

poigravanja. Tako živahen razvoj svetlega kolorita počasi, a vztrajno oblikuje Marchelov slikarski koncept.

Sedej je vsekakor bolj razgiban; v dobro mu je treba šteti, da se ne zanaša več toliko na izrazito lepotne učinke svojega fantazijskega slikarskega medija in se ne predaja mehanično se porajajoči bizarnosti le-tega. To slednje še najbolj dokazujejo variacije na Boscha (Poliptihon: Puščava raste, tempera olje, 1964-65), s čimer se je sicer po eni strani formalno približal duhu novega nadrealizma, po drugi strani pa dokazal dokaj samolastno vsebinsko transpozicijo izkustveno točno določene ideje, ki pa se je razblinila v morbidnem siju Sedejevega kolorita. V tem trenutku se seveda zastavlja vprašanje, kje so meje in namen tovrstne aplikacije, če je njen novi *raison d'être* v primerjavi s prvotnim ekstremno nasprotno narave.

O grafiki Berbera Mersada je treba spregovoriti posebej. Ne le zaradi tega, ker se je Mersad samo šolal na ljubljanski akademiji (pri profesorju Debenjaku), temveč tudi zaradi njegove izredne sproščenosti, ob kateri lahko samo strmimo. Tudi Mersad gradi svoj odnos na folklornem izročilu (bosanske viteške igre); pri tem pa se ni niti za hip zaustavil ob goli dokumentarnosti, stopnji torej, kjer sicer precej umetnikov navadno nekoliko zastane, temveč se preprosto prepušča toku razmišljajočega čustvovanja. Težko bi ta trenutek navedli umetnika, katerega izpoved bi se tako sproščeno oblikovala na teh dveh, navedez združujočih elementih: na temperamentu čustvovanja in racionalnosti kontemplacije. Res sicer prevladuje sedaj bolj prvi (Rdeča konjenica, litografija, 1964), sedaj spet drugi (Senidina soba, akvatinta, 1965), gledano v celoti pa vendarle lahko ugotovimo, kako konstruktiven moment je discipliniranost koncepta, ki si ga je Mersad pridobil pri nas.

Aleksander Bassin

## FILM

PULJ 65. En sam film na letošnjem puljskem festivalu je nudil gledalcem nekaj intelektualne stimulacije. Film Dušana Makavejeva *Čovek nije tica*. To je melanholična bilanca, če govorimo o filmskem festivalu, obenem je pa tako presenetljivo dejstvo, da bi nad njim v resnici morali vsi osupniti. Saj govorimo o festivalu jugoslovanskega filma.

Zakaj je intelektualna vzdržnost ena najtrdnjših postavk v — sedaj že dolgoletni — jugoslovanski filmski produkciji, ne morem povedati znanstveno utemeljeno. Toda tega tudi nihče drug ne more, in ker je tako špekulacija edini kažipot skozi to puščino, se moram držati tudi jaz svoje.

Na pogovorih za okroglo mizo in na diskusijah, ki so jih organizirala razna podjetja ali druge organizacije, je bila sklepna misel vedno tale: letošnji Pulj je pomembna prelomnica, na tem festivalu se je jugoslovanski film sprostil svojih shem. Tema NOB je ostala, toda začenjamo jo z druge strani, heroizem tega časa je podan z bolj utišano lestvico. Ljudje nastopajo kot posamezniki, ne kot predstavniki in smejo zato včasih tudi dvomiti ali se motiti. Za obdelavo sodobne teme avtorji niso več odgovorni naši družbi, ampak svoji vesti in svoji publikli. Sodobna tema sme biti tudi neoptimistična tema in avtor si sme privoščiti luksuz priznanja, da ob koncu ne pozna vedno odgovorov na vprašanja, ki si jih v filmu zastavlja. Zmagala sta nova režija in estetizem filmske kamere.

Govorniki so bili tako razburjeni zaradi teh novih dejstev, ki so jih imeli v rokah, in tako prepričljivi glede nadaljnjega napredovanja po tej poti, da je bilo očito, kako niti za trenutek ne izključujejo možnosti, da se ta njihov norčevi paradiz podre.

Ta vez ljubezni in sovraštva, s katero so filmski delavci privezani na politiko, je povzročila že tudi nekaj tipičnih posledic. V Beogradu so trije, štirje filmski režiserji, ki so imeli težave s svojimi filmi. Prišli so pod kladivo administrativnih ukrepov ne zaradi humanistične slike sveta, ki jo kažejo njihovi filmi, ali zaradi estetskih norm, po katerih so posneti, ampak ker so bili ocenjeni kot politično škodljivi. Danes je v filmskih krogih nevljudno govoriti o teh režiserjih. Čisto mogoče je, da bodo zaradi prepovedanega političnega momenta pridobili drugi elementi njihovih filmov.

Ta izčrpavajoči dialog, to neprestano sondiranje, do kod je še mogoče, sta črpala moči. Filmski delavci so postali tako obsedeni od tega napredovanja in umikanja po dveh ali treh poteh, da za iskanje novih poti niso zmogli moči. Kaj je prenehalo biti važno, pomembno je bilo samo do kod.

Publika, ki se ni specializirala za te probleme, je obžalovala uniformiranost in nerazburljivost naših filmskih tem. Kakšne so bile? Imeli smo partizansko zgodbo, po navadi resno, redkeje kot komedijo, imeli smo sodobno zgodbo o malem človeku, večkrat tako majhnem, da je bilo vse njegovo početje trivialno, imeli smo jadransko počitniško komedijo in nato končno nekaj »problemov«, dobro preštudiranih in odobrenih.

Privlačnost Dušana Makavejeva je v njegovi ambiciji. V svojem filmu hoče nič več in nič manj kot v dveh urah orisati ves naš človeški, družbeni in civilizacijski milje. Za slovenskega gledalca je identifikacija večkrat nenavadna in težka, toda treba mu je samo še enkrat pomisliti, da takrat, kadar reče besedico mi in misli na Jugoslovane, res govori v imenu bosenskih copat in turških jahalnih hlač. Čovek nije tica je nekakšno balkansko Sladko življenje (če v tem filmu nismo videli samo sladkosti, ampak tudi stanje neke civilizacije), s to razliko, da je Fellini naredil film o umiranju svojega sveta, elegantnega in utrujenega, Makavejev pa govori o surovih, še neintegriranih komponentah nove civilizacije. *Nobene formalne urejenosti ni v tem svetu, ki se giblje od Beethovna do poziralca kač, od udarniškega tima, ki v rekordnem času montira nove naprave, do malega zmikavta, ki iz tovarne krade bakreno žico tako, da si jo navije na golo telo. Če je res, da je avtor produkt svojega časa in svoje okolice, potem je samo pravilno, da je Fellini svojo pogrebno koračnico za starim svetom oblikoval s premišljeno mero, in odpustljivo, da je Makavejev v svoj prvi film stlačil toliko raznovrstnih elementov, da njihovih filozofskih implikacij ni mogel obvladati. Čovek nije tica je, kot bi rekli Američani, filmski kit, brez forme, toda z silno količino mesa, ki ga je treba prežvečiti. Tudi to meso bi lahko bilo na mestih bolj okusno, kot je. Avtor je tako fasciniran od novosti tega, kar počne, da večkrat ne more nehati. Njegova ročna dokumentarna kamera je dokazala, da so stvari, ki jih stacionarna velika kamera preprosto ne more oblikovati. Toda ročna kamera šviga po cestah, po sobah, po obrazih in po zgradbah, tako da si čez pol ure ničesar bolj ne želimo kot dobre, staromodne fiksne kamere in malo miru.*

Seveda tudi on ni mogel mimo polemiziranja z nečim, kar bom zaradi pomanjkanja boljšega izraza imenoval oblast. Na začetku filma nastopa čarovnik, ki veliko govori o magičnih stvareh, s katerimi se da vplivati na ljudi. Ta

čarovnik je eden redkih elementov v filmu, za katerega je jasno, kaj avtor z njim hoče. Z njim si je pridobil legitimacijo, da si tudi on upa, toda storil je to tako, kot delajo otroci. Pokažeš jezik in zbežiš.

Drugi intelektualno pretenciozni film je bil *Sovražnik*, napravljen po ideji Dostojevskega o dvojniku. Ne vem, če lahko o tem filmu govorimo kot o slovenskem, saj je bil pri vsem samo denar slovenski, vse drugo, igralci, režiser, prizorišče, vzdušje, jezik, je srbsko. Stare teme o dvojni človekovi naravi, o dobrem in zlem jazu, ki živita v človeku, do dobrih dveh tretjin filma ni slutiti, dejanje poteka vzorno realistično. Ko nas doleti veliko presenečenje in se Bata Živojinović razdeli v dva dela svojega ega, najde film le malo gledalcev, ki to sprejmejo.

Lažnivka trpi seveda zaradi drugih napak. Ne zaradi prevelike ambicioznosti, ampak zaradi samozadovoljnosti. Zalostno dejstvo je, da so take teme kruh in maslo filmskih delavcev po vsem svetu, da publika take filme gleda in jih plačuje. Zato koščka te pogače tudi slovenskim filmskim delavcem ne smemo odrekati. Kar bi si jaz želel, je vsaj včasih med velikimi sivimi plahdami takih scenarijev pritihotapljena iskrica, skrito znamenje, da smo še vedno živi, čeprav je treba opraviti tudi tako delo. Takih iskric v scenariju mojstra Ilića ni. Zgodba napreduje seriozno, neusmiljeno, od začetka do konca, kot četa pruskih grenadirjev. Igor Pretnar je režiral pošteno, z znanjem, seriozno, lahko je zadovoljen s svojim delom, speče Trnjulčice pa tudi on ni mogel obuditi. Če gledamo zelo sebično, smo Lažnivke vendarle lahko veseli zaradi nagrade, ki jo je dobila Majda Potokarjeva. Kot dunajski tip ženske, kakršna je, je bila s prijetnim ovalnim obrazom in veliko iskrenostjo v igri neustavljivo privlačna tudi za publiko, posebno še južnjaško.

Slovenska je Lažnivka komaj bolj od *Sovražnika*. Scenarij je srbski, glavni moški igralec je Bata Živojinović, dogajanje poteka na nekem nedoločenem mestu, toda srbski znanci so mi zatrjevali, da je Pretnar zelo lepo zadel vzdušje Beograda, značaji oseb so odločno neslovenski.

Edini slovenski film te sezone je torej *Lucija*. Škoda je, da se avtorji, še preden so film začeli, niso odločili, kaj naj *Lucija* bo. Ali tragedija ljubezni in ljubosumja in nepotrebne smrti nežne *Lucije* ali pa študija o kmečkem napuhu, o občutku za čast in o skoposti. Film poskuša biti oboje obenem in zato seveda ni ne eno ne drugo. Nekaj pravega gorenjskega vzdušja v filmu je, nekaj kmečkih originalov, ki jih prepoznamo, simpatičen debut *Alenke Vipotnik*, toda do kraja ta dragocena tema ni bilo izkoriščena.

Letošnji *Pulj* je pokazal, da se okus jugoslovanskih žirij in jugoslovanske publike obrača proti modernemu filmskemu izrazu. Spomnimo se *Prometeja* z otoka *Viševice*, ki je narejen v znani romanserski tehniki toka zavesti, ali drugega nagrajenca *Tri Aleksandra Petrovića*, filma, posnetega s prijemi novega vala, ki jih je avtor že močno asimiliriral in so danes nekakšen Petrovičev stil.

V tej jugoslovanski stilistični strukturi so slovenski režiserji na tradicionalističnem koncu. Solidno, večkrat tudi zelo dobro, vendar vse v starem stilu. Vprašanje je, če bodo tako lahko obdržali lepo mesto, ki so ga doslej imeli v jugoslovanski kinematografiji.

Aleksander Čolnik