zna brati časopis in v njih najde tistega nezadovoljnega proletarca, ki »se ne zna vključiti« in nastopa proti birokraciji brez takta. Tudi svojega življenja ne zna urediti in je kriv, čeprav ni kriv, ubijati hoče in ubije sebe.

Toda Fadil ni znal s svojim naravnim načinom pripovedovanja opravičiti vseh delov zgodbe, ni jih napravil funkcionalne, kot tudi ni znal kreirati takšne strukture, ki bi ga predstavila kot sugestivnega ustvarjalca. Pomanjkljivost njegovega feljtonističnega načina je poenostavlja-

nje likov na črno-bele (birokrati) in na nedorečene. In tako nekaj sekvenc, ki so čiste in izpovedne, in slik, ki hočejo prikazati stanja (in ne samo dogajanje) ostane izgubljenih v tem razvlečenem filmu. Odsotnost notranjega ritma se je pokazala kot pretrgana povezava med socialnimi in psihološkimi činitelji, ki je bila pri takšnem tretmanu takšne zgodbe nujna. Protest tako ostaja bolj markirana kot pa ustvarjalno doživeta tema, ki je sicer sama po sebi zanimiva.

ALEKSANDAR B. KOSTIĆ

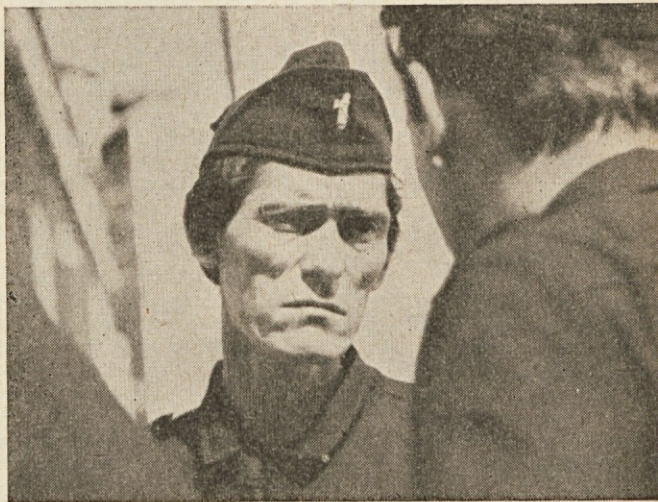
14

ubil te bom, kaja

UBIL TE BOM, KAJA — izvorni naslov: Kaja ubit ću te; režija: Vatroslav Mimica; kamera: Frano Vodopivec; scenarij: Vatroslav Mimica in Kruno Quien; igrajo: Zaim Mu-

zaferija, Uglješa Kojadinović, Antun Nalis, Izet Hajdarhodžić, Jolanda Džajić, Husein Čokić; proizvodnja: Jadran film.

UBIL TE BOM, KAJA.
Režija Vatroslav Mimica.
Prizor iz filma



Mimica je svojo metodo iz filma Prometej z otoka Viševice razvil za močno stopnjo v filmu Ponedeljek ali torek, v filmu Kaja, ubil te bom pa še za eno stopnjo. Metodi ni kaj reči: ima svoje dobre lastnosti. Pa tudi napake. Prometej je bil lep, a komaj za spoznanje premalo na tleh. Ponedeljek je bil lepši, pa že kar močno akademsko sterilen. Kaja je najlepši, pa povsem bedast.

Uporabljati sliko kot prispodobo — to je pri filmu vsekakor ena od najboljših poti. Ampak — prispodoba česa? V Prometeju je jasno, česa. V Ponedeljku prispodobe že vse prevečkrat izražajo same sebe, kar se je mnogim zdelo nadvse imenitno.

V Kaji je matorika popolnoma zmagala: druga za drugo se vrste metafore, ki niso v nikakršni izrazni zvezi in ki so same sebi namen.

Fotografija je intenzivna, pa akademsko zadržana. Kaja ni niti dober dokumentaren film o zgradbah Trogira — kar bi še edino lahko bil. Scenarij je mikroskopski: problem, ki ga obravnava, je iztrgal iz okvirov družbenega pa iz okvirov psihološkega.

Tako vidimo v filmu mnogo kamnov. Ni čudno, da je tako kamenjano občinstvo baje poskusilo metati kamenje tudi na Mimica.

FRANČEK RUDOLF

15

zbiralci perja

ZBIRALCI PERJA — izvorni naslov: Skupljači perja; režija: Aleksandar Petrović; kamera: Tomislav Pinter; scenarij: Aleksandar Petrović; igrajo: Bekim Fehmiu, Bata Živojinović, Olivera Vučo, Gordana Jovanović, Mija Aleksić; proizvodnja: Avala film.

V informativni publikaciji Avale filma o filmu Zbiralci perja piše Aleksandar Petrović: »Kadar snemam film, se prepušчам življenju. Trudim se, da moji nameni niso nikoli pred tistim, kar zaznavam, proti čemur teži oko kamere in kar zbujaja v meni občutje resničnega in realnega.«

Najprej je v teh besedah razveljavljeno vse, kar ni samo življenje. Iz bistva te temeljne odrejenosti je vsako zagotavljanje kot utemeljevanje zunaj svoje osmislijujoče moči v bistveni podrejenosti samemu življenju in kot tako nič drugega kot eksistenčni boj. Veljavna vrednota je izključno samo življenje, ki je zapadeno v svojem bistvu kot obstoj ob enem samo še sredstvo zagotavljanja obstojnosti, po obstoju in zanj. S tem se veljavno vrednotno bistvo življenja v pomenu obstajanja samo iz sebe razkriva kot nič.

Tako je drugič v omenjenem citatu prav ta temelj, s katerega se obstajanje kot zagotavljanje življenja dogaja, to je resničnost bistva življenja kot osnovne vrednote iz

bistva prepuščanja ustvarjanja same-
mu življenju pripuščen v odprtost
svojega vpraševanja. To odpiranje
je, v tem ko razpira obstajanje v
njegovem pomenu, samo v celoti
preko obstajanja samega in kot tako
obenem vzdržujoče osvobajanje ob-
stajanja k sebi. Pomen tega doga-
janja mora vse dotlej, dokler se ob-
stajanje dogaja v prekrivanju nič-
nosti svojega bistva, ostati v skri-
tosti.

Toda mar si v svojem obstajanju
kot nenehnem zagotavljanju življe-
nja tudi kdaj zastavimo vprašanje o
tem, kaj se v tem dogajanju doga-
ja? In kolikor se v tem dogajanju
v resnici nič več ne razpira, mar v
zagotavljanju življenja ne zbiramo
samo še tistega perja, v katerem
ponikne umorjeni cigan na koncu
tega filma?

INGO PAŠ

16

zgodba, ki je ni

ZGODBA, KI JE NI — režija: Ma-
tjaž Klopčič; kamera: Rudi Vavpotič;
scenarij: Matjaž Klopčič; igrajo:
Lojze Rozman, Milena Dravič, Polde
Bibič, Mirko Bogataj, Vinko Hra-
stelj; proizvodnja: Viba film.

O Klopčičevem debutu je bilo za-
pisanega dovolj. Ugotovili smo, da
stopa v našo filmsko sedanost avtor
z izrazito izpovednim ustvarjalnim
konceptom — nasproti pretežno
pripovednim težnjam, ob kakršnih je



ZGODBA, KI JE NI.
Režija Matjaž Klopčič.
Na sliki Stane Sever in
Lojze Rozman

rasel, živel pa tudi živoril naš do-
sedanji film. Ugotovili smo še, da je
izpovedna meditacija pri Klopčiču
premalo oprta na življenjsko izku-
stvo in zavoljo tega mnogokdaj pre-
več samovoljna, zaprta v svoj lastni
krog, celo nedognana in necelovita.
Vendar pa, smo rekli, je treba mla-
demu režiserju omogočiti kontinuirano
delo, kajti ob delu se mu bodo
kopičile nove izkušnje in spoznanja,
samo ob delu bo izčistil svoj odnos
do življenja in hkrati s tem tudi
svoj stil. Da je vredno zaupati v obe-
te, ki jih je nakazal, je dokazovala
predvsem dognanost njegovega film-
skega izraza, v oporo pa nam je bila
— da to še enkrat in prav posebej
poudarimo — njegova izpovedna
prizadevnost.


Kako je Zgodba prenesla soočenje
s prizadevanji drugih jugoslovanskih
filmskih avtorjev v Pulju?

Pridobila na vrednosti ni, zgubila
tudi ne. Ostala je, nedotaknjena, ob
robu.

Ustvarjalno jedro sedanje jugoslo-
vanske filmske dejavnosti se je
opredelilo za izrazito avtorstvo in za
izrazito izpovednost, čeravno v raz-
ličnih smereh, od neorealistične do
avantgardne. Res pa je, da imamo
avtorje, ki so ustvarjalno formirani,
avtorje, ki dodobra obvladajo naše
življenjsko izkustvo, ga miselno in
čustveno dognano opredeljujejo in ga
znajo s polno močjo izraziti v svo-
jem filmskem mediju. Klopčiču
mnoge od teh lastnosti, ki so se-
stavni del ustvarjalčeve formiranosti,
še manjkajo. Prekratke sapa je in
premalo moža, da bi mogel stopati
vštric z ustvarjalno avantgardo, ki je
osvojila Arenu. Razlika med njimi in
njim je namreč v tem, da so oni
svojo avantgardnost dokazali s svo-
jimi filmi v celoti (Zbiralci, Jutro,
Ljubezenski primer, Prebujanje pod-
gan), medtem ko je Klopčič z Zgod-
bo — kljub nekaterim njenim odli-
kam — za zdaj z dejansko avant-
gardnostjo šele koketiral.

Tako so ugotovitve poprejšnje kri-
tike ob soočenju s puljsko-jugoslo-
vanskimi razsežnostmi prišle le še
bolj do izraza.

Kar pa seveda za Matjaža Klopčiča
ne more biti nespodbudno.



TELEOBJEKTIV

n o v o

Medtem ko filmi iz Pulja še vedno krožijo po nekakih novih, izmišljenih manifestacijah, kot je bila na primer niška, pa v filmskih ateljejih nastajajo novi filmi za novi Pulj.

Dimitar Osmanli je začel za Vardar film snemati Jutri je zopet dan in za zgodbo iz sodobnega življenja izbral igralce, kot so Renata Frajskorn, Dada Geševska, Petre Prličko, Kole Angelovski. Za kamero je Branko Mihajlovski.

Kokan Rakonjac dokončuje film po scenariju Žike Lazića Divje sence. Za kamero je Aleksandar Petković, pred kamero pa Ljubiša Tadić, Jelena Jovanović-Žigon, Milan Sarđoć. Film nastaja v okviru Združenja filmskih delavcev Srbije.

Film z naslovom Volk s Prokletij je končal režiser Miomir Stamenković. Tudi v tem filmu igra Ljuba Tadić, ob njem pa še Vesna Krajina in Branko Pleša. Film financira Pokrajinski kulturni center iz Prištine, nastaja pa v okviru tamkajšnje filmske delovne skupnosti.

Po daljšem času je začel snemati tudi Zdravko Velimirović. Po romanu Mihaila Lalića in scenariju Branislava Ščepanovića snema Lelejsko goro. Poleg Slobodana Dimitrijevića igrata v filmu kar dva slovenska igralca: Anka Zupanc in Jože Zupan. Film snema gost iz Sovjetske zveze Sergej Lisecki, film pa nastaja ob sodelovanju Studio filma iz Titograda in Kulturno-propagandnega centra iz Prištine. Bata Čengić je za Bosna-film posnel Male vojake. Supervizijo bo opravil Andrej Wajda.

Tudi v Sloveniji nastajata dva nova filma: Jane Kavčič snema po scenariju Ivana Ribiča film Nevidni bataljon. Poleg trinajstih otrok igrajo glavne vloge Miha Baloh, Milan Sarđoć in Lojze Rozman. Za kamero je France Cerar, Viba film pa je ekipi odobrila finančna sredstva v višini 95 milijonov starih dinarjev.

Po lastnem scenariju je začel snemati za Vibo film tudi Boštjan Hladnik. Njegov film Sončni krik snema Janez Kališnik.





Desno zgoraj: Miha Baloh v filmu
NEVIDNI BATALJON režiserja Janeta
Kavčiča. Proizvodnja Viba film

Levo zgoraj: Miodrag Petrović-Čkalja
v filmu ZLATA FRAČA režiserja Ra-
divoja Lole Đukića

Levo spodaj: Prizor iz filma MALI
VOJAKI sarajevskega dokumentarista
Bate Čengića. Njegov prvenec je na-
stal po romanu beograjskega književ-
nika Mirka Kovaća

Desno spodaj: Bojan Mark v filmu
SONČNI KRIK režiserja Boštjana
Hladnika. Proizvodnja Viba film





Prizor iz filma Boštjana Hladnika **SONČNI KRIK**

Ljuba Tadić v filmu **VOLK S PROKLETIJ** režiserja Miomira Stamenkovića



Filmska ekipa režiserja Miomira Stamenkovića med snemanjem filma **VOLK S PROKLETIJ**



sodelovanje filmskih časopisov

posvetovanje predstavnikov urednikov
filmskih časopisov socialističnih dežel

Pred filmskim festivalom v Moskvi so bili sovjetski filmski novinarji in publicisti gostitelji sedaj že tradicionalnega srečanja predstavnikov filmskih časopisov socialističnih dežel. Prvo posvetovanje je bilo lani jeseni. Na njem so se dogovorili o skupnem filmskem almanahu, nekakšnem zborniku, v katerem bodo zbrani prispevki na določeno temo. Letošnje posvetovanje pa je že preseglo okvire lanskega, pa čeprav je zbornik le še ostal osrednja tema razgovorov.

Letošnji zbornik je že v tisku, izšel bo v štirih državah: na Poljskem, Madžarskem, v Bolgariji in seveda v Sovjetski zvezi, pobudnici te skupne akcije. Osrednja tema jugoslovanskih prispevkov je novi jugoslovanski film in najtehtnejši prispevek študija o Aleksandru Petroviću, ki jo je zelo dognano napisal znani beograjski publicist Žika Bogdanović. Tako kot Jugoslovani so tudi pisci iz drugih držav namenili največ prostora novejšim premikom v njihovih kinematografijah. Med imeni avtorjev Zbornika najdemo najpomembnejša imena svetovne filmske publicistike; Poljaka Plaževskega in Boleslava Mihaleka, urednico sovjetske teoretične filmske revije Iskustvo-kino Ljudmilo Pagoževo, Madžarko — urednico Filmske kulture Ivett Biro...

Za prihodnji Zbornik je bilo predlaganih več tem: film in boj za mir, revolucionarni film, udeleženci pa so izbrali temo film in njegov gledalec. V prid tej temi je govorila vrsta izlogov, odločilen pa je bil slab obisk kvalitetnih filmov in še posebej filmov socialističnih držav. V Zborniku naj bi sestavki osvetlili problematiko odnosa film-gledalec z vseh aspektov, od socioloških pa do psiholoških, zajeta bo filmska vzgoja, filmski klubi, politika distribucije in propaganda. Svoje mesto bo dobil tudi delež filmske publicistike. Vrednost Zbornika pa bo v njegovi teoretični in praktični uporabnosti.

Razen o Zborniku je tekla beseda na posvetovanju še o vrsti filmskih teoretičnih in praktičnih problemov. Prav zaradi te univerzalnosti pa je posvetovanje izgubilo na svoji tehtnosti. Boj mnenj na vsej fronti je nemogoč in vse preveč je bilo spornih mnenj. Največ se je govorilo o socialistični umetnosti oziroma o njeni enotnosti. Tudi o tem so bila stališča zelo deljena.

V prihodnje se bodo morala posvetovanja specializirati in obravnavati razen Zbornika le še eno temo. S tem bo odpravljena osnovna pomanjkljivost letošnjega posvetovanja.

Vseeno pa je posvetovanje omogočilo vrsto pomembnih sporazumov o bodočem sodelovanju. Prav gotovo je zelo pomemben dogovor o tesnih stikih filmskih publicistov socialističnih dežel. Dogovorili smo se o izmenjavi filmskih časopisov, o večkratnih srečanjih in obiskovanju nacionalnih festivalov. Zelo pomemben se mi zdi tudi sklep, da bodo v prihodnje na naše manifestacije vabili tudi napredne filmske publiciste z Zahoda, sodelovanje z njimi bo obojestransko koristno.

Sovjetski gostitelji so nam izkazovali svojo znano gostoljubnost, omogočili so nam ogledе svojih novih filmov in razgovore s filmskimi ustvarjalci, seznanjali so nas s sovjetsko filmsko problematiko in nam razkazovali zanimivosti Moskve in njene okolice. Vzdušje na posvetovanju je bilo zelo prijetno, njegovi utrudljivosti, trajalo je po ves dan, navkljub.

Za jugoslovanske predstavnike na posvetovanju je bilo neprijetno edino to, da nismo mogli obljubiti povračila njihove gostoljubnosti. Zelo neprepričljivo smo se izgovarjali na naše težko finančno stanje, kar jim je bilo povsem nerazumljivo. V prihodnje se bomo le težko odzvali njihovim vabilom, saj nas obvezujejo in mi teh obvez ne moremo izpolnjevati. Škoda, če bo tako. Za marsikaj bomo prikrajšani.

KOT GOST EKRA NA

györgy fenyves
(budimpešta)

madžarski kratki film po miskolcu

Leto madžarskega kratkega filma, ki se je zaključilo s IV. miskolckim filmskim festivalom (22.—27. V. 1967) je bilo, odkrito rečeno, dovolj problematično. Beograjskemu podobni madžarski narodni pregled kratkega filma je pokazal, da se je madžarska umetnost kratkega filma, nagrajena v minulih letih s številnimi pomembnimi mednarodnimi odličji (Uvertura — Cannes, Ločitev po budimpeštansko — Krakov, Matejev pasijon — Oberhausen, Elegija — Oberhausen itd.), na poti svojih uspehov zaustavila in prešla v prehodno krizo. O vzrokih te krize je bilo dosti besedi na treh konferencah za okroglo mizo, ki so jih v znamenju neusmiljene samokritike priredili o risanih, dokumentarnih in televizijskih kratkih filmih.

* * *

V zgodovini madžarske filmske umetnosti je jasno videti tisto, tudi v filmski umetnosti drugih držav opazno dejstvo, da razvoj v filmski umetnosti ne poteka vzporedno in hkrati, pač pa v toku kvalitetnih sprememb, ki si sledijo v posameznih panogah in strokovnih področjih. Z drugimi besedami: ko je proizvodnja madžarskega igranega filma stagnirala, je bila proizvodnja kratkega filma na višku, ko pa se je začela dvigati proizvodnja igranega, je bilo opaziti stagnacijo kratkega filma. V tej stalno vidni težnji razvoja smo zdaj lahko priče razcveta igranega in prehodne stagnacije kratkega filma. Zastoj se je v prvi vrsti pokazal v zameglitvi ustvarjalnih domislic, in skoraj vsakdo je bil tudi mišljenja, da so prodorni veliki mednarodni uspehi minulih let v določeni meri škodovali proizvodnji našega kratkega filma. Vrsta uspehov je nalo-

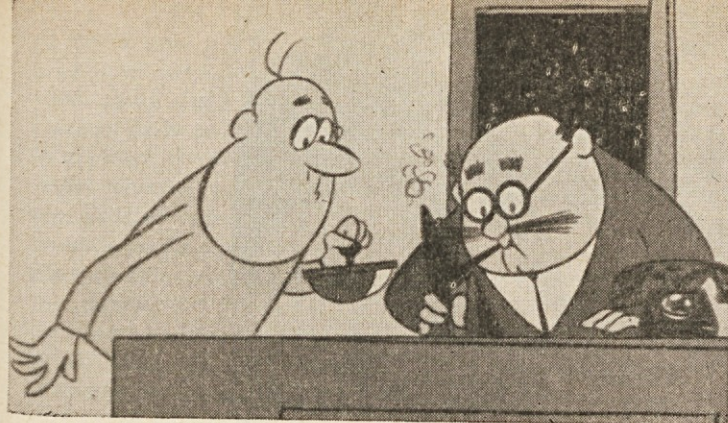


Prizor iz dokumentarnega filma RAZMIŠLJANJE madžarske režiserke Ilone Kolonits

žila preveliko odgovornost ustvarjalcem, ki so z obupnimi prizadevanji skušali ponoviti minule uspehe in rezultat prav teh obupnih poskusov je bil, da so z močno samocenzuro omejili svojo fantazijo: na filmski trak so si upali posneti samo že uresničene in preizkušene teme ali pa kake variacije le-teh. Rezultat tega je bil, da si je bila splošna raven festivala povprečno visoka, da so filmi, ki so prišli pred občinstvo, z nekaterimi izjemami vendarle delovali kakor ponavljanje in posnemanje uspehov prejšnjih let. Prav zaradi tega žirija festivala velike nagrade za najboljši film niti ni podelila. Na zanimiv način je ta odločitev naletela na popolno soglasje ustvarjalcev, v toliki meri, da so se, ko so na vseh treh ustvarjalških konferencah premerili splošni položaj posameznih strokovnih vej, odločili in jeli analizirati vzroke ter bistvo nezadovoljstva z ustvarjalnimi metodami.

* * *

Na letošnjem festivalu je na podlagi vsega triinsedemdesetih filmov, prikazanih v različnih kategorijah, postalo očitno, da v našem kratkem filmu dandanes pomeni drugorazrednost skupinski, lahko rečemo, množični vznik prejšnje čase že za preseženega občutenega in označenega cinéma-verité ter tako imenovanega socio-etnografskega stila. Same definicije socio-etnografski v Miskolcu ni bilo slišati, te se je vsakdo izogibal, ker je pojem sam še dokaj malo poznan in razčlenjen. Definicija se je rodila na zaključni, ocenjevalni tiskovni konferenci letošnjega beograjskega filmskega festivala v razpravi med Marcelom Martinom in Petrom Cowiejem, ki sta pod tem razumela, da sta se v številnih kratkih filmih pojavila tak pogled in način izpovedi, ki kažeta kakšno (iz družbe-



Prizor iz risanega filma GUSTAV SPREMINJA, enega iz serije 106 filmrv

nih, gospodarskih, političnih, tehničnih ali drugačnih vzrokov) na propad obsojeno stvar, dejstvo, ki sicer kažeta nasprotje med sociografskim pojavom in modernim življenjem, toda v samem redkobesednem, suhem stilu temu ne priključita nikakršnega komentarja, pač pa si celo prizadevata, da v zvezi z obravnavano temo ne bi niti vzbujala občutkov. Kakor v Beogradu so tudi v Miskolcu najsposobnejši negovalci stila močno prekoračili določeni okvir (za klasični primer stila opredeljeni Čančari so učinkovali na primer izrazito mobilizacijsko, sporočilo, ki je v Miskolcu želo velik uspeh, pa je sprožilo resne namene pomoči), toda to po ugotovitvi Petra Cowieja samo potrjuje ogromno objektivno možnost stila. Nedvomno je tudi s cinéma-verité še mogoče doseči določen učinek, toda to je čedalje težje, ker so različni mednarodni eksperimenti, ne samo v kategoriji kratkih, temveč tudi igranih filmov, v mnogih ozi-rih pokazali meje stila. Največja nevarnost cinéma-verité je namreč prav ta, da ustvari številne enkratne in večinoma neponovljive situacije ter umetnine, katerih skrivnost uspeha in učinka je iskati prav v individualnem karakterju. Ker pa so še zmeraj bili na festivalu najboljši tisti filmi, ki so nastali na katerega izmed obeh omenjenih načinov, in ne tisti, ki so sledili starejšemu, tako imenovanemu klasičnemu stilu kulturnih filmov, so mnogi dvomili v pravilnost teh ugotovitev. Ker konference za okroglo mizo niso imele naloge prinesiti dokončne odločitve, so se navrženi problemi tudi na tem področju zaključili z dvojnimi stališčem.

* * *

Dasi v kategorijah dokumentarnih, poljudnoznanstvenih in kratkih igranih filmov nismo videli dosti novega, je za splošno umetniško raven festivala lahko reči, da je bila izrazito visoka. Tehnična



Prizor iz madžarskega filma **SPOROČILO** režiserja Györgya Kovasznarja

izvedba filmov in njihov strokovni del, kakor montaža, dramaturško delo, besedila komentarjev, so v veliki večini primerov zadovoljili tudi najobčutljivejše zahteve, laboratorijska obdelava filmov pa se je brez dvoma gibala na svetovni ravni. Vse te stvari postanejo dragocene zlasti tedaj, če vemo, da so se na letošnjem festivalu pojavili številni režiserji-debutanti in če upoštevamo, da smo v zadnjih letih priče menjave generacij v madžarskem kratkem filmu. Filmi nekaterih mladih režiserjev (že omenjeno *Sporočilo* in tudi na letošnjem beograjskem festivalu prikazani *Kamen*, dalje nekaj novih poljudnoznanstvenih in televizijskih filmov) gre tudi na mednarodne festivale, drugi filmi, kakor na primer film *Tamása Somlója Ena luč, dosti luči*, ki niti ni prodrli med material miskolčke žirije, ker je izpadel že ob izboru, je v Krakovu žel velike uspehe v zelo močni mednarodni konkurenci. Glede na splošno raven sta torej položaj in podoba zelo vzpodbudna in to je potrebno znova in znova poudarjati, ker to dopušča logični sklep, da je možno prehodni upad našega kratkega filma razlagati tudi prav z nastopom potrebne in naravne menjave generacij. Toda četudi napravimo tak zaključek, nikakor ne moremo trditi, da je upada kriva **izključno** ta menjava generacij.

Največje uspehe so na letošnjem miskolčkem festivalu želi risani in animirani filmi. Umetnost risanega filma, ki je po vsem svetu nenehno v razvoju, se je tudi pri nas, kakor povsod, ločila na dve močno različni glavni poti in smeri razvoja. Prva je pot komercialnih serij in otrokom namenjenih, ljubkih, popularnih in, danes že lahko rečemo, klasičnih risanih in animiranih filmov, dru-

ga pa je smer v prvi vrsti odraslemu občinstvu namenjenih naprednih ali eksperimentalnih risanih filmov. V Miskolcu smo lahko videli oboje risane filme. Še več: madžarski umetniki so napravili poizkus, da bi poiskali in ustvarili kako vez med obema smerema. V splošnem pogledu se madžarski animirani filmi gibljejo na zelo visoki tehnični ravni. Ottója Fokyja odlično uspelo (in z drago cenim odličjem nagrajeno) delo *Ukradli so mi moj vitamin* je dobilo povabilo na številne mednarodne festivale in se lahko povsod resno poteguje za najvišje nagrade. Prav tako odlično se je posrečil risani film z naslovom *Pet minut umora*, ki v zelo izvirni obliki dviga glas proti razširjujočim se grozotam detektivskih in pustolovskih zgodb. Most med obema smerema predstavlja tudi ena do dve od predvidenih 106 epizod na pol že izdelane svetovno znane serije *Gustav*, od katerih so zdaj tuji gostje hvalili predvsem film *Gustav in praznik ljubezni*. Ni dvoma, da je v velikem številu pripravljajoči se *Gustav* najprikladnejši za eksperimentiranje, prav zato trije ustvarjalci serije v teh popularnih filmih uporabljajo tako rekoč vse razpoložljive stile in ustvarjalne načine umetnosti risanega filma. Pomembni so tudi eksperimenti, ki se javljajo v filmih Szabója *Siposa Tamása* in Györgya Kovasznarja, znanih tudi mednarodnemu občinstvu. Poleg teh pozitivnosti pa smo morali žal ugotoviti, da miselna vsebina madžarskih risanih filmov, kakor tudi v mnogih pogledih njihov neizčiščeni stil še nista dovolj globoka. V tistem pomenu, v katerem na primer svet govori o zagrebški šoli risanega filma, o budimpeštanskem studiu risanega filma, od zagrebškega bistveno plodnejšem, ne more biti niti govora. Ta pretirana mnogostranost in mnogostilnost je tako čednost kot napaka. Tematika in sposobnosti, ki so na razpolago, bi bile dosti bolj izkoriščene z globljo, prodornejšo miselno vsebino, nasprotno pa je na ta način nedvomno dosti večja možnost mednarodnih prodorov, glede na to, da mednarodno občinstvo ne ve natanko, kaj lahko pričakuje od madžarskih umetnikov risanega filma. So tudi mnenja, ki imajo mnogostilnost in raznovrstnost prav za odliko in kasneje so s takim mnenjem mnogi soglašali. Popolna soglasnost pa se je končno izoblikovala samo v eni stvari: v ogledalu letošnjega miskolckega filmskega festivala se je pokazalo za nedvomno, da stoji trenutno od vseh vej umetnosti kratkega filma madžarski risani film najbolj gotovo in da ima tudi največje možnosti, da na preostalih letošnjih mednarodnih festivalih doseže pomembne rezultate.

Ob zaključku se moram opravičiti, da sem govoril o premajhnem številu filmov, toda zdelo se mi je, da bo za vas, ki ste od filmov, prikazanih v Miskolcu, videli kvečjemu nekaj, bolje, če se spoznate z ustvarjalnimi problemi, kakor s stvaritvami. Stvaritve boste vsaj deloma videli in te ali govore sebi v prid ali ne, mnenja ustvarjalcev pa lahko povzemamo samo v redkejših primerih, dasi so z določenih vidikov ta nedvomno važnejša. No, prispeli smo do sem. Zahvaljujem se vam za pozornost.

Prevedel Jože Olaj



Sovjetski filmski režiser Mihail Romm, režiser tudi pri nas prikazanega filma Navadni fašizem

svet 68

Takšen naslov bo imel najnovejši film sovjetskega režiserja Mihaila Romma, ki se je v zadnjem času uveljavil predvsem s filmoma Devet dni nekega leta in filmskim kolažem Navadni fašizem ((Glej Ekran številka 43—44!)). Režiser se misli nasloniti na filmske kronike, kakor tudi na material posnet s skrito kamero, ki naj bi prispeval k razgovorom o sodobnih problemih modernega človeka. Tako bo režiser vključil v film posnetke iz Vietnama in Konga ter Izraela, kakor tudi mednarodna srečanja mladinskih organizacij, demonstracije ljudi, ki zahtevajo mir, razgovore politikov, bedo in razkošje tega sveta. Režiserja zanima vse, kar označuje način človekovega mišljenja in delovanja. Tako bo film Svet 68 nadaljevanje filma Navadni fašizem, ki je nastal 1966. leta in smo ga videli tudi pri nas.

V Sovjetskem ekranu objavljena karikatura francoskega režiserja celovečernih dokumentarnih filmov Frederica Rossifa



rossif in oktobrska revolucija

Med mnogimi filmskimi načrti o praznovanju petdesetletnice Oktobrske revolucije je gotovo najbolj zanimiv film francoskega režiserja Frederica Rossifa, posnet v Sovjetski zvezi.

Režiser je film imenoval kar Oktobrska revolucija, snemal pa ga je v različnih krajih, v Moskvi, Leninogradu, v Vladimiru in drugod. Med

dvomesečnim bivanjem v Sovjetski zvezi je Rossif posnel čez 15 000 m filmskega traku, mnogih stvari pa je pobral iz filmskih arhivov. Tako je med drugim odkril fotografije, ki prikazujejo streljanje boljševikov med državljansko vojno. Te fotografije je naročil takratni »beli« admiral Kolčak in Rossif jih je vključil v svoj film. Približno dvajset kilometrov od Rostova Starega je srečal staro ženo, ki je jokala nad grobom svoje hčerke. Posnel jo je in jo postavil na konec filma, tako da gledalec dobi vtis, da ta stara ženska joče za vsemi mrtvimi v revoluciji.

Poleg tega bo v filmu precej neznanega gradiva, saj je režiser našel zgodovinske dokumente o ruskem carju, o Leninu, Stalinu ter celo o Levu Tolstoju... Film bo dolg uro pa štirideset minut, premiera pa bo oktobra letos v Moskvi, Parizu in najbrž tudi v Beogradu.

film plus politika

Mar je Otto Preminger vedel, da se bo na ameriškem političnem nebu hitro zvečerilo?

Avgustovska številka angleškega mesečnika Films and filming je objavila nekaj fotografij iz najnovejšega filma ameriškega režiserja Otta Premingerja z naslovom HITRO SE JE ZVEČERILO in tako nevede aktualizirala vsebino filma. Režiser je film posnel v bližini mest Jackson in Little Rock, znanih po protičrnskih izgrelih, za izhodišče pa je vzel scenarij in znano zgodbo Kati in Berta Gildena Hurry Sundown. Film govori o življenju na ameriškem jugu takoj po drugi svetovni vojni. Ali še natančneje: o odnosih med mladim, demobiliziranim vojakom in belcem — igra ga John Phillip Law — in črnskim farmerjem, ki ga igra Beah Richards. Oba sta bolj revna in skozi življenje se prebijata tako, kakor vesta in znata. Nekega dne se pojavi bogat belec — Michael Caine — in namerava kupiti njuni farmi. Boj med siromašnimi in bogatimi se začne. Osebe so karikirane črno-belo, toda že ta shematizem, s katerim je režiser obdal vloge belcev in črncev v filmu, predvsem pa ustvarjalčeva želja posneti film o tradicionalističnih rasnih nemirih — ki so prav zdaj pridobili na razsežnosti! — so avtorju povzročili precejšnje nevšečnosti. Že med snemanjem je Preminger prejel več anonimnih pisem, v katerih so mu grozili, naj bo previden pri karakterizaciji belcev. Mimo tega je morala ameriška policija med snemanjem stražiti hotel, v katerem je prebival režiser in črni igralci, prav tako pa je morala policija spremljati filmsko ekipo na teren.

Preminger je v nekem intervjuju izjavil, da politika v njegovem filmu nima bistvene vloge, da gre pri tem le za ekonomske probleme ameriškega juga. »Ko bi bili vsi bogati,« je izjavil režiser, »ne bi bilo nobenih konfliktov.«



John Phillip Law in Steve Sanders v filmu Otta Premingerja HITRO SE JE ZVEČERILO

Pri tem je najbrž pozabil, kakšne filme bi v tem primeru snemal, saj ga poznamo kot enega izmed tistih hollywoodskih režiserjev, ki si je v preteklosti nakopal na glavo neprijetnost ameriške cenzure in sveto jezo apologetov tovarne sanj.

Ker še nimamo pri roki filmskih kritik njegovega najnovejšega filma, moramo na reakcijo ameriške javnosti še počakati. V tem trenutku je takšen film vsekakor dobrodošel, saj bo tako angažirano sodeloval pri zapleteni socialni in politični podobi današnje Amerike, ki je bolj kot kdaj koli prej črno-bela podoba nevzdržnega stanja.

težave indijanskega režiserja

Sam Peckinpah je razločna, karakteristična in sveža umetniška sled, ki je ostala za topotajočimi kavbojskimi konji, ki so doslej že odvihrali skozi zgodovino ameriškega westerna. Rojen v indijanskem rezervatu (1926) kot sin velikega indijanskega poveljarja je kaj hitro našel bližnjico v Hollywood (1949), kjer pa je postal mornar, preživel 38 mesecev na Kitajskem ter se dokopal do diplome televizijskega pisca dialogov in režije. Ustvaril je serije, kot so Rifleman v dvanajstih nadaljevanjih, Klunkide in Gunsmoke. Leta 1956 je že asistent Dona Spiegla, za TV pa piše in režira serijo filmov z naslovom The Westerner. Leta 1961 debitira s filmom The Deadly Companions (Prijetelji do smrti) in s filmom Ride the High Country, ki ga po svetu bolj poznajo pod naslovom Strelci popoldne. Toda težave so se začele s filmom Major Dundee, kjer se je Peckinpah moral boriti za dolžino filma, ker mu je producent očital, da je dolgovezen. Prva verzija je bila dolga 2 uri in 30 minut. Komaj se je izmuznil tem producentskim zahtevam, že je s filmom Cincinnati Kid zašel v spor s Hollywoodom, ki še vedno traja. Toda bojne sekire ni izkopal sin slavnega indijanskega poveljarja: to je storil producent, ki mu je odvzel režijo filma in jo ponudil Normanu Jewisonu, ki je Kida tudi posnel. To je bilo pred dvema letoma. Sam Peckinpah se je raje odrekel filmu, ko pa da bi pristal na kompromis. Zdaj je pred realizacijo novega filma o zgodovini znanega ameriškega revolucionarja Francesca Pancha Ville. Naslov filma je Villa Rides (Villa prihaja).

— Prišel sem na črno listo — pravi Sam. — Toda že zdavnaj mi je bilo 21 let in moram se obnašati kot odrasli. Včasih želim verjeti sa-



Režiser indijanskega rodu Sam Peckinpah med snemanjem filma Major Dundee

njam in ne dejstvom. Žal je moj poklic tak, da moram popuščati ljudem, namesto da bi oni meni. Od zadeve s Kidom je minilo dve leti. Ta čas sem koristno preživel. Napisal sem scenarij za film Samotni fantje, vendar je producent izbral Arnolda Lavena. Delal sem tudi za televizijo. V mojem najnovejšem filmu bo naslovno vlogo igral Jull Brynner, poleg njega pa še Robert Mitchum. Po tem filmu bi rad posnel roman Jamesa Goulda Cozzensa

The Castaway, glavno vlogo pa mi-
slim ponuditi švedskemu igralcu
Peru Oscarssonu.

Sam Peckinpah verjame vase in
vztraja. To, kar hoče, je uresničljivo,
potrebno je le potrpljenje in kup
dobrih prijateljev, ki so pripravljeni
sodelovati z denarjem, se odreči ho-
norarjem in prepričati producente v
umetniške sposobnosti indijskega
upornika.

barbarella vadim

Za filmsko igralko Jane Fonda
lahko mirno zapišemo, da je prišla
iz Hollywooda v Pariz, da bi se re-
šila pred vsem, kar jo je v Novem
svetu utesnjevalo in ji vezalo roke
v materialnem, duhovnem in moral-
nem smislu. Samo tako si namreč
lahko raziagamo njeno izjavo:

»Spremenila sem se. V koledžu ni-
sem bila srečna. Upala sem, da bodo
stvari krenile na bolje, ko ga bom
zapustila. Vendar je že tako, da člo-
vek svoje probleme vedno nosi s sa-
bo. Potrebno je spremeniti okolje in
s tem tudi spremeniti način dojema-
nja življenja. V Franciji sem se na-
učila ljubiti življenje. Ko sem prišla
prvič v Hollywood, se nisem zave-
dala svojih možnosti. Predvsem sem
bila nezaupljiva do sebe, obnašala
sem se izizvalno, da bi tako vzbujala
pozornost.«

Zdaj je za njo več dobrih filmov,
predvsem pa je poročena z Rogerom
Vadimom, ki je mimo boga in Bri-

**Desno: Jane Fonda kot Barbarella v
najnovejšem istoimenskem filmu svo-
jega moža Rogerja Vadima**

gitte Bardot ustvaril tudi Jane. Njen
življenjepis lahko skrčimo v nekaj
stavkov, pustimo pa prostor za nje-
no bodočnost, ki se po intenzivnosti
filmskih vlog iz dneva v dan bolj
veča in rase. Predvsem je pomemb-
no, da se je v Actors Studio vpisala
kot hči Henryja Fonda in da se je
že leta 1960 znašla v Hollywoodu
ter igrala v filmu Tall Story. Bila je
»seks dekla« in šele v zadnjem času
je začela h prikupnosti dodajati ta-
lent. Spomnimo se, kako naivno je
igrala v filmu Nedelja v New Yorku
in kako se je uveljavila v filmu Cat
Ballou.

Zdaj se moramo sprizniti z dej-
stvom, da Vadim dela iz Jane novo
svetovno zvezdnico, pri čemer je ni
samo polepšal in slekel, marveč jo je
spremenil celo v žensko leta 40.000
ter poslal v vesolje. Po priljublje-
nem stripu Jeana Clauda Foresta
Barbarella končuje Vadim v Rimu
film, ki bo nekakšna filmska farsa
in komedija na račun človekove fan-
tazije o vesolju. Vadimov film ni
niti science fiction niti dosledna sa-
tira na račun avanturističnih filmov:
je zmes vsega tega in samo ena iz-
med komercialnih poti, ki jo zna ev-
ropska kinematografija tako nepo-
grešljivo najti in obrniti sebi v prid.
Po seriji filmov o Jamesu Bondu, po
obujeni seriji filmov o Batmanu in
Frankensteinu, po Modesty Blaise, je
zdaj v modi filmska serija o veseljs-
skih potovanjih z lepimi dekleti in
namišljenimi problemi. To in nič
več.





umrl je paul muni

S spoštovanjem se ga spominjamo iz cele vrste vlog v pomembnih ameriških filmih od leta 1931 naprej, ko je zaslovel s pomembno karakterno stvaritvijo v Možu z brazgotino. Odtlej je sprejemal vlogo za vlogo in vsako posebej predstavil tako, da so ga gledalci domala identificirali z doktorjem Pasteurjem, Emilom Zolajem in drugimi velikimi liki, ki jih je interpretiral.

Umrl je zaradi tumorja, v enainsemde-setem letu starosti, v Santa Barbari v Kaliforniji, 27. avgusta, potem ko se je bil pred nekaj leti, že bolan, umaknil iz filmskega sveta.

Umetniška pot Paula Munija sega v dobo, ko je še kot deček v rodni Avstriji igral violino in pomagal v igralski skupini svojih staršev, ki so pozneje emigrirali v Ameriko. Z enajstim letom je zapustil redno šolo in se ves predal igranju. Mladenič se je tedaj imenoval Muni Weisenfreund. V Hollywoodu, kamor se je bila njegova družina preselila, je odigral nekaj prvih stranskih filmskih vlog.

Slavni Paul Muni je bil rojen s filmom *Mož z brazgotino*. Čakal ga je nagel vzpon. Leta 1935 je prejel Oscarja za vlogo Louisa Pasteurja v istoimenskem filmu. Sledijo vloge v *Dobri zemlji*, kjer so ga ponovno kandidirali za Oscarja — in *Življenju Emila Zolaja*. Gledališču se ni izneveril. Med eno pogostih filmskih pavz se je leta 1949 vrnil na Broadway in igral glavno vlogo v delu *Oni so vedeli, kaj hočejo*, zatem je gostoval v londonskem *West Endu* z naslovno vlogo v drami *Smrt trgovskega potnika*. Leta 1955 so ga predlagali za najboljšega broadwayskega igralca za vlogo naj-

večjega ameriškega kriminološkega advokata Clarenca Darrowa v delu *Osedlaj veter*. Ponovno so ga kandidirali za Oscarja leta 1958, ko je izvrstno predstavil starega brooklynškega zdravnika v filmu *Poslednji jezni človek*. Potem se je umaknil.

Kljub bleščeči karieri, po vrsti glavnih vlog, v zvenečih nagradah in neomejeni vdanosti publike, je Paul Muni ostal zvest samemu sebi. Ni ljubil aplavzov in je baje celo izjavil, da »noben igralec ne bi smel prenehati igrati, da bi se lahko poklonil publiki«. O svojem delu je izjavil: »S tem poklicem se ukvarjam že leta in leta, toda ne morem reči, kaj pomeni — igralec. Niti ne morem definirati, kaj naj bi igralec bil. Vem le, da se nikoli nisem učil igrati in sem se zgotj trudil živeti v karakterje likov, ki sem jih predstavljal. Takšen je Paul Muni uspel še v celi vrsti glavnih vlog: *Jaz sem begunec iz bande Lancane*, *Dr. Sokrat*, *Dobra zemlja*, *Sedem oseb*, *Obmejni grad*, *Nismo sami* itd.

Novinarjem, s katerimi se ni posebeno razumel, je nekoč povedal: »Verjetno nisem posebno zanimiv tip, ne počnem stvari, ki bi jih objavljali na naslovnih straneh, toda — imam ideje, posebno še ideje o igri.«

film in ideologija

pier paolo pasolini

sekvenčni posnetek — film kot semiologija realnosti

Tradicionalna okrogla miza na letošnjem festivalu v Pesaru je bila posvečena problematiki, ki izhaja iz odnosa med filmom in ideologijo. Tokrat objavljamo Pasolinijev prispevek k razpravi, v eni prihodnjih številčk pa bomo objavili prispevek italijanskega teoretika Umberta Eca.

Oglejmo si sedemnajstmilimetrski filmček o Kennedyjevi smrti, ki ga je posnel neki gledalec iz množice. Ta film je sekvenčni posnetek — najznačilnejši, kar si jih lahko zamišljamo.

Res: gledalec, ki je posnel film, ni izbiral zornih kotov: snemal je kratkomalo z mesta, na katerem je stal in uporabljal pri tem izreze, ki mu jih je ponujal pogled — boljše kot objektiv.

Najznačilnejši »sekvenčni posnetek« je potemtakem enak »subjektivnemu pogledu«.

V filmu, ki ga je bilo možno posneti o Kennedyjevi smrti, manjkajo vsi ostali zorni koti: tisti o samem Kennedyju pa o Jacquelinini, o morilcu, ki je streljal, pa o sokrivcih in o vseh drugih, ki so stali bliže dogodkom, o policijskem spremstvu itd. itd.

Italijanski filmski režiser Pier Paolo Pasolini



Recimo, da bi imeli filme, posnete z vseh omenjenih zornih kotov. Kaj bi s tem pridobili? Pridobili bi vrsto sekvenčnih posnetkov, ki bi reproducirali resnične stvari in dogodke, ki so se dogodili ob tej uri in so jih hkrati opazili z različnih zornih kotov. Imeli bi torej vrsto »subjektivnih pogledov«. Subjektivni pogled je potemtakem skrajno realistična meja avdiovizualne tehnike. Nemogoče si je zamisliti, da bi lahko »videli in slišali« realnost v njenem dogajanju, **če ne nudi niti enega** zornega kota: in ta zorni kot je vedno zorni kot osebe, ki vidi in sliši. Ta oseba je živa, iz mesa in krvi. Saj bi se tudi nam zgodilo tako, če bi si izbrali za neki namišljeni film idealno — torej abstraktno, ne naturalistično gledišče: kakor hitro bi postavili v to gledišče kamero in magnetofon, bi postalo to gledišče realistično ali celo naturalistično, zakaj rezultat bi bil nekaj, kar je videla in slišala neka oseba iz mesa in krvi (z očmi in ušesi).

Videna in slišana realnost pa je v svojem dogajanju vedno v sedanjem času.

Če razumevamo čas sekvenčnega posnetka kot shematični in prvinski element filma — torej kot neskončen subjektivni pogled — je ta čas potemtakem sedanjik. Zatorej film »reproducira sedanjost«. »Direktno« televizijsko snemanje je paradigmatična reprodukcija sedanjosti, nečesa, kar se dogaja.

Zamislimo si torej, da nimamo o Kennedyjevi smrti samo enega filma, temveč ducat podobnih filmčkov, ki kot sekvenčni posnetki subjektivno reproducirajo sedanjost predsednikove smrti. Kakor hitro pa, **četudi** s čisto dokumentarnimi nameni (recimo v projekcijski dvorani na policiji, ki vodi preiskavo), po vrsti pogledamo vse te subjektivne sekvenčne posnetke, če jih torej sestavimo skupaj, čeprav niti ne materialno — kaj naredimo s tem? S tem naredimo nekakšno montažo, najsi bo še tako primitivna. In kaj pridobimo s takšno montažo? Pridobimo **nekakšno pomnožitev »sedanjosti«**. Namesto, da bi se dejanje odvijalo pred našimi očmi le en-

krat, se zdaj odvijte večkrat. Takšna pomnožitev »sedanjosti« v resnici odpravlja sedanjost in jo izvotli, zakaj vsaka od posameznih sedanjosti terja od druge, da je relativna, nerazumljiva, netočna, dvosmiselna.

Pri takšni policijski raziskavi — te niti najmanj ne zanima kakršnokoli estetsko dejstvo, pa jo zato na moč zanima dokumentarna vrednost predvajanih filmčkov, ki pričajo kot živi pogledi o realnem dogodku, katerega je treba natančno obnoviti — je prvo vprašanje, ki ga bomo pri tem zastavili, tole: kateri od teh filmčkov mi lahko najnatančneje pokaže resnično resničnost dejstev? Neponovljivo poglavje resničnosti je šinilo mimo množice neobogljjenih oči in ušes (ali kamer in magnetofonov) in vsakemu paru teh organov in vsem tem tehničnim aparatom se je pokazalo drugače (posnetek-protiposnetek, splošni, ameriški, prvi plan, pa vsi mogoči zorni koti): vsak od teh načinov, s katerimi se je resničnost pokazala, je skrajno neobogljjen, slučajen in reven, če pomislimo, da je **sam samcat in edini**, ko je toliko in toliko drugih.

Vsekakor je jasno, da se je resničnost izrazila z vsemi svojimi obrazy: povedala je nekaj vsakomur, ki je bil navzoč (navzoč in del te resničnosti: ZAKAJ RESNIČNOST NE GOVORI Z DRUGIMI, TEMVEČ ZGOLJ SAMA S SABO); povedala je nekaj v svojem jeziku, ki je jezik dejanja (katerega so vsikali vase simbolični in konvencionalni človeški jeziki); strel iz puške, več strelav iz puške, telo, ki se zgrudi, avtomobil, ki se ustavi, ženska, ki kriči, množica, ki



kriči... Vsi ti **nesimbolični znaki** pripovedujejo, da se je nekaj zgodilo: predsednikova smrt je tukaj in zdaj, v sedanjosti. In ta sedanjost je, poudarjam, čas različnih subjektivnih pogledov v sekvenčnih posnetkih, ki so bili snemani z različnih zornih kotov, katere je izrabila usoda kot priče, čeprav z nepopolnimi kulturnimi organi ali tehničnimi aparati.

Jezik dejanja je torej jezik nesimboličnih znakov sedanjika. Vendar v sedanjiku nima pomena, oziroma če ga ima, je ta pomen subjektiven in zato nepopoln, nezanesljiv in skrivnosten. **Ko je Kennedy umiral, se je izrazil s svojim skrajnim dejanjem:** zgrudil se je in umrl na sedežu črnega predsedniškega avtomobila, v šibkem naročju neke ameriške malomeščanke z izrazom medlečega dekleta. Toda ta skrajni jezik dejanja, s katerim se je izrazil Kennedy pred različnimi gledalci, ostaja v sedanjiku — ki ga je čutno dojel in posnel na film, kar je isto — prekinjen in nesporočen. Kot v vsakem trenutku je tudi v tem jeziku dejanja **neko stremljenje**. Stremljenje po čem? Po ureditvi odnosov s samim sabo in z objektivnim svetom; s tem pa tudi stremljenje po zvezi z vsemi ostalimi jeziki dejanja, s katerimi se izražajo skupno z njim tudi drugi. Kennedyjeve zadnje **žive sintagme** so dejansko težile po zvezi z živimi sintagmami tistih, ki so se v istem trenutku izražali živeč okrog njega: na primer s sintagmami njegovega morilca ali njegovih morilcev, ki je streljal ali ki so streljali.

Ker te žive sintagme niso priše v medsebojno zvezo, je potemtakem jezik zadnjega Kennedyjevega dejanja, kakor tudi jezik dejanja morilcev, okrnjen in nepopoln, praktično nerazumljiv. Kaj se mora torej zgoditi, da bi bili ti jeziki popolni in razumljivi? Spraviti jih je treba v zvezo, ki jo vsak od njih domala tipaje in jecljaje išče. Vendar ne s preprosto pomnožitvijo sedanjikov — kar bi dosegli, če bi sestavili te različne, subjektivne poglede — temveč z njihovo koordinacijo. Če jih koordiniramo, se namreč ne omejimo, kakor pri sestavljanju, na uničevanje in izvotlenje koncepta sedanjosti (kakor ob domnevni projekciji različnih filmčkov, ki bi si jih zavrteli drugega za drugim v dvorani FBI), če jih koordiniramo spremenimo sedanjik v pretekli čas.

Samo dogodki, ki so se zgodili in dovršili, se lahko medsebojno koordinirajo in s tem pridobe neki pomen (kakor bom morda to bolje povedal nekoliko kasneje).

Pomudimo se še pri neki domnevi: denimo, da je med preiskovalci, ki so si ogledali različne, čeprav hipotetične filmčke drugega za drugim, neki genialen analizatorski duh.

Toda njegova genialnost je lahko samo v koordiniranju. Ko bi tako intuitivno uganil resnico — po pazljivi analizi različnih delov ... naturalističnih izsekov z raznih filmov — bi torej rekonstruiral resnico. A kako? S tem, da bi odbral res najrazličnejše trenutke iz različnih subjektivnih sekvenčnih posnetkov in nato ugotovil njihovo realno zaporedje. S tem bi opravil nekako revno montažo. Ob takem izboru in koordinaciji bi se pojasnili različni zorni koti in eksistencialna subjektivnost bi se umaknila objektivnosti; zdaj ne bi bilo tu več sočutnih parov oči in ušes (ali kamer in magnetofonov), ki so ujeli in reproducirali bežno in kruto resnico, nadomestil bi jih pripovedovalec. Ta, pripovedovalec, pa spreminja sedanjost v preteklost.

Iz tega sledi tole: film na splošno (še bolje: avdiovizualna tehnika) je v svojem bistvu neskončen sekvenčni posnetek, torej natančno to, kar je za naše oči in ušesa sama resničnost, vse dokler lahko vidimo in slišimo (subjektiven sekvenčni posnetek, ki se konča s koncem našega življenja), ta sekvenčni posnetek pa je (kakor sem že večkrat dejal) zgolj reprodukcija jezika dejanja: z drugimi besedami, je reprodukcija sedanjosti.

V trenutku pa, ko poseže vmes montaža, ko torej preidemo od filma na splošno k pravemu filmu (kar je nekaj povsem drugega, kakor je »jezik« nekaj povsem drugega od »besede«), se zgodi to, da postane sedanjost — preteklost (zakaj različni živi jeziki so se s tem uskladili); vendar ima ta pretekli čas iz vzrokov, ki so imanentni filmskemu mediju — nikakor pa ne zaradi estetskega izbora — vselej načine sedanjika (**in je zatorej »historični prezent«**).

Zdaj moram povedati, kaj mislim o smrti (in bralci se lahko skeptično vprašajo, kakšno zvezo ima to s filmom). Večkrat sem že dejal, a na žalost pač vedno slabo, da ima resničnost neki svoj jezik — še več: da je jezik. — Da bi pa mogli ta jezik opisati, bi potrebovali neko »Splošno semiologijo«. Ta nam za zdaj še manjka, kakor nam manjka sam pojem o njej (semiologi se ukvarjajo vedno le z jasno ločenimi in opredeljenimi predmeti, torej z različnimi jeziki, ki bivajo vsak zase, z znaki ali brez njih; niso pa še odkrili, da je semiologija opisna znanost o resničnosti).

Kar zadeva človeka, sem dejal, a vedno slabo — sovpada tak jezik s človeškim dejanjem. Človek se namreč izraža predvsem z dejanjem — tega izraza se ne pojmujem čisto pragmatično — zakaj samo z dejanjem spreminja realnost in se vključuje v duhovni svet. Toda njegovemu dejanju in nehanju manjka enotnost ali celo smisel, **vse dokler ni dopolnjeno**. Dokler je Lenin živel, je bil jezik njegove akcije deloma še nerazumljiv, ker so ostajale še vedno odprte možnosti, pa tudi možnosti za spremembe, ki jih bodo prinesle njegove bodoče akcije. Skratka, človek se ne more izraziti do konca, vse dokler ima pred sabo bodočnost, ki je vedno neznanka. Lahko je nekdo pošten, pa bo zagrešil pri šestdesetih letih zločin: tako, graje vredno dejanje spremeni vsa njegova pretekla dejanja, zato pa bo v naših očeh docela drugačen od tega, kar je bil za nas dotlej. Dokler ne bom mrtev, ne more nihče jamčiti, da me zares pozna, da torej lahko osmisli moje dejanje in nehanje, kar pa je, lingvistično povedano, slabo razumljivo.

Zato je absolutno potrebno umreti. Zakaj dokler smo živi, naše življenje nima pravega smisla in jezik našega življenja (s katerim se izražamo in ki mu torej pripisujemo največjo važnost) je neprevedljiv: to je kaos možnosti, je stremljenje za odnosi in pomeni, ki se ne razrešujejo kontinuirano. Smrt pa opravi bliskovito montažo našega življenja: iz njega izbere res najznačilnejše trenutke (ki jih zdaj ne morejo več spremeniti drugi, vsebujoči

možnost nasprotij ali neskladja) in spravi jih v pravo zaporedje. Tako naredi iz naše neskončne, nestalne in negotove sedanjosti, ki je lingvistično ni mogoče opisati — jasno, stalno in sigurno preteklost, ki se lingvistično kaj lahko opiše (in to vprav v območju splošne semiologije). Samo smrt nam pomaga, da se lahko z življenjem izrazimo.

Montaža deluje na filmski material (ki ga sestavljajo odlomki najrazličnejših dolžin nešteti sekvenčnih posnetkov, ustrežajočih neštetim možnostim subjektivnih pogledov) —prav tako, kakor deluje smrt na življenje.

II.

Film bi lahko opredelili kot »besedo brez jezika«. Res, če hočemo razumeti različne filme, se pri tem ne bomo poglobljali v film na splošno, temveč v resničnost. S tem svojim običajnim enačenjem filma z resničnostjo seveda hkrati zahtevam, da bi morala biti Semiologija filma zgolj poglavje v splošni Semiologiji realnosti.

Poglejmo: v nekem filmu se prikaže posnetek fanta s črnimi, kodrastimi lasmi, črnimi, smejočimi se očmi, mozoljastim licem ter nekoliko oteklim, skoro golšavim vratom, ki zbuja v celoti vesel in smešen vtis. Ali je nemara ta posnetek **v enem samem filmu** vezan na družbeno pogodbo, ki jo sestavljajo simboli, kakor naj bi bil vezan nanjo film nasploh, če ga definiramo analogno z »jezikom«?



Da, v zvezi je s to družbeno pogodbo, toda ta družbena pogodba **ni sestavljena iz simbolov in se ne razlikuje od resničnosti** ali od resničnega fanta iz mesa in krvi, ki se piše Ninetto Davoli in ki ga je reproduciral ta posnetek.

Zdaj smo se torej že dokopali do nekakšnega »Zakonika realnosti« (ali do te potencialne Splošne semiologije, o kateri toliko govorim). Le s tem neizraženim, podzavestnim zakonikom razumemo realnost in samo ob njem lahko razumevamo različne filme. Celo tako je — če naj povem vse, pa še preprosteje in bolj začetniško — da v filmih prepoznavamo resničnost, ki nam govori preko njih, kakor nam govori vsak dan življenje.

V filmu nam govori oseba, kakor vsak trenutek v resničnosti, preko znakov ali **živih sintagm** o svojem dejanju in nehanju. Če bi razdelili te sintagme v poglavja, bi dobili:

I. jezik fizične prisotnosti; II. jezik vedenja; III. jezik pismenega in ustnega govora: toda sinteza vseh bi bila — jezik dejanja, ki ureja odnose z nami in z objektivnim svetom. V Splošni semiologiji realnosti bi moralo biti seve vsako od teh poglavij razdeljeno v več odstavkov, ki jim še ne moremo določiti števila. To je delo, ki se ga že dolgo lotavam; tu naj povem le to, da bi bilo drugo poglavje, ki sem mu dal naslov jezik vedenja, gotovo najzanimivejše in najbolj zapleteno. Predvsem bi ga razdelil v dve podpoglavji in

sicer v: Jezik spošnega vedenja (ki bi združeval vse načine bivanja, kakršno nas uči vzgoja v zakonjeni družbi), pa v Jezik specifičnega vedenja (ki prihaja do izraza v posebnih družbenih situacijah in določenih trenutkih teh situacij, ki bi jih imenoval »trenutke žargona«).

Vzemimo za primer igralca s kodrastimi lasmi in mozoljastim licem, o katerem sem govoril maloprej: jezik njegovega **splošnega vedenja me takoj napoti** — preko raznih njegovih dejanj, izrazov in besed — k njegovemu zgodovinskemu, etničnemu in družbenemu poreklu. Toda jezik **njegovega specifičnega vedenja** mi to njegovo poreklo najpodrobneje konkretizira (tako, kakor se nanašata narečje in žargon na jezik). V bistvu je torej jezik specifičnega vedenja sestavljen iz vrste obredov, katerih prototip sodi vsekakor v naravni ali živalski svet; za pava vemo, da »vozi kočijok«, za petelina, da poje po koitusu, za cvetice pa, da pokažejo v določenem letnem času svoje barve. Skratka, jezik sveta je v svojem bistvu gledališka predstava. Če bi prišlo do tepeža, bi kodrast fant, ki smo si ga vzeli za primer, ne opustil niti enega giba, ki ga predpisuje ljudski zakonik: v prvih stavkih dialoga bi se oglasil zmeden, kakor da ne sliši dobro, nato bi začel nekako sočutno groziti, nakar bi se zagnal nasprotniku v prsi z obema iztegnjenima rokama in z dlanmi naprej itd. itd.



Od različnih živih obredov jezika specifičnega vedenja pridemo nato neopazno k različnim zavestnim obredom: vrsta sega vse od starih magičnih obredov do onih, ki so jih predpisale norme dobre vzgoje sodobne meščanske olike. Končno in spet neopazno pridemo **do različnih človeških simboličnih jezikov, ki ne vključujejo znakov**: to so jeziki, v katerih se človek izraža z lastnim telesom, z lastnim obrazom. K TEM TIPOM FIGURALNIH IN ŽIVIH JEZIKOV sodijo verske igre, mimi, plesi in gledališke predstave.

Dokler ne napišem te svoje Splošne semiologije vsaj v skupih obrisih, bi želel zaenkrat opozoriti samo na to, kako bi bila ta Splošna semiologija hkrati Semiologija jezika realnosti in Semiologija filmskega jezika. Samo eno dejstvo je treba še upoštevati: avdiovizualno reprodukcijo. Na načinah takšne reprodukcije — ki poustvarja v filmu iste jezikovne značilnosti kakor življenje samo, če ga razumemo kot jezik — bi lahko osnovali in izdelali filmsko slovnico. Ob določenih priložnostih sem se s tem že ukvarjal. Tu bi rad poudaril le glavno — namreč: če ni, semiološko vzeto, nikake razlike med časom v življenju in časom v filmu na splošno, (v filmu, ki je reprodukcija življenja in kot tak zgolj neskončen sekvenčni posnetek) — pa je med časom v življenju in časom v različnih filmih naravnost bistvena razlika.

Vzemimo neki sekvenčni posnetek v najčistejšem stanju: torej avdiovizualno reprodukcijo, posneto s subjektivnega zornega kota,

ki kaže odlomek neskončnega zaporedja stvari in dejanj, katera bi lahko potencialno reproducirali. Tak sekvenčni posnetek v najčistejšem stanju bi bil sestavljen iz izredno dolgočasne vrste nepomembnih stvari in dejanj. To, kar se mi v življenju dogodi in pokaže v **petih minutah**, bi bilo, projicirano na filmsko platno, absolutno nezanimivo. Do tega bi bil absolutno nebrižen. V resničnosti tega ne vidim, ker je moje telo živo in teh **pet minut** je pet minut življenjskega samozagovora, ki ga govori resničnost sama s sabo.

Hipotetični, najčistejši sekvenčni posnetek torej, ki kaže življenje, kaže hkrati nepomembnost življenja kot takega. Toda ob tem najčistejšem hipotetičnem sekvenčnem posnetku izvem še nekaj — in natančno kot pri laboratorijskem poskusu — da je namreč glavna stvar, ki jo izraža, nekaj nepomembnega, tole: »Sem«, »Je« ali kratkomalo: »Biti«.

Toda, ali je »biti« naravno? Ne, meni se ne zdi. Zdi se mi, da je nasprotno: čudovito, skrivnostno in vseskozi absolutno nenaravno.

Zdaj pa tole: v igranih filmih se spremeni sekvenčni posnetek z vsemi opisanimi značilnostmi v najbolj »naturalistični« trenutek filmske pripovedi. Moški prisoli ženski zaušnico, sede v avtomobil in se odpelje po cesti k morju. No, in če postavim sem zraven, kjer bi lahko bila bedno naturalistična priča iz mesa in krvi, za pričo

kamero z magnetofonom, pa posnamem ves ta prizor lepo po vrsti, kakor bi ga bila videla in slišala živa priča, vse dokler ni izginil moški proti Ostiji? Res: kakor če se odvije tak neljub dogodek pred mojimi čuti v resničnosti, tako bo tudi ob tej reprodukciji moja glavna in prevladujoča pripomba tale: »Vse to je«. (In ker ob tem v resničnosti nisem nebrižen, tako tudi nisem potencialno nebrižen ob reprodukciji te resničnosti. In ker presojam v filmu po Zakoniku Resničnosti, obnavljam v sebi približno ista čustva, ki bi jih doživljal ob materialnem dejstvu.)

Ker pa ne bo film nikdar mogel pustiti ob strani takih, četudi še tako kratkih sekvenčnih posnetkov, pri katerih gre vselej za reprodukcijo resničnosti, mu pač očitajo naturalizem. Toda strah pred naturalizmom je (vsaj v zvezi s filmom) strah pred bivanjem. Pravzaprav strah pred nenaravnostjo bivanja. Je strah pred strahotno dvomnostjo resničnosti, ker je resničnost osnovana na nesporazumu: na minljivosti časa. Kakšen naturalizem neki! Kdor dela film, piše na papirju, ki gori.

Da bomo bolje razumeli, kaj je filmski naturalizem, vzemimo skrajn primer, ki ga kažejo, oziroma se je pokazal kot primer avantgardnega filma: v newyorških kletah New Cinema projicirajo po ure dolge sekvenčne posnetke (na primer moškega, ki spi). To je torej film v svoji najčistejši obliki (kakor sem že večkrat dejal). Kot tak in kot predstava resničnosti iz enega samega zornega kota je subjektiven v skrajno naturalističnem smislu, tak je zlasti zato, ker prevzema od resničnosti **tudi njen naravni čas**. Če gledamo nanj s kulturnozgodovinskega vidika, je novi film, kakor vedno, skrajna posledica neorealizma: po njem malikuje dokument in resničnost. Toda medtem ko ju je neorealizem malikoval z optimizmom, zdravo pametjo in dobrodušnostjo, postavlja Novi film, ki vključuje v svoj kult resničnosti sekvenčne posnetke, vse te stvari na glavo: Ob svojem zagnanem malikovanju resničnosti in ob svojih neskončnih sekvenčnih posnetkih si nikakor ne postavlja za temeljno načelo gesla: »Vse, kar biva, četudi nepomembno,« marveč: »Vse, kar biva, je nepomembno.« Ta nepomembnost pa je občutena tako besno in boleče, da mora v živo prizadeti gledalca, njegov nazor o redu in njegovo eksistencialno ljubezen do vsega, kar je. Kratki, premišljeni, odtehtani, naravni in vljudni sekvenčni posnetek neorealizma nas navdaja z veseljem, saj prepoznavamo v njem našo vsakdanjo resničnost in uživamo ob estetski konfrontaciji z akademskimi konvencijami; dolgi, nesmiselni, neuravnovešeni, nenaravni in mutasti sekvenčni posnetek novega filma pa nam, nasprotno, navdihuje strah pred resničnostjo, in ob estetski konfrontaciji z neorealističnim naturalizmom odkrivamo komaj še akademijo življenja.

Praktično povedano je torej razlika med resničnim in reproduciranim življenjem, torej med resničnostjo in filmom, kakor sem že dejal, zgolj vprašanje časovnega ritma. Toda razlika včasih ustvarja tudi razloček med takim ali drugačnim pojmovanjem fil-

ma. Dolžina posnetka ali ritem v zaporedju posnetkov spreminja vrednost samega filma in povzroča, da sodi ta ali oni film v tako in tako šolo, v tako in tako dobo, v tako in tako ideologijo.

Če upoštevamo še dejstvo, da je možno ustvariti v igranem filmu iluzijo sekvenčnega posnetka tudi preko montaže, postane vrednost sekvenčnega posnetka še bolj idealna: tako pomeni ta vrednost selekcijo izraznega sveta. Medtem ko namreč **resnični** sekvenčni posnetek reproducira resničnost, kakršna je, in prevzema tudi njeno trajanje, pa **fingirani** sekvenčni posnetek (kakršnega srečujemo v večini neorealističnih filmov in v konvencionalno komercialnih, ilustrativnih naturalističnih filmih) **posnema** realno dejanje, saj reproducira iz njega le različne momente in jih nato zlepi skupaj v trajanje, ki ga potvarja in le hlini prirodnost.

Glavna značilnost montaže novega filma je ta, da opozarja na potvorbo realnega časa (ali pa, v neskončno dolgih sekvenčnih posnetkih, o katerih sem govoril prejle, na obupnost tega trajanja, pri čemer postavlja vrednost nepomembnosti na glavo).

Imajo avtorji novega filma prav? Ali pa mora biti v umetniškem delu čas odločno razbit, tako da je razbitost prvi in najočitnejši element stila? Ali naj se torej gledalca povsem oropa iluzije, da se dejanja odvijajo v času — kakor se je dogajalo v starih, pa tudi novejših pripovedih?

Po mojem mnenju avtorji novega filma ne umirajo dovolj v svojih delih: res je, da se v njih razburjajo, zvijajo v krčih ali celo v agonijah, vendar v njih ne umirajo; zato ostajajo njihova dela priče trpljenja ob absurdnem pojavu časa in v tem smislu jih lahko razumemo samo kot akt življenja. Strah naturalizma se navsezadnje zadržuje le znotraj meja dokumentov. Zato gre njegova sugestivnost samo do te točke, da ustvarja bodi neskončne sekvenčne posnetke — ki naj vlivajo gledalcu strah do **njegove** resnič-

nosti — bodi montažna dela, ki mu prekucujejo iluzijo o potekanju časa, a spet v isti, **njegovi** resničnosti. To pa je navsezadnje le čista subjektivnost psiholoških dokumentov. Tudi najbolj avantgardistična in navidezno nerazumljiva literatura govori o neki resničnosti ali kratkomalo o resničnosti: resničnosti ne uideš, kar se pogovarja s sabo, mi pa smo ujeti v njen krog. Najsi gre za nerazumljivo stran avantgardistične literature ali za filmsko sekvenco, ki tako zmrcvari čas, da nam vzame vsako iluzijo, da bi preko njega lahko podoživljali resničnost — neka resničnost bo povsod prodirala na dan: to je resničnost avtorja, ki izraža s svojim tekstom lastno psihološko bedo, svoj lastni literarni račun, svojo plemenito ali poniglavo malomeščansko nevrozo.

Ponovno moram reči, da je neko življenje z vsemi svojimi dejanji v celoti in zares razumljivo šele po smrti: šele v smrti se strnejo različna obdobja in odpade nepomembnost. Njegova osnovna trditev ni več preprosto »bivanje« in njegova samoumevna prirodnost se s tem spremeni v lažno tarčo in lažen ideal. Kdor hoče s sekvenčnim posnetkom pokazati nepomembnost življenja, je v isti, čeprav nasprotni zmoti, kakor tisti, ki hoče s sekvenčnim posnetkom pokazati poezijo nepomembnosti. Neprekinjenost življenja izgubi v trenutku smrti — ali z montažno operacijo — vso nedokončnost časov, ki nam v življenju godi, ker je časovna minljivost popolnoma ubrana z našim fizičnim življenjem, ki nas vodi k izničenju: ni trenutka, ko bi ne bila ta ubranost popolna. S smrtjo preneha neprekinjenost življenja, **pojavi pa se njegov smisel**. Ali smo nesmrtni in se ne izrazimo ali pa se izrazimo in umremo. Razlika med filmom in življenjem je torej nezatna; zato še enkrat ponavljam, da lahko ista Splošna semiologija, ki opisuje življenje, opiše tudi film. Zato pa lahko rečemo: medtem ko ima neko dejanje, ki se zgodi v življenju — na primer jaz, ki tu govorim — v svojem pomenu neki smisel — smisel, ki bo resnično razumljiv samo po smrti — ima pa dejanje, ki se zgodi v filmu, svoj pomen v pomenu istega dejanja, ki se zgodi v življenju, zato je njegov smisel samo posreden (torej smisel, ki je tudi v tem primeru zares razumljiv šele edino po smrti). S to razliko torej, da ima v življenju ali v kinu neko dejanje — ki ga lahko imenujete tudi figuralni znak ali izrazno sredstvo ali reproducirana živa sintagma — vse definicije so vam na voljo — če ga vidite v nekem filmu, pomen analognega realnega dejanja, ki so ga izvršile iste osebe iz mesa in krvi v istem naravnem ali družbenem okviru — toda smisel tega dejanja je že izpolnjen in razumljiv, kakor da bi ga bila že zaznamovala smrt. To se pravi, da je v filmu čas dokončen, pa čeprav za neko fikcijo. Zato je treba nujno sprejeti pripoved. Čas ni tisti, ki ga živimo v življenju, temveč čas življenja po smrti: kot tak je realen, ni nikaka izmišljotina in se odlično podaja filmski zgodbi.



TELEVIZIJA

televizija —
stalna komunikacija
med gledalcem
in resničnostjo

razgovor urednikov ekrana
z direktorjem ljubljanske televizije
dušanom fortičem

EKRAN:

Naš mesečnik namerava v prihodnje posvetiti televiziji več prostora in kontinuirano spremljati razvoj, probleme in uspehe tega najbolj komunikativnega sredstva. Ob tem prvem soočenju z vami želimo, da bi spregovorili predvsem o slovenski televiziji in njenih perspektivah, poleg tega pa tudi o vseh tistih problemih, ki spremljajo razvoj televizijskega medija. Poleg programskih konceptov bi želeli spregovoriti še o nekaterih povsem teoretičnih aspektih, ki zadevajo predvsem različnost in podobnost televizije in filma.

FORTIČ:

Znano je, da je TV dejavnost, ki je najtesneje povezana in odvisna od okolja, katerega sestavni del je, da raste in se razvija z njim, da so glede na to njeni horizonti, zmogljivosti in perspektive najtesneje povezani s horizonti, zmogljivostmi in perspektivami tega okolja. Kolikor je naša televizija že danes del tega ustvarjalnega, kot temu rečemo, programskega prostora, oziroma kolikor teži, da bi bila čim bolj njegov neodtujljivi del, okno slovenske, jugoslovanske in občečloveške družbene, kulturne umetniške kreativnosti — je to nedvomno rezultat tudi njenih prizadevanj in trajnejše programske politike. Mislim, da načelno skoraj ni kaj dodati že znanim ugotovitvam o vlogi, mestu in funkciji TV v naši družbi. Vprašanje pa je, kako danes ta načela uresničujemo — na televiziji in zunaj nje. Vsekakor je naša želja uveljavljati in razvijati TV v Sloveniji kar najbolj skladno z njenimi nalogami. Toda to je žal odvisno tudi od vrste objektivnih pogojev, in ne samo od naših želja. Kaj je glede na to najbolj realna pot razvoja slovenske TV? Mislim, da je, preprosto rečeno, sredi življenja, neprestano sredi naše stvarnosti. Za nas je zato TV predvsem komunikacija med gledalcem in stvarnostjo. Oblike te komunikacije so seveda najrazličnejše, pogojene z objektivnimi možnostmi medija in subjektivnim deležem njegovih programskih delavcev. Mislim, da se moramo zlasti izogibati vsemu, kar bi TV lahko odtujevalo od našega človeka, jo ločilo od pristnosti in resničnosti, od najnaprednejših tokov našega družbenega in kulturnega razvoja. Uveljavljanje načela nacionalne funkcije TV pomeni za nas poleg že poudarjenih zahtev tudi podiranje plotov zaprtosti in izolacije od vplivov sodobnega sveta, njegovih najboljših tokov in dosežkov! TV je nacionalna in univerzalna hkrati!

EKRAN:

Vašo misel bi želeli konkretizirati. Poudarili ste, da je ena osnovnih perspektiv televizije v komunikaciji med življenjem, med avtentično narodnostno problematiko in gledalcem. Nas, ki televizijski spored spremljamo in o njem razmišljamo, pa bistveno zani-

majo konkretne oblike vašega posredovanja življenjske problematike nam gledalcem. Seveda — oblik in načinov je več. Mnenj o televizijskem sporedu prav tako. Zanima nas, ali imate na ljubljanski televiziji kakšna konkretna izhodišča, določen temelj, na podlagi katerega se oblikuje konkretni televizijski spored, nekatere določene akcije.

FORTIČ:

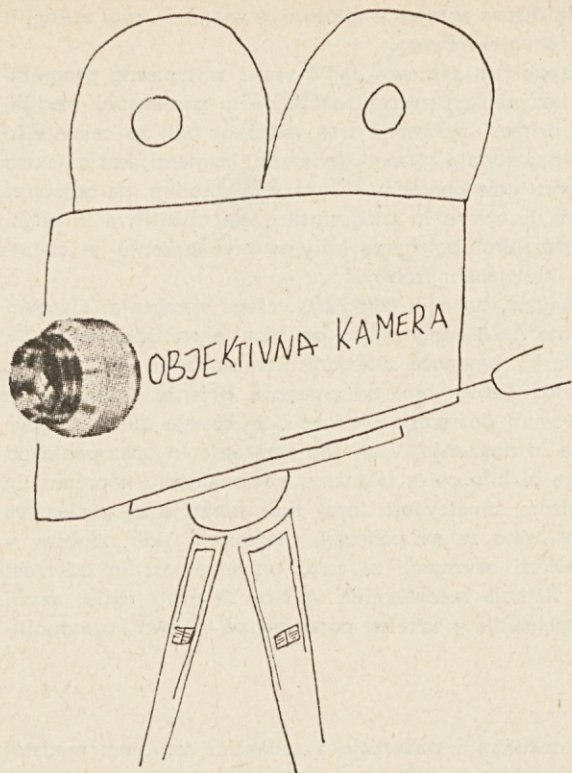
Kaj imate vi za temelj?

EKRAN:

Za ilustracijo vzemimo obisk dr. De Bakeya. Medtem ko ste se vi odločili za posredovanje tega gradiva v obliki serije poljudno-znanstvenih oddaj, se je beograjski televizijski studio odločil za bolj atraktivno interpretacijo zdravnikovega obiska in operacij pri nas. Ne mislimo poudarjati prednosti enega ali drugega načina funkcionalnosti televizije, kajti pri tem nas zanima samo določena usmeritev ljubljanske televizije oziroma njena funkcija nasploh.

FORTIČ:

Na vsak način mora biti vsaka stvar na svojem mestu; vsaka programska rešitev mora ustrezati osnovnemu poslanstvu medija: njegovi zvestobi resnici. Oblika in način ekranizacije morata približevati resnico gledalcu. Pri tem ima seveda TV vrsto možnosti, od izrazito informativnih, poučnih do specifično umetniških, ko se lahko povzpne do nove umetnosti. Tam, kjer je priča trenutka, mora to tudi ostati z vso nedotaknjeno avtentičnostjo. Tam pa, kjer je potrebna govorica umetnosti, mora poseči po njej, kot mora tudi znati pojasnjevati z občečloveškimi dognanji znanosti, človeške izkušnje in znanja. Vzemimo denimo medicinsko operacijo, ki ste jo omenili. To je vsekakor človeško najbolj delikatno področje, kljub eksaktnosti medicinske znanosti. Bolj kot slednje nas je pri dilemi o direktnem TV prenosu za najširši krog gledalcev zanimal, bolje rečeno vznemirjal odnos do živega človeka na operacijski mizi v tistem trenutku, ko gre tako rekoč za življenje ali smrt, mi pa kot gledalci prisostvujemo temu boju v naslonjaču pred našim sprejemnikom. Televizija nas v tistem trenutku direktno povezuje s človeško najbolj dramatičnim dogajanjem in mi ga sprejemamo, hote ali nehoti, predvsem kot takega. Drugo pa je, kadar beremo o neki ali celo isti operaciji srca, gledamo post festum fotografske, filmske ali TV posnetke, pri čemer nas vodi nedvomno bolj želja po spoznavanju neznanega in dosežkih znanosti, kot pa sam dogodek operacije. Pri prvem po mojem izstopa atraktivnost dogodka, pri drugem pa poučnost. Da bi podkrepil to misel, naj primerjam neke druge vrste dogodek: nogometno tekmo. Če je TV ne prenaša direktno, vsekakor izgubi nekaj svoje privlačnosti in napetosti. Njen



posnetek je za ljubitelja nogometa naprimerno manj zanimiv, ker mu je odvzeta neposredna povzanost z dramatičnostjo na igrišču. Ali pa lahko rčemo, da je za gledalca magnetoskopski posnetek medicinske operacije manj zanimiv, če vidimo v operaciji predvsem poučni namen, ne pa dogodek? Mislim, da ne, in da zatorej slovenski gledalec, ki bo gledal magnetoskopske posnetke iste operacije v sklopu poučnih oddaj o človeškem srcu, ne bo niti najmanj oškodovan.

Prosim, to je le del pomislekov, ki — če ne drugega — govorijo o tveganosti in odgovornosti programske odločitve, ki ne more biti niti črna niti bela, pač pa rezultat širšega razmišljanja in iskanja odgovora. V Franciji, za katero je bilo rečeno, da se je odločila za prevzemanje jugoslovanskega direktnega prenosa, so že lani na široko razpravljali o upravičenosti TV prenosa in se odločno izrekli

proti. Enako stališče so sprejeli — kot mi je znano — tudi v Angliji in še marsikje drugje v Evropi.

Če torej apliciram zahtevo, da je vsaka posamezna programska odločitev kar najbolj zvesta specifičnemu poslanstvu medija, potem sem na primeru operacije srca vsekakor bolj za celovitejšo poučno znanstveno oddajo z vsemi dodatnimi elementi, kot pa samo za direktni prenos gole operacije. Vsekakor pa sodim, da odločitev ni preprosta, da je etično in programsko zelo občutljiva in odgovorna. Mi pa dostikrat bolehamo bolj na pomanjkanju te občutljivosti kot pa na njenem izobilju!

Sicer pa naj se vrnem k izhodišču vašega vprašanja: Osnovni temelj za celotno našo programsko politiko je stališče, da je TV odprt medij, da TV omogoča svobodno komunikacijo med ljudmi, med narodi, med človeštvom, da omogoča širjenje družbenih in kulturnih vplivov in posreduje plodove človekovega duha, njegove nemire, iskanja in dognanja. Vsakršno zapiranje in odstopanje od te komunikacije bi bilo ovira lastnemu nacionalnemu napredku in idejam humanizma, omejevanje torej tudi funkcije in poslanstva tega medija. Mi smo se na področju medtelevizijskih odnosov v Jugoslaviji vseskozi zavzemali za tako univerzalnost in odprtost TV, svobodno širjenje medsebojnih vplivov in proti temu, da bi se televizija spremenila v lokalni pojav ali pa v neko kozmopolitiško zgradbo.

EKRAN:

Ali ni to nekoliko v nasprotju s sedanjim razvojem medstudijskih odnosov v Jugoslaviji?

FORTIČ:

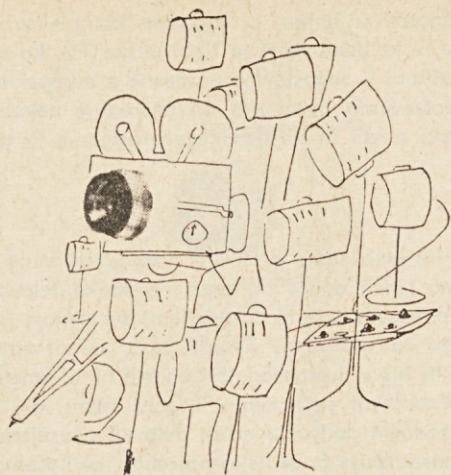
Ne, mislim, da se sedaj odnosi med posameznimi TV v Jugoslaviji razvijajo v smeri, ki sem jo omenil. Tako se posamezne televizije neovirano razvijajo z vsemi nacionalnimi karakteristikami kot sestavni deli narodnega prostora in socialistične družbe, hkrati pa tudi kot najbolj učinkovita zveza z drugimi jugoslovanskimi narodi.

EKRAN:

Vendarle pa gre razvoj dogodkov v takšno smer, da je možnost vplivanja slovenske televizije na ostale kulturne prostore v jugoslovanskem okviru čedalje manjša, pa tudi slovenskega sporeda je v jugoslovanski mreži čedalje manj.

FORTIČ:

Trenutno je to posledica nekakšnega prehodnega stanja, ko se vsaka TV intenzivneje navezuje na lastno okolje. To pa zahteva večjo skrb za lastni program, ki je osnovni pogoj za medsebojno sodelovanje in programsko izmenjavo. Nevarnosti za odsotnost v



drugih prostorih Jugoslavije vsekakor so, kot so tudi nevarnosti za manjšo prisotnost programov televizij drugih republik v Sloveniji. Šele drugi TV program bo te nevarnosti odpravil. Dva programa, ki bosta imela vsak svojo funkcijo, bosta tako omogočala bodisi večji poudarek razvoju lastnega programa kot tudi večja odpiranje naven.

EKRAN:

Kakšen bo ta drugi televizijski program po konceptu?

FORTIČ:

Sedaj je še težko reči kaj dokončnega. Doslej smo pripravili že dosti variant, vendar je še stvar razprave. Najverjetneje bo funkcija drugega TV programa izhajala iz jasnejše opredelitve sedanjega programa, iz njihovih medsebojnih odnosov, morebitne specializacije in pa alternacije. Upoštevati bo treba tudi določene specifične naloge, kot na primer edukativni program.

EKRAN:

Po vaših besedah se stvari v Jugoslaviji torej urejajo, na drugi strani pa ste pravzaprav zelo ugodno ocenili tudi razvoj med-

televizijskih odnosov v širšem prostornem kompleksu; v zvezi s tem naš zanima, v kolikšni meri je ljubljanska TV, ko ureja svoje odnose s televizijami v Jugoslaviji, povezana z evropskimi televizijami, če ne upoštevamo Evrovizije, ki posreduje nekatere oddaje čeli jugoslovanski mreži in italijanskega programa, iki ga gledamo tudi pri nas.

FORTIČ:

Iz prakse, ko smo samo prek JRT vzdrževali stike z ostalimi televizijami, smo prišli danes do tega, da vsaka televizija samostojno razvija odnose s tujimi televizijami na osnovi svojih programskih potreb in možnosti. Seveda taka samostojnejša vloga naših televizijskih hiš v mednarodnih odnosih ne bi smela pomeniti koraka nazaj. Predvsem se hočemo izogniti temu, da samostojni stiki na mednarodnem področju ne bi delovali neurejeno, neskladno. Določena koordinacija je še kako potrebna, če hočemo, da bodo rezultati posameznih mednarodnih programskih stikov in izmenjave dostopni vsem TV v Jugoslaviji. RTV Ljubljana razvija v zadnjih nekaj letih dokaj uspešne stike predvsem s TV sosednjih držav, nadalje s češko, francosko, NDR, švicarsko in sploh manjšimi televizijami. Od zamenjave programov bomo sčasoma prešli tudi do skupnih programskih projektov.

EKRAN:

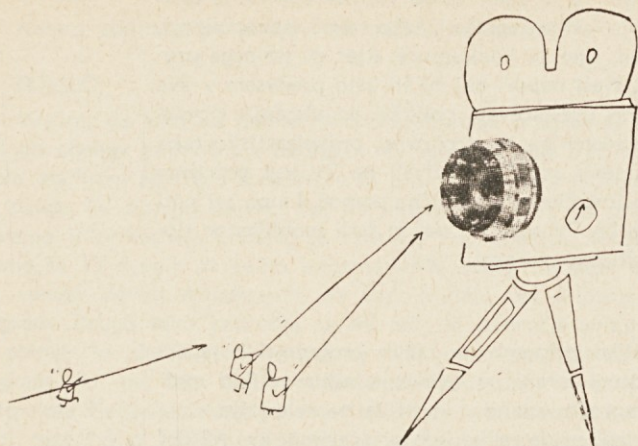
Kolikor lahko zasledujemo stvari v preteklosti, recimo v zadnjih letih, jugoslovanska televizija ni v celoti posvetila posebne skrbi večini TV festivalov, kjer je Jugoslavija sodelovala. Pravzaprav je največkrat v zadnjem trenutku na hitrico zbrala nekatere oddaje in praktično ni nikoli sodelovala z oddajami, ki bi bile posebej, s posebno skrbjo pripravljene za določen mednarodni tekmovalni avditorij. Ali mislite, da bi bilo treba ta odnos spremeniti ali ne?

FORTIČ:

Oseбно dvomim, da je možno delati programe posebej za festivale. Kakor ni mogoče ustvarjati literature za mednarodne nagrade, tako tudi ni mogoče ustvarjati televizijskih del samo za mednarodno tekmovanje. Mednarodni festivali so samo konfrontacija redne programske proizvodnje, rednih programskih dosežkov, namenjenih lastnemu gledalcu.

EKRAN:

Kakšne so potem poti, po katerih lahko pridejo predstavniki tujih TV v stik z našim sporedom in dobijo predstavo o tem, kaj jim lahko ljubljanska televizija nudi za njihove programe?



FORTIČ:

Na tem področju smo pravzaprav šele začetniki, prej nismo imeli teh možnosti. Danes nas potrebe silijo, da tuje programe — to so bili doslej izključno celovečerni in kratki filmi — dopolnujemo tudi s tujo televizijsko proizvodnjo. Gre za najrazličnejše programske zvrsti, od edukativnih, dokumentarno informativnih do izrazito televizijskih. Pobude so na naši strani in jih je za zdaj več kot pri naših partnerjih. To so investicije, ki jih je treba vlagati v mednarodno programsko sodelovanje: vztrajno moramo vzpostavljati stike, spoznavati tujo televizijsko proizvodnjo, jo izmenjavati z našo in po tej poti bogatiti lastni program na osnovi enotne programske politike.

EKRAN:

Ko govorimo o perspektivah televizije, ne moremo mimo kadorov. Ne bi vam hoteli postavljati nobenega vprašanja v zvezi s tem, ker smo prepričani, da je ta problem pereč in lahko brez kakršnega koli vprašanja načnete problematiko.

FORTIČ:

Kadri, to so programski delavci, ki ustvarjajo program. Če bi hoteli ustvarjati najboljši program, bi morali imeti najboljše programske delavce, najboljše, kar premore slovenska ustvarjalnost. Ker pa to ni tako enostavno in ker si ne prizadevamo samo po tej poti doseči najboljše rezultate, se usmerjamo na zaledje, na ustvar-

jalne sile zunaj televizije. To je eden izmed vidikov odpiranja televizije naven in razbijanja lastne zaprtosti, tako rekoč monopolizma, ki ga je najti vsepovsod, kjer ni konkurence, kjer ni stalnega preverjanja ustvarjalnosti. Naši naporji naj bi šli zato predvsem v dve smeri: navzven dosledno uresničevati politiko angažiranja slovenskih kreativnih sil, navznoter pa se strokovno, organizacijsko tako usposobiti, da bodo zunanji sodelavci uživali na TV vso potrebno strokovno, programsko izvedbeno in tehnično pomoč. Le po tej poti bomo lahko dosegli, da bo TV sestavni del in tudi mobilizator slovenske družbene in kulturne tvornosti.

EKRAN:

Včasih se sliši veliko pripomb na račun programskih televizijskih delavcev. Na drugi strani pa televizija nima velikih možnosti izbire, saj se preprosto vsakdo, ki pride na televizijo, šola v ognju prakse, k televiziji pride redko kdo pripravljen, ker AGRFT verjetno ne zmore oziroma ni sposobna izšolati ljudi, ki bi jih bilo takoj mogoče kot profesionalce vključiti v vaš program. Kakšen je vaš odnos do določenega profila kadrov?

FORTIČ:

Za različni profil kadrov veljajo seveda različna merila. Eno so zahteve glede umetniških sodelavcev, drugo glede novinarskih, tretje glede tehničnih kadrov. Režiser, ki dela na televiziji, je lahko bodisi samo realizator prenosa slike, lahko pa je samostojen oblikovalec, ki tako kot v gledališču, toda s specifičnimi sredstvi, ustvarja na ravni umetnosti. Menim pa, da za vse profile naših kadrov velja skupno pravilo: vsako še tako majhno slikanje ali razlaga življenja, kar televizija je, ne glede na različnosti zvrsti, zahteva od programskega delavca aktiven odnos do življenja in spoštovanje angažiranosti TV gledalca. Le tako lahko programski delavec zares prispeva h komunikaciji med resničnostjo in gledalcem.

EKRAN:

Katero ustvarjalno področje je na TV najbolj deficitno?

FORTIČ:

Zabavno področje — tako imenovani rekreativni program. V tradicionalnem smislu, kot so zabavno govorne oddaje, pa tudi specifično televizijski zabavni glasbeni programi, kot moderni estradni, varietejski in sploh shaw program. Slovenci resda nimamo te vrste tradicije in izkušnje, toda z več poguma in — oprostite — naložb v te programske panoge bomo lahko dosegli vsekakor več kot doslej. Razen tega pa ne smemo pozabiti, da človeka zabava ne samo to, kar je predstavljeno za zabavno!

EKRAN:

Katero področje pa se vam zdi najbolj urejeno?

FORTIČ:

Mislím, da smo na področju informativnega programa, ki je tudi po obsegu najmočnejše zastopan — vsega je eno tretjino — z zelo majhnim številom sodelavcev in tudi z manjšimi možnostmi kot druge TV dosegli največ. To, da imamo že nekaj let dnevno aktualno informativno oddajo, je vsekakor lep dosežek. Razen te imamo še 13 drugih aktualno informativnih oddaj, ne sicer dnevnih, vendar dovolj angažiranih, da dopolnjujejo ves informativni program. Drugo tako področje se mi zdi, je področje programa za otroke in doraščajočo mladino. Naj omenim izobraževalni program, ki ga vse bolj poudarjamo. Tudi pri spremljanju kulturnega življenja, zlasti pa razvijanju novih odnosov v kulturi, javni razpravi o kulturni politiki, ne moremo biti nezadovoljni. Zadnje leto poskušamo predstaviti gledalcem tudi kar največ dosežkov naše umetniške tvornosti tako iz preteklosti kot sodobne. Vendar imam občutek, da smo včasih nekoliko preveč slovenski in da obravnavamo premalo jugoslovanskih in sploh svetovnih kulturnih problemov.

EKRAN:

Večkrat je slišati v javnosti pripombe, zlasti med ljudmi, ki več razmišljajo o televiziji, ki so bliže filmu in jim je ta problematika tudi zato nekako bližja — da so nekatere oddaje, ki ste jih vi označili za najboljši program ljubljanske televizije, po svoji obliki, po svojem televizijskem izrazu precej konvencionalne, da je to televizija, ki je po izrazu morda celo preživeta, da se iz izraznih in estetsko televizijskih aspektov nikakor ne more vključiti v to, k čemur teži moderna televizija. Kakšno je vaše mnenje?

FORTIČ:

Drži, da je premalo ustvarjalnega iskanja. Če so za to krivi subjektivni razlogi, potem jih iščimo v smislu za inventivnost vztrajnost iskanja, v odnosu do novega, estetski moči in prepričljivosti, če pa objektivni, potem v pogojih, ki ne omogočajo vedno takih iskanj, za katera je treba razen subjektivnega odnosa še marsikaj, s čimer pa naša TV ne razpolaga vedno v dovolj veliki meri (predvsem čas, denar, tehnika). Zdravilo proti konvencionalnosti je tudi pogum, do katerega pa smo dostikrat vsi skupaj, tudi zunanaj televizije, neprizanesljivi. Vendar v tolažbo tudi za nas: Eppur si muove! Morda za nas vse skupaj nekoliko prepočasí? Potrpljenje!

Razgovor vodila

Toni Tršar in Branko Šömen

mlada švedska

marianne karre

*tu je tvoje življenje . . .
zabavno je kot le kaj, kajne?*

Zdi se, da se švedski film s filmoma dveh mladih začetnikov Jana Troella (*TU JE TVOJE ŽIVLJENJE*, o začetkih socializma na Švedskem) in Jana Halldoffa (*ŽIVLJENJE JE PRESNETO ZABAVNO, KAJNE?*, o mladih potepuhih v današnji Švedski) nagiba k angažiranemu filmu.

Jan Troell je debitiral kot poklicni snemalec z *Bojem Widerbergom* — pisateljem in režiserjem — v filmu *OTROŠKI VOZIČEK*. Prej je bil učitelj in je šele pred nedavnim opustil poučevanje, toda v načrtu ima filma o šoli in o problemih discipline.

Prizor iz filma Jana Halldoffa ŽIVLJENJE JE PRESNETO ZABAVNO, KAJNE?, ki so ga med drugim snemali v stockholmski operi



Jan Troell je snemalec v svojem filmu TU JE TVOJE ŽIVLJENJE. Tu upravlja prenosno kamero, ki mu je omogočila ujeti v lepe slike, polne nenavadne liričnosti, gibanje pokrajine, ritem življenja prebivalcev velikih gozdov na severu Švedske.

Troell je že snemal to divjo naravo za švedski del skandinavskega koproducijskega filma ŠTIRIKRAT ŠTIRI, ki se je imenoval tudi ŽIVLJENJE V DEŽELI MOČVIRIJ. Njegovemu producentu je bilo ime Bengt Forslund, to je bivši urednik filmske revije Chaplin, producent šolskih filmov. Skupaj sta se odločila prenesti na platno enega od velikih romanov švedske književnosti, Roman o Olofu, avtobiografsko pripoved Eyvinda Johnsona, ki se razpleta v tej strogi, pusti pokrajini na začetku stoletja.

Eyvind Johnson je zdaj eden od 18 častnih članov Švedske akademije. Roj. l. 1900 v Norrlandu na severu Švedske, v revni družini. Imel je težko mladost. Bil je splavar lesa, delavec na žagi, nato v opekarni, delal je v težkih pogojih, ki so jih še bolj otežkočali podnebje, hud mraz, neskončne zimske noči ob polarnem krogu.

Navduševal se je za film in se zaposlil v potujočem kinematografu, najprej kot prodajalec bonbonov, nato kot komentator filmov — avantura, ki mu je prinesla razočaranje, z obilno mero humorja jo je orisal v filmu. Bil je tudi nor na knjige, kot Gorki, in je naredil »svojo univerzo« na potovanjih širom dežele, doživel je začetke delavskega gibanja na Švedskem, nato tudi drugod po Evropi po l. 1918. Njegove knjige so izraz njegove udeležbe v družbenem boju na Švedskem in odraz njegovega proučevanja zgod-

vine humanističnega boja proti nasilju in zatiranju. Med njegovimi deli omenimo: Priporočeno pismo, Olof, Srečni Ulikses, Vrtnice, in ogenj.

Adaptacija romana je delo Troella in Forslunda, toda Troell je prevzel režijo, mesto direktorja fotografije in montažo. Film je zelo blizu romanu, je očrt odisejade petnajstletnega dečka Olofa v času prve svetovne vojne. Zgodba nam oživlja podobo revne, bedne Švedske, ki je bila zelo daleč od današnjega bogastva in varnosti. Takrat so bili ljudje z Daljnega severa izpostavljeni ostremu podnebnju, divji naravi, polni bogastev, ki pa jih je bilo težko izkoriščati.

Tuberkuloza je strašila med revnim prebivalstvom, često na robu lakote. Najbolj nas prevzame v filmu smrt dveh malih dvojčkov in njune matere, ki jih je zadelo strašno zlo. Troell je posnel ta del v barvah, drugi del filma pa v črno-beli tehniki. Njegov vizionarni lirizem je pretresel občinstvo in kritiko na Švedskem.

Norrland, tudi posnet v črno-beli tehniki, je s svojimi ostrimi zimami in radostnimi poletji nudil zanimive slike. Enako intenzivno in z enako ljubeznijo slika Troell prebivalce te pokrajine. V švedskem filmu, znanem po svoji drznosti in grobi odkritosrčnosti, smo redko videli obraze in situacije, naslikane s tako mero takta, sramežljivosti in nežnosti.



Večino igralcev filma TU JE TVOJE ŽIVLJENJE sestavljajo amaterji. Še včeraj so se spopadali s temi problemi, ki so jim vtisnili svoj pečat. So avtentični, kmetje, splavarji lesa — težak poklic, ki se še vedno opravlja na isti način — filmski glasbeniki, ki so nekoč spremljali neme fiime.

V glavnih vlogah bodo ljubitelji Bergmanovih filmov prepoznali Gudrun Brost, Olofovo krušno mater, Gunnarja Björnstranda, direktorja filma, Ullo Sjoblom, pohotno kraljico potujočega cirkusa, Maxa Von Sydowa, Ulf Palme, Pera Oscarssona. Allan Edward odlično igra splavarja, ki pripoveduje o smrti svoje žene in svojih sinov. Eddie Axberg v vlogi Olofa — ki mu je v resnici 18 let in ne 15, kot jih ima junak — je nastopil že v dveh filmih: DVOJAM-BORNIK TRI LILIJ in KAČA. Prvo Olofovo ljubezen, plašno Marto, igra mlada debitantka Signe Ståde.

Švedsko občinstvo in kritiki so soglašali v naslednjem: »Prepričan sem, da bo Jan Troell kmalu slaven po svetu, piše Goran O'Ericson v Dagens Nyheter, in pravi, da je bil »ganjen, očaran, zbezan. Mojstrovina, edinstvena v naši proizvodnji, eden najlepših in najbogatejših švedskih filmov, kar sem jih kdaj videl.«

Lasse Bergstrom v Expressu: »Noben moderni švedski film mi ni dal tega občutka domačnosti v svetu, ki ni moj. Troell je pesnik slike: nikoli ga ne zapelje lepota slike, ki ne bi imela istočasno nekega globljega pomena.«

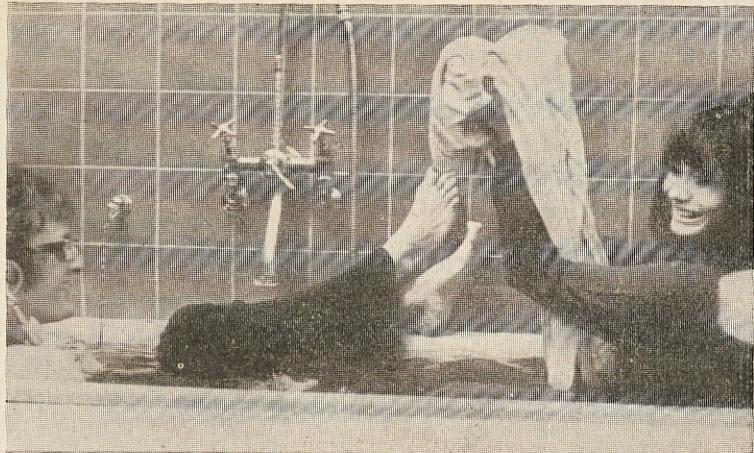


Prizor iz filma TU JE TVOJE ŽIVLJENJE režiserja Stiga Törnbloma

Kritik lista Aftonbladet Jurgen Schildt priznava, da je po vsebinsko polnem, vznemirljivem in modernem filmu zapustil dvorano v neke vrste ekstazi.

Film drugega Jana, Halldoffa, 27 let, je precej drugačen. ŽIVLJENJE JE PRESNETO ZABAVNO, KAJNE? v drznem, nespoštljivem tonu opisuje narobe stran končno doseženega raja, moralno bedo otrok nove potrošniške družbe, kar je postala Švedska odraslega Olofa.

Jan Halldoff je že obravnaval ta privid končno dosežene varnosti v svojem prvem filmu MIT, predvajanem na berlinskem festivalu. To je bila grenka komedija, zlasti v prizorih, ki prikazujejo življenje osamljene stare ženske v enem od najmodernejših predmestij Stockholma, ki slovi med urbanisti po vsem svetu. To staro, zapuščeno in odtujeno žensko igra z običajnim mojstrstvom Naima Wifstrand. Halldoffov črni humor obarva vse vidike oblastvene demokracije, ki nima domišljije, razumevanja in prožnosti. V vseh teh simboličnih vlogah nastopa en sam igralec: Bengt Ekeröth.



Igralca Thomas Janson in Inger Taube v filmu ŽIVLJENJE JE PRESNETO ZABAVNO, MAR NE?

ŽIVLJENJE JE PRESNETO ZABAVNO, KAJNE? se tudi začinja kot komedija, v tonu in ritmu KNACKA. Toda pod veselim videzom se skriva žalostna, banalna zgodba; zgodba o nezaželenih, neljubljenih otrocih, zgodba o prepadu med generacijami.

Otroka, okoli katerega se suče tema filma, malo vidimo, toda njegovo prisotnost in probleme, ki so s tem v zvezi, čutimo skozi ves film. Njegova mati (Inger Taube), ki smo jo že videli v Widerbergovih filmih, je mlada ločenka, še skoraj otrok. Dobi otroka, s katerim ne ve kaj početi. Njegov oče — Keve Hjelm — nedeljski oče, je propadli pisatelj, ki skuša utopiti svoj neuspeh v alkoholu, v družbi svojih kolegov, stalnih gostov v baru stockholmske opere. Od časa do časa se zabava s tem, da se navidez gospodovalno vede do svoje bivše žene, ki jo je že strla žalostna sedanost. Stara mati uporablja otroka kot orožje proti svoji snahi. Le-ta v delovnem času zaupa otroka v varstvo deklici Maji, ki tudi še ni nikoli okusila radosti uravnotežene mladosti. Okoli deklice, igra jo Mai Nielsen, se zbira tolpa potepuhov, ki se skušajo maščevati svetu od-

raslih in dokazati, da je vse dovoljeno, le pod pogojem, da je »zabavno«, da »človeka zabava«. V te prepovedane igre jim uspe zaplesti mlado mamico, ki je vse do tedaj še ohranila čut za dolžnost in spoštljivost. Njihove igre postajajo vse bolj nasilne, komedija izgubi svoj veseli ton in se neopazno in dokončno sprevrže v tragedijo. Zadnja nepremična fotografija kaže prestrašeni obraz mlade matere, ki teče, da bi spet našla otroka.

Podobno kot Demyjevo LOLO gledamo tudi ta film v treh planih: plan otroka, ki je kaj blizu spoznanju, da je njegovo življenje na slabi poti; plan razočarane matere, ki ji preostane le še ljubezen do otroka in plan stare matere, ki išče v svojem vnuku svojega izgubljenega sina.

Tovariši v filmu so avtentični huligani, ki jih je Janu Halldoffu predstavila Mai Nielsen, na začetku mu je dala tudi idejo za film.

Oba mlada moža, Larsa Hanssona in Stiga Tarndbloma, smo že videli v ŠTIRIKRAT ŠTIRI Vilgota Sjömana, zadnji igra tudi v filmu Jana Troella.

Producent filma ŽIVLJENJE JE PRESNETO ZABAVNO, KAJNE? je tudi Bengt Forslund, ki je v okviru Svensk Film Industri, največje švedske producentske družbe, omogočil Janu Halldoffu narediti prve filme, tem bodo kmalu sledili novi, za katere namerava napisati scenarije, kajti mnenja je, da je treba v švedskem kraljestvu še marsikaj kritizirati.

Prevedla Majda Turk

Igralka Julian Beck iz filma KRALJ
OJDIP režiserja Piera Paola Pasolinija



ekran 67

