

revija za film in televizijo

# skan

vol. 5  
(letnik XVII) 1980  
cena 70 din

5/6



vol. 5  
številka 5 in 6 — 1980  
(letnik XVII)

**ustanovitelj in izdajatelj**  
Zveza kulturnih organizacij Slovenije

**sofinancira**  
Kulturna skupnost Slovenije

**izdajateljski svet**

Tone Frelj, Srečko Golob,  
Matjaž Klopčič,  
Vladimir Koch (predsednik),  
Anica Lapajne, Majda Lenič,  
Milan Lindič, Marjan Maher,  
Janez Marinšek, Željka Nardin,  
Božidar Okorn, Jože Osterman,  
Jurij Poje, Miro Polanko,  
Franček Rudolf,  
Sašo Schrott,  
Lenart Šetinc, Koni Steinbaher,  
Dušan Voglar, Vili Vuk,  
Boris Tkačič, Matjaž Zajec,  
Jože Zlender

**ureja uredniški odbor**

Jože Dolmark  
Silvan Furlan  
Viktor Konjar  
Brane Kovič  
Sašo Schrott (odgovorni urednik)  
Cveta Stepančič (oblikovanje)  
Goran Schmidt  
Branko Šömen  
Zdenko Vrdlovec  
Matjaž Zajec (glavni urednik)

**stalni sodelavci**

Toni Gomišček  
Matjaž Škulj (fotodokumentacija)  
Milenko Vakanjac

Majda Širca (sekretar uredništva)

**priprava stavka**

Partizanska knjiga, Ljubljana

**montaža in tisk**

Tiskarna Ljubljana, Ljubljana

**naslov uredništva**

Ulica talcev 6/II, 61000 Ljubljana  
telefon 317-645

**stiki s sodelavci in naročniki**

vsak dan od 10h — 12h

cena posameznega izvoda (3  
tiskarske pole) 40 din  
cena posameznega izvoda (dvojna  
številka) 70 din  
(za tujino 7 US dol)  
letna naročnina 380 din

**žiro račun:**

50101-678-47478  
Zveza kulturnih organizacij Slovenije  
Kidričeva 5  
61000 Ljubljana

**nenaročenih rokopisov ne vračamo**

oproščeno prometnega davka po pristojnem  
mnenju Republiškega komiteja za kulturo in  
znanost, št. 4210-115/80, z dne 5. 3. 1980.

	umrl je naš Tito	
2	nagovor na žalni seji	France Štiglic
4	intervju predsednika Tita 29. julija 1977. za "Filmsko kulturo"	
6	v žarišču	Prebiti začarani krog pripravil Viktor Konjar
11	pred Puljem '80	Bosna in Hercegovina Ratko Orozović
13		Črna gora Mihailo Radojičić
15		Hrvaška Nenad Polimac
16		Makedonija Georgi Vasilevs
17		Slovenija Sašo Schrott
18		Srbija Božidar Zečević
20	IV. balkanski filmski festival	
21		Referat prof. dr. Milana Rankovića
23		Film — most prijateljstva med deželami Branko Stamejčić
24		"Balkanski filmi" — malo ali dovolj Branko Šömen
25	turška kinematografija	Prijetno presenečenje Majda Širca
27	albanska kinematografija	Koncert v letu 1936 Darko Štrajn
28	bolgarska kinematografija	Ovira Bogdan Lešnik
29	grška kinematografija	Zlatolaska Silvan Furlan
31	romunska kinematografija	Med zrcali Zdenko Vrdlovec
32		Bibliografija jugosl. film. literature in publicistike Zdenko Vrdlovec
34		Srečanje filmskih šol Bojan Kavčič
35		Ljubljanska filmska šola Silvan Furlan
36	festivali	Beograd '80 Ukrenimo kaj! Franček Rudolf
40		Življenje kot dokument in igra Ratko Orozović
41		Cannes '80 Mehanizmi spektakla Zdenko Vrdlovec
43		Cannes '80 ali metafora o denarju Lorenzo Codelli
45		Portorož — JRT '80 Poti in stranpoti jugoslovanske TV Milenko Vakanjac
48	kritika	Fellinijev Casanova Zdenko Vrdlovec
50		Nož v glavi Bojan Kavčič
51		Norma Rae Viktor Konjar
53		F.I.S.T. Sašo Mrvaljevič
54	velikani	Hitchcock ali ptič posmehljivec Bogdan Tirnanič
59	razmišljanja	Čemu dramaturgija? Vladimir Koch
61	na rob	Film ni postržek v kulturnih nastopih v tujini Jože Volfand
63	prireditve	Dnevi avstrijskega filma Bojan Kavčič
65	Split	IV. srečanje jug. alternativnega filma Slobodan Valentić
66	Jesenice	IX. mednarodni festival amaterskega filma Slobodan Valentić
67	Naša beseda	Pregled amaterske filmske ustvarjalnosti Tomi Gračanin
68	prireditve	"Martovska osmica" na razpotju Tomi Gračanin
69	in memoriam	Zvonimir Sintič Jože Gale
71		Filmski zasuk Branko Šömen
72	pogovarjanja	"Kratki meter" komu, kam, kako?

# UMRL JE NAS TITO



# UMRL JE NAŠ TITO

V teh kratkih in preprostih besedah sporočila, ki smo ga brali in poslušali in je presunilo Jugoslavijo pa tudi ves svet, so zajete razsežnosti tragičnega trenutka smrti, a tudi veličine in pomembnosti življenja človeka—revolucionarja, legendarnega vrhovnega komandanta, predsednika države in politika, ki je videl in oblikoval podobo novega sveta — hkrati z vsem tem pa tudi najbolj pristna iskrenost človeškega odnosa med njim in ljudstvom, ki jo lahko izpovesta človekova misel in čustvovanje.

V teh nekaj dneh po njegovi smrti se vse to potrjuje in izpričuje, ne samo pri nas doma, marveč tudi v svetu. V tem smislu je bilo izrečenih toliko besed in izraženih toliko občutkov, da se pomena njegovega življenja in dela in nenadomestljivosti njegove odsotnosti zavedamo v novih, širših dimenzijah in smo mu še posebej hvaležni, da je s svojim upiranjem smrti, kot svoje zadnje dejanje spreminjal travmo nenadnega odhoda v naravno, nam vsem enako dodeljeno usodo človeške smrti ter s tem znova utrdil zaupanje in povzdignil vero v bodočnost, ki ima poreklo v revolucionarnem boju in borbi za nacionalno osvoboditev, v graditvi domovine in razvijanju socialističnih družbenih odnosov do samoupravljanja, v jasno in trdno usmeritev našega dela in življenja v prihodnosti.

V dolgih letih svojega neutrudnega in brezkompromisnega boja je Tito kot komunist in voditelj partije, kot komandant osvobodilnega boja in kot predsednik majhno, zaostalo, zaničljivo imenovano "balkansko" deželo, nasičeno z verskimi nestrpnostmi, nacionalnimi šovinizmi in mnogoterimi antagonizmi preteklosti, brezobzirno izrabljano od domačega in tujega kapitala ter nazadnje sramotno izdano, pregaženo ter razdeljeno med fašistične osvajalce, strnil in osvobodil ter jo s svojimi velikimi sodelavci Kardeljem, Kidričem, Pijadem, Bakaričem, Vlahovičem in drugimi ter z voljo in delom ljudstva razvil v samostojno in samozavestno demokratično skupnost, ki se je odločno usmerila v socializem po svoji lastni poti in se potrdila v samoupravnem konceptu, ki pomeni najmodrejšo, najbolj

naravno in najbolj potrebno razvijanje marksistične teorije in prakse.

To pa je bilo mogoče doseči le zato, ker je prav Tito zasejal idejo svobode tako globoko v zavest jugoslovanskih ljudi, da je nikoli ni več mogoče izkoreniniti, marveč se lahko samo še razvija in postaja še bolj mogočna in vse bolj splošna. Kajti ta ideja, očiščena dogmatskih zarastlin, daje nenehno moč za uresničevanje enakopravnih odnosov med narodi in narodnostmi, za uveljavljanje po vsem svetu enakopravne pravice, da človek sam odloča o svojem življenju in delu, svojem lastnem in našem skupnem, ter tako njega samega in svet odločilno spreminja v njegovi biti. Tito, nosilec te svobodoljubnosti, je lahko s svojo človečnostjo in pogumom ter oborožen z marksistično mislijo ter politično modrostjo in izkušnjo tudi v odločilnih trenutkih, ki so bili videti grozeče brezizhodni, vselej našel ustrezno odločitev, ki ni samo osupnila in pretresla sveta, marveč je pomenila tudi revolucionarno in zgodovinsko spremembo.

Ob tem svojem neumornem in odgovornem delu in prav asketskem načinu življenja pa je bil Tito vsekoli človeško sproščen in je svojo ljubezen in radost do življenja prenašal med ljudi, tako da je bilo naše skupno življenje kljub boju, delu in tudi žrtvam vse bolj sproščeno, zadovoljno in mirno, vse bolj tako, kakršno pravo življenje tudi mora biti. S tem pa se je v ljudeh razraščala zavest zadoščanja, da je bilo opravljeno veliko delo, ki se izpričuje v naši jugoslovanski skupnosti in se vzpodbujajoče uveljavlja tudi v svetu. V tem je ponovno potrdilo in vodilo, da je lahko pred nami samo nadaljevanje opravljene poti, ki jo je začel, usmerjal in utrjeval tovariš Tito.

Predsednik Tito je včasih z obžalovanjem ugotavljal, da ima premalo časa, da bi lahko tekoče spremljal in dojemal vsa kulturna dogajanja. Vendar je vselej našel čas za film, ki je bil njegova posebna ljubezen, še posebej domači. Videl je domala vse naše filme, nekatere tudi po večkrat. Seveda je vselej tudi izpovedal

svoje doživetje, a povedal tudi svojo kritično misel. Ljubezno in z veseljem, včasih tudi z zaskrbljenostjo in nejevoljo, a nikoli ukazujoče. Nekajkrat je s svojimi mislimi opredelil koordinate naši kinematografiji in je tudi v najtežjih trenutkih, ki jih je doživljal naš film, ostal na njegovi strani.

Bil je dolga leta pokrovitelj puljskega festivala, pogosto je prišel v festivalsko areno in vselej je bil njegov prihod poseben praznik za filmske delavce in za navdušene gledalce. Večkrat se je odzval želji filmskih delavcev in posedel z njimi po predstavi v areni ali pa jih je sam povabil k sebi na otok Vango ali na Brdo ter se z njimi pogovarjal o filmih in seveda tudi o kar naprej odprtih vprašanjih naše kinematografije.

Pozorno je poslušal in potrdil, da je tudi filmska kultura stvar vse naše skupnosti — seveda tudi njegova — a je zelo jasno povedal, da smo predvsem filmski delavci sami upravičeni in dolžni urejevati stvari, premagovati antagonizme med posameznimi področji ter vztrajno tudi v kinematografiji uveljavljati samoupravni koncept, predvsem pa v svojem ustvarjanju iskati take filmske izpovedi, ki bodo idejno in estetsko na najustreznejši način umetniško oblikovale podobo našega človeka in našega življenja.

Dolga leta smo imeli v društvu slovenskih filmskih delavcev podobo, na kateri je predsednik s kamero v roki. Nekako smo se zaradi tega čutili še posebej povezani — in res smo bili. Ta povezava seveda ostaja še naprej, četudi ga ne bo več med nami.

Kajti tudi film je bil kot zavestno organizirana kulturna in umetniška dejavnost porojen iz silnic njegovega vzgiba, kot rezultat osvobodilnega boja in revolucije in je zato tudi del njegove velike dediščine, ki nam jo prepušča za naše prihodnje življenje in delo.

In ko se danes poslavljamo od njega, se še s posebno hvaležnostjo spominjamo njegovega odnosa do domačega filma. Tudi za to drobno, a dragoceno filmsko prijateljstvo, ob vsem tistem velikem in pomembnem hvala in Slava!



3. FJIF / Pulji 1956



12. FJIF / Pulji 1965

*"Veseli me zlasti, da je kinematografija postala univerzalna, da je umetniško ustvarjanje na tem področju, tako kot na polju tehnike, humanističnih znanosti itd., prešlo nacionalne meje in dobilo široke mednarodne razsežnosti ..."*

*"... S tem, da razbijajo meje, opravljajo umetniki veliko progresivno delo in pomagajo uresničevati želje človeštva po čim boljšem medsebojnem spoznavanju in po večjem razumevanju v svetu.*

*Taka vloga umetnosti je velika, ustvarjalna, humanistična stvar, ker pomaga ljudem preko raznih barier, ki se na svetu umetno ustvarjajo, in krepi zaupanje med narodi ..."*

*"... Moja želja je, da bi bilo sodelovanje naših filmskih umetnikov in umetnikov iz drugih dežel čim pogostejše in plodnejše, ker bo to tudi prispevek k nadaljnemu medsebojnemu spoznavanju in odstranjevanju nesporazumov med narodi. To je pa velika stvar in mislim, da moramo po tej poti naprej ..."*



**Tito:**  
*Veliko vlogo ima  
marksistična kritika,  
pogumna  
in  
odprta...*

*"... Film  
lahko pomembno prispeva  
k naši socialistični  
samoupravni  
skupnosti."*

Intervju je bil objavljen v  
Filmski kulturi štev. 110/111,  
1977. letnik XXI. (str. 4-9).

Predsednik republike Josip Broz Tito  
je 29. julija 1977 na Brionih sprejel  
glavnega urednika jugoslovanskega  
časopisa  
za vprašanja filmske teorije in prakse  
"Filmska kultura"  
Steva Ostojiča  
in odgovoril na več aktualnih vprašanj  
s področja filmskega ustvarjanja in  
kinematografije nasploh.

**Prvo vprašanje se je glasilo:**

Pred dvajsetimi leti je "Filmska kultura", jugoslovanska revija za vprašanja filmske teorije in prakse, v svoji prvi številki objavila vašo izjavo, v kateri ste rekli, da zelo radi in pogosto gledate filme. Temu svojemu nagnjenju do filma ste ostali zvesti do danes: v prostih trenutkih pogosto gledate filme, domače in tuje. Ste tudi pokrovitelj Festivala jugoslovanskega filma v Pulju in Beogradu in skoraj reden obiskovalec puljske prireditve. Kakšni so vaši vtisi o razvoju, težnjah in dosežkih naše kinematografije, ki ima danes za seboj že nad 30 let svojega obstoja in vzpona?

**Predsednik Tito je odgovoril:**

Jugoslovanski film je nastal med revolucijo in se razvijal v naši socialistični skupnosti, ki je za to umetnost prispevala, kolikor je pač mogla. Od svojih prvih, pionirskih korakov do današnjih dni je naš film naredil velik napredek. Kvalitetne stvaritve so tudi na tem področju že zdavnaj dobile priznanja ne samo pri nas, temveč tudi v svetu. Posebni naporji so bili posvečeni ekranizaciji velike epopeje našega narodnoosvobodilnega boja. Posnetih je bilo več dobrih filmov o vojni in revoluciji, ki so močno vplivali na mlade ljudi. Res da je bilo tudi nekaj zgrešenih stvari, iz katerih je treba potegniti jasne nauke. Nedvomno priznanje zaslužijo tudi avtorji našega risanega filma, ki so v marsičem pripomogli k afirmaciji naše filmske umetnosti v svetu, kar je vsekakor uspeh tudi za vso našo kulturo. Rekel bi tudi, da se morajo ustvarjalci naše kinematografije stalno zavedati, da ima publika rada domači film.

Seveda, dober film! Zaupanje gledalcev pa je vedno najboljša spodbuda za umetnika.

**vprašanje:**

Kaj menite, ali se film v naši socialistični skupnosti dovolj uporablja za blaginjo delovnega človeka? Kakšen je njegov prispevek h kulturi in družbi nasploh?

**odgovor:**

Film je eno izmed najvplivnejših sredstev moderne komunikacije in je zato njegova družbena, vzgojna in izobraževalna vloga nedvomno velika. Če je film umetniško dobro izdelan in idejno pravilno usmerjen, je lahko pomemben prispevek k naši socialistični samoupravni skupnosti. Za to pa je seveda nujno, da se avtorji lotijo priprave in realizacije filma, predvsem pa dela na scenariju, vestno in ustvarjalno. V nasprotnem primeru filmsko delo ne bo zares umetniško. Še več, lahko je proti napredku, proti humanim in plemenitim ciljem, za katerimi teži človek in za katere se naša družba bori. Takim negativnim pojavom se mora postaviti po robu samoupravno organizirana kinematografija z vsemi svojimi dejavniki, predvsem pa komunisti, ki delajo v njej. Ne smemo dopustiti, da bi se samoupravna načela izigravala in da bi se delalo po starem. Novi družbeni odnosi omogočajo tudi naši kinematografiji, da se neposredno povezuje z vitalnimi interesi delavskega razreda, združenih proizvajalcev in vseh naših delovnih ljudi. Odločilno besedo in vso družbeno odgovornost morajo tudi v kinematografiji imeti resnični ustvarjalci kulturnih in materialnih dobrin. Le tako bo kinematografija skladna celota svojih številnih



dejavnosti in sestavni del našega kulturnega in družbenega razvoja.

**vprašanje:**

Tovariš predsednik, radi bi vas obvestili, da je revija "Filmska kultura" v sodelovanju s Centrom za idejno in teoretično delo pri centralnem komiteju Zveze komunistov Hrvaške v tem jubilejnem letu ustanovila Kritično tribuno. Cilj te tribune je sprožiti razprave, usmerjene v marksistično vrednotenje filmske teorije in prakse pri nas. Doslej smo priredili dve taki diskusiji s širokim krogom udeležencev z raznih področij delovanja, ne samo filmskega ...

**odgovor:**

To je dobro in taka prizadevanja so brez dvoma pozitivna, ker nam je marksistični pristop v analizi ustvarjalnosti, seveda tudi filmske, nujno potreben. V sedanjih pripravah za XI. kongres ZKJ tečejo po vsej Jugoslaviji take diskusije o ustvarjalnosti, o idejnih gibanjih in vsebinah v kulturi in na drugih področjih našega življenja, in pri tem je treba vztrajati.

Potrebni so pogovori v širokem krogu, ne pa zapiranje v ozke stanovske in podobne okvire ter interese. Pri tem ima veliko vlogo marksistična kritika, pogumna in odkrita, ki se ne bo ukvarjala samo z estetskimi analizami in se ravnala po nekih abstraktnih kriterijih, ločeno od družbenih gibanj in resničnega življenja. Ne smemo zapirati oči pred negativnimi pojavi, ki še vedno obstajajo na področju filma, kot na primer tehnomenedžerske težnje, skupinsko-lastniški odnosi, klani, malomeščanska miselnost, vulgarni komercializem in podobno.

**vprašanje:**

Veliko se govori in piše o tematskih usmeritvah v jugoslovanskem filmu. Kaj mislite, kako naš film prikazuje našo resničnost, naše vsakdanje radosti in tegobe?

**odgovor:**

Poleg dobrih stvaritev, ki jih že imamo, pričakujemo še več filmov, ki bodo nam in svetu pokazali prizadevanja naše skupnosti in naših delovnih ljudi, da s požrtvovalnim delom ustvarjajo in še naprej razvijajo take družbene odnose, ki zbujajo rastočo pozornost po vsem svetu.

Reči moram, da je v nekaterih naših filmih resničnost prikazana enostransko, z napihovanjem in posploševanjem posameznih negativnih pojavov, hkrati pa s podcenjevanjem uspehov, ki smo jih dosegli in ki jih vsak dan dosegamo. To se žal dogaja še danes, čeprav ne v tolikšni meri kot prej. Vi veste, da nisem bil nikoli za nekritično prikazovanje resničnosti, za njeno olepševanje.

Sem pa — tudi kadar gre za film, tako kot za vsako drugo družbeno sfero — za konstruktivno kritiko, za dobronamerno kritiko, ki pomaga graditi in stalno obračati stvari na bolje. Taka kritika ne bo razjezila našega človeka, marveč ga bo le vzpodbudila, da se bo vztrajneje boril proti slabostim in negativnostim, pred katerimi tudi naša družba ni imuna. Tudi film mora biti, na svoj umetniški način, idejno angažiran in dajati svoj prispevek k naši težnji po hitrejšem in vsestranskem razvoju.

V tem smislu pričakujem od filmskih ustvarjalcev, tako kot od drugih naših umetnikov, novih kvalitetnih del s sodobnimi družbenimi temami. To ne

pomeni, da filmi iz narodnoosvobodilnega boja in iz zgodovine nasploh ne morejo prinašati sodobnega človeškega sporočila. Toda, naj gre za katero koli tematiko, poglavitno je, da se ustvari dober film, ki bo močno umetniško doživetje in vsakokrat nova spodbuda na naši skupni poti naprej.

Našim filmskim delavcem, katerih dela spremljam, želim veliko uspeha pri njihovem ustvarjalnem delu.

**vprašanje:**

Ali ste morda že videli kake filme z letošnjega puljskega festivala?

**odgovor:**

Da, videl sem nekaj filmov. Nekateri so dobri. Je pa tudi nekaj slabših: nekateri naredijo celó mračen vtis. Toda, kot sem rekel, sem videl tudi zelo dobre filme. In gotovo jih bo tudi publika lepo sprejela. Stvar se je premaknila naprej.

**vprašanje:**

Vam je ostal kak film posebno v spominu?

**odgovor:**

Všeč mi je bil Vukotičev film "Akcija stadion". Ugajal mi je tudi — glede na to, kar sem videl — "Ljubavni život Budimira Trajkovića" in še nekateri. Človek ima vtis, da so nekateri izmed teh filmov narejeni brez velikih pretenzij, so pa dobri. Dobro je, da se je našel tudi način za snemanje filmov brez velikih stroškov.

v žarišču

# Prebiti začarani krog





V primerjavi z vrsto bolj pa tudi z vrsto manj razvitih evropskih in izvenevropskih držav je jugoslovanska — in v njenem okviru tudi slovenska — kinematografija v dokajšnjem kvantitativnem zaostanku. Relativno manj kinematografov imamo, manj hodimo v kino, manjši dohodek ustvarjamo in torej tudi manjšo reproduktivno moč te dejavnosti. Vrh tega je naša kinematografija v minulih petnajstih oziroma dvajsetih letih ne le stagnirala, pač pa se iz leta v leto tudi bolj krčila. O tem nam govorijo podatki:

V letu 1960 je delovalo na Slovenskem 247 kinematografov z vsega 75.000 sedeži. Zabeleženih je bilo ca 78.000 predstav, ki si jih je ogledalo 17.189.000 obiskovalcev.

Deset let pozneje, leta 1970, je delovalo 235 kinematografov (z 68.500 sedeži). Predstav je bilo 70.000, obiskovalcev pa le še 10.500.000.

V letu 1978 je bilo kinematografov še 168 (sedežev je še približno 50.000), predstav 55.500 in obiskovalcev 8.152.000.

Postopnemu usihanju obiska v kinematografih seveda nismo sledili samo pri nas. Doživljale so ga vse države razvitega sveta, kjer so hkrati z nami od začetka šestdesetih let dalje zarisovali padajoče kinematografske krivulje — vse tja do leta 1978, ko je v vrsti držav prišlo do nenadnega pa nemara celo nenadejanega preobrata: na vsem lepem je pričelo število kinematografskih obiskovalcev znova rasti (v Zvezni republiki Nemčiji, na primer, v letu 1978 v primerjavi z letom poprej za 9%). Seveda smo nestrpnost pričakovali, kaj se bo zgodilo pri nas. Z enoletno amplitudo smo novemu trendu sledili tudi mi: po podatkih za leto 1979 je prišlo tudi v Sloveniji do približno štiriodstotnega povečanja skupnega števila kinoobiskovalcev glede na "najbolj žalostno" leto 1978. To bi utegnilo pomeniti upanje, da se kinematografska kriza izteka in se bo organiziranost tega področja družbenega dogajanja spet povzpela na ustrezno raven. Spoznavamo namreč, da je interes do filma slejkoprej živ, čeravno ne kdove kako kvaliteten.

Kako ravnati v srednjeročnem planskem obdobju do leta 1985? Kako organizirati doslej dezorganizirano mrežo slovenskih kinematografov? Kako povezati, združiti in uskladiti posamezna prizadevanja, da ne bodo več delovala vsakejebi? Ali najpreprosteje povedano: kako si zagotoviti dober kino, ki je vir umetniškega doživljanja, življenjske informiranosti, izobrazbe in razvedrila? Na ta in podobna vprašanja si moramo zelo konkretno odgovoriti, če nočemo tudi vnaprej veljati za nerazvito kinematografsko območje ter se otepati nemoči, kot smo se je dolga doseganja leta. Še posebej zato, ker doslej ni bilo pravih ukrepov, pa je tako voz kinematografije polzel po klancu

navzdol, namesto da bi se bil hkrati z drugimi področji družbenega življenja vzpenjal.

V nameri, da bi razmislili o nujnih praktičnih korakih, ki jih bo treba storiti v naslednjih letih, smo v imenu Marksističnega centra pri CK ZKS in v imenu uredništva Ekran povabili k pogovoru o perspektivah slovenske reproduktivne kinematografije krog kompetentnih poznavalcev tega področja, predvsem seveda praktike iz vrst delavcev, ki združujejo delo v kinematografskih organizacijah združenega dela.

Pogovora (10. aprila 1980) so se udeležili: Niko Pisanski, Vinko Kramar, Franc Šegedin, Štefan Bratina, Sergio Ferrari kot direktorji mariborskega, zagorskega, novomeškega, postojnskega in novogoriškega kinematografskega podjetja, Jože Zlender in Janez Marinšek kot predstavnika Vesna filma, Peter Milovanovič-Jarh v imenu Zveze kulturnih organizacij Slovenije, Zlatko Repše kot sekretar splošnega združenja tozd kinematografije pri Gospodarski zbornici Slovenije, Dušan Tomše kot strokovni delavec v republiškem Komiteju za kulturo, Anica Cetin-Lapajne kot družbenopolitična delavka ter Sašo Schrott in Viktor Konjar v imenu uredništva revije Ekran. Slednji je pogovor tudi vodil ter ga v skrajšani obliki priredil za objavo.

**Konjar:** Za začetek tega pogovora sem si zamislil razpravo o tem, kako gledate — vsak zase, v svojem okolju, a tudi nasploh — na odnos družbenih struktur do kinematografske dejavnosti. Kaj se v tem trenutku v okolju, iz katerega ste, dogaja, do kakšnih premikov prihaja in kaj bi bilo treba storiti?

**Kramar:** Mislim, da te dileme pri nas ni. Prišli smo do spoznanja, da je predvajanje filmov zelo pomembna kulturna, družbenopolitična in razvedrilna dejavnost. V določenih predelih Slovenije, kjer ni drugih kulturnih dejavnosti, se filmu zlepa ne bi mogli odreči. To bi bila ne samo kulturna, ampak tudi politična škoda. Če bi predvajanje filmov zaradi takih ali drugačnih problemov ukinjali, bi določene strukture zagotovo reagirale. Nič novega ni, da predvsem mladi na območjih, kjer filmov trenutno ne predvajajo, zahtevajo ponovno vzpostavitev kinematografov. Gre pa seveda za opredelitev, ali naj bo kinematograf predvsem kulturno-izobraževalna ali predvsem zabavno-rekreacijska oblika dejavnosti. Sodim, da bomo morali vsaj na območjih, kjer ni siceršnjih kulturnih dejavnosti, obe funkciji tudi v prihodnje združevati, tako da bomo opravljali kulturno-vzgojno poslanstvo, a se hkrati tudi rekreirali. Pred očmi moramo imeti predvsem dejstvo, da je publika mlada, gre pa, seveda, tudi za srednjo generacijo in za vprašanje, kako jo pridobiti in kaj narediti, da bomo premagali zaprtost "kuhinjskega" življenja ter ljudi pripravili do tega, da bodo prihajali

drug k drugemu, v sosesko, v krajevno skupnost — pa tudi v kinematograf. Odgovor na zastavljeno vprašanje kajpak ne smemo iskati uniformirano, saj so potrebe in okusi publike v posameznih slovenskih regijah različni. Te različne potrebe in možnosti velja upoštevati predvsem po programski plati.

**Pisanski:** Na mariborskem območju imamo precej kinematografov, ki delujejo na amaterski osnovi. V njih predvajajo filme, s katerimi želijo predvsem pridobiti določena denarna sredstva, kar pomeni, da na kvaliteto ne pazijo prav posebej. Društva, v katerih okviru ti kinematografi delujejo, jih imajo za svoje "molzne krave", ki jim prinašajo sredstva za kritje stroškov z dvoranami pa tudi za delovanje ostalih društvenih sekcij. Temu se ni treba čuditi, saj tudi v poklicnih kinematografih poskrbimo za predvajanje filmov, s katerimi si bomo pridobili sredstva, namenjena našemu vzdrževanju in nadaljnemu delu. Svojih gledalcev namreč ne moremo čez noč preusmeriti, da bi začeli gledati samo kvalitetne filme. S tem je treba začeti pri mladih. V Mariboru smo začeli s študenti, v okviru takoimenovane "filmske scene", ki deluje že drugo leto. Gre za kino-gledališče, ki je na sporedu vsak petek. Študentje si za predvajanje v vsem letu izberejo približno trideset filmov ter poskrbijo za propagiranje in dobre vnaprejšnje opise teh filmov. Rezultat je stodontno razprodana dvorana. Vendar pa pri oblikovanju programa ne gre brez težav. Če bi hoteli oblikovati zares dober program, bodisi v mestih bodisi po vaseh, bi morala imeti reproduktivna kinematografija vpliv na sam uvoz filmov. Vemo pa, da jugoslovanski distributerji uvažajo filme po lastni presoji: enim sicer gre za kvaliteto, drugim samo za komercialno. Temu bi morali napraviti konec. Upoštevati bi morali eno in drugo — in zadovoljevati našega gledalca z obema vrstama filmov.

**Konjar:** Kdo je ustanovitelj kinematografov, v čigavem imenu obstajajo in delujejo? Gre zgolj za interese samih kinematografskih organizacij oziroma posameznih društev, ali pa so vendarle izpričani interesi družbenopolitičnih skupnosti? Kako se, denimo, ta odnos reflektira v primerih, ko kinematograf v določenem kraju "umira", ali pa ga sploh ni?

**Pisanski:** Primer Lenarta v Slovenskih goricah. Vemo, da je tam kinematograf zaprt že nekaj let. Ni mi sicer znano, kdo je njegov ustanovitelj, vem pa, da se nihče ne vpraša, zakaj je tako, kot je. V drugih manjših krajih, kjer kinematografe zapirajo, se tu pa tam z vprašanjem oglašuje kakšna družbenopolitična organizacija, ni pa nikogar, ki bi saniral ali sofinanciral.

**Kramar:** Kar zadeva ustanoviteljstvo, je formalnopravno oziroma samoupravno vse v redu. Ustanoviteljice večjih, poklicnih

kinematografov so družbenopolitične skupnosti, predvsem skupščine občin, o ustanovitvi društev (in kinematografov v njihovem okviru) pa daje soglasje socialistična zveza. Ustanovitelji so torej znani. Toda ko gre za problematiko repertoarja, se ustanoviteljstvo nekako porazgubi, saj so našeti družbeni organi precejkrat premalo dejavni in se programskim vprašanjem preprosto ne utegnejo posvečati. Stvari prepuščajo tistim trem ali štirim zanesenjakom, ki voz kinematografa vlečejo, dokler se ga pač vleči da. Pogostokrat pa prihaja do problemov, posebno tedaj, kadar društva uporabljajo denar, pridobljen prek kinematografa, za vrsto drugih obveznosti, ko pa je potem treba kupiti oglje za kinoprojektor, denarja navadno ni več — in ker ga ni, se marsikateri kinematograf zapre. V takih primerih pride v krajevni skupnosti do vprašanj, kako je to mogoče, sledi nekaj intervencij, a pri njih običajno tudi ostane. Kinematograf se zapre in problema nato zlepa ni več mogoče rešiti, kajti peščica zanesenjakov se je "razletela", novega teama pa se ne da najti. V tem je največji problem. Morali bi se dogovoriti, kdo naj ima na skrbi sprotno spremljanje in razreševanje takih problemov: morda odbori za kinematografijo pri kulturnih skupnostih, ki jih za zdaj ni, ali pa so nedejavni. Ko bi delovali in se sestajali vsaj dvakrat na leto, bi bilo problemov mnogo manj in marsikateri manjši kinematograf ne bi zamrl.

**Žlender:** Vprašal bi se, zakaj gledalci hodijo v kino, kakšen je njihov motiv. Na voljo so jim sicer tudi drugi mediji, med njimi tudi televizija, ki pa kinematografa kljub vsemu ni nadomestila. To se je pokazalo v svetu in do tega spoznanja smo prišli tudi v naši družbi. Vprašati pa se moramo, kakšen program si ljudje želijo, kakšni so njihovi motivi, kaj jim moramo v tem mediju ponuditi. Program, ki ga ponudimo gledalcu, mora zadovoljevati njegov osnovni interes za odhod v kino kot družbeni medij, ki je v popolnem nasprotju s televizijo kot družinskim medijem. Ponuditi moramo, skratka, več, kot ponujajo drugi mediji.

**Šegedin:** Na dolenskem območju imamo samo nef profesionalne kinematografe. Zanimarjeni so in še zdaleč ne vzdrževani tako, kot bi morali biti. Za to, da so filmi sploh predvajani, si prizadevajo v posameznih dvoranah le kinooperater, hišnik, biljeter in blagajničarka. Poudariti pa moram, da opažamo v zadnjem času težnjo posameznih krajevnih skupnosti, da bi prevzele kinematografe v svoje okrilje in jih vrednotile tako kot ostale dejavnosti. Kar zadeva večnamenskost dvoran, menim, da bi morali imeti kraji, kot je Novo mesto, specializirano — in ne večnamensko — kinodvorano. Obisk, ki se pri nas sicer vztrajno suče pri približno tisoč gledalcih, pade pri filmih, ki jih imamo za kulturne ("Iskanja", na primer, si je ogledalo le 112 gledalcev.) Zakaj tako? Vzrok je po moji presoji v večnamenskosti

dvorane. Ker je namenjena vsem, prihajajo pač vsi, toda večina zgolj zaradi razvedrila, zato dvorano med predvajanjem zahtevnejših filmov zapuščajo, ob čemer pa se tudi resnejši gledalci ne morejo dobro počutiti. Le kako v takih situacijah izvajati vzgojni vpliv!? Nasploh pa je vsepovsod prisotna težnja po večjem dohodku in po pokrivanju stroškov za vsako ceno. Stroški namreč rapidno rastejo, kulturna skupnost, ki nas že ves čas gleda po strani, pa nam jih ne bo pokrila. Neizogibno moramo prehajati na komercialno bazo. Izvajati eno in drugo: kulturni in komercialni program hkrati pa je nemogoče.

**Tomše:** Kar smo slišali doslej, so bile ilustracije k zastavljeni temi. Toda skušajmo se držati dogovorjenega zaporedja. Kakšen je družbeni pomen prikazovanja filmov pri nas? Kakšen je bil deklariran in kakšen je uresničen? Glede deklaracij se bomo vsi strinjali, da je filmu pripisan enak pomen kot drugim kulturnim dejavnostim. To je zapisano tako v zakonu o filmu kot v zakonu o kulturnih skupnostih, ki govori o ustvarjanju, posredovanju in varovanju kulturnih dobrin. Do tu vse lepo in prav. Zavedajoč se, kakšen psihološki in sociološki pomen ima gledanje filmov, jim pomena seveda ne bomo odrekli: enakopraven je, enak in pomemben zlasti v svojem vplivu na mladega gledalca. Toda če se lotimo prebiranja samoupravnega sporazuma o temeljnih plana, bodisi preteklega bodisi tega, ki ga snujemo za obdobje do leta 1985, bomo v njem našli le eno vejo kinematografije — to je proizvodnjo, za preostali dve veji: za uvoz in predvajanje filmov pa kot da ni prostora. Posebej se nam je pogovarjati, zakaj je temu tako in kakšni so razlogi, da do takega razlikovanja sploh prihaja. **Kramar:** Zakonodajno imamo in sprejeta načela so v redu. K njim ni kaj reči. Ko pa jih je treba v praksi realizirati, ne pridemo nikamor. Marsikje na priporočila in sklepe, ki jih dobivajo od tega ali onega organa iz republike, sploh ne reagirajo. V tem grmu je zajec in njega moramo zbežati na plano, da ne bomo nenehno eno govorili in drugo delali.

**Ferrari:** Morda bi se nekoliko pogovorili o tem, kako poiskati in kje dobiti potencialnega gledalca. Naj povem, kako smo se tega lotili v Novi Gorici, kjer smo, kot veste, zgradili nov kulturni center. V njegovih dveh dvoranah gostuje tudi kinematograf. V zgornji dvorani predvajamo zabavne, rekreacijske filme lažjega žanra, v spodnji, mali dvorani pa smo se lotili prikazovanja kvalitetnih filmskih del. Za kvalitetni film skušamo znova pridobiti gledalca, ki že leta ni več hodil gledat karatejskih in njim podobnih filmov. Število teh gledalcev postopoma raste — in trdno sem prepričan, da bo dvorana sčasoma polna. Povedati pa hočem tole: družba nas bo morala začeti tretirati tako, kot tretira gledališča in ostale kulturne institucije. Vključiti se bomo morali v naše občinske kulturne skupnosti. Rešitev vidim samo v tem. Vendar pa se v tej smeri v republiki

naredi malo in premalo. Nujno se bo vključevati tudi v krajevne skupnosti. Na to pot se zdaj podajamo v vseh krajih, kjer delujejo kinematografi.

**Konjar:** Kaj to praktično pomeni, če rečete: morali se bomo vključevati? Ali to pomeni, da se doslej kinematografi sami niste angažirali in je stanje, kakršno je, posledica vaše zaprtosti v lasten krog, ali pa gre za posledice "hladnosti" tistih "tam zgoraj", v skupnostih, v skupščinah in podobno?

**Ferrari:** Mislim, da smo se sami dovolj trudili, da bi se vključili v kulturno skupnost. Toda tu so bariere. Saj je kar žalostno pripovedovati o tem, da je direktor kinematografa tisti, ki se ponuja, kulturna skupnost ga pa noče in mu odgovarja, češ da ne vedo, s kom naj bi bil kinematograf kot gospodarska organizacija pravzaprav združen. Tudi sam sem proti formalnim združitvam, takim, denimo, kot so jo izpeljali v Ajdovščini, kjer so kinematograf združili s knjižnico in galerijo. Vsebinska združitev je nekaj drugega.

**Repše:** V občinah bi bilo treba skleniti samoupravni sporazum o kulturni politiki v kinematografih. Predlog besedila smo pred leti v sodelovanju s Kulturno skupnostjo Slovenije razposlali, toda nič se ni zgodilo. Zmanjkalo je moči — in tako je zdaj praktično podpisan en sam samoupravni sporazum te vrste: tisti v Celju. Res je bilo še nekaj poizkusov (v Zagorju, na Ravnah, v Velenju, v Postojni in podobno), toda šlo je za sila skromne, skoraj sramežljive dogovore o sporadični pomoči kulturnih skupnosti kinematografom, ne pa za kulturno politiko. Celjski sporazum edini govori o kulturni politiki, torej tudi o dometih za prihodnost. Tak samoupravni sporazum ima seveda učinke v celotni regiji. Vsekakor se moramo vprašati, kaj vse smo izgubili v teh letih, ko samoupravni sporazumi po občinah ne delujejo, pa bi morali biti že zdavnaj uresničeni.

**Lapajne:** Mislim, da bi se morali osredotočiti k dvema poglavitnima vprašanjema. Prvo se glasi: je filmska kultura postala ali še ni postala sestavni del kulturne politike v vsaki slovenski občini... in kje so razlogi, da do tega še ni prišlo? Kaj se da storiti, da bi glede na pozitivne rezultate naše zakonodaje in naših političnih dokumentov zadnjih let naredili korak naprej? Če v posameznih občinah in krajevnih skupnostih filmska kultura ne bo postala sestavni del razvojnih programov, se stvari seveda ne bodo spremenile. Kolikor pa se bo filmska kultura vendarle uveljavila kot sestavni del kulturnih programov, se bo postopoma spreminjal tudi družbenoekonomski položaj kinematografov. Ena od možnosti za ta prodor je samoupravno sporazumevanje. Mislim tudi, da je v vseh občinah (ali vsaj na medobčinski ravni) možno ustanoviti odbore za film ter programske svete, ki bodo vplivali

na programsko politiko. To je osnova. Zelo zanimivo bi bilo videti, kje so vzroki, da se proces podružbljanja kinematografije ne premakne z mrtve točke. Razmisлити moramo o tem, zakaj stare odnose tako težko prebijamo. Vse to pa potegne za seboj vprašanja samoupravnega konstituiranja, programske politike in pridobivanja gledalcev.

**Kramar:** Mislim, da moramo kljub temu, da smo sklenili govoriti o prihodnosti, pogledati nekoliko nazaj. Spomniti se moramo obdobja, ko smo sprejemali sedanje srednjeročne načrte. Takrat smo razmišljali o boljnih časih za kinematografijo. Toda kasneje je v srednjeročnem planu Slovenije ostal samo kratek odstavek brez konkretnih odločitev, ki so bile v poprejšnji razpravi vendarle jasno dogovorjene. Skratka: kinematografija je bila v tem srednjeročnem planu omenjena mimogrede. Zdaj pa smo pred novim srednjeročnim načrtom. Spet se bomo pogovarjali v prazno, če v srednjeročne dokumente od krajevnih skupnosti in občin do republike ne bomo povsem drugače zapisali, kakšno kinematografijo hočemo in kaj naj ta kinematografija v družbi pomeni oziroma ji daje. Čeprav je že nekoliko pozno, moramo stvari zapisati drugače, kot smo jih pred petimi leti. Če tega ne bomo naredili, bomo ob koncu naslednjega srednjeročnega obdobja spet ugotavljali, da smo stopicali na mestu. Mislim, da je nujno zapisati, kakšne gledalce in koliko gledalcev želimo pridobiti, zapisano pa naj bo z besedami, ki bodo res obvezujoče. Res pa je, da tradicionalistični pogledi na film še niso preseženi. Ponekod je film tretiran kot nekaj manjvrednega. Še tako slab pivsko-pevski zbor je vreden več od zelo dobrega filma — in takšno je s strani kulturnih skupnosti tudi rangiranje, vrednotenje ter financiranje. Takega načina gledanja še nismo presežili. Vendar moramo film, če naj ga obravnavamo kot kulturno dobrino, ne zgolj kot razvedrilo, postaviti v enakopraven položaj z vsemi ostalimi zvrstmi kulturnih dejavnosti.

**Jarh:** Povrnili bi se k "rakavi rani" slovenske kinematografije: k problemu enainosemdesetih društvenih kinematografov. V okviru društev je film sicer enakopraven z ostalimi dejavnostmi, le da mreža teh društvenih kinematografov ni produktivno izkoriščena. In zakaj ni izkoriščena? Pač zato, ker ustanovitelji teh društvenih kinematografov filmskega življenja preprosto ne znajo organizirati. Nekaj posameznikov stvari sicer pelje, kot najboljše vedo in znajo, vendar brez vsakršne svetovalske opore. Tako njihov entuziazem počasi plahni, na plan pa prihaja neokus distributerjev, ki lahko s temi kinematografi počno, kar se jim zljubi. V tem je, po mojem, odgovor na vprašanje, zakaj je v teh enainosemdesetih društvenih kinematografih tako mizerna filmska bera: ker ni nikogar, ki bi kvalitetno programiral... Kar zadeva povezovanje kinematografov v kulturne skupnosti,

naj povem tole: delovna skupina pri Zvezi kulturnih organizacij Slovenije je poslala vsem predsednikom skupščin in izvršnih odgovor občinskih kulturnih skupnosti, vsem predsednikom občinskih zvez ter direktorjem kinematografov pismo, ki jim svetuje oblike medsebojnega povezovanja. Zanima me, kateri kinematograf, društveni ali profesionalni, je stopil do kateregakoli izmed partnerjev z namenom, da bi njegovo dejavnost programirali tako, kot programirajo dejavnost folklornih skupin, pevskih zborov ali literarnih skupin. Če lahko tako pot opravi vsaka še tako neobgljena literarna skupina, kinematograf pa ne, je to njegova lastna krivda. Iz Zveze kulturnih organizacij Slovenije smo predlagali tudi povsem konkretno solucijo. Zavedajoč se empiričnih dejstev, da visokokvalitetni filmi pri množični publikli ne "gredo", smo predlagali, naj bi občinske kulturne skupnosti kinematografom participirale za predstave, pri katerih je že vnaprej očitno, da bodo prinesle finančni primanjkljaj. S svoje strani smo sestavili spisek filmov, ki naj bi opravljali kulturno poslanstvo, razposlali pa tudi neke vrste protokol o tem, kako naj se kinematograf povezuje z družbenimi dejavniki ter se podružblja. Kinematografi bodo slejkoprej morali začeti živeti s šolami. Tu je nova možnost za pridobitev gledalcev. Druga možnost so filmska gledališča, ki lahko postanejo oblika dela v slehernem kinematografu. Povsod bi bilo mogoče formirati teame ljudi, ki bi znali svetovati.

**Žlender:** Imamo samoupravni sistem, ki določa, kako prek interesnih skupnosti zadovoljujemo svoje interese. To delamo na ta način, da izdelamo program, ki ga prek samoupravne interesne skupnosti ponudimo delovnim ljudem. To je pot njegovega uresničevanja. Mislim, da je glavni problem kinematografije, da takega programa nima in ga torej kulturnim skupnostim ne ponudi. Repertoar, kakršnega goji večina majhnih slovenskih kinematografov, v kulturnih skupnostih seveda niti ne bi "šel skozi". Tak repertoar je nasploh napačen način reševanja samega sebe: nivo repertoarja je znižan, da bi na ta način preživeli še eno leto; kdor eno leto še preživi, naslednjega zagotovo ne bo mogel več. Trdim, da so vsi kinematografi, ki so v zadnjih letih zaprli vrata, to storili zaradi slabega, nobeden zaradi dobrega repertoarja. Dejstvo je, da program tam, kjer so se uveljavili novi ljudje z novim programom, tudi živi. Bile so sicer težave, preden so zamislili zaživele, toda to je edina prava pot. Se pravi: treba je imeti program, ga ponuditi — in tak program verjetno lahko zaživi.

**Schrott:** Nehajmo ponavljati trditve, ki jih ponavljamo že leta in leta, češ: nihče nam ne prizna, da je kino umetnost, zato ne moremo nič storiti. Takšno govorjenje je nesmiselno. Treba je nekaj storiti. Če bomo vsi, ki

nam je kaj do tega, dovolj odločni, se bo premaknilo. Nobena kulturna skupnost, nobena zveza kulturnih organizacij, noben predsednik nam kvalitete ne bo prinesel na pladnju. Zanj se moramo bojevati in si jo izbojevati, vsak v svojem okolju, v svoji sredini. Seveda pa je to dolga in zapletena pot, ki seže tja do problemov uvoza filmov. Situacija glede uvoza je grozljiva. V distribuciji imamo petkrat več filmov, kot jih potrebujemo; lahko pa med njimi dejansko delamo kvalitetno selekcijo. Treba je seveda ravnati pametno, pretehtano in strokovno — v vsakem okolju posebej. Vendar pa naša mreža kinematografov še zdaleč ni organizirana. Nasprotno: do skrajnosti je razdrobljena. Ta kinematograf je pod zvezo kulturnih organizacij, oni pod telovadnim društvom, tretji pod občino; ustanovitelj je zdaj ta, zdaj oni. Nemogoče je tudi, da se trije ljudje v nekem kinematografu štejejo za organizacijo združenega dela. Če se vprašamo, kdo je kriv, slišimo: nihče. Pa ne gre za ugotavljanje krivde, ampak za razmislek o tem, kako naprej. Postaviti moramo predvsem projekcijo, kam iti. Lahko bi si narisali poseben zemljevid in ugotovili, da imamo v Sloveniji morda tri, štiri "filmske regije" ...ali pet, če se tako dogovorimo. Možne bi bile integracije po regijah. In prav v tem je problem: v integriranju kinematografskih podjetij. Ko bo enkrat slovenska kinematografija združena, ko se bo organizirala, ko bo zares prešla na dohodkovne odnose, se bo lahko povsem drugače "postavljala po robu" tako distributerjem kot kulturnim skupnostim.

**Repše:** Vendar pa posamezni instrumenti pōdirajo in torpedirajo vse tisto, kar si kinematografija želi in k čemur si prizadeva. Določeni sistemski ukrepi, med katerimi je prav v letošnjem letu aktualni 4. člen zakona o začasnem omejevanju izplačil, blokirajo roke kinematografov tudi tam, kjer bi lahko povečali število obiskovalcev: kinematografija je glede na take ukrepe izločena iz kulture. To so torej trendi, ki jih je zelo težko premagati. Med njimi so tudi iz tradicije izhajajoči cehovski odnosi, ki jih še zmeraj uveljavljajo kulturne skupnosti: sprejele so proizvodnjo, reproduktivne kinematografije pa ne. In ta odnos se vleče in ga ni mogoče prebiti.

**Konjar:** Temelj našega sistema je interes ljudi. Zdi se, da je pri nas ta interes, kar zadeva film, zanemarjen in neorganiziran. O njegovi vsebini vemo razmeroma malo, saj ni analizirana. Dobra analiza pa bi bila najboljši možni pritisk kinematografije na družbene odločitve o njej.

**Žlender:** Kinematografi avtoritativno zatrjujejo, da so oni tisti, ki predstavljajo gledalčev interes nasproti distribucijam, kjer trdimo isto. Kdo torej zastopa avtentične interese? Mi, ki uvažamo, ali kinematografi, ki od nas kupujejo? To je dilema. Trdim: kinematograf

predstavlja interes tiste publike, ki ponujene filme gleda: ne predstavlja pa interesa potencialne publike, ki bi morda želela gledati kaj drugega... V Jugoslavijo se v zadnjih letih uvaža po tristo in več filmov. Repertoarne potrebe mesta z več kinematografi so bistveno manjše. V strukturi uvoženih filmov je približno sto takih, ki imajo določene kulturne vrednote; drugih sto sodi med filme za zabavo, vendar še zmerom na kulturni ravni; preostala tretjina uvoženih filmov pa nima s kulturo prav nikakršne zveze. Na svetu na leto ni izdelanih veliko več kot sto zares kvalitetnih filmov. Trdim, da je ves dober repertoar svetovnega filma — ali vsaj devetdeset odstotkov tega repertoarja — v Jugoslavijo uvožen. Toliko, da ne bo zablod. Toda mnogi teh dobrih filmov do gledalcev ne pridejo. Kinematografi, ki se postavljajo v vlogo prenašalcev interesa svoje publike, kvalitetna dela iz izbora najpogosteje izpuščajo. Gledalec teh filmov, čeprav so obdelani in so kopije kupljene v zadostnem številu izvodov, ne vidi.

**Kramar:** Ta trditev se mi ne zdi povsem očitna. Ogledal sem si seznam, s katerimi nam Zveza kulturnih organizacij Slovenije priporoča najbolj kvalitetne filme zadnjega časa, in ugotovil, da smo jih pri nas, v Zagorju vse že odigrali, nekatere celo po dvakrat. Seveda pa se moramo vprašati, kako je z interesom publike in za kakšen interes pravzaprav gre. Neki indijski film smo, denimo, vrteli za šest gledalcev. Interes je bil postavljen, zato smo film uvrstili v spored, potem pa smo se spraševali, kdo je pravzaprav avtentični predstavnik interesa. Ali je to kulturna skupnost, za katero ugotavljamo, da je do filma indiferentna, ali so to občinski politični funkcionarji, ki so povrh vsega največkrat osebno zainteresirani predvsem za filme lažjega žanra?

**Schrott:** Jugoslovanski distributerji uvozijo iz neuvrščene države in iz držav vzhodnega bloka razmeroma veliko število filmov. Toda — kje se jih da videti? To je očitni anahronizem v sistemu. Gre za sprenevedavo obnašanje tistih, ki so konec koncev kreatorji naše uvozne politike.

**Ferrari:** Dokler denarno ne bomo pokriti, bodo odnosi takšni, kot so. Še vedno bomo predvajali večino komercialnih filmov. Iz realizacije delavci v kinematografih namreč dobivamo dohodek. Od njega smo odvisni. Brez družbenega pokritja za predvajanje dobrih filmov odnosov ni mogoče spremeniti.

**Žlender:** Ljubljanska Komuna kot kinematograf z najboljšim programom v Sloveniji ima tudi največji letni obisk. Samo: do tega ni prišlo čez noč, to je proces. Publika je treba najti, treba je delati.

**Kramar:** Mislim, da na stanje v naši kinematografiji ne kaže gledati skozi realizacijo ljubljanskih kinematografov. Ljubljana je center, ki pobira publiko iz širše okolice in ima "ekstraprofit" prav zaradi svoje lokacije. Izvenljubljski

kinematografi take pozicije nimajo... Ko govorimo o dohodkovnih odnosih, mislim, da bi morali znotraj dogovarjanja, ki zdaj v Sloveniji ponekod dela prve korake, preiti od klasičnih trgovskih odnosov k višjim oblikam ugotavljanja skupnega rizika: večji kinematografi naj bi plačevali več, manjši manj; v zdajšnji praksi pa je prav narobe — mali kinematografi plačujejo za kvaliteten film tudi po stopdeset in več odstotkov od izkupička, ljubljanski, na primer, pa le po trideset odstotkov.

**Marinšek:** Ne posplošujmo. Kar velja za določen kinematograf, ne velja avtomatično tudi za vse ostale. Razlike so v sami Sloveniji velikanske... Kar zadeva dohodkovne odnose, menim, da pridejo v poštev samo v okviru samoupravnega povezovanja med kinematografi, ne pa na način integracij, o kakršnih se je izrekel Schrott. Taki obliki integriranja, čvrsti, fizični, sozdovski bi mali kinematografi s pozicij svojega volontarizma in entuziazma ugovarjali. Povezovanje pa bi verjetno pomagalo pri premagovanju podjetniškega obnašanja, ki je ponekod še zelo prisotno.

**Konjar:** O družbenih in programskih organih pri kinematografih nismo doslej v tem pogovoru rekli še ničesar, kar je karakteristično, saj jih v praksi domala ni, ali pa so nedejavni. Sodim, da je pot k izhodu iz podjetniške osamljenosti kinematografov v njihovo podružbljanje prav v formiranju družbenih organizmov.

**Pisanski:** Če ste opazili, smo imeli letos Minifest v Ljubljani, Mariboru, Celju, Kopru in Kranju. Povezovali smo se in to akcijo skupno izpeljali. To je en način povezovanja. Drugi način so premiere, do katerih vendar že prihaja tudi v drugih slovenskih mestih, kot so Velenje, Celje, Ravne, Maribor. Oblika smotrne povezave pa je tudi mariborska "filmska scena", o kateri smo poprej že govorili, pa naj informacijo še nekoliko dopolnim. To je za nas pot podružbljanja. Pobudo so dali študenti, povezali so se z nami, mi smo jim dali kataloge, oni si filme izbirajo sami, povezani s študenti ljubljanske in zagrebške Akademije, delujejo pa tudi v okviru mariborske zveze kulturnih organizacij, ki k tej njihovi redni aktivnosti prispevajo svoj finančni delež, Kinopodjetje jim za dvorano zaračunava minimalni znesek, ker se zaveda, da moramo načrtovati za prihodnost — in gre torej za naložbo, ki se bo obrestovala, čeprav šele čez dolga leta.

**Repše:** Takih ali podobnih primerov je v Sloveniji več: na celjskem območju pa tja do Ptuja in Ormoža, v Novi Gorici, v Kranju in drugod, kar pomeni, da se te vrste oblikam delovanja posveča vse več in več kinematografov, rezultat tega prizadevanja pa je pridobivanje novih gledalcev, pri čemer velja še posebej poudariti uveljavljanje domačega filma.

**Šegedin:** Ob vsem tem pa doživljamo v tej naši ubogi kinematografiji nenehne pretrese. Sprva smo bili podjetja, a ko so videli, da s tem ni uspeha, so nas predali društvom. Tudi to fazo smo preboleli in nato kar čez noč postali — kultura. Dokler smo bili gospodarstvo, so nam bile določene pravice okrnjene, zdaj pravico spet nimamo, ker smo kultura. Nenehno smo v nekakšni depresiji. Sučemo se v krogu.

**Tomše:** Eden od ukrepov za uvrstitev reproduktivne kinematografije v spoznum o temeljih plana, ki ga sklepa Kulturna skupnost Slovenije z občinskimi kulturnimi skupnostmi, je oblikovanje normativnih standardov za to področje dejavnosti. Zdajšnji podatki povedo, da je v kulturnih skupnostih združeno 85% vseh sredstev za filmsko proizvodnjo, 75% za gledališke predstave, 4% za pomoč založništvu — in nič odstotkov za kinematografskega obiskovalca. Ti odstotki ne temeljijo na družbenoekonomskih analizah, temveč na tradiciji: kdor je dobival doslej, dobiva tudi vnaprej. Ena od poti za vključitev kinematografov v ta ciklus je torej izdelava normativov in standardov — seveda za vse tri veje kinematografije: za proizvodnjo, za uvoz in za predvajanje filmov. Tako nemara pridemo tako daleč, da kulturne skupnosti ne bodo mogle prezreti kinematografa, ki bo imel izjemno dober repertoar. To je eden izmed ukrepov, ki bi jih morali in tudi mogli storiti.

**Žlender:** Načini so različni, saj verjetno ni enotnega vzorca o tem, kako se organizirati. Če pa hočemo priti naprej, bomo morali narediti opazne korake predvsem na dveh področjih: na področju repertoarja (sicer bomo še naprej polkultura) in na področju tehnične opremljenosti kinematografskih dvoran.

**Kramar:** Predvsem moramo vztrajati, da pride v programska izhodišča kulturnih skupnosti kinematografija kot celota. Nobenega smisla namreč nima proizvajati filme, če jih ne bo imel kdo predvajati. Imeti moramo bazo, kjer bomo filme eksportirali. Skratka: kinematografijo je treba obravnavati v celoti, kot en recipikel, saj eno njeno področje brez drugega ne more živeti. Mislim, da bi bilo treba te zadeve pognati v tek z amandmajem na skupščini Kulturne skupnosti Slovenije.

**Bratina:** Ne gre samo za program. Gre tudi za tehnično opremljenost kinodvoran, za organizirano oskrbo z rezervnimi deli, za urejeno servisno službo. Ob sedanjem stanju se kaj lahko zgodi, da bomo kmalu zaprli vse kinematografe, saj ni ne rezervnih delov ne ljudi, ki bi izvajali popravila.

**Kramar:** Kulturna skupnost Slovenije si bo morala v prihodnjem obdobju — kot zveza občinskih kulturnih skupnosti — prizadevati, da dvoran ne bomo več zapirali, pač pa bomo sedanje število kinematografov ohranili in jih posodobili. Zdaj pa ob zapiranju dvoran očitno nikogar ne boli glava.

## pred Puljem '80



*Splav Heduze, režija Karpo Godina*



*Nasvidenje v naslednji vojni, režija Živojin Pavlović*



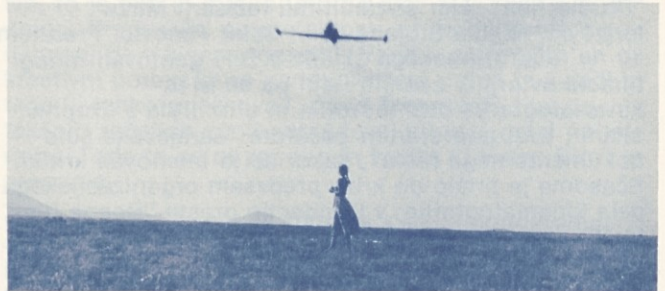
*Kdo tam prepeva, režija Slobodan Šijan*



*Petrijin venac, režija Srdjan Karanović*



*Poseben postopek, režija Goran Paskaljević*



*Sanjski dnevi, režija Vlatko Giljć*



*Predor, režija Vesna Ljubić*



*Srdjan Karanović na snemanju filma Petrijin venac*



## Bosna in Hercegovina

### Kinematografija na poti ozdravitve

Bosna in Hercegovina je imela srečo, da se je s filmom seznanila že davnega leta 1898, ko je bila v Bijeljini prikazana prva filmska zgodba in vizuelna senzacija. Fotograf Anton Valić je leta 1914 na filmski trak zabeležil zgodovinski dogodek in prvi film *Sarajevski atentat na Franca Ferdinanda*. V novi Jugoslaviji je takoj po osvoboditvi ustanovljena "Podružnica filmskega podjetja Jugoslavije za Bosno in Hercegovino". Prvo samostojno snemanje v zgodovini bosansko-hercegovske kinematografije je bilo 3. maja 1947: snemanje prvega *Filmskega mesečnika*. Prvi dokumentarni film v BiH je bil 27. julij, prvi igrani film *Rudarji* pa je bil posnet 1949. Odtlej je bilo v BiH posnetih prek 500 filmskih mesečnikov, dokumentarnih, kratkih in celovečernih filmov.

V svojem dozorevanju je bosansko-hercegovska kinematografija šla skozi razna obdobja, od kriz do velikih jugoslovanskih in tudi mednarodnih uspehov. Svoj čas sta v BiH delovala "Bosna film", podjetje za proizvodnjo igranih filmov, in "Sutjeska film", producentna hiša dokumentarcev. Filmski delavci so iz stalnega delovnega razmerja prešli v samostojni status in malo kasneje ustanovili novo filmsko hišo, "Studio film", kjer so debitirali režiserji Mirza Idrizović, Nikola Stojanović in Bakir Tanović. Pred tem so na račun filmskega sklada v BiH gostovali mnogi filmski avtorji, v zadnjih letih pa se je ta kinematografija osamosvojila in afirmirala s svojimi silami, tudi pod stilnim pečatom "sarajevske šole dokumentarnega filma", kakor so jo imenovali kritiki. Sčasoma je prišlo do krize predvsem organizacijskega dela kinematografije; v likvidaciji gresta "Bosna film" in "Studio film", vendar se še istega leta formira nov producent pod imenom "Sutjeska film". Zadnjih pet let je bosansko-hercegovska kinematografija v krizi, zlasti na področju igranega filma. Dragi projekti in slaba organizacijska struktura v proizvodnji sta vzrok stanja in boleča točka bosansko-hercegovskega filma. V zadnjih letih na puljski festival prispejo le redki filmi iz sarajevskega filmskega centra: *Partizanska eskadrilja*, *Ljubezen in bes*, *Pogled v noč* in koprodukciji *Kruta leta*. Letos se bo na nacionalnem festivalu pokazal končni rezultat dolgoletne krize — le en film, *Tunel* Vesne Ljubič. Odobrila ga je pred tremi leti tedanja "Enota za kinematografijo", realiziran je bil lani, šele te dni pa je v končni fazi montaže in tonske obdelave, kar je najboljši pokazatelj organizacijske nesposobnosti producenta, se pravi ljudi v "Sutjeska filmu".

Na področju kratkega filma lanska bera niti ni bila tako revna, čeprav je "Enota za kinematografijo" šele sredi leta odobrila sredstva in se je v "Sutjeska filmu" produkcija začela šele ob koncu septembra. Na letošnjem festivalu v Beogradu je bila predvajana polletna produkcija brez ene same poletne teme, ker so bili vsi filmi realizirani med oktobrom 1979 in februarjem 1980. Kar uspešno so bili predstavljeni kratki filmi *Dejanje* Nikole Stojanovića, *Dežela brez kruha* Ranka Stanišića, *Pismo* Mirze Idrizovića, *Hazarderji* — *Balada o sreči* Ratka Orozovića, *Pult* Gojka Šipovca, *Srečno* Suada Mrkonjića, *Jaz alkohol* Zlatka Lavnića, *Sokol* Mirjane Zoranović in *Premirje* Nikole Djurdjevića. *Dejanje* je dobilo "Zlato medaljo

Beograda", nekateri sarajevski filmi pa so bili povabljeni tudi na tuje festivale.

V kinematografiji Bosne in Hercegovine je to eno najburnejših let; moralo bi obroditi in usmeriti film na prava pota.

Proces zdravljenja bosansko-hercegovske kinematografije se je pričel že lani z začetkom samoupravne preobrazbe kinematografije v BiH, ki je zdaj osnovna tema razprav vseh struktur kinematografije v tej republiki. Medtem je bila formirana Samoupravna interesna skupnost za kinematografijo in sprejeta platforma samoupravnega združevanja dela in sredstev proizvodnje, prometa in predvajanja v sestavljeno organizacijo združenega dela. Zdaj se na osnovi učvrščene platforme izdelujejo in sprejemajo potrebni samoupravni akti. V okviru bodoče SOZD bi funkcionirale tri delovne organizacije: Delovna organizacija za proizvodnjo filmov s TOZD dokumentarnega in kratkega filma, TOZD igranega filma, TOZD tehničnih uslug in delovno skupnostjo skupnih služb, potem Delovna organizacija za predvajanje filmov s svojimi TOZD ("Sarajevo film", "Mostar film", "Ekran", "Banjaluka film", "Tuzla film" in "Bijeljina film") ter delovno skupnostjo, kot tudi "Brčko film", katerega združevanje je v teku. Proces samoupravne preobrazbe kinematografije je precej počasen, na kar je v svojem poročilu opozorila tudi delovna skupina Mestnega komiteja.

V novi strukturi spremenjene kinematografske proizvodnje morajo najti in si izboriti svoje mesto tudi samostojni filmski delavci, ki so svoj čas izstopili iz delovnega odnosa in še niso uredili svojega položaja in statusa. Osnovni proizvajalci, filmski delavci, uveljavljajo svoje pravice prek pogodbe z edinim producentom, "Sutjeska filmom". Po doslednejših pogodbah so bili prikrajšani za mnoge pravice po končani realizaciji svojega dela, pa tudi za osnovne samoupravne pravice. Ne morejo odločati v samoupravnih organih delovne organizacije, ker so v delavskem svetu zastopani le z delegati Združenja filmskih delavcev BiH, s tem pa postavljeni v situacijo, kjer jih je zlahka mogoče preglasovati. Tak položaj in pogodbeni status filmskih delavcev nista zavidljiva, ko so ogrožene njihova eksistenca in socialne pravice, recimo nadomestilo za bolovanje ali plačilo za minulo delo in viške. Nekaj let so poskušali podpisati samoupravni sporazum med Združenjem in "Sutjeska filmom", potem med Združenjem in TV Sarajevo, vendar do tega še danes ni prišlo. Iz položaja filmskih delavcev izhaja tudi položaj njihovega dela — filma. Čeprav zakon ureja kinematografsko prikazovanje kratkih filmov, zanje tukaj ni prostora, ker jih pogosto izrinejo 'višji interesi' kinematografov, reklamni filmi in spoti. Še domači celovečerni film v domačem kinu ni lepo obravnavan. Dneve in noči, ko so bile organizirane premiere filmov bosansko-hercegovske produkcije, smo že pozabili. Film *Pogled v noč* Nikole Stojanovića iz nepojasnjenih vzrokov že tretje leto ne more prodreti na naša filmska platna. Filmski avtor je popolnoma odtujen od rezultatov svojega dela, saj producent deli denar od prodaje njegovega dela distributerjem in televiziji. Tak položaj filmskega delavca v BiH pogosto privede do splošnega

Hrvatika



Črna gora

nezadovoljstva, ker od filma ni mogoče živeti. Mnogim je film postal 'hobi', živijo pa od televizije. Zgodilo se je, da so nekateri filmski delavci in umetniki ostajali po dve leti in več brez delovnega staža, ker bivši producenti niso poravnali svojih obveznosti za njihovo socialno in zdravstveno zavarovanje. Najmanjše pokojnine imajo ravno filmski delavci in umetniki.

Tudi tehnična baza kinematografije v BiH je pomanjkljiva, o čemer najbolje priča dejstvo, da ta kinematografija nima svojega laboratorija (nekoč ga je imela), zato se znatna sredstva odlivajo v druge filmske centre in dražijo stroški realizacije filma. Tehnična baza je stara več kot 20 let in tako so pogoji za delo zelo otežkočeni.

Verjetno bo bodoča organizacijska struktura kinematografije BiH rešila mnoge težave. Vendar se je tudi to leto že začelo s problemi in veliko zamudo. Novo ustanovljena SIS za kinematografijo še zmeraj ni sprejela sklepov in dala sredstev za novo produkcijo kratkega in celovečernega filma in najbrž se tudi potem, ko bo dobila vizo, produkcija ne bo pričela že poleti. Razveseljivo je le dejstvo, da v tem trenutku že obstajajo sredstva za tri, mogoče štiri celovečerne filme in okoli 15 kratkih. SIS za kinematografijo razpolaga letos s 3,1 milijona dinarjev, od tega 1,3 milijona prenešenih sredstev od nerealizirane produkcije in 1,8 milijona dinarjev, predvidenih za letos ter namenjenih proizvodnji igranih filmov, razen tega pa še 860 tisoč dinarjev za proizvodnjo kratkih filmov. Letošnja materialna baza kinematografske proizvodnje je torej okoli 4 milijarde starih dinarjev, kar je doslej največja vsota. Lani sta bila za realizacijo predvidena dva filma, a ju "Sutjeska film" ni uspel niti začeti, ker ni imel zaokroženega sistema financiranja. Letos so SIS ponujeni trije projekti v sklopu "Sutjeska filma" in en projekt Delovne skupnosti grupe filmskih delavcev.

Sodeč po teh pokazateljih se kinematografiji BiH bližajo srečni časi; po samoupravni transformaciji na raven SOZD lahko na področju kinematografije, ki dobiva tukaj status dejavnosti posebnega družbenega pomena, pričakujemo nove rezultate.

Ratko Orazović

### Čakajoč na preobrat

Črnogorska kinematografija že skoraj dve desetletji komajda obstaja. Filme, pod katerih naslove se lahko podpiše črnogorski izvršni producent, bi lahko prešteli na prste ene roke. Vse, kar se je od šestdesetih let do danes v njej dogajalo, je povezano s krilatico "kdaj pa kdaj".

Toda, v času "Lovčen filma", je črnogorski film izjemno dobro začel, lahko bi celo rekli, da je pripadal močni kinematografiji. Znani in za tiste čase zelo moderni režiser Velimir Stojanović je v kratkem obdobju posnel štiri igrane in kakih deset dokumentarnih filmov. Poleg tega je bil pravi starosta moderne filmske dramaturgije, njegove stvaritve so po ustvarjalnosti še danes gledljive in zanimive po dramaturških rešitvah (Lažni car Šćepan Mali, Štiri kilometre na uro ...).

To je bilo tudi obdobje velikih koprodukcij črnogorske kinematografije tako z jugoslovanskimi kot s tujimi filmskimi producenti. Šlo je za vsote, ki so presegle stroške nekaterih kasnejših filmov pri nas, za katere smo govorili, da stanejo bajne denarje.

No, to je bilo in minilo, morda prav zato, ker je bilo drago. Predvsem, od preteklosti se ne da živeti, še najmanj pa v kinematografiji. Vendar pa je kot kreativni potencial za nadaljnje delo nujna in zaradi tega bi lahko pričakovali, da je črnogorski film po takšnih začetkih zgolj napredoval ali vsaj ostal na tej ravni. Toda to se ni zgodilo in tvrdka "Lovčen film" je propadla.

Od "Lovčena" je ostala filmska sled, a popolnoma drugačne usmeritve. Ostal je distributer "Zeta film", torej nekdo, ki se bo kitil s tujim perjem. Vseeno moramo povedati, da smo zahvaljujoč njegovemu uvozu v nekaj več kot dvajsetih letih na filmskem platnu videli številne svetovno pomembne filme.

"Zeta film" je kot distributer povsod v Jugoslaviji podpiral filmsko proizvodnjo, toda s sredstvi, ki so mu kot protivrednost zagotavljala pravico do dodelitve deviz, ki so bile za uvoz tujih filmov nujne.

Da črnogorska kinematografija le ne bi zamrla, je bila v šestdesetih letih ustanovljena filmska hiša "Filmski studio" s sedežem v Titogradu. Od tedaj do danes je bilo v samostojni produkciji v Črni gori proizvedenih le pet filmov, vse ostalo pa so koprodukcije in filmski hibridi z dokaj slabimi rezultati. Ko je bil sredi šestdesetih let "Filmski studio" materialno stabilen, je v koprodukciji s sovjetsko kinematografijo proizvedel film *Živeti navkljub*, nekoliko prej pa *Svatbo in Lelejsko goro*. Kasneje so prišli *Okovani šoferji* (spet koprodukcija) in nato *Vrhovi Zelengore* (samostojno). Nekako simbolično so bili "Vrhovi" tudi konec "Filmskega studia".

Pred tremi, štirimi leti so se v Črni gori začele priprave za konstituiranje in zedinjenje črnogorske kinematografije, po zamisli, da se pod isto "streho" zberejo proizvajalec "Filmski studio", distributer "Zeta film" in črnogorski kinematografi. S tem so se v Črni gori "pozabavali" številni forumi in institucije, pred dvema leti pa so bili podpisani ustrezni dokumenti in

kinematografija se je združila pod imenom z najdaljšo tradicijo, "Zeta film". Spisek interesentov za tovrstno integracijo, od Gospodarske zbornice do televizije, je zelo dolg. Toda kinematografi so ne glede na svoje podpise obdržali status samostojnih predvajalcev, medtem ko je iz povezave med televizijo in "Zeta filmom" kot prvi rezultat nastal film *Kotorski mornarji*. Posnet je bil v koprodukciji s televizijo Nemške demokratične republike, v filmski verziji je izvršni producent za Jugoslavijo "Zeta film", v televizijski pa Televizija Titograd.

Na več krajih so se resno trudili, da bi pomagali črnogorski kinematografiji. V CK ZK Črne gore je bilo organizirano posvetovanje o filmu in produkciji v republiki. Eden izmed pobudnikov tega srečanja je bil dr. Branko Prnjat, izvršni sekretar CK ZK Črne gore. Tudi na tej ravni je bilo ugotovljeno, da filmska proizvodnja v Črni gori stagnira, pravzaprav, da se ne more osamosvojiti, ter se zaradi tega najpogosteje zateka h koprodukcijam in to k takšnim, pri katerih po vloženi sredstvih prevladuje partner, s katerim se sredstva za projekt združujejo. To ne glede na koristnost sodelovanja razoseblja črnogorskega filmskega proizvajalca.

... Kljub posledicam potresa, je rekel dr. Prnjat, moramo v Črni gori pospešiti proizvodnjo, ker ne smemo več vztrajati na dosedanjih stališčih. "Zeta film" še ni dal svojega predloga za projekt, *Kotorski mornarji* pa niso njena pobuda. Zatišje v tukajšnji kinematografiji bi lahko razložili (ne pa tudi opravičili) z dejstvom, da v Črni gori praktično ni filmskih kadrov, ni pa niti potencialov, ker ni ustrezne šole, ki bi jih izobraževala. Po razpadu "Lovčen filma" so se razšli in sedaj delujejo v drugih središčih, v času "Filmskega studia" pa so se le občasno zbirali; treba se je torej temeljito lotiti organizacije in planiranja kinematografije na najširšem planu. Začeti je treba pri problemu nerazvitega amaterskega filmskega ustvarjanja vse do resnega profesionalnega ustvarjanja in proizvodnje. Ena izmed prioritetenih nalog je tudi izboljšanje kinematografske mreže, nato pa film v šoli, kjer se gledalec najbolj neposredno vzgaja in kjer se mu vzbuja zanimanje za to področje ustvarjanja. Dr. Prnjat meni, da ravnodušnosti, ki vlada v naši filmski proizvodnji, ne moremo več tolerirati, projektov pa trenutno še ni na obzoru. Film o vstaji črnogorskega ljudstva, *13. julij*, je izvenserijska produkcija, ki, ne glede na ceno in pomembnost, ne sme motiti redne proizvodnje, saj ga bo proizvedla malone vsa Črna gora, skupaj z "Zeta filmom" in TV Titograd.

Kot enega izmed načrtov za dolgoročno reševanje problemov črnogorske kinematografije je treba omeniti vključitev ustanovitve Akademije za vzgojo kadrov za film, gledališče in televizijo v srednjeročni načrt razvoja republike. Za zdaj moramo predvsem integrirati tako sredstva kot kadre, da bi s pomočjo televizije in Črnogorskega narodnega gledališča združili sedanje potenciale.

O možnostih sodelovanja med malim in velikim ekranom, kar je postalo praksa tako pri nas kot v svetu, je Rajko Cerović, urednik Kulturno-zabavnega programa TV Titograd, dejal, da je v črnogorskih

pogojih težko govoriti o kakih posebnih možnostih črnogorske kinematografije. Tudi v najbolj optimalnih pogojih le-ta ne more doseči proizvodne ravni drugih jugoslovanskih republiških kinematografij. To pa še ne pomeni, pravi Cerović, da proizvodnja ni mogoča, čeprav z racionalnejšo porabo sredstev. TV Titograd je zato podpisala samoupravni sporazum o sodelovanju v kinematografiji. Toda, takšno sodelovanje je možno le, ko se kinematografija osvobodi svojih večvrednostnih kompleksov do televizije. Tako bosta v Črni gori posneta film in TV-serija *13. julij* v koprodukciji TV Titograd in "Zeta filma", kar bo pomenilo enega najdražjih projektov v zgodovini črnogorske kinematografije. Vseeno pa na ta podvig ne bi smeli tako dolgo čakati, lahko bi s skromnejšimi deli začeli že prej. Zaradi prekinitve v proizvodnji črnogorskega filma so filmski delavci v glavnem zapustili domače okolje, kar je povzročilo neustvarjalno vzdušje. Trenutno je v Jugoslaviji dovolj filmskih režiserjev, ni pa ostalih filmskih poklicev, Črna gora pa ni niti šolala niti štipendirala filmskih kadrov. Zaradi vsega tega smo izgubili tempo v razvoju filma, hkrati pa prekinili tradicijo, ki je bila v obdobju "Lovčen filma" ena najresnejših v Jugoslaviji. Poleg tega ima Črna gora bleščečo tradicijo v proizvodnji dokumentarnega filma, ki se je tudi skoraj ustavila, čeprav je zelo vplivala na razvoj dokumentarnih reportaž TV Titograd.

Ne glede na te okoliščine se mi zdi, da so pri nas pogoji, v katerih se letno lahko posname vsaj dva igrana in kakih deset dokumentarnih filmov, pravi Cerović.

Ne da bi se spuščali v podrobnosti, v črnogorski kinematografiji zares lahko pričakujemo spremembe in celo preobrat, ki ga vsekakor zagotavlja tako velik projekt kot je *13. julij*, ki bo pokazal, kaj pomeni, pa tudi kako se lahko v teh pogojih pride do moči in potencialov, nujno potrebnih za realizacijo filma nacionalnega karakterja v najširšem pomenu besede. Po sedanjih načrtih lahko pričakujemo, da se bo snemanje *13. julija* začelo letos in da bo njegova premiera ob štirideseti obletnici vstaje črnogorskega naroda.

... Naj zaključimo s simboliko: ko pride do Vstaje, ni več popuščanja, če hočemo uspeti; zakaj bi bilo torej v kinematografiji drugače?

**Mihailo Radojičić**





## Hrvaška

### Malo filmov, mnogo vprašani

Hrvaško kinematografijo bodo na letošnjem puljskem festivalu zastopali le štirje filmi, kar je glede na lansko sezono, ko so hrvaški producenti ponudili puljski publiki celo devet filmov, precej skromna bera. Vzroki, da je prišlo do tako skromne proizvodnje so dobro znani: poskus, da bi jeseni lansko leto prišli do odločitve o filmski ponudbi po poti samoupravnega usklajevanja producentov znotraj samoupravne interesne skupnosti za kinematografijo, je doživel polom, saj ni šlo niti za "uskajevanje", niti se ni odločalo "samoupravno", temveč sta preprosto dva največja producenta (Jadran film in Zagreb film) "spravila skozi" svoja paketa, predloge manjših producentov pa sta pustila za kdaj drugič. Seveda je bilo takšno "uskajevanje" sodno razveljavljeno, vsa filmska proizvodnja pa se je ustavila. V nastalih prepirih in besednih dvobojih, ki pa seveda niso pripeljali do novega sporazuma je bilo najbolj slišati filmske delavce ter njihovo tarnanje, da zaradi neiznajdljivosti v zvezi s samoupravno preobrazbo kinematografije najbolj trpijo prav oni, ker ne morejo delati. Prekinitev je trajala nekaj dlje kot sedem mesecev. Vse se je končalo s salamsko rešitvijo, da je pri usklajevanju producentov potrebna posebna komisija pa četudi v okviru samoupravne interesne skupnosti. Eden prvih korakov komisije je bil, da je blagoslovila že prej "uskajene" projekte, nezadovoljnejše pa so pomirili tako, da so pred nedavnim razpisali natečaj za leto 1980, v katerem pa naj bi najvplivnejši tekmeči ne bili že vnaprej tudi zmagovalci, temveč bodo skušali doseči ravnotežje med večjimi in manjšimi producenti, pač glede na vrednost posameznih projektov. Nauk iz dosedanje situacije je naslednji: trud v zvezi z željo po močnejšem uveljavljanju samoupravnih odnosov v kinematografiji bo ostal zaman, če se bo vse zožilo zgolj na nezanimivo preigravanje slabših in močnejših v samoupravni interesni skupnosti za kinematografijo. Tisto kar zlasti manjka je predvsem izgradnja boljših samoupravnih odnosov v samih filmskih podjetjih kot nosilcih projektov. Mar zaupanje v samoupravna pravila vedenja mnogo bolj, kot nesrečno usklajevanje, ne spodkopava podatek, da so se v lanskoletni izbor filmske ponudbe preinili prav projekti avtorjev, ki so v omenjenih podjetjih v glavnem ali umetniški direktorji, ali umetniški svetovalci ali pa dramaturgi? V tem je prav toliko, kot v medsebojnih neurejenih odnosih med producenti, ključ do celotne zmešnjave ob "samoupravnem usklajevanju".

Zaradi takšnih grotksnih nesporazumov plača hrvaška kinematografija davek z enim najbolj mizernih nastopov na puljskem festivalu. Toda to število bi bilo še dosti manjše, če ne bi bilo filmov, ki so zamudniki še iz prejšnjih let in če ne bi bil eden od projektov iz zloglasnega "uskajevanja" pri koncu prav v trenutku, ko je bila filmska proizvodnja v SR Hrvaški ustavljena. Gre za projekt "Daj kar daš" Bogdana Žižića, dvakratnega puljskega laureata, edina predpuljska premijera v zagrebških kinih letos. Film "Daj kar daš" je publika sprejela precej kisló, pa tudi ocene v tisku so bile izredno nenaklonjene. Žižić je ponovil nekatere klišeje jugoslovanskega "sodobnega" filma, pri čemer je zaman upal, da bo s tem nadaljeval tradicijo socialno-kritičnega filma, ki jo je sramežljivo uvedel v

svojih prejšnjih dveh filmih "Hiši" in "Ne nagibaj se ven". Prepričljivo najbolj krhka točka njegovega filma je scenarij na osnovi katerega je dobil vizo na že omenjenem usklajevanju, zato se sedaj mnogi sprašujejo in ugibajo kakšne so šele "kvalitete" ostalih favoritov iz lanskoletnega nategovanja.

Ostali trije filmi zamujajo še iz natečaja iz leta 1978 oziroma začetka leta 1979. To zamudo je mogoče še najlažje oprostiti spektakularni "Skrivnosti Nikole Tesle" Krste Papića, ki je delal svoj film med drugim tudi na mednarodnih lokacijah, ne oziraje se na puljske termine. Film je popolnoma gotov in brez dvoma je prav kalkulacija z morebitnim uspehom preprečila producentu (Zagreb filmu), da bi ga prikazal pred festivalom. Kakorkoli že, ta film je pretrpel določen udarec (že ko je bil šele v fazi projekta) s tem, da je prišlo do snemanja televizijske nadaljevanke o Nikoli Tesli, kar je Papićevemu filmu gotovo vzelo del tematske privlačnosti saj gre za uporabo istega vreloca. Da bi imel film "Skrivnost Nikole Tesle" ustrezen uspeh pri publiki bi moral biti izredno atraktiven, toda prvi glasovi o "hladnem" in "urejenem" filmu takšnih upov kaj prida ne vzbujajo.

Toda če v zvezi s "Skrivnostjo Nikole Tesle" ni kakšnih posebnih kontraverznosti jih je zato v izobilju v zvezi s filmoma "Za otroke in vojake brezplačno" Ljubiše Ristića ter "Izgubljena domovina" Anteta Babaje. Ristićev film je bil sprejet še na enem preteklih fondov, režiser pa je sprejel projekt, ki ga je svoj čas opustil Obran Gluščević. Dejstvo, da bi se lahko zamenjala Gluščević in Ristić na enem in istem scenariju zveni paradoksalno in je zato razumljivo, da je opravil Ristić na prevzetem projektu bistvene predelave, ko je hotel posneti ideološki kolaž v katerem bi uporabljali klišeizirane prototipe iz naših vojnih filmov ter tako rušil sam žanr, postavljajoč pod vprašaj njegovo zgodovinsko prepričljivost. Toda ta poteza se mu je hitro maščevala, saj je nastop njegovega filma na komisiji za predikatizacijo sprožil zahtevo, da je treba ugotoviti, kako je mogel Ristić brez dogovora spremeniti scenarij za katerega so bila prvotno odobrena sredstva. Film je seveda kot je bilo pričakovati končal brez predikata, za kar pa je bila le deloma kriva Ristićeva eksaltirana režija, katere duhovno obzorje je nekje med Kenom Russelom in Lino Wertmüller (v kar so se lahko prepričali vsi, ki so videli njegov televizijski film "Goran"). Po predikatizaciji je zahteval spremembe v filmu tudi producent, na kar pa Ristić vsaj za zdaj ni pristal in je zatorej film "Za otroke in vojake brezplačno" v puljskem biltenu 17. aprila 1980 najavljen pod oznako "v fazi snemanja", čeprav je že šel skozi predikatizacijo in čeprav je tudi kopija filma, sodeč po zadnjih izjavah režiserja, že zdavnaj gotova.

V istem biltenu je tudi Babajin film "Izgubljena domovina" najavljen pod oznako "v fazi snemanja", kar pa v ničemer ne odgovarja dejstvu. Babajin film je bil posnet že konec lanskega poletja, končan in obdelan pa na začetku letošnjega leta. "V fazi snemanja" je prilepljeno "Izgubljeni domovini" predvsem zato ker se režiser upira sugestijam umetniškega sveta Jadran-filma, da je treba narediti



## Makedonija

še nekaj sprememb "estetske narave" (krajšanje, nasinhornizaciji itd.), ker meni, da je tisto kar je naredil hkrati tudi končna verzija filma. Nenavadno je, da se tako ugleden avtor kot je Babaja ne more sporazumeti z umetniškim svetom v katerem je mimogrede rečeno le malo filmskih strokovnjakov. S tem se seveda odpira tudi vprašanje avtorske pristojnosti kajti nujno je treba razmejiti kaj predstavlja zaključena filmska celota: stališče in svetovni nazor avtorja ali producenta. Nespornost okoli omenjenega filma je še toliko bolj čuden, ker je "Izgubljena domovina najbolj resen favorit hrvaške kinematografije na letošnjem puljskem festivalu in na katerega bi tudi stavili, če ne bi poznali precej nerazumljive odločitve puljskih žirij v zadnjih letih, ki se dušijo v poigravanju z republiški ključni in politikantstvu ter prispevajo k temu, da je tekmovalni del te prireditve popolnoma nezanimiv. "Izgubljena domovina", scenarij je napisal Slobodan Novak je za mnoge doslej najboljši Babajin film kar za film avtorja "Breze" seveda ni nepomembno priporočilo.

Ta številčna revščina hrvaške filmske proizvodnje bo prihodnje leto gotovo odpravljena. Toda pod nespornostmi v zvezi z načinom sprejemanja filmskih projektov se zahrbtno valja demonski problem postopne rasti cene posameznega filma, ki je trenutno že višja od stare milijarde. Tako velika vsota denarja, ki so jo izsilili producenti pa ni le vaba zgolj za nadarjene ustvarjalce temveč tudi za mnoge, ki pogosto ne izbirajo sredstev kako dopolniti svojo filmografijo. Koliko ostane potem seveda prostora za mlade filmske ustvarjalce, za ljudi, ki ne želijo govoriti o naši vsakdanosti tako, da prežvekujejo socrealistične klišeje? Bodočnost hrvaške in jugoslovanske kinematografije je očitno odvisna od rešitve omenjenih dilem in dvomov.

Nenad Polimac

### Strahovi in upanja

Možnost, da bi stanje, v katerem se nahaja makedonski film, s kakršnimikoli olajševalnimi izgovori sprejeli kot ugodno, je malo verjetna; pred posledicami, ki jih upravičeno pripisujemo njegovim ustvarjalcem, si ne moremo v nedogled zatiskati oči. Sicer pa je tako znano kot mučno dejstvo, da tu nihče ne brzda svojega nezadovoljstva. Začenši pri avtorjih in producentih, pri katerih so prvi redno zaposleni, prek družbenih teles, ki skorajda v celoti financirajo proizvodnjo, vse do gledalcev in kritike, povsod se na določen način kažejo simptomi nestrpnosti, mrzličnosti in pričakovanja. Kot da bi vsak želel napraviti vtis, kako je globoko v njem vzklikala potreba, da se končno naredi dober film, da se vzpostavijo pogoji in navade, ki bi zagotovile kontinuirano proizvodnjo ter da se brez odlašanja ta kulturna dejavnost vključi v srž dinamičnih komunikacij. Toda, kaj se dogaja v praksi? Komajda smo začeli verjeti, kako smo se neovirano napatili k temu cilju, komajda se je torej zaslutila možnost akcije, že se je nek popolnoma nepredvidljiv dejavnik pojavil kot neobvladljiva ovira. Ljudje iz "Vardar-filma" znajo med te dejavnike vključiti ducat problemov; glede na okoliščine bodo vzroke za ustavev proizvodnje pripisali zdaj pomanjkanju sredstev, zdaj krizi scenarijev in neizdelanih idej. Ko bo tovrstnih izgovorov zmanjkalo, se bodo za prekinitev snemanj že začelih filmov in podaljšanje rokov pojavili vzroki, ki producenta razbremenjujejo vsakršne odgovornosti. Pa vendar je producent tisti, ki že od 1977, ko sta se, z olajševalnim vzdihom, končno pojavila dva igrana filma (*Vzravnaj se, Delfina* Aleksandra Djurčinova in *Razsodba* Trajče Popova), ni uspel uresničiti niti enega projekta dolgometražne igrane produkcije. Zelo hitro je bila pozabljena obljuba javnosti, s katero se je "Vardar-film" obvezal, da bo v minulem letu realiziral tri, celo štiri igrane filme.

Tu sedaj pospešeno poteka bitka, da bi se vsaj dva od teh že zdavnaj načrtovanih projektov pojavila v letošnjem puljskem pregledu. Nekateri optimisti celo napovedujejo možnost, da ne smemo pričakovati manj kot treh naslovov.

Toda ko smo že pri optimistih, ni odveč, da tudi tokrat ponovimo že znane in nekoliko preveč drzne napovedi filmskih delavcev iz "Vardar-filma", ki so konec leta 1979 nastopili pred republiško kulturno skupnostjo s predlogom—programom, v katerem je celo pet igranih filmov. Do dne, ko posredujemo te informacije, pa še noben od predvidenih projektov (katerih vsebinski koncept sicer ustreza celo najstrožjim repertoarskim kriterijem) še ni dalj od svojega začetka.

Filmi, na katerih končnih operacijah se skorajda mrzlično dela (*Rdeči konj* Stoleta Popova, *Vode* Branka Gapa in *Brigada strahu* Kirila Cenevskega) so vračunani v lanskoletni program. Njihovi naslovi so znani od prej, njihove vsebine prav tako, strokovni forumi so jih ocenili kot zanimive in aktualne. Vendar dejstvo, da se je o njih dolgo govorilo, skorajda daje kronistu pravico, da jih uvrsti med dogodke, ki so nekako izgubili čar kronistične novosti. Ena izmed radovednejših namenjenih ekskluzivnih epizod je povezana z ekipo *Rdečega konja*, ki se je pred kratkim vrnila s Kitajske, kjer je posnela eno najbolj vznemirljivih sekvenc igranega prvenca Stoleta



Popova, režiserja, ki je našo kinematografijo obogatil z nekaj izjemnimi dokumentarci.

Fenomen, ki se medtem ni prepustil zunanjim vplivom in ki še danes ohranja in razvija svojo vitalnost, je animirani film. Čeprav ne bi mogli z gotovostjo trditi, da so okoliščine povsem naklonjene delu skopskih animatorjev, le-ti neovirano nadaljujejo svoj ustvarjalno ekspanzijo. Za opazovalca bi moralo biti paradoksalno dejstvo, da v istem filmskem okolju nastajajo tako drzne ideje in sporočila, tako briljantne animacijske tehnike, kakršne zasledimo v delih Darka Markovića, Petra Gligorova ali Bore Pejčinova ter hkrati tako anahronistično-pretenozne vsebine in fetišizirane oblike, v kakršne je vkljenjen igrani film. Res, opazovalec se mora pred tem paradoksom zadržati, da ne zavpije: filmski ljudje, vdahnite v svoje igrane inscenacije vsaj nekaj poguma in aktualnosti, vsaj nekaj duha domišljije in svobodnjaškega bogastva, s katerim so prežeti celo manj uspešni risani filmi vaših kolegov.

Le do lanskega leta smo lahko brez zadržkov pokazali tudi na dokumentariste kot na enak vir navdiha. Tudi oni so se zadnja leta pogumno poglobljali v problematiko svoje umetnosti. To smo lahko preverili tudi z rezultati, do katerih človek nikakor ne more biti ravnodušen. Dokumentaristi so se iz Beograda, Oberhausna, Krakowa in Berlina vračali s kopico nagrad največjega formata. Kaj pa letos? Letos so skopski dokumentaristi iz kdovekakšnih vzrokov preprosto izginili. Pravzaprav se tu nimamo kaj čuditi. Vzrokov za zastoj niti ni tako težko zaslutiti niti razvozlati. Nekateri izmed njih so se lotili igranih filmov, drugi pa so se, s tem, da so opustili svoje prirojene afinitete in preokupacije, spustili v nevarno pustolovščino iskanja eksotičnih ali takoimenovanih reprezentančnih tem; nekateri pa so preprosto podcenili faktor inspiracije in se odločili za rutinsko ponavljanje že pridobljenih izkušenj. Tako razredčeni, samozadovoljni in ležerni so se dovčerajšnji lavreati spustili v plitvine imitativnosti, površnosti, in, če hočete, konformizma.

Tako bodimo vsaj v tem trenutku zmerni optimisti (čeprav dilema, ali naj bo ta optimizem utemeljen z realnimi predpostavkami, ali pa z njim le zastiramo oči, še vedno obstaja) in verjemimo, da je letošnji debakl skopskih dokumentaristov le odraz neke prehodne kritične situacije.

Pravzaprav nas ta nepremagljivi optimizem ne bo popolnoma zapustil niti v trenutkih, ko razmišljamo o najbližji prihodnosti igranega filma. Lahko postavimo vprašanje, kakšne so njegove možnosti. No, le-te so najprej povezane z obeti mladih, novih avtorjev. Izkušnje, ki so jih pokazali v kratkometražnih stvaritvah in še bolj na televiziji, kažejo, da je njihove obljube treba vzeti resno. Nato so tu še nekateri nekoliko opešani talenti, ki so nam že večkrat prepričljivo dokazali svoje ustvarjalne zmogljivosti. Predpostavka, da se bo v bolj dinamičnih proizvodnih okoliščinah njihov talent povzpел iz letargičnega stanja, je povsem realna.

Tako z izražanjem upov v boljšo prihodnost makedonskega filma, upov, ki jih vendarle načena določen strah, pričakujemo letošnjo filmsko žetev.

Georgij Vasilevski

#### Nevezpodbudno, zaskrbljujoče

Kljub temu, da se lani iz Pulja trije slovenski filmi "Krč" Boža Šprajca, Duletičev "Draga moja Iza" in Klopčičeva "Iskanja" niso vrnili z omembe vrednim številom festivalskih nagrad in priznanj (kdo pa, ki se ima vsaj za malo resnega, bi mogel večino razsodb lanskih festivalskih žirantov jemati resno?), pa smo skorajda nedeljeno ocenjevali slovenski nastop v jugoslovanski filmski areni kot uspešen. Kljub razhajanjem kar zadeva ocene posameznih filmov, je bilo mogoče ugotoviti, da gre gledano v celoti za načrtno in koherentno programsko oziroma repertoarno politiko, da smo, kar zadeva obrtno plat filmov, v samem jugoslovanskem vrhu, skratka, da lahko upravičeno z optimizmom pričakujemo tudi letošnji Pulj.

In na prvi pogled morda celo zgleda, da ta optimizem ni bil neosnovan. Letos bi se namreč znalo zgoditi, da se bomo pojavili v Pulju s kar štirimi filmi: "Ubij me nežno" Boštjana Hladnika, "Prestop" Matije Milčinskega, "Splav Meduze" Karpa Godine in "Nasvidenje v naslednji vojni" Živojina Pavlovića. Nekoliko vprašljiva sta seveda predvsem zadnja dva, kajti ne bo ju lahko dokončati do festivala. Do tukaj torej vse lepo in prav.

Toda tako ocene kritike (ne le v naši reviji), kot tudi odziv gledalcev na film Matije Milčinskega "Prestop", ter splošno, izrazito odklonilno stališče kritike (nad filmom pa niso navdušeni izjemoma celo v podjetju), ki je doslej, kljub temu, da se razen v Celju v okviru tedna domačega filma Hladnikov "Ubij me nežno" širšemu gledalstvu ni predstavil, film videla dejansko pomenijo, da je ta naša na videz po količini obilna filmska bera vsaj v umetniško-estetskem smislu dejansko že prepolovljena. Z drugimi besedami to pomeni, da bomo šli na puljski festival v *najboljšem* primeru le z dvema filmoma ali, če smo natančnejši s filmom in pol, kajti film Karpa Godine "Splav Meduze" je bil realiziran v koprodukciji s TV Beograd. Če pa upoštevamo še dejstvo, da je edini film iz programa za leto 1980 le film Karpa Godine, potem iluzija o rožnatem položaju v slovenski filmski proizvodnji kaj hitro zbledi, ob nekolikanj natančnejšem poznavanju dejstev in stanja, pa postane naravnost črna.

Seveda bi bilo netočno, pa tudi krivično trditi, da je stanje, v katerem se je znašel domači film (mnogi ga ocenjujejo tudi kot alarmantnega) zgolj rezultat in posledica delovanja in poslovanja Viba filma v enem, ali zadnjih dveh letih. Reči so se, in na to je ne le enkrat med drugimi opozarjala v svojem pisanju tudi naša revija (zato pogosto tudi v podjetju ni bila ravno priljubljeno čtivo), pletle že precej let nazaj in je seveda povsem jasno, logično in nujno, da je moralo vse skupaj nekega dne udariti na plan in to v takšni ostrini in obsegu, ko ni povsem iz trte izvito celo govorjenje o neposredni ogroženosti obstoja slovenske filmske proizvodnje in primerjanje sedanjega stanja s stanjem ob stečaju Triglav filma. Za kaj pravzaprav gre?

Dolgoletna neustrezna kadrovska politika v podjetju — nenehno povečevanje števila zaposlenih ob praktično nespremenjenem številu projektov ter neustrezna sestava glede na strokovno usposobljenost

slikevo12

Srbija SRBIJA

zaposlenih, slaba organizacija dela ter načrtovanje od danes do jutri, so gotovo glavni vzroki, da so cene storitev Viba filma nenehno naraščale in to predvsem na račun števila posnetih filmov ter na račun t.i. kreativnih filmskih poklicev, katerih pa v rednem delovnem razmerju v podjetju praktično ni najti — že zdavnaj so se znašli "na drugi strani" v položaju "svobodnjakov", v vlogi najemne delovne sile. Da so številni primeri slabega gospodarjenja, pogosto na robu zakonitosti, prav tako ena ne ravno zanemarljivih značilnosti našega profesionalnega filmanja ni prav tako nobena skrivnost, to pa prav gotovo ni v prid prosperiteti domače filmske proizvodnje. Katastrofalne posledice sistematičnega zanemarjanja strokovnega dela na področju programskih vprašanj je v slovenskem filmu čutiti praktično že več kot desetletje in še tako dobra ekipa strokovnjakov in organizatorjev teh posledic v dveh, treh letih ne bi mogla odpraviti. Lahko bi kvečjemu trasirala pot, ki bi dala rezultate v nekaj letih. Toda sedanja ekipa delavcev v programskem oddelku ne le da tega ni zmogla — s svojo pogosto sektaško politiko do dela filmskih delavcev, pa tudi potencialnih piscev za potrebe filma ter z večino projektov, ki so šli skozi roke te ekipe očitno izpričano, blago rečeno, kar zadeva filmsko poetiko, dvomljivo strokovnostjo, je stvarjem prej odpomogla, kot pa kakorkoli prispevala h konsolidaciji domače filmske tvornosti. (Živčna reakcija Gorana Schmidta na pisanje Ekran v pričujoči številki, neskropulozen naskok Draga Jančarja na Stanko Godnič v sobotni prilogi Dela, pa ognjevitvo polemiziranje z Jadranko Tavčar prav tako v Delu, je prej kot odkrit boj "za prave stvari" mogoče razumeti kot klavrno odbranaštvo oziroma zamegljevanje pravega bistva stvari — kritiki in novinarji pač v tem primeru niso prvič predstavljeni kot takorekoč izključni krivci za to ali ono filmsko katastrofo, ali pogorelo filmsko politiko). Piko na i v toku stvari, ki je moral pripeljati do skrajno resne in zaskrbljujoče situacije pa je brez dvoma postavil sicer mnogokrat prelagan toda letos končno začet veleprojekt "Dražgoška bitka". Start snemanja brez dokončno izdelanih tehničnih snemalnih knjig, iz česar seveda sledi vrsta usodnih posledic, ki morajo biti jasne tudi nestrokovnjakom, negotov gmotni položaj projekta zlasti, kar zadeva dinamiko dotoka sredstev, predvsem pa neomajna nagnjenost naših filmskih in televizijskih profesionalcev k improvizaciji, je v nekaj mesecih pripeljalo do tolikšnih finančnih težav, da je bilo edinole mogoče pričeti biti plat zvona. Če vsemu temu prištejemo še nezadovoljstvo filmskih delavcev, ki ta poklic opravljajo samostojno, njihov glas iz Društva slovenskih filmskih delavcev pa je slišati v vse bolj visokih tonih, je slika o trenutnem stanju v slovenski filmski proizvodnji precej jasna. Upam si trditi, da bi se že ob le polovici evidentiranih težav in problemov resno zamajala marsikatera precej boj trdna stavba, kot pa je to tale naša Viba.

Izkušnje nas učijo, da v kritičnih situacijah apeli in dobre želje še tako bronamerne, četudi kritičnega novinarskega pisanja bolj malo zaležejo. Prej se lahko zgodi, da bo nekaj tipkanih strani zapisa na straneh revije dober povod za speljevanje razprave o dejanskih problemih na brezplodno časopisno polemiziranje.

Zato velja zaključiti ta kratek prikaz nevzpodbudnega stanja v domači filmski proizvodnji z ugotovitvijo, da je slovenska filmska proizvodnja in s tem ves domači film v položaju, kjer je v ospredje z vso ostrino stopila na plano predvsem kriza strokovnosti in to na vseh področjih in v vseh sferah proizvodnje. To pa je problem, ki ga še takšni vloženi denarji in formalno še tako vzorno urejena samouprava oziroma podružbljenost celotnega proizvodnega procesa, čez noč ne morejo rešiti. Če tega ne vedo, ali nočejo vedeti v Viba filmu, jim mora pač to povedati kdo, ki je za to pristojen drugače, kot je npr. filmska revija ali katerikoli drug časopis.

Sicer se kaj lahko zgodi, da precej let v zvezi s slovensko filmsko proizvodnjo ne bo kaj dosti premišljevat, ker bo šla preprosto rakom žvižgat ...

Sašo Schrott

#### V znamenju "češke šole"

Kljub velikim težavam v prizadevanjih za samoupravno organiziranje kinematografije in že klasičnem stokanju, da ni denarja, pa se bodo beograjski producenti na letošnjem puljskem festivalu vendarle pojavili z največjim številom filmov — dvanajst samostojnih del in dve koprodukciji — kar predstavlja precejšnje povečanje glede na lansko leto.

V beograjskih kinematografih sta se že pojavila filma "Gledališka zveza" Miodraga Lakovića, skromna kriminalka o ropu v beograjskem Narodnem gledališču in "Prišel je čas, da se poskusi ljubezen" Zorana Čalića, ki je nadaljevanje komercialnega uspeha "Nora leta" istega režiserja, z istim motivom mladoletniške ljubezni v urbanem okolju in z istim številom že tipiziranih likov (Rialda Kadrić, Predrag Milenković, Dara Čalenić, Gidra Bojanić i dr.). Oba filma sta nastala v produkciji "Zvezda — film", ki je bila do predkratkim najmlajša beograjska proizvodna hiša.

Po uspehu v Cannesu se je v kinematografih pojavil tudi Paskalijevićev film "Poseben pristop" z nagrajeno Mileno Dravić in Ljubom Tadićem. O filmu se je že precej pisalo, zato ni dvoma, da bo ta trpka, socialna metafora o licemerstvu, v središču pozornosti na puljskem festivalu. Naš drugi predstavnik v Cannesu

in drugi "adut" "Centar — filma" — "Dnevi iz sanj" Vlatka Gilića z Vladico Milosavljević in Borisom Komnenićem in o katerem so mnenja deljena, pa bo jugoslovanski javnosti prvič predstavljen šele na samem festivalu.

Sredi junija sta bila v beograjskih kinematografih prikazana še dva filma iz letošnje bere. Film "Srečna družina" režiserja Gordana Mihića ("Avala-film") z Vero Čukić in Zoranom Radmilovićem je bil za vse, ki cenijo tega znanega scenarista, veliko razočaranje, njegov režiserski debut (če ne upoštevamo filma "Vrane", ki ga je že leta 1969 posnel s svojim dolgoletnim partnerjem Ljubišem Kozomaro) priča, da se Mihić vendarle bolje znajde v scenaristiki in dramatici. Film "Pustolovščina Borivoja Šurdilovića" se je nepričakovano in brez kakršne koli vneprejšnje najave, nekega jutra pojavil v beograjskih kinematografih. Film je bil na hitro zmontiran iz materiala televizijske nadaljevanke "Vroči veter" Aleksandra Đorđevića, po scenariju Siniše Pavića z Ljubišem Samardžićem in Čkaljo v naslovnih vlogah (kot producenta se pojavljata "Avala-film" in "Croatia-film" iz Zagreba!)

Kot tudi sama nadaljevanke je film le bled poizkus družbene komedije, sumljiv v vsakem primeru. Ker že nadaljevanke na televiziji ni doživela posebnega uspeha je potemtakem ob polpraznih kinodvoranah težko razumeti komu je sploh bila potrebna ta "Pustolovščina".

Beograjski "Centar film" najavlja za Pulj še film Srdjana Karanovića in Slobodana Šijana, katerih sodelovanje ob Paskaljeviću in Giliću naj bi potrdilo odločno programsko usmeritev tega producenta k mladim avtorjem in sodobnim temam. Karanović, ki je svoj film že davno končal in spokočno pričakuje Pulj se bo predstavil s filmom "Petrijin venec" adaptacijo enega beograjskih uspešnic v kateri nastopata dva mlada igralca — Mirjana Karanović in Dragan Maksimović. Debitant Slobodan Šijan je izredno zanimiv mlad filmar; slikar, filmofil in režiser nekaj odličnih TV filmov, bo v Pulju tekmoval s filmom "Kdo to tam poje?", po besedilu plodnega beograjskega scenarista Dušana Kovačevića ("Poseben pristop") s Pavlom Vujisićem, Nedo Arnerić, Aleksandrom Perćkom in Slavkom Štimcem v glavnih vlogah.

Samo z enim filmom manj se bo pojavila v Pulju tudi "Avala-film", njen letošnji program pa je tako kar zadeva izbiro tem, kot avtorjev precej pisan. Poleg "Srečne družine" Gordana Mihića bo tega producenta zastopal tudi film "Delo za določen čas" mladega režiserja Milana Jelića z Mileno Dravić in Ljubišo Samardžićem. Sredstva za to komedijo iz sodobnega življenja je prispevala tudi "Croatia-film". V zaključni fazi je tudi film Miše Radivojevića "Filip Filipović", medtem ko Puriša Đurđević končuje svojo komedijo "Osem kilogramov sreče", katere producent je delovna skupnost "Četrdesetprva".

V Pulju se bo pojavil tudi Aleksandar Petković s svojim novim filmom "Hajduk", ki ga je posnel za "Film — danas". Beograjska televizija pa je koproducent filma "Splav Meduze", ki ga za ljubljansko "Vibo" režira Karpo Godina.

Pravo presenečenje pa predstavlja nenadejan in po malem "piratski" pojav novega producenta — "Art-filma". V začetku junija je bilo objavljeno, da ta avtorska skupina, ki je združila delo in sredstva (ne ve se koliko in od kod) hiti, da bi prišla v Pulj s filmom, ki nosi nekoliko indikativen naslov — "Prvi in zadnji" — v režiji Gorana Markovića. To naj bi bila sodobna komedija, film pa je precej poceni (150 starih milijonov), posnet na 16 mm traku, v njem pa igrajo Zoran Radmilović, Olivera in Rade Marković, Tanja Bošković in Mira Banjac. Do tega projekta je prišlo na osnovi dela na nekem televizijskem projektu in je tako rekoč "pretihotapljen" na velik ekran. Zanimivo je kaj o tem pravi režiser Goran Marković: "Ocenili smo, da traja usoda enega filma tri leta, zato verjamemo, da bo tako dolgo živela tudi naša skupnost. Za sedaj je moj film edini projekt, čeprav je dosti začetnikov, ki bi radi delali v skupnosti. Odločili smo se, da svoje delo združimo z distributerjem, torej smo tvegali, toda prepričan sem, da se bo izplačalo."

Iz tega kratkega pregleda je jasno, da v beograjski filmski proizvodnji tako ali drugače še vedno prevladuje t. im. "češka šola" — Paskaljević, Karanović in Marković, katero tukaj razglašajo za "največjo vrednost naše kinematografije" kot tudi njen blizek krog mlajših avtorjev med katere spadata Radivojević in Karakljajić (ki pa najbolj verjetno do Pulja ne bo končal svojega filma "Erogena cona"). Od "starih" se pojavlja edino Puriša Đurđević, generacijo "srednjih" pa neenakomerno zastopajo Mihić, Petković, Gilić, in A. Đorđević. Od dveh debitantov, še posebej vzbuja upanje Šijan, katerega avtorska senzibilnost lahko morda vnese v "beograjsko šolo" nove impulze. Prav tako je tipičen tudi odločen obrat k sodobni tematiki (11 od 13 filmov!) in opredelitev za komedijo (7 filmov), kar brez dvoma postavlja žanrski in tematski okvir največjem delu letošnje beograjske produkcije.

Božidar Zečević

# 4. BALKANSKI FILMSKI FESTIVAL

LJUBLJANA, CELJE 9-14.4.1980



IV. balkanski filmski festival je mogoče brez pridržkov oceniti kot izredno pomembno in vsestransko uspelo filmsko manifestacijo, kakršne dosedaj na Slovenskem praktično še nismo imeli.

Uspešnost te prireditve se kaže predvsem v naslednjih elementih, ki jih je treba pri celoviti oceni nujno upoštevati:

- balkanski filmski festival je uradno filmsko srečanje — hudo raznarodnih balkanskih dežel med katerimi je zlasti kulturno sodelovanje še kako pomembno za vzpostavljanje čimboljših sosedskih odnosov, zato je udeležba vseh balkanskih dežel na ljubljanski prireditvi še kako pomembna,

- festival je dokazal, da imajo tudi tovrstne prireditve v Ljubljani svojo publiko,

- izvrstna organizacija festivala je dokazala, da smo pri nas (to velja tako za ljubljanski del kot za celjski), z združenimi močmi in ne ravno pretirano velikimi denarji tudi na filmskem področju kot tako zahtevni nalogi kot je organizacija mednarodne filmske prireditve, hkrati pa to pa je brez dvoma še kako pomembna izkušnja v času intenzivnih priprav na otvoritvi Cankarjevega doma.

V pričujočem bloku smo skušali po svojih najboljših močeh na straneh naše revije zabeležiti vse, kar se je na balkanskem festivalu v Ljubljani pomembnejšega zgodilo.

*V okviru IV. balkanskega filmskega festivala je bilo 15. aprila tudi srečanje filmskih kritikov in publicistov z naslovom "Vloga filmske kritike in publicistike pri poglobljanju spoznavanja kinematografij balkanskih dežel". Na srečanju so sodelovali kritiki iz Bolgarije, Grčije, Turčije in Jugoslavije. Iz objektivnih razlogov se srečanja niso udeležili romunski predstavniki, medtem ko Albanija na srečanju ni sodelovala. Udeleženci srečanja so soglasno sprejeli sklep, da naj le-to postane tradicionalno, organizacijo prihodnjih srečanj in načrtovanja tem pa naj bi prevzela predvsem strokovna združenja filmskih kritikov in publicistov v posameznih državah.*

## Referat prof. dr. Milana Rankovića iz Beograda

Kinematografije balkanskih dežel so se razvijale v različnih družbeno zgodovinskih pogojih in kulturnih kontekstih. Brez dvoma je to v veliki meri vplivalo na različne značilnosti teh kinematografij, čeprav obstajajo v regionalni bližini. Toda, kadar govorimo o filmski umetnosti kot sestavini kulture, potem moramo upoštevati, da različne značilnosti ne delijo, ampak izzivajo zanimanje, kar pogojuje potrebo po zblizanju.

Toda, ne moremo reči, da je omenjena potencialnost zvezana s potrebo spoznavanja različnih značilnosti balkanskih kinematografij že realizirana. Tudi na Balkanu se srečamo s pojavom, ki ni značilen samo za ta del Evrope in sveta: ni nujno, da bi se kinematografije dežel, ki so geografsko najbližje med seboj, tudi medseboj poznale.

Stopnja kulturne bližine se ne ujema avtomatično s stopnjo geografske bližine. Na stopnjo tovrstnega poznavanja vplivajo številni in različni kulturno zgodovinski in družbenopolitični razlogi. Tukaj jih ne bomo naštevali. Toda ne bo odveč spoznanje, da mnogi narodi, ki so relativno majhni, v večji meri spoznajo kinematografijo, umetnost in kulturo drugih, večjih, pogosto geografsko zelo oddaljenih narodov, kot pa kinematografijo, umetnost in kulturo svojih sosedov.

Znano je, da številčno veliki in ekonomsko močni narodi mnogo lažje in uspešneje plasirajo svojo kinematografijo in svojo kulturo, kot pa številčno mali in ekonomsko slabši narodi. Njihov plasma se je v zgodovini mnogokrat potrdil kot element kulturnega imperializma. Mnogi veliki narodi so podpirali enostavno in enostransko kulturno komunikacijo.

Toda ne smemo zanemariti dejstva, da so k temu veliko pripomogli tudi mali narodi, saj se sami pogosteje obračajo k velikim, kot pa drugi k drugim. Določen kulturni kompleks številčno malih in ekonomsko nerazvitih ali ne dovolj razvitih narodov se kaže tudi kot psihološki predsodek, ki ga mali narodi sami gojijo. Toda družbeno politična in kulturna gibanja v svetu so posebno v drugi polovici našega stoletja, ko je nastalo tudi neuvrščeno gibanje, mnogo prispevala k prebujanju takih sil, ki bi pomagale preseči situacijo, v kateri se kulturna inferiornost ekonomsko razvitih stimulira s kulturnim monopolizmom ekonomsko razvitih. Vse bolj organizirano se ekonomsko in kulturno manj razviti narodi obračajo drug k drugemu. Pri tem je treba poudariti, da ne sme priti do zapiranja malih in ekonomsko manj razvitih pred kulturo in kinematografijo velikih in razvitih dežel. Tako zapiranje bi bilo prav tako destimulativno in kulturna komunikacija ne bi bila enakopravna. Danes je že zelo jasno, da kulturna izolacija ne pomaga niti kultur malih in siromašnih, niti kultur velikih, bogatih sredin. Tako je tudi poznavanje kinematografij malih narodov eden od pogojev napredka in kulture velikih narodov, ne pa samo obratno.

Razume se, da je od spoznanja te resnice do njene aдекватne realizacije zelo dolga in težka pot, ki ni enosmerna. Ne obstaja namreč enoten, univerzalno sprejemljiv recept, s pomočjo katerega bi vsak narod rešil ta problem. Toda določen socialni kontekst, določena kulturna

klima je lahko stimulatívnejša za rešitev tega problema, kot kakšni drugi in drugačni konteksti. Ena od osnovnih komponent take klime je brez dvoma kulturna odprtost.

Poudariti moramo, da jugoslovanska samoupravna socialistična skupnost dosledno goji odprtost za vse najrazličnejše kulturne vrednote sveta. Vzajemnost kulturnih vplivov z vsemi deželami sveta je pogoj za vsestranski in svobodni razvoj tudi naše kinematografije, kot naše kulturne skupnosti nasploh.

Film je vsekakor ena od najprodornejših in najučinkovitejših sredstev medsebojnega spoznavanja. Njegova univerzalnost ne pomeni le estetskega užitka ampak tudi močan faktor socializacije. Čeprav vedno vsebuje poseben dih sredine, v kateri je nastal, pa vsak dober film afirmira tudi tisto, kar je splošno človeško. Toda za poln razvoj kakšne nacionalne kinematografije ni dovolj samo spoznavanje najpomembnejših filmskih vrednosti v svetu, ampak tudi ustvarjanje lastnih filmskih vrednot, ki jih je treba aktivirati in vzpostaviti konkurenčni odnos z vrhovi svetovnega filma.

Da bi se to uresničilo je treba preseči kulturni regionalizem.

Čeprav so balkanske kinematografije nastale v deželah, ki so si blizu, pa potreba po večjem medsebojnem spoznavanju ne pomeni nastanek kakšnega filmskega regionalizma na tem področju. Regionalna valorizacija konstituira tudi regionalne kriterije, kar lahko pripelje do postopnega omejevanja razvoja. Regionalni značaj teh kriterijev se v glavnem nanaša na poudarjanje regionalnih in lokalnih posebnosti filmov, ustvarjenih v določeni sredini, ob istočasno objektivnem, včasih pa spontano zanemarjujočem odnosu do svetovne konkurence vrednot. Tako se lahko formirajo umetno izolirani mikro-svetovi v katerih se vse ocenjuje tako kot da ne bi bilo drugih večjih vrednot v drugih nacionalnih sredinah in drugih regijah.

Tudi če obstoja večjih vrednosti izven svoje regije ter njihovega vpliva ne zanikamo, pa praktično nimajo efekta na regionalno valorizacijo. Ta poteka v zaprtem krogu, neodvisno v zaprtem krogu, neodvisno od univerzalnih kriterijev, s pomočjo katerih se vrednotijo največje kulturno-umetniške vrednosti v svetu. Svetovna konkurenca vrednot objektivno zožuje prostor za regionalno kulturno zapiranje.

Prav zato potreba po boljšem poznavanju kinematografij balkanskih dežel ne nasprotuje potrebi po preseganju regionalizma v valorizaciji filmskih del.

Medsebojno spoznavanje kinematografij dežel, ki so si geografsko blizu, je lahko uspešno samo, če se spoštuje princip enakopravnosti nacionalnih kultur. In to ne le med temi deželami, ampak tudi znotraj njih, v kolikor so te več nacionalne. Medsebojno prežemanje različnih nacionalnih kultur je v njihovem interesu. Nacionalni karakter ene kinematografije ne nasprotuje njeni internacionalni vrednosti.

Osnovni faktor v boljšem medsebojnem spoznavanju kinematografij balkanskih narodov je povečanje možnosti za to, da bi kar najširši krog gledalcev v teh deželah videl filme sosednjih in geografsko bližnjih dežel. Če ta proces ne bo napredoval, tudi ne bo resničnega medsebojnega spoznavanja. Spoznavanje bi lahko bilo relativno olajšano, saj kinematografija balkanskih dežel nima velike produkcije.

Tudi največje med njimi naredijo okrog 30 dolgometražnih igranih filmov letno. To omogoča lažji in popolnejši vpogled v razvoj teh kinematografij, kot pa če bi izdelali 100 filmov na leto. Relativno lažje je izvršiti tudi selekcijo pravih vrednosti, ki bi jih potem lažje pokazali zainteresiranim deželam. Toda praksa kaže, da kljub mali produkciji, ni vedno mogoče videti najboljših del teh dežel. Vzroki so različni, zvezani s posebnimi interesi proizvajalcev filmov, kakor tudi različnimi kriteriji kritikov in selektorskih komisij, ki v teh deželah odločajo o tem, kateri filmi bodo prikazani na filmskih manifestacijah, ki pomenijo prvo fazo spoznavanja teh produkcij.

Vloga filmske kritike in publicistike pri napredovanju medsebojnega spoznavanja balkanskih dežel ni mala. Ljudje, ki pišejo o filmu, vedo o filmih balkanskih dežel mnogo več kot povprečno občinstvo. Pogosto ustvarjajo klimo, s tem, ko pišejo o njih, pripravljajo interes za določene filme. Toda njihovo pisanje ostaja brez efekta, če se vsaj včasih ne vidijo filmi, o katerih pišejo.

Po drugi strani pa je pomemben faktor boljšega spoznavanja balkanskih kinematografij tudi potreba po boljšem spoznavanju med samimi kritiki. Večje število neposrednih kontaktov med filmskimi kritiki in publicisti teh dežel bo utrdilo medsebojni interes za razvoj njihovih kinematografij.

Kritiki se sicer pogosteje srečajo na velikih filmskih festivalih kot pa na filmskih manifestacijah, katerih cilj je spoznanje kinematografij balkanskih dežel. Glede na geografsko bližino, je opaziti mnogo neizkoriščenih možnosti za takšna srečanja. Poudariti moramo: večje in rednejše sodelovanje kritikov balkanskih dežel na nacionalnih festivalih teh dežel; bolj pogosto pojavljanje avtorjev enih dežel v filmskih publikacijah drugih dežel; pisanje in objavljane zbornikov z deli o kinematografijah teh dežel; pisanje in objavljane monografij o kinematografiji ene dežele v drugi in obratno, organiziranje simpozijev in drugih srečanj. Vse to bi lahko bila predhodnica za večjo izmenjavo filmov. Zdi se, da je zavest o teh možnostih že dozorela. Morali bi jo prenesti v prakso.

## 4. BALKANSKI FILMSKI FESTIVAL

LJUBLJANA, CELJE 9-14. 4. 1980



Celje je v okviru 4. BFF gostilo tekmovalni del festivala in z njegovo izvedbo nedvomno prispevalo svoj delček h kakovostni izpeljavi celotne, pomembne kulturno-politične manifestacije.

Najprej k dejstvom. V treh tekmovalnih dneh je celjsko občinstvo na treh predstavah videlo 20 od 29 prijavljenih kratkih igranih, dokumentarnih in animiranih filmov iz vseh šestih balkanskih dežel. Spored je bil izbran skrbno, z okusom. Predstave je videlo okoli tisoč Celjanov, kar je na prvi pogled sicer vsaj za Celje, skromna številka, vendar o tem kasneje.

Če naj bi BFF gradil most prijateljstva in razumevanja med deželami na Balkanu, potem mu je to vsaj v Celju uspelo. Kratkim filmom je domala v celoti uspelo premostiti zidove nerazumevanja, ki imajo globoke in številne korenine. Šest držav Balkana združuje kdo ve kako veliko število narodov, za pogostoma še visokimi in nepreglednimi mejami, kot jih zastavljajo različnost jezikov, družbeno-političnih ureditev in sistemov, socialnih razmer, razvitosti kulturnega življenja in v njem filmskega, itd.

Kratkometražnikom je na 4. BFF s sebi svojsko neposrednostjo, izbrušeno vizualno govorico, stilnostjo, še posebej pa s sporočilno preprostostjo uspelo mnoge teh ovir podreti. Pa vendar so Celjani, kot bi se to nedvomno pripetilo še kje, ostali v mejah svoje lastne osveščenosti, vedenja o problemih, ki so se jih filmi lotevali, predvsem pa v žal splošnojugoslovanskih okvirih nepoznavanja žanra, ki se imenuje kratkometražni film.

Kako zelo je ta zapostavljen, je bržkone znano. Tudi v Celju pri poskusu niso v celoti uspeli. Že lani smo se ob TDF prepričali o tem, saj je bil obisk ob bistveni programski novosti — uvedbi vseh oblik kratkometražnega filma v redni spored — preskromen. Kje je krivda za tako stanje, je tudi znano. Bolj ali manj ostajajo kratki filmi v okvirih proizvodnih hiš, kot da bi že dejstvo, da njihovo realizacijo domala ali celo izključno omogočijo kulturne skupnosti, izključilo potrebo po širši distribuciji v kinodvorane. Pa imamo menda celo zakon, ki v izvedbi kinopredstave zahteva obvezen kratki "predfilm". In tako ostajamo še naprej prikrajšani za rednejše stike s kakovostjo, kakršno običajno še bolj od igranih dolgometražnikov nesebično prinašajo prav kratki filmi. Čast izjemam, a te so redkejše od belih vran. Razen televizije, seveda.

Kratki film tako ostaja pastorek in mnogo truda ter dela bo treba, da krivico popravimo. Truda in razumevanja proizvajalcev, distributerjev, kinopodjetij in vseh, ki skrbijo za filmsko vzgojo. Opisano stanje je seveda vplivalo tudi na še kakovostnejšo izvedbo tekmovalnega dela 4. BFF in povzročilo sicer solidno, a vendarle, roko na srce, preskromno zanimanje občinstva.

Sama izvedba festivala je vsaj v Celju prinesla še druge težave, ki so vnovič naredile slabo uslugo kratkemu filmu. Film so prišli pozno v Ljubljano, še z večjo zamudo v Celje. Prišli so, z izjemo turškega filma KAJ ME ČAKA, brez prevodov in to je priskrbelo občinstvu tudi nejevoljo. Kljub



# Film — most prijateljstva in razumevanja med deželami

Branko Stamejčič

neposrednosti in čisti vizualni govorici so namreč morali vsaj v nekaterih primerih načeti potrpljenje. Nič kaj lahko ni bilo gledati sicer zanimivega, izvrznega in slikovno bogatega grškega filma KRETA SKOZI POEZIJO, v katerem je kamera izjemno doživeto in čisto ilustrirala 35 minutni izbor grške poezije o življenju ob morju, antiki, preprostih ljudeh, zemlji in delu, pa smo poezijo spremljali le v njenem grškem melodičnem, a za večino nerazumljivem izvirniku in bliskovito hitro menjajočih se angleških podnaslovih.

V bolgarskem filmu STAROBOLGARSKO SLIKARSTVO celo ni bilo prav nikakršnih podnapisov. Sicer pa so dokumentarce spremljali francoski ali angleški podnapisi, medtem ko slovenskih prevodov ni bilo. V tem smislu so bila pravila festivala (ali pa vsaj njihovo spoštovanje) mnogo preveč ohlapna.

Najboljši stik in razumevanje so tako ob naših predstavnikih vzbudili animirani filmi. Prav ti so, po splošni oceni, vnovič potrdili upravičenost visokega renomeja tega žanra, ki ga nekatere od balkanskih dežel uživajo tudi izven svojih in balkanskih meja. Da risanka ni le zabava, temveč tudi močno in prepričljivo avtorsko razmišljanje o resnih problemih in deželah nastanka, o težavah posameznika in človeštva, so dokazali vsaj trije animirani filmi na sporedu 4. BFF. Grgičevo in Godfreyevo LUTKO SANJ poznamo in vsem morebitnim zameram navkljub drži, da je univerzalno zanimiva. Bolgarski film GA si je prislužil nagrado s svojo močno asociativnostjo, ki je izzvenela v sporočilu, da se vsiljivca najlaže znebiš tako, da ga pač postaviš na položaj. Bržkone najbolj prepričljiva in izvorna pa je bila romunska risanka preverjenega avtorja animiranih filmov Iona Popescuja TRI JABOLKA. Mirno bi jo lahko priporočili kot učni pripomoček pri predavanjih o razredih in razrednosti, izkoriščanju človeka po človeku, nasilju in brezdušju avtomatizacije, sili profita, ki ne izbira sredstev za dominacijo.

Posebno poglavje tekmovalnega dela 4. BFF pa so bili trije filmi — domača MRAVLJE in DAE, ter grški KASNEJE. Oba domača poznamo. A vendar vsaj film MRAVLJE zahteva besedo, dve. Bil je namreč film, o katerem so v žiriji veliko razpravljali. Vtis imam, da je nekoliko po krivici ostal prezrt, saj je svojo fresko o drobcenih delavkah in bojevnih iz sosednjih si mravljišč izzvenel bolj politično kot prirodoslovno, asociativno pa vsekakor mogočno, še zlasti v sklepnih sekvencah, ko se siceršnji sovražniki združijo v boju proti vsiljivcu, ki nepovabljen prihaja v njihov svet.

Grški kratki igrani film KASNEJE pa je bržkone ostal moralni zmagovalec festivala. Ne glede na nesporno kakovost prvonagrajenega filma DAE ga je po mnogih ocenah, tudi iz kroga žirije, s svojo tragikomično surovostjo in izviritnostjo, čistostjo filmskega izraza in izpovednim bogastvom film KASNEJE, presegel. Ponudil je duhovito, navdahnjeno fresko o osamljenosti človeka v urbani, od vsega alienirani sredini, dal je vizijo praznine in obupa v takšnem, vsega človeškega oropnem svetu, v katerem celo rešilni telefonski klic, kot v posmeh, zazveni v trenutku, ko je že vse prepozno.

Zasidrana v spominu sta ob omenjenih ostala še dva filma: sicer naivna, a prisrčna albanska risanka LUSTRA o malem čistilcu čevljev, ki se upre nasilju fašistične okupacije in na svoj način s parolami pozove k upor in pa bolgarski film ZBIRALEC NASMEHOV, s prijetno zgodnico o podeželskem fotografu.

Delo 6-članske žirije, v kateri so bili: Virgil Calotesku iz Romunije, Lili Chernikoleva iz Bolgarije, Ali Yörük iz Turčije, Todi Bozo iz Albanije, Panos Geycofridis iz Grčije ter Vefik Hadžismajlovič iz Jugoslavije, ni bilo preprosto. Pod predsedstvom Vefika Hadžismajloviča so se morali člani žirije ob pomanjkanju čvrstejših pravil, najprej dogovoriti za kriterije. Slednjič so se zedinili, da bodo glasovali za filme, ki so nanje naredili največji vtis, vendar niso smeli glasovati za predstavnike svojih dežel. Tri posebna priznanja — diplome festivala so prejeli albanski film LUSTRA, romunski film TRI JABOLKA in turški dokumentarec KAJ ME ČAKA. Dve enakovredni diplomi "Semih Tugrul" sta prejela bolgarska risanka GA in grški kratki film KASNEJE. Grand prix festivala, nagrado "Semih Tugrul", (lep, unikatno brušen pokal iz kristala, izdelan v steklarni Borisa Kidriča v Rogoški Slatini) pa je prejel jugoslovanski film DAE, režiserja Stoleta Popova.

Ob koncu zasluži vsaj nekaj misli še sam izvedbeni način organizacije 4. BFF, ki je bil razdeljen v dva dela in ki sta oba tekla ločeno drug od drugega v dveh slovenskih kulturnih središčih — Ljubljani in Celju. Cilj takšnega načina je bil jasen in skladen s kulturno politiko v Sloveniji, ki teži k policentričnosti. Prav v okviru 4. BFF pa je ta policentričnost sprožila nemalo negotovanja, še zlasti v krogih gostov in novinarjev, kritikov ter publicistov, ki so bili razpeti med Celjem in Ljubljano. Osrednji del sporeda je zavaljal prisotnost gostov v Ljubljani. Mnogi pa so želeli videti tudi tekmovalni del sporeda kratkih filmov, novinarji in kritiki zaradi izjemne priložnosti, da vidijo mnogo kakovostnih in zanimivih filmov v kratkem času na enem mestu, delegacije zato, da primerjajo dosežke na področju kratkega filma v vseh deželah in da vidijo, na kakšen sprejem so naleteli pri občinstvu. V tem smislu je bila organizacija nepopolna, nespretna. V Celju, nedvomno pa tudi drugod v Sloveniji, je občinstvo želelo videti več celovečernih filmov balkanskih dežel. Kritično naravnana misel je namreč usmerjala občinstvo k ogledu. Zato je res škoda, da ponujene priložnosti nismo znali izrabiti še bolje, še bolj policentrično in v tem smislu še tesneje povezati obeh delov manifestacije. Prav lahko bi v Ljubljani prikazali še izbrane kratke filme, vse najboljše, in v Celju še širši izbor celovečernih filmov. Vsaj nekatere pa bi lahko prikazali tudi drugod v Sloveniji. Zaradi znane distributerske politike v Jugoslaviji, namreč močno dvomimo, če bo mogoče vse tiste filme 4. BFF, ki to s svojo nesporno kakovostjo zaslužijo, videti tudi v rednem filmskem sporedu. In tako je vsebinsko bogata filmska manifestacija, pa še ta razdrobljena, vnesla novo življenje, vzbudila zanimanje in občudovanje, le v dveh kulturnih središčih Slovenije. V svoji policentričnosti je tako žal, ostala sredi sicer dobro zamišljene poti.

## "Balkanski filmi" — malo ali dovolj

Branko Šömen

Ko zdaj razmišljam o Četrtem balkanskem filmskem festivalu, ki je bil v prvi polovici aprila letos v Ljubljani, se mi zdi, da se je končal prav v trenutku, ko je vse skupaj, od organizacije, filmov, srečanja z delegacijami in ob številnih uradnih delovnih in zasebnih pogovorih, začelo dobivati svoje pravo festivalsko vzdušje, ali z drugimi besedami — festival se je končal v trenutku, ko smo se začeli privajati nanj. Za domače ustvarjalce je bila to dobra organizacijska vaja, kako uveljaviti pomembnejše kulturne manifestacije, ki bodo v prihodnje v celoti našle svoj ustvarjalni prostor v kulturnem domu Ivana Cankarja.

Četrty balkanski filmski festival je pokazal ustvarjalno moč dežel, vezanih na zemljepisne, zgodovinske, družbene in socialne podobnosti, vendar je treba poudariti, da te kinematografije še vedno ne predstavljajo kakšne posebne ustvarjene moči znotraj širšega evropskega kulturnega in s tem tudi filmskega prostora. Res je, da je težko po enem, dveh ali treh filmih iz posameznih nacionalnih kinematografij ocenjevati filmsko proizvodnjo ter dajati zaključene estetske, vsebinske in druge ocene. Zadovoljiti se pač moramo z ocenjevanjem filmov, ki smo jih videli v festivalskih dneh. Ta, vsekakor zanimiva filmska informacija, kaj je v teh kinematografijah vznesenega, zanimivega, je izhodišče za naše nadaljnje zanimanje za posamezne nacionalne kinematografije in njihove avtorje. Predvsem bi bilo treba opozoriti na turško in bolgarsko kinematografijo. Prva kaže določeno odprtost, kar zadeva izbiro tem, ki jih avtorji posredujejo gledalcu kot navidezno neobvezno komedijo, ki pa vendarle nosi v sebi dovolj bridkih ugotovitev na račun konkretnega družbenega položaja, pri čemer odkriva že ugotovljene značaje, torej tipe ljudi, ki sestavljajo bodisi osnovno celico družbe, torej družino, bodisi posamezni družbeni sloj. Seveda pa je turški film vsaj po tehnični plati še vedno površen, neizržit, kar pa seveda ni niti tako pomembno. Dragocenejša je ugotovitev, da premore turška kinematografija dovolj nadarjenih ustvarjalcev, ki uveljavljajo koncept sodobnega filma, kar je za majhne kinematografije edina prava možnost prodreti v širši kinematografski in televizijski prostor. Sodobna tematika omogoča tujemu gledalcu takojšnjo identifikacijo z lastnimi problemi in izkušnjami, obenem pa je sodoben film tudi zaokrožena informacija o neki deželi, v kateri je film nastal. Trije turški filmi so nam predstavili sodobno Turčijo z različnih strani, vendar je vsak po svoje prispeval k razumevanju turškega človeka in njegovih problemov.

Tudi bolgarska kinematografija postaja počasi profesionalno zrela, predvsem dva avtorja, Hristo Hristov in Rangel Vičanov, sta v zadnjih letih uveljavila bolgarsko filmsko misel na mednarodnih filmskih festivalih. Seveda pa se dogajajo z bolgarskim filmom neke druge stvari — če lahko sodimo po filmih, ki so jih predstavili v Ljubljani. Gre namreč za beg iz sodobnega sveta. Vičanov je naredil nadrealističen film o svojem otroštvu, o balkanski mentaliteti in folklori, o zdravi, kmečki logiki in pri tem uspešno združil otroški svet, kakršnega smo lahko zasledili v Grassovem romanu in filmu PLOČEVINASTI BOBEN,

pravljíčnost, prignano do groteske, ki jo je uveljavilo Marquezovo literarno pero in kar lahko delno zasledimo tudi v romanu Miška Kranjca STRICI SO MI POVEDALI. Sam avtor je k vsemu temu dodal še poetični odnos do sveta, ki tako neboleče, vendar za stalno izginja pred našimi očmi.

Tudi romunska kinematografija se loteva žgočih, aktualnih družbenih tem, škoda le, da prav tako kot grški film, nima osebne, ustvarjalnega pogleda na analitično vrednotenje procesov znotraj svoje dinamične družbe. Njihov reporterski odnos do problemov ostaja tako papirnat, neprizadet, umetniško premalo avtorsko oblikovan, kar velja, vendar v manjši meri, tudi za nekatere naše, jugoslovanske filme, ki so skušali v zadnjem času spregovoriti pogumneje in z večjo osebno prizadetostjo.

Toda tam, kjer ni celotna filmska proizvodnja usmerjena v iskanje sodobnih tem, najčešče posamezni poskusi v tej smeri ne uspejo. Slovenska kinematografija se je v to lahko v sedemdesetih letih že nekajkrat prepričala in to spoznanje občutila celo na lastni koži, kot junak iz filma PRESTOP.



## turška kinematografija

Leta 1895 se je znani istanbulski fotograf Vafiades pozanimal pri bratih Lumièrè o njihovi prvi kinopredstavi. Nato je v Istanbul prišel Promio, režiser filmov bratov Lumièrè, da bi prikazal filme "Defile turške pehote", "Pogled na Corne d'or" in "Pogled na obale Bosporja". To so bili prvi filmi, prikazani v Turčiji; prva kino dvorana je bila zgrajena leta 1905.

V otomanskem imperiju, kjer so vse novosti prihajale s pomočjo vojske, je bil prvi filmski ustvarjalec mladi turški oficir FUAT UZKUNAY. Izdelal je prvi turški film, ki govori o uničenju ruskega spomenika pri Istanbulu leta 1914. Med prvo svetovno vojno je turška vojska organizirala "vojaški kinematografski odsek", ki je prikazoval vojne dokumentarne filme. Medtem pa je SEDAT SIMAVI leta 1917 realiziral dva filma z drugačno vsebino: "Krempelj" in "Vohuni". Po vojni za neodvisnost Turčije (1919—1922) se je filmska tematika usmerila na borbo turškega ljudstva proti imperialističnim silam in na zmago kemalizma.

Prvo zasebno filmsko družbo je ustanovil KEMAL FILM leta 1922. Poudariti je treba, da so igralci in režiserji mladega turškega filma prihajali iz gledališča, kar se je še dolgo čutilo. Značilno za to obdobje je neupoštevanje-dosežkov tuje kinematografije; turški filmi zato niso znali preseči dokumentarnega in informativnega okvira in niso skrbeli za prikaz filmske umetnosti.

Za obdobje 1922—1939 je značilen popoln vpliv gledališča na turški film. Predvsem je turški film "zastrupil" gledališki igralec MHSIN ERTUGRUL. Vsi filmi tega obdobja so le gledališka dela in so negativno vplivali na razvoj turškega filma vse do danes. V tem obdobju je ERTUGRUL adaptiral francoske filme režiserjev, kot so Paul Autier, Francais de Curel, Georges Feydeau in René Clair. Pri tem se je oklepal gledaliških okvirov, ki so omejevali tehnični in umetniški razvoj turškega filma. Kljub temu pomanjkljivostim je ERTUGRUL omogočil nastanek nacionalne turške proizvodnje filmov z različnimi dramatičnimi, melodramatičnimi, komičnimi, dokumentarnimi, zgodovinskimi temami. Prav tako je uporabil novo tehniko sinhronizacije slike in tona. Njegovi najboljši filmi so: "Atesten gömlek" (Ogrnjena srajca, 1923), "Bir Millet Uyanıyor" (Narod se prebuja, 1932) in "Aysel Bataki i damin kızı" (Hči močvirja 1934, 1939). V slednjem je prvič igrala glavno vlogo turška igralka BEDIA NUVAHNIT.

Po začetku druge svetovne vojne se je proizvodnja turških filmov ustavila. V modo so prišli tuji, zlasti egipčanski filmi. Toda egipčanski filmi so tako kot turški nosili pečat gledališča in tako skoraj nič prispevali k razvoju turškega filma.

Leta 1939 je obveljal v Turčiji nov sistem cenzure. Novi filmski ustvarjalci so se počasi uveljavljali. SADAN KAMIL se je s svojima filmoma: "Kacal" (Ubežnik, 1954—1955), "Bir Ask Hikayesi" (Ljubezenska zgodba, 1955). Med naraščajočim številom turških filmov je bil pomemben "Kanun Namina" (V imenu zakona, 1952), ki s scenarijem, realizacijo in igralci pomeni pravo kinematografsko delo. Režiser filma LÜFTI AKAD je še naprej snemal gangsterske filme v ameriškem stilu, istočasno pa je v Turčiji razvijal filmsko pojmovanje tehnike in jezika. Po letu 1952 so bili v Turčiji ameriški filmi v modi. Režiserji kot METIN ERKSAN pa so se nagibali k družbeni problematiki. ATIF YILMAZ je začel serijo filmov, ki obravnavajo nasprotja med družbenimi razredi. Mladenič iz bogate družine se zaljubi v dekle iz revne družine. Ali pa obratno. To je bila vsebina večine turških filmov. Vseeno pa je čutili v filmih MEMDUH UNA življenjski optimizem.

Prve knjige o kinematografiji so izhajale v obdobju med 1950—1960; v tem času se turški filmi še niso otesli norm in tem lokalnega značaja. Po letu 1960 je turškemu filmu

## IV. balkanski filmski festival

## program

## Dan turške kinematografije

SREDA, 9. april 1980

NAŠA DRUŽINA/režija: Ergin Orbey

KRALJ HIŠNIKOV/režija: Zeki Okten

RDEČI ŠAL/režija: Atif Yilmaz

## Dan albanske kinematografije

ČETRTEK, 10. april 1980

KONCERT V LETU 1936/režija: Fuat Cano

## Dan bolgarske kinematografije

PETEK, 11. april 1980

PESTI V PRAHU/režija: Milen Getov

ZAPREKA/režija: Hristo Hristov

USNJENI ŠKORNJI NEZNANEGA VOJAKA/režija: Rangel Valchanov

## Dan grške kinematografije

SOBOTA, 12. april 1980

ŠE POJO NESREČNIKI  
/režija: Nicos Nicolaidis

ZLATOLASKA/režija: Tony Lycouressis

MEDENI TEDNI/režija: George Panoussopoulos

## Dan romunske kinematografije

NEDELJA, 13. april 1980

TRENUTEK/režija: Gheorghe Vitanidis

MED ZRCALI/režija: Mircea Verolu

## Dan jugoslovanske kinematografije

PONEDELJEK, 14. april 1980

KO POMLAD ZAMUJA/režija: Ekrem Kryeziu

RAŽARJENJE/režija: Boro Drašković

PRESTOP/režija: Matija Milčinski

vtisnil pečat METIN ERKSAN s filmi o življenju na deželi. Leta 1963 je ERKSAN dobil nagrado "Zlati medved" na berlinskem filmskem festivalu za film "Susuz yaz" (Suho poletje).

ERKSAN je prav tako dobil priznanje (častno medaljo) na festivalu v Tunisu za film "Yilanlar in Ocü" (Kačje maščevanje).

V prikazovanju naraščajočih problemov je v življenju turških kmetov in delavcev se mu je pridružil HALIT REFIG. Proizvodnja filmov je dosegla število 200, medtem ko je počasi bledel vpliv gledališča. Naraščanje filmske proizvodnje je bilo del kinematografske industrije, ki je povečala število gledalcev in kinodvoran.

Po letu 1968 se je za turški film začelo obdobje "filmskih zvezd"; scenarij se je prilagajal nadarjenosti filmskih zvezd, to pa je zaviralo umetniško raven. Belgin Doruk, Göksel Aksoy, Türkan Sordy, Cüneyt Arkin, Ayhan Isik so najbolj znani zvezdniki; vsak je igral vsaj v stotih filmih.

Po letu 1970 so se mladi turški filmski ustvarjalci spet usmerili k socialnim problemom. Med njimi je Yilmaz Guney, katerega prvi film "Umut" (Upanje) je doživel velik uspeh. Podoben uspeh je doživel tudi Tunc Okan s svojim filmom "Otobus" (Avtobus), ki je dobil prvo nagrado na festivalu v Cannesu leta 1976.

Zeki Okten je dokazal svoj filmski talent z dvema filmoma: "Maden" (Rudnik) in "Süru" (Čreda). Filmi mladih turških ustvarjalcev so dobili priznanje na različnih mednarodnih festivalih; Süru je dobil grand prix leta 1979 na festivalu v Berlinu in v Locarnu; scenarij je napisal Guney. Film so predvajali letos na Festu v Beogradu. Glede dokumentarnih filmov moramo omeniti uspela dela režiserjev Güney Sarioglu in Süha Arin. Isto velja za mlade ustvarjalce na turški televiziji.

Upoštevač nezadovoljive pogoje, v katerih delajo turški filmski delavci in že davno zastarelo tehniko, so uspehi, ki jih doživijo v tujini, še bolj dragoceni. Vsi ti režiserji so se namreč lotili dela kot amaterji in niso nikoli imeli možnosti za dober študij kinematografije. Glavni problem turškega filma je, da ne more dati filmskim ustvarjalcem ustrezne izobrazbe. V zadnjih letih opažamo rast filmskih šol, ki počasi izoblikujejo novi val turških ustvarjalcev. Dokumentarni film spet pridobiva na veljavi, medtem ko se turška filmska industrija ne more ubraniti modi pornografskih filmov. Tako je v letni proizvodnji kakih 200 do 250 filmov, le nekaj kvalitetnih filmov.

Turški film išče umetniški izraz in sedanje obdobje je prehod do takrat, ko bo našel svoje mesto v mednarodnem prostoru.

Pomanjkanje moderne tehnike in izdelave skuša nadomestiti s scenarijem, ki pogosto šokantno gleda na bedo in nesreče. Drugače rečeno, s pomenom, ki ga daje vsebini in ideologiji filma, zanemarja njegovo umetniškost.

Dolgo pot morajo prehoditi mladi filmski ustvarjalci, da presežejo omejeno tematiko in komercialnost filma ter si tako ustvarijo nove solidne pogoje za sodobni film. Zadnja filmska dela mladih turških filmskih ustvarjalcev so posvečena temu cilju.

**Yasemin Sahinler**

### Prijetno presenečenje

Glede na pogoje in možnosti, v katerih nastaja turška kinematografija (relativna zaprtost, izrazit naslon in vpliv gledališča na film v preteklosti, industrijsko "štancanje" filmov s fabulativno šokantnimi scenariji, neustrezna filmska tehnika, predvsem pa pomankljive študijske možnosti), so nas filmi, predstavljeni na IV. Balkanskem festivalu, prijetno presenetili.

Film *Naša družina* režiserja Ergina Orbeya se na dokaj simplificiran in komičen način loti socialnih problemov — razrednih nasprotij in občečloveških odnosov, aranžiranih v ljubezenske zgodbe, kjer ljubezen premaga vse, če je le dovolj optimizma, poštenosti in vere, denar pa je tisto zlo, ki človeka oropa vseh teh vrlin. Moralistični podton se je kljub tendencioznosti brisal s številnimi dokaj duhovitimi komičnimi situacijami, zasnovanimi na pravljični naivnosti na način, ki dopušča zaznavo tistih problemov, s katerimi se srečuje dandanes turški človek.

*Kralj hišnikov* režiserja Zekija Öktena (1978 je posnel Čredo) zastavlja med drugim v Turčiji aktualen problem preseljevanja s podeželja v mesto. Hišnik, priseljenec, ki skrbi za zgradbo z desetimi stanovanji z desetimi tipičnimi mestnimi družinami s polkovnikovo na čelu, ki vseskozi uvaja vojaški režim, se adaptira v novo okolje tako, da pridobi njihov status. Na zvit in lagoden način postane solastnik zgradbe, z novo pozicijo pa ne opusti svojega prejšnjega dela in postane "podeželski meščan".

Za razliko od prvih dveh filmov, ki sta zastavljena kot komediji, je *Rdeči šal* režiserja Artifa Yilmaza film iz serije malodramatičnih, patetičnih, zvezdnških pripovedi o ljubezni. Mlada podeželska lepota in lepoteč z rdečim tovornjakom se zaradi raznoraznih "umetnih" nesporazumov in zapletov z obveznim tretjim njim/tip oče/ in tretjo njo/tip "plavalaska"/ razideta, kar v končnem kadru odloči sin. S tem je odgovorjeno tudi na temeljno vprašanje filma, kaj je ljubezen, da je to odpovedovanje, žrtvovanje in vse tisto česar navadno ni.

**Majda Širca**

## albanska kinematografija

Albanska kinematografija nima za sabo dolge zgodovine. Komaj trintrideset let je minilo, odkar je bil posnet prvi dokumentarni film, ki je govoril o dosežkih albanskih delovnih ljudi. Film je postal del vsakdanjega življenja in takratna partijska parola je govorila: Še več kruha in kulture za ljudi.

Leta 1952 je bil ustanovljen filmski studio "Nova Albanija". Začeli so snemati kratke filme. Z dobro organizacijo in ustrezno tehnično opremljenostjo so se filmski delavci lotili tudi celovečernih filmov. Albanska delavska partija jih je učila, od kod naj jemljejo snov — iz bogate zakladnice albanskega preteklega in sedanjega življenja na osnovah socialističnega realizma, ki se je krepil iz dneva v dan.

Takrat je bilo obdobje, ko je bila besedica "prvi" venomer na ustih albanskih delavcev. In prišel je tudi prvi celovečerni film. Leta 1958 so posneli "TANO". To je bil velik trenutek za ustvarjalce in gledalce. Film je kljub pomanjkljivostim pokazal veliko vnemo ustvarjalcev za resničen prikaz prizadevanj albanskega ljudstva za socialistični razvoj države in občutek za naslonitev na lastne sile.

V šestdesetih letih, ko je Albanija preživljala težke trenutke zaradi blokade, so se v kinematografiji pojavljali sveži in kreativnejši ustvarjalci. Takrat so prvič posneli dokumentarni film o kulturni zgodovini in o bogastvu albanskega življenja. Celovečerni film pa je dosegel nove uspehe. Snov so raziserji jemali iz vsakdanjega življenja. Albanci so pokazali svojo visoko razvito ustvarjalno hotenje, ki se je naslanjalo na lastno moč. Takšni filmi so bili: *Prva leta, Komisar, Tih dvoboj, Zmaga nad smrtjo, Ko se je zdanilo*. Med

dokumentarnimi so izstopali: *Mesto 1000 oken, Gjirokastra, Tišina, Bistrica 63, Ko pride november, Migjeni* itd. Vse več je bilo filmskih delavcev, ki so se izšolali doma pod vodstvom prvih navdušencev.

Sedemdeseta leta pomenijo prav tako filmski vzpon po kakovosti in številčnosti. Posneli so vrsto filmov na visoki ideološki in strokovni ravni. Prav tako se je povečalo število dokumentarnih filmov. Nastal je prvi risani film. Naj naštejem le nekaj celovečernih: *Bele poti, Rdeči mak na steni, Ben hodi sam, Iz oči v oči, Poslednja zima, Gospa iz mesta, Gramofon, Koncert v l. 1936, Doma, Radijska postaja, Svoboda ali smrt*. Risani pa so naslednji: *Čečkanje, Kaplje, Mirela*.

Dokumentarni: *Pet pesmi za partijo, Srečno, Albanija, Asdreni, Onufri, Novi prebivalci Ionske obale, Naše preproge, Albanska umetnost v stoletjih* itd.

Le deset let prej so posneli 2—3 celovečerna filma, leta 1979 pa razen 24 informativnih in 4 dokumentarnih še 12 celovečernih in 5 risanih.

S tako filmsko žetvijo so se pojavljale nove zamisli in utrjevale ideološko umetniške vrline. Ustvarjalci so zmeraj tesno povezani z ljudstvom, kažejo visoko politično zavest, strokovnost, skušajo prodreti v življenje ljudi, katerih zgodovina je prepojena s krvjo. Tako nastajajo filmi, ki kažejo resnično življenje po vaseh in mestih, lepoto neprekosljive pokrajine. Realizem in resnica sta dva glavna "junaka" albanskega filma. V filmih ni razrednih bojev, ker ustvarjalci gledajo na stvaritve z naprednega ideološkega stališča. Tako kot vsak dan tudi v filmih zmagajuje novo nad trhlím, starim, komunistične moralne norme se utrjujejo, ostanki fevdalno buržoaznih in religiozних ideologij pa izginejo.

Že od vsega začetka so ustvarjalci upodabljali pozitivne junake, ki so izšli iz partizanskih vrst, intelektualce, tesno povezane z ljudstvom, svobodne delavce in kmete.

Oboroženi z bogatim znanjem, s proletarsko zavestjo, pripravljeni na žrtve pri gradnji novega življenja, branec revolucionarne dosežke, takšen je glavni junak sodobnega albanskega filma, čeprav filmi z zgodovinsko vsebino, pri katerih pride do veljave boj za pravico, niso redkost. Z njo se seznanjajo mlade generacije. Takšna filma sta bila posneta lani in nosita naslov "*Svoboda in smrt*" oziroma "*Šola*". Oba obravnavata boj za narodno preroditev.

V Albaniji se zelo zanimajo za filme. Kar 65% ljudi gleda domače filme v primerjavi z letom 1973, ko jih je gledalo le 36%. Seveda je gledalcev še več, kajti filme predvajajo tudi na televiziji.

Tudi zunaj meja je vse več zanimanja za albanski film. Videli so jih v Franciji, ZR Nemčiji, Grčiji, Turčiji, Švedski, Italiji itd., na prireditvah "Tedni albanske kinematografije". Na Švedskem, Norveškem, v Jugoslaviji, Egiptu, Alžiru, Argentini itd. pa so predvajali dokumentarne in celovečerne filme. Film "*Ben hodi sam*" je dobil posebno nagrado na festivalu v Salermu leta 1977. Leto kasneje je delo "*Po sledovih*" dobilo srebrno medaljo na istem festivalu, film "*Gramofon*" pa je prejel častno diplomu na 3. balkanskem festivalu, medtem ko je risanka "*Čečkanja*" dobila posebno nagrado.

V albanskih filmih se zrcali razvoj na političnem, družbenoekonomskem, kulturnem in umetniškem področju. Naslanja se na napredek v vseh vejah življenja, literaturi in umetnosti. V tem je prihodnost kinematografije Ljudske socialistične republike Albanije.

## Koncert v letu 1936

scenarij: Kico Blushi  
kamera: Saim Kokona  
glasba: Limos Dizdari  
režija: Faut Cano  
igrajo: Manusgaque Quemani, Margarita Xgepa, Robert Ndrenika, Bep Shiroka, Ronald Trebicka, Gjon Karma in drugi.

Delegat iz Albanije je v svoji uvodni besedi pred projekcijo filma *Koncert v letu 1936* med drugim poudaril, da se albanska kinematografija ravna po estetskih načelih koncepcije socialističnega realizma. Ta koncepcija se je dokončno realizirala v stalinistični SZ glede na dejstvo, da je filmska produkcija, ki je definirala svoj del polja socializma, primerno kičasto izpolnila svojo funkcijo zakrivanja materialnih razmerij. Pri tem je seveda potrebno upoštevati, da so prav ta materialna razmerja dana nikakor drugače kakor prav povsem ideološko. Kakršenkoli diskurz v takšnih razmerjih, torej ne samo filmski, je vnaprej zreduciran, ni mu dana nobena možnost preboja vzpostavljenega ideološkega polja, če se diskurz sam notranje ne strukturira tako, da je čisto takšen kot "mora biti" in v tej določenosti igra na dvoumje in nejasnosti, ki jih znotraj samega sebe organizira kot line, skozi katere je mogoče videti ekonomijo vladajoče ideologije. Vse to skupaj enostavno pomeni, da koncept socialističnega realizma z vidika, ki je sami vladajoči ideologiji zunanji nastopa kot zapora produktivnosti vseh diskurzivnih praks, oz. vseh praks, ki so organizirane kot diskurz, kar vključuje seveda tudi filmsko prakso. Težko je torej videti socialistični realizem drugače.

In vendar — albanski film, ki smo ga videli na balkanskem festivalu, preklicuje vnaprejšnjo anatemiziranost vsakega produkta socializma določene umetniške proizvodnje, kar so sicer storili že prej nekateri redki sovjetski (in še kakšni drugi) filmi. Žal nam ni dano poznati formulacije socialističnega realizma pri albanskih avtorjih in nanje lahko iz filma *Koncert v letu 1936* samo sklepamo, ali natančneje: lahko sklepamo na *razlike* v teh formulacijah glede na "originalno" sovjetsko koncepcijo. Naj bo torej kakorkoli že — razvidno je, da nam je omenjeni albanski film zaustavil že začeti zamah z roko, da smo videli film, ki dosega dokaj visok nivo, kakor pač rečemo.

Za spremembo gre za realizem, ki je socialističen ne na način reda figur filmske naracije, ki v ključnih točkah utaplja akterje v dvomljivi izpolnjenosti težnje po "pravičnem družbenem redu", ki izloča lepljivo sugestijo sreče, utemeljeno na potlačitvi. Na tem mestu sicer nedvomno realistična narativna struktura tega filma tvori figuro ironične distance. Določena in nevsiljevana tendenca tega filma, ki je najbrž v skladu z albansko izolacionistično politiko, je investirana v kontekstu prikaza kulturnega in političnega lokalizma predvojnne kraljevine Albanije. V filmu so namreč izpostavljeni posmehu predstavniki služabnikov vladajoče albanske semi-buržoazije in predstavnik fevdalnega gospostva, ki je v odnosu do svojih partnerjev v izvajanju oblasti v kulturnem konfliktu. Na tem presečišču film prinaša svoje najboljše spretnosti in formira domiselne detajle, ki se v nekaterih sekvencah povzpno do kvalitete, ki jo ponavadi artikuliramo s terminom bizarnost. Le-ta funkcionira v lokalistično določenih posnemanjih zahodnih manir, ki jih je priporočal sam albanski kralj. Vladajoči sloj je torej v svojem poskusu modernizacije izigran s svojo lastno igro, ki se v filmu kaže kot tipični primitivni narcizem. Toda zdaj — še vedno govorimo na ravni naracije tega filma — moramo opaziti nekaj drugega v njegovi razliki do pravkar omenjenega: nosilci težnje po emancipaciji množic (seveda predstavniki ljudske glasbene umetnosti, ki jo izvajajo po principih, ki so se jih naučili v Parizu) uveljavljajo zahodne manire ne bizarno, ampak "zares", zaradi emancipacije. Gre namreč za to, da obe ženski ne nosita feredž, da si upata sestri v gostilno, da sta oblečeni po takratni evropski modi itd., pa vendar brez zadrege zapustita avtomobil in naložita klavir na voz z volovsko vprego. Predstavniki novega so torej prosvetljenci v najčistejšem pomenu besede, torej nosilci ideologije emancipacije na osnovi selekcije ljudskega izročila, kar pomeni reorganizacijo ljudskega diskurza, ki mobilizira množico v bojovito formacijo. Nastop služabnikov vladajočega razreda poskrbi za žrtev, ki označi izrekljivost osnovnega razcepa, katerega razrešitev je dana v

aktualističnih namigih tega filma s tistega mesta, ki je na polu subjekta ironične distance.

Za artikuliranje vsega tega v filmski naraciji ni možna nikakršna inferiornost, ki bi jo pričakoval evropocentristični gledalec. Film je namreč obrtniško nad ravni n.p.r. lanske letošnje jugoslovanske filmske produkcije, saj je kamera gibljiva, montaža razvidna in z vsem tem dani ritem filmskega razvijanja naracije celo doseže nekaj podobnega suspenzu.

Prav zato je tudi v svojem ideološkem polju film nadvse trdno utemeljen in celo v aktualni perspektivi odpira mesta prebijanja tega polja. Poleg vsega pa je film enostavno zabaven in bi si zaslužil širšo predstavitev kot samo projekcijo za maloštevilno občinstvo, ki se je udeležilo predstave v Cankarjevem domu.

**Darko Štrajn**

## bolgarska kinematografija

Za proizvodnjo in distribucijo filmov v Bolgariji skrbi bolgarski filmski svet pri kulturnem ministrstvu ob aktivnem sodelovanju bolgarskih filmskih delavcev.

Največ bolgarskih filmov posnamejo v studiu za dolgometražne filme "Bojana" (20—25 na leto) in studiu za poljudno znanstvene in dokumentarne filme "Vreme" (približno 200 filmov na leto). V okviru studia "Bojana" deluje tudi samostojna filmska skupina "Globus", ki se je specializirala za kratkometražne, srednje metražne in celovečerne dokumentarne filme. Posnamejo jih približno deset na leto.

V 35. letih ljudske oblasti je bolgarska kinematografija posnela skupno 4.400 filmov, od tega 33 celovečernih, 1.309 poljudno-znanstvenih, 836 dokumentarnih in 344 animiranih filmov. Razen tega so posneli še 1.579 celovečernih in kratkih filmov za televizijo in druge naročnike.

Danes ima Bolgarija 3.517 kinematografov, od tega je 506 mestnih in 3.003 podeželnih; 3473 državnih in preostalih 54 zasebnih. Na leto prikažejo od 160 do 170 celovečernih filmov. Bolgarskih je 20, sovjetskih 50, 50 iz drugih socialističnih dežel, ostali pa so iz drugih držav.

Leta 1979 je bilo v bolgarskih kinematografih 110.275.009 obiskovalcev. Bolgarska kinematografija sodeluje letno na 40 do 50-ih mednarodnih filmskih festivalih in priredi 20 do 30 tednov bolgarskega filma v tujini. Mednarodni festival Rdečega križa je vsaki dve leti v Varni. Od leta 1979 je Varna vsake tri leta tudi prizorišče svetovnega festivala animiranega filma.

### Mednarodne nagrade in priznanja

Do konca leta 1979 je 368 bolgarskih filmov prejelo skupno 531 nagrad in priznanj.

65 celovečernih filmov je dobilo 123 nagrad, 207 poljudno znanstvenih 261 nagrad, 41 dokumentarcev 47 nagrad in 51 animiranih filmov 95 nagrad.

Lani, leta 1979, je triindvajset bolgarskih filmov dobilo 34 mednarodnih nagrad. Celovečerni 13, poljudnoznanstveni 12, dokumentarni 5 in animirani filmi štiri nagrade.

### Nacionalni filmski festivali:

Vsako drugo leto je v Varni festival celovečernih filmov, medtem ko je vsako leto festival kratkometražnih filmov v Plovdivu. Pregled ustvarjalnosti mladih filmarjev pa je v Smoljanu.

## Ovira

scenarij: Pavel Vožinov

režija: Hristo Hristov

kamera: Atanas Tassev

glasba: Kiril Cibulka

igrajo: Innokentij Smutkonovski, Vanja Cvetkova in Maria Dimčeva

Pozornost, ki jo na Vzhodu, posebno v Sovjetski zvezi, posvečajo parapsihološkim fenomenom, je splošno znana. Seveda lahko domnevamo, da gre za *curiosité scientifique*, vendar se ne moremo izogniti nekaterim bolj pragmatičnim implikacijam. V ideologiji kolektivnosti lahko zlasti telepatija zavzema posebno mesto kot metoda transfera načinov strukturiranja informacij na eni strani in kot metoda indukcije afektov, če se izrazimo v pertinentni psihološki terminologiji. Parapsihološki fenomeni, empirično-znanstveno proučevani, zaradi skrivnostnosti svojih agensov implicirajo tudi neko 'še ne razjasnjeno' 'energijo', obarvano mistično ravno zaradi svojega vztrajnega izmikanja empirično-eksperimentalnemu pristopu (ki jih torej mistificira ravno znanost, s tem, da jih ne more 'demistificirati'), tako 'potrjena' mistika pa omogoča osredotočanje na 'zunaj — kolektivno', ki drži skupaj 'kolektivno', na tisti transcendentni objekt, ki združuje imaginarno bratstvo v enotnosti sredstva in cilja.

Po tem uvodu bo morda razvidna neka metaforična plat filma *Ovira* Hrista Hristova. Na eni strani imamo uglednega starejšega skladatelja, 'individualista' nekoliko meščanskega tipa, na drugi strani pa mlado shizofrenično dekle s parapsihološkimi sposobnostmi, ki sicer živi v bolnišnici za duševno bolne. Ona si izbere njega, predvsem za manifestacijo svojih sposobnosti, ki jima omogočajo evforično ljubezensko združitev. Med njima posreduje dekletova psihiatrinja, ki skladatelju dopoveduje, kako je to 'čisto normalno', a ga hkrati svari pred iluzionističnimi učinki dekletovega vpliva. Psihiatrinja skuša delovati 'racionalno', se pravi, ne zanika tega, kar vidi, a ji to tudi že sovпада v določen koncept. Seveda ne deluje na ravni "prepusite se temu, kar doživljate", vendar 'iz terapevtskih razlogov' podpira njuno zvezo. Toda s tem, ko mu svetuje 'distanco' do njegove izkušnje, ko njegovo dokaj konfuzno refleksijo sooči z različnimi vidiki 'znanstvene' obravnave, *de facto* razbije njuno zvezo, povzroči, da skladatelj s svojo 'distanco' nažene dekle v smrt. Truplo najdejo z znaki padca z velike višine, vendar na mestu, kjer ni nobene take višine. Smrt ostane nepojasnjena; v skladateljevem razmišljanju pa se tako navsezadnje potrdi realnost njegove izkušnje (dekle je med drugim prakticiralo 'letenje'), čeprav šele *post festum*. Psihiatrinja torej subvertira svoja lastna izhodišča: čeprav podpira njuno zvezo, jo zamaje, s tem, ko skladateljeva izkustva 'postavlja na trdna — znanstvena — tla', in, ko to zvezo dokončno pretrga dekletova smrt, se v skladateljevem doživljanju zamajejo ravno ta "trdna tla", ker ga dekletova smrt učvrsti v prepričanju, da je bilo njegovo izkustvo realno.

Da tako pišemo o tem filmu, nam omogoča prav dosledna filmskost filma, dejstvo, da se film ne izgublja v eksplikacijah, kvaziznanstvenemu obravnavanju ali moraliziranju, temveč da svoje učinke pomena gradi primarno na ravni podobe. Je film v pravem pomenu besede, ki ga izpostavljene ideološke implikacije nikakor ne omejujejo, prej nasprotno. Film učinkovito preseže narativno linijo ravno v tem, da postavlja nepremostljivo oviro: da je 'zmožnost letenja' nujno ujeta v institucijo, ki jo reprezentira psihiatrinja (on kot skladatelj je 'svoboden', a ne 'leti'), in s tem tudi že ujet v 'padeč', kajti 'letenje' kot individualna aktivnost je lahko le 'norost', pa čeprav 'čisto normalna'; toda na ravni kolektivnega je to lahko le spomin, sled nečesa oniričnega ali vizija gledalcev. *Ovira* je ravno institucija, ki v svojem pragmatizmu ločuje 'sanjsko' in 'realno' tako, da prvo oropa njegove realitete in prikrije imaginarnost drugega.

**Bogdan Lešnik**

## grška kinematografija

Grška filmska proizvodnja, ki obstaja od leta 1912, se je srečevala z enakimi težavami in doživela isto usodo kot proizvodnja v vseh majhnih deželah. Zaradi slabe organizacije in zaradi pomanjkanja finančnih sredstev je bilo nemogoče, da bi ustvarila svojo lastno tradicijo in je bila prisiljena prevzemati tokove, ki so jih producenti imeli za donosne ali pa tiste, ki so se zdeli drzni in napredni avantgardnim intelektualcem.

Vendar so kljub vsem tem težavam rasli v Grčiji mladi, talentirani režiserji, ki so uvedli nove, neodvisne tokove in nove načine mišljenja.

Že pred 45 leti se je grška kinematografija lahko pohvalila z nekaterimi latentiranimi filmskimi delavci, kot so bratje Gaziades, pesnik in snemalec Orestes Laskos, ki je posnel prvi grški "klasični" film "*Daphnis in Chloe*" (1930) itd.

Pred 25 leti so grško kinematografijo zastopala tale imena: Cacoyannis, Coundouros, Tzavellas, Grigoriov, Kanellopoulos itd.

V zadnjih 15 letih, tako grenkih in težavnih v mnogih pogledih, je zrasla skupina novih režiserjev, kot so Theodore Angelopoulos, Pantelis Voulgaris, Nicos Panaghiotopoulos, C. Sfikas, C. Ferris, N. Nicolaidis, T. Psaras in drugi, ki so ustvarili moderen grški film s socialno in politično tematiko.

### Atenska šola

Značilnosti smeri, ki se imenuje atenska šola, se najprej pojavijo v filmih Georgeja Tzavellasa in Georgeja Zervosa (*Božič omadeževan s krvjo*, 1951).

Za atensko šolo, ki je bila pod neposrednim vplivom ameriške kinematografije in italijanskega neorealizma, je značilen občutek za plastičnost, zavzetost za slikarsko kompozicijo in opuščanje počasnega prehajanja iz ene slike v drugo in "flash-back" tehnike. Predstavniki te šole so znali uravnovesiti sredstva izražanja in tematiko. Kamera je objektivna in se osredotoča na realne podobe iz življenja v Grčiji ter razkriva psiho in mentaliteto modernega grškega človeka.

Značilna je tudi genialna homogenost teksta (socialno, rahlo folklorno obarvano ozadje, življenje v glavnem mestu z značilnimi kavarnami in tavernami, barvite sosese, življenje in morala na podeželju), v tehniki pa prevladuje linearni način pripovedi, le diskretna uporaba "flash-back" tehnike, oster rez itd.

### Cacoyannis

Velik prispevek Michaela Cacoyannisa k zgodovini in razvoju grške kinematografije je danes že splošno znano dejstvo. Njegov prvi film *Nepričakovana sreča v Atenah* (1954) je očarljiva komedija, postavljena v svetle, živahne Atene, brez priokusa antike. S tem filmom je že nakazal, da je obetajoč režiser. Sledila sta filma *Dekle v črnem* (1956) dramatičen poskus prikaza življenja na podeželju in *Stvar dostojanstva* (1958), odlična študija o morali visokega meščanstva, sta požela odkrit aplavz. Elli Lambetti, Cacoyannisova priljubljena igralka, ki je blesteče odigrala glavno junakinjo v omenjenih treh filmih, je bila imenovana za najboljšo grško igralko. Vendar je šele film *Stella* (Zvezda) (1954) vzbudil mednarodno pozornost, predvsem zaradi značilne grške "bouzoukka", glasbe, plesov "hassapiko" in "syrtaki" in eksplozivne Meline Mercouri.

Njegova priredba Euripidove *Elektre* (1962) je bila izjemen dosežek in ta film uvrščamo danes med svetovne vrhove filmske ustvarjalnosti. Po istem postopku je nato priredil roman Nicos Kazantzakisa "*Grk Zorba*" (1956) in ustvaril film, ki velja danes za temelj grške filmske proizvodnje. S filmoma "*Trojanske žene*" (1971) in "*Ifigenijo*" (1977) je Cacoyannis dopolnil Euripidovo trilogijo. V trilogiji igra Irena Papas.

Z dokumentarcem o ciprski invaziji z naslovom "*Antilla*" (1974) je ustvaril grško filmsko tragedijo.

Njegovi ostali filmi so še: *Naša zadnja pomlad* (1960),

*Zapravljujec* (1961), *Dan, ko so prišle ribe na plano* (1967).

### Coundouros

Tudi delo Nicos Coundourosa je upoštevanja vredno. Debutiral je leta 1955 s filmom *Magično mesto*. Film je poetična, socialna analiza, prepletena s humorjem in satiro. Njegov naslednji film je *Atenski Oger* (1956). V njem je na originalen način prikazan nepomemben meščanski uslužbenec, ki pristane na to, da se bo izdajal za kriminalca in to plača z življenjem. Film je pritegnil pozornost svetovne kritike. Vendar je šele s filmom *Mlade Afrodite* (1963) priboril grškemu filmu dve mednarodni nagradi: Srebrnega medveda in nagrado kritikov na berlinskem filmskem festivalu. To je bila močna vzpodbuda za vso grško filmsko proizvodnjo.

Njegovi ostali filmi so še: *Vrtinec* (1967), poetični film na večno temo ljubezni in izdajstva, *Reka* (1960) in *Izobčenci* (1958), oba revolucionarna filma, tako po tehnični, kot po estetski plati. To so filmi njegovega "preddiktatorskega obdobja".

Leta 1974 se je vrnil iz prostovoljnega izgnanstva in je posnel dokumentarec *Pesmi ognja*, ki je kompozicijsko veličastno delo in prikazuje prve dneve svobode ter se tako navezuje na ciprsko tragedijo. Njegov zadnji film *1922* (1978) je mojstrovina. Je esej o nasilju in mučenju. Dogaja se v Mali Aziji, v letu 1922. Tragedija je grška. Roman je napisal Ilias Venizis. Coundouros pa je tisti, ki je znal prikazati kruto obdobje človeške zgodovine na liričen in hkrati silovit način.

### George Tzavellas

je ustvarjalec največjih povojnih hitov grške kinematografije: *Lažni vladar* (1955) — to je film, ki je očaral publiko vsega sveta z lahkotno tolstojevsko simpatijo do "ponižanih" ljubiteljev življenja, sanjačev, ki pa so vedno varno zasidrani v vsakdanji realnosti.

Tzavellas je prvi, ki se je lotil priredbe grške tragedije za film. Priredil je Sofoklejevo *Antigono* (odigrala jo je Anna Sinodinov) (1955) in bil nagrajen na festivalu v San Franciscu.

### Greg Talas

je filmski in gledališki režiser ter znani veteran ameriškega predvojnega filma.

Za svoj film *Bosonogi bataljon* (1953), ki je drama o trpljenju Grčije pod nemško okupacijo, je prejel prvo nagrado na edinburškem festivalu.

### Grigoris Grigorov

je znan kot prvi uspešni prireditelj znanih grških romanov in njegov film *Grenak kruh* (1951) lahko štejemo za prvi primer neorealističnega grškega filma z močno socialno obarvanostjo.

### Iakis Kanellopoulos

S svojima dokumentarnima filmoma "*Svatba v Makedoniji*" in "*Thassos*" (1961), ki sta zmes realizma in čisto osebno izpovedne lirike, je nemudoma postal vodilna osebnost grške kinematografije. Njegov prvi igrani film "*Nebo*" (1962), s katerim je zastopal Grčijo na canskem festivalu, so zelo hvalili. Je antimilitaristični film, v katerem se preko pesnika K., ki prihaja iz severne Grčije, demonstrira jalovost vojne in grenkoba poraženih, ki so se borili za pravično stvar.

Tudi v ozadju filma "*Izlet*" (1966) je vojna, zaradi katere je za ljubimca, ki sta v konfliktu z družbo, edini izhod smrt.

Filmi "*Vrinjeni stavek*" (1968), "*Dnevnik dveh ljubimcev*" (1975) in "*Romanca*" (1978) so lirične raziskave v izoliranem psihološkem prostoru.

### George Djikirikis

nadaljuje tradicijo grške šole. Posnel je mnogo dokumentarnih in otroških filmov. Leta 1969 je posnel film "*Babilonija*", ki je uspešna priredba znane grške komedije iz 19. stoletja, ki se ukvarja s problemom nekomunikativnosti med Grki, ker pač govore v različnih dialektih.

### Theodore Adamopoulos

je prav tako nadarjen dokumentarist. S filmom "*Kolo*" (1965) je ustvaril odlično satiro na življenje Atencev. Tematika mnogih njegovih filmov je grška etika in delo grških umetnikov.

### Dinos Katsouridis

je odličen režiser in snemalec. Režiral je dva tragikomična

filma *"Kaj si počel med vojno, Thanassis"* in *"Thanassis v deželi klobuf"* (1976), ki sta bila največji uspeh grške kinematografije nasploh, k čemer je veliko prispeval grški komik Thanassis Vengos.

#### **Vassilis Georgiadis**

je soliden talent, ki se je poskušal v različnih filmskih zvrsteh: v sentimentalni komediji *"Nič ljubezni ob sobotah"*, socialni melodrami *"Krvava zemlja"*, lahkotni komediji *"Dekleta na soncu"*, ustvaril pa je tudi nekatere odlične TV nadaljevanke (Yunkermann).

#### **Dinos Dimopoulos**

S filmom *"Strašni Joe"* (1955) uspešno parodira gangsterski film. V filmu *"Autobus"* je razvil svoj osebni romantično-realistični stil. *"Sonce smrti"* (1978) je priredba romana P. Prevelakisa in je izmed vseh najbolj ambiciozen film.

#### **Panos Glycofyridis**

je po mnogih komercialnih poskusih režiral film *"Zadnje žarenje"* (1966), o nemški okupaciji in o talcih. okupaciji in o talcih.

V filmski proizvodnji po državljanski vojni prevladujejo bleščeče komedije in melodrame, ki so se izogibale vsem sodobnim dogajanjem in tragičnim temam, ker bi lahko spominjale ljudi na krute dogodke nemške okupacije in na grenka leta državne vojne. V tem času bi bilo nemogoče narediti popoln film s to temo in takšen film ne bi imel komercialnega uspeha.

Široka distribucijska mreža v Grčiji in izven dežele je omogočila proizvodnjo okoli 100 filmov na leto. Ampak kmalu so v tej proizvodnji začele prevladovati slabše imitacije "Stelle" z banalnimi happy-endom in delno seksualnimi melodramami. S takim nepomembnim ustvarjanjem so utrdili pot k uničenju grške filmske proizvodnje, v kateri je bilo prisotno resnično življenje. Ta proizvodnja ni upoštevala spreminjanja gledalčevega okusa.

#### **Politični film**

Zanimanje za politiko v grškem filmskem svetu se prične okoli leta 1965, ko se pojavijo režiserji kot so Robert Manthoulis, Pantelis Voulgaris, Costas Sfikas, Dimos Theos, Lambros Liaropoulos, ki so poskušali osnovati smer političnega filma. Vojaška diktatura je pripravila psihološko ozračje za evolucijo političnega in socialnega filma. Bilo je nekaj žgočih problemov: emigracija, družbene krivice, boji v Makedoniji, tragedija v Mali Aziji, celo državljanska vojna in kar je še hujše, diktatura Metaxa kot predhodnica vojne diktature. Poskus diktatorske cenzure, da podredi umetnike, je vzpodbudila politični grški film. Kot se vedno dogaja v velikih zgodovinskih obdobjih, so ljudje s pomočjo umetnikov dobili nov pogled na tragedijo, ki so ji bili priče. Kot v vsaki življenjski tragediji, so naključja v življenju razlagali s svarili, ki so del neprekršljivega božjega načrta in jih potrjuje zavestno ali podzavestno sodelovanje osebnosti. Zato je v času diktature vsak grški umetnik po svoje poskušal razložiti skupno sporočilo zgodovine.

Podobe, sugestije in dvoumnosti tujih političnih filmov so se navezovala na podobe dvoumnosti in mračne spletke diktature, na spomine na nemško okupacijo in državljansko vojno, na tesnobo ljudi, ki so preživljali ta težka obdobja. Zaradi tega je bila večina filmov, ki so bili posneti v času diktature nasilnih in vojaško političnih. Marksizem, ki je prevladoval v večini teh filmov, je bil zelo semiološki.

Osebnost, ki zaznamuje obdobje grškega filma in usmerja svetovno pozornost nanj, je **Theodoros Angelopoulos**.

Začel je z dokumentarnim filmom *"Poročilo"* (1966). Njegov prvi film je *"Obnova"* (1970), ki prikazuje zločin. Resnični dogodek v majhni vasi je inspiriral avtorja. S to avtorjevo rekonstrukcijo je za grški film napočil nov ustvarjalni trenutek. Poudarjen je vpliv grške tragedije (s ciklično zgradbo in zborom). Tudi z nadaljnjimi deli je žel uspeh (posebno priznanje v Berlinu, nagrado hyereškega festivala, štiri nagrade na filmskem festivalu v Solunu). Svojo umetniško sposobnost je uporabljal tudi v propagandne namene in v projekcijah v filmskih klubih v Grčiji in tujini.

V filmu *"Dnevi 1936"* (1972), ki je tudi nastal na osnovi resničnega dogodka avtor prikazuje in primerja Metaxovo diktaturo z vojaško. Ta dela so samo začetek novega, očarljivega sloga, ki doživi svoj vrhunec v filmu *"Thiassos"* (Potujoči igralci).

Najnovejša tema grškega filma je državljanska vojna, okrašena z magičnimi oblikami gibov in barv, dolgimi inserti z osamelimi figurami, nenadnimi izbruhi grenke sreče, elementi preteklosti, kateri se prepletajo z dogajanjem v sedanosti in iskricе upanja, ki osvetljujejo ozadje sovraštva in nikoli potešenega maščevanja ter hrepenenje po svobodi.

Film *"Lovci"* (1977) dopolnjuje politično trilogijo v Angelopoulosu, v katerem opisuje reakcijo odziva buržujske skupine, ko ob lovu slučajno odkrijejo truplo nekega upornika, ubitega pred leti v času državljanske vojne. Učinkovita tehnika Angelopoulosa je v filmih redno prisotna, izbruhnila pa je njegova magična in ritmična negotovost, ki je bila živo prikazana v filmu *"Potujoči igralci"*.

#### **Demos Theos**

je začel leta 1968 s filmom *"Kierion"*, ki ga lahko štejeemo za prvi politično angažiran grški film. Prikazuje umor ameriškega novinarja Polca, katerega morilcev niso nikoli odkrili. Theos napade državno ureditev in tuje interese v grškem političnem svetu.

Druge njegove stvaritve so: *"Sto ur v maju"* (1963) in *"Proces"* (1976), ki sta prav tako zelo politično usmerjena.

#### **Pantelis Voulgaris**

Njegov dokumentarni film *"Yimmy Tiger"* (1965) je dobil veliko priznanje na festivalu v Solunu. Ta film napoveduje njegov prvi celovečerni film *"Zaročenka Anna"* (1972), ki obravnava socialno temo, žalostno zgodbo o vaškem dekletu, ki služi meščanski družini v Atenah. Njegovo najpomembnejše filmsko delo je *"Srečen dan"* (1976), ki vsebuje simbolično studijo o brutalnosti koncentracijskih taborišč in človeški vzdržljivosti v njih.

#### **Costas Sfikas**

je politično angažiran režiser, izrazito občutljiv in humanističen. Debutiral je leta 1962 s filmom *"Čakanje"*. (1974) je ambiciozen poskus prikaza kapitalizma v vsej njegovi nečlovečnosti. Film *"Metropolis"* (1975), z odlomki iz Prousta v francoščini in Rilkeja v nemščini, z vložnimi fotografijami in poročili iz let 1900 do izbruha prve svetovne vojne, učinkovito prikaže krutost imperializma.

#### **Nicos Panaghiotopoulos**

Po mnogih reklamnih in kratkih filmih je posnel celovečerni film *"Mavrica"* (1974), v katerem se na nenavaden način spajata filmski realizem in domišljija, ki jo obseda ideja o odtujenosti modernega človeka.

Panaghiotopoulos je nadarjen in popoln tehnik. Njegov naslednji film *"Leni prebivalci rodovitne doline"* (1978), posnet po romanu Alberta Cosseryja, je sarkastična alegorija na buržoazno družbo. Film je čudovito narejen in je med drugimi prejel tudi prvo nagrado na festivalu v Locarnu.

#### **Costas Ferris**

je nadarjen režiser te generacije. S filmom *"Morilci"*, ki je priredba novele znanega pisatelja A. Papadiamantisa in je sociološka in psihoanalitična študija položaja ženske v grški provincialni sredini, je impresioniral solunski festival. Nato je eksperimental s hindujsko doktrino o mitu o Prometeju in ustvaril film *"Prometej v drugi osebi"* (1975). Njegov najuspešnejši film je *"Dve luni v avgustu"* (1978) in je priredba Belih noči Dostojevskega. S tem filmom se je pričel bleščeč vzpon grške kinematografije.

#### **Robert Manthoulis**

je eden izmed najboljših politično usmerjenih režiserjev. Njegov film *"Iz oči v oči"* (1966) je ostra satira na življenje v Atenah pred vojaškim prevratom in se odkrito ukvarja s problemom emigracije. Čeprav je bil zlasti ploden dokumentarist, je naredil tudi odlično komedijo s filmom *"Blues med zobmi"* (1975).

V grškem političnem filmu izstopajo tale imena: Theodoros Marangos, Tassos Psarras, Andreas Thomopoulos, Costas Aristopoulos, Nicos Nicolaides, Thanassis Rentzis, Tonis Lycouressis, Takis Papagiannides, Dimitris Mavrikios, ki delajo s pičilimi denarnimi sredstvi.

Kljub vsem tegobam, in teh ni malo v grški kinematografiji: uvoz 700 tujih filmov na leto, pomanjkanje resne filmske vzgoje, viskke takse, itd., veliko mladih ustvarjalcev vsako leto v Solunu na filmskem festivalu predstavi obetajoče filme, ki vzbujajo zaupanje v bodočnost grškega filma.



## romunska kinematografija

## Zlatolaska

režija: Tony Lycouressis  
 scenarij: Stratis Karras  
 po zgodbi: Tonyja Lycouressisa  
 fotografija: Andreas Bellis  
 snemalec tona: Nicos Achladis  
 sinhronizacija: Thanassis Arvanitis  
 montaža: George Triandafilou  
 glasba: ljudske pesmi in moderna ljudska grška glasba  
 proizvodnja: Tony Lycouressis, 1978  
 Eastmancolor, 35 mm, 98 min

S filmom Zlatolaska se je Tony Lycouressis vpisal med nosilce socialno angažirane smeri v grški kinematografiji. Čeprav ne dosega metaforičnosti in politične ostrine Thea Angelopoulou in Pantelisa Voulgarisa, kakor tudi ne "bunelovske" alegoričnosti in spodjedljivosti v odnosu do buržoazne ideologije Nikosa Panayotopoulou, pa s svojo uprizoritvijo zadržaja v provincialne, tradicionalistične ruralne plasti grške stvarnosti, ki doslej še ni bila predmet kritične filmske analize. Dogajanje je postavljeno v zaostalo in zapostavljeno, "otroško" kmečko-proletarsko okolje. V "skopi" pripovedi, ki se odvija v nekoliko preprostem izenačevanju običajnega, pojavnega z bistvenim, simbolnim, se razkriva, da je "otoško okolje", podrejeno fevdalnim ostankom, ki odlično sodelujejo z reakcionarnimi kapitalističnimi oblastniki in cerkvijo. V filmu je ta sprenevedajoče se čista, izkoriščevalska in zavojevalska oblast dvakrat prizadeta: moralno, zaradi erotičnih odnosov med učiteljem in žensko z otrokom, ki ji je mož umrl, na delu v Nemčiji, ter politično, zaradi aktualno obarvane ljudske igre, ki kot še tako neznamenit akt razredne zavesti predstavlja pogubljalno "rdečo" nevarnost. Učitelju je namreč uspelo animirati zdravo ljudsko pamet, jo osvoboditi iz spreg gospodarjev in cekrve. Čeprav fiktivna, je kritika obstoječih razmer v takšni obliki nevarnejša za oblast, saj je medij ljudske igre dostopnejši širokim množicam, bolj učinkovit kakor pa retorični politični aktivizem. Zato morajo oblastniki v imenu lažne ideologije ta delikt preprečiti in kaznovati. V tem posegu pa se šele pokaže prava narava njihovega na videz civilizirajočega in vizionarsko nostalgičnega ustroja. Ljudsko igro prepovedo, erotično vabljivo "žensko z otrokom" prikrito prisilijo, da odide, učitelja-revolucionarja pa preprosto ubijejo.

Silvan Furlan

Leta 1965 je bila romunska filmska umetnost na višku. Film "Gozd obešencev" Livia Ciuleia je prejel Cannesu nagrado za najboljšo režijo in leto kasneje, 1966., so filmu "Zima v plamenih" podelili nagrado Opera Prima. Navdušenje kritikov je dalo polet romunskemu filmu in povečalo se je število vrstni in število nadarjenih režiserjev. Večina se je odločala za širše teme kot so politične, socialne in filozofske. Boj komunistov v ilegali, proti fašizmu, sta temi, nekaterih filmov te vrsti: "Belí proces" Iuliana Mihuja, "Kanaček in snežni vihar" Manolea Marcusa in "Nedelja ob šestih" Luciana Pintilie. Ta film je dobil prvo nagrado leta 1967 na festivalu mladih v Cannesu in posebno nagrado žirije 1966. leta v Mar del Plati. S filmom "Tudor" Luciana Bratuja se pri nas začena tako imenovana "narodna epopeja" in zgodovinski film je postal resen in poln ambicij. Filmi kot "Sokoli" (1967), Sergia Nicolaescuja, "Kolona" režiserja Mircea Dragana in "Poslednja križarska vojna" Sergia Nicolaescuja so razširili tematiko romunskih filmov: na družbeno in narodno čast ter svobodo. Gledalci si množično ogledujejo romunske filme in zgodovinski filmi gredo najbolj v promet. Lahko trdim, da je zgodovinski film postal "specialiteta" romunskega filma in bo vedno imel svoje gledalce, ki vidijo v preteklosti priložnost za razmišljanje o sedanjosti. Glede aktualnosti skuša romunska kinematografija nadoknaditi zamujeno in se loteva sodobnejših tem. S tem pa uveljavlja nekaj režiserjev in prav toliko stilističnih poskusov, kot npr.: Mircea Saucana z njegovim filmom "Meanders" (1967), Malvina Ursianu z "Jokanda brez nasmeha", Andreia Baliera s filmom "Jutro pametnega fanta" in drugimi.

Kljub temu, da kritika to obdobje označuje kot "ofenzivo sodobnega filma", prav ta opozarja na nevarnost: če ne postavimo filma v sedanjost, ne moremo govoriti o nacionalni filmski šoli.

To je trenutek, ko kinematografija ene generacije podaja roko mladim diplomantom Akademije za gledališče in film, ki se bodi čez nekaj let izkazali na področju aktualnosti. Ti pogumneži zavračajo, česar se je starejša generacija najbolj bala: strah pred napakami, klišeje, šablonski stil, ki vselej popačijo resničnost.

Med zgodovinskim in sodobnim filmom se pojavi nov val, politični film, ki doseže vrh v naslednjem desetletju z dvema nepozabnima filmoma "Moč in resnica" in "Trenutek". To je obdobje, v katerem romunska kinematografija realizira 12 do 14 filmov na leto. Pojavljajo se nove in nove teme, med njimi komedija, toplo pozdravljena s strani občinstva. Opozoriti moramo na filme Iona Popescuja "Gopa" in "Gea" Saizescuja, ki polnijo dvorane. Režiserka Elisabeta Bostan snema filme za mladino (serija Naiča 1964-69) in dolgometražni film "Mladost brez staranja", ki je prejel številne nagrade na mednarodnih festivalih v Dijonu, Toursu, Cannesu, Benetkah in Moskvi.

Prihajamo v sedemdeseta leta. Več kot dvajset let kvaliteta filmov le delno zadovoljuje. Kritika in publika čakata pravo umetniško delo. Na zaslonih je romunski film le občasno v primerjavi s filmi tuje proizvodnje. Glede na take razmere lahko smatramo leto 1971 za začetek rojstva moderne romunskega filma. Režiserji začenjajo razumeti, kaj pomeni biti filmski delavec: biti najprej filozof in stilist, nato pa poskušati ustvariti trajna dela. Organizacija romunske kinematografije se prilagaja potrebi, realizirati 25 filmov na leto. Tematike se bogate, prav tako sodelovanje med filmskimi delavci in producenti. Romunski film postaja bolj borben, ganljiv, bolj prepričljiv.

Leta 1972 smo pričeli revolucionarnega dejanja, ki bo opredelilo rast in razvoj moderne romunske kinematografije.

Prvi znak in najbolj prepričljiv dokaz vseh teh sprememb je večje število filmov. Samo v petih letih, torej od leta 1975 je

proizvodnja narastla na 25 filmov letno, torej se je podvojila. Od 1965 do 1980 je bilo posnetih 264 filmov. Drugače rečeno, 80% filmske dediščine je proizvod zadnjih 15 let. 57% vseh romunskih filmov je sad obdobja med 1971 do 1980. S proizvodnjo v tako kratkem času smo vzbudili zanimanje tujih strokovnjakov, ki vidijo v "romunski izkušnji" pomemben poduk.

Romunski filmski delavci imajo dovolj razlogov, da so ponosni, zlasti zato, ker so uspeli pri občinstvu, ki sprejema njihove filme z ljubeznijo in zanimanjem. Moderna kinematografija pa zahteva novih moči. Tako smo pričrta plazu nadarjenih mladeničev, ki stopajo na sceno: v štirih letih, od 1974 do 1978 je bilo 50 debitantov (18 režiserjev, 19 scenaristov, 13 glavnih operaterjev). Le-ti nimajo predsodkov in manjvrednostnih kompleksov. "Poročna noč" režiserjev Don Pita in Mircea Veriuva šokira s pristno vizijo in novim načinom književne priredbe. Čuteč šibko točko našega filma, trkajo mladi na vrata aktualnega filma: "Dobri Filip" (Don Pita, 1975), "Transport" (Mircea Daneliuc, 1975), "Rdeča jabolka" (Aleksandra Tatos, 1976), "Zelena trava" (Steregulea, 1977). Mladi ustvarjajo filme o odporu proti fašizmu kot "Stena" (Constatin Vaeni, 1973) in "Posebne izdaja" (Mircea Daneliuc, 1976).

Ne želim, da bi mislili, da je kinematografija zadnjih let le kinematografija mladih. Priliv širših, svežih, in nadarjenih (ne pa nujno mladih) filmskih delavcev na kulturno umetniškem področju, edina možna alternativa romunskega filma. V obdobju 1971 do 1980 smo posneli 197 filmov. Nemogoče je tu naštetati naslove in imena, vendar mislim, da so naši režiserji dosegli večjo pestrost stilov, sredstev in načinov ustvarjanja. Mislim, da je lepo število ustvarjalcev imelo možnosti, da se uveljavijo v mednarodni areni — glede na svoje resnične sposobnosti.

Upam, da nam bo in da jim bo prihodnost naklonjena.

**Mircea Alexandescu**



Med zrcali, režija Mircea Verolu

V uvodu je imenitna sekvenca razbijanja zrcal, razpostavljenih v tovarniškem prostoru, v katerem ob delavcih dva mlada buržuja v nemočem besu razbijata lastne podobe v zrcalih: ta sekvenca je metaforična zgostitev vsega dogajanja, ki v dolgovezni pripovedi ne bo doseglo veliko boljših trenutkov.

Ta zrcalna podoba, ki se povsod nastavlja in ji je torej težko uiti, je slika romunske buržoazije, ki je pred začetkom prve svetovne vojne doživljala "identitetno krizo" svojega statusa (razrednega, seveda). V filmu je ta proces uprizorjen (s scenografijo, ki dobro evocira luksuzni dekor buržoaznega ambienta) prek treh ali štirih likov, ki nastopajo kot predstavniki bistvenih momentov buržoazne krize. Tu je v prvi vrsti mlad intelektualec, ki vseskozi omahuje med ugodnostmi svojega (buržoaznega) razreda ter simpatiziranjem z levičarskim prijateljem, socialistom. Bolj "trdni" predstavnik buržoazije je podjetnik, tovarnar, ki afirmira cinično iznajdljivost svojega razreda v vsaki politični situaciji (manipulacije glede romunske "nevtalnosti", neodločenosti, ali se "splača" stopiti v vojno ali ne). Tako je nosilec konfliktna situacije "omahljiv intelektualec", razcepljen med dve simpatiji — na buržoazni razred ga priklepa erotična vez (žena, ki bi jo rad zapustil, a se k njej nenehno vrača), v negacijo tega razreda pa ga vabi ideološko prijateljstvo z revolucionarjem. Ko bo pod erotiko razkril ekonomski interes in v prijateljstvi smrti prepoznal moč tveganja, bo razkril svoje buržoazno zrcalo in postal "vojaški subjekt" (zmožen odgovornosti za "višjo stvar" in ne le za razredne interese).

Tako se film močno približuje evropski liniji "retro-fikcije", obujanja buržoazne preteklosti, njenih šarmov in kriz, le da se je mestoma izgubil v ohlapnosti in razpustitvi intenzivnosti.

**Zdenko Vrdlovec**

## "Med zrcali"

(Intrje Oglinzi paralele)

scenarij: **Mircea Verolu** po ideji Camila Petruscuja

režija: **Mircea Verolu**

snemalec: **Calin Ghibu**

glasbena oprema: **Tiberiu Borcoman**

igrajo: **Ion Caramitru, Ovidiu Iuliu, Molodvan, George Constantin, Elena Albu,**

**Dorel Visan, Rodica Tapalaga, Fory Etterke, Virgil David** itd.

leto proizvodnje: 1978

## IV. balkanski filmski festival

# Bibliografija jugoslovanske filmske literature in publicistike

Zdenko Vrdlovec



V okviru balkanskega filmskega festivala v Ljubljani je bila v prostorih Iskre odprta razstava filmske literature in publicistike v Jugoslaviji v obdobju 1945—79, ki jo je pripravil Slovenski gledališki in filmski muzej v sodelovanju z beograjskim Inštitutom za film. Razstava se je pač zaprla ob zaključku festivala, vendar je zapustila pomembno in trajno sled, ki jo predstavlja bibliografija filmske literature in publicistike, se pravi, doslej prvi popis vseh publikacij — tujih in domačih filmskih knjig in brošur, domačih filmskih revij in časopisov, serijskih izdaj in biltenov — ki so izšle v Jugoslaviji v obdobju 34 povojnih let. Avtorja bibliografije sta sodelavec Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja Silvan Furlan in sodelavka beograjskega filmskega inštituta Ljubica Milenković-Tatić, uvodno predstavitev bibliografije pa je napisal direktor inštituta dr. Momčilo Ilić.

Kakor se je sama jugoslovanska kinematografija začela z odlokom "od zgoraj", sklicujočim se na Leninovo tezo o filmu kot "najpomembnejši umetnosti", tako se je tudi prvi razcvet filmske literature pričel s prevajanjem priročnikov, ki sta jih terjala filmska neizkušenenost in pomanjkanje osnovnega znanja (tako je bilo prevedenih nekaj osnovnih del zlasti sovjetskih avtorjev). Domači avtorji so v glavnem objavljali scenarije in le redko filmske tekste. Vendar je ta bilanca (do začetka petdesetih let) videti dokaj ugodna: izšlo je 70 knjig in publikacij, med njimi več kot polovica prevodnih.

Edini prostor, ki je bil tedaj namenjen oblikovanju filmske misli, je bil prvi jugoslovanski povojni filmski časopis "Film", ki je izhajal med leti 1945—50 in ki — po besedah Momčila Ilića — še zmeraj služi kot "dobro zrcalo obdobja, v katerem se je naš film porajal in napravil prve korake". Njegov naslednik je bila istoimenska revija, ki jo je ustanovila Zveza filmskih delavcev Jugoslavije: obstajala je le dve leti, toda v tem času je pod vodstvom Aleksandra Vuča in Vicka Rasporja dosegla še danes veljaven sloves enega naših najboljših filmskih časopisov, ki se je odlikoval s polemično odprtostjo ter z ostrimi, toda pogosto lucidnimi sodbami.

V petdesetih letih okoli 30 založnikov iz Beograda, Zagreba in Ljubljane izda skupno okoli 50 knjig in brošur, a razen monografije o Eizenštejnu med njimi ni tehtnejših dosežkov.

Pač pa se v tem času dogodijo odločilne spremembe v izdajanju filmskih revij: tako je v Sloveniji nastala revija "Film", ki jo je po desetih letih (1951—61) nasledil "Ekran". V Beogradu izhaja dve leti pomembna revija "Film danes", v Zagrebu pa se najprej pojavi "Filmska revija" in nato "Filmska kultura", ki jo Momčilo Ilić skupaj z "Ekranom" uvršča med vodilne jugoslovanske filmske časopise.

Šestdeseta leta pomenijo ponovno renesanso filmske knjižne produkcije, vendar tokrat že bolj domače (med tujimi deli je gotovo najpomembnejša Sadoulova "Zgodovina filma", med domačimi pa je treba omeniti Muskovo "Kratko zgodovino filmske umetnosti" in Brenkov "Oris zgodovine filma v Jugoslaviji").

Drugi val knjižne produkcije s konca šestdesetih let predstavlja največji dosežek v filmsko-založniški dejavnosti vseh 35 let in sega do današnjih dni. Glavna zasluga pripada beograjskemu filmskemu inštitutu, ki je s svojimi publikacijami oskrbel jugoslovansko področje s prevodi temeljne sodobne filmske teorije. Ob njem je druga najpomembnejša ustanova beograjska univerza umetnosti, ki izdaja predvsem domača filmsko-teoretična in priročniška dela. Seveda je treba omeniti še slovenski delež: pri ljubljanski dvorani kinoteke izhajajo občasne publikacije, predvsem monografski zapisi o tujih režiserjih, za bolj kontinuirano založniško dejavnost pa skrbi DDU Univerzum s priročniki in učbeniki za potrebe svoje filmske šole.

Ta sicer skromni pregled pa vendarle zadostuje za dve, tri opombe: prvič je iz bibliografije dovolj dobro razvidno, da v Jugoslaviji še nimamo ne le zgodovine domačega filma (razen nekaterih rudimentarnih poskusov), ampak tudi nobene monografije o kakšnem jugoslovanskem režiserju; nesorazmerje med prevodno in domačo filmsko literaturo zgovorno kaže na naravnost invalidno situacijo domače filmske refleksije, kajpada popolnoma institucionalno pogojeno, ker naš šolski sistem še zmeraj ne more prav verjeti, da se je mogoče filma učiti še kako drugače kot preko obrtnega priučevanja. Pripomba, ki bi skušala komentirati slovensko situacijo, kjer razen dveh, treh pomembnih prevodnih del, ne uspe iziti prav nič, kar ni "učbenik" ali "priročnik" (tako da se zdi, da na Slovenskem ne moremo preboleti "učne dobe") — pa bi se še komaj zadrževala v mejah vljudnosti.

**IV. balkanski filmski festival****Srečanje  
filmskih šol****Bojan Kavčič**

V okviru 4. balkanskega filmskega festivala je v Ljubljani potekalo tudi prvo srečanje filmskih šol in akademij balkanskih držav. Pravzaprav je bil naslov te prireditve nekoliko pretiran, saj se je poleg ustreznih jugoslovanskih ustanov udeležil le še Višji inštitut za filmsko umetnost iz Sofije, program pa je popestril filmski izbor organizacije CILECT, ki v mednarodnem merilu povezuje izkušnje filmskih šol z vsega sveta.

Med filmi, ki smo jih videli, je bil brez dvoma najbolj zanimiv prav izbor CILECT, še zlasti pa so izstopali ameriški film "Styx", kanadski "Metamorphosis", indijski "Canibals", sovjetski "Štafeta" in belgijski "Pour vous servir".

"Styx" je zanimiva, tehnično dobro izpeljana, čeprav nekoliko formalistična študija podzemne železnice; pravzaprav gre za vizualno primerjavo med statično komponento tega fenomena (čakanje na postaji) in njegovo dinamično razsežnostjo (drvečimi vozovi železnice). Film se torej ukvarja predvsem s stvarmi, vendar na način, ki vnaša v "pripoved" neko humanistično razsežnost, saj prav s poudarjanjem hladnosti, brezčutnosti sodobnega potniškega transporta reflektira odsotnost človeškega "elementa", na katerega pravzaprav meri. Pravi predmet tega filma je torej človek, čeravno je odsoten.

Indijski film "Canibals" obvladuje bolj tema (o izkoriščanju otrok) kot izvedba. Tema sama je seveda šokantna, vendar ji filmska formulacija ni dorasla — vse skupaj je posneto preveč površno in "neposredno", da bi gledalca prepričalo. Če vnaša "Styx" humanistično dimenzijo v "pripoved" zgolj posredno, smemo reči za film "Canibals", da jo vnaša direktno, prav skozi prikazovanje ljudi (otrok), s čemer je seveda vsiljiv. Na vsak način pa se zdi, da je to delo bližje televizijskemu kot filmskemu izražanju.

Mnogo bolj zanimiv je belgijski "Pour vous servir", dokumentarec, ki navidez hladno in neprizadeto prikazuje življenje in delo na gerontološkem oddelku neke bolnišnice. Film sicer govori o ljudeh, vendar jih obravnava na način stvari (kar zapuščeni starci objektivno — s stališča zdravstvenega osebja — tudi so, še najbolj tedaj, ko postanejo trupla). Vse skupaj je dokaj mučno, prežeto z nekakšno hladno grozo, vendar daje prav na videz objektivno stališče kamere (in tudi režije) filmu angažiran značaj, saj nas le-ta ne pošiljuje s kakim solzavim, vsiljivim "humanizmom", marveč pusti situaciji, ljudem, sestram in starkam, da "govorijo" o sebi in o svojem položaju. Na ta način se nam "Pour vous servir" razkriva kot čistokrvni dokumentarec, pri gledalcu pa pusti diametralno nasprotno občutke od tistih, ki jih neposredno "stimulira" sama atmosfera pripovedi.

Sovjetska "Štafeta" sloni na drobni anekdoti iz šolskih klopi — pripoveduje namreč o prvem poljubu, o "instituciji", ki se prenaša s starejših učencev na mlajše, pri čemer film ni brez nekakšne socrealistične duhovitosti, vendar sta tako tema kot izvedba "pretenki", da bi bil kaj več kot zgolj prijetna zanimivost.

Kanadski prispevek "Metamorphosis" je pravzaprav kratka igrana satira o človeku, ki v dvigalu doživi nekakšno kompresijo časa in se postara tako rekoč v nekaj sekundah. Na prvi pogled se zdi, da gre za "bodico" na tempo današnjega "pospešenega" življenja, vendar pa zgodba o človeku, ki z "vajo" doseže, da more živeti tako hitro, kot vozi dvigalo, o človeku, ki v dvigalu sprva preživlja le svoj prosti čas, pozneje pa tam opravlja tudi svoje službene dolžnosti, pri čemer uspe na koncu zbiti vse svoje življenje v nekaj sekund bliskovite vožnje — v resnici presega zgolj "bodico" in postane metafora o "humanističnih" vrednotah časa in prostora.

Igrana satira je tudi bolgarski film "Pejsaž", ki smo ga videli v okviru izbora Višjega inštituta za filmsko umetnost iz Sofije. Čeprav je mogoče reči za celoten izbor, da nas je tako po tehnični kot po vsebinski plati presenetil, saj so bila vsa štiri prikazana dela ne le zanimiva, pač pa tudi dokaj kvalitetna, je bil "Pejsaž" vendarle najzanimivejši. Film govori o slikarju, ki želi za vsako ceno naslikati kmečko hišo, in o lastniku te hiše, ki hoče slikarju na vsak način preprečiti, da bi ga prek likovne govornice "oropal" njegove lastnine. Prav ta prenos realnega razmerja v irealno, zamenjava slike s predmetom slikanja, povzroči katastrofo, ki je vsaj toliko komična kot tragična.

Za filme beograjske Fakultete dramskih umetnosti smemo mirno trditi, da nas niso posebno pritegnili, pri čemer tudi že vnaprej hvaljeni "Kokan" ni bil nikakršna izjema; mnogo boljši pa so bili prispevki zagrebške Akademije za gledališče, film in televizijo (to velja zlasti za izvrstno "montažo korakov" z naslovom "Hoja").

## IV. balkanski filmski festival

Ljubljanska  
filmska šola

Silvan Furlan

"Amen pod kamen" Mitja Milavca, studenta filmske režije na ljubljanski AGRFTV



V programu filmskih šol na IV. balkanskem filmskem festivalu se je predstavila tudi ljubljanska Akademija za gledališče, radio, film in televizijo. Videli smo študijske kratke igrane in dokumentarne filme Mitja Milavca, Žareta Lužnika, Igorja Pedička, Igorja Prodnika, Draga Parovelja in Slavka Hrena. Skoraj vsi prikazani filmi, večinoma dela študentov višjih letnikov filmske režije, kažejo avtonomnost v pristopu k obravnavi filmskega materiala: tako dokumentarnega na videz nespremenjeno iztrganega iz toka življenja in prenesenega v nove idejne zveze filmskih slik, kakor fiktivnega, pretopljenega iz mentalnih podob v koordinate filmskega realizma in njegovih mejnih variant. V prvi vrsti pa predstavljajo predvajani filmi, ne glede na medsebojne razlike, samostojnost v odnosu do nekega "jeklenega in uniformirajočega" pedagoškega modela, ki bi skušal krojiti druge po svojem vzorcu. V filmih ni razbrati idejnih in estetskih paradigem institucije, v filmih ni sledov "šolskega", kar je samoumevno glede na dejstvo, da so to filmi s konca študijskega procesa. V tem času se funkcija pedagoškega stroja, ki naj zagotovi obvladovanje, rokovanje z instrumentarijem filmskega medija (ne samo tehničnim, formalnim, marveč tudi idejnim in ideološkim) preneha in prične se obdobje, ko se mora med vzgojiteljem in vzgajanim vzpostaviti dialog, saj le ta odpira prostor ustvarjalnosti in izvirnosti, ki je vedno v dialektičnem odnosu s institucionalnim, akademskim, izjavljenim, izdelanim. Ustvarjalno prestopanje praga šolsko uzakonjenega je mogoče naslutiti v bolj ali manj izraziti obliki v omenjenem nizu ljubljanskih študijskih filmov. To

pa je tudi dovolj, da zavzamejo v trenutno medli, večinoma neangažirani, nekritični in šolsko-literarni produkciji slovenskega profesionalnega kratkega metra, ki bega med deskriptivno etnografijo, turistično folkloro in šablonsko umetniškimi večnimi resnicami, vidno mesto.

Naj omenimo le dva filma, v tem pogledu izrazitejša primera.

Dokumentarni film *V temi* Žareta Lužnika govori o človeku, ki je zbežal od partizanov, se kasneje družil z belogardisti in se nato skril ter ostal v temi več kot trideset let. Film ne preiskuje argumentov, ki naj opravičijo ali spodbijejo kazen, saj je bila vloga tožitelja in obtoženca združena v eni osebi. Obseg svojega prestopa je prestopnik sodil sam; ali je bil krut ali milosten sodnik, to ostaja "v temi", v zavesti in vesti sodnika/obtoženca. Toda trideset let teme je le velika kazen. Ali so v temi le človeški strah ali tudi hudodelstva? In ker film ni detektivsko zastavljen in ker tudi ne more s svojim celuloidom secirati, pronikniti v "možgane človeka teme", ve, da mu bo ta resnica ostala prikrita, zato se zavrti okrog tega črnega znamenja in dreza v spomine, v današnja gledanja in presojanja odločitve in kazni, ki so zapisana v zavesti sovaščanov. V napetosti med preteklostjo, v kateri se nahaja (velik ali majhen) vzrok za tridesetletno temo, za temo, ki je v filmu potisnjena v "off" in jo nakazujejo le besede (spominske pripovedi, stališča in sodbe) ter vitalno in materialno, "fizično" sliko današnjega vsakdana, se odvija film in njegova moč privlačevanja gledalčeve pozornosti.

Film *Amen pod kamen* Mitja Milavca je opredeliliv kot pesniški film. Sestavljen je iz niza metaforičnih slik, ki nudijo možnost branja v smeri razmejevanja in zblizevanja življenja in umetnosti, dela in igre, minljivega in trajajočega. Toda v tokratni optiki ta dva pola nista v nasprotju, marveč tvorita harmonično celoto. V njej predstavlja moteči element lik fanta — voyeurja, ki se o svojem gledanju sprašuje zato, ker ne najde v tem početju smisla in ker je zaradi opazovalske distance, ločen od smisla tistega, kar opazuje. Na nek način je podoben filmu (v smislu tehno-logične zavesti), ki sprašuje dvojnik, kar je originalu samoumevno (film v smislu reprodukcije stvarnosti), in ki razbija steklena platna slikarske domišljije (film je kot reprodukcija ujet v predmetnost sveta in je zato nestrpen do "kraljestev duha").

In ker *Amen pod kamen* in film-reprodukcija, obesi voyeurja, da odpre prostor samemu sebi, da prestopi v domišljijsko z mitičnimi obeležji. Morda vsega tega v filmu ni in njegove podobe silijo drugam. Toda nekam le silijo.



## Ukrenimo kaj!

27. beograjski festival dokumentarnega in kratkega filma, od 17. do 22. marca 1980

### Franček Rudolf

Skoraj vsako leto se srečam s pomladjo najprej v Beogradu. Nekje proti koncu marca izbruhne sredi festivala kratkega in dokumentarnega filma. Filmski festival pomeni vedno isto — ves dan presedeti na konferencah in v kinodvorani in zvečer v hotelu na vse načine razmigavati sklepe. Takoj moram poudariti nekaj bistvenih ugotovitev:

*Beograjski festival je kulturni dogodek kot celota. Pomemben je kot festival — posamezni filmi so pravzaprav nekaj čisto drugega kot ta celota. Beograjski festival učinkuje kot ena sama teden dni trajajoča predstava. Kako bi učinkovali posamezni kratki filmi v kinodvoranah, ne vem in tega ne morem soditi. Premalo sem jih videl, saj jih običajno ne vrtijo. Beograjski festival je manifestacija, ki stane kakih 50 milijonov, (pet starih milijard) in ki je ne posname en sam producent, ampak veliko število različnih producentov iz vse Jugoslavije. Vsako leto žrtvuje družba sredstev za polovico (ali tretjino) famozne Dražgoške bitke, da se s pomočjo kakih 120 režiserjev in 20 različnih producentov dokoplje do beograjskega festivala.*

*Brez dvoma ima tako draga in tako zapletena proizvodnja globlji namen: namen, da bo televizija (ki se samo v enem primeru javlja kot koproducent enega filma) izbrala deset, dvajset filmov in jih predvajala.*

*In še: da bodo direktorji tujih festivalov odbrali deset, dvajset filmov in bodo ti filmi potovali po Evropi (skupaj z režiserji in producenti) in pobrali nekaj nagrad.*

*Nekaj teh filmov bo tudi prodanih v tujino, spet najbrž največkrat televiziji. O festivalu pišejo časopisi. Tako o vsakem večeru kot o vsakem filmu posebej. Čeprav festivalska dvorana ni redno polna, stokrat ali tisočkrat več ljudi bere v časopisih o kratkih filmih. Beograjski festival je prireditev, ki s pomočjo večjega števila novinarjev spreminja filme v časopisne članke in radijska poročila.*

Na festivalu so neprimerno pomembnejši novinarji kot filmski režiserji.

Srečal sem (v zadnjih dvanajstih letih) na beograjskem festivalu vsaj

desetkrat več novinarjev kot filmarjev. Tudi zanimivejši so bili.

*"No, zdaj mi pa v nekaj besedah povejte za radio vsebino vašega filma..." "V nekaj minutah te plasirajo skozi eter v domove stotisočev — kaj pa film?"*

Če bi to družbo zanimal film in posebej še dokumentarni in kratki film, bi ga vrtela v kinematografih in po televiziji, prirejala bi pa Festival filmske kritike ali Festival radijskih intervjujev s filmskimi režiserji.

Festival ali pogreb — to je ista beseda. Zakaj sem vedno soudeležen pri pogrebih filma in zakaj ta družba enkrat ne zakoplje novinarjev v njihovimi pokvarjenimi časopisi in nemoralno pravičnimi kritikami vred? Menim, da je velik luksuz posneti 120 filmov za (približno) 50 novih milijonov in pri tem dovoliti, da je vsaj pol te produkcije že apriori porinjene v informativno sekcijo.

Resnici na ljubo tudi — izredno visoko število filmov je slabo zamišljenih, slabo narejenih, slabo zmontiranih, ne samo neprofesionalno (čeprav so avtorji tudi strašni profesionalci), ampak malomarno. Kratko malo — vsaj polovico filmov je zelo težko gledati.

Slaba gledljivost — to je element, ki me zelo prizadene. Ne poznam umetnosti, ki bi bila tako okorna, težko dostopna in utrudljiva, kot je to dokumentarni in kratki film. Mojbog, celo številni animirani filmi so — in to toliko, da jih je za cel večer — razvlečeni, dolgočasni, nekomunikativni.

Spominjam se časov, ko se je slikarstvo otepal z nekomunikativnostjo, z "nevšečnostjo", ko so ljudje govorili "to ni za gledat". Kdaj so že ti časi minili in če danes zakoračiš v galerijo, si lahko prepričan, da boš na razstavi našel nekaj, kar se bo čisto spodobno dalo gledati.

Negledljivost in neužitnost gojijo gledališča — te kulturniške kaznilnice in seveda pesniki in njihove založbe. Pesnikom (na deset povsem nečitljivih eden kolikortoliko prijeten) tudi izdelovalci kratkih filmov niso kos. Toda neužitnost je star privilegij pesnikov in ne vem, zakaj bi ga tako vneto gojili tudi avtorji kratkih filmov?

Ne vem, zakaj bi si avtorji kratkih filmov lastili "pesniško" neužitnost. Beograjski festival je vseeno prijetnejši in dragocenejši kot puljski festival. Vseeno je lažje prebavljiv (čeprav brez morja) in znatno več ti pove tako o naši družbi kot o filmu samem. Pravijo, da je beograjski festival v upadanju. Ne bi se strinjal. Vedno je bil angažiran, pa nikoli kaj prida angažiran. Vedno je bilo mnogo slabih filmov (res da jih je mogoče letos nekaj več kot običajno) in vedno je bilo dovolj gledljivih, prijetnih, zanimivih, užitnih filmov. Ne sicer veliko in vprašanje tudi — za koga užitnih, kajti okusi so zelo različni. Letos je bil festival dobro obiskan in zanimiv kot običajno.

Mnogi filmi so razburili dvorano, novinarje in kuloarje s svojo izjemno kritičnostjo, borbenostjo, angažiranostjo in podobno. Tako je to: kinoobiskovalci in novinarji še bolj so vedno na sledi globoki in še globlji resnici. Mit o filmu iskalcu in razkrivalcu resnice in bistva spreminja festivale v tekmovanja: ali bo film ta in ta izjemno znanstveno odkritje in ali bo to odkritje nagrajeno z nagrado in ali bodo vsi (ali vsaj vsi, ki prav mislijo) spoznali bistveno resnico venprodirajočo skozi določen film?

Revolucija je ugledna gospa pri šestdesetih, na klimakterične težave je že davno pozabila, lepo oblazinjena je s salom in nekoliko otožna je in blazirana. Ob besedi "delavec" se Jugoslavlani še zmeraj spomnimo na "nekaj brezgrešnega, čudovitega, sladkega in dragocenega". Ta zamenjava pojma "devica" iz viktorijanske dobe in "delavca iz preteklih desetletij" rojeva serijo "družbeno angažiranih filmov".

Festival sestavljajo še: filmi o živalih, ki so si na vseh festivalih podobni, običajno visoko kvalitetni in obenem nekaj tako trdnega v postavki evropske kulture kot n. pr. folklorni ansambli.

Animirani filmi so dosegli kvaliteto, ki jim omogoča pot iz Jugoslavije po svetu, dostop na vse festivale. Kulturna vrednost vseh animiranih filmov, kar sem jih kdaj videl, ne odtehta kulturne vrednosti stripov o Alanu Fordu. Če bi morali izbirati med zagrebško šolo in Disneyem,

mislim, da je Disney neprimerno večji ustvarjalec, globlji in bolj človeški. Kratki igrani film je vrst, ki je ne razumem. Gledal sem obilo enominutnih pornografskih filmov, pa triminutne, pa petnajstminutne in moram reči, da me še nobeden ni izrazil dolgočasilo. Med kratkimi igranimi filmi so izredno redke izjeme, ki te ne navdajo z zdravo duletičevsko-klopčičevsko porcijo dolgčasa.

Na 27. festivalu so bili kratki igrani filmi delani skoraj grandiozno, bistveno bolj ambiciozno kot na prejšnjih. Kot da pretendirajo, da bodo deli celovečernih filmov. Predstavljajte si pisatelja, ki reče: napisal bom tri strani dolgo črtico, ki pa bo takšna, kot da je del Tihega Dona.

Kratek igrani film kot del (in kopija) celovečercer? Čista pomota. Kratek film je pomemben ravno zato, ker je kratek, reven, lapidaren, ker uporabljata tista precizna izrazna sredstva, ki drugače zbledijo ob silnih dekorirjih celovečercer.

Festival kratkega filma izpričuje raznolikost. To je fantastično, če se ob tem spomnimo enoličnosti (posebno ideološke enoličnosti) puljskega festivala. Beograjski festival nas opozarja, da potencial filmskih ustvarjalcev, spušen v vode dokaj privatistične samovoljne, naključne, nenadzorovane produkcije — vseeno pokaže veliko različnosti, če že ne veliko samostojnosti. Žal jugoslovanska kultura ne izkoristi dovolj vseh teh "izdelovalcev filmov" in še manj jih izkoristi televizija. Festival kratkega filma je tako nehote oaza ustvarjalnosti, rezervat za umetnost, je nekakšen raj za filmske ubožce, ki moramo drugače svoj vsakdan preživeti v "kruti" stvarnosti. (Pa četudi je za nekatere ta stvarnost izdelovanje oddaj na televiziji ali proizvajanje reklam).

Opisati festival kot celoto ni lahko — opisati vsak film posebej je nemogoče.

Poskusimo najprej s celoto — ko gledam kataloge iz prejšnjih let, ugotavljam, da si večine filmov nisem uspel zapomniti. Izginili so. Če bi katerega videl še enkrat, bi vedel: tega sem že videl (to se mi dogaja na raznih retrospektivah), vendar po naslovih in avtorjih in beležkah v katalogu težko razvozlavam njihovo istovetnost.

Festival je enkratna vsakoletna prireditev — in naslednje leto bodo po istem kopitu in po istih idejnih zamislih narejeni novi, podobni filmi. Večino jih bodo naredili tudi isti avtorji kot letos. Avtorji, ki desetletja in stoletja razvijajo svoj filmski opus in so kot republiški reprezentanti nekakšne žive dragocenosti. Njihovi filmi bodo eno leto boljši, eno slabši, eno leto bodo prinesli nagrado, drugo ne... edino pa, kar se bo pri vsem razvijalo, bo kritika in z njo povezan sistem poročanja o filmih...

Presenetilo me je, s kakšno simpatijo, zagnanostjo in blazno predrznostjo so moj lastni film novinarji raztolmačili vsak po svoje, ne oziraje se na kakršnokoli dejstvo. Oh, ko bi

režiserji bili tako ustvarjalni kot novinarji!

In tu seveda vprašanje: ali ni režiser-novinar? Ali ni raziskovalec družbe? Glede na to, koliko mesecev in let je potrebnih, da ti odobrijo kratki film in da ga lahko narediš — bi rekel odločno: NE!

### Prihodnost kratkega filma v Sloveniji!

*Vprašanje predvajanja.* Bajе jih v kinematografih ne predvajajo, ker zahtevajo zanje distributerji sorazmerno visoko izposojevalnino. Bajе jih ne predvajajo, ker s tem krajšajo prave predstave. Nasvet: Če bi hoteli kinooperaterji vrteti enominuten, polminuten film — pa snemajte režiserji za božjo voljo tako kratke filme. Če bi hoteli vrteti umetniške kratke filme, ki bi bili dolgi, kot reklame — mogoče pa zanje distributerji ne bi hoteli kdove kaj in mogoče bi bilo narediti tako zanimive kratke filme, da bi prodrli v kinodvorane. V kinodvorane danes, v Sloveniji, v Jugoslaviji. V vse te kinodvorane, v katere hodimo vsak dan.

Produkcijo kratkih filmov je potrebno brezobzirno prilagoditi temu cilju. Če da družba 4.200.000 Ndin za kratek film (in celo več), sem pripravljen narediti enominuten film recimo za 20.000 dinarjev, z ostalimi milijoni pa naj družba plača predvajanje tega dotiranega filma po kinodvoranah. Naj kupuje viskije in mercedese kinooperaterjem, toda prepovedujem tej družbi, da mojega filma ne vrti. Prepovedujem kateremukoli funkcionarju na kateremkoli nivoju, da bi sploh diskutiral o možnosti, da moj film ne bi bil predvajan. Pravtako je treba prilagoditi proizvodnjo na Vibi temu namenu: karkoli se posname (dobesedno — karkoli) MORA za vsako ceno biti predvajano v vseh (maloštevilnih) kinodvoranah Slovenije.

Tistega, kar se ne bo predvajalo, naj se ne snema.

Kaj mi pomaga, če posnamem desetminuten film, ki bo zavrten na nekaj festivalih in na televiziji (kjer ga že medij sam prekalificira), v kino pa ne bo našel poti. Raje bi posnel polminutni film za kino.

### Gledljivost slovenske produkcije

Moram takoj propomniti, da bi se hudo prestrašil, če bi moral slovensko produkcijo kratkih filmov leta 1979 gledati v kinodvorani kot predfilm. Mislim, da si ne bi želel gledati skoraj nobenega od teh kratkih filmov. Prva in najhujša zabloda: filmi so predolgi. Deset minut je za kratek film povsem dovolj. Bilo bi pa dovolj tudi pet minut.

Kratek film, dolg dvajset minut, me spominja na sonet v nadaljevanjih in z opombami v heksametrih!

Tudi beograjski festival premore komaj kakšnih deset filmov, ki bi si jih želel gledati v kinu kot predfilme. Ti so v glavnem animirani — ki so tudi namenjeni tržišču izven Jugoslavije. Tudi za te filme je značilna "gostostičnost" in

"gostoeftnost". Večina bi lahko bila krajša in odločnejša.

### Avtor kratkega filma

Avtor kratkega filma je režiser in večinoma tak režiser, ko dobi kratek film, pozabi, da ni dobil celovečerca (ali celo televizijske serije). Neverjetno, kako malokateri izmed avtorjev ceni skopost izraza. In neverjetno, kako si novinarji intenzivno želijo sto kadrov in dvesto ostrih rezov v triminutnem filmu, vmes pa še petdeset zoomov. Avtorji kratkega filma se obnašajo kot ljudje, ki jim je enkrat na leto dovoljeno govoriti (in se jih ne bo slišalo, ko bo film narejen, ampak šele mesece kasneje, ko bo predvajan v Beogradu) in zato uporabljajo nadvse tehtne globoke izraze, silno velike teme jim služijo za izhodišče in pri vsem tem skušajo biti čim glasnejši in čim bolj patetični — ker ničesar ne smemo izpustiti iz rok, ne smemo izgubiti priložnosti, če danes ne uporabim fanfar, jih bom lahko šele naslednje leto.

Tudi frustrirani klimakterični režiserji jugoslovanskih celovečercer niso nič boljši — manj ko je kinematografija predvajana v domačih kinih in manj ko prodira na tuje, bolj skuša biti kunština in globoka in specialna in družborešilna in sploh. Dobrega nežnega fuka pa sploh ni sposobna prikazati.

Če primerjamo kvaliteto porničev v amsterdamskih pornoshopih — prerasli so jugoslovanski film tako zelo, da mi solze kapajo na stroj, ko to pišem.

Ko sem listal pornorevije na frankfurtskem letališču, sem se vprašal: kdo jim tiska tekst v štirih jezikih istočasno in brez napak in brez pomešanih strani? Da ne govorimo o kvaliteti barvnega tiska? Ali bi kupci pornorevij še kupovali te izdelke, če bi bili le-ti natisnjeni tako kot povprečna superdraga superumetniška slovenska knjiga — kjer so napake sestavni del dogajanja?

### Ukrenimo kaj!

Kaj je potrebno narediti? Nekaj čisto preprostega. Odbрати toliko talentiranih režiserjev, kot jih 1) potrebujemo 2) zmremo preživeti in jim preskrbeti dostojne dohodeke in dovolj dela. Ni potrebno in nikakor ni priporočljivo, da bi bilo vse njihovo delo: snemanje kratkih in dokumentarnih umetniških filmov. Vendar loterije z razpisi in dobro voljo kulturne skupnosti in producenta ne prispevajo h gospodarnosti snemanja kratkih filmov.

Rekel bi, da je večina kratkih filmov lanske slovenske produkcije predragih in prebogatih. Za isti denar bi ob malo drugačni organizaciji in stimulaciji posebno organizacije in režiserjev mimogrede lahko proizvedli še enkrat več filmov.

Vendar, bil bi že čas, da bi o tem, kaj se bo snemalo pri kratkih filmih, odločali režiserji. In to odločali z odgovornostjo in ob vseh jasno izraženih omejitvah (ki jih nujno

postavljajo še drugi udeleženci v tej igri). Osnovati je treba sosvet režiserjev kratkih filmov in ti naj najdejo neko obliko, da bodo nadomestili avtoritarne načine določanja programa.

Natečajji varujejo avtorjevo identiteto. Na ta način omilijo kuhinjo. Dobro. Krasno. — Vendar, da dosežemo ta ne posebno važen cilj, tvegamo, da so scenariji in režiserska hotenja povsem napačno razumljeni. Tvegamo, da, ko sprejemamo tekste brez režiserjev, sprejemamo nekaj, za kar sploh ne vemo, kaj je to.

Izbor tega, kar se bo snemalo, je bil, kar pomnim, naključen. Edini zares upoštevani element je bil socialni — pač naj vsake toliko časa pride vsak avtor na vrsto, da bo nekaj zaslužil oz. da ne bo postal socialni problem. Zdaj še ta, socialni kriterij odpada. Nekaj več šans imaš za kratek film, če te nagradijo za "nadebudnost", t. j., če ti dajo film, ker si "novo ime", ker si "perspektiven". Hitro zapravi priložnost, da ne bo več sitnosti s tabo. (Da ne boš več perspektiven)!

### Televizija

Kaj bi bilo, če bi televizija sklenila, da posname vsako leto recimo trideset kratkometražnih dokumentarnih ali igranih umetniških filmov? Ne novinarskih oddaj, ne dolgih in okornih zapisov — majhnih lirčnih umetniških izdelkov. Pa bi začetniki raje štartali z umetnostjo kratkega filma na televiziji in ne pri filmu (kjer je to predrago), obenem pa bi televizija lahko s krepko brco potisnila v naročje umetnosti množico svojih stalnih kadrov.

Televizija se za kaj takega ne bo odločila — čemu? Tako ali tako so kratki filmi Jugoslavije oropani kinematografov, s tem pa tudi cene, in zato jih je mogoče po potrebi kupiti za potrebe in v slavo televizije. To je ravno tako kot če bi jaz svoj mercedes uporabljal kot hlevček za svoje prašiče.

### Čustva v jugoslovanskem kratkem filmu

Vzemimo film Živka Nikolića: Graditelj. Zidar stanuje v baraki, gradi pa nove bloke. Ko se vrača z dela, zagleda dečka, ki v baraki igra violino. Rekel sem Nikoliću —: Tvoj film prikazuje neizmerno bogastvo Jugoslavije. Delovne ljudi pri nas pustimo živeti v barakah, kjer so neprestano prehlajeni in tako lahko špricajo službo (zavarovani so!) in obenem trošijo bajno energije (nič ne troši več energije kot baraka) in ti kažeš še dečka, ki igra violino doma v baraki, namesto da bi jo na ulici za denar (in si tako zaslužil za pol kvadratnega metra novogradnje), tako mu bo ostala meščanska ljubezen do glasbe, baraka in revmatizem. Ni razumel, kaj hočem povedati.

Film Nikše Jovičević govori v filmu "Zašto?" proizvodnje Dunav filma o delavcu, ki ga niso pustili v tovarno, ker ni hotel obriti brade, rekli so: brada je samo za umetnike. Imeli so prav. Jaz nočem nositi brade, jo pa

moram, ker bi brez brade trpel moj umetniški ugled. Tisti delavec iz Jovičevićevega filma pa ni obril brade, zgubil je službo in je že enajst mesecev brez dela in se s platna dol sprašuje "od čega da živim? šta da radim?" Taki tipi sodijo v zapor, ne pa na film.

Jaz bi svojo brado ne samo odstrigel ampak tudi požrl, če bi to koristilo mojemu biznisu (in kolikor poznam umetnike, so še hujši med njimi). Jovičević se sploh ne zaveda, da opaža pojav, ko neki mladi delavec dojema samega sebe kot belo narciso polno ponosa in delavske samozavesti, družba mu pa daje brco (edino pravilo), on pa še dalje ne ve, v čemu je štos. Ves film "Zašto" toži o tem, da pravni sistem v Jugoslaviji ni učinkovit in da so sodišča "preobremenjena z delom" in da njihovih odlokov nihče ne spoštuje. Če bi jaz hotel trditi isto, bi napisal razpravo o jugoslovanskem pravnem sistemu, ker pa Mikša Jovičević misli razpravo o pravnem sistemu nadomestiti s kratkim filmom — lahko doseže samo nekaj — da film več ali manj ni razumljiv.

Krasen film je "Pogreb" Grege Tozona po znani pesmi Mileta Klopčiča. (Proizvodnja Viba film) Umrlega rudarja nosijo na pokopališče, vaški bebček (ustvarjalno ga igra Zvone Šedlbauer) pa pleše naokoli in moti pogreb in izpuli godbeniku fagot iz rok in zašiba z njim na pokopališče, kjer nenadoma čudežno začne igrati. Film je lep, ne upošteva pa naturalistične logike slike, logiko, ki jo filmski medij pač zahteva. Če bi bebček bil tako krepek kot Zvone Šedlbauer, bi bili z njim silni problemi (ker bi ščipal babe in bi se tako znašel v kakšnem zavodu ali kaj). Tudi ni nič verjetno, da bi pogrebci bebčka ne namlatili, pa naj bi bil kakršnišezebodi. In spet: ko bi bebček iztrgal instrument (pri Miletu Klopčiču je to poetično piščalka), bi rudarska godba ne izpustila takšne dragocenosti kar tako iz rok. Pri priči bi imeli silno hajko in lov na bebčka z inštrumentom. Lepo posnet in lepo tekoče povezan film je bliže poeziji (književnosti) kot filmu. Filmske publike ne gane. Kot dopolnilo književnosti pa je celo izvrsten. Ob filmu Francija Slaka "Venec" sem na hitro prešel: v šestih ali sedmih kratkih filmih letošnjega festivala je bil viden mrlič na parah in sveče okoli. Samo v enem pa je bilo prikazano mečkanje z blagim seksom — pa še ta ženska ni hotela pokazati vsega, kar ima. Res pa je, da je pogreb ali človeka na parah lažje posneti kot dobro mečkanje.

"Favorit" Toneta Freliha (Viba film) nadaljuje slavno tradicijo športnih filmov. Kratki film je vrst, ki ima znatno manj ljubiteljev kot katerikoli od uveljavljenih športov. Zato kombinacija kratki film — določen šport podkrepi krog simpatizerjev enega in drugega. Frelihov odnos do veslača je prav tak kot če bi imel opraviti s kakšnim piščancem v famoznih animalnih filmih. Frelih prikaže, kako je veslač, favorit na startu, potem žalosten, ko je na cilju

le četrti. Film nazorno pokaže, kako je veslaški napor sredi lepega blejskega dne nekaj nasilnega in nepotrebnega. Film je izrazita obsodba športa in jasna zahteva, naj vendar človeštvo preneha z olimpijadami in podobnimi nepotrebnimi naprepanji.

"Ribje Oko" Joška Marušiča (Grand Prix) prikaže, kako ljudje gredo loviti ribe, medtem pa pridejo ribe in polovijo ljudi. Izredno impresivna risba, lepa in presunljiva, film človeka prestraši na evolucijskem nivoju, človek se vpraša, kako da je človek in da ni riba (ko smo si vendar ljudje in ribe tako podobni). In kako to, da ribe niso ljudje? Film je divja antireklama za jugoslovansko ribištvo, ki tako ali tako zaostaja za razvojem.

"Kokan", dokumentarni film Teraku Seljamija, študenta beogradske akademije (proizvodnja Inex film) je film o prelepem jugoistu, ki ima pet punc hkrati in vse kavska, čeprav bi ga vsaka rada imala sama zase. Kokan na koncu filma pove, da bo šel kmalu v vojsko in se bo poboljšal. Film je osrečil Beograjčane, kar topili so se. To je tisto, kar jim manjka: pripovedka o njihovi seksualni nadmoškosti, "Kokan" je model, takšen celovečerec v Beogradu sploh nikoli ne bi šel s programa. Film je skoncentriran na "poseben primer" in ta "poseben primer" prikaže kot nekakšen vzor, model, sanjski ideal. Film je izreden, precedenčen primer: medtem ko večina kratkih filmov skuša potrditi in podaljšati že ustaljeno vlogo posameznih modelov, tako so delavci še naprej samoupravljalni in zavzeti, vojaki pridni in marljivi, partizani hrabri in požrtvovalni, veliki možje veliki in zdolci sentimentalni in mali ljudje vsi mali. Teraku Seljami pa prikaže moškega, ki je supermoški. Vloga do zdajšnjih monogamnežev je prezešana — supermoški se razdaja. Zanima me, kako bi bil isti film sprejet, če bi v njem prikazal punco, ki hodi in spančka s petimi fanti vzporedno — bi publika še tako ploskala? Vseeno je "Kokan" daleč najpomembnejši film na festivalu, čeprav je predolg in skromen po izdelavi.

"Parna Lokomotiva" Matjaža Žbontarja zaradi dolžine ne sodi na ta festival. To ni kratek film, je pa vseno eden tistih filmov, ki hočejo svet videti (ali pa prikazati) drugače. Ta film tvega poetično vizijo dogajanja, tvega preoblikovanje resničnosti. Žbontar je senzibilen, je pa tudi svečan, pretirano čustven. Škoda je njegove zgodbe ravno zato, ker jo prekrije osebno izpovedovanje režiserja, pa se tako izogne banalnemu, preprostemu, realističnemu. Velikokrat se spomnim na Žbontarjev film ravno zaradi slovenske produkcije — ki nikakor ne zastopa mišljenja, da je mogoče narediti film z dvema, tremi osebami in eno lokomotivo. Pri tem pa lahko mirno rečem, da filma z dvesto ali tristo nastopajočimi tudi ni. Preprosto ni mogoč.

Jože Pogačnik je naredil "Smer revolucije", kar spada med tiste filme, ki reklamirajo revolucionarno zgodovino naših narodov in revolucijo samo. Nekoč sem gledal film o Marxu





Zapis, režija Puriša Dorđević

in film je povedal v glavnem to, da je Marx za časa življenja menjal več stanovanj. Pogačnik v svojem zelo lepem in z okusom napravljenem filmu prikaže idilični svet Gorenjske in kako je imela revolucija srečo, da je včasih stopila tudi v korak s kmečkim turizmom.

Vrsta klasičnih animiranih filmov. Vrsta klasičnih dokumentarnih filmov. Vrsta izredno slabih igranih filmov. Nekoliko se moram korigirati — mogoče ima ta festival nekaj več filmov brez posebnosti kot je to bilo na prejšnjih. In upam da bo ta blok "brez posebnosti" postal manj previden in bolj agresiven. Če je v jugoslovanskem kratkem filmu in filmu nasploh sploh mogoče upati...

### Nagrade

Tako kot puljski festival tudi beograjskega obvladuje športna (tako kot v Frelihovem filmu) bitka za nagrade. Nagrade podeljuje žirija, člani so delegirani vsak iz ene republike. Že leta in leta hvalijo tistega člana žirije, ki je baje nekoč rekel "Vem, da so naši filmi zanič, ampak kako naj se praznih rok vrnem domov? Nekaj nam morate dati". Število nagrad je bilo letos zelo omejeno (z več kot tridesetih so letos pristali na trinajstih) in zato je ključ divjal še ostreje kot bi bilo treba. Zanimivo je opazovati, kako je popolnoma normalno, da je nekemu več do pripadnosti republiki kot pa do kvalitete jugoslovanskega filma. Ne razumem tega. Nikoli ne bom mogel biti član kakšne žirije. Festival je kraj, kjer se člani žirije vojskujejo vsak za svojo republiko. Ne za film. Ne za režiserje. Festival je neumnost tako kot olimpijada. Nisem zato, da ga ukinejo — sem pa zato, da filme ocenjuje publika v kinematografih širom dežele — ne pa republiški ključ.

Dejanje, režija Nikola Stojanović



Ritem dela, režija Franček Rudolf

## Življenje kot dokument in igra

Ratko Orozović

znajo — s filmskim jezikom. Stvarnost in življenje slikajo takšna, kakršna sta; skozi kvadrat na svoji kameri delajo selekcijo stvarnosti in s tem dajejo delu avtorski pečat. Mogoče imajo kritiki prav, ker smo prišli v fazo, ko nam življenje izgleda patetično, ko ne verjamemo, da je tisto na platnu življenje. Dokumentarna kamera slika izključno dokument. S časom se tudi dokumentarni film transformira, dokument ostaja po izboru teme. Pravi dokumentarni film gledamo ob prenosu z bojišča ali recimo nogometne tekme. Dokumentarist izbira iz življenja, krade najzanimivejše zgodbe in detaje, plasira neko preteklo življenje; kajti do končne realizacije filma to, kar v jeziku slike govori, mogoče ni več to, temveč zapis o nečem, brutalna zgodovina, fatalni dokument o nečem, kar se je zgodilo v določenem dnevu, ob določeni uri. Kratki film doživljamo kot odmor in prilagajanje na sliko v mračnem prostoru. Kratki film ni nujno delo kratke sape; mnogi igrani filmi bi bili boljši, če bi svoje življenje pretočili v bolj zgoščen govor. Dokumentarni film je izsek iz življenja, dodelan z avtorjevimi mislimi in stilom; igrani film je saga o nekem življenju in odnosih.

Film vzpostavlja neko novo življenje. Če je ta film moje življenje, se ga odrekam, če so to moje sanje, me, prosim, prebudite, če pa ni ne eno ne drugo, potem nas to spominja na karikaturo, ki je izgubil službo, ker je narisal junaka iz življenja, ki se ne strinja s tem, da je to on, in verjame, da je mnogo boljši. Kratki film se največ druži z resnico; zato si, ko pridete v tujo deželo, najprej pogledajte njihove kratke filme, ker so le-ti zgodovina, ki ni podvržena naknadnim korekcijam. Film je tako neponovljiva umetnost.

Letos smo pred sodbo očesa in uma imeli prek 150 filmov iz vseh jugoslovanskih področij. Selektorji raznih mednarodnih festivalov so jih izbrali okoli 30; kaže, da nas v tujni cenijski bolj, kot se cenimo sami. Med vsemi donkihotskimi deli je bilo vredno izbrati skoraj tretjino, ki je

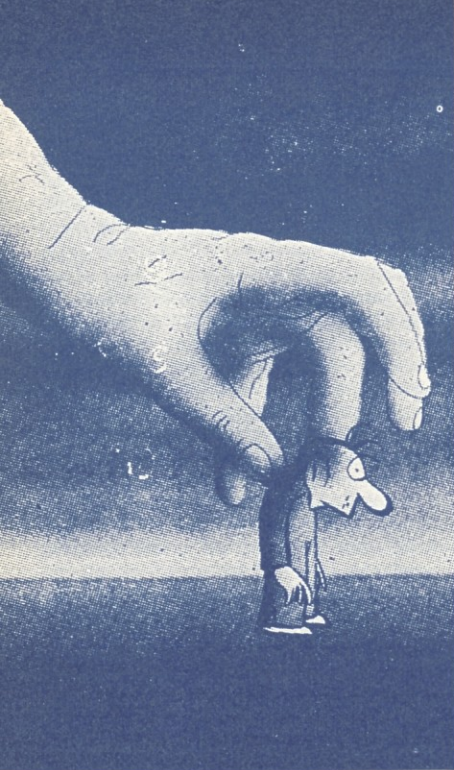
izpolnila svojo filmsko nalogo tako v družbenem, vsebinskem in estetskem smislu. Krize našega kratkega filma, o katerih kritiki papagajsko govorijo že skoraj 27 let, so po navadi krize vsebin, obdelanih v nekem filmu. Pravijo, da nimamo filmov o samoupravljanju. Mogoče filmski avtorji niso dorasli taki kompleksni temi, ali pa še zmeraj odsevajo luč teme, ki ostaja v povojju, na ravni ideje, in se končuje pri scenariju. Bil pa je tudi film o samoupravljanju in delu, "Ritem dela" Frančka Rudolfa. Ta film, eden najboljših na festivalu, je s skrito kamero na nekem gradbišču odkril delovni dan in kritično pokazal, koliko v delovnem času ovinkarimo po raznih poslih. Odkril je neko sliko nas samih, z željo, da se to stanje popravi.

Film je tudi progresivna umetnost. Iz letošnje produkcije lahko po vsebini in vrednosti posebej omenimo tudi filme "Mravlje" Petra Lalovića, "Lutka sanj" Zlatka Grgića in Boba Godfraya, "Ribje oko" Joška Marušića, "Favorit" Toneta Freliha, "Kovačnica" Milorada Bajića, "Kokan" Terekuja Seljamija, "Roka" Darka Markovića, "Dejanje" Nikole Stojanovića in "Eppur si muove" Zorana Jovanovića.

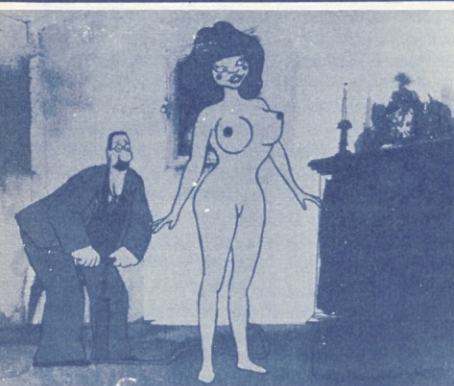
Poseben poudarek stvarnosti ter izreden filmski in dokumentarni emotivni prispevek so dali filmi o Titu, med katerimi je najboljši "Zapis" Puriše Djordjevića. Tu sta se pokazala programska stališča in možnost aktualnosti, da je kratki film v resnici najneposrednejši spremljevalec stvarnosti neke družbe in njenih največjih vrednot, duha in iskrenih emocij.

Če povzamemo rezultate in umetniške domete letošnjega festivala, moramo na koncu skleniti, da je naš animirani film na svetovni ravni, dokumentarni blesteč in zmerno pogumen, kratki igrani film pa v fazi iskanja pravega izraza oziroma pritoka našem celovečercu.

Naš kratki film, gledan s stališča poprečnega gledalca, prinaša zapise iz življenja kot realitete in plodove tiste skrivnostne, ustvarjalne igre.



Roka, režija Darko Marković



Lutka sanj, režija Zlatko Grgić



Ribje oko, režija Joško Marušić

Jugoslovanski festival kratkega in dokumentarnega filma je predvsem vrnil zaupanje v film ter gledalca v dvorano. Bodisi iz sožalja, bodisi iz resničnih vzgibov, so gledalci obsedli beograjsko dvorano Doma sindikatov, edino mesto, kjer se lahko družijo s kratkim filmom, ki je po krivici prakse izvržen iz kina. Prihaja pa na mali ekran v naših domovih in se druži z otroki ter tistimi, ki jim je televizija pogost sogovornik. S krivičnostjo do te vrste filma je storjena krivica tudi njihovim avtorjem in nanje se je letos vsula jugoslovanska filmska kritika. Kritiki zamerijo avtorjem kratkega filma, da so daleč od življenja, da bežijo od aktualnih in tako imenovanih "tabu" tem. Avtorji odgovarjajo, kot

festivali — Cannes '80

# Mehanizmi spektakla

33. festival od 9. do 23. maja 1980

Zdenko Vrdlovec

Letošnji canneski festival je zanesljivo potrdil vsaj eno: v svetovni kinematografiji je zavladal spektakel — spektakel kot fascinantna manifestacija moči in možnosti filmske umetnosti (tehničnih učinkov in trikov, barvnih in svetlobnih čarov, scenografskih umetnij itd.), kot ogromna mašinerija filmske fikcije, podprta z milijonskimi producentnimi investicijami (kajti spektakelska estetika je draga, neke med 10 in 15 milijoni dolarjev). Toda če je ta "filmska renesansa" na določen način tudi producentski trik, da bi filmska proizvodnja ušla svojemu močnemu rivalu — televiziji in ji s svojimi spektakli — kakršne televizijski ekran ne prenese, niti jih ne more prav reproducirati — ugrabila nazaj gledalce —, in če so se morda tudi sami režiserji ob teh tehnoloških možnostih počutili na ravni "velike teme", ki so jo filmali, pa ima ta spektakelska fascinacija tudi neke pogubne posledice: s svojim vsemogočnim razkazovanjem, z obsesijo "totalne predstave", ki z deliričnim užitkom vse spreverča v reprezentacijo, in s svojo fantastično scenografijo, spektakelska tehnologija pušča le še malo ugodja imaginarnemu, ki ne najde več "skritega kotička" sredi tega razkošnega razkazovanja imaginacije oziroma tistega, kar je imaginarno hranilo kot neimenovano in neoznačeno.

Festival je ob Kurosawinem filmu "Kagemusha" (ki ga, spremljajoč le drugo polovico festivala, nisem videl) nagradil še film, ki predstavlja bržčas letošnji vrhunec spektakelskega mehanizma — to je VES TA CIRKUS ("All that jazz" — vendar tu ne gre za jazz kot glasbeno zvrst) *Boba Fosseja*, film o spektaklu in show businessu. Ali bolje, koreografu in režiserju musicalov Joe Gideonu (v vlogi Roya Scheiderja, v svoji maski močno podobnega Bobu Fosseju, ki je bil sam koreograf): o neumorno zagnanem, genialnem mojstru glasbenih spektaklov, ki popolnoma cbvladuje svoje izvajalce, predvsem pa pevke in plesalke, ki jih ravno tako neumorno vabi v posteljo. Seks je očitno pač sestavni del show

businessa, toda v Gideonovem primeru postane skoraj poguben, ker je tako obsesiven. Gideon se z enako intenzivnostjo razdaja ženskam kot se zaganja v postavljanje musicalov, ki šokirajo producente s svojo "pošastno" erotičnostjo (uprizorjeno v zapeljivi apokaliptični koreografiji in scenografiji). Ta ekscesivna (in ekscesna) intenzivnost postaja pogubna in tako jo pričenjajo prekinjati slike s smehljajočo se belo damo, smrtno figuro, ki nastopajo kot trenutki izpraševanja in očitkov vesti, torej kot vrhunski moralistični momenti, v katerih se "pred obličjem smrti" preverja lažnivost, prekomernost, izumetničenost in razuzdanost spektakelskega početja.

Gideon nazadnje resno zbolí, mora v bolnišnico, toda tik pred smrtjo si še fantazmatično uprizori spektakel lastnega konca (v vseh fazah — od zavračanja, barantanja, varanja do sprejemanja smrti — ki jih je že opisal v nekem svojem komičnem filmu). Tu si ob "lastnem slovesu" zavrti pred očmi vse svoje pregrehe in očitke, ki zdaj nastopajo v frenetičnih plesno-pevskih točkah, uprizorjeni v bizarnih baletnih figurah in v kaotični scenografiji. Torej spektakel do konca, "totalni spektakel", ki doseže višek v lastni agoniji, ki deluje vrtoglavo, zaslepljujoče in v svojih dolgih scenah, navsezadnje podprtih le z moralistično igro, tudi utrujajoče ali vsaj monotono: vseskozi gre vendarle za eno in isto — za bleščečo spektakularno demistifikacijo spektakelskega mistificiranja.

THE BIG RED ONE (s svobodnim prevodom ONSTRAN SLAVE) *Samuela Fullerja* je bil predvsem eden redkih vojnih filmov letošnjega festivala in med njimi edini (v uradnem programu), ki je "še obravnaval drugo svetovno vojno. Toda ta vojna, v kateri je Fuller sodeloval kot vojni dopisnik, je njegova "velika tema", ki jo je "nosil" 25 let in jo šele zdaj uspel realizirati. Fuller te vojne ne glorificira, niti je ne obsoja, marveč skuša le pokazati (v sicer povsem tradicionalnem, vendar sijajno posnetem žanru), kako mu je uspelo v njej preživeti: njegov film ni monument mrtvim, ampak preživelim.

Film se prične z anglo-ameriško invazijo in med ameriški enotami izbere manjšo skupino petih mož (odlikovanih z naštkom velike rdeče številke ena), štirih vojakov in njihovega narednika (Lee Marvin), ki si rešujejo življenja z ubijanjem drugih v divjih in krutih vojnih avanturah v Franciji, Italiji, Belgiji in na Čehoslovaškem. Njihova pot gre od "kalvarije" (sijajna in srhljiva sekvenca ob ogromnem križu, pod katerim ležijo nemški vojaki, ki se delajo mrtve in tako prežijo na Američane), siciljanskega kronanja "junakov" s cvetličnimi vencí, do blaznice (obleganje belgijske norišnice, kjer nek bolnik ob vzklíkih "jaz sem normalen!" pobesnelo pobije nemške vojake) in nazadnje koncentracijskega taborišča na Čehoslovaškem (verjetno najboljša sekvenca filma, v kateri ameriški vojak odpira vratca krematorija, dokler v eni peči ne zagleda nemškega vojaka, ležečega na zoglenelih kosteh, s prazno puško v rokah in s pošastnim mirom v očeh).

Fullerja ne zanima ideologija (razen morda liberalistična), niti se ne zmeni za "kritične probleme" v novejši zgodovini vojnega filma (zaradi česar je njegov film nedvomno nekoliko anahroničen). Njegovo obravnavanje vojne se zreducira na vprašanje: ubijati ali biti ubit, kajti vse ostalo je brbljanje. In vsa moč Fullerjevega filma je ravno v tej nori obsesiji smrti, v kateri se ruši vsaka ideološka pripadnost ali identiteta. Vendar bolj z ekscesom fikcije, stalne želje, ki skuša iz vsake situacije ali dogodka napraviti "zgodbo" kot pa z močjo kritike.

*Alain Resnais* je znal zmeraj z vsakim svojim filmom presenetiti z novo narativno-reprezentativno metodo (pogosto oprto na gibanja v moderni literaturi), s svežim filmskim ugodjem, ki se je poigraval z majanjem in rušenjem vzvodov filmske fikcije. Je morda najbolj tipičen predstavnik tiste linije evropske kinematografije, ki se raje sprašuje o metodah filmske naracije, kot pa da bi podlegla spektakelski skušnjavi.

Njegov zadnji film STRIC IZ AMERIKE ("Mon oncle d'Amerique") združuje

znanost in fikcijo, oziroma ruši fikcijo z znanostjo in daje znanosti tisto, kar ji najbolj manjka — stil. Prične se na nekoliko didaktičen način, ko profesor Henri Laborit, izumitelj vedenjske biologije, eksplicira nekaj svojih osnovnih tez (o življenju kot volji do samoohranitve, o treh vrstah možganov — tistih, ki se zadovoljijo s kisikom in hrano, tistih, ki zmorejo spomin, in tistih, ki dosežejo imaginarno) — vendar z živahnim ritmom, ki ustvarja vtis igre. Nato film predstavi tri osebe: Jeana, sina podeželskih plemenitašev, ki bo postal politik in pisatelj; Janine, hčerko delavca — komunista, ki bo postala gledališka igralka, in Renéja, kmečkega sina, ki zbeži od doma in postane direktor manjše tovarne. Vsaka oseba ima torej svojo usodo, svojo "zgodbo", v kateri bo doživljala konflikte z okoljem, toda vse njihove situacije so prikazane le kot "fikcije" določenih modelov obnašanja, ki jih je odkrila biološka znanost (ob eksperimentiranju z mišmi, ki zdaj v svojih kletkah "ilustrirajo" vedenje in usodo filmskih oseb). Vse tri usode se nazadnje prepletejo v dobro zavozlan trikotnik, toda le zato, da bi na zgoščen način uprizorile situacijo tesnobne, nemoči delovanja, inhibicije, ki nastaja kot rezultat in posledica težnje po dominaciji nad drugimi.

Vendar v tem mešanju znanosti s fikcijo vsekakor ne gre toliko za ilustriranje znanstvenih tez kot za uporabo znanosti kot vzvoda drugačne fikcije, take, ki nakazuje hipotetičnost neke situacije, zgodbe, usode, in ponuja možnost drugega naključja kot je psihološko in dramatsko (isto vlogo poigravanja s fikcijo imajo tudi filmski volžki s prizori Jean Maraisa in Jean Gabina, ki določeno "pozo" ali reakcijo posamezne osebe fikcionalno stereotipizirajo, potem ko jo je že biologija pojasnila s mišjim eksperimentom).

Godardov film NAJ REŠI, KDOR MORE — ŽIVLJENJE ("Sauve qui peut — la vie") je bil pričakovan ne le kot njegov "come back" na festival, marveč tudi na filmsko platno, kajti veliki avantgardist šestdesetih let in nato militantni dokumentarist se je v zadnjih letih v Grenoblu ukvarjal le z videom in delal za televizijo. Pričakovali so nov "levičarski film" in bili ne le razočarani, marveč ogorčeni (publika ga je sprejela z dolgim "u") nad Godardovo destrukcijo filma kot fikcije in spektakla. Na tej razgraditvi dela sicer ves film, toda na najbolj šokanten in provokativen način je "uprizorjena" v sekvenci, kjer si nek visok uradnik v zglednem Sadovem stilu aranžira porno situacijo (z dvema prostitutkama in še enim, "asistentom"). Ko razdeli "naloge" in določi položaje, ugotovi: "tako, sliko že imamo, sedaj še zvok — ti vzdihneš ah, ti oh in ti uh". Tu ne gre le za mizansceno porno filma, marveč za demontažo filma fikcije na njegove nastavke, razgrnjene kot čisti material manipulacije.

Film je razdeljen na štiri dele, s starim godardovskim trikom ločene z mednaslovi ("imaginarno", "strah", "trgovina", "glasba"). V njih seveda

ne gre za zgodbe, marveč za "preseke stvarnosti" štirih oseb — režiserja Paula Godarda, njegove žene, ki ga je že zapustila, ljubice, ki ga zapušča, in prostitutke, ki se z ravnodušnostjo predaja perverziji klientov. Njihove odnose torej ne spaja nikakršna dramatska vez, pač pa jih reprezentirajo paradoksi, besedne igre in domisljice, politične digresije in aluzije, provokacije in sarkazmi na račun filmske zgodovine, skratka, "štosi", ki imajo to vlogo, da vsako situacijo sprevržejo v njenem narativnem kontekstu ter jo napolnijo z drugimi, pogosto protislovnimi pomeni. Razen tega Godard večkrat uporablja upočasnjeno sliko, kirurški video efekt, ki odkriva bolezen, smrt pod navidezno življenjem slik oziroma pod imaginarnimi slikami življenja.

Fellinijev film MESTO ŽENSK ("La città delle donne") bi v tem poročevalsko-kritičnem zapisu verjetno lahko povzel v nekaj standardnih izjav o "vlogi ženske", vendar bi si tu raje privoščil zabavo "za prazen nič", zabavo "neproduktivnega" opisovanja.

Tu je torej najprej vlak, ki drvi v tunel — kajpada v tunel erotičnih sanj, ki jih sanja Snaporaz (Marcello Mastroianni). Le-ta najprej uzre par ženskih škornjev, sledi njihov vabljivi liniji, vse navzgor po polnem telesu do čutnih ustnic in zapeljivih oči. Ta pogled zadostuje, da se znajde z žensko na stranišču v vlaku, ki se iznenada ustavi in mu prepreči užitek. Zdaj Snaporaz, intelektualac z očali in s stripovskimi vzkliki "smik smak", hiti za neulovljivo žensko po gozdu in namesto nje zagleda čuden grad, kjer razsaja feministični kongres. Sredi nezaslišanega vpitja in zmerjanja ter kaotičnega razgrajanja zmeraj večje množice žensk skuša Snaporaz ohraniti dostojni videz zglednega moškega, ki mu je sicer nekoliko nerodno, toda ta feministična norišnica postaja že nasilna — nič več se ne norčuje iz moškega, marveč ga prične preganjati. Snaporaz beži, išče izhod iz tega labirinta, a ga sam gotovo ne bi našel, če mu ne bi spet pomagala ženska. To je ogromna, debela, robustna fellinijevska ženska, ki ga posadi na moped in odpelje namesto na železniško postajo, kamor bi Snaporaz rad, v cvetličnjak, kjer bi ga zanesljivo posilila, če je ne bi pregnala suhljata starka, njena mati.

Zdaj Snaporaz že sluti, da ni vrnitve, izhoda iz te more. Tako se bolj iz obupa usede v avto, poln žensk, ki imajo z njim nevarne namene. Kmalu se namreč temu avtu pridružijo še trije, zasedeni s popolnoma drogiranimi "punk slukami", tudi oboroženimi, ki se igrajo lov na moškega. Snaporaz mora spet bežati, toda ker je že v sintagmi lova, ga iz ženskih rok reši grof Zarof (iz Shoedsackovega filma "Lov grofa Zarofa", 1932), stari filmski lovec na ženske, ki se zdaj imenuje Sante Cazzone ("cazzo" je italijansko domače ime za moško spolovilo). Pojavi se s puško na vratih svojega

gradu, ves besen na te uporne ženske, in povabi Snaporaza v svojo dvorano, polno faličnih simbolov. A v tem gradu je tudi čuden hodnik, marmornat hodnik spominov grofa Cazzoneja na njegove spolne zmage: stene tega hodnika so polne fotografij Cazzonejevih žensk, vendar nevidnih, dokler jih ne osvetli pritisk na gumb (vsaka slika ima tudi zvočni zapis orgazma fotografirane ženske). Ko Snaporaz odkrije skrivnost tega hodnika, se otroško razveseli in razposajeno pritiska na gumb ter tako ustvarja hrupen koncert ženskih vzdihov. Dokler mu tega vesela ne skali lastna žena, ki se tam znajde kot gostja Cazzonejeve svečanosti, na kateri bo slavil zmago nad zadnjo, desetsetisočo žensko (ob torti z desetsetisoč svečami, veličastnem erotično-gurmanskem simbolu pantagruelovskega uživanja). Svečanost prekine feministična policija, ki vse razžene, nakar mora Snaporaz z ženo v posteljo. Vendar mu uspe ulti po toboganu, ki ga vijugavo popelje mimo vseh fellinijevskih filmskih žensk, tako da se Snaporaz kar naprej sprašuje, v katerem filmu je. Tobogan se spušča v vse globlje fantazmatične prostore, v kletno podzemlje, kjer ga spremljata komika Laurel in Hardy, zdaj ženski, da bi ga napotila v hodnik antičnih homoseksualcev. Le-ti ga nemudoma predajo feminističnemu sodišču, ki ga obsodi moškega egoizma in občudovanja idealne ženske. Zato mora v ring, da bi se spoprijel s to idealno žensko — a to je ogromna, napihnjena lutka, ki ga dvigne v zrak, kjer ga kot ptiča sestrelji neka teroristka. To je kajpada dovolj močan šok, da se Snaporaz zbudi in zagleda v kupeju ženin obraz, ki se pomenljivo spogleduje z nekaterimi ženskami iz njegovih sanj.

Fellinijevega filma ni mogoče opisati, ker oniričnost njegovih slik uhaja besedi. Te slike so sfabricirane v studiu Cinecittà (ki ga ima Fellini enako rad kot znanstvenik svoj laboratorij), pravi alkemistični kuhinji, kjer je zdaj Fellini v enem samem loncu (če je lahko to metafora za film) prevrel vse fantazme in obsesije, ki so nadlegovale njegove filmske osebe. Iz tega "lonca" je izšla pomnožena, kalejdoskopska ženska, sanjana zdaj kot madona, mati, žena, zdaj kot prostitutka, žrtev in krvnik — ženska, ki morda ne nastopa toliko kot figura prihodnosti po katastrofi moške civilizacije (kjer bi se Fellini srečal z drugim velikim profetom ženske prihodnosti — Marcom Ferrerijem), kot evocira mit nevodljive razlike, nedosegljivega drugega, ki ga moški zmeraj potiska drugam.

festivali — Cannes '80

# Cannes 1980 ali metafora o denarju

## Lorenzo Codelli

Že lansko leto smo namignili na konflikte v filmski industriji, na igro med bogatimi in manj bogatimi kinematografijami, ki se na canneskem festivalu pojavlja celo na zidnih lepakih, poleg različnih tipov propagande, v kavarniških pogovorih med prijatelji, v dnevnih biltenih, skratka, skorajda povsod. Letos pa je bolj kot kdajkoli prišel do izraza latentni boj med neodvisnimi producenti, bodisi amerškimi, bodisi ne, in hollywoodskimi vesilami. Podtalno krizo slednjih je potrjevalo dejstvo, da so imele v Cannesu v tekmovalnem programu samo dva filma, od katerih se je eden že potrdil s komercialnim uspehom v Združenih državah (Ves ta cirkus *All That Jazz* Boba Fosseja, v združeni produkciji Columbie in Foca) drugi pa je noviteta z negotovo usodo (Dolgi jezdeci — *The Long Riders* Walterja Hilla, proizvodnja United Artists). Vsi ostali "ameriški" filmi so bili neodvisne produkcije: kar dva iz cvetoče Lorimar Production (Onstran slave — *The Big Red One* Samuela Fullerja in Dobrodošel gospod Sreča — *Being There* Hala Ashbyja); (Nič več v modrem — *Out of the Blue*) Dennisa Hopperja je nenavaden primer filma brez domovine, posnet in postavljen v Kanado samo zato, da bi izkoristil davčne olajšave, ki so mu jih velikodušno omogočili lokalni zakoni; veličastni film Akira Kurosawe, *Kagemusha*, je koprodukcija japonske družbe Toho in vse močnejših neodvisnih trdk Francisa Coppole in Georgea Lucasa, z distribucijsko podporo Foca.

Kje so, smo se spraševali, Paramount, Warner, M. G. M., predvsem pa multinacionalna Cinema International Corporation? Sodelovale niso niti na filmskem trgu (Marché du Film), ki se ga odslej udeležujejo zgolj filmi najnižjega ranga in marginalne produkcije.

Če pomislimo na končne nagrade festivala, tako pričakovane in vedno bolj vprašljive, takoj ugotovimo, da je tudi letos prišlo do "političnega" (oziroma ekonomskega) kompromisa med dvema velikima (Fossejev film) in dvema neodvisnima "off-

Hollywood" (za Kurosawin film). V nasprotju z letom 1979 je kompromis izenačil še en povprečen izdelek (Fossejev film naj bi ustrezal Schlöndorfovemu *Pločevinastemu bobnu*) z odličnim (*Kagemusha* ustreza *Apokalipsi zdaj*), toda pred vrati je, z minimalno tolažilno nagrado, pustil edino mojstrovino festivala, Strica iz Amerike (*Mon Oncle d'Amérique*) Alaina Resnaisa. Gotovo je imel slednji veliko in paradoksalno "pomanjkljivost", da je spadal v razsežno konjušnico Gaumonta (producenta ali distributerja ne samo vseh francoskih filmov v tekmovalnem delu, temveč tudi filmov Mesto žensk (*Città delle Donne*) Federica Fellinija, *Fantastica* Kanadčana Gilles Carleja, Zbogom Brazilija (*Bye Bye Brasil*) Carlosa Dieguesa, Dediči (*Orakseg*) Marte Meszaros, in morda smo še katerega pozabili), torej se ne bi smel predstaviti ali pa bi moral biti povprečen, kot ostali konji njegovega gospodarja. Lahko se zdi absurdno, da Gaumont, ki vse bolj obvladuje francosko tržišče in sedaj preplavlja tudi italijansko in vzhodnoevropsko, pretvarjajoč se, da še vedno podpira kulturno napredno avtorsko politiko, kljub vsemu še ne more premagati ameriškega kapitala, čvrsto zasidranega v Cannesu.

Sicer pa so tudi Kanadčani zapustili kaj medel vtis: čeprav so trošili in trošili, da bi bili reklamno povsod prisotni, čeprav so za *Fantastico* dobili dragoceni otvoritveni večer, so tudi oni pozabili, da finančna bravuroznost ne zadošča: *Fantastica* je dejansko eden najbolj bedastih, lažnih, praznih, pretencioznih izdelkov, ki so se kdajkoli pojavili na platnu Palaisa, in kot musical sploh ne obstaja, če ga presojamo po tempu, ritmi, koreografijah, ki so najmočnejše točke filma Boba Fosseja (ki bi bil genij, če ne bi mislil, da je genij, oziroma Fellini!)

So Italijani bili ali ne? Fellini made in France, čeprav v celoti posnet v Cinecittà. Risi in Scola (Jaz sem fotogeničen — *Io sono fotogenico* in Terasa — *La terrazza*), delno v francoski proizvodnji (Cocinor, ne pa



Ves ta cirkus, režija Bob Fosse



Onstran slave, režija Samuel Fuller



Stric iz Amerike, režija Alain Resnais



Mesto žensk, režija Federico Fellini



Kagemusha, režija Akira Kurosawa



Zbogom Brazilija, režija Carlos Diegues



Skok v prazno, režija Marco Bellocchio



Posebni postopek, režija Goran Paskaljević



Gaumont), Bellocchio v koprodukciji in s francoskimi igralci (Anouk Aimée in Michel Piccoli, ki sta za Skok v prazno — *Salto nel vuoto*, v katerem sta dublirana v italijanščino, dobila nagrado za najboljša igralca, dvojen paradoks!). Ostane še filmček R. A. I., Prekleti, ljubil vas bom (*Maledetti vi amerò*) začetnika Marca Tullia Giordana: kot da so tudi za R. A. I. minili časi Favianijev, Olmijev in Rosijev.

Če hočemo nadaljevati s temi tankovestnimi finančnimi opredelitvami nacionalnosti filmov v Cannesu, lahko dodamo, da sta bila tudi jugoslovanska filma koprodukciji z neodvisnim ameriškim producentom (*Posebni postopek* Paskaljevića in Giličevi *Sanjski dnevi*); da je enega Zanussijevih filmov v celoti financirala ena izmed nemških TV mrež in da je bil posnet v nemščini.

Če je po eni strani zelo dobro, da se denar svobodno pretaka med Vzhodom in Zahodom, ali med Severom in Jugom, ter da ga uporabljajo zanimivi in novi cineasti kot Kurosawa, pa je očitno, da same strukture tekmovalnega festivala, kakršen je Cannes, ustanovljen pred 34 leti kot izložba velikih producerskih hiš in kot tržišče enosmeren, danes privlači ta nova multinacionalna finančna igra. Ni dovolj, da režiserji ne predstavljajo več zastav določenih narodov ali njihovega "kulturnega ponosa", ravnotežje med prestižem in denarjem se mora v celoti spremeniti. Če sam denar ne daje več prestiža, če je narodnostni izvor nedoločen in nerazumljiv, če so same tematike filmov izven-nacionalne, potem bi moral nastati festival, ki ne bi vedno nagrajeval le najmočnejših, ki ne bi vedno izključeval filmov brez zahodnega kapitala, ki bi, skratka, uspel dvigniti, ne pa spustiti ravni (kot se sedaj dogaja) lastnih pretenzij po kulturni promociji.

Toda Cannes ne bo nikoli reformiran ali postavljen na nove temelje. Obstaja, v dobrem in slabem je ogledalo obstoječe situacije, statusa quo. Nanj lahko apliciramo prefinjeno in ostro definicijo, ki jo je Jerzy Kosinski, poljsko-ameriški romanopisec, postavil za naslov svojega političnega romana: Dobrodošel gospod Sreča (po katerem je Hal Ashby naredil sijajno komedijo s Petrom Sellersom, ki — kar je škandalozno — ni bil nagraden ne v Hollywoodu z Oscarjem ne v Cannesu z nagrado za najboljšega igralca), se pravi, *prisoten*, je, je nekaj, kar je, in hkrati je *tam*, nemogoče protislovje, kajti nemogoče je biti in hkrati biti tam, in prav to se dogaja festivalu, in tudi nam, ki ga obiskujemo. Permanentni karneval (izza katerega se skrivajo konflikti industrijskih mogočnikov) in novinarski hrup nas navajata k misli, da, kot Peter Sellers v Ashbyjevem filmu, ne obstajamo več drugače kot zasvojeni požiralci kakršnekoli vrste slik; kot Sellers bi radi imeli v rokah telekomandno

napravo za menjanje kanalov (ali zaslona), predvsem pa bi kot on želeli, da bi bila vsa resničnost zgolj gigantska filmska celota, fizična ne-realnost; in kot Sellers imamo vtis, da smo, medtem ko smo, z vsem, kar nas obdaja, manipulirani in predani, popolnim idiotom, obdarjeni z nadnaravnimi močmi. S presežkom moči torej.

To je ena izmed mnogih logičnih niti, ki se prepletajo skozi zamotan in obnem skrajno jasen Resnaisov film, Stric iz Amerike: nočemo biti lutke ali miške, biti hočemo, kar si predstavljamo, da smo (kot Jean Gabin ali Danielle Darieux ali Jean Marais, bolj kot osebe, ki jih sanjajo, junaki njegovega filma), hočemo odločiti o naši sedanosti, čeprav je le filmska. Torej ta film ocenimo kot lepega, tistega kot grdega, kamnamo osovražene režiserje (Godard je naš primer) in opogumljamo obetajoče, mar nas k temu vodi usoda? Ali pa je to zapleteno kolesje canneskega festivala? Na koncu lepega Zanussijevega filma, *Constans*, je celotno življenje poštenega in delavnega mladeniča prizadeto z brutalnim udarcem sovražne sreče: gre za resnaisovsko refleksijo o človeških limitah, a tudi za opozorilo tistim, ki mislijo, da se stvari ne bodo nikdar spremenile. Se bodo spremenile na bolje? O, da bi bil tu moj stric iz Amerike! ...

festivali — Portorož '80 — TV

# Poti in stranpoti jugoslovanske TV

15. televizijski festival od 17. do 23. maja 1980

Milenko Vakanjac

V festivalskih dneh smo lahko spremljali najvidnejše dosežke jugoslovanske televizije v kategorijah zabavno-glasbenih oddaj, televizijskih dram, oddaj za otroke, notranje-političnih oddaj in oddaj splošno izobraževalnega tipa. Omenjene oddaje so sodile v program nacionalnega dela festivala, pred tem pa so gostom iz tujine prikazali tudi oddaje takomenovanega poslovnega dela, namenjene prodaji in zamenjavi. S temi nekaj najbolj suhoparnimi podatki želim določiti okvirje, v katerih je potekal program, seveda brez pretenzij, da bi se spuščal v ocenjevanje tako zastavljenega koncepta festivala ali pa da bi ocenjeval umestnost ali neumestnost festivala kot meritornega pokazatelja dosežkov jugoslovanske televizije. Rečem lahko le to, da so festivali tekmovalnega tipa, bodisi da gre za film ali televizijo, morda že nekoliko preživela oblika soočanja dosežkov, saj je dostikrat težko ocenjevati, kaj za neko nacionalno televizijo pomeni zabavno-glasbena oddaja ali oddaja splošno izobraževalnega tipa. Vatel tekmovalne vne me pa te razlike v nacionalnih televizijskih programih pušča vnaprej ter skuša vse dosežke spraviti na nek "objektivni", skupni imenovalec, ta "objektivnost" pa se v pomanjkanju zanesljivih kriterijev največkrat prelevi v medrepubliško licitiranje okrog nagrad, kar v prozo prevedeno največkrat pomeni, da recimo neka republiška televizija, ki bi na festival pripeljala najboljše dosežke v vseh kategorijah, ne more dobiti tudi vseh možnih nagrad. Seveda gre za hipotezo, ki pa bi spričo naglega kvantitativnega in kvalitativnega razvoja jugoslovanske televizije v zelo kratkem času lahko tak koncept festivala pripeljala v slepo ulico. Zato ne bi bilo napak razmisliti, če je pot, ki jo sedaj ubira vodstvo festivala, tudi najboljša pot, kajti iz možnih zagat se potem ne bo več mogoče izmazati z medrepubliškim dogovarjanjem.

Toda pojdemo raje po poteh in stranpoteh dosežkov jugoslovanske televizije. Ustavimo se najprej pri zabavno-glasbenih oddajah. Nesmisel in okrutnost tekmovalnih principov sta se v vsej svoji zamamni luči pokazala

ravno v tem delu tekmovalnega programa. Videna zabavna paleta oddaj je bila na nek način sociološki prikaz možnosti in domiselnosti zapolnitve tistega, kar se imenuje prosti čas. Malce nerodno je bilo v isto vrečo stlačiti oddajo televizije Priština (*TV-kaleidoskop*) in ljubljansko; šibkosti TV-kaleidoskopa so največkrat mejile na diletantizem, neslutene težave z osvetlitvijo, statično kamero in preprostim nalaganjem plesnih in glasbenih točk druge na drugo. Ta oddaja bi prej sodila v pionirske čase naše televizijske zabave kakor pa v tekmovalni program. Samo nekoliko boljši, vendar ne ravno pretirano, sta bili oddaji televizije Skopje in televizije Titograd (*Šumat rodni žita in Od izvornog zvuka do umjetničke forme*). Dejal sem že, da je bilo nerodno gledati omenjene oddaje skupaj z ljubljansko (*Kar bo, pa bo*) ali pa z rutinersko posneto beograjsko (*Sedam plus sedam*). Nehvaležno nalogo ima televizijski kritik, ki v tekočem programu ljubljanske televizije ocenjuje zabavno-glasbeno oddajo *Kar bo, pa bo*, kot "nedomiseln", "nehumorn" ter jo preprosto zavrača z argumentom, da slabo ustreza svojem nazivu zabavno-glasbena. V soočenju z ostalimi jugoslovanskimi oddajami iste vrste, pa se naenkrat ljubljanska oddaja odreže naravnost imenitno. Zastavlja se seveda vprašanje, kako lahko pride do takega obrata v kriterijih? Skušajmo razvozlati paradoksalnost situacije in kriterijev. Kolikor mi je znano, se televizijska kritika pri nas v Sloveniji osredotoča zlasti na vsebino oddaj, na njihovo estetsko in medijsko ustreznost s predpostavko, da tehnična plat oddaj ni vprašljiva. V primerjavi z ostalimi jugoslovanskimi zabavno-glasbenimi oddajami pa izstopi ravno slaba tehnična izvedba. Največkrat se na slabo tehnično izvedbo vežejo še popolnoma dotrajani vsebinski klišeji, tisočkrat videni, brez ambicije, da bi bili kreativno preseženi. Tu preprosto ni videti želje, da bi se naredilo kak korak naprej. Gledanje teh oddaj je za "razvajenega" televizijskega gledalca pravcata tortura še zlasti z ozirom na njihovo dolžino.

Seveda pa so znotraj oddaj, ki smo jih videli in bili z njimi zadovoljni (*Kar bo, pa bo* ali *Sedam plus sedam*), tudi določene kvalitativne razlike. Ljubljanska oddaja v režiji *Staneta Sumraka* je pokazala izjemno režijsko domiselnost, kar je velika redkost tudi za podobne oddaje tujih televizijskih produkcij, ki smo jih lahko gledali na naših televizijskih zaslonih. Dosežen je bil tudi določen napredek pri humorističnih točkah in dinamiki plesnih točk, šibkost pa je opazna pri glasbenem delu. Slednji pomeni železni repertoar vsake zabavno-glasbene oddaje, v najboljšem primeru pa gre zgolj za EPP nastopajočih popevkarjev.

Čeprav je beograjska oddaja odnesla največ priznanj, tako za scenarij (*Dejan Petković* in *Jovan Ristić*), kot tudi za glasbo (*Sedmorica mladih*), pa je o njej treba spregovoriti nadvse kritično. Predvsem mislim, da je to oddaja, ki je neke vrste "beograjski graffiti", namenjena in tempirana generaciji, ki je svojo mladost preživela med leti 1950—1960. Tej intenci so namenjene vse glasbene in humoristične točke. Brez dvoma je beograjska televizija ugotovila, da ta generacija predstavlja pomemben segment med jugoslovanskimi gledalci televizije. Odmene te oddaje je namenjena predvsem vzdrževanju mita solzavih spominov na čas, ki je minil, na ljubezni, ki so ovenele in generacijo, ki je še tu. Rutina in obrtna spretnost tega dejstva prav nič ne spremenita. Transvestitske eskivaže *Sedmorice mladih* v psihološkem smislu seveda ustvarjajo humor, značilen za generacijo, ki identiteto svoje mladosti preživlja v vizuelni obliki leta 1980, kar je seveda substitut in fenomen svoje vrste.

Iz celotnega programa zabavno-glasbenih oddaj bi izvzel oddajo zagrebške televizije (*Glasba nedeljom popodne*) scenarista *Silvija Huma*, v režiji *Dunje Markičević* in *Antona Martija*, to pa predvsem zavoljo tega, ker v svojem bistvu presega žanr zabavno-glasbenega in sodi že na področje poizkusov, kako na seriozen, vendar še poljuden način približati



TV film "Bife Titanik", režija Emir Kusturica



Dokumentarna oddaja "Spomini", režija Pavle Grzinić



TV drama "Boj na požiralniku", režija Janez Drozg

gledalcu fenomen resne glasbe, ki v današnjem času doživlja izjemen razcvet. Pri tej oddaji gre pohvaliti metodološko čist pristop, logično zvezo med vizuelno podobo oddaje in glasbo ter večšo režijo. Vrednost takega pristopa se kaže tudi v redkosti tovrstnih poizkusov, saj je resna glasba očitno pretrd oreh, v katerega bi hoteli ugrizniti jugoslovanski televizijski ustvarjalci. Edino, kar bi lahko očitali tej zagrebški oddaji, je vodja oddaje, ki je dogajanje povezoval bolj v monologu s samim seboj, kot pa v kontaktu z gledalci.

Kar zadeva televizijske filme ali filme, delane za televizijo, smo videli dva, in sicer zagrebškega režiserja *Branka Ivande* (*Spijunska veza*) ter titograjskega v režiji *Fritza Bornemann* (*Kotorski mornari*). Oba filma sta bila sicer uvrščena v žanr televizijskih dram, vendar mislim, da gre tu za določeno klasifikacijsko oziroma žanrsko pomoto. Prvi je neke vrste kriminalka ali triler, ki govori o delu organov za notranje zadeve, drugi pa je historična pozitiviteta upora avstroogrskih mornarjev v Boki Kotorski. Latentne dramske komponente obeh del so v filmski ali televizijski priredbi izzvenele prešibko, da bi opravičile svoj naziv. Ivanda nam je delo naših organov za notranje zadeve predstavil na tipično ameriško-kriminalistični način, obarvan s specifično njihovega boja zoper jugoslovansko politično podzemlje. Fabulativno je Ivdandina zamisel tako obremenjena z nelogičnimi zapleti, da nas pomalem pričinja skrbeti, kako bo nadebudni režiser iz vseh teh otročje prozornih pasti izvlekel svoje junake. Z obilico tolerance, gledanja skozi prste in otroško pozabljive fantazije lahko pritrdimo Ivandi, da naši organi za notranje zadeve niso kar tako. Po ogledu *Dosijeja 51*, francoskega režiserja *Devilla*, ki si ga je verjetno ogledal tudi Ivanda, lahko samo vzdihnemo. Še vsa sreča, da v stvarnosti naši organi za notranje zadeve niso taki "strokovnjaki", kot jih vidi Ivanda.

*Bornemannov film* je predvsem razvlečena deklarativna pripoved o vstaji avstroogrskih mornarjev na predvečer 1. svetovne vojne. Zgodovinski trenutek, ki ga je režiser transponiral v okvire revolucionarnih gibanj v tedanji Evropi. Vzrok, zakaj se puntajo mornarji, ostaja slejkoprej dilema tega filma. Je to morda šikaniranje oficirjev na ladjah? Slaba prehrana? Domotožje? Ali pa ideje oktohrske revolucije? Pestra mednarodna igralska zasedba to dilemo še povečuje, saj s svojimi podoživetji ne ustvarja atmosfere, ki bi pritegnila gledalca. Omenimo naj še izredno slabo barvno kopijo, kar je po tehnični plati bil precejšnji minus filma.

Kar zadeva izvirno televizijsko dramo, je letošnji festival predstavil problematiko, ki je odmaknjena sodobnemu gledalcu, saj je skopska televizija predstavila dramo *Učitelot* režiserja *Kortoševa*, televizija Beograd



*Beogradsko razglednico* režiserja *Slavoljuba Stefanovića Ravasija*, televizija Novi Sad *Pupinove zvezde* režiserja *Sava Mrmak*, televizija Ljubljana *Boj na požiravniku* režiserja *Janeza Drozga* in televizija Sarajevo *Bife Titanik* režiserja *Emirja Kusturice*. Edino televizija Priština je v tej konkurenci predstavila sodobno temo (*Čitav jedan život*) režiserja *Ekrema Kryeziuja*. Omenil sem že deficitarnost sodobnih tem, toda neljubo presenečenje ni v tem dejstvu, temveč v stereotipih, ki sta si jih zlasti privoščila režiserja *Ravasi* in *Mrmak*. *Beogradska razglednica* nam na neprepričljiv, zlasti pa režijsko šibak način pripoveduje zgodbo o mlademu novinarju Nenadu Bajkiću, ki je v letu gospodovem 1920 žrtev podlih intrig v časopisu *Štampa*. Mimogrede smo informirani (na nušičevski način) še o nekih zapuščajskih zadevah ter o poznavanju Sigmunda Freuda s strani beograjskih gospa(?!). Še največ podobnosti bi lahko temu delu pripisali naturalističnemu pisanju Frana Govekarja in njegovim miselnim dometom. Sava Mrmak nam v *Pupinovi zvezdah* slika drugega jugoslovanskega znanstvenika s področja elektrotehnike Mihajla Pupina. Prvega nam je predstavila zagrebška televizija z nadaljevanke o Nikoli Tesli. Tako je kompletiran ta jugoslovanski znanstveni par, kar zadeva televizijske ustvarjalce. Kratka označitev obeh znanstvenih supermanov, ki nam jo poda Mrmak, je lapidarna: Tesla je bil asket, Pupin pa ljubitelj življenja, dobre kapljice in prijetne družbe. Potem so tu še domoljubne fraze, borba za uveljavitev v Ameriki in podobni rekviziti realistične pripovedi. Škoda je obetavne televizijske drame *Bife Titanik*, delane po motivih novele Ive Andrića, ki je običajala v (zvočno) popolnoma nerazumljivem dialogu. O namenih glavnih junakov smo lahko le ugibali. Igralsko je ugajal lik židovskega gostilničarja Menta Papa.

Slovenske drame *Boj na požiravniku* ne bi posebej obravnaval, saj je svojo podrobno razčlenitev doživela v zadnji številki Ekрана 3-4. Ostane morda le ugotovitev, da je kljub vsemu to bil najbolj zrel dosežek v zvrsti televizijskih dram na letošnjem festivalu.

Določeno merilo obvladovanja televizijskega medija predstavljajo zlasti televizijske oddaje za otroke. Razen obvladovanja sredstev medija predpostavljajo te oddaje še tenkočutno poznavanje otroške psihologije, kar sta najbolj izpričali oddaji *Laterna magica ali krokodil moje none*, televizije Ljubljana, avtorjev *Sergija Gobba* in *Marjana Frankovića* ter oddaja televizije Beograd *Poletarac*, režiserja *Timothyja Johna Byforda*. Kot protitež omenjeni tenkočutnosti pa lahko postavimo popolnoma neustrezno, dolgočasno in vsake fantazije oropano oddajo televizije Novi Sad *Muzički tobogan*, režiserja *Drobca* in scenarista ter vodje oddaje *Minje Subote*. Otroci so v tej oddaji

slaboumno pomanjšani odrasli, ki se gredo slaboumen odraslo-otroški kviz.

Dokumentarnost notranje-političnih oddaj sta v zanimivem, tematsko sicer različnem pristopu presegli oddaji televizije Beograd (*Izbor sredom*) režiserke *Bajičeve* in scenarista *Mihaila Erića* ter televizije Ljubljana (*Edvard Kardelj—Spomini*) avtorja *Darka Marina* in režiserja *Pavla Gerzinića*. Prva, se pravi beograjska oddaja, na logično izpeljan, dokumentarno precizen in argumentiran način govori o problemih svetovne energetske krize, monetarnih težavah ter možnih aplikacijah na naše razmere. Reportažni zapisi, ki ilustrirajo tekst na objektivem, novinarsko prodoren način, zahtevajo aktivno sodelovanje gledalcev, saj neorokavičeno govore o problemih, ki nas vsakodnevno zadevajo. Izbor sredom se mi zdi posrečen model, kako voditi in dobro izpeljati problemsko zastavljeno oddajo, da ne izgubi tempa in živahnosti, hkrati pa ohrani vso ostrino zastavljenih vprašanj.

Oddaja *Edvard Kardelj—Spomini* nam predstavlja tega velikana naše revolucije v vseh fazah revolucionarne borbe, kot neumornega bojevnika za takšno podobo naše socialistične revolucije, kot jo ima danes. Zelo zanimiva je bila uporaba arhivskega materiala, kombinirana z zvočnim posnetkom Kardeljevih spominov, vsebinska zanimivost pa tisti del Kardeljevih spominov, ki se nanašajo na njegova srečanja s Stalinom in jugoslovansko udeležbo na povojni mirovni konferenci. Prvič smo imeli prilžnost slišati nekatere detajle iz politične biografije *Edvarda Kardelja*, ki so, čeprav na videz marginalno, odločilno prispevali k naši podobi življenja in dela tega teoretika naše revolucije.

Oddaje splošno izobraževalnega tipa, kakor tudi politično informativne oddaje, so vsaka v svojem žanru prezentirale doseženo raven, ki ni bila slaba, vendar tudi ne posebej osupljivo nova. Zato bi se ob le-teh ne ustavljal posebej.

Dosežek, ki pa ni bil vključen v tekmovalni program in prav je, da so organizatorji in udeleženci festivala sklenili tako, je bila oddaja *Dnevi žalosti in ponosa*. Oddaja je bila v celoti posvečena dnevom žalovanja za predsednikom *Titom* in je bila delo vseh jugoslovanskih televizijskih studijev. Vse, kar smo v tej oddaji videli, nas je presunljivo spomnilo na tragične trenutke nacionalne žalosti.

Kaj lahko rečemo ob koncu XV televizijskega festivala v Portorožu? Ugotovitve, ki sem jih podal na začetku, prav gotovo narekujejo nekatere spremembe. Zlasti je problematično dejstvo, če lahko številne nagrade, s katerimi žirije zares niso skoparile, prikrijejo še številnejše pomanjkljivosti oddaj? Nadalje se mi zastavlja vprašanje utemeljenosti omenjenih nagrad, saj so resnici na ljubo nekaterim

jugoslovanskim televizijskim prvošolcem lahko bolj nagrada za udeležbo in vzpodbuda, kot pa merilo njihove realne (skromne) kreativne domiselnosti. Seveda to ne zadeva toliko televizijskih centrov, ki se otepajo z začetniškimi težavami, kot izkušene televizijske hiše, ki pa so tokrat pokazale presneto malo volje, zlasti pa ambicije hoditi po neraziskanih poteh možnosti televizijskega medija. V tem smislu festival gotovo terja svežih prijemov in manj "tekmovalnosti" za vsako ceno, saj so "tekmovalni principi" dali tokrat (in verjetno tudi v preteklosti) kaj pester rezultate. Mislim, da se televizija kot medij v jugoslovanskem prostoru ne more več obravnavati po kriterijih mladostnih "napak in zablod", doba vajništva in prilagajanja je v veliki večini primerov lahko samo slabo pokritje za povprečnost in delovno neambicioznost. Izkušnje in teoretično proučevanje televizijskega medija bi morale biti vodilo v prihodnje, nikakor pa ne bi bilo odveč, če bi televizijski delavci z večnjim razumevanjem in poslušom kdaj pa kdaj prislunili tudi televizijski kritiki, ki ni zgolj "nebodigatreba" in "motnja" v njihovih prizadevanjih. Upam si trditi celo več, da so največ na XV. televizijskem festivalu v Portorožu pokazale tiste televizijske hiše, oziroma republiški televizijski centri, v katerih deluje sistematična televizijska kritika. Bilo bi nesmiselno in neskomno temu dejstvu pripisovati posebno težo in pomen, saj upoštevanje televizijske kritike nikjer ni preseglo skromne tolerance, dostikrat pa je televizijska kritika bila deležna arogantnih napadov in podcenjevanja. Naj mi bo dovoljeno za konec izreči naslednjo zgolj delovno hipotezo. Osnove za kreativne, zlasti pa medijsko smotrne dosežke v bodoče si ne predstavljam brez razvite in kvalitetne televizijske kritike, kajti televizijske hiše, prepuščene samo lastnim vrednostnim kriterijem, vzniklim iz dostikrat sumljivo povprečne prakse, ne bodo zmogle kakih pomembnejših premikov na področju razvijanja televizijskega programa.

**Casanova**

scenarij: Federico Fellini  
 režija: Federico Fellini  
 kamera: Giuseppe Rotunno  
 glasba: Nino Rota  
 igrajo: Donald Sutherland, Tina Aumont, Cicely Browne  
 proizvodnja: Grimaldi, 1976

Tiste slovenske revije in založbe, ki jih šele filmski uspeh neke knjige spomni na to, da bi to knjigo objavile, so spet zamudile veliko priložnost. Fellinijev *Casanova* bi lahko bil dober povod za to, da bi Slovenci dobili Casanovine *Spomine*, o katerih so si literarni zgodovinarji enotni, da sodijo v vrh svetovne književnosti (kjer Casanovo primerjajo s Stendhalom). Na to je Slovence opozarjal že Štanko Škerlj, ki je leta 1933 v *Ljubljanskem zvonu* objavil članek "Casanova in kranjska Lenčka", kjer omenja, da se je med tisočtremi ljubavicami beneškega avanturista znašla tudi kranjska služkinja grofa Strasseldija v Trstu, imenovana Lenčka (v članku je tudi prevedel tisti odlomek, kjer Casanova opisuje svoje srečanje z "izredno lepo služkinjo", ki se je pred grofovo nadležnostjo zatekla po zaščito v Casanovino sobo).

Vendar bi bilo krivično, če bi Giacomina Girolama Casanovo (1725—1798) obravnavali le kot "velikega avanturista" in "razvratneža". Italijani ga štejejo za drugega največjega Benečana po Marcu Polu. Prišel je iz revnega gledališkega okolja in potem (kajpada ne kot gledališki igralec) odigral velike vloge kot gost evropskih dvorov in salonov. Šel je skozi vse družbene plasti 18. stoletja, toda kakor se mu je uspelo prebiti med najvišje, tako je lahko vsak hip zdrsnil med najnižje (in tudi najbolj nizkotne: bil je celo vohun beneške inkvizicije). Njegovi obsežni (4500 strani obsegajoči) *Spomini* so sijajna galerija znanih Evropejcev tistega časa (Voltaire, D'Alemberta, Rousseauja, ki jih je poznal), kot tudi vseh tedaj najbolj značilnih tipov: meščanov, plemičev, oficirjev, kurtizan, pesnikov, filozofov, igralcev, menihov, potepuhov, služkinj itd. Čeprav je bila njegova vodilna strast zmeraj erotična, jo je vseskozi spremljala močna želja do védenja (matematika, alkimija, filozofija, astronomija, književnost, diplomacija itd.), ki je tudi rezultirala v poskude filozofskih, matematičnih in celo zgodovinskih razprav (Piere Chiara ocenjuje njegovo pred leti prvič objavljeno knjigo *Zgodovina nemirov na Poljskem* kot najpomembnejši zgodovinski esej o razdelitvi Poljske).

Ti podatki kajpada ne zadostujejo za predstavitev Casanove, marveč želijo le opozoriti na kontroverznost njegove osebnosti, ki je bila zmeraj na tem, da postane zgodovinska, pa ji je uspelo le to, da si je pridobila sloves avanturista. Nujni so tudi zaradi opozorila na specifičnost Fellinijevega filma, ki ga nikoli ne zanimajo zgodovinska dejstva in spekulacije (spomnimo se le *Satirikona*), marveč le interpretacija, ki jo lahko iz njih potegne. Zato si njegovi filmi tudi ne prizadevajo za "realistično" rekonstrukcijo zgodovinskega ambienta ali za "verjetnost" naracije, marveč so raje spektakularna manifestacija imaginacije in imaginarnega kot resnice reprezentacije realnega.

Uvodna scena je nočni karneval, spektakelsko rajanje mask med beneškimi kanali; kot da bi jo priklical ta karnevalski hrup, se iz morja dvigne ogromna žensko-ribja glava, ki z Meduzinim pogledom motri ta spektakel in nato potone nazaj v globine. S to mitološko žensko glavo je splavala na površje tudi zgodba "erotičnega avanturista", ki ga bo mrzli pogled njenih belih oči zakoval v figure erotično-seksualnega mašinista. Casanova je v Fellinijevem filmu spolni avtomat, robot (figuriran z mehaničnim ptičem, ki ga venomer nosi s seboj, da bi mu dajal ritem pri spolnem delu). Casanova je lovil svet v in z erotično spletko, omrežil ga je z erotično željo in se seveda sam v to mrežo ujel. Zato je pustolovec v tem dvojnem smislu: kot tisti, ki se pusti

uloviti (želji drugega), in kot tisti, ki lovi pustost zmeraj istega. Zmeraj istega užitka kot "cilja" erotične želje, ki se v njem ukine. Realizacija užitka je poguba imaginacije erotične želje in njenega subjekta, je ulov erotičnega subjekta, ki se je opustil v praznini. In Casanova je zmeraj prikazan kot proizvajalec svoje izgube: zato lahko v teh momentih nastopa le kot stroj in postane subjekt šele tedaj, ko mu užitek spodleti.

To se zgodi po tisti "londonski sceni", kjer ga dve ženski harpiji opusjeta, oropata in poženeta iz kočije. Zdaj bi se Casanova najraje ubil, že zabrede v vodo, a ga iz nje reši zloben smeh mitične falične matere (ogromne ženske, močne kot sedem moških). V tem zlobnem smehu ga bo kajpada zvalil klic resnice, tukaj najavljene s prihodom "velikega drugega": dvoboj z ogromno žensko, ki mu bo dovolj simbolično upognila roke, bo samo afirmiral to resnico, da je bil Casanova zmeraj v oblasti drugega: zmeraj ga je izbral drugi in on se je vsakič prepustil ulovu (sodomazohistki, ki ji je služil za njene naslade; bolnici, ki ga je izbrala za zdravnika; grofici D'Urfé, ki ga je zvalila v svoje okultistične igre; Henriette mu je naprej prepustil in nato ugrabil drugi itd.). Če so ga najprej izbrali za užitek, so ga potem za to, da bi se z njim igrali kot z avtomatom (scena na rimskem dvoru, kjer priredijo tekmovanje v spolni vzdržljivosti, ali tista v nemški krčmi, kjer ga ima v oblasti nimfomanka); in končno (oziroma že na samem začetku) ga je izbral drugi (francoski konzul v villi na otoku) za spektakel, v katerem je nastopil kot spolni baletnik oziroma lutka. Po tem prizoru, v katerem bo Casanova sprejel vlogo lutke in si potem zamenjal prizadeval, da bi svoje delo zamenjal za duhovno presežno vrednost (na uslugo ponuja svoje učenjaške sposobnosti), ga ujame in zapre inkvizicija. Kaznovala ga bo zaradi dejanj, ki jih je zagrešil kot subjekt (širjenje krivoverske literature), in ga končno obsodila na vlogo seksualne lutke (iz zapora bo pobegnil z mehaničnim ptičem, svojim nepreklicnim simbolom).

Casanova tako postane tragični subjekt, ki se ni nikoli spregledal v usodi svoje izgube, umanjkanja v mehaničnem plesu užitka, ki se zamenja (in neskončno) ponavlja v svojih "figurah", da bi napolnil praznino lastnega manka. Zato se lahko Casanova nazadnje znajde samo še v prazni dvorani gledališča, med ugašajočimi svečami, ker mu preostane le še zadnji ples — ples z mehanično lutko, ki ga zasuče v lastne resnice. In Casanova ve, da je to trenutek največje miline — čeprav tako neizprosno hladne.

Usoda erotičnega avanturista (mašinista) je reprezentirana kot mora, mučne, komaj znosne sanje, ki se vlečejo skozi maškeradne aristokratske ambiente, naseljene z ekscentričnimi, grotesknimi liki, izčrpanimi v onemoglem pohlepu deliričnega užitka.

**Zdenko Vrdlovec**



**Nož v glavi**

(Messer im Kopf)

scenarij: Peter Schneider

režija: Reinhard Hauff

fotografija: Frank Brühne

glasba: Irmin Schmidt

igrajo: Bruno Ganz, Angela Winkler, Hans Christian Blech, Heinz Hönig

proizvodnja: Bioskop film, München, Zahodna Nemčija 1978

distribucija: Zvezda film



"Krogla v glavi", "Nož v glavi" in "Drek v glavi" — tri sintagme, ki jih "izloči" Hauffov film in ki na določen način označujejo tri ravnine filmske pripovedi, čeravno je že na prvi pogled jasno, da pripadajo istemu polju: namreč "glavi", "zavesti", misli oziroma teoriji. V Nemčiji je pač "glava" že od nekdaj najpomembnejša (bodisi da gre za "nemško ideologijo", bodisi da imamo opraviti z "mišljenjem biti", bodisi da gre za "vodjo", ki figurira kot "glava" nacije itd.), zato se ji ne more izogniti niti nemški film. Tudi Hoffmann, osrednji junak Hauffovega filma, je predvsem "glava", saj je biogenetik, torej znanstvenik, intelektualec, kar pomeni, da ga ne opredeljuje akcija, marveč refleksija. Nič čudnega torej ni, če na nasilje, ki mu je izpostavljen, sprva ne more "adekvatno" reagirati, temveč zapade "duševnemu konfliktu"; šele ko se ta razreši v stanje, ki ga drugi imenujejo "norost", postane agresiven in željan akcije. Akcija je na ta način opredeljena kot nekaj "norega", nenormalnega, sprevrnjenegega, brez-glavega, s čimer so pač dovolj jasno definirane razmere v družbi, ki ji vlada kult "glave". Sintagma "Krogla v glavi", ki ima resda tudi docela konkreten pomen, saj nosi glavni junak, ki ga rani policija, zares kroglo v glavi, zadene potemtakem samo jedro stvari. Toda pomembnejša od krogle je pravzaprav luknja, ki jo le-ta izvrtava v glavo, v zavest, v razum, luknja, ki prebije polje ideologije, luknja, ki jo je treba za vsako ceno "zakrpati", zakaj skoznjo sili na plan resnica. In res se policija skozi vso pripoved krčevito trudi, da bi jo "zakrpala", da bi prikrila resnico o sebi sami, se pravi o nasilju, ki ga izvaja v imenu "miru in varnosti". Zato skušajo znanstvenika in amaterskega glasbenika Hoffmana prikazati kot nevarnega terorista, kar naj služi kot "dokaz", da je mogoče sumiti prav vsakega, na videz še tako mirnega državljana, in da nevarni rdeči teror lahko izbruhne kjerkoli in kadarkoli. Nasilje policije torej ni nič drugega kot varnostni ukrep, policijski teror je na ta način navidez opravičen, vendar pa je "luknja" v resnici slabo "zakrpana". Če je namreč vsakdo potencialni terorist, če lahko "levičarsko nasilje" izbruhne kjerkoli, potem pač ni več jasno, koga sploh ščiti policija. Pravzaprav s te točke ni več težko uvideti, da policija dejansko ne ščiti posameznika, marveč je tu zato, da varuje red oziroma ureditev, to pa seveda počne v imenu Zakona. Prav Zakon, ki prepoveduje nasilje, ga obenem tudi omogoča, zakaj prepoved je treba spoštovati, to pa je mogoče edino na ta način, da se jo hkrati že izigra. To protislovje je seveda docela razredne narave.

Z nekoliko drugačnega vidika se to pokaže ob sintagmi "Nož v glavi", ki jo je Hauff uporabil tudi kot naslov svojega filma. Tudi ta ima realno podlago — namreč kirurški nož, ki je rezal po Hoffmannovi glavi, potem ko je bil ranjen — vendar pa je tu še nož, ki ga "zabijeta" glavnemu junaku v glavo tako policija (češ da je, preden je bil ranjen, zabodel policista) kot mladi "levičar" Volker, ki na Hoffmannovo vprašanje: "Kje je moj nož?", odgovori dobesedno: "V tvoji glavi". Nadalje je tu simbolični "nož", ki prereže Hoffmannovo identiteto, ki razcepi njegov jaz in ga požene v "norost", se pravi v shizofrenijo, obenem pa prekine njegov stik z dejanskostjo in njegovo spominsko vez s preteklostjo.

Na ravni metafore je to "nož", ki je presekal stik s preteklostjo in dejanskostjo v nemški "zavesti" nasploh, s čimer pa smo se že približali sintagmi "Drek v glavi".

"Ti imaš v glavi samo kroglo, drugi pa imajo drek" — nekako tako tolaži ena od nastopajočih oseb glavnega junaka. Hoffmannova identiteta je sicer prerezana, vendar pa ima on v glavi še kroglo, ki je v primerjavi z brezobličnim, smrdljivim "drekom" dovolj "konkretna" in jasna, skozi luknjo, ki jo izvrtava, pa nudi vpogled v "ozadje". Krogla predstavlja potemtakem vendarle srečno okoliščino, zakaj vsi "drugi", ki imajo v glavi zgolj "drek", pač nimajo nikakršne jasne predstave o tem, kar se okrog njih godi, pravzaprav nimajo niti pojma o dvojni igri policije, o dejavnosti mladih "levičarjev", o resnični naravi "rdečega terorizma" itd. Hoffmannu so te reči razmeroma jasne, za kar se ima zahvaliti prav krogli v glavi.

Pravzaprav niti ni posebno važno, zakaj so Hoffmannova mladinskega kluba, kamor je šel iskat svojo bivšo ženo, ranili (verzije so različne) — za nas je pomembno nadaljnje dogajanje, v katerem je Hoffmann v ospredju le formalno, kajti glavno "vlogo" igra v resnici policija. Le-ta producira in provocira nasilje: na eni strani s Hoffmannovim "primerom" izbove mlade "levičarje" iz mladinskega kluba, katerih dotedanja politična orientacija in dejavnost sta dokaj neoprijemljivi in celo nejasni, postopoma pa jih policija pripravi ne le do intenzivnejše aktivnosti, marveč jih uspe tudi javno prikazati kot nevarne "teroriste". Po drugi strani požene v akcijo sicer miroljubnega "občana" Hoffmanna, ki začne že kar nasilno raziskovati svoj lastni "primer", s čimer se pravzaprav znajde v vlogi policije. Zanimiva je pri tem taktika policije, saj le-ta — ko Hoffmann enkrat izkoristi kot vabo za mlade "levičarje" — preprosto da vedeti, da zanjo ni več "aktualen"; ko se mladinci javno zavzamejo za Hoffmanna, ki ga je policija že ožigosala kot "terorista", šele postanejo tudi sami "teroristi" — glavni junak je s tem svojo "nalogo" opravil in ga je mogoče odpisati. Policija se zdaj požene na lov za domnevnimi levičarji, iz katerih ji bo dejansko uspelo narediti teroriste. In prav v tem sta vloga ter pomen policije: iz razmeroma nenevarne skupine "občanov" ustvari s pomočjo najrazličnejših pritiskov in šikaniranj teroristično skupino — šele zdaj se lahko res loti dela, šele zdaj bo njeno delo "družbeno pomembno". Policija si torej "delo" priskrbi kar sama, saj dobesedno proizvede teroriste, da bi jih lahko potem preganjala. Na ta način se lahko policijski teror nenehno obnavlja — zmeraj bo potreben, saj bo le "odgovor na levi teror". Čemu to služi in v imenu česa se dogaja, smo že videli.

Film "Nož v glavi" učinkuje kot nekakšen vzorec, ki naj pokaže, da policija v tej svoji produkciji nasilja zajame tako posameznika kot skupino, vendar pa zanjo posameznik ni bistven, zakaj le skupina je njen pravi nasprotnik in le skupina lahko opraviči njen obstoj in njeno nasilje. A ta igra poteka le na omejenem terenu, zakaj večina ljudi ima "drek v glavi" — poteka le zato, da bi tako tudi ostalo in da bi se lahko igra nadaljevala. Policija kot instrument kapitala naj na ta način onemogoči resnični razredni boj, saj njena dozdevna borba proti terorizmu učinkuje po eni strani kot svarilo, po drugi pa kot element zaslepljevanja delavskega razreda. Ne gre torej za prikaz nemške družbe, razklane ("nož") med terorizmom in policijsko državo — kot se zdi na prvi pogled — marveč se skozi navidez protislovno dejavnost policije, ki "proizvaja" tako "levi teror" kot svoj lastni repertoar nasilja, kaže nek temeljni konflikt dozdevno brezkonfliktne družbe (teror te ali one vrste je v tem kontekstu le eksces). Kapital pač režira vso to igro, da bi prikril krizo, v katero nujno pada, da bi torej prikril *pravo* nevarnost. Zato se vse to zgolj navidez dogaja v "glavah", dejansko pa gre za prizadevanje, da bi *temeljni* razredni konflikt ostal čimbolj v ozadju. Opraviiti imamo torej s kamuflačo, v katero je Hauff izvrtal luknjo.

**Bojan Kavčič**

## Norma Rae

scenarij: Irving Raveth, Harriet Frank Jr.

režija: Martin Ritt

fotografija: John A. Alonzo

glasba: David Shire

igrajo: Sally Field, Ron Leibman, Beau Bridges, Pat Hingle, Barbara Baxley

proizvodnja: 20th Century-Fox, ZDA, 1979

jugoslovska distribucija: Centar film, Beograd

Zanimanje za dogajanja med delavsko množico, v vrstah proletariata v ameriškem filmu ni novum. Izraziti razmah socialno angažirane proze v obdobju med obema vojnama je našel — resda v interpretacijah hollywoodskega tipa — svoj odsev tudi na filmskem traku, predvsem v povzemanju literarnih del, ki so se posvečala tej in taki tematiki. V petdesetih letih je bila socialna problematika pripadnikov "nižjih" slojev pogosto prisotna tako v ameriškem filmu kot na ameriški televiziji, tudi in še posebej po zaslugi scenariističnega veterana Paddyja Chayefskega. Zdi pa se, da se je potreba po interpretiranju socialno razgretih tematskih sklopov v šestdesetih in v začetnih sedemdesetih letih umaknila drugim in drugačnim estetsko izpovednim ali sporočilnim potrebam oziroma zahtevam časa, predvsem razčlenitvam nabreklih razmerij znotraj političnih struktur ameriške družbe, med posameznimi centri moči ter zgodovinsko razvojnih in moralnih teženj. Prav v zadnjih dveh ali treh letih pa prihaja socialna problematika znova do veljave, po vsej verjetnosti zaradi nagle obnovitve ekonomskega kriznega loka in zavoljo njegovih posledic v zavesti družbe kot celote, njenega izkoriščanega dela, torej proletariata pa še posebej.

V tej luči se kažejo tudi težnje, ki bolj in bolj prodirajo v sedanje tokove stranskih rokavov ameriškega filma, med njimi posebej prodor takoimenovanih sindikalističnih tem.

Sindikata je očitno edina možna in razpoložljiva oblika organiziranja zavesti in kolektivnega političnega ravnanja ameriškega delavstva, edina oblika organiziranega boja za ugodnejši materialni, politični, samoupravni pa seveda tudi moralni status v hierarhiji odnosov. Vprašanja, ki se v tej zvezi zastavljajo in so kajpak vredna globljega kritičnega premisleka, zadevajo vrednost in dimenzije programskih ciljev sindikalističnega gibanja, namene njegovega organiziranja in strukturo njegovega vodenja oziroma usmerjanja. Ali ne gre tudi v tem primeru za oblike formalistične demokracije, za manipulativne posege družbene oblasti, ki skuša na vse načine ohraniti svoj status, torej za politična slepila — in ne za dejansko samoupravno, iz revolucijskih zametkov samozavedanja porojeno oblikovanje lastnih prizadevanj.

Na tej točki meditiranja smo soočeni z Normo Rae, "sindikalistično" filmsko dramo vselej progresivno angažiranega in levo orientiranega Martina Ritta. Oznaki (progresivno in levo) veljata, kajpak, za ameriške razmere in v ameriških družbeno političnih relacijah.

Norma Rae je mlada tekstilna delavka, katere mladost je potekla v tipično delavskem, proletarskem, siromašno zanemarjenem, v primerjavi z Ameriko floridskega ali kalifornijskega tipa izrazito neameriškem okolju. Tu je puščobna pokrajina, tu so bedna delavska naselja, tu je tovarna, ki po svoji vnanji podobi bolj spominja na devetnajsto stoletje kot na moderne industrijske čase. Docela enake asociacije pa — govorimo seveda o Rittovi filmski interpretaciji, ki je glede na svoj izrazito realistični koncept dovolj verodostojna in veristično prepričljiva — vzbuja notranji ustroj tamkajšnjega delavskega življenja v zasebnem družinskem okolju. V vseh ozirih smo priče znamenjem neskrupuloznega telesnega, duševnega, duhovnega in gmotnega izrabljanja poceni delovne sile, ki mora dajati od sebe optimum delovnih naporov za dosego najvišje možne proizvodne norme, skrajnega izkoristka svojih fizičnih moči ter kar največjega možnega presežka dela. Položaj teh delavcev je na dlani — in je v Rittovem prikazu podan skrajno razvidno, premočrtno, v določenem smislu besede celo "sorealistično": gre za podrejene in izkoriščane ljudi, z vsemi sredstvi kapitalističnega nasilja prisiljene k molku in pasivnosti, po volji njihovih delodajalcev ter njihovih opričnikov (šefov, preddelavcev, varnostnikov ter celotnega spleta prisile, ki konstituira obstoječi režim odnosov) spremenjene v molčečo množico,



ki vdano prenaša svojo usodo, naj se tega zaveda ali ne. Prevladujoče je kajpada nezavedanje o dejanskem stanju stvari.

V te razmere poseže — v fabulativnem toku Rittovega filma — prihod tradeunionističnega deputata iz New Yorka, iz tamkajšnje organizacijske centrale, ki ga je zadolžila, da med tekstilci v južni provinci sproži nastajanje sindikalne akcije in torej bojevanja za temeljne pravice, ki delavcem v Združenih državah že po ustavi in zakonih slejkoprej gredo. Film nas ob tem informira, da so tekstilni delavci na ameriških tleh še edini med vsemi kategorijami industrijskega proletariata, ki so ostali neorganizirani. In Ritt nam prek nizan dogodkov sugerira, da je sindikalistična organiziranost smotrna in nujna, pri čemer razmere v vrstah proletariata intenzivno ponazarja in jih na razviden način interpretira, ne loti pa se njihovega družbeno kritičnega razčlenjevanja, kaj šele polemičnega razgaljanja vseh njihovih ozadij, vzrokov in posledic.

Okostje njegove fabule je dramatični preobrat Norme Rae iz sicer socialno razboljene, prizadete celo obupane mlade delavke, žene in matere v zagnano in akciji predano tradeunionistično aktivistko, ki se zave — ali pa šele začenja zavedati — same sebe in svojega položaja. Navsezadnje (tudi čustveno) na newyorškega deputata postane sčasoma poglobljena opora zametkov organizacije v svoji tovarni oziroma mestecu, propagandistka in bojovnica z dušo in telesom, deležna v trenutkih, ko akcija dozori in se preizkusi na referendumu "za ali proti ustanovitvi sindikata", nesporne zmage ideje, s katero se je identificirala, se zanjo na dramatičen način bojevala in ji posvetila oziroma celo žrtvovala vse telesne in umske moči, tvegajoč v ta namen tudi mir in srečo svojega osebnega ter družinskega življenja.

Norma Rae je utelešenje prebujajoče se in že prebujene zavesti ameriškega delavca—proletarca, sicer dolgo zabudljene bodisi v spontano bodisi v zmanipulirano samozadovoljstvo in iz njega izvirajoči pasivni, nedinamični odnos do družbenih dogajanj, s tem vred pa tudi do lastnih življenjskih možnosti in perspektiv. S takimi potezami nam jo je naslikal Martin Ritt. V svoji konstelaciji dramaturških razmerij, razporejenih v bolj ali manj reportažno naniznem zaporedju dogodkov iz življenjske in aktivistične drame Norme Rae, skuša Ritt gledalčevo vedenje o ameriški razredni situaciji potolažiti in ga navdahniti z optimizmom in zaupanjem v tokove spreminjalnega progressa. Amerika, nam sugerira, postopoma, krčevito, a vendarle uresničuje svoje z ustavo in zakoni podane demokratične pravice državljanov ... tako nekako bi se glasil sumarij našega gledanja in doživljanja fabulativnega vzorca, spletenega okoli Rittove Norme Rae; delavstvo se prebujajo iz svoje letargije; progresivne sile so na delu; razredni boj poteka in zmaguje ...

Tako film, zaobrnjen, po ameriški navadi, v svoj obvezni happy end. Ali je vse to tudi res? Za dvom je več razlogov, med njimi ne najmanj pomembno, četudi za vrednostno oceno filma nerelevantno, pričevanje samega režiserja, da se v Henleyvillu, industrijskem mestecu, kamor nas je popeljala prigoda o dramatičnem ustanavljanju sindikata dotlej neorganiziranih in temu primerno brezpravnih tekstilcev, v resnici ni nič takega zgodilo, tudi ne po gledanju filma, ki je med realnimi protagonisti in neposrednimi opazovalci snemanja te sicer imaginarne fabule zbudil precejšnjo pozornost, toda nič več kot to.

Sindikalistična tema ostaja v filmu in v zvezi z njim na ravni dramaturških spekulacij, kot izražena progresivna želja, kot družbeni projekt, stvarnost sama pa je očitno ne izžareva in ne absorbira, vsaj ne z dimenzijami, kakršnim je stregel Martin Ritt s svojim navidezno revolucionarnim, a v resnici konformističnim in oportunističnim odnosom do stvarnosti.

Ti idejni in praktični pomisleki zoper vsebino interpretacije delavskega gibanja pa seveda nimajo namena oporekati samemu dejstvu, da se del ameriškega filma (z Rittom vred — ali nemara celo z Rittom na čelu) posveča aktualni problematiki proletarske zavesti in prebujajočega se gibanja. Nasprotno. Tematika zadeva v jedro samoupravnih tendenc, ki so v nespornem razrastu kljub vsem objektivnim pa tudi subjektivnim oviram, nasprotovanjem in težavam. Četudi v idejno kritičnem pogledu nekonsekventno in v estetsko

dramaturškem preseku prej reportažno kot umetniško pregneteno, prej enodimenzionalno kot kompleksno, podaja Ritt podobo Norme Rae, organizirane delavke, ki želi vzeti svojo življenjsko usodo v lastne roke, na živ, neposreden, prepričljiv pa ne nazadnje tudi simpatičen način, s sredstvi nesporne igralske mojstrovine, torej tudi sugestivno, kar vse so dokazi v prid možnostim za intenzivno nadaljnje filmsko ukvarjanje s tovrstno tematiko.

Seveda pa nam bo veliko dragocenejši film, v katerem se bo ta ali ona Norma Rae poglobljeno, kritično in do kraja zavzeto vprašala po svoji nadaljnji družbeni usodi. Rittova protagonistka si vprašanj te vrste — vsaj nasproti nam — ni zastavljala. Obstala je na ravni dosežkov formalne tradeunionistične demokracije, tistih minimalnih pravic, ki jih prinaša organiziranost, s čimer pa se njen dejanski življenjski položaj oziroma status v razredni hierarhiji ameriškega establishmenta ni prav nič spremenil. In tudi Martin Ritt se do teh ključnih problemov ni prav nič opredeljeval. Pustil jih je vnevar in brez vsakršnega kritičnega komentarja, tako da ostajamo pred konsekvencami njegovega ekskurza nezadoščeni, ne vedoč, ali se vprašanj, ki si jih zastavljamo, ne zaveda, ali pa se jim je konformistično izognil.

Viktor Konjar

## Martin Ritt

(1920, New York)

- 1956 *Rob mesta* (Edge of the City)
- 1956 *Clovek meri deset čevljev* (A Man is Ten Feet Tall)
- 1957 *Gotovina ni potrebna* (No Down Payment)
- 1957 *Dolgo vroče poletje* (The Long Hot Summer)
- 1958 *Trušč in bes* (The Sound and Fury)
- 1959 *Črna orhideja* (The Black Orchid)
- 1960 *Pet ostrizanih žena* (Five branched women)
- 1961 *Pariški blues* (Paris Blues)
- 1962 *Mladeničeve prigode* (Hemingway's Adventures of a Young Man)
- 1963 *Hud*
- 1963 *Nasilje* (Outrage)
- 1965 *Vohun, ki se je ognil vročini* (The Spy who Came in from the Cold)
- 1966 *Hombre*
- 1968 *Sicilijanski bratje* (Brotherhood)
- 1969 *Zaročenca* (The Molly Maguires)
- 1970 *Črni izziv* (The Great White Hope)
- 1972 *Zasledovalec* (Sounder)
- 1973 *Pete'n Till*
- 1974 *Conrack*
- 1976 *Španska stena* (The Front)
- 1978 *Caseyeva senca* (Casey's Shadow)
- 1979 *Norma Rae*

## F.I.S.T.

scenarij: Joe Eszterhasy, Sylvester Stallone

režija: Norman Jewison

fotografija: Laszlo Kovacs

glasba: Bill Conti

igrajo: Sylvester Stallone, Rod Steiger, Peter Boyle, Melinda Dillon, David Huffman

proizvodnja: Norman Jewison, ZDA, 1978

jug. distribucija: Kinematografi, Zagreb

F.I.S.T. je akronimski naslov filma režiserja Normana Jewisona in zvezdnika filma "Rocky", igralca Sylvestra Stalloneja, ki je skupaj z Joem Esterhasyjem tudi soustvarjalec scenarija. Naslov simbolično združuje osnovni pomen angleške besede "fist", kar je po naše "pest" in okrajšave "F.I.S.T.", ki označuje fiktivni vseameriški sindikat prevoznikov, ali natančneje šoferjev tovornjakov — saj zgodba, skozi življenje glavnega junaka Joeja Kovaka, odslikava nastanek tega sindikata v kriznih tridesetih letih, njegov boj za obstanek, razmah in siloviti razvoj.

Ob veliko bolj znanem filmu z letošnjega Festa, ki se prav tako ukvarja s sindikalno problematiko, "Norma Rae" Martina Ritta in filmu "Plavi ovratnik" Paula Schraderja, ki bi mu bolj ustrezal prevod "Tovarniški delavec" z lanskoletnega Festa, lahko ugotovimo dve: najprej, da se ameriški film čedalje bolj ubada s takoimenovano "delavsko" ali "tovarniško" problematiko, tako da to ni zgolj spogledovanje ali muha enodnevnica in drugo, da se to skorajda neizogibno dogaja v zrcalu sindikalnega gibanja in organiziranja. Ne eno in ne drugo ni naključno: medtem ko za prvo kaj kmalu najdemo ducat prepričljivih razlogov, od političnih, politekonomskih, socioloških in drugih, vse tja do nostalgično-zgodovinskih, naj nam bo dovoljeno, da pojasnilo za sindikalne okvire vseh teh treh zgodb poiščemo in dejstvu, da so sindikati v ZDA bili — pa čeprav tehovsko in stanovsko, po strokah in gospodarskih vejah, torej segmentno in razdrobljeno usmerjeni — edina legalna oblika zbiranja, organiziranja in osveščanja delavstva.

Zato so nedvomno imeli, kot oblika delavskega boja za boljše delovne in življenjske pogoje in pravičnejše plačilo za opravljeno delo, pozitiven političen predznak v tej prvi fazi in so dejansko bili v naslovu tega filma omenjena stisnjena pest. Toda ne gre zamešati sociale in socializma. Vodstva teh sindikatov skrajja niso še poznala politične moči, ki je prihajala hkrati z vse večjo in učinkovitejšo organizacijo in vplivom, saj so se krvavo bojevala s stavkokazi in zasebno tovarniško policijo za najosnovnejše življenjske in delovne pogoje. Pozneje so se ta vodstva spolitizirala, toda v slabem smislu: pomirjala so množice s pridobljenimi mezdami in dninami namesto da bi jih revolucionirala in se pogosto odlikovala z zelo konzervativnimi, če ne celo desničarskimi stališči. Kakorkoli že, v prvi fazi svojega obstoja, kar je tudi v filmu nazorno pokazano, imajo pozitivno vlogo. Ne smemo namreč prezreti nekaj, kar vse preradi pozabljamo v socialističnih deželah, kjer je socialna pravica danost: v kapitalizmu, še tako naprednem, se je za vsako prednost treba bojevati večkrat — prvič, da si jo pridobiš in potem še vsakič ko jo ogrozijo, da je ne izgubiš (kar sicer dobro vedo tudi naši delavci na tujem). Ali kot je satirik plastično povedal: v kapitalizmu je sindikat advokat delavskega razreda; v socializmu pa — branilec po službeni dolžnosti.

Vendar se ni treba bati sorealizma na ameriški način v F.I.S.T.-u, kajti v njem se še manj kot v "Norma Rae" ali "Plavem ovratniku" pečajo z življenjem delavcev. Zgodba se kaj kmalu sprevrže v traktat o političnem vplivu, moči in oblasti, z vso scenerijo, ki sodi zraven: častihlepnostjo, korupcijo, nečednimi posli in celo umori, toda z veliko manj sugestivnosti ali vsaj prepričljivosti, kot jo je imel razpiti "Boter".

V petdesetih in šestdesetih letih so v ameriškem tisku imela velik odmev zaslíševanja vodij ameriških sindikatov Teamsters Union (Sindikat avtoprevoznikov), Union Mine Workers (Sindikat rudarskih delavcev) in drugih pred senatnimi komisijami, v katerih so jim skušali dokazati finančne in druge vezi z mafijo. To nikakor niso bili, kot bi kdo utegnil refleksno pomisliti, zgolj poskusi oblatiti in diskreditirati delavsko gibanje. Prej nasprotno, saj sta "sladko življenje" in praviloma preveliko ter nedokazljivo osebno imetje, ki sta šla z roko v roki z ogromnim osebnim vplivom in politično močjo, bila značilna za marsikaterega sindikalnega prvaka tega časa.



Zato je v zgodbi o glavnem junaku plemenitih namenov in umazanih rok, treba vzeti "cum grano salis", z rahlim zadržkom, če ne celo s skepso, scenaristov in režiserjev poskus nekakšne apologetike, ali zagovarjanja skozi "zaljšanje resnice", ki jima sicer politično služi na čast: niso namreč drugače poštene, neugnani in pokončni šefi sindikatov bili zgolj začasno in zgolj naključno povezani z vodji, da uporabimo novinarsko paradigmo, "sindikatov zločina". Filmska zgodba sicer ne zamolči določenih detajlov, jih pa spremeni in "poslika" v rožnatih odtenkih: saj izvemmo, da je Joe Kovak premlatil človeka na smrt, toda v "silobranu"; res je, pomaga si z mafijaškim ustrahovanjem, da bi pritegnil v svojo organizacijo, toda samo zaradi tega, ker je to "v prid širjenju in krepitvi sindikata"; koristi izsiljevanje, da prisili k abdikaciji prejšnjega predsednika F.I.S.T. (Federation of Inter-State Truckers), toda ker je tisti "bad guy", filmski negativec, je saj izvemmo, da je Joe Kovak premlatil človeka na smrt, toda v "silobranu"; saj take lahko spodnašajo tudi z nedovoljenimi sredstvi (ali res?). V zvezi z mafijo je bil "prisiljen" ... Za razliko od tega izmišljenega življenjepisa, v katerem prepoznavamo izseke iz stvarnih življenjskih zgodb več ameriških sindikalnih prvakov, je bila resnica o zvezah z mafijo le drugačna; kar, seveda, ne meče sence na samo sindikalno gibanje ali ideje, ki so ga vodile, temveč le dokazuje, kot v tistem indijskem pregovoru, kako težko je, če že ne nemogoče, razjahati ko enkrat zajahaš tigra.

Na koncu, ob solidnem, pa žal ne zelo ekspresivnem Sylvestru Stalloneju (o katerem je nek ameriški kritik zapisal, da je zmožen zaigrati predvsem dva občutka: jezo in užaljeno jezo), naj omenimo odlično igro Petra Boyla kot skrupiranega sindikalnega predsednika Maxa Grahama, vedno solidnega Roda Steigerja v vlogi senatorja Madisona, nevsiljivega Davida Huffmana kot Kovakovega prijatelja Abea Belkina in Tonyja Lo Bianco, ki mu je sicer epizodna vloga "mafiosa" očitno bila pisana na kožo. Ne nazadnje je tu tudi odlična fotografija Laszla Kovacsja, ki je skozi difuzne, temačne posnetke zvesto evociral in pričaral obdobje ameriške Depresije v tridesetih letih našega stoletja.

Sašo Mrvaljevič

velikani

# Hitchcock ali ptič posmehljivec

Bogdan Tirnanić





## ALFRED HITCHCOCK 1899—1980

Rodil se je v Londonu, šolal se je pri jezuitih in delal v poštni družbi. Od leta 1920 je sodeloval z britanskim odelkom Famous Players-Lasky (kasnejši Paramount), najprej kot risar napisov za neme filme, potem kot scenograf, pa kot scenarist in asistent režije. Prvič se je kot režiser skušil leta 1921, toda šele štiri leta kasneje, leta 1925 se je pričela njegova režiserska kariera zares. V Hollywood je prišel pozimi leta 1939/40. Razen z režijo se je Hitchcock ukvarjal tudi s producerskimi posli, posebej za televizijo. Poročen je bil s scenaristko svojih prvih filmov Almo Reville.

Ko se je s šestindvajsetimi leti dokončno lotil filmske režije, je ostal Alfred Hitchcock v tem poslu več kot pol stoletja, pri čemer se je podpisal pod 57 del. Dvomimo, da gre za kakršenkoli svetovni rekord: mnogi od živih in občasno še živahno aktivnih hollywoodskih veteranov so pričeli delati precej pred njim, bili pa so tudi marljivejši. Primer je jasen: Alfredu Hitchcocku ni do tega, da bi postal rekorder, ker je preprosto fenomen. Kaj razumemo pod tem? Med 110 filmi, kolikor jih je režiral npr. veliki mojster akcijskega filma Raoul Walsh, je 30 vesternov, približno toliko vojnih filmov, okoli 15 kriminalk, nekaj filmov govori o mornarijih in gusarjih, lepo število je komedij, en film je celo psevdo-zgodovinski spektakel; toda razen nujnih izjem, ki le potrjujejo pravilo, se vsi filmi, ki jih je režiral Alfred Hitchcock ukvarjajo z zločinom — kako pride do njega in kako se včasih ne izplača. Pol stoletja zločinov. Kariera, kakršne kriminalistični anali ne pomnijo.

Brez dvoma se je Alfred Hitchcock, ljubitelj dobrih vin, v vsej tej kriminalistični zmešnjavi počutil odlično. Najboljši dokaz za to je njegov sedeminpetdeseti film "Družinska zarota" (Family Plot, 1975). So tudi takšni, ki trdijo, da to delo ne sodi med njegove najboljše stvaritve in lahko da imajo celo prav. Motijo pa se tisti, ki v zvezi z "Družinsko zaroto" eksaltirajo nepričakovano (ali pričakovano) svežino starega Hitcha z njegovo sposobnostjo, da tudi na stara leta dela filme polne duha, šarma in humorja, zabavna in sveža dela in to v času precejšnjega celuloidnega mrtvila in mraka, dolgočasje in neumnosti. Toda problem je, jojmene, v tem, ker nekaj kot je svežina ali karkoli podobnega s področja pozitivne kozmetike duha, nima niti najmanjše zveze s filmom, kakršen je "Družinska zarota"; gre namreč za drznost in nič drugega, kar pomeni — za mojstrstvo, kajti bilo bi zares bolj normalno, če bi "Družinsko zaroto" posnel kakšen nadebudni režiserski pripravnik. Nerodno je namreč to, da, četudi bi hotel, ne bi mogel posneti filma kot je "Družinska zarota", kot tudi ne filma kot je Frenzy (1972). Ta film namreč še enkrat

dokazuje, da pri velikanih režije Hitchcockovega formata nakopičene izkušnje ne služijo le praznemu rutinerstvu, temveč točneje, da je pri takšnih prav eksekutorska rutina predpogoj za poigravanje z vsemi pravili, svojimi in tujimi.

Kar se tega tiče, je mimogrede povedano, Alfred Hitchcock prvi delikvent; človek povsem izven sveta. Tako na primer piše v vseh filmskih slovarjih, leksikonih in enciklopedijah, da je britanski režiser, po mnenju mnogih morda edini, o katerem velja resno govoriti, čeprav na drugi strani vsak laik ve, da so bili njegovi največji dosežki posneti v Hollywoodu. Na prvi pogled kaže, kot da ni v tem nič čudnega, saj je bila usoda mnogih britanskih filmarjev, da so svojo pravo afirmacijo doživeli na oni strani oceana. Toda Hitchcock je prišel v Hollywood precej pozno, šele ob koncu leta 1939, star štirideset let in po filmih kot so "Stanovalec" (The Lodger, 1926), "Izsiljevanje" (Blackmail, 1929), "Človek, ki je preveč vedel" (The Man Who Knew Too Much, 1934), "Devetintrideset stopnic" (The Thirty-Nine Steps, 1935), "Sabotaža" (Sabotage, 1936) in "Gospa, ki izginja" (The Lady Vanishes, 1938), brez katerih bi si težko zamislili medvojno angleško filmsko zgodovino. To so nujne okoliščine, da bo človek, ki bo postal in ostal vodeče ime v žanru, ki je ob vesternu in musicalu najbolj tipičen za ameriško kinematografijo, za zmeraj ostal ob strani nekaterih glavnih mitov te zvrsti. Tisto, kar je bilo v njem britanskega, predvsem izreden smisel za humor, ga je obranilo pred pastmi stereotipov. Toda to še ne pomeni, da je ostal Hitchcock britanski režiser. Nasprotno, že filmi, ki jih je posnel na Otoku, so bili tako vitalni, kot da so ameriški. Kakorkoli že: Hitchcock, je le Hitchcock.

Toda pojdemo po vrsti. V Hitchcockovih filmih o zločinu se praktično nikoli oziroma zelo redko pojavlja znani lik privatnega detektiva, melanholični lik nekoga, ki je rojen, da izgublja, nekoga, brez katerega si težko predstavljamo klasični "un-

derworld USA" film: popolnoma se ga ni otresele niti Robert Aldrich, ko je v "Grissomovi tolpi" (The Grissom Gang, 1971) popolnoma obrnil vizuro Chasejevega romana "Ni orhidej za gospodično Blandish". Torej pomeni, da je ostal Hitchcock popolnoma neobčutljiv prav kar zadeva vrednote kriminalistične literature ameriške Zahodne obale, med katera sodijo predvsem dela Dashiella Hammetta, Raymonda Chandlerja, Rossa MacDonalda ali omenjenega Jamesa Hadleya Chasea. Ti avtorji so iz otožnega privatnega detektiva ustvarili enega od prevladujočih mitov "globokega spanca" ameriške urbane folklore. V tem pogledu ni brez pomena podatek, da je Chandler napisal scenarij za Hitchcocka, toda po romanu Patricie Highsmith ("Neznanec iz Nord-ekspresa" — Strangers on a Train, 1951). Kaže, da je moralo priti do zamenjave stila v filmu nepojmljivega mojstra, ki je od samega začetka težil k spremembi tradicionalne konstrukcije zgodbe o zločinu tako, da je pogosto gledalčevo simpatijo premeščal s predstavnika zakona na plen njegove preiskave. Prvo pravilo "hitchcockologije": v filmu o zločinu je najbolj zanimiv lik zločinec.

To je bilo v skladu s Hitchcockovo naravo. Potem ko je predvsem iz središča svojega sveta zločina izključil "privatno oko", ni v njem našel prostora tudi za ostale profesionalce, razen v nepozabnem "Držite tatu" (To Catch a Thief, 1955), kjer pa je glavni junak vendarle samo bivši profesionalca, ki pa ga opravičuje njegovo sodelovanje v odporniškem gibanju in kjer se vse po načelu "crime oblige" dogaja v Monte Carlu, se ni nikoli ukvarjal s temami o organiziranem kriminalu, ki je prav zahvaljujoč hollywoodskemu filmom tega žanra postal neizbežno dejstvo ameriške sage in modernega časa sploh: če bi se zgodovina modernih spopadov z zakonom prepisovala iz njegovih filmov, bi iz nje izginili Al Caponeji, Johni Dillingerji, vsi ti "angeli umazanih obrazov", ki so jih proslavili Raft, Cagney in Bogart, ves svet podzemlja "norih tridesetih" (in štiridesetih, in ...), ko je ekonomska kriza iz Bonnie

in Clyda naredila skorajda romantična junaka iz nekega novega Sherwoodskega gozda nerazrešljivih družbenih protislovij. Za Hitchcocka je bil zločin vselej problem drugačne vrste: njegova socialna pogojenost ni mojstru filmske napetosti nikoli pomenila kaj dosti. Vohunstvo — da, toda oborožen rop v samopostrežbi — grozno!

Tu je Hitchcock vselej ostal Anglež: po angleški tradiciji je zločin značilen za višje družbene sloje in se po pravilih, ki komajda dopuščajo izjeme, še posebej takšnega tipa kot so značilne za filma Basila Deardena ("Safir" — Sapphire, 1959 in "Žrtev" — Victim, 1961), dogajajo v razkošnih okoljih, med izbrano družbo — Hitchcockov idealni zločinec je tisti iz filma "Neznanec iz Nord-ekspresa" tako, kot je njegova najbolj priljubljena igralka običajno plavalaska. Hitchcocka je bila, kot je sam priznal, vselej groza že ob sami misli, da bi bil lahko film podoben "čemu iz življenja": v filmu "Marnie" (Marnie, 1964), v katerem izhajajo postopki glavne junakinje iz družbene situacije, v kateri je odrasla (mati—prostitutka je pred njenimi očmi ubila stranko—mornarja), je konstruiral takšno freudistično zmešnjavo, da iz nje ne bi odnesla žive glave niti Huston (Freudov filmski biograf, niti Cassavetes (filmski eksperimentator na področju psihoanalize) skupaj. Toda kot — ponovimo še enkrat — ni v duši nikoli postal "pravi Američan", se ni Hitchcock nikoli posebej niti trudil, da bi svoj "britanski pogled" na zločin ohranil v njegovi tradicionalni obliki. Njegovi filmi so, bi lahko ugotovili, tudi ameriški ključ spreminjanja neke britanske konvencije. Kajti koncept klasičnega angleškega kriminalističnega romana od Conana Doylea do Agathe Christie je zasnovana na kánonu, da je odkritje zločinca in njegovih motivov intelektualni problem, logična uganka, v kateri se tako kot šahovski amater, bralec ne znajde brez pomoči "sivih možganskih celic Holmesa ali pomalem neznosnega Poirota: popoln tovrstni roman je "Deset malih zamorcev" Agathe Christie, v katerem je treba rešiti vprašanje, kako je postal morilec truplo ene svojih žrtev. Lahko bi rekli, da se je Hitchcock ponorčeval iz tega stila že v "Gospe, ki izginja", saj je zaupal vlogo stare vohunke

igralki, zelo podobni Agathi Christie, toda od takšne ugotovitve se ogradujemo, saj v tistem času velika dama zločina vendarle še ni bila podobna sami sebi iz "Gospe, ki izginja".

Tako ali drugače, Hitchcock je zapustil uhojeno angleško pot. Zapustil jo je že s tem, da je prekršil pravilo, da vsaka prava kriminalistična zgodba (na britanski način, seveda) izključuje vsakršno ljubezensko intrigo. Ameriški pisatelji, kot je na primer Chandler, so se tej konvenciji posmehovali (pač pa jo je neki Van Dine leta 1928 uvrstil med svojih "deset zapovedi" za avtorje kriminalističnih romanov, pri čemer je trdil, da ljubezen kviri mehanizem povsem intelektualnega problema v zvezi z iskanjem trupla) in Hitchcock se jim je pridružil: vsak njegov film je predvsem ljubezenska intriga. Nekaj slučajno izbranih primerov to lepo potrjuje: v "Gospe, ki izginja" je zašel Michael Redgrave v težave, ker je dvoril mladi ameriški godnici; v "Izsiljevanju" gre za staro temo o spopadu med ljubeznijo in dolžnostjo; v "Devetindesetih stopnicah" se znajdetin Robert Donat in Madeleine Carrol v istih lisicah in ni težko uganiti, kaj se bo zgodilo; v "Vrtoglavi" (Vertigo, 1958) skuša James Stewart v Kim Novak oživiti žensko, ki jo je nekoč ljubil, pa ugotovi, da gre za isto osebo; v filmu "Marnie" vodi Sean Connery preiskavo v zvezi z dekletom—lopovom, ker je zaljubljen vanjo; v filmu "Pokliči M za umor" (Dial M for Murder, 1954) hoče Ray Milland ubiti Grace Kelly zato, ker je ne ljubi več, toda to mu preprečuje Robert Cummings, ki se je šele zaljubil vanjo; v "Izpovedujem se" (I Confess, 1952) se vse vrta okoli tega, ali je tiste viharne noči Montgomery Clift spal z Anne Baxter (Hitchcock: "Upam"); in tako dalje ... Morda je bil to za Hitchcocka najbolj učinkovit način, kako rešiti nalogo, ki jo je označil v svojem antitradicionalizmu kot primarno.

To pa je: gledalca narediti za subjekt dogajanja, ki bo vanj aktivno vključen, ki bo lahko, pač odvisno od situacije, ali zločinec, preiskovalec ali pa žrtev. Gre za neke vrste obrnjeno pravilo: če je v tradicionalnem kriminalističnem romanu (pa tudi filmu) rešitev skrbno skrita, nevidna za vsakogar, razen za glavnega junaka, ki jo bo odkril pač ko ga bo volja, se pravi na koncu (mogoč primer: "Laura" — Laura,

1944 — Otto Preminger) potem je pri Hitchcocku ta — kot jo imenuje "macguffinka" (po MacGuffinu, ki je Škot, ki povzroča težave) jasno prisotna že v samih uvodnih kadrih filma, ali pa je v vsakem primeru nekje v bližini. Sredstvo, s katerim to odprtost kart spreminja v ekspresijo, je montaža, s pomočjo katere Hitchcock najbolj zanesljivo veže gledalčevo pozornost: v intervjuju Petru Bogdanoviču je režiser "Sence suma" (Shadow of a Doubt", 1943) in "Ptičev" (The Birds, 1963) smisel svojega montažnega postopka pojasnil kot povezovanje vizualnih predstav, na osnovi katerih se publika vključuje v dogajanje — "Skrivate pred gledalci, kdo je ta človek. Čemu? Samo tu tudi delate. Zakaj ne pokazati, kdo je to?" Zato, ker je po Hitchcockovem zelo točnem mnenju narava filmskega medija takšna, da je na primer učinek scene pogovora, med katerim je eksplodirala bomba, po trajanju in intenziteti neprimerno manjši, če bo razlog eksplozije bombe skrit, oziroma, vkolikor ne bo montažni postopek vzpodbujal gledalca kot aktivnega dejavnika v dogajanje. — "Vnesite v sceno bombo, pokažite, da je v sobi, pokažite, da bo eksplodirala točno ob enih, sedaj pa je tričetrt na eno, deset minut do enih — pokažite uro na zidu. Sedaj postane pogovor zelo pomemben, zato, ker je nesmiseln. Poglej pod mizo! O, tepec!". Pri Hitchcocku ni paradoksom nikoli konca: prav ta človek, eden največjih predstavnikov "montažnega" (ali, kot pravi sam, "čistega") filma, je posnel šolski primer dela ("Vrv" — Rope, 1948), ki je popolnoma brez montažnih rezov.

S Hitchcockom si niste nikoli na jasnem: gredoč po sledi "macguffinke" verjame gledalec, da korak za korakom odkriva skrivnost, toda hkrati nadvse jasno čuti, da ga ta preiskava, ki se bo na koncu izkazala kot pravilna (ali kot skoraj pravilna) do tolikšne mere pelje v past, ki mu jo je nastavil režiser, da se bo hitro, skoraj čutno povezan z dogajanjem na platnu, znašel popolnoma v oblasti tistega, ki ima dejansko vse niti v svojih rokah, posledica tega pa bo, da bo izpostavljen vrsti majhnih stresov.

Mojstrstvo v montaži pa si ni mogoče zamisliti brez drznosti v dramaturgiji. Dovolj je le en primer, ki bo to potrdil. Kot je znano, govori "Družinska zarota"

o dveh zakonskih parih, katerih skupni imenovalc je, da sta naklonjena po zakonu prepovedanim dejanjem; eden bolj, drugi manj. Med seboj se, kot pač to mora glede na to, da pripadata različnim socialnim slojem, biti, ne poznata in bo — kar je še bolj naravno — šele filmsko dogajanje usodno prepletlo njuna življenja. "To je lahko tehnično vprašanje", pojasnjuje svojo metodo skozi "Družinsko zaroto" Hitchcock, saj "obstaja strukturalistična slika dveh ločenih zapletov in dveh ločenih skupin, ki se počasi, toda neizbežno približujeta ena drugi. Vprašanje je le, kako to narediti, da bo povsem naravno. "Odgovor je šokanten. Gledalec, ki je prepričan, da je absolviral "Hitchcock touch", pričakuje, da se bo morda to pot še bolj kot doslej ta zaželjena dramaturška povezava realizirala s pomočjo "macguffinke", zaradi katere je do celotne zločinske intrige tudi prišlo. Včasih so to diamanti, včasih pa tudi — kaj se hoče — tudi kakšno čedno truplo: v "Družinski zaroti" se pojavlja mnogo diamantov, pa tudi nekaj raznoraznih trupel je, toda ves film se v nasprotju z logiko vsakega dramaturškega pripravnikarja dosledno odvija v dveh povsem nasprotnih smereh, se pravi, da ko spremlja avanture dveh zakonskih parov tako, da jih kljub temu, da se "neizbežno približujeta", z ničemer ne vodi v smiselno zvezo. Toda na koncu se bodo vseeno srečali in v tem je torej fatalnost življenja.

In sedaj: tako povzet izgleda Hitchcockov dramaturški koncept "Družinske zarote" enostaven, vendar ga preprosto ni mogoče zrežirati. Seveda, razen če niste Hitchcock. Hitchcock pa to dela na primer takole: film se pričinja z dolgo sekvenco, v kateri boljša polovica enega od obeh parov obdeluje neko stanko, ki se je načitala člankov o parapsihologiji; potem prav tako dolgo gledamo ta par nespretničev, ki se vozari naokoli z avtom in se prepira, vse dokler na nekem prehodu za pešce ne naleti na neko žensko v globoki črnini. Kot kakšen brezposelni ulični opazovalec tedaj kamera (Hitchcock: "Jaz nikoli ne gledam skozi kamero") brez premissljanja zapusti par in začne slediti ženski v črnini, pri čemer brez navidez prepričljivega motiva odvede gledalca iz sveta majhnih prevar v svet velikega zločina. Ob vsaki drugi priložnosti bi se vam zaradi takšnega postopka dvignili lasje na glavi, v primeru "Družinske zarote" pa

vstajate s stola v kinu od navdušenja. Hitchcock vas je spet potegnil. Kot ste bili v filmu "Sever—severozahod" (Northy by Northwest, 1959), ko ste se znašli skupaj s Caryjem Grantom na polju in pričakovali past, zaprepani, ko je prišel napad iz zraka: samo Hitchcock si je lahko izmislil poskus uboja iz zraka, vi ne.

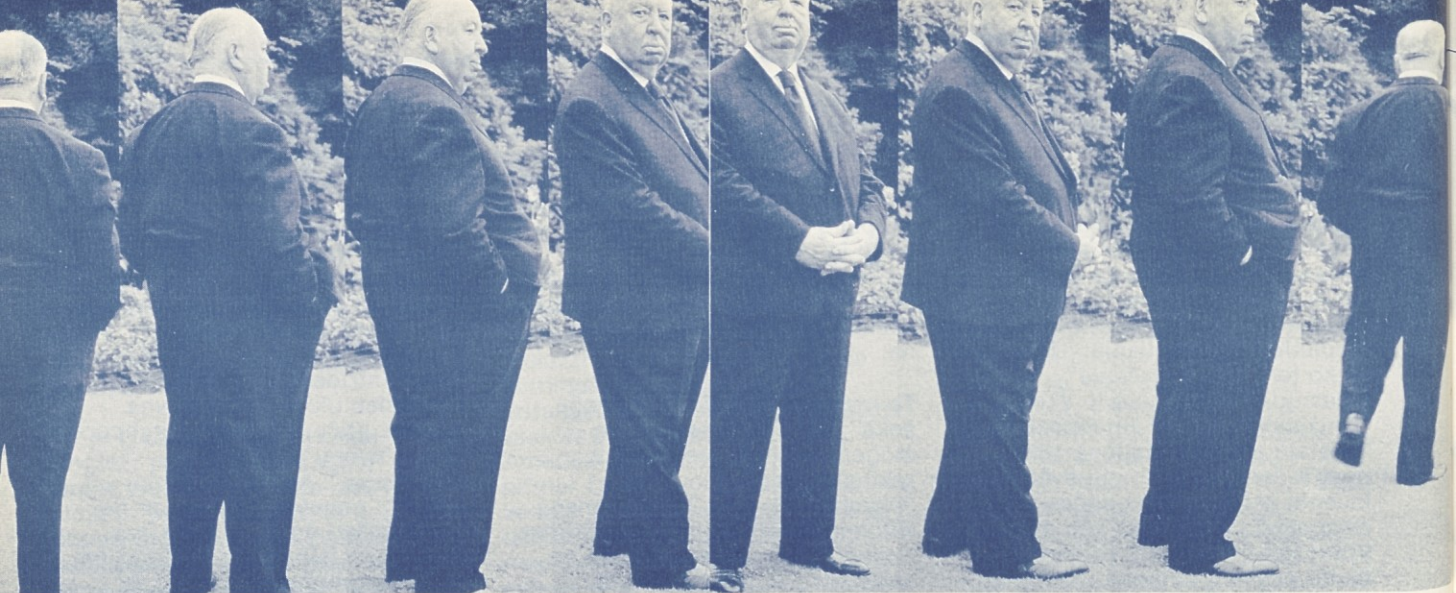
To njegovo metodo "končnega šoka", končnega udarca, je mogoče najbolje pojasniti z zaključno sekvenco filma "Psycho" (Psycho, 1960), enega Hitchcockovih mojstrov. Primer zasluži, da ga obnovimo: če se spomnite, se prične "Psycho" tako, da vidite, kako neka dama najlepših srednjih let ukrade večjo vsoto denarja in beži iz mesta; potem gledate, kako kupuje avto, kako jo zasleduje in zaslišuje nek mračni policaj, kako preklada denar zdaj sem, zdaj tja, kako je prestrašena in v dvomih. Vse to traja dobrih dvajset minut in gledalec je prepričan, da je osrednja intriga 40.000 dolarjev. Postavlja si številna vprašanja, skuša rešiti uganko, skuša jo rešiti predčasno, takoj (saj so dani vsi elementi), toda ker se tako kot v "Družinski zaroti" stvar neskončno vleče, njegova pozornost počasi popušča, zato je v hipu, ko prispe dama v motel Anthonyja Perkinsa, vse bolj prepričan, da gre za prevaro in da se bo vse skrčilo na klasični obrazec, češ da ljubezen spremeni človeka, še posebej žensko, ki je zašla na stranpoti. Dama in lastnik se pogovarjata, izkaže se, da je to simpatičen mladenič, gostja se nato umakne, se sleče, Perkins se ves čas motovili okoli, vse se dogaja v stilu bo — ne bo in — nič. Obratno kot v primeru z bombo je gledalec sedaj nervozen iz povsem drugačnih razlogov in mu pozornost maksimalno popušča. V tem trenutku odhaja dama v kopalnico, mi pa v sekvenci, na kateri se je treba učiti montaže, vidimo številne kadre tuša, pršee vode, banje, njenih mokrih las, hrbta, blaženega izraza na njenem licu, zidu obloženega z belimi ploščicami, tal. In tedaj, v trenutku nepazljivosti že utrujenega gledalca, Hitchcock za vsega pol metra spremeni kot kamere, v kader pa prihaja nekakšna nedefinirana figura, ki prične v naslednjem hipu z nožem divjaško mesariti telo zares šarmantne, toda sedaj tudi uboge ženščine, prostor pa se napolni s krvo in kriki. Šok je torej neizbežen. Celo največji dvomljivec je moral

izgubiti igro: nihče si pred "Psihom" in Hitchcockom ni drznil ubiti zvezde veličine Jannet Leigh že na začetku tretjega kolata.

Tisto pa, kar nas v takšnih situacijah zanesljivo rešuje, je Hitchcockov humor. Vsi njegovi filmi so na določen način komedije. Že znani izum, ko je v "Devetintridesetih stopnicah" v iste lisice uklenil oba glavna junaka, priča, da je pri Hitchcocku vse v "dvojni (emotivni) ekspozičiji": ko na eni strani narašča napetost, ker junak ne more bežati pred policijskim pregonom (Hitchcock: "Zakaj ne poišče pomoči policije, bi se čudili gledalci. Pač zato, ker ga preganja tudi policija, in se ne more obrniti nanjo, kajne?") in ker je glede na splet okoliščin zvezan z osebo, ki ga lahko prva izda. Tako na drugi strani omogoča ista mehanika tudi nove in nove humorne elemente.

Mož—psihoanalitik iz "Marnie" brska po preteklosti svoje žene—lopova, toda tudi sam je primer "bolnika", kajti kako bi se sicer mogel zaljubiti v žensko, katere ni nikoli videl: "Ti Freud, jaz Jane" — pravi 'Tippi'Herden, a Jean Conery vzame to tako zares, kot da je resnično Tarzan. "Gospa, ki izginja" je v tem smislu pravzaprav gromozanska komedija: sporočilo prenaša stara mama—vohunka, namesto, da bi ga poslali po radiu (gre za melodijo—šifro), ali po kanarčku; Robert Donat je muzikolog, ki raziskuje pozabljene jodlarske plese v neki deželi na oni strani Alp, medtem, ko mestni trubadur (tudi on je seveda vohun) pod oknom prepeva tipično mediteransko serenado; dva Angleža morata med drugim v prepolnem hotelu spati v isti postelji, kar gotovo ni slučajna aluzija na gentlemane — pri tem ju ves čas skrbi, ali bosta prišla pravočasno domov na nedeljski derbi v kriketu, čeprav okoli njiju padajo glave, kot da gre za partijo kriketa iz "Alice v čudežni deželi"; jezik, ki ga govore v tej čudni deželi iz moderne politične operete, bi lahko še najnatančneje označili kot češko-nemški. V "Težavah s Harryjem" (The Trouble with Harry, 1956) junak poriva truplo kot samokolnico, ko pride neka stara devica in vpraša: "Kaj pa je narobe, kapetan?". No, tako se je rodil Peter Bogdanovich. In Polanski?

Humorna dimenzija Hitchcockovih filmov, ki ni niti najmanj lastna žanru thrillerja, opozarja, da



moramo vselej, kadar govorimo o njem, upoštevati, da je prerasel meje ene zvrsti in ustvaril neke vrste sintezo dveh žanrov; samega thrillerja, filma o zločinu in preiskavi, ter filma groze, katerega ekspresivne lastnosti izkorišča do maksimuma in na doslej še ne viden način. Takšna kombinacija, kateri daje Hitchcockovo mojstrstvo odlike povsem novega žanra, je mogoče najbolj natančno označiti kot suspenz, ki je vselej thriller, v katerem je kriminalistična zgodba vselej obravnavana na ravni filma groze, v katerem je preiščena študija sprevrženosti človeške narave posredovana skozi formo thrillerja v realističnem kontekstu zgodbe o zločinu in preiskavi (plus humor). Toda suspenz (v angleškem izvirniku pomeni beseda "suspence" — negotovost) je pri Hitchcocku še nekaj mnogo več: režija sama. Ko v opisani sekvenci filma "Psycho" Anthony Perkins stori zločin, so seveda vsi šokirani, toda ko gre kamera v filmu "Frenzy", spremljajoča glavnega junaka iz paralelne vožnje po ulici, pod pravim kotom v hišo, se nato vzpne po zavutih stopnicah, se vrne in z direktno vožnjo preide na nasprotni pločnik — in vse to v enem kadru — je šok, do katerega pride, vse drugačne vrste. V tem primeru je etimologija zelo inspirativna disciplina: v vsakem slovarju angleškega jezika piše, da pomeni "hitch" — skakljati, šepati, pritrditi, kavelj, zaplesti in — biti dosleden. Izgleda, da imajo ljudje imena, kakršna si zaslužijo.

Vse izrečene definicije so morda dobre za priročno kritiško uporabo, da pa bi samemu Hitchcocku pomenile kaj prida, ne verjamemo. Kot vsi stari mojstri filmske obrti tudi on meni, da so njegova dela namenjena zgolj zabavi filmskega gledalca in da bi

v njih zaman iskali še kaj več. Toda način, kako je tega gledalca Hitchcock zabaval več kot pol stoletja, je več kot zadosten dokaz, da je bil genijalen. Velikani, kakršen je bil Hitchcock, imajo to redko lastnost, da nikoli ne želijo kaj drugega, razen tistega, kar so: če bi, je rekel nekoč — posnel "Pepelko", bi se vsi spraševali, kje je truplo. Hitchcockovo dosledno premeščanje tega corpora delicti mnogih zločinov — te njegove večne težave s Harryjem — je eden od načinov, da je lahko človek na ravni svoje ustvarjalne usode.

prevedel: S. Schrott

- 1921 ŠTEVILKA TRINAJST (Number Thirteen)
- 1922 ŽENSKA ŽENSKI (Woman to Woman)  
VEDNO POVEJ SVOJJI ZENI (Always Tell Your Wife)
- 1923 BELA SENCA (The White Shadow)
- 1924 STRASTNA PUSTOLOVŠČINA (The Passionate Adventure)
- 1925 PODLEZ (The Blackguard)  
POTEPTANA ČEDNOST (The Prude's Fall) — scenarij, (režija Graham Cutts)  
VRT UZITKOV (The Pleasure Garden)
- 1926 PLANINSKI OREL (The Mountain Eagle)  
NAJEMNIK (The Lodger)  
ZGODBA O LONDONŠKI MEGLI (A Story of the London Fog)
- 1927 SPUST (Downhill)  
NEZANESLJIVA ČEDNOST (Easy Virtue)  
RING (The Ring)
- 1928 FARMERJEVA ZENA (The Farmer's Wife)  
ŠAMPANJEC (Champagne)
- 1929 MOŽ Z OTOKA MANXA (The Manxman)  
IZSILJEVANJE (Blackmail)
- 1930 ELSTREE KLICE (Elstree Calling)  
JUNO IN PAV (Juno and the Paycock)  
UMOR (Murder)
- 1931 IGRA ZA ŽIVLJENJE (The Skin Game)
- 1932 BOGATI IN ČUDNI (Rich and Strange)  
ŠTEVILKA SEDEMNJAJST (Number seventeen)  
ŽENE LORDA CAMBERJA (Lord Camber's Ladies) — producent, (režija Benn W. Levy)
- 1933 DUNAJSKI VALČKI (Waltzes from Vienna)
- 1934 MOŽ, KI JE PREVEČ VEDEL (The Man Who Knew Too Much)
- 1935 DEVETINTRIDESET STOPNIC (The Thirty-nine Steps)
- 1936 TAJNI AGENT (The Secret Agent)  
SABOTAŽA (Sabotage)
- 1937 MLADA IN NEDOLŽNA (Young and Innocent)

- 1938 GOSPA, KI IZGINJA (The Lady Vanishes)
- 1939 KRČMA JAMAJKA (Jamaica Inn)
- 1940 REBECCA (Rebecca)  
ZUNANJI DOPISNIK (Foreign Correspondent)
- 1941 GOSPOD IN GOSPA SMITH (Mr. and Mrs. Smith)  
SUM (Suspicion)
- 1942 SABOTER (Saboteur)
- 1943 SENCA DVOMA (Shadow of a Doubt)
- 1944 REŠILNI ČOLN (Lifeboat)  
SREČNO POT (Bon Voyage)  
MALGAŠKA PUSTOLOVŠČINA (Adventure Malgache)
- 1945 UROČEN (Spellbound)
- 1946 RAZVPITO (Notorius)
- 1947 ZADEVA PARADINE (The Paradine Case)
- 1948 VRV (The Rope)
- 1949 V ZNAMENJU KOZOROGA (Under Capricorn)
- 1950 TREMA (Stage Fright)
- 1951 TUJCA NA VLAKU (Strangers on a Train)
- 1952 IZPOVEDUJEM SE (I Confess)
- 1954 KLIČI M ZA UMOR (Dial M for Murder)  
DVORIŠČNO OKNO (The Rear Window)  
UJEMITE TATU (To Catch a Thief)
- 1955 MASČEVANJE (Revenge) — TV serija  
"Alfred Hitchcock vam predstavlja"  
ZLOM (Breakdown) — TV  
ZADEVA GOSPODA PELHAMA (The Case of Mr. Pelham) — TV
- 1956 TEŽAVE S HARRYJEM (The Trouble with Harry)  
VRNITEV ZA BOŽIČ (Back for Christmas) — TV  
MOŽ, KI JE PREVEČ VEDEL (The Man Who Knew Too Much)  
NEKE SOBOTE (Wet Saturday) — TV  
SKRIVNOST GOSPODA BLANCHARDA (Mr. Blanchard's Secret) — TV
- 1957 PO KRIVEM OBOŽEN (The Wrong Man)  
ŠE MILJO JE TREBA PREHODITI (One More Mile to Go) — TV  
OB ŠTIRIH (Four o'clock) — TV  
POPOLNI ZLOČIN (The Perfect Crime) — TV
- 1958 JAGNJE ZA ZAKOL (Lamb to the Slaughter) — TV  
VRTOGLAVICA (Vertigo)  
SKOK V GLOBINO (Dip to the Pool) — TV
- 1959 PREDSEDUJE BANQUO (Banquo's Chair) — TV  
SEVER—SEVEROZHOD (North by Northwest)  
ARTHUR (Arthur) — TV  
KRISTALNA BRAZDA (The Cristal Trench) — TV
- 1960 INCIDENT NA VOGALU (incident at the Corner) — TV  
PSIHO (Psycho)  
GOSPA BIXBY IN POLKOVNIKOV PLAŠČ (Mrs. Bixby and the Colonel's Coat) — TV
- 1961 ČLOVEK, KI SE JE GROBO ŠALIL (The Horseplayer) — TV  
BANG! MRTVI STE! (Bang you're Dead) — TV
- 1962 VSE SEM VIDEL (I Saw the Whole Thing) — TV
- 1963 PTIČI (The Birds)
- 1964 MARNIE (Marnie)
- 1966 RAZTRGANA ZAVESA (Torn Curtain)
- 1969 TOPAZ (Topaz)
- 1972 FRENZY (Frenzy)
- 1975 DRUŽINSKA ZAROTA (Family Plot)
- 1978 KRATKA NOČ (The Short Night) — nedokončan

razmišljanja

# Čemu dramaturgija?

Vladimir Koch

Odkar je "novi film" kot izraz novega odnosa do sveta in umetnosti odločno stopil v velikansko območje tradicionalne kinematografije in dosegel prve uspehe, se je začel tudi gledalec jasneje zavedati teh sprememb, saj jih je odkrival tudi v gledališču in novem romanu. Občutil je, da zahtevajo ti bistveni premiki v filmski govorici od njega drugačen način sprejemanja in tudi močnejšega sodelovanja. Pokazalo se mu je, da se je mogoče skozi novi medij izražati čisto drugače, kakor je bil vajen doslej: bolj naravnost, neposredneje, osebno, intimno, včasih brez oslona na trdno — pretrdo — začrtan scenarij. Nastalo je nekaj svežega, nenavadnega, včasih težje razumljivega, a vrednega zanimanja. Prelom je bil v resnici revolucionaren; izražal se je z nasprotovanjem domala vsemu, kar je veljalo dotlej kot neizpodbitna vrednota v pojmovanju filma kot umetnosti, in pravilom njegove realizacije. Predvsem tradicionalnemu scenariju, ki naj bo izdelan do podrobnosti in zvest principom normativne dramaturgije in katerega naj realizator čim bolj zvesto prenese na filmsko platno, pri tem pa naj bo njegova — skoraj edina — skrb posvečena dobremu izboru igralcev in v vseh elementih "postavitev" čim skladnejši izvedbi "predstave". Namesto "mise en scène" naj bi moderni film prinesel "mise en présence"; namesto sporočanja skozi dognano strukturo dramskega dela naj bi film govoril gledalcu neposredno s kar najbolj svobodno, z ničimer vezano govorico vizualne in avditivne komunikacije. Poudarek je slejkoprej na nevklenjenosti, nevezanosti na kakršnakoli pravila, dramaturška ali druga, ki so se uveljavila v teoriji in praksi filmske režije. Pristaši francoskega "novega vala" in drugi ustvarjalci različne provenience in ne vselej enakih, včasih celo nasprotujočih si konceptov se složno upirajo tako rekoč vsemu: "zgodbi" kot nujnemu, neobhodnemu atributu igranega filma, organizirani zgradbi filmskega dela in celo dramatičnosti same snovi, iz česar sledi, da je odveč sleherni poskus strnjene, psihološko-kavzalne povezane,

logično grajene pripovedi. Režiserji, pristaši novega gibanja, ki so zaradi neodvisnosti od scenarijske predloge, ki bi jo napisali drugi, seve edini avtorji filmskega dela, si snemajo tudi okove filmske interpunkcije (preliv, zatemnitev in odtemnitev), ki jih je klasični film imel za nujne, da bi lahko ločil posamezne dele med seboj, in druge predpise "filmske gramatike" o povezovanju oziroma nepovezovanju različnih planov in podobno. Razbijanje utrjenih form, oblikovalnih konvencij in realizatorskih postopkov je izviralo kljub zunanemu anarhičnemu videzu iz globoko občutene potrebe po prožnejši govorici, ki so jo vse bolj razvita tehnična in sploh izrazna sredstva že davno omogočala, a jih "stari film" ponajveč zaradi privrženosti ustaljenim, preizkušenim strukturam, ki zagotavljajo filmu uspeh pri občinstvu, ni ali le redko uporabljal. Gre za širjenje izraznih možnosti filma in iskanje novih, da bi interpretirali tista področja duševnih stanj in redko zaznavnih doživetij, ki jih doslej film v svoji, recimo, trdi, oglati, konkretni govorici ni mogel registrirati. Nekateri režiserji so za tem drugačnim, bogatejšim filmom stremeli instinktivno, nezadovoljni s preživelimi oblikami nove umetnosti, drugi — kot na primer sodelavci revije "Cahiers du Cinéma" — pa tudi teoretično s sistematičnim, studioznim, obširnim seznanjanjem z vso pomembno starejšo proizvodnjo. Ko je novi film izpričal svojo vrednost in pomen v okviru "novega vala" in tudi izven njega, so skušali sintetizirati njegove značilnosti in dognati, v čem je bistvo modernih umetniških stremeljenj. Izkazalo se je, da ga interpretirajo različno, odvisno pač od tega, katera značilnost novega filma se zdi komu osrednja, odločujoča. Nekateri mislijo, da ga je treba iskati zlasti v negaciji tistega bistvenega, kar je konstituiralo klasični film, njegovo zaprto strukturo, podobno prav tako zaprti zgradbi večine gledaliških del in da je zaradi tega novi film docela neteaterski in da odklanja sleherni, tudi najbolj oddaljeno zvezo z gledališčem. Pri tem niso upoštevali, da doživlja v

zadnjem času tudi gledališče podobne revolucionarne premike v smeri osvobajanja od zastarelih dramaturških togosti, v smeri svobodne interpretacije ali celo zanemarjanja teksta, da bi postala gledališka režija samostojno avtorsko in ne zgolj poustvarjalno dejanje. Mar se danes teater ne približuje filmu v pojmovanju absolutne samostojnosti režiserjevega kreativnega postopka in gre torej prej za podobnost med obema medijema kot pa za dokončni razkol med njima? Tudi sodobno gledališče odklanja pojem "režiserja", če naj bi pomenil, da je to ustvarjalec, ki naj bi napisano dramsko delo samo "postavil na oder" (mettre en scène; režiser = metteur en scène), ampak hoče popolnega ustvarjalca, ki na osnovi literarnega teksta — ali celo brez njega — ustvarja na odru nekaj docela samostojnega, avtonomnega, večkrat kaj malo odvisnega od književne predloge, iz katere sicer izhaja. Stremljenje gledališčnikov po tako daljnosežni svobodi je torej domala identično s tem, kar je v kinematografiji že davno utrjena praksa, po kateri je realizator odgovoren tudi za zadnjo verzijo scenarija in da realizira svoj film do zadnjih podrobnosti najprej za mizo, preden se preseli za kamero. (Seveda je veliko razlogov, zakaj je lahko filmski režiser res samostojen kreator svojega dela — o čemer tu ne moremo razpravljati — medtem ko gledališkemu režiserju isto v tolikšni meri le ni omogočeno. Razlika med obema medijema je navzlic navedenim podobnostim le globlja, kot si ponavadi mislimo, vendar pa ne tolikšna, da bi tudi novi film ne ohranil zveze z gledališčem.) Vsekakor je močna želja po uveljavitvi enega, edinega avtorja filmskega dela, kateremu je scenarij le osnovna, začetna spodbuda za realizacijo, še ena značilnost novega filma. Tako imenovani "avtorski film" naj bi bil čisto nekaj drugega kot "film scenarista". To nasprotje je pa v bistvu artificialno, saj scenarij še vedno obstoji, četudi ga piše režiser sam ali pa drugi po njegovih smernicah ali pa kakor pri Godardu tako rekoč sproti, vendar na neki način le označuje to razliko. Iz Godardove prakse realizacije je izšel tudi termin "improvizirani film" v nasprotju z "usmerjenim filmom", ki naj označuje dela starejše generacije. Tem in še drugim oznakam, ki jih je mogoče najti v teoretičnih zapisih, se postavlja po robu Christian Metz(1) s svojo kritično mislijo. Zdi se mu predvsem nezadostne in ne dovolj tipične za moderni film, ker jih najdemo, kot pravi, "v prevelikem številu včerajšnjih in v premajhnem številu današnjih filmov", čeprav sicer v vsaki izmed njih tiči delček resnice. Mimo tega so v praksi med posameznimi avtorji velike razlike. Godardova estetika ima v bistvu zelo malo skupnega s Chabrolovo in Truffautovo, čisto drugačen pa je zopet Resnais, če se omejimo zgolj na pomembne francoske ustvarjalce. Če je videti, da Godard improvizira, pa si drugi pišejo ali si dajo pisati natančno domišljene scenarije. Če se

Robbe-Grillet in Resnais kot skupna avtorja v filmu "Lani v Marienbadu" odrekata tako rekoč sleherni zvezi s preteklim filmom in njegovo kajpak normativno dramaturgijo in ne spoštujeta kavzalnosti v vodenju zgodbe, ki je tu res komaj zaznavna in poljubnopomenska, ter se ne menita za psihologije, pa se oslanja na primer Truffaut na dramaturško zanesljivo grajene in skoraj tradicionalno koncipirane scenarijske predloge.

Metz odločno zanika, da bi novi film ne uporabljal zgodbe ali je ne bi znal ali hotel pripovedovati, saj brez zgodbe ne more biti igranega filma. Razlika je le v tem, da jo pripoveduje sodobni ustvarjalec na izvirnejši in veliko svobodnejši način: zgodba je lahko presekana ali zabrisana, izpeljana nerutinsko, nekonvencionalno, a pripoved obstoji v vsakem filmu. Film je "danes bolj narativen, kot je bil kdaj prej, in glavni prispevek novega filma je v tem, da je obogatil filmsko zgodbo." Ta ugotovitev, s katero se je lahko strinjati, ima globok pomen za razumevanje kvalitete, a tudi slabosti novega filma. Brž ko namreč priznamo, da je bistvena njegova sestavina neko dejanje, ki se razvija v času in prostoru — v nasprotju z dokumentarcem, ki nekaj ugotavlja in je virtualno statičen — potem je treba sprejeti tudi princip povezanosti posameznih delov, pa če je ta še tako prikrita in težko ugotovljiva. Potemtakem ni mogoče ustvariti tudi novodobnega filmskega dela brez prizadevanja za nekim oblikovanjem snovi, seve novim in izvirnim, kar lahko pričakujemo po napornem prizadevanju mladega filma, da bi uveljavil nove prijeme izven starih vzorcev "starega" filma in njegove dramaturgije.

Ali je pa res, da v okviru novih tendenc filmskega ustvarjanja ni več mesta za dramaturgijo, kakor jo pojmujejo teoretična dela in številni priročniki te stroke? Da se novi film lahko razvija oziroma naj se razvija izven tako imenovanih dramaturških pravil, se pravi principov normativne dramaturgije? Ali pa je danes dramaturgija, kolikor jo ustvarjalec še upošteva, njegova osebna stvar, identična z njegovim individualnim realizatorskim prijemom? Tako jo v resnici pojmujejo nekateri filmski in tudi gledališki režiserji. Režija je zgolj realizacija mojega dramaturškega koncepta — zatrjuje eden med njimi — ne more biti kaj drugega.

Ali dramaturgija torej ni več sklop empirično dognanih izkušenj o tem, kako sprejema gledalec dramsko delo, ko sedi skupaj z drugimi v gledališki ali filmski dvorani, in iz tega dejstva izhajajoče napotilo ustvarjalcu, ki ima splošno veljavo? Saj lahko samo pod tem pogojem velja za samostojno disciplino historičnoteoretskih raziskav in praktičnih aplikacij. Ali pa je zaradi novih pojmovanj dramske umetnosti, ki zavrača zastarele dramaturške modele, beseda izgubila svoj prvotni pomen in se uporablja za nekaj drugega, za nekakšno stilno oznako ustvarjalčevega dela, za nekaj, kar je prav v nasprotju z dramaturgijo

v prvotnem pomenu, kakor jo definirajo številni pisatelji in filozofi? Novemu filmu (in tudi novi dramatik) je treba vsekakor pripisati zaslugo, da se je izvil iz preveč obvezujočih struktur normativne dramaturgije in se ognil nekaterim za svobodnejšo kreativnost preveč restriktivnim pravilom ter se odločil za odprte koncepte, ki bolj ustrezajo današnjemu pojmovanju sveta. Zavrača predvsem forme, modele, ki jih po vsem svetu razprostranjena velikanska proizvodnja ponavlja (pravzaprav jih mora ponavljati), če hoče doseči uspeh pri občinstvu. A to je samo ena plat dramaturgije. Na drugo, veliko tanjšo in globljo opozarja Metz, ko govori o nujnem upoštevanju še druge resnice, da obstoji tudi "določeno število strukturalnih konfiguracij, ki so resnični zakoni in tudi sami v stalnem razvoju". Zato je po njegovem površno govoriti o razbijanju sleherne artikulacije in sintakse kot bistvu novega filma, saj se tudi njegove prožnejše oblike "nič manj ne pokoravajo velikim osnovnim figuram, brez katerih ni možna nikakršna informacija".

Če je torej zgodba, pripoved še vedno osnova igranega filma — isto stališče zastopa tudi Jean Mitry — potem veljajo zanjo tudi v prihodnje vsaj tisti osnovni principi dramaturgije, ki jih ob vseh svobodočinah in resnično izvirnih rešitvah moramo spoštovati, da zagotovimo tisti minimum razumljivosti, brez katere nima smisla še tako pomembna izpoved. Ne gre za to, da bežimo pred naracijo — saj je ta, če premislimo, še najbolj na roke za čim svobodnejšim izražanjem stremečemu današnjemu ustvarjalcu — ampak da pripovedujemo na nov način, pri tem pa se le podrejamo "funkcionalnim zahtevam filmske pripovedi". (Metz) Za to ni potrebna nobena utrjena zaprta dramska struktura, pač pa skrb — kako bi rekli — za dramaturgijo v malem, za dramaturgijo detajla, za morda bizarno, "podtalno", vendar zagotovljeno povezanost prizorov. Iskanje novega, doslej še neizraženega, odkrivanja tistih strani življenja, ki so ob tradicionalnem načinu pripovedovanja ostajale ob strani, zahteva isti ali še večji napor oblikovanja kot delo po že dognanih modelih. Zahteva prav tako jasen osnovni koncept, čeprav ni izpovedan na ves glas kot v "starem" filmu, notranjo uravnovešeno in konsekvenco izpeljave, kar je sicer značilnost slehernega dobrega umetniškega dela. Pri tem je ustvarjalcem, naj si to priznajo ali ne, še vedno v veliko pomoč dramaturška izkušnja. Brez nje ostaja v velikem svetu naprednih prizadevanj marsikatero z radovednostjo pričakovano novo delo le muha enodnevnicca. Pa tudi v domačem sicer hvalevrednem prizadevanju za novim filmom je prav to glavna slabost, ki spravlja v zadrego celo njegove pristaše in odbija publiko. To je pa škoda.

Opomba:

1 Christian Metz: Essais sur la signification au cinéma. V srbohrvaškem prevodu: Kristijan Mez: Ogledi o značenju filma I. Institut za film. Beograd 1973.

O predstavitev jugoslovanskega filma v tujini poročamo in pišemo le priložnostno — največkrat sočasno z manifestacijami, in kulturnimi srečanji ali s festivali, na katerih se vključimo v tekmovalni in komercialni pogon svetovne kinematografije. Na magistrali sedme umetnosti nismo neznan. Uspeli smo, resda redko, v festivalskih igrah za visoke lovorike, nekajkrat kandidirali za nagrado oskar in naš filmski ugled osipali na netekmovalnih srečanjih filmskih ustvarjalcev po mnogih metropolah, po turističnih in kulturnih mestih. Čeprav o ambasadorskih poteh jugoslovanskega filma ne pišemo z donečimi in zvenečimi besedami, vsak skrben pregled mednarodnega kulturnega sodelovanja Jugoslavije s tujino z najzazornejšo sliko pokaže, kako film prednjači po obsegu in najbrž tudi po informativnih, kulturnopolitičnih in umetniških učinkih. Njegove popularnosti oziroma priljubljenosti in razširjenosti med filmskimi obiskovalci v tujem kulturnem prostoru nihče ne spremlja — ne statistično in ne kritično vrednostno, tudi ne problemsko, s širšega kulturnega vidika.

Še celo tisto, kar vendarle doženemo in strnemo, statistično povzamemo in globlje presodimo v kontekstu jugoslovanske zunanje politične usmeritve, ne najde prostora v filmskih revijah in v časnikih.

To velja tudi za delo, ki ga je v zadnjih dveh letih opravila komisija za film pri medrepubliškem koordinacijskem odboru za mednarodno znanstveno, prosvetno-kulturno in tehnično sodelovanje. Komisija je kot strokovnopolitično telo koordinacijskemu odboru predlagala in pripravila mnenja o vsebini, programih, organizaciji in financiranju jugoslovanskih filmskih predstavitev v tujini. V komisiji so na pobudo Slovenije med drugim sprejeli sklep o organizaciji 4. balkanskega filmskega festivala. Člani komisije, ki jo sestavljajo delegati republik in pokrajin, delegat zveze filmskih delavcev Jugoslavije in delegat sekcije organizacij združenega dela za proizvodnjo filmov, na primer, letos niso podprli predlaganih dveh filmov za letošnji canski festival, ker so producenti obšli republiške organe in so se, kar ni nova praksa, potegovali za festivalsko udeležbo, ne da bi kdorkoli v republiki o filmih izrekel umetniško in idejnoestetsko oceno. Ne gre za cenzurne posege. Za nastope v tujini uveljavljamo enaka merila kot doma — vsi umetniški proizvodi enoletnega filmskega ustvarjanja v republiki ne zaslužijo posvetitve na beograjskem in puljskem festivalu. Za selekcijo, ki bo temeljila na umetniških, programskih in kulturnopolitičnih vrednostnih označitvah, si prizadevamo že nekaj let. Ta nujna, ne pa hvaležna naloga, spada v pristojnost programskih, dramaturških, samoupravnih in drugih organov producenta. Sodelujejo lahko še drugi organi in komisije — od, denimo, društva filmskih delavcev in njemu podobnih strokovnih združenj

na rob

# Film ni postržek v kulturnih nastopih v tujini

Jože Volfand

(posebej sekcija kritikov in filmskih publicistov) do organov kulturne skupnosti, družbenopolitičnih in podobnih organizacij, kjer se organizirajo in združujejo uporabniki, kjer predlagajo in razpravljajo tisti, ki film financirajo in ki naj bi tvorno sodelovali v odločanju in v presojanju filmske proizvodnje.

Demokratična, dogovorjeno določena pot izbire najvrednejšega in najboljšega v filmski beri producenta bi se najlažje izognila poskusom avtoritativnega in cenzurnega vmešavanja s strani. Okrepila bi odgovornost umetniških in samoupravnih organov v producentovskih hišah in spodrezala korenine vsem oblikam manipulacije znotraj ali zunaj filmskih in kulturnih krogov. Jugoslovanski producenti, in z njimi avtorji, še zmeraj pozabljajo, po kakšnih samoupravnih dogovorih združujemo sredstva za filmsko proizvodnjo, kdo ima pravico razpolagati s filmskim dinarjem in kdo ima pravico vrednotiti umetniške sadove. Že zdavnaj smo teoretično razčistili nevzdržnost parole film filmskim delavcem. Prepočasi pa dolagamo k začetnim rezultatom v spreminjanju družbenoekonomskih odnosov v kinematografiji zahteve po stvarnih spremembah v načrtovanju in sprejemanju filmskih repertoarjev ali programov. In premalo izvirno potrjujemo možnosti kritičnega, strokovnega in demokratičnega ocenjevanja posnete filmske proizvodnje.

Ker podedovane prakse ne menjamo dovolj naglo v producentovskih hišah, se to pozna v samoupravnih, strokovnih in političnih telesih v republikah, in sicer največ v pripravljanju in izvedbi filmskih nastopov v tujini. Producentovi motivi za izogibanje širši strokovni in mnenjski razpravi o možnostih uspešnega prodora filma v festivalski konkurenci ali na kulturni manifestaciji v mednarodni areni se rojevajo na več straneh — v komercialnih in propagandnih oddelkih, med nosilci prestižnih gledanj v producentovskih hišah ali v republikah, v umetniških vodstvih, ki

z morebitnim rahlo naklonjenim sprejemom v tujini blokirajo domačo kritiko, in med avtorji, ki jim uvrstitev na katerikoli festival že izreka določeno priznanje za umetniško izpoved.

V republikah in pokrajinah (enako izkušnjo dopoveduje dveletno delo komisije za film v času od decembra 1977 do konca leta 1979), se stalno srečujejo s primeri samovolje, pritiskov in nedopustnih producentovskih potez v kandidiranju filmov za najpomembnejša festivalska tekmovanja. Mnogo manj zanimanja je za druge kulturne prireditve in nastope v tujini. V jugoslovanskih proizvodnih filmskih središčih ne ravnavo povsod enako. Izkušnje, praksa in samoupravna iskanja za najprimernejše dogovarjanje v republikah in pokrajinah o tem, katera filmska stvaritev po vseh merilih zasluži soočenje na svetovnem filmskem odru, terja družbenopolitično osvetlitev najprej v ateljejih vsake proizvodne hiše, nato pa v samoupravnih in političnih organih širše družbenopolitične skupnosti.

Vendar bi moral vsak proizvajalec končno sprejeti dogovorjena pravila igre — nobeno filmsko delo ne more neposredno z montažne mize niti na puljski festival niti v tujino, čeravno uradna izvedenska komisija poskrbi za pozitivno tolmačenje pristanka glede javnega predvajanja. Producentska hiša z avtorjem ne bi smela biti zadovoljna s takšno izvršno močjo komisije. Izostren odnos in posluh odgovornega kulturnega osebka jo bosta vodila k organizaciji novih ogledov, na podlagi katerih se bo dalo izluščiti estetske, umetniško izpovedne, idejne, sociološke, politične in druge vrednosti, s tem pa zaokrožiti utemeljeno odločitev za smiselno izpostavljanje pred gledalcem — domačim in tujim.

Medrepubliški koordinacijski odbor za mednarodno znanstveno, prosvetno-kulturno in tehnično sodelovanje je zato po pretresu dveletnih kar močnih pljuskov jugoslovanskega filma ob vrata brezštevilnih manifestacij sklenil

predlagati, naj v republikah in v obeh pokrajinah v kulturnih skupnostih, v svetih za kulturo pri republiških konferencah SZDL, v komitejih za mednarodno sodelovanje in v podobnih organih obravnavajo ambasadorsko funkcijo domačega filma.

Več let se niti jugoslovanski filmski producenti niti organizatorji filmskih manifestacij v tujini in doma in niti kulturnopolitični organi niso zedinili o seznamu in številu festivalov, kamor naj bi pošiljali najboljše ali najzanimivejše, kar ustvarimo v filmski umetnosti. Končno je leta 1978 medrepubliški koordinacijski odbor po več razpravah v komisiji za film, s pomočjo Jugoslavije filma in Interfilm festivala iz Ljubljane sprejel listo festivalov, kjer je zaželena naša udeležba. Lista ima dinamični karakter. Ni zapečaten in dokončna. Upošteva možnost, da bodo posamezne republike in pokrajine izrazile zanimanje za različne festivale, ne glede na opredeljeno pomembnost festivalskega srečanja na naši rang listi.

Z rang listo mednarodnih festivalov je vsaj deloma odzvonilo širokogrudnemu, a malohasnemu pošiljanju domačih filmov na vse konce sveta. Filmski delavci, organizatorji in samoupravni organi so sprejeli okvirna izhodišča naše kulturne politike za festivalske udeležbe. Nekaj let prav na tem področju ni bilo ne premišljenih odločanj in ne gospodarnega ravnanja. Festivalomaniji v tujini se nekateri niso uprli, marveč so jo poželjivo podpirali.

Na sprejeti dinamični listi festivalov igranega in kratkega filma so se našle vse najpomembnejše svetovne festivalske prireditve. Med specializiranimi pa le tiste, kjer imamo umetniške, kulturne in politične razloge za udeležbo, ne pa za kratkovidno izmikanje. Izostale niso filmske manifestacije v neuvrčenih deželah oziroma v deželah v razvoju. Naštetimo nekaj festivalov z liste, vseh pa ne, ker jih je preveč: Berlin, Cannes, Moskva,

Karlovy Vary, Kairo, Kalkuta, Adelaide, San Sebastian, Locarno, New Delhi, Bombay, Benetke, Tampere, Krakow, Cartagena, Kuala Lumpur, Oberhausen, London, Lepizig itd.

V letu 1978 smo se Jugoslovani predstavili s filmskimi dosežki v štiriinšestdesetih festivalskih metropolah, v letu 1979 pa v nekoliko večjem številu.

Slovenska filmska proizvodnja je na festivalih skromno sodelovala. Največ gledalcev si je ogledalo Srečo na vrhovi, ki so jo vrteli v Kalkuti, Antalii, Ciudad Mexico, Cartagini, Salzburgu, če se kopija ne bi izgubila na poti, bi prikupno delo Janeta Kavčiča doživeli v Beverly Hillsu, nato še v mestu Lille in še kje. Pogostoma so se na festivalih srečali še s Praznovanjem pomladi, po enkrat ali dvakrat pa z Idealistom, s Krčem, s filmom Ko zorijo jagode in z nobenim drugim. Med kratkimi filmi so festivasli blišč spoznali Če kruhek pade ti na tla, Pogled strani, Vabilo — turizem v Sloveniji, Srakanjani, V službi socializma in boga, Beli nomadi in še kateri.

Slovenski film po nepretrganosti proizvodnje in po sorazmerno urejenem financiranju že nekaj let ne stoji v predverju filmskih dogajanj v Jugoslaviji. Vsaj po številu posnetih filmov smo tretja kinematografija v Jugoslaviji — a tudi po umetniških sadovih, ne glede na nihanja in neizpolnjena pričakovanja. Dveletna bilanca slovenskih filmskih prikazov v tujini nekoliko odstopa od predstav in zamisli, kako slovensko kulturno tvornost zavestno, načrtno, kot del strategije našega nacionalnega samopotrjevanja, zastopati pred svetom. Zastopati in ustvarjalno prispevati k umetniškemu nemiru človeštva.

Festivalska vrata zloglasnih svetovnih filmskih prizorišč niso na stežaj odprta. Z umetniško silovitostjo, izvornostjo, sporočilnostjo in izpovednostjo se bomo uspeli le ciklično pojavljati, to je občasno, če ne celo izjemoma. Za drugimi pa zaostajamo na srečanjih, kjer propozicije niso tako stroge in kjer bi se lažje filmsko kulturno uveljavili. To je téma, ki je ne bi smeli odvrniti od kulturne in programske politike — v Vibi, v Društvu slovenskih filmskih delavcev, v Kulturni skupnosti Slovenije in v zainteresiranih organih.

Doslej smo, kljub sredstvom, dobri volji in prizadevanjem, še pramalo storili za mednarodno uveljavitev slovenske kinematografije. Kajti festivalska udeležba ni edini kanal za plasma ali uveljavitev domačega filma. Slovenskega filma celo še ne znamo predstaviti in prodati na jugoslovanskem kulturnem trgu.

V programu mednarodnega kulturnega sodelovanja s tujino so se dobro obnesli in zadržali dnevi in tedni jugoslovanskega filma. V minulih dveh letih smo na osnovi meddržavnih programov, sporazumov, dogovorov, na pobudo ambasad, kulturnih centrov, ob obletnicah in praznovanjih

prijateljskih deželah ali ob drugih priložnostih izvedli kar triindvajset dnevnih ali tedenskih filmskih prikazovanj: ZDA, Francija, Velika Britanija, Kuba, Mehika, Alžir, Filipini, Ciper, Sirija, ZSSR, Uganda, ČSSR, DLR Koreja, LR Kitajska, Avstralija, Gvineja, Egipt, Irak, Indija, Sirija, Afganistan, Bolivija in Turčija. V Jugoslaviji so se predstavile kinematografije naslednjih dežel: Danska, Irak, Kitajska, Italija, ZSSR, Koreja, ČSSR in Kuba.

Poleg tega so v dnevih kulture jugoslovanskih narodov in narodnosti v ZR Nemčiji organizirali še teden jugoslovanskega sodobnega filma. Podobno je bilo v Romuniji in na sredozemskih športnih igrah. Na predlog malteške strani pa so se udeleženci sestanka izvršnega sekretariata Konference o varnosti in sodelovanju na Malti seznanili z izbranim sporedom jugoslovanske kinematografije. V Sovjetski zvezi smo izvedli retrospektivo jugoslovanskega športnega filma in pregled ustvarjalnega opusa Franceta Štiglica.

To še ni vse. Našteti bi morali, koliko filmskih in kulturnopolitičnih delegacij smo poslali v tujino, koliko smo jih prijateljsko sprejeli v domovini, katere nove zveze smo vzpostavili, kako smo filmske manifestacije vkomponirali v gospodarske in politične nastope Jugoslavije v tujini itd.

Komisija za film medrepubliškega koordinacijskega odbora je ugotovila: Neorganizirano pojavljanje naših filmskih delavcev na najrazličnejših festivalih (Berlin, Cannes, San Sebastian in kandidatura za nagrado oskar) ter njihovo večkrat popolnoma neprimerno obnašanje, samostojno nastopanje predstavnikov producerskih hiš, ki si medsebojno konkurirajo z neprimernimi sredstvi, škoduje ugledu jugoslovanskega filma v svetu.

Stališče ni prekrično. Dreza predvsem v filmska dogajanja v republikah in pokrajinah. Delo komisije za film je, na primer, oviralo to, da so delegati sodelovali na sejah brez izdelanih stališč, ocen in predlogov. Roke za prijavo na festivale smo lovili z zadnjim vlakom. Delegacije smo sestavljali mukoma. Slovenci se premalokrat odločimo za članstvo v delegacijah, kar bi najbrž morali spremeniti vsaj v novem srednjeročnem obdobju. Težave so nastajale v dogovarjanju o financiranju filmskih manifestacij. Dva ključa določata finančni delež republik in pokrajin — nacionalni dohodek na prebivalca in število filmov, s katerimi se predstavlja nacionalna kinematografija. Najdražje je v minulih dveh letih izvenela predstavitev jugoslovanskega filma v Združenih državah Amerike.

Obsežnosti in zahtevnosti mednarodnega filmskega sodelovanja s tujino stežka sledijo redki specializirani organizatorji tvornih manifestacij — Interfilm festival, Jugoslavija film in Filmoteka. Zapletenost organizacijskih opravil še povečuje in začinja izjemno zamujanje

republic in pokrajin pri poravnavanju finančnih obveznosti. Uveljavitev jugoslovanskega filma v tujini terja skrbno in domišljeno organizacijo, propagando in obveščanje. Komisija za film in medrepubliški koordinacijski odbor sta očrtala vsebinska izhodišča za kakovostno predstavljanje umetniške filmske ustvarjalnosti na tujem. Popularizacija filma zajema naše celostno prodiranje v svet. Izseva temeljne družbene vrednote, samoupravljanje, svobodo, neodvisnost in neuvrčenost, hkrati pa odprtost in zavest o tvorni vključenosti v skupnost različnosti mednarodnega kulturnega prostora. Zgolj predvajanje jugoslovanskih filmov na festivalih in kulturnih srečanjih dežel siromaši siceršnje naše sposobnosti in možnosti za enakopravnejše, polnejše sodelovanje v ustvarjalnem presojevanju resničnosti. Spremenj prireditve, kot so srečanja filmskih ustvarjalcev, razstave filmskega lepaka, povezovanje akademij, izmenjava izkušenj med društvi filmskih delavcev, okrogle mize in pogovori o organiziranosti kinematografije, o načrtovanju, o problemih ustvarjalnosti, eksperimenta itd., sodelovanje med specializiranimi filmskimi revijami, prikazovanje jugoslovanskih filmov po televiziji, specializacija filmskih kadrov in študijski obiski filmarjev, stiki med kinotekami, vse to lahko sklepa kakovost mednarodnega kulturnega sodelovanja na filmskem področju. Ambade, kulturni centri in razna predstavništva v tujih državah bi lahko prevzeli koristen in večji delež pri organiziranju osrednjih filmskih predstavitev in spreminj prireditve.

Problemsko vozlišče celotnega jugoslovanskega kulturnega in filmskega sodelovanja s tujino pa je zamotano zavoljo dejstva, da doma ne znamo združiti gospodarskih, političnih, kulturnih, športnih in drugih interesov v skupne programe naših nastopov po svetu. Velike gospodarske razstave po vseh celinah odpiramo in zapiramo brez privlačnih filmskih predstav. Te so, mimogrede povedano, tudi najcenejše. Celo množične športne prireditve filmarji puščajo vniemar, čeprav je športnikom prav film lahko prijetno razvedrilo, zabava in sprostitve.

Uveljavitev jugoslovanske kinematografije v tujini naravno izraža iz naše sposobnosti, samoupravne organiziranosti, povezanosti in seveda umetniške prodornosti na domačem kulturnem odru. Zbirni pregled dvehletnih nastopov razkriva problematiko, ki najbolj prizadeva subjekte v kinematografiji in v kulturni politiki. Nedvoumno pa opozarja in kaže na odgovornost vseh, ki so v naši samoupravni socialistični družbi zadalženi za uspešno, dostojanstveno, domišljeno in učinkovito mednarodno sodelovanje.

Domači film med našimi ambasadorgji ni na zadnjem mestu — ne po obsegu navzočnosti, ne po kakovosti in ne po učinkih. Ali tako tudi razmišljamo?



prireditve

## Dnevi avstrijskega filma

Društvo slovenskih filmskih delavcev v sodelovanju z avstrijskim kulturnim inštitutom v Zagrebu

v Ljubljani od 14.—17. maja 1980

v Kranju od 19.—20. maja 1980

v Celju od 21.—22. maja 1980

Bojan Kavčič

Med osmimi filmi (šest celovečernih in dva kratka), ki smo si jih lahko ogledali v okviru "Dnevov avstrijskega filma", manifestacije, katere poglavitni namen je očitno bil, da nas seznanijo z novejšo produkcijo naše severne sosedice, je bilo nekaj prav zanimivih del, vendar sta našo pozornost pritegnila zlasti dva filma: "Kassbach" in "Jezus iz Ottakringa". Prvega je leta 1978 posnel režiser Peter Patzak, drugega, ki je nastal tri leta prej, pa je zrežiral Wilhelm Pellert. Za oba je značilno, da obdelujeta snov, ki bi jo pri nas nemara označili s pojmom "sodobna tema", toda ta oznaka žal ni najbolj primerna, saj je tema obeh filmov v Avstriji (in seveda v Nemčiji) v resnici "sodobna" že več kot štiri desetletja. Nobenega dvoma torej ni, da gre za izredno pomembno temo, a zgolj to seveda še zdaleč ni dovolj, da bi nas neko kinematografsko delo zares pritegnilo, zato je treba takoj dodati, da oba filma odlikuje tudi prepričljiva izvedba, tako da sta — v celoti gledano — upravičeno vzbudila zanimanje tudi izven avstrijskih meja.

"Kassbach", ki je lansko leto dobil na berlinskem festivalu nagrado UNESCO za "pogumno predstavitev problemov našega časa", je sicer nastal po literarni predlogi, po romanu Helmuta Zenkerja "Kassbach ali Vsesplošno zanimanje za morske prašičke", vendar pa je režiser v značilnem "skopem" slogu, kakršnega pozna samo še sodobni nemški film (predvsem Fassbinder), besedilo filmsko "prečistil" in radikaliziral. Zato so toliko bolj nerazumljivi očitki avstrijske kritike, ki med drugim menijo, da ostaja Patzak v obravnavanju problema — neonacizma — preveč na površju, da postavlja v ospredje skoraj klasično nacistično nastrojena in zatorej preveč grobo opredeljenega junaka, s čimer se dotakne le ene, najbolj vidne, a ne tudi najpomembnejše strani pojave, popolnoma pa zanemari latentni nacizem, ki prav zato, ker ga ni tako lahko identificirati, obvladuje doberšen del družbenopolitične scene v Avstriji, itd. — skratka pripombe, ki bi jih bilo nemara mogoče nasloviti na Helmuta Zenkerja in njegov roman (čeprav tudi

v tem primeru ne docela upravičeno), nikakor pa jih ni mogoče sprejeti v zvezi s Patzakovim filmom, kar bomo skušali nekoliko utemeljiti.

Seveda drži, da osrednjega junaka, trgovca z zelenjavo Karla Kassbacha in njegove tovariše, člane nacistično nastrojene organizacije "Iniciativa", opredeljujejo predvsem groba agresivnost, ksenofobija, rasna nestrpnost, nagnjenje do cenelih, a značilno reakcionarnih parol in neskrto sovraštvo do intelektualcev, zaradi česar jih je mogoče v "ideološkem" pogledu označiti kot "desničarje", vendar pa jih te lastnosti same na sebi še zdaleč ne uvrščajo med naciste (kvečjemu bi lahko rekli, da so fašistoidni), marveč jih mednje vključuje šele njihovo članstvo v "Iniciativi". V zvezi s tem se zdi vredno premisliti besede, ki jih Kassbachov sin izreče očetu v trenutku njune konfrontacije: "Kot posamezniki ste morda nevarni, kot organizacija pa ste docela nepomembni". Nevarni so namreč prav po tistih svojih lastnostih, zaradi katerih še nikakor niso nacisti (agresivnost, rasizem, sovraštvo do intelektualcev), čeprav gre seveda že tukaj za elemente fašizma, nepomembni pa kot člani organizacije, ki je izrazito nacistična. Nevarni so zaradi tistega, kar je bolj ali manj skrito (javno so vendar vsi cenjeni meščani), nepomembni pa zaradi tistega, kar je povsem očitno, kar je mogoče takoj identificirati kot nacizem. Nič čudnega, saj sta bila tudi klasični fašizem in nacizem najbolj nevarna prav v fazi, ko ju še ni bilo mogoče na prvi pogled prepoznati (pozneje je bilo že prepozno). S tem pa smo se približali vprašanju družbenega okolja, v katerem se poraja nacizem oziroma neonacizem.

Vsekakor je že na prvi pogled jasno, da kritična ost Patzakovega filma ni naperjena proti Kassbachu, njegovim tovarišem, proti organizaciji "Iniciativa" in podobnim usedlinam preteklosti, zakaj vsi ti v resnici niso pomembni, saj že na daleč signalizirajo prav to, da želijo biti nevarni, s čimer se že vnaprej onemogočajo. Patzakova kritika seže

dejansko mnogo dlje, pri čemer Kassbacha in njegove obravnava zgolj kot nekakšen "corpus delicti"; Kassbach, tovarišija in organizacija so le nepomemben ekces, zares nevarna pa je politična "klima", ki jih omogoča (kljub temu, da jih "prepozna"), resnično nevarne so družbenopolitične razmere, v katerih lahko — pod policijsko zaščito — nezakazovano delujejo Kassbach in njemu podobni. Te razmere so pravi predmet kritike v Patzakovem filmu, zakaj edino te so zares pomembne. Tu pa se zastavi tudi vprašanje latentnega nacizma, zakaj nobenega dvoma ni, da film izhaja prav iz kritike tega nacizma, hkrati pa seveda kritično obravnava neučinkovitost "akademskega" levičarstva, ki se nacizmu ni sposobno adekvatno postaviti po robu. Konflikt med očetom in sinom (levičarjem) pač pokaže tako nemoč "neskritega" nacizma kot nemoč levičarske poze, obenem pa dovolj zgovorno nakaže družbene razmere (latentni nacizem), ki so proizvedle ta jalovi spopad, s katerim je mogoče izvrstno prikriti dejansko razmerje sil. In zdi se, da ta spopad v resnici dobro prikriva resnično ozadje, kar med drugim dokazujejo tudi omenjene reakcije avstrijske kritike.

Pellertov film "Jezus iz Ottakringa" je nekoliko drugačen, govori nam z drugim jezikom in podoba je, da tudi tematsko ni posebno blizu "Kassbachu", a tak je le na površju, "pod kožo" pa ima s prvim mnogo skupnega.

Filmska pripoved o Ferdinandu Novacku, imenovanem tudi "Jezus iz Ottakringa", ki ga zaradi njegovih "nekonvencionalnih" idej preganjajo tako someščani kot policija, sprva ne razodeva nikakršnih posebnih ambicij niti na vizualni niti na "vsebinski" ravni. Zdi se namreč, da gre zgolj za nekakšno — dovolj površno — analizo malomeščanskega okolja dunajskega Ottakringa, prepojeno z dobršno mero ironije in pretkano s številnimi vokalno-instrumentalnimi glasbenimi vložki (prav besedila teh songov vnašajo v pripoved določeno kritično distanco), vendar pa vse skupaj poteka v atmosferi nekakšnega pričakovanja — namreč pričakovanja, da se bo na ekranu končno le pojavil glavni junak, "Jezus iz Ottakringa", o katerem — tako se zdi — film navsezadnje govori. A prav v tej točki nas pripoved presenetijo, prevara, izigra, v tem je njena "specifika", zakaj glavni junak se noče in noče prikazati — in polagoma postaja jasno, da se tudi ne bo. Vse, kar o njem vemo, vemo iz pripovedovanja drugih oseb, ki nastopajo v filmu, toda ti podatki so izredno skopi in pomanjkljivi. Ne le, da nam ne povedo skoraj ničesar o njegovem fizičnem izgledu, marveč nas prav tako slabo informirajo o njegovem "idejnem profilu", saj eni govorijo o njem kot o skrajne religioznejem človeku, drugi pa ga označujejo kot levega radikalca (nemara pa je "pobožen" prav v tem smislu), predvsem pa v nobenem trenutku ni



Kassbach, režija Peter Patzak

jasno, kaj je Ferdinand Novacek konkretno zakrivil, da ga vsi preganjajo. In vendar smo si o nečem vseskozi na jasnem: vemo namreč, da se "Jezusove" ideje in dejavnost (kakršnakoli že je) slabo prilegajo družbenem okolju, v katerem se "dogajajo", da je torej glavni junak bistveno drugačen od svojih someščanov, kar je že samo na sebi brez dvoma dovolj za vsesplošno sovraštvo.

Ferdinand Novacek, "Jezus iz Ottakringa", junak, ki kot junak sploh ne eksistira, je pravzaprav samo ime, čisti simbol (tako kot njegov soimenjak Jezus iz Nazareta). Njegovo bistveno določilo je prav to, da je "drugačen", torej temeljno različen od polja, v katerega se vpisuje, konkretno od družbenega okolja Ottakringa, zakaj šele v luči te razlike se nam le-to lahko pokaže kot takšno, kakršno dejansko je, zaverovano v svoj malomeščanski mir in red, zasanjano v nekakšen idilični, od sveta odmaknjeni in dozdevno "večni" sistem "vrednot", v resnici pa skrajnje nestabilno in ranljivo. Nič čudnega torej, če mu meščani pozneje, ko je že "mrtev", odkrijejo celo spominsko ploščo, s čimer ga dokončno fiksirajo kot zgolj ime, saj so prav z njegovo pomočjo odkrili resnico o sebi. Prav tako ni nič čudnega, če skušajo to resnico spet čimbolj skriti — tako kot skrijejo "Jezusovo" spominsko ploščo na dvorišče hiše, v kateri je domnevno "živel" — nič čudnega ni, če skušajo že odkrito resnico ponovno zatreti, potlačiti, zakaj v trenutku, ko bi ta resnica prišla dokončno na plan, ko bi se torej udejanjila, bi se njihov svet, ki temelji prav na skritosti resnice — sesul. Gre torej za resnico, ki je dragocena kot spoznanje, a skrajnje nevarna kot dejstvo — zato tudi "Jezus" funkcionira s svojimi rušilnimi idejami zgolj kot simbol, zgolj kot "druga možnost", ki se ji je treba seveda izogniti, ne pa kot fizična, neposredno dejavna oseba, ne na ravni akcije, ampak zgolj kot ime.

S tem smo v glavnem izčrpali vse "izvirne" sestavine Pellertovega filma, zakaj družbeno ozadje dogodkov, ki jih spoznavamo z "Jezusovim" posrednim "posredovanjem", je na moč podobno onemu iz "Kassbacha". Najbrž ni naključje, da sta si ti dve filmski deli, ki nam odkrivata nekatere temeljne poteze nove, družbeno angažirane avstrijske kinematografije, v tematskem pogledu tako sorodni, zakaj očitno je, da je ponovni vzpon avstrijskega filma mogoč šele preko radikalne kritike družbenih razmer, ki so dolga leta zavirale njegov razvoj. Od tega, kako temeljit bo v prihodnje ta obračun, je pravzaprav odvisno, kakšna bo nadaljna usoda avstrijskega filma.



Jezus iz Ottakringa, režija Wilhelm Pellert



Pesmi mrtvim otrokom, režija Titus Leber

prireditve — Split '80

## IV. srečanje jugoslovanskega alternativnega filma

od 12. do 15. maja 1980

Slobodan Valentinčič

Sredi maja je bilo v Splitu četrto srečanje jugoslovanskih filmarjev, ki se filma lotevajo na alternativen način, ali si to vsaj mislijo. Kino kljub "Split" je imel kot organizator precej nesrečno roko pri izbiri termina, ki je sovpadel še z nekaj filmskimi manifestacijami po domovini. Zato je začetek srečanja kaj malo obetal — le kakih petnajst filmov v uradnem programu — in le zaradi pobud posameznih udeležencev smo nato videli po več projekcij na dan. Zato lahko srečanje ocenimo kot kvalitativno in kvantitativno uspešno manifestacijo.

K temu je precej prispevala slovenska produkcija iz ŠKUC delavnice, ki je v Splitu pokazala filme *Kras 88* (skupina petnajstih avtorjev), celovečerec *Dnevne novice* Francija Slaka, *Rojstvo ptice* — *Samo za oči* in *Pankrti: Kruha in iger* (OM produkcija) ter *Petru* (Zorko Škvor). Največ pozornosti je pritegnil film v nastajanju *Kras 88*, ki je rezultat lanskega delovnega seminarja v sodelovanju s koprskim Ateljejem animiranega filma. Ob tem filmu se je simpozij, ki je ustaljena delovna oblika Srečanja, sprevrgel v pogovor o filmih in delu ŠKUC, kar je pomenilo aplikacijo tem "Manipulacija filmske govornice" in "Oblike komunikacije v alternativnem filmu" na konkretne filme. Največ besed je šlo na račun drugačne kreativne prakse pri nastajanju filma *Kras 88* in odprtih možnosti, ki ga še čakajo pri montaži. Tako so bile čvekarije v Splitu tudi del nastajanja oziroma finalizacije izdelka.

Čeprav so se udeleženci srečanja lani razšli z lepimi obljubami, da se letos ne bodo več šli podeljevanja nagrad temveč še kaj drugega, pa je letos spet šlo celo dopoldne simpozija v zrak zaradi prekanja, oziroma lepše, zaradi izbora nagrajenca. Ta tipično nealternativna institucija je alternativcem spet delala preglavice, preden so za nagrajenca vendarle izglasovali skupino avtorjev filma v nastajanju *Kras 88* le malo pred Slakovimi *Dnevnimi novicami* (Daily News) in precej pred Faktorjevima *Juke-box* in *Ravnotežje na Stropu OZ-a* ter Obrenovim *A Movie*. In spet so

bodo obljubili, da prihodnje leto ne bodo žonglirali z nagrado, saj ima mnogo večji pomen uvrstitev v projekcijo oziroma možnost videnja med sebi enakimi.

Osiješki solist Ivan Faktor je s svojim delom v zadnjih dveh letih dokazal, da nadvse trdno stoji na nogah totalnega filma, to je filma, ki lahko traja poljubno dolgo, v katerem ni zgodbe. V njem se praktično nič ne zgodi, ali pa je dogajanje v nedogled repetitivno. Njegov triminutni črnobeli film *Ravnotežje na stropu OZ-a* nam prikazuje dva tipa v balonarjih, ki se gugata na deski na podstrešju; devetminutni *Juke-box* pa ima v kadru številko na glasbenem avtomatu izbrane plošče za tri zaporedna igranja. Obrenov se je v *A Movie* lotil kuhanja mleka in prek tega atraktivnosti belega kadra s sprva nikakršnimi spremembami, potem pa z vedno intenzivnejšim žuborenjem belega na belem. Od totalnega filma se je odmaknil s premikom kamere ne grelno ploščo, kjer poplesuje prekipele mleko.

Večina izstopajočih filmov v Splitu je imela filmsko sliko, ki bi jo z mehkim izrazom označili za dokumentaristično, to je odsotnost manipulacij v smislu igranega filma. Dominanta vseh teh filmov je cinéma vérité, ne pa igranje. Ti filmi bi lahko trajali pet minut, lahko pa tudi šest ur. Sam prizor je predstavljen na najenostavnejši način. Ivan Faktor je v filmih *Juke-box* in *Ravnotežje na stropu OZ-a* registriral prizor s kamero brez intervencij. V *Daily News* Francija Slaka se kopicji vrsta prizorov iz življenja, ki so navidezno zloženi brez reda, dominantna pa je registriranje dogodkov. *Rojstvo ptice* — *Samo za oči* OM produkcije je prav tako le registriranje določenih situacij, v katerih se je znašel avtor in ki jih sam ni izžval. Tudi *Brezvetrje* Stanislave Bergoč je vrsta golih registracij na ubrano temo. Ti filmi so bili osvobojeni različnih socioloških, dramaturških in psiholoških priveskov. V vsakem prizoru je bilo očitno prizadevanje, da bi trajal čimdlje. Pri tem ne gre pozabiti tudi filma *A Movie* Ivana Obrenova. V vseh je primerna registracija življenja. V

prihodnosti ne bodo relevantni filmi, ki bodo pripovedovali zgodbe na nivoju dramaturgije in psihologije, ampak zapisi dogodkov brez intervencij. To bodo dokumenti enaindvajsetega stoletja. Še vedno brcamo v vodah umetnosti in plačujemo davek uporabnemu filmu. Film ni umetniška tvorba v klasičnem pomenu besede, ampak je novo življenje. V omenjenih filmih je pomembno življenje skozi film, ne pa izzivanje nekakšnih sporočil. Najdlje (v trajanju) pa je šel Tomislav Gotovac v filmu *Glenn Miller I s* petinštiridesetminutno vožnjo okoli športnega igrišča.

Čisto nevede in nehote vstopa v ta krog filmov tudi "Ritem dela" Frančka Rudolfa, ki je pravzaprav nastal iz dokaj tendencioznih nagibov in je z meščansko bedasto komentatorsko vlogo glasbene opreme hotel opozoriti na določene stvari v družbi. Z dolgimi kadri, v katerih se dogajajo minimalne spremembe, pa postaja gledljiv na način omenjenih filmov.

Del uradnega programa je bila tudi retrospektiva ustvarjanja Vladimirja Petka, enega začetnikov domačega alternativnega filma. Zdaj že štiridesetletnik se je začel ukvarjati s filmom leta 1957 in ima za seboj že skoraj sto eksperimentalnih filmov, pobudništvo zagrebskega GEFF, vrsto gostovanj po Evropi in še kaj. Srečanja z njegovimi filmi so vedno poučna, čeprav večina ne zdrži sodbe današnjega časa — med izjemami je tudi *Akvarel* iz leta 1966. Film iz prejšnjega desetletja so predvsem črno bele upodobitve takratnih lepotic v pozitivu/negativu iz različnih rakurzov, s filmi v filmu, dodatno barvno animacijo in nadvse ohlapnim "pripovedničarskim" tkivom. Ker je Petek tudi avtor prvega domačega kompjuterskega filma, je drugi del retrospektive prinesel nekaj boljših grafično-tekstualnih del s tega področja. Vendar so to dejansko dela "programerja računalnikov"; kibernetika Tomislava Mikulića, ki je v tandemu s Petkom kompjutersko deriviral vizualne arabeske.

Tomislav Gotovac je posebno in hkrati vedno spreminjajoče se poglavje

domačega alternativnega filma. Z v svojem črno-belem *Glenn Miller I* štiridesetkratnim obkrožanjem igrišča in približno 270-stopinjskim obratom kamere po vertikalni osi ob spremljavi soundtracka iz "Oh my darling Clementine" je skoraj vstopil na področje totalnega filma. Ta skoraj se je zapisal zaradi štirih kadrov (zvitek je pač dolg samo deset minut). Vendar pravi, da se bo ob prvi priložnosti poboljšal in stvar izvedel do konca. *Glenn Miller* je tipičen primer filma, ko je gledalcu po minuti, dveh jasen cel štos in gre lahko na pivo, lahko pa odtod naprej začne gledati samega sebe. To pa so že izkušnje, ki jih v etablirani kinematografiji verjetno ne bomo dočakali tako kmalu, ker pač ta stremi za profitarnimi cilji in nam zato vsiljuje vkalupljanje v standardizirano črno-belo narativno zgodbičarstvo.

Tom je iz popotnice potegnil še nenadejano retrospektivo Margaret Raspe, na likovni in pedagoški akademiji diplomirane gospodinje iz Zahodnega Berlina, ki je pokazala, da se lahko delajo filmi "z glavo" (kamera pritrjena na delavski čeladi), medtem pa roke opravljajo najbolj običajna gospodinjstva opravila v kuhinji. Raspejeva je v teh filmih hkrati režiserka, snemalka in "igralka".

Zagrebški "trio fantasticus" sklepa Ivan Ladislav Galeta s silovito eksaktnostjo v proučevanju in realizaciji razširjanja, krčenja in prebijanja prostora in časa v medijih. V Splitu je predstavil projekt "Dva časa v enem prostoru", ki je bil prvič prikazan leta 1976. Osnovni material je kratki igrani film "V kuhinji" (1969) režiserja Nikole Stojanovića, ki je posnet v enem samem dvanajstminutnem kadru brez premika kamere. Film je speljan skozi dva projektorja, ki na isti ekran, na isto prostorno definirano ploskev projicirata dva vizualna segmenta. Galeta s to novo kompozicijo odkriva funkcionalno gibanje časa v istem prostoru. Dva časa zato, ker so v vsakem projektorju vedno drugačni vizualni segmenti, ki nas med projekcijo obogatijo z novimi, doslej nevidnimi oziroma nevidnimi informacijami, ki v času filmske projekcije sistematično sintetizirajo dva časa v istem prostoru. S tem se v koherentnem tematskem organizmu (v filmu, ki ima vlogo "dramaturške" in dramske predloge) razkrivajo nove dramaturške funkcije filmskega časa, kar odkriva nove vrednote zavesti, ki je za pravkar najdenimi vrati vizualne percepcije.

Dan prej je Galeta izvedel še drugega iz serije projektov s področja razširjenega filma s fokusiranjem žarnice projektorja na ekran. Film je ves čas v glavi. Prepričan sem, da je to očitno. Če pa jaz, ki tole zdajle berem, mislim, da temu ni tako, potem si moram vzeti minuto za premislek, preden obrnem stran in spet začnem pasti oči na besedah o filmu.

festivali — Jesenice '80

## Pa drugič ...

IX. mednarodni festival amaterskega filma, od 18. do 20. aprila 1980

### Slobodan Valentinčič

Filmska skupina Odeon je konec aprila na Jesenicah pripravila IX. mednarodni festival amaterskega filma. Po triletnem premoru je fantom ob 15-letnici skupine uspelo zbrati nekaj sredstev in podpore za manifestacijo predvsem pri jeseniški železnari, pa tudi pri drugih organizacijah in ustanovah. Žirija je med 110 filmi izbrala za uradni program slabo polovico, med njimi pa jih je le peščica, ki zaslužijo kanček pozornosti. Petindvajset nagrad vsakemu drugemu med vidnimi filmi je žirija pač morala razdeliti, vendar pomenijo v večini primerov odpiranje slepih vrat pri filmskem ustvarjanju. Prolongacija melodramatičnosti, slovenskega solznodolinstva in zabluziranosti ne vodi nikamor.

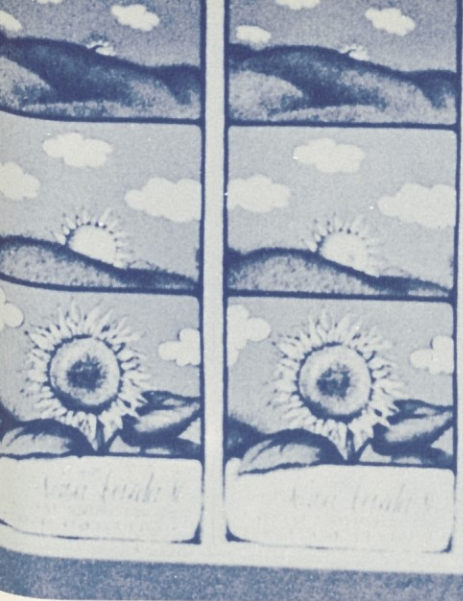
"Sedma sila i prinuda" Vere in Nikole Grujića iz novosadskega kino kluba Pro Arte je film, ki skuša radikalno zatreti časopisni medij v igrani in animirani tehniki. Tega se loteva z zadostno mero humornosti in domiselnosti. "Čudo nevidjeno" istega avtorja pa je bil z dolgo špico imen "sodelujočih" in koncem filma edini iz predalčka anti-filma. Med animiranimi filmčki je največ originalnosti pokazal F. Pihler iz FKS Iskra Kranj z "Včeraj, danes, jutri". Avtor je oživil fižolčke in koruzna zrna v prisrčne človečke najprej v vaškem, potem pa še v avtomobilsko-urbaniziranem okolju, ob ustrezni zvočni spremljavi. V. Ačimović iz Niša je za dokumentarec "Knjiga i človek" mimoidočim na frekventnih točkah puščal na tleh različno literaturo. Reakcije so bile seveda primerne vabi, ki se je razpenjala od Leninovih knjig do pornografije in celo pornografije s priloženim tisočakom. Sociološko in psihološko zanimiva tema, ki pa je avtorju ni uspelo decentno registrirati. Iz podpovprečja je izstopal še "Randevu" Branka Alta in Jožeta Hrovata iz kluba organizatorja. V statičnem kadru zremo skozi kozarec v deformirano stvarnost obrazov z veselice.

Mednarodna udeležba je bila kaj mršava, po kvaliteti pa je krepko zaostajala za domačimi stvaritvami. Izjema je bil le "Fantastic rock'n'roll"

Argelicha in Gironesa iz Badalone, Španija. Ob klasičnem rocku Billa Haleya Rock around the clock sta avtorja s tehniko posameznega posnetka dajala drugačno življenje subjekta in ga uspešno podvojila, potrojila.

Poseben izbor z jeseniškega festivala smo videli tudi v ljubljanskem Studentskem kulturnem centru (ki se je festivala udeležil s tremi filmi), organizatorji pa so obiskali s krajšim programom še nekatere druge kraje po Sloveniji. To je vsekakor potrebna oblika festivala, ki si ga je na Jesenicah ogledalo najmanjše možno število gledalcev (posamezne projekcije je obiskalo od 4 do 30 ljudi). Več truda pri obveščanju — tudi v širšem prostoru — bi festivalu nikakor ne škodilo!





naša beseda '80

## Pregled amaterske filmske ustvarjalnosti

Tomi Gračanin

V zaključno prireditev Naše besede so lani uvrstili tudi amaterski film. Letošnje srečanje je bilo 27. maja v Cerknici. Pri organizaciji bi res težko našli kakšen večji spodrsrlaj, medtem ko lani vse skupaj ni teklo ravno gladko. Obe projekciji sta bili na zadovoljivi tehnični ravni, dvorana je povsem ustrezala namenu.

### Izbor filmov

Organizatorji so stremeli k čimvečji raznovrstnosti programa in to jim je v dokajšnji meri uspelo. Ogledali smo si 21. filmov iz 11 klubov v razponu od osnovnošolskih krožkov do Študentskega kulturnega centra (ŠKUC) iz Ljubljane. Filmi so bili torej zelo raznoliki in jih bom skušal vsaj delno predstaviti.

Filmi Ljubljanskega ŠKUC-a so bili v vseh pogledih na visoki ravni. Film *Divje vode*, ki prikazuje vožnjo s kajakom čez brzice in slapove, odlikujejo izredni posnetki. O filmu *Petru* bi lahko kaj več napisali šele, če bi si ga večkrat ogledal, vtis po prvem ogledu pa je — "noro". Kot največji "eksperimentator" na srečanju pa bo ostal v spominu Davorin Marc, ki dela v okviru ŠKUC-a in Centra za kulturo mladih (CKM), pa tudi kot samostojen avtor. Njegov film *Zaplešimo* ima le en (dolg) kader, ki prikazuje sive kamne. Med projekcijo nekega drugega svojega filma (ki mu ne vem naslova) je prijel projektor in film projeciral na steno, na strop in tudi na gledalce, potem pa se je med zadnjim kadrom (voda) postavil pred platno in rekel: "pljusk, pljusk". Morda pa so še bolj kot sami projekti zanimiva reagiranja; od mnenj v stilu "nič novega", preko zanimanja in odobravanja, do nasprotovanja takim in podobnim projektom, ki se oddaljujejo od "klasičnega" filma.

Najštevilneje je bil zastopan CKM (Pionirski dom) — 8 filmov, ki pa so si bili med seboj zelo različni: od razpoloženskih (*Sprehod*, *Brez naslova*), do poskusa satire na vojne spektakle (*Zmaga*) in iskanj novih možnosti z nekonvencionalnim razvijanjem in barvanjem filma (*Život, šta je to?*).

Za razliko od CKM pa pri Kino klubu Zarja iz Izole ni opaziti nobenega premika — njihove animacije so si med seboj zelo podobne, kar bi verjetno zaslužilo kritiko. Film, ki smo si ga ogledali, *Tabletomanija*, pa vseeno lahko samo pohvalim: zamisel je zanimiva, izvedba pa duhovita.

Lani v Celju se nam je prvič predstavil krožek Gimnazije Novo mesto. Na Naši besedi so prikazali film *Roke*, ki smo ga videli že v Celju. V filmu so nanizani posnetki rok pri raznih opravilih, žal pa je predolg in ni dosegel učinka, ki bi ga lahko imel glede na zanimivo temo in solidno izvedbo. Krožek O. Š. Bičevje v filmu *Simfonija mladosti* (prav tako prikazan že v Celju, kjer se je tudi krožek prvič predstavil) prikazuje dogodivščine osnovnošolskega "parčka" na morju. Film odlikuje sproščena igra, žal pa je izvedba preveč podobna profesionalnim "limonadam". Nasploh je posnemanje različnih "pravih" filmov in TV-oddaj precej pogosto. V kino klubu Duplje so na primer posneli znanstveno-fantastični spektakel (!) *Zakaj so rešili Zemljo*. Fantje so izdelali modele in makete in pri tem pokazali precej iznajdljivosti, poleg tega pa lahko spremljamo pogovor v vesoljski ladji. Seveda pa se film z ničemer ne more primerjati s podobnimi profesionalnimi izdelki.

Med projekcijo filma *Kavka* Vzgojnega zavoda Janeza Levca so se gledalci večkrat nasmejali pogovoru otrok o kavki, ki jo je eden izmed njih našel. Kljub mnogim pohvalam filmom tega zavoda menim, da imajo svojo vrednost le kot dokumentarni zapisi.

Naj omenim še film *Avtobusna postaja* (Skupina kranjskih kinoamaterjev), ki mi je bil osebno precej všeč. Zgodba je povsem navadna (fant gleda za privlačnim dekletom in zato zamudi avtobus), vendar je avtor uspel s sliko in dobro izbrano glasbo pričarati dolgočasno čakanje in je pri tem tudi dovolj duhovit. Taki, nepretenciozni filmi se mi zdijo v vsakem pogledu zanimivejši in iskrenjši od raznih "posiljeno" socialno, ekološko in kdo ve kako še "angažiranih" projektov, ki jih na

podobnih srečanjih nikoli ne manjka. (Tokrat smo videli dva: *Lepote smeti* in *Ostajaš osamljena*. Kam kateri spada, je že iz naslovov dovolj razvidno.)

Če torej povzamem: program je bil raznovrsten in, v celoti gledano, kvaliteten.

### Okrogla miza

Kot največjo napako pri organizaciji bi lahko označil pripravo okrogle mize med obema projekcijama. Tako pravzaprav ni bilo mogoče govoriti o filmih, ker jih več kot polovico takrat še nismo videli. Zato je stekel pogovor o filmski vzgoji mladih in najmlajših.

Danes že vrabci čivkajo (da ne govorimo o množičnih občilih), da je treba čim bolj zgodaj vzpodbujati in podpirati ustvarjalnost pri otrocih. Tako je eden od mentorjev govoril, kako je dal kamero v roke štiriletnim otrokom in kakšni so bili rezultati. Za njim pa se je oglasil mentor, ki je imel tak pristop za zgrešenega. Povedal je, da v svojem krožku, na neki osnovni šoli, članom razlaga predvsem teorijo in da v dveh letih obstoja še niso posneli niti enega avtorskega filma. Takoj so se oglasili udeleženci, ki so bili mnenja, da so za 13—14 letnike predavanja o takih in drugačnih planih in tehničnih postopkih le balast in zavora pri ustvarjanju. Razvila se je ostra debata, ki bi se lahko precej zavlekla, če je ne bi prekinil začetek projekcije. Seveda pogovor ni prinesel nobenih skupnih zaključkov in (kot že tolikokrat) se je pokazalo, da bo še dolgo trajalo, preden bomo izkoreninili zastarelo miselnost v (ne samo) filmski vzgoji mladih.

prireditve

## "Martovska osmica" na razpotju

**Tomi Gračanin**

V Novem Sadu je od 21. do 23. marca potekal 15. festival amaterskega filma "Martovska osmica". Na tem zveznem srečanju so običajno sodelovali amaterji iz vse Jugoslavije (v zadnjih letih je na festival prihajalo poprečno 250 filmov), izbirali so najboljše filme ter delili nagrade. Letos pa se je marsikaj spremenilo. Prvič ni bilo nagrad. Organizator, Kino klub Novi Sad, je namreč pripravil srečanje brez medalj in diplom, da bi se potem na podlagi izkušenj opredelil za tako obliko srečanja, ali pa za "klasičen" festival.

Lahko pa si to potezo razlagamo tudi drugače. Letos so organizatorji pri pripravi naleteli na številne zapreke in težave (nisem mogel zvedeti, kakšne narave so bile) in je bilo marsikaj nezadovoljivo. Avtorji in klubi so bili o festivalu obveščeni precej pozno in v Novi Sad je prispelo le okrog 70 filmov. Gostov je bilo manj kot ponavadi, iz tujine pa sploh nobenega, če ne štejemo dveh Američanov, ki sta, privabljeni s plakati, "pomotoma" prišla na eno od projekcij. Razen njiju pa plakati niso privabili preveč občinstva, saj je bilo na prvi projekciji v dvorani manj kot 30 gledalcev. Tudi po tehnični plati ni šlo vse najbolje. Slika je bila dostikrat neostro (včasih verjetno tudi po krivdi snemalcev), ton je bil ali pa tudi ne iz zvočnikov je večkrat le brnelo in šumelo, projekcije pa so se praviloma začenjale z ne najmanjšo zamudo.

Skratka, organizacije se ne bi moglo preveč hvaliti. Povsem drugo poglavje pa je izredno gostoljubje, s katerim smo bili sprejeti, vendar pa menim, da ta tema bolj sodi v moj osebni dnevnik.

Filmov je letos prispelo le nekaj čez 70, žalostno malo glede na prejšnja leta. Žirija jih je za predvajanje izbrala 41 in ogledali smo si jih na 4 projekcijah. Čeprav naj bi bilo srečanje posvečeno avtorskemu filmu, smo videli nekaj filmov o pridnih tabornikih, kolesarskih dirkah, posebnih šolah ipd. Drugi spet so "umetniško poslanstvo" vzeli zelo resno in so nam ob zvokih Pink

Floydov, Mika Oldfielda in podobne družčine prezentirali svoje zamisli v razponu od valov na modrem Adrijanskem morju do oblakov in sončnih zahodov. Precej je bilo filmov z vaško tematiko (propadajoče kmetije ipd.). Film OMAHA je celo rekonstruiral star ljudski običaj, žal neuspešno. Zato pa smo se gledalci v 17 minutah trajanja precej nasmejali.

Sploh se amaterji vse bolj spuščajo v kopiranje profesionalnih reportaž (tonska kamera!) vendar jim (nam) to očitno ne gre najbolje od rok.

Med pregledovanjem podatkov o sodelujočih na srečanju sem opazil, da so sodelovali kar štirje novosadski klubi, vendar se razen organizatorja KK Novi Sad z ničemer niso izkazali.

Gostitelji so na sobotni projekciji v klubskih prostorih prikazali tri filme, ki so bili res zanimivi, kvalitetni in, lahko bi rekli, celo na profesionalnem nivoju. Slovenska udeležba na festivalu je bila več kot zadovoljiva.

Samo podatek, da je v Novi Sad prispelo 26 filmov iz Slovenije, od tega kar 24 iz Centra za kulturo mladih Pionirskega doma, govori dovolj. Če poleg tega povem še, da so na posebni sobotni projekciji (kjer je bilo tudi največ občinstva) poleg treh filmov domačega kluba prikazali 10 filmov iz ljubljanskega CKM, ne moremo več dvomiti v kvantitativen in kvalitativen pomen slovenske udeležbe na srečanju. Žal je bil festival glede udeležbe preveč nepopoln, da bi se dalo presoditi položaj slovenskega filma v okviru jugoslovanske amaterske produkcije.

Ves čas srečanja so se vrstili uradni in neuradni pogovori. Osrednji pogovor, nekakšno okroglo mizo, so tudi posneli na trak in obljubili, da nam bodo poslali biltene z izvlečki pogovora in mnenj žirije o posameznih filmih. Žal do sedaj materiala nisem prejel, zato bom po spominu zapisal le nekaj tem, o katerih je tekla beseda. Kopja so se, naprimer, lomila ob vprašanju, ali naj

bi spet začeli s podeljevanjem nagrad ali ne. Nekateri so menili, da je to popolnoma nesmiselno, drugi spet, da bi morala še naprej obstajati ta vrsta stimulacije avtorjev. Eden selektorjev je bil mnenja, da avtorji vse bolj padajo v past tehnike in z nekaterimi filmi razkazujejo samo možnosti svojih kamer. Slišati je bilo tudi kritike, da nekaterim služi amaterski film samo kot odskočna deska za poznejšo profesionalizacijo.

Za konec pa bi omenil še dogodek, ki se mi je trajno vtisnil v spomin — je tipičen za odnos množičnih občil do vse te naše amaterske rabote. Pred projekcijo sta prišli v klub dve novinarki Radia Novi Sad. Med drugimi sem tudi jaz odgovarjal na njuna vprašanja. Predlagal sem jima, naj si najprej ogledata filme. Odgovor se je glasil: "Mi ne rabimo filmov, mi rabimo amaterje!"



in memoriam

## Zvonimir Sintič 1912—1980

gledališki režiser, frontnik in filmski režiser.

Rojen 27. maja 1912 v Ljubljani kot najstarejši izmed devetero otrok, treh bratov in šest sestra, je že od otroških let izpostavljen vsem tegobam proletarske družine. Srednješolca Zvoneta očara gledališče, statira v Drami in postane v njej od 1931 do 1934 tudi inspicient. Želja po izpopolnjevanju in izpovedovanju ga izvabi v Prago, kjer 1937. doseže diplomu gledališkega režiserja.

Po povratku v Ljubljano ne dobi angažmaja. Znajde se in ustanovi Gledališče mladih in izgoreva zanj. (mm — Mirko Mahnič — piše o tem v Gledališkem listu — Mala drama štev. 9, sezona 1965/66):

"Pisalo se je leto 1939. Vrata v Dramo so mu bila zaprta, zato se je izven nje sestavila močna skupina, ki se ji je zahotelo izvrnega, še ne izhujenega — tako po repertoarni kot idejni plati. To posebno zato, ker je Drama — takrat so bili zares težki časi — oblikovala predvsem tak program, ki je polnil dvorano. Dela željnim ljudem, ki so prišli iz šol in ki so bili vsi — eni bolj, drugi manj — levo usmerjeni, je stopil na čelo Zvonimir Sintič, ki je pri oblasteh zaprosil za licenco in jo tudi dobil in takoj začel uresničevati podobo edinega slovenskega poklicnega avantgardnega gledališča med obema vojnama".

Zvonimir Sintič je poleg šolskih predavanj in praktičnih študijskih obvez na veliko vsrkaval takratne dosežke in ustvarjalne znamenitosti praških gledališč, ki jih je bilo še in še. Takratno evropsko gledališko življenje je dosegalo svoj višek v trikotniku Pariz — Praga — Moskva. Izreden vpliv so imela nanj režije Jiříja Freyke v Narodnem divadlu, uprizoritve E. F. Buriana v njegovem avantgardnem gledališču in stvaritve Voskovca in Vericha v "Osvobozenem divadlu", katerega repertoar je bil izrazito politično obarvan. Zanesljivo pa je k Sintičevemu dozorenju, tako umetniško-ustvarjalnem kot političnem, ogromno prispevala praška kulturna klima, ki je bila za tisti čas značilna in enkratna, kakor tudi srečanje z jugoslovanskimi študenti komunisti (Rudi Janhuba, Veljko Vlahović, Ivo Vejvoda, Marko

Spasić in drugi), ki so pozneje odšli v Španijo. Po zapisu "mm" Sintič sam pravi:

"Nisem vseskoz hodil za Burianom, kot so mi očitali. Razbil sem samo sceno, igro pa sem pustil realistično, medtem ko je Burian stiliziral tudi igranje".

Pred odhodom iz Prage mu omogoči režijo še "Lidovy dum Praha — Pankrac". Z igralci, ki so bili člani delavskih gledališč iz raznih praških četrti (Vysočan, Žiškova, Zlichova in Košir), uprizori Novačanovo "Velejo" (dr. Anton Novačan je bil takrat poslanec jugoslovanske skupščine v Beogradu). Premiera je bila 25. junija 1937 ob 8. uri zvečer. (Plakat hrani Muzej SNG v Ljubljani).

V Gledališču mladih so sodelovali še: Jože Borko, tudi absolvent praške šole (pisec knjige Osvobojeno gledališče), ki se je ločil od njih že pred prvo premiero, Drago Blanč in Marjan Kovič (brat Jožeta in Pavla Koviča), oba sta padla po roški ofenzivi 1942 kot člana Robovega Agit teatra, Stane Raztresen zdaj član tržaškega gledališča, Ančka Čepe, pozneje članica SNG za osvobojeno in po enotah NOV in POS kontroliranem ozemlju in po vojni operna pevka, nadalje Jože Lončina zdaj član MGL, France Štiglic zdaj filmski režiser in še drugi.

"mm" je zapisal: Otvoritvena predstava Bühnerjevega "Vojčka" je bila v frančiškanski dvorani 21. decembra 1939, pri kateri so sodelovali nekateri že prej imenovani igralci (plakat hrani Muzej SNG v Ljubljani). Režija in scenografija Zvonimir Sintič. Kakih 15m 16mm filmskega traku je za predstavo posnel Božidar Jakac (film hrani Sintič sam). "Vojčka" so igrali dvakrat.

Druga premiera (12. aprila 1940) je bila Cankarjeva "Lepa Vida". Naštudirali so jo na verandi gostilne Keršič v Šiški (lastnik Milan Majcen, poznejši narodni heroj). Posebnost režije je bila v tem, da personificirano hrepenenje — Lepa Vida — komunicira z ostalimi liki le glasovno. Nastopali so: Mati — Svetetova, Poljanec — Drago Blanč, Mrva — Battelino, Dioniz — Branko Starič, Damjan — Stane Raztresen, Dolinar

— Igor Zemljan (Tiran), Milena — Kačičeva, Zdravnik — France Štiglic, Študent — Kovič. Kritika je predstavo izredno lepo sprejela (Borko, F. Vodnik, Govekar, Gregorin). Igrali so jo trikrat, dvakrat v frančiškanski dvorani, enkrat v Šiški. Plakati (hranijo jih svojci) pričajo, da je imel Sintič z igralci težave, ker jih je moral med reprizami prezasedati.

Tretja premiera — Leskovčeva "Dva bregova". Rono upodobi Tuši Reiner, Macafur je bil Boštjančič, Flore Briga Emil Frelj, Komposarica Fani Ponikvarjeva. Kot zbor je sodelovala šišenska "Vzajemnost", ki je bila razpuščena, češ, da je komunistična, pa jo je Gledališče mladih sprejelo v svoj okvir. "Dva bregova" so odigrali dvakrat. France Vodnik je napisal dolgo oceno v samih superlativih, ki pa ni izšla v celoti. Kritič je Sintiču, ko sta bila kasneje skupaj v Gonarsu, povedal, da ga je predstava fascinirala.

Sledila je prazvedba švicarskega avtorja Carauxa "Gospodar teme". Igralci: Reinerjeva, Hugo Florjančič, Štiglic, Boštjančič, Lončina, Raztresen in Hinko Košak.

Priprave za predstavo Albina Zalaznika "Suzana v Genovi" (v prostorih letnega kina Tivolij) je prekinila vojna, ki je pomenila konec Gledališča mladih.

Že med pripravo Cankarjeve "Lepe Vide" je gledališče zašlo v finančne škripce. Oblasti so mu odrekle subvencijo. Sintič "mm-u" pripoveduje:

"Poklicali so me k Peršuhu na sedež JRZ. Razgovor je potekal nekako takole:

Peršuh: "Inteligent ste, zato se bova pogovarjala odkrito. V Jugoslaviji imamo dve stranki. Zdej smo na oblasti mi in vam lahko pomagamo. A prišlo je vprašanje glade vas. Kdo ste vi? Vpišite se v JRZ pa boste dobili subvencijo."

Sintič: "Ne, mi smo nevtralni."

Peršuh: "Ti so najhujši. Premislite. Dam vam teden dni časa." Subvencije ni bilo."

Še nekaj o načrtih Gledališča mladih, ki niso bili uresničeni: Cankarjevi "Hlapci", Sintičeva dramatičacija

"Rokovnjačev" s simultanimi prizorišči po dvoran, Kranjčev "Skedenj" ali "Kartoteka grehov", Ibsnovi "Stebri družbe" ali "Peer Gynt", "Fuenteovejuna", Molnarjev "Lilium" (igral naj bi ga Frane Milčinski) in "Mariša" bratov Mrštikov, v kateri naj bi gostovala znamenita praška igralka JIŘINA ŠTĚNIKOVA (to vlogo je odigrala tudi v istoimenskem filmu) in Sintičev profesor za igro, odlični gledališki in filmski igralec JIŘI PLACHY.

Po pripovedi brata Boža, se je Zvone, takoj po italijanski okupaciji, vključil v OF. Sodeluje v tehniki, ki jo je vodil Tonček Žerjav — Sokrat. V domačem stanovanju, v hišici na Grudnovem nabrežju se tipkajo matrice za Slovenski poročevalec. (Sestra še hrani tako matrico). Z bratom Božom ga 6. marca 1942 ob raciji aretirajo. Do srede aprila ostaneta zaprta v Belgijski kasarni, potem ju odpeljejo v taborišče Gonars, v sektor "gama" baraka 16. Z bratom tudi tu nadaljujeta z aktivnim delom, ki se še posebej razprede, ko se aktivisti barake 16 povežejo z našimi ujetimi oficirji v sosednjem taborišču. Njihova kulturna prireditev za taboriščnike je prav gotovo eden izmed povodov za začetek Zvonetovega kulturnega delovanja v Gonarsu. Zvone, Tiran in drugi so iniciatorji in izvajalci programov (skeči, recitacije, celo Čehov "Snubač"). Konec leta sta z bratom premeščena v taborišče Treviso, kjer logorujeta do spomladi 1943, ko jih aprila spet pripeljejo v Gonars, v bivše oficirsko taborišče. Sredi aprila je Zvone poslan v Ljubljano. Preden ga izpuste mu ukažejo, da se čez mesec dni javi v uradu na klasični gimnaziji, kjer je imela bela garda svoje oporišče. Na izpustitev in popuščanje okupatorskega režima so prav gotovo vplivale razmere na frontah in nekakšna splošna, ne razglašena amnestija za kulturne delavce (iz zaporov in taborišč so izpustili vse gledališke ljudi in tudi nekatere druge kulturne delavce), in morda znanstvo s taboriščnim zdravnikom dr. Cotarom, s katerim je Zvone (v češčini) veliko razpravljal o gledališču.

Sintič se 12. maja 1943 izmakne okupatorskemu ukazu in odide v partizane. Gubčeva brigada ga vključi med propagandiste, pozneje je poslan v propagandni odsek štaba XV. divizije.

Po jesenski ofenzivi 1943 se pri štabu XV. divizije formira propagandna skupina "Jasa", ki jo vodi Matej Bor. V njej delujejo še: Ema Starčeva, Jože Gale, Oto Jugovec, Jože Stritar in Milica Fon. Na pot po brigadah dodelijo "Jasi" rebrastega konja in mulo. Rozinanta jaha Bor, z mulo s tovorom in njeno muhavostjo se mora ukvarjati mladi Marjan Dular (foto v Muzeju NOB).

Ko je 12. januarja 1944 z dekretom ustanovljeno SNG, so nekateri pozvani tja, propagandni oddelek Glavnega štaba NOV in POS pa priporoči, naj kulturno propagandne skupine v brigadah in divizijah svoje delo ožive. Skupina pri štabu XV. divizije, ki jo je vodil Zvonimir Sintič

se je pokazala za najbolj prizadevno. S kakšnimi težavami se je srečavala pri svojih prizadevanjih je razvidno iz pisma vodje odseka glavnemu štabu NOV in POS z dne 6. februarja 1944 štev. 32:

"...V resnici šteje naša propagandna skupina pri XV. diviziji le devet ljudi. Če odštejemo dva tovariša, ki sta stalno zaposlena v tehniki in vodjo odseka, pride v poštev na nastope pri mitingih le šest ljudi, oziroma pet, ker je eden harmonikar. Kadar pa tovariš Cvetko odide po brigadah, jih ostane le štiri... Primankuje primernih skečev in drugo... S tem pa nočem reči, da smo obupali nad delom, nasprotno, naše delo v teh štirinajstih dneh je bilo v propagandnem oziru zadovoljivo in upamo, da se nam bo posrečilo pomnožiti število našega propagandnega kadra pri Diviziji z novimi močmi.

Delo je po Sintičevi zaslugi napredovalo in 26. maja 1944 že lahko beremo v pismu propagandnega odseka VII. korpusa NOV in POS namenjenega štabu XV. divizije naslednje:

"...Da bi mogli enotam posredovati tako kulturne kakor zabaven program ob času, ko niso v borbah, naj se ustanovi pri XV. diviziji Frontni teater, ki bo opravljal to nalogo. Za vodjo in režiserja Frontnega teatra postavljamo tovariša Zvonimirja Sintiča, ki je podrejen vodji propagandnega odseka XV. divizije. Tovariš Sintič naj v enem tednu izdelata točen načrt o organizaciji Frontnega teatra in predlaga imena tovarišev in tovarišic, ki bi bili člani tega teatra. Za zdaj naj se tovariš Sintič omeji na skupino, ki bo štela kakih 10 ljudi... Zaradi podrobnejšega dogovora naj se tov. Sintič takoj zglati v Propagandnem odseku VII. korpusa."

S tem odlokom je pričel Frontni teater XV. divizije (Frontno gledališče VII. korpusa NOV in POS, pa spet Frontno gledališče XV. divizije in po osvoboditvi Frontno gledališče v okolju IOOF Slovenije) svojo pot.

Od 26. maja 1944 dalje je Frontno gledališče s Sintičem na čelu opravljalo vse potrebne priprave. 4. julija 1944, na proslavi Cirila in Metoda na Dvoru, se je predstavilo z otvoritveno predstavo Hlapca Jerneja v Sintičevi dramtizaciji (zdaj že kot Frontno gledališče VII. Korpusa).

Za FG je Sintič napisal še več drugih priložnostnih tekstov. Največ uspehov je imela zborna recitacija, oziroma dramska reportaža "Tri (pozneje štiri) leta borbe", ki je dobila končno obliko z naslovom "Naš pohod". Z njo je FG obšlo vojaške enote in kraje na področju VII. korpusa.

"Naši najboljši pesniki, kakor Kajuh, Bor, Seliškar, dr. Pesnik, odkrivajo vso veličino in vsebino velike borbe. Mlademu režiserju tov. Sintiču Zvonimirju se je posrečilo izvesti zamisel združitve vseh teh posameznih, rekeli bi, individualno občutenih dogodkov v teku treh let borbe za osvoboditev domovine v eno samo celoto, kjer pesnikova beseda odkriva vso nesmrtnost borbe malega naroda proti velikim zavojevalcem. Reportaža "Tri leta borbe", kakor je

tov. Sintič imenoval svoj dramatizirani izbor partizanskih pesmi, je danes nedvomno najboljši oderski komad, ki je nastal v partizanih. Ne samo, da jamči izbor najboljših del naših pesnikov za občutno vsebino in dober jezik, marveč se je režiserju tov. Sintiču posrečilo zbrati vse dolomke pesmi v celoto tako, da izgine posameznost in se pokaže vsa reportaža kot enotno delo, kot proizvod kolektiva. Tovariš Sintič je v svojo reportažo sprejel tudi dela naših mlajših pesnikov kot sta Levec in Vida Brest, posamezne reke in gesla pa je izbral iz Cankarja.

Že ponovno se je pokazalo Sintičevo načelo, da prepušča recitaciji, lepemu govoru in smiselnemu prednašanju besede glavno tejo celotnega dramskega dogajanja. To načelo ni novo, morda pa je za sedanjo prehodno in prelomno dobo, ki se bo poznala tudi po zunanjih oblikah gledališkega ustvarjanja, pametna rešitev, ki bo pokazala nove smeri. Kako pomembno vlogo je odigralo FG in Sintičovo režisersko delovanje na področju VII. korpusa in kakšna vrzel je nastala, ko je FG pritegnil PO GŠ na svoje območje in mu namenil nove dolžnosti, je mogoče razbrati iz "Sanovega" pisma (17. aprila 1945) v katerem izraža željo za svojo premostitev iz VII. korpusa v FG pri PO GŠ:

"Dragi Zvone in ostali frontniki, razen skromne depeše nimamo o vas nikakih vesti. Vsi govorijo, da potujete v Prekmurje, toda nič več nič manj ne vemo!... Tukaj je silno dolgočasje in delo le malo plodno, tam bi bilo delo razgibano in uspešno. Tukaj ni nobenega kontakta z množicami, ni mogoče koga navdušiti ali prepričati, tam bo treba tega precej! Vse delo — propagandno in kulturno — na novem sektorju in z neznanimi ljudmi bi veliko bolj ležalo mojemu značaju... Zdi se mi, da bi na vaši turneji bilo precej zanimivega in razgibanega, medtem ko tukaj pravzaprav gine vsaka intelektualna sila. Če uspete pri tovarišici načelnici, bom jaz zelo zadovoljen (bo vsaj kak hasek od mojega dela) in menda bi tudi FG nekaj imelo od tega.

Naš štab se silno razburja, da je PO GŠ brez njegove vednosti ukrenil, da odidete iz VII. korpusa.

P. S. Tudi ideja o nekem dramaturgu FG bo podprla gornje."

Po osvoboditvi deluje Sintič nekaj časa na več tirih. Delo na Radio Ljubljana ne zadovoljuje njegovih teženj, odtod posamezni odskoki v razna gledališča. V Kopru ponovno postavi Leskovčeva "Dva bregova", v MGL Kristanovega "Gospodarja" z Lojzetom Potokarjem v naslovni vlogi, potem režira še v Postojni, Novi gorici in na Ljubljanskem šentjakobu.

Od 1946 dalje se skoraj izključno posveti filmu kot scenarist in režiser dokumentarnih in kratkih filmov. Na tem področju deluje, dokler mu bolezen, ki se iz leta v leto stopnjuje, razočaranje (udejstvovanje na področju celovečernega igranega filma mu preprečijo okolnosti, ki so značilne pri slovenskem filmu) in ločitev od žene, pospešijo razkroj



živcev in preprečijo stati za kamero (1970). Kljub filmski preokupaciji pa se mu v tem času še zmeraj toži po gledališču.

Njegov opus dokumentarnih in kratkih filmov je obširen. Filmografija Inštituta za film v Beogradu navaja od 1945 do 1970 25 scenarističnih ali koscenarističnih, 42 režijskih in 6 montažnih enot.

Dokumentarni in kratki filmi:

Partizanske bolnice v Sloveniji, Partizani in tisk, Kurentovanje, Ptuj — zgodovinsko mesto, Prekmurje, Slike iz loškega pogorja, Lepote podzemlja, Izlet v domovino, Hej brigade, Naši dokumenti, Kam, Zima mora umreti, Nevesta le jemlji slovo, Tri doline, Novi izdelki, Gospodarsko razstavišče, Plemenita jekla, Dinar na dinar, Hitreje in lepše, Uporabno in lepo, Revolucionarni val, Skrivnost, Vasovalec, V sivi skali grad, Prebrisani Jurček, Ti si kriv, Jurček stražar, Don Pedro, Živi in pusti živeti, Odkod smo doma, Draga šola, Trbovlje, Jurček v ječi, Za obnovo Skopja, Pesem borb in zmag, Zgodba o dveh letih, Stanovanje, April, Ali imate stanovanje, Partizanski kurirji, Ljubljana — mesto junak. Poseben odnos je kazal do kulturnih folklorno obarvanih tem. Vmes so posejane družbeno politične, gospodarske in nekaj otroških za animirane filme. Od 1965 naprej nastajajo med njegovimi stvaritvami vse večji presledki, dokler s filmom Ljubljana — mesto junak, ne umolkne (1970).

V dokumentarnih filmih, Partizanske bolnice v Sloveniji in Tisk in partizani, uvede kot posebnost pri oblikovanju rekonstrukcije. Ta ustvarjalni postopek pri dokumentarjih osvojijo pozneje tudi drugod po Jugoslaviji, kar sproži ostro polemiko za in proti. (V film so vmontirani tudi originalni arhivski posnetki, ki jih je Gale posnel na približno 2000 m leta 1946 na Rogu in v Loški dolini, uporabljeni pa so bili pozneje tudi pri nekaterih drugih dokumentarjih. Zanimivo je tudi, da so precej let po nastanku teh dveh Sintičevih filmov uporabljene njegove rekonstrukcije pri nekaterih jugoslovanskih dokumentarjih kot originali.

Sintič je asistiral pri celovečernih igranih filmih Trst, Greh, Veselica in Koplji pod brezo (tretja zgodba iz omnibusa Tri zgodbe).

Za svoje delo je prejel več nagrad:

II. državna nagrada za film "Partizanske bolnice v Sloveniji", Nagrado Zveze borcev za NOB filme, nagrado Vstaje slovenskega naroda za leto 1966 za dokumentarni film "Pesem borb in zmag", nagrado Vstaje slovenskega naroda za leto 1971 za svoj zadnji film "Ljubljana — mesto junak" in še druge, kar pa ni mogoče še točno ugotoviti.

Viri:

Avtorjevi razgovori s Sintičem. Po pripovedovanju sestre Ane in brata Boža. Arhiv Muzeja SNG v Ljubljani. Arhiv Muzeja ljudske revolucije v Ljubljani. Arhiv Inštituta za zgodovino delavskega gibanja v Ljubljani. Filmografija Inštituta za film, Beograd, 1945—1965, 1966—1970).

## Filmski zasuk

### Branko Šömen

Prebiram filmske ocene najnovejšega slovenskega filma PRESTOP, srečujem se z enim od scenaristov, z Matjažem Zajcem, poslušam komentarje kolegov na račun scenarija, igralcev in sporočilnosti filma in razmišljam o tem, kako je pravzaprav dober film skorajda vedno srečna okoliščina in kulturno zadovoljstvo. In ne morem si kaj, da ne bi pomislil na določeno nezrelost tistih slovenskih filmov, ki so v sedemdesetih letih skušali fiksirati našo resničnost in drobne, vsakdanje stvari kodificirati kot revolucionarna spoznanja. Kdo se še danes spominja filmov, kot so MRTVA LADJA Rajka Ranfla, POSLEDNJE POSTAJE Jožeta Babiča, VDOVSTVO KAROLINE ŽAŠLER Matjaža Klopčiča, saj je celo KRČ Boža Šprajca že preteklost, ki je kritiki ne omenjajo več. Pa vseeno: v teh filmih je ostalo vsaj nekaj naše stvarnosti, ostale so scenaristične, režijske nadrobnosti, drobiž v velikem hranilniku sedme umetnosti. Vsem tem scenarijem oziroma njihovim avtorjem se je strahovito mudilo: iz neprespanih tem, nedodelanih filmskih zamisli, so gnetli prizore pred filmskimi kamerami in se trudili, da bi bilo to, kar se je dalo videti, naše življenje. Pa ni bilo. V kader, ki je bil estetsko domišljen, je vstopil slabo konstumiran igralec in povedal stavek, ki je bil izpovedno tako siromašen, da bi bilo bolje, če bi molčal. V isti sekvenci sta pri montaži trčila dva različna fotografska posnetka, prvi je bil verističen, približal je predmete kot na kakšnem tihožitju, drugi je vrvel od nadrealistično čistega, umetnega posnetka. In še bi lahko našteval. V teh filmih je bilo vedno nekaj narobe, kritiki so drugo polovico svojih kritik končevali s stavkom, ki se je začel z "če bi bilo" in s "tako pa"... ter raztrgali v filmu, kar je bilo za raztrgati.

So ustvarjalci, ki se jih kritika ne dotakne, pa ne zato, da bi jo ignorirali, ker ji ne bi verjeli, marveč zato, ker so prepričani, da so naredili vsaj izjemno, če ne celo genialno delo. Tudi pri filmu je žal začel prevladovati nov, zasebniški odnos in to v tem smislu, da imamo opraviti z miselnostjo, da so mnogi ustvarjalci

prepričani, da je njihov film njihova zadeva, kar je seveda prikrito opravičilo pred morebitno poglobljeno oceno njihovega dela. Najbrž nas starejši filmski delavci s svojimi filmi ne zadovoljujejo več tako, kot so nas nekoč, pa v tem spontanem nezadovoljstvu na hitrico ponujamo — morda celo vsiljujemo? — filmske načrte debitantom brez kakšne večje prakse in brez življenjskih konceptov, kar je pri filmskem snovanju še kako pomembno. Posledica je, da dobivamo filme, za katere smo že nekajkrat zapisali, da so bili ponesrečeni eksperimenti. Danes lahko mirno rečemo, da je bil prvenec Milana Ljubiča ČUDOVITI PRAH neobjavljen, da je Jože Bevc sicer naredil komedijo v stilu predvojnih književnih "slovenskih večernic", vendar jo je posnel brez vsakega avtorskega odnosa in rešitev. Pri vsem tem pa ostaja naša živa sodobnost filmsko nedotaknjena, kajti posneti dober, sodoben film, pomeni avtorjev izdelan, formiran odnos do sveta, predvsem pa mora ustvarjalec sodobne tematike občutiti družbene probleme, trenutne nesporazume in nasprotja — predvsem v sebi. Kaže pa, da so slovenski filmski delavci z leti, ko so postali svobodni filmski umetniki, zanemarili svoj odnos do sveta, v katerem živimo, ki nas obdaja. In tu se razkriva največji nesporazum med ustvarjalci in sodobnostjo na eni strani ter gledalci, ki živijo to sodobnost, na drugi strani. Morda so scenaristi še edini iskalci in zapisovalci določenih konfliktnih položajev, pri tem pa nepriznani seizmografi vsakdanjih stvari, ki so pa najbrž vsaka zase ter v medsebojni povezavi vredne filmske obdelave pa to realizacijo tudi doživljajo — vendar v tujih kinematografih. Premajhna stimulacija scenaristov, pisateljev in publicistov je tako prva ovira, čez katero se že nekaj let spotika naš film. Druga ovira so nezainteresirani režiserji, ki raje kot po sodobnih temah segajo po razgledničnih prizorih iz minulega življenja, medtem ko gledalci lahko vidijo v kinematografih in na televiziji filme s sodobno tematiko, ki jih podpisujejo znani, tuji filmski režiserji.

**pogovarjanja****"Kratki meter" komu, kam, kako?**

Ekran, 1980, št. 2

V tem komentarju pravi Sašo Schrott med drugim: "Praksa zadnjih let na področju kratkometražne proizvodnje na Slovenskem kaže in opozarja na veliko repertoarno nenačrtost pa tudi na dokajšnjo-brezbrižnost producenta, t.j. Viba filma, zlasti njegovih programskih teles (...) letni program kratkih filmov se v glavnem sestavlja dokaj improvizirano (...) in (je) rezultat odsotnosti vsakršne kompleksnejše predstave o tem, kaj naj ta proizvodnja sploh bo ..." Po tej poznavalski ugotovitvi, ki ji sledi še malce natančnejša specifikacija zanikrnosti navedenega grešnika, iznajde Sašo Schrott tudi konstruktivno rešitev: "Proizvodnja kratkometražnih filmov vseh vrst in žanrov bi morala po svojih temeljnih namenih in smotrih služiti in rabiti predvsem naslednjim ciljem:

*šolanju, izpopolnjevanju in preverjanju sposobnosti mlajših filmarjev, ko vstopajo v profesionalno proizvodnjo;* (podčrtal G. S.)

*zadovoljevanje potreb "uporabnikov" oziroma naročnikov namenskih, ekonomsko-propagandnih filmov ter filmov za dokumentacijsko-arhivske potrebe itd.)"*

V okvirnem programu celovečernih in kratkih filmov Viba filma, ki ga je obravnaval tudi *filmski svet Viba filma*, za leto 1979 (z datumom 22. 11. 1978), so "programska telesa" Viba filma zapisala: "Pri izbiri kratkih filmov sta dramaturški oddelek in programski svet za kratki film prav tako izhajala iz analize programa iz prejšnjih let, kjer so prevladovali skoraj izključno dokumentarni filmi: zato je v program petnajstih filmov za program 1979 uvrščenih 7 igranih, 2 športna, trije dokumentarni in dva risana filma; (...) najstj kratki film še ni določil, da bi bila omogočena realizacija aktualne teme ali pa kvalitetnega projekta, ki bi se pojavil v teku leta." Žal se je v teku leta Kulturna skupnost Slovenije premislila in dala denar za zgolj deset kratkih filmov, tako da je bilo realiziranih 5 igranih, 2 dokumentarna, 1 športni in 2 animirana. "Programska telesa" so tudi zapisala v istem dokumentu: "*Dramaturški oddelek in programski svet za kratki film tudi menita, da je kratek film tisti medij, v katerem se naj uveljavljajo mladi avtorji — tako scenaristi kot režiserji, hkrati pa naj jim to omogoča tudi prehod k celovečernemu filmu, (podčrtal G. S.)* zato je uvrščenih tudi več igranih filmov." 8 režiserjev od desetih je bilo mladih, od teh osmih so bili štirje debutanti. *To filmski svet ve.*

V programu celovečernih in kratkih filmov Viba filma v letu 1980, ki ga je obravnaval tudi *filmski svet*, so "programska telesa" Viba filma zapisala (ponovno): "Pri programu kratkih filmov sta programski oddelek (preimenovani dramaturški, op. G. S.) in programski svet izhajala iz analize programa iz prejšnjih let, iz uravnotežene repertoarne podobe in iz enakomerne kadrovske zasedbe. Žanrsko je 6 filmov, ki so igrani ali pa vsebujejo igrane elemente, 7 je dokumentarnih, 4 pa so animirani. Ob znanih režiserjih so predvideni tudi štirje debutanti. (...) *Enakporavna prisotnost kratkih igranih filmov ter ustvarjalcev, ki jim bo to prvi ali pa drugi kratki film (7 je takih), je daljnosežnejšega pomena, saj menimo, da je treba predvsem v okviru programa kratkih filmov pripravljati ustvarjalce za delo pri celovečernih filmih (podčrtal G. S.)*, ki naj bi jih v srednjeročnem obdobju 1981—1985 posneli po pet na leto."

Sašo Schrott je član *filmskega sveta* že od leta 1978. Kaj torej dela Sašo Schrott?

1. Ali je neupravičeno član *filmskega sveta*, ker očitno ne bere materialov, ki bi jih moral;
2. ali pa je nekaj ukradel in zdaj okradenemu očita, da tega nima.

V obeh primerih je v jamo, ki jo je kopal za drugega, padel sam.

Kot majhna luč, ki naj mu sveti dol v temo, navajam še oceno programa kratkih filmov iz leta 1979, ki sem jo napisal februarja 1980, vendar je spodnji odstavek pri "usklajevanju" dokumenta izpadel in Sašo Schrott zanj

resnično ne more vedeti: "Kratek film mora prenehati biti regulativ socialne varnosti posameznih ustvarjalcev (to naj se uredi drugače, ne na račun programa, ker tega pri oceni potem nihče ne upošteva, pa tudi scier je nesmiselno), prav tako tudi ne dežurna služba za jubilejne priložnosti — to funkcijo je prav s svojo specifično poetiko že prevzela televizija; pač pa naj bo prostor najsproščenejšega eksperimenta in res domišljenih klasičnih kratkih filmov."

Pa bi torej še jaz nekaj vprašal: kratki meter — koga ...?

Vodja umetniškega programa Viba filma Goran Schmidt

Ljubljana, 1. april 1980

*Ker sta nervoza in aroganca v Schmidtovem pisanju nekako v obratnem sorazmerju s tehtnostjo, utemeljenostjo, predvsem pa z argumenti, se z njim mogoče niti ne bi veljalo kaj prida pečati. Frontalni naskok na pisca komentarja na osnovi hudo samovoljno iztrganega dela iz dejansko mnogo širše zastavljenega "inkriminiranega" komentarja je pač dejanje, ki bi ga človeku, ki se podpisuje kot vodja umetniškega programa poklicnega filmskega proizvodnega podjetja, precej težko pripisali, predvsem po enostavnem sklepanju, da je prav b r a n j e besedil, ki so gotovo mnogo bolj zapletena, obsežnejša, zlasti če gredo v realizacijo, pa za slovenski film, prav gotovo mnogo, mnogo bolj usodna kot kakršenkoli komentar v Ekranu, njegov kruh.*

*Če bi namreč sklepali podobno, kot v zvezi z našim komentarjem lahkomišelnost sklepa Goran Schmidt, bi kaj lahko prišli do ugotovitve, da se mogoče niti ni posebej čuditi, da je velika večina filmskih izdelkov, ki jih podpisujeta Goran Schmidt in služba, ki jo vodi, na zelo podobni ravni kot je njegovo pisanje v zvezi z našim komentarjem. To seveda ne more biti posebej čudno, če je imel Goran Schmidt očitno hude težave z branjem vsega 4 (štirih) tipkanih strani teksta. Kakšne ima potem šele s scenarijem za (na primer) celovečerni film?! No, toda ker nam zares ni do takšnih ali podobnih intelektualnih akrobacij, ker nimamo nikakršnega namena komurkoli "svetili v temo", še najmanj tako, da bi mu lučali v glavo kilski kamen, da bi kopali jame in se sploh ukvarjali z najraznovrstnejšimi rokodelstvi intelektualno-huliganskega tipa, kot nam to očita Goran Schmidt, bi ga v znak k spravi ponujene roke skromno opomnili, da je član našega uredniškega odbora, da je redno vabljen na seje, na katerih načrtujemo številke in smo na eni takih sej zaplodili tudi komentar o kratkem metru. Škoda, da Goran Schmidt ni bil poleg, saj bi si lahko pravočasno, demokratično in strpno "svetili v temo", če bi bilo pač treba ... Tako namreč pri nas v Ekranu pojmujeemo delo uredniškega odbora in upamo, da vsaj tej trditvi kolega Schmidt ne bo oporekal.*

*Ker štejeemo vedoželjnost za pomembno in neizbežno vrtilno vsakega razumnika na eni strani in pravico do zmote kot nujnega instrumenta humanih in demokratičnih odnosov med ljudmi, ki delajo na drugi, smo vsak trenutek pripravljene potrpežljivo in strpno razpravljati o kratkem metru in še čem, kar pač morda bega Gorana Schmidta, vsaj toliko, kot je nas v uredništvu zbegalo njegovo togotno pisanje. Če smo torej dogovorjeni, predlagamo, da vsi skupaj vzamemo Schmidtov spis kot ne najbolj posrečeno prvoaprilsko šalo, saj vsi vemo, da se je treba o resnih rečeh pogovarjati resno in odgovorno, ne pa videti strahov tam, kjer jih ni in si po drugi strani zatiskati oči pred dejstvi in odprtimi vprašanji, ki so več kot očitna.*

**uredništvo**

Ljubljana, maj 1980

V pričujoči številki se želi naša revija skromno pokloniti spominu tovariša Tita, velikega ljubitelja in prijatelja sedme umetnosti — zlasti domače. Poleg intervjuja s predsednikom Titom, objavljenega v Filmski kulturi izpod peresa glavnega urednika Steve Ostojčiča, objavljamo tudi govor, ki ga je imel na skupni komemorativni seji slovenskih filmskih delavcev ob predsednikovi smrti tovariš France Štiglic ter seveda nekaj slikovnega gradiva, ki zgovorno priča, da je tovariš Tito ob vsej svoji zaposlenosti vendarle našel čas tudi za srečanja s filmskimi delavci in seveda tudi samim filmom.

V nadaljevanju objavljamo razgovor za okroglo mizo o nekaterih aktualnih vprašanih slovenskih kinematografov, ki ga je vodil in za objavo pripravil Viktor Konjar. Naši sodelavci iz ostalih jugoslovanskih republik so se nam pred letošnjim puljskim festivalom oglasili s krajšimi prikazi stanja v posameznih nacionalnih proizvodnjah tako, da bo njihove napovedi zanimivo primerjati z ocenami, do katerih bomo prišli, ko bo festival mimo. Precejšnjo pozornost smo namenili tudi minulemu IV. balkanskemu filmskemu festivalu, ki je bil aprila v Ljubljani in v Celju ter skušali ob tej priložnosti vsaj deloma prikazati prizadevanja in snovanja v balkanskih deželah — naših neposrednih sosedah.

Naš sodelavec Franček Rudolf piše o letošnjem beograjskem festivalu dokumentarnega in kratkega filma, o isti temi pa razmišlja tudi naš sarajevski sodelavec Ratko Orozović. Milenko Vakanjac piše o XV. televizijskem festivalu, ki je bil maja v Portorožu, Zdenko Vrdlovec pa o letošnjem filmskem festivalu v Cannesu.

Opozarjamo vas še na zapis Jožeta Galeta posvečenega spominu preminulega slovenskega filmarja Zvoneta Sintiča, kot tudi na pisanje Bogdana Tirnanića, posvečeno spominu na velikega mojstra Alfreda Hitchcocka.

Uredništvo

Our magazine, too, wishes to pay homage to the spirit of Marshall *Tito*, who was a great friend and admirer of the seventh art. *Stevo Ostojčič* had conducted an interview with him, which we republish from *Filmska kultura*. A speech by *France Štiglic* from a commemoration conference held by Slovenian film workers is added, plus of course pictures illustrating the late President's concern with film art. Next, there is a 'round table' discussion, led and worded by *Viktor Konjar*, on some current problems of Slovenian cinemas.

*Ekran's* participants from other Yugoslav republics have sent us their reports of what goes on in their national productions, which it will be interesting to compare with what this year's Festival in Pula will soon have presented.

We pay considerable attention to the 4th Balkans Film Festival held in Ljubljana and Celje in April, trying to at least partially bring to light our immediate neighbour's endeavours and reflections in this field.

Our fellow worker *Franček Rudolf* reviews this year's Festival of Documentary and Short Film in Belgrade, and the latter is also the topic of a contribution by *Ratko Orozović* from Sarajevo. *Milenko Vakanjac* reviews *May's 15th Television Festival in Portorož*, and *Zdenko Vrdlovec* reports from this year's Cannes.

We are also pointing out two obituaries, one dedicated to the memory of the late Slovenian film maker *Zvone Sintič* by *Jože Gale*, and the other to the great master *Alfred Hitchcock* by *Bogdan Tirnanić*.

Editors

# JUGOSLOVANSKA FILMSKA LITERATURA 1945 — 1979

## BIBLIOGRAFIJA

Publikacijo sta pripravila  
*Slovenski gledališki in filmski muzej v Ljubljani* in *Institut za film v Beogradu*

Natis je omogočil  
*Jugoslovanski svet*  
*IV. balkanskega filmskega festivala.*

Izšla je  
*v Ljubljani, aprila 1980,*  
v nakladi 800 izvodov.

Publikacijo lahko naročite na naslov:  
*Slovenski gledališki in filmski muzej,*  
Ulica talcev 6, 61000 Ljubljana.

*Cena izvoda je 120,00 ND.*

