

revija za film in televizijo

ekran

vol. 1
(letnik XIII) 1976 | Cena 10 din



76 Pulj ● Berlin ● Locarno ● Kranj 1976 Pulj ● Berlin ● Locarno ● Kranj 1976 Pulj ● Berlin ●



ekran

revija za film in televizijo

vol. 1

voľumen je 10 števil

števila 6/1976

(letnik XIII)

ustanovitelj

Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinansira

kulturna skupnost Slovenije

izdajateljski svet

Boris Bavdek, Srečko Golob, Matjaž Klopčič, Vladimir Koch (predsednik), Viktor Konjar, Majda Lenič, Milan Lindič, Marjan Maher, Janez Marinšek, Franc Mikec, Božidar Okorn, Jurij Poje, Tanja Premk, Rajko Ranfl, Franček Rudolf, Sašo Schrott, Sandi Sitar, Koni Štajnbaher, Dušan Voglar, Vili Vuk in Jože Zlender

ureja uredniški odbor

Srečko Golob
Boris Grabnar
Vladimir Kocjančič
Viktor Konjar (glavni urednik)
Sašo Schrott (odgovorni urednik)
Cveta Stepančič (oblikovalka)
Stanko Šimenc
Matjaž Zajec
Bora Zlobec-Jurčič (lektorica)

tiska tiskarna Slovenija, Ljubljana

uredništvo in uprava

61000 Ljubljana, Dalmatinova 4/II soba 9

žiro račun: 50101-678-49110

devizni račun: 50100-620-107-870

poština plačana v gotovini
cena posamezne številke za učence, dijake
in študente 5 din (letna 50 din),
za redne naročnike 8 din (letna 80 din),
v prosti prodaji 10 din,
za tujino dvojno

oproščeno prometnega davka po pristojnem
sklepu 421-1/1974 z dne 16. 1. 1974

nenaročenih rokopisov in fotografij
ne vračamo

2	komentar	Mrzla ognjišča jugoslovanskega filma	Viktor Konjar
3	festivali	Pulj 1976 — post festum	
14		Tuji gostje o puljskem festivalu	
17		Zapisali so o slovenskih filmih	
20	festivali	Berlin 1976	
		Rast k resnobi	Vili Vuk
23	festivali	Locarno 1976	
		Odprtost k novemu in nekonvencionalnemu	Jože Dolmark
29	festivali	Benetke 1976	
		Bienale kot »Tespisov voz«	Majda Umnik
30	festivali	Kranj 1976	
		Mednarodni festival športnih in turističnih filmov	Marjan Ciglič
32	teme	Proti zlorabi revolucije	Matjaž Zajec
34	pismo iz Skopja		Georgi Vasilevski
35	televizija	Koliko in zares »v živo«	Jože Volfand
38	kritično	Aktualnost »Filmskih novosti«	Krešimir Miklič
40	iz naslanjača	Kaj je direktni televizijski prenos	Jelica Čeranič-Zupanc
41	pedagogika	Otroci — filmarji	Mirjana Borčič
44	avtorji	Voyer z zoomom	Chris Hodenfeld
47	in memoriam	Fritz Lang	Miša Grčar
48	novice		pripravlja Matjaž Zajec

na naslovni strani

prizor iz filma Čuvaj plaže pozimi, Robert Altman med snemanjem Nashvillea

Pričujoča številka revije, ki na žalost kljub prizadevanjem urednikov prihaja pred bralce z zamudo, je posvečena predvsem štirim filmskim festivalom, in sicer puljskemu, berlinskemu, locarnskemu ter beneškemu. Kar zadeva Pulj 76 objavljamo poleg ocen slovenskih filmskih kritikov še mnenja tujih festivalskih gostov ter nekaj mnenj jugoslovanske kritike o slovenskih delih. Problematiki, ki jo je aktualiziral festival je posvečen tudi uredniški komentar izpod peresa VIKTORJA KONJARJA. O festivalu v Berlinu piše VILI VUK, o Benetkah MAJDA UMNİK, o Locarnu pa JOŽE DOLMARK. Namen sestavkov ni le bralca informirati temveč predvsem opozoriti na tista filmska dela in ustvarjalne tendence, ki so prišle do izraza na omenjenih festivalih, ki so širšega pomena za razvoj sedme umetnosti. Pod naslovom PROTI ZLORABI REVOLUCIJE piše MATJAŽ ZAJEC o žgoči problematiki in krizi domače filmske ustvarjalnosti, v filmskem pismu iz Skopja pa nas GEORGI VASILEVSKI seznanja s stanjem ter perspektivami makedonske kinematografije. Pomemben je tudi prispevek JOŽETA VOLFANDA, ki piše o problematiki televizijskih oddaj »v živo«, v isti problemski sklop pa sodi tudi razmišljanje KREŠIMIRJA MIKIČA o aktualnosti filmskega žurnala ter JELICE ČERANIČ-ZUPANC o neposrednem televizijskem prenosu. MIRJANA BORČIČ piše o najmlajših filmskih ustvarjalcih — otrocih. Bralcem in naročnikom se še enkrat opravičujemo za zamudo in hkrati obljublamo, da bomo storili vse, da bomo do konca leta izdali vseh deset najavljenih števil EKRA NA.

Uredništvo

The present issue of the magazine which, for all the endeavours of its editors, is making a belated appearance, is primarily devoted to four film festivals: Pula, Berlin, Locarno and Venice. As regards Pula 76, in addition to reviews written by Slovene critics the opinions of foreign festival participants and some Yugoslav views on Slovene entries are also included. Problems raised at the festival are discussed in an editorial by VIKTOR KONJAR.

VILI VUK reports on Berlin Festival, MAJDA UMNİK on Venice and JOŽE DOLMARK on Locarno. Various items are not merely information, but they are reminders of works and creative trends, experienced at the four festivals, that are important in the development of the film art.

AGAINST THE ABUSE OF REVOLUTION is an article by MATJAŽ ZAJEC dealing with the crisis and burning problems in the film work in this country. In a LETTER FROM SKOPJE written by GEORGI VASILEVSKI we get acquainted with the state of affairs and possibilities in the Macedonian cinematography.

JOŽE VOLFAND discusses live TV broadcasts and is joined by KREŠIMIR MIKIČ (actuality of the newsreel) and JELICA ČERANIČ-ZUPANC (direct TV transmission).

MIRJANA BORČIČ writes about the youngest film makers — children.

We kindly ask again our Readers and Subscribers to excuse the present delay and promise to make every possible effort to ensure the publication of all the announced 10 EKRA NA issues by the end of this year.

The Editor

Vsakokratni jugoslovanski filmski festival ima tri dimenzije. Živeti je sicer dano vsaki zase, četudi se med seboj tesno prepletajo, so soodvisne pa v določenem smislu tudi komplementarne. Prva je dimenzija festivala kot celote, njegovega vtisa, njegovega deleža v večletnem filmskem dogajanju po eni in v tekočem splošnem kulturnem dogajanju po drugi strani. Druga dimenzija so posamezni tematski, idejno-estetski in še posebej filmsko-izrazni sklopi, pri čemer so posebne pozornosti deležne vse tiste težnje po angažiranosti sporočila in po izraznih rešitvah, ki pomenijo ustvarjalni prispevek v zakladnico filmske umetnosti in umetnosti sploh. Pod pojem tretje dimenzije pa sodijo posamezni filmi, torej v sebi zaključene avtorske stvaritve, spet seveda samo tiste, ki jim je tako oznako mogoče pripisati. Vsaka izmed treh dimenzij našega doživljanja festivalskega sporeda pomeni plast zase v piramidi celote.

Miselni sprehod skozi vse tri nas popelje od splošnega k posamičnemu, od vtisov k ugotovitvam in spožnanjem, od doživetij, ki imajo značaj prehodnosti, k izbranim, redkim, a zato toliko bolj trdnim vrednotam filmske ustvarjalnosti. Vtise in spožnanja o letošnjem festivalu preverjam v razmerjih vsake izmed treh dimenzij.

Seštevek vtisov, ki se soočajo s festivalom v njegovi celotni podobi, je izrazito neugoden. Domala vse ocene, izrečene »na kraju samem« oziroma zapisane in objavljene v jugoslovanskem tisku, so občutek nezadoščenosti izrazito poudarile. Festival je o upadu jugoslovanske filmske ustvarjalnosti glede na šestdeseta pa celo glede na petdeseta leta zgovorno pričal že s številom prikazanih filmov: šestnajst del pomeni minimalno, komaj polovično, če ne kar tretjinsko izrabo ustvarjalnih in proizvodnih kapacitet. V enaki meri priča o tem upadanju kvalitetni lok predvajanih novih filmov, saj je vrednost in pomen umetnine na kolikor toliko spodobni ravni mogoče pripisati kvečjemu eni tretjini izmed vseh dokončnih del. Nezanimiva, estetsko, izpovedno in izvedbeno nezanimiva ali celo skrajno površno, zgrešeno in diletantsko zastavljena dela so na festivalu prevladovala. Vse to udeležencem festivala ni dajalo nikakršne spodbude za intenzivno estetsko ali intelektualno angažiranje, ki je bilo, kot povedo spomini, zvest spremljevalec prenekaterega izmed poprejšnjih festivalov. Puljski filmski teden 1976 je bil hladen, nevznemirljiv in brez markantnih potez na svojem obrazu.

Ko se lotimo izločanja piškavih orehov, ki so konstituirali to obče občutek nezadoščenosti, in ostajajo pred nami samo zdrava jedra, ki pa so seveda v manjšini, se podoba festivala nekoliko spremeni. Toda spet smo dolžni oceniti obseg in težo posameznih umetniško plodnih teženj, ki jih lahko izločimo iz sivega povprečja. Ena od dovolj očitnih teženj je v letošnjem letu zajela naš t. im. »partizanski« film, v katerem se je ponazarjanje bolj ali manj resničnih fabul umaknilo prevladujočemu ponazarjanju moralčnih, ponotranjenih doživetij, ki so obvladovala človekovo ravnanje v posebnih okoliščinah vojne. Namen je bil očiten, konsekvantna izpeljava pa se je izjalovila na vsej črti — z izjemo Duletičevega Med strahom in dolžnostjo. Ne samo to. Dekliški most in Vrhovi Zelengore sta filma, ki sta v svojem poudarjenem humanistično-etičnem prizadevanju precej zaostala za podobno usmerjenimi filmi izza dvajsetih let, če se spomnimo samo Trenutkov odločitve ali v tem filmskem žanru pri nas prelomnega Daleč je sonce. Letos prelomnice nismo doživeli. Ostalo je samo pri deklarativnih namenih. Ta sklop prizadevanj je torej tenak in kljub svoji očitnosti neučinkovit.

Drugi pozornosti vredni festivalski tok je naznanjal nekaj poskusov filmskega posvečanja družbeni sedanosti, ki bi jo lahko označili s pojmom »delavska«. Podoživeli smo Bele trave, Pavla Plešo, Čuvaja plaže in Naivka — ter se sukali na meji med vasjo in mestom, v nekakšni periferiji ustaljenega in v svojem ravnanju obvladanega življenja. Teženje k angažiranemu soočenju z realno problematiko časa je bilo v tem prgišču filmov nakazano, a z izjemo Paskaljevičevega

Čuvaja plaže ne tudi zadovoljivo realizirano. Tako tudi tej tendenci jugoslovanske filmske ustvarjalnosti ni mogoče pripisovati teže in globine idejno-estetskega gibanja, ki bi na precizni tehtnici kaj zaleglo.

Vsekakor je zelo očitno, da ostaja praznih rok, kdor išče pozornosti vredne karakteristike sedanega jugoslovanskega filma v njegovih vsebinskih usmeritvah. Tistega, čemur bi smeli reči skupni imenovalc ali rdeča nit, je prav zares malo in premalo.

Če velja ta ocena za vsebinski »kaj« našega filma, nismo pri njegovem izvedbenem »kako« očitno prav nič na boljšem. Zlepa nam ni dano razmišljati o kakršnikoli jugoslovanski filmski »šoli«, pa tudi ne o morebitni beograjski, skopski, zagrebški ali ljubljanski. In ugotavljamo, da nam je tega pravzaprav žal. Nezadoščeni smo ob spožnanju, da vsak film, dober ali slab, svet zase. Idejnih in estetskih vezi med posameznimi avtorji, proizvodnimi hišami ali ustvarjalnimi skupinami, kolikor jih sploh je, nam ni dano čutiti. Preostane nam tedaj le osredotočenje pozornosti k posameznim stvaritvam, ki filmom, ki bodo ostali v spominu tudi še potem, ko se bodo klavrni vtisi letošnjega festivala že razpršili v sivem dimu pozabe. Izmed šestnajstih del se homo spoštljivo spominjali kvečjemu štirih, petih: Idealista, Čuvaja plaže, Najdaljše poti, Kmečkega punta pa nemara še Duletičevega Med strahom in dolžnostjo. Skupnih poti in značilnosti, z izjemo tistih, ki jih nasploh pripisujemo poimu kvalitetnega filma, v njih ne kaže iskati. S svojimi značilnostmi veliko bolj pripadajo posameznim avtorjem kot pa značilnim hotenjem in posebnostim jugoslovanske kinematografije. Kajti takih izrazitejših skupnih hotenj in nosebosti, kot ugotavljamo, v sedanjih strugah te kinematografije pravzaprav sploh ni; vsaj ne na tisti strani tehtnice, kjer so zbrane — v nasprotju s slabostmi — kvalitete filmske izraznosti. Vsak izmed filmov, ki se je iz povprečja izločil s svojo kvaliteto, se je napajal iz različnih avtorskih hotenj in interesov. Vsak ima svojo individualno noto in svoj avtorski značaj, čemur seveda niti najmanj ne oporekamo. Obžalujemo le, da avtorska prizadevanja posameznih ustvarjalcev, ki si zaslužijo ta visoki naziv (v mislih imamo vse, ne le tistih, ki se jim je bilo dano izkazati letos), niso nikakršen plod in nikakršna logična posledica organiziranosti jugoslovanskih filmskih institucij, ali obratno: njihova prizadevanja in njihovi individualni dosežki z ničemer ne vplivajo na šibko ali celo zgrešeno organiziranost oziroma dezorganiziranost teh institucij. Rezultati organiziranosti, ki nas že mnogo let vznemirja, so v načelu povprečna in filmsko nezanimiva dela, izjeme in redke stvaritve pa je mogoče pripisovati zgolj in samo individualni moči ter iz nje izhajajočim kljubovalnim prizadevanjem posameznih avtorjev, ki stopajo pred nas le kot srečna naključja. Kaj tvegano pa je zanašanje na pogostnost srečnih naključij.

Ugotavljamo, da organizem jugoslovanske filmske ustvarjalnosti še zdaleč ne diha v skladnem ritmu. Njegovi sestavni deli delujejo asinhrono, tako da naš celotni vtis ob pogledu na »pacienta«, ki nam ga je dano opazovati, ni prav nič razveseljiv. Le tu in tam naletimo v tem sklopu na sestavine, ki so izjemne pa celo imenitne: na letošnjih pet filmov, ki niso nikakršen vrh sicer sivega povprečja, temveč razveseljivo presenečenje, za katero izrekamo Pretnarju, Paskaljeviću, Gapu, Mimici in Duletiću, njihovi umetniški volji in njihovemu prizadevanju, da bi iz danih situacij iztisnili več, kot so jim pravzaprav omogočale, še tolikanj večje priznanje. Tako nam upanje v ohranjanje obvezujoče vrednosti in v ponovni prepord jugoslovanskega filma dajo kvečjemu posamezni avtorji, ne pa tudi organiziranost in ustvarjalna naravnost posameznih kinematografskih centrov, kaj šele celotne kinematografije. Nimamo pa zaupanja, da bo ustvarjalno suverenim avtorjem dano nadvladati institucije. Upravičeno nas je lahko strah, da bodo institucije s svojo povprečnostjo močnejše od ustvarjalcev.

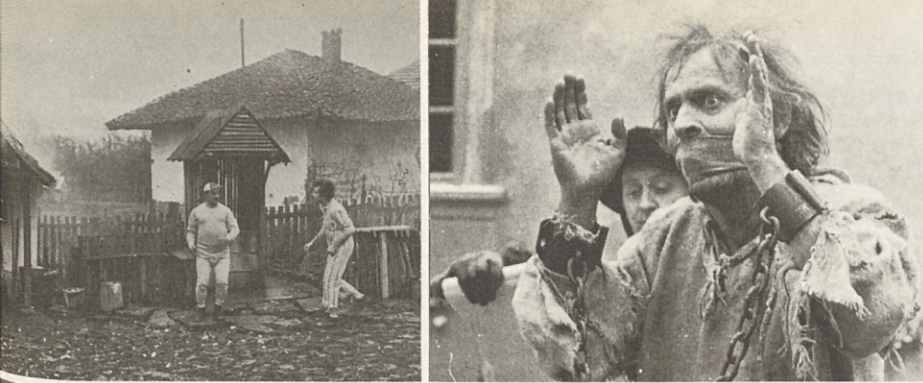
Rezultati, kot jih razberemo iz Pulja 1976, hudo spodbudni prav gotovo niso.

Sredi vsega tega slovenski film izkazuje razmeroma dokaj veselo podobo. Delež avtorskih uspehov je v primerjavi s celoto velik in prevladujoč. Spoj med avtorskimi prizadevanji in organiziranostjo institucije je na Slovenskem dandanes trdnejši kot v drugih republikah ali pokrajinah. Ljubljana v primerjavi z drugimi jugoslovanskimi filmskimi mesti izstopa.

Toda relativnost te ocene seveda še ne pomeni tudi njene absolutnosti. Slabosti v jugoslovanskem filmskem prostoru so vse preočitne. Da bi del njegove celote, v katerem stvari teko nekoliko bolje kot slabo, smeli proglasiti za vzor. Kajti osnovne značilnosti, ki jih skozi puljski pregled izkazuje vsa jugoslovanska kinematografija, veljajo — res v nekoliko manjši, omiljeni meri — tudi za slovensko filmsko dogajanje.

Na mrzlih ognjiščih našega filma moramo zanetiti nove ognje. Toda ne z razgrebanjem ugaslega pepela.

Pulj 1976 — post festum



O dobrem in zlem, kar se je s platna in sicer predstavilo gledalcem 23. festivala jugoslovanskega filma v Pulju, je bilo izrečenih in zapisanih dovolj besed. Z njimi so razgrnjeni vsi številni pro et contra. Ekranovo vnovično sklicevanje na dela, ki so v dobršni meri že odigrala svojo vlogo v vsakdanjem kinematografskem življenju, ne more biti nič drugega kot resume, v katerem udeleženci puljske manifestacije poročamo o svojih vtisih, na katero že počasi lega patina minulega časa.

Ocene, ki smo jih zbrali, so razvrščene v zaporedju, ki skuša biti vrednostna lestvica letošnjega festivalskega sporeda.

Odločili smo se, da vsem trem slovenskim filmom (*Idealistu*, *Belim travam* ter *Med strahom in dolžnostjo*) ter filmu *Kmečki punt 1573* vnovičnih ocen ne napišemo. Sodimo, da smo jim posvetili dovolj kritične pozornosti že vnaprej — pa zato že objavljenim ocenam nimamo ničesar niti dodati niti odvzeti.

Posebej objavljamo nekaj vrednostnih sodb, ki so jih o slovenskih filmih zapisali puljski ocenjevalci *Borbe*, *Vjesnika*, *Politike* in še nekaterih jugoslovanskih časopisov.

Čuvaj plaže pozimi

izvirni naslov: Čuvar plaže u zimskom periodu
 proizvodnja: Centar FRT, Beograd
 scenarij: Gordana Mihić
 režija: Goran Paskaljević
 kamera: Aleksander Petković
 scenografija: Dragoljub Ivkov
 glasba: Zoran Hristić
 igrajo: Irfan Mensur, Gordana Kosanović, Danilo Stojković
 dolžina: 2.460 m — colour

Kakorkoli ocenjujemo enoletno filmsko produkcijo — od lanskega do letošnjega puljskega festivala — vedno najdemo pravzaprav en sam film, ki po svojih novostih, po svojih zanimivih tematskih in oblikovnih rešitvah, ki jih vnaša v sodobni jugoslovanski film, da sodi v sam vrh domačega filma. Vedno se zaustavimo ob filmu ČUVAJ PLAŽE POZIMI Gorana Paskaljevića.

Prav zaradi boljšega razumevanja sodobnega obraza jugoslovanskega filma se moramo ob ČUVAJU nekoliko bolj nadrobno pogovoriti.

Razmisliiti njegove vrednosti in kot rečeno njegove novosti. Zanimivo je to, da je ČUVAJ PLAŽE POZIMI primer filma, pri katerem ne moremo obravnavati njegove vsebinske komponente ločeno od filmsko-izrazne. Ob kateremkoli dramaturškem elementu bi se že zaustavili, vedno moramo v neposredni zvezi oceniti tudi vizualno rešitev. Torej gre za celovit film, temeljit v smislu totalnega filma. Vsebinska plat filmske pripovedi je na prvi pogled zelo preprosta, celo nedramatična, nima enovitega in napetega pripovednega loka, predstavljen je v številnih epizodah kot nekakšen barvno usklajeni mozaik.

Že mnogokrat smo se srečevali z mozaičnimi filmskimi zgradbami. In mnogokrat smo že ugotavljali, kako bi prenekatera sekvenca v tako grajenem filmu brez škode lahko tudi izpadla ali bila zamenjana z drugačno. Za ČUVAJA PLAŽE to ne velja. Navkljub tej — recimo — enoplastni sestavljenki, sta vsaki sekvenci že v scenariju točno določena vloga in pomen v celotni filmski zgradbi. Vsi kamenčki skupaj pa težijo h končni sliki, končni impresiji. Iz filma izhaja vtis, da je Paskaljević (scenarist) hote iskal nepoudarjene trenutke in motive zgodbe, da jih je kot režiser vpletel v svojo filmsko pripoved kot enakovredne, enako močne motive.

Kot je tako razvidno iz Paskaljevićevega ČUVAJA, ni v filmu nič odvečnega. Pri tem seveda ne smemo pozabiti tudi to, da ni nič nasilnega in nič, kar bi se po formalni plati ne vključevalo v filmsko celoto.

Pomembno je to, da ob tem jugoslovanskem filmu ne čutimo potrebe, da bi opredeljevali tak ali drugačen »izem«.

Skorajda nepotrebno je tudi iskati stil ali vzornišvo. Čeprav seveda hkrati ne gre pozabiti, kje se je Paskaljević šolal za filmskega avtorja. Iz njegovega ČUVAJA opazimo, kako in koliko je navezan na češki poetični realizem, kar pa spet ne pomeni, da gre za plagiat ali presaditev češkega vzora v jugoslovanski film. ČUVAJ PLAŽE POZIMI je v vsakem pogledu samostojno filmsko delo, ki izhaja iz jugoslovanskega vsakdana in se tudi vrača v celoti v jugoslovansko družbo. Zgodba o odrasčajočem fantu, ki ima končano srednjo šolo pa brez prave zaposlitve, o družinskih razmerah, o poroki, razočaranju v zakonskem življenju in o odhodu na Švedsko — vse te vsebinske postaje filma imajo predznake našega življenja.

Vtis dobimo, da Paskaljević (scenarist) sploh ni napisal filmske zgodbe. Da je kamero preprosto postavil na cesto, med štiri stene doma, na obalo ene od naših rek in da se je z vlakom, ki pripada jugoslovanskim železnicam odpeljal v sivino in neznano tujino. In da je vse, kar je njegova kamera ujela v objektiv, pokazal gledalcu, kateremu je preostala edina naloga, da je na prikazanih slikah in v predstavljenih situacijah prepoznal samega sebe. Samo en fabulativni element je, ki vsebinsko ni vgrajen v zgodbo in ki nekoliko izstopa iz povprečja pripovedi. Tu mislim na očetovega prijatelja s Švedske, ki naj bi fantu pomagal pri zaposlitvi v tujini. Ta lik je v filmu dobil pridih »godotovstva« kot ga poznamo iz dramatike absurda, čeprav pri Paskaljeviću nima tako zelo absurdnega pomena. Ob vsem tem naštevanju lastnosti Paskaljevićevega filma pa ne smemo pozabiti najbolj bistvene in sicer, da kljub preprostemu, vsakdanjemu in neposrednemu pristopu k življenju Paskaljević v ČUVAJU PLAŽE pravzaprav prikazuje pomembne in skorajda bi lahko rekli pretresljive človeške usode. Nič manj usodne niso, čeprav jih ni potencial, čeprav jih ni preoblekel v kostum velikih tragedij ali

eksistencialnih dram. Kjer bi se kopicili psihološko-čustveni monologi ali filozofski traktati.

Paskaljevićev film ne pozna herojev, nič junaškega ne zna in ne zmore njegov fant s srednjo šolo brez zaposlitve pa je kljub temu primeren osrednji filmski lik. Skozi ves film zasledujemo humorno plat pripovedi. Pa vendarle za film ne bi mogel reči, da je komedija. Smeh v ČUVAJU je pravzaprav trpek smeh. Te trpkosti se zavemo šele, ko se je filmski trak že iztekel iz projektorja. Zavemo se je, ko smo film že doživeli in premislili. Spet pa je res, da te trpkosti ČUVAJA ne spremljajo sentimentalne solze ali čustvena pretresenost. Gre za trpkost spoznanja, da bi bil vsakdo od nas lahko v taki ali drugačni priložnosti tak ali drugačen »čuvaj« in da jih je pred tem v Paskaljevićevem filmu mnogo že bilo, le da tega nismo vedeli ali pa nismo hoteli vedeti.

Če smo omenili humorno plat filma, potem povejmo, da humornost ne izvira iz dialoga, čeprav je ta za jugoslovanski film izredno neposreden, sočen in neliteraren. Ne, humorno je zastavljena vizualna postavitev kadra, kjer omenjeni humor izhaja prav iz neposrednosti prikazane situacije. Spomnimo se na primer samo sekvence, ko televizijska ekipa obišče fantov dom. Često se humor poraja tudi iz prikaza medsebojnih odnosov. Hvaležen primer za to je odnos tetke in fanta, ali očeta in sina. Še bi lahko naštevali primere.

V filmsko-vizualnem smislu Paskaljević ni nasilen režiser. S tempom pripovedi nikoli ne prehitava gledalčevega dožemanja. Predvsem pa se zaveda, da mora svojim igralcem dopustiti čas in prostor, da se lahko razžive. ČUVAJ PLAŽE je tip filma, ki ga nosijo igralci. S tem nočem reči, da je slikovna komponenta nepomembna, je pa zgolj registracija, služi za odslkavanje igralskih situacij. Paskaljević se je očitno zavedal, da s kamero ne sme eksperimentirati, saj bi s tem odvnil pozornost od igralcev.

Poetični realizem smo omenili samo v zvezi s Paskaljevićevim šolanjem v Pragi. Poezija, na katero s tem pomislimo, se v ČUVAJU kaže v preprostosti in predvsem prisrčnosti pripovedi. Kljub dejstvu, da najdemo v filmu probleme, ki jih ne moremo odvzeti resnosti pa filmska pripoved ni surova, vedno poskuša ostajati vedra, čeprav to ne pomeni neprizadeta. Spomnimo se samo očetove nesrečne smrti. Poezije v dialogu ni, najdemo pa jo v slikovnih rešitvah. Še najlaže bi Paskaljevićevo poezijo opredelili kot poezijo človečnosti in naravnih situacij.

Tone Frelih

Kmečki punt

izvirni naslov: Seljačka buna 1573 — Anno domini 1573
 proizvodnja: Jadran film, Zagreb — Centar FRZ, Beograd
 scenarij: Vatroslav Mimica
 režija: Vatroslav Mimica
 kamera: Branko Blažina
 scenografija: Veljko Dessotović
 glasba: Alfi Kabilijo
 igrajo: Fabijan Sovagović, Velimir Zivojinović, Pavle Vujisić, Franjo Majetić, Sergio Mimica, Marina Nemet, Zvonimir Crnko, Zdenka Heršak, Djuro Utješinić, Stole Arandjelović, Boris Festlni, Ivica Pajer, Adem Čejvan
 dolžina: 4.402 m — colour

Idelist

proizvodnja: Viba film, Ljubljana
 scenarij: Vitomil Zupan — Igor Pretnar
 režija: Igor Pretnar
 kamera: Mile de Gleria
 scenografija: Mirko Lipužič
 glasba: Bojan Adamič
 igrajo: Ratko Polič, Milena Zupančič
 dolžina: 2.236 m — colour

Najdaljša pot

izvirni naslov: Najdolgiot pat
 proizvodnja: Vardar film, Skopje — Makedonija film, Skopje
 scenarij: Petre M. Andreevski
 režija: Branko Gapo
 kamera: Kiro Bilbilovski
 scenografija: Nikola Lazarevski
 glasba: Tomislav Zografski
 igrajo: Risto Šiškov, Darko Damenski, Petre Temelkovski, Duško Jančević, Dančo Čevrevski, Petar Arsovski, Šišman Angelovski
 dolžina: 3.220 m — colour

Peter Brook je menda nekje zapisal, da ti od najboljših iger in predstav ostane v zavesti nazadnje ena sama podoba, ki se vanjo skrči vse bogastvo dela: balkonski prizor Romea in Julije; dva potepuha, ki pod malolistim drevesom čakata na Godota... Če velja isto za filme, bo od Gapove Najdaljše poti ostala v zakladnici našega spomina brččas

antologijska scena: strmina nekje v pustinski Anatoliji; jetniki, ki drug za drugim sopihaje tečejo v breg, da prejmejo iz rok ječarjev hlebec kruha; rjavi prah, ki ovija to nepotrebno mučeništvo; senčni obrisi konj in jezdecev na vrhu, odbijajoči se od obzorja, ki ga je pozlatilo sonce. Prizor presunljive moči in lepote, sam na sebi in ne glede na kontekst kar težak od simbolnih pomenov; v prgišče stisnjeno vse, kar nam je film o »najdaljši poti« makedonskega suženjstva pod Turki, zla, ki ga človek prizadeva človeku, eksistenčne stiske, v katero smo vključeni prebivalci našega planeta, mogel povedati. Te višine seveda razvezana, mestoma kar razpuščena epska pripoved Branka Gapa ne zdrži; v prizadevanju, da bi izpolnila preveč nalog, zadovoljila preveč zahtev in okusov, je včasih dolgozvezna, drugod razdrobljena in se ponekod zadovolji s kar preveč preprostimi in pričakovanimi rešitvami, zaide celo v anekdotičnost in melodramo. Film pa je vendarle mnogodimenzionalno delo, ki skuša povedati nekaj veljavnega o človeškem življenju in to v najboljših trenutkih doseže.

Začuda je najšibkejši na prvi ravni, v sami zgodbi, tam kjer skuša biti verna podoba makedonske preteklosti. Ne da bi scenarista ali režiserja zgodovinska dejstva čez mero obremenjevala. Četudi je pripoved osnovana na spominih dejanskega udeleženca te »najdaljše poti«, si film privoščiči dokaj pavšalno in v makedonskih filmih tudi že izrabljeno skiciranje izhodiščne situacije. V sredo vaškega praznika — ženitovanja — planejo oboroženi turški vojaki, sviranje dud prevpijejo kriki prestrašenih žensk, med pisane ljudske noše se pomešajo surove uniforme in mrki rdeči fesi, v svatbeno pesem vdrejo kriki in solze. Vojaki odvrlečejo s svatovanja vse moške, žena tako rekoč iz nevestinega objema. Zakaj? Prizor naj bi pri priči ustvaril klimo krivice, nasilja, razdelil nastopajoče v hipu na golobe in jastrebe in angažiral simpatije tudi nepoučenega občinstva v pravo smer. Podobne prijeme smo videli kar nekajkrat v madžarskih filmih (denimo pri Miklosu Jancsu), ki so prav tako postavili gledalca in medias res, ne da bi ga obremenjevali s pojasnjevanjem; toda to so bili filmi o razrednem boju, ne o človeški kondiciji in so problem razrešili na prav isti črno-beli šahovnici, kjer so ga zastavili. Gapo in Andreevski ravna drugače. Ko se znajdejo jetniki v Ohridu, na »prekletem dvorišču« trdnjave, izve pazljivi gledalec malce ozadja tega nasilnega dejanja. Makedonski vstajniki (za poučene se dogajanje odvija leta 1903, v sencih lindsenske vstaje in ostrih turških represalij) so pobili odred turških vojakov; v povračilo so Turki zajeli 200 Makedoncev in jih — ne da bi kaj dosti raziskovali krivdo posameznikov — povprek sodili na zaporno kazen od 15 do 101 leta. In ko so (s pomočjo izdajalca v makedonskih vrstah) odkrili še, da so skušali jetniki pobegniti, se je zapor spremenil v »dolgo pot«: peš naj bi šli v tisoče kilometrov oddaljeno maloazijsko trdnjavo Diar Bekir.

Vse to je opravljeno tako na hitro in mimogrede, da je očitno, kako zelo se scenaristu in režiserju mudi zapustiti (nepotrebno?) zgodovinsko-uokvirjanje in vendar že preiti na samo pot. »Prekletu dvorišču« izkoristita za enega ali dva spektakularna, toda nepripriljiva prizora — npr. samo sojenje — za to, da vpeljeta eno pozitivno figuro tudi na turški strani (maloturška častnika, ki hoče Makedoncem pri pobegu pomagati; da ne bi nadaljnega razvoja preveč motil, ga scenarist odstrani, še preden dosežejo jetniki maloazijsko obalo; ali je medtem tudi sam malce zdvomil nad pozitivno vlogo, ki so jo Mladoturki igrali?!), in za to, da nekoliko razslojita same makedonske jetnike in da prikažeta skrivnostnega Turka, ki je neznano zakaj in kako postal tudi jetnik in deli usodo Makedoncev. Njegov vstop v dogajanje je z vidika »prve platforme« filma povsem nelogičen; scenaristu in režiserju se je zdel potreben zato, da bi v linearno pripoved vnesel element napetosti; ali tudi — bodimo pravični — da bi odigral svojo vlogo na drugi ravni, tam, kjer gre med drugim za tisto zlo, ki ga nosi človek s seboj: kamorkoli gremo, ne uideemo peklu, ki smo ga sami zakurili.

Dolga pot se je začela in hkrati z njo se vse močneje uveljavlja druga raven: trpljenje, ki so mu jetniki izpostavljeni zdaj, daleč od domovine, začenja zmeraj bolj presegati okvir zgolj turško makedonskih odnosov in dogajanja v začetku našega stoletja in postaja strašljiva epopeja zla, ki ga prizadeva človek človeku v imenu najrazličnejših bogov, ideologij in načel. In huje: celo ti se nazadnje izničijo v vseobsegajočem zlu indolence, po

katerem človek vztraja v privajenem ravnanju tudi, ko je že pozabil smoter in vilj in so muke skupnih naporov zbrisale kakršne koli že prvotne zamere. Ko spremljamo zdesetkane vrste makedonskih jetnikov skoz anatolsko puščavo in občutimo njihovo muko, utrujenost, žejo, lakoto, njihov tihi obup, se nam asociirajo neštete druge »dolge poti«: brezupni armenski Musa Dag; brezciljno tiranje angleških vojnih jetnic po Zadnji Indiji med drugo svetovno vojno; suženjske karavane na poti čez Saharo. Spomnimo se preseljevanih narodov in narodnosti, ljudstev, ki kot da so obsojena na iztrebljenje ali večno brezdomstvo — neprestano in zmeraj ponavljajoče se nasilstvo tistega, ki se čuti močnejši ali ogrožen, upravičen ali poklican, nad »sovražnikom«, tudi kadar je ta strt, razorožen, nemočen — in še posebno tedaj — tudi, kadar nima od tega nasilstva nihče niti zadoščanja niti koristi in je postalo že do kraja nesmiselno.

Seveda Branko Gapo ne dopusti, da bi ta črna podoba prevladala in bi film do kraja izgubil zgodovinsko barvo in nacionalni zven. Makedonci se tudi sredi najhujšega zavedajo, kdo so in zakaj trpijo, svoboda ostaja zadnja nujna zahteva ter bližnji in oddaljeni cilj. Ne samo osebna svoboda, ki bo omogočila vrnitev v domovino; tudi tista večja, velika, ki bo pomenila prostost Makedoncev kot enakopravnega naroda v svobodnem svetu in bo zagotovila vsaj potcem človeka vredno življenje. A to je tleča iskra, ki se razplameni samo še v trenutkih vznesenosti, dragocenih trenutkih, iztrganih krutemu vsakdanjemu boju za najosnovnejšo življenjsko možnost, za goli obstoj. V tem boju pa se ljudje spreminjajo, njihova človeška nprav se obeli do golih kosti, vsak je samo še to, kar je po svojem najglobljem bistvu, brez vsakršnega lošča, ki sta ga prinesli vzgoja in civilizacija. »Golobje« niso postali jastrebi; pokazali pa so kar nekaj negolobjih črt.

Spremenili pa so se tudi jastrebi. Pet let tavanja po pustinji, izpostavljenosti sovražnim Kurdom, pet let odsotnosti od kakršnega koli »doma«, leta mraza, vročine, žeje, lakote, bojev, nečloveških naporov, so tudi nje ogolila, razlika med preganjavci in preganjanci je kar nekajkrat izginila, zavladala je tretja raven, divji boj kreature za obstoj na neprijaznem, včasih moraliskem planetu, ki pa je vendarle naša edina domovina in kj ga obvladujemo — kolikor ga obvladujemo — s silo človeške solidarnosti. To je velika misel, vredna velikega filma in začetimo jo kdaj pa kdaj v **Najdaljši poti**, zasnovani v deželi Miliona Manakija, katere kinematografija je — v nasprotju z vsemi drugimi jugoslovanskimi — zmeraj (čeprav ne zmeraj posrečeno) iskala širšo, evropsko, svetovno platformo za obravnavanje svojih problemov, tudi izrazito nacionalnih. Med »dolgo potjo« spoznamo najlepše sekvence filma, solidarni boj s Kurdi, puščavski vihar, srečanje z vodo, reko »Jordanom« (ki žal ni izpeljano čisto tako, kot je bilo bržčas zamišljeno), spoznamo vrsto postaj tega križevega pota, ki dosega kdaj pa kdaj naravnost biblično monumentalnost.

Spoznamo pa tudi boleče spodrsrljaje v anekdotičnost, ki se je zdela ustvarjalcem očitno potrebna, da bi dogajanje razgibali, mu vzeli monotonost. Skoraj neodpustljiva je vrsta filmsko nepripriljivih, »uprizorjenih« smrti (četudi bi nam po človeški logiki morale biti razumljive), nekaj »slikovitih« pobegov in malodane mučna je melodramatična zgodba krvnega maščevanja, ki se vleče vso dolgo pot: skrivnostni Turek s »prekletega dvorišča« je brat oficirja, ki ga je bil Čauš, poveljnik turške straže, nekoč zalotil pri svoji ženi in ubil. Brat se je zdaj vrnil med jetnike, prenesel vse muke potovanja, se osebno s Čaušem sprijateljil, nazadnje pa vendarle izpolnil svojo »dolžnost«. Na srečo je razen tega odstopa »dramatičnosti« konec filma odprt: peščica Makedoncev, ki so vendarle zdržali — najvitalnejši in pa najbolj osveščeni med njimi — prispe v Diar Bekir — trdnjavo, ki pa je napol zdavnaj opuščena. Tam izvedo, da jih je zajela amnestija — prosti so in naj zdaj, iznemogli in bedni kakor so, nastopijo še eno dolgo pot — nazaj domov.

Je to prilika o človeškem življenju, kot ga vidijo ustvarjalci filma? O izenačujoči usodi premagovalcev in premaganih, o ničnosti človeških naporov, da bi dosegli cilj, o brezsmiselnosti trpljenja? Ali nasprotno, zgodba o tem, kako tisti, ki veruje v ideal, v življenje, premaga vse tegobe, zmaga tamkaj, kjer šibkejši, manj verni propadejo, pa naj bo njihova izhodiščna pozicija kakršna koli? Kot vsako mnogoplastno delo dopušča tudi **Najdaljša pot** vrsto razlag, ki jih sprejemamo ali odklanjamo v skladu s svojimi spoznanji in življenjskimi izkušnjami. V tem sta njena

polnost in njeno bogastvo. Kot film se odlikuje s ponekod čarobno fotografijo, z avtentičnostjo prizorišč (film je bil ob skrajnih naporih ekipe posnet v 38 dneh in deloma v Anatoliji) in kot rečeno, z nekaj presunljivimi prizori. Moti ponekod preveč zastajajoči ritem, dolžine, ki pa vendarle ne uspevajo vzbuditi občutka, da traja dogajanje celih pet let; dimenzije časa režiser ni obvladal. Igralsko izstopa predvsem Risto Šiškov kot Čauš; vsi drugi so obravnavani preveč epizodično; režiser jih osvetli samo v trenutku, ko so mu neposredno potrebni za dogajanje, ne da jim, da bi vsak hip razgibavali »množico« z barvo svoje osebnosti, čeprav imajo nekateri med njimi za to vse potrebne pogoje. Naravnost neusmiljen je s turškimi stražarji; ti sploh nimajo obrazov; samo obrisi so; samo funkcija. Škoda. **Najdaljša pot** je predvsem film o človeku, o položaju hominis sapientis na tem svetu; ni prav, da nam da videti tako malo polnokrvnih, individualnih ljudi.

Rapa Šuklje

Med strahom in dolžnostjo

produkcija: **Viba film, Ljubljana**
 scenarij: **Vojko Duletič**
 režija: **Vojko Duletič**
 kamera: **Jure Pervanje**
 scenografija: **Niko Matul**
 glasba: **arhivska**
 igrajo: **Marjeta Gregorač, Boris Juh**
 dolžina: **2.450 m — colour**

Pristava v Malem Ritu

izvirni naslov: **Salaš u Malom Ritu**
 produkcija: **CFS Košutnjak, Beograd — Avala film, Beograd**
 scenarij: **Arsen Diklić**
 režija: **Branko Bauer**
 kamera: **Branko Blažina**
 scenografija: **Vlastimir Gavril**
 glasba: **Vojislav Simić**
 igrajo: **Slavko Štimac, Miodrag Radovanović, Pavle Vujisić, Mića Tomić, Renata Ulmaski, Mirosljub Lešo, Ivan Jagodić**
 dolžina: **3.453 — colour**

Najnovejši film režiserja Branka Bauerja »Pristava v Malem Ritu« je nastal iz priljubljene televizijske serije z istim naslovom. Odločitvi, da zmontira iz letvizijskih materialov že svoj drugi film, je prejkone botroval uspeh filma »Prezimovanje v Jakobsfeldu«, s katerim je Bauer na lanskem puljskem festivalu vzbudil dovolj zanimanja. Že ta poizkus je namreč segel v materiale omenjene nadaljevanke in izkazalo se je, da preproste možnosti, ki se ob že opravljenem delu ponuja, ne gre zanemariti. Obe filmski zlitini televizijske nadaljevanke imata zato dokaj podobnosti, delani sta takorekoč »po istem receptu«, vendar »Pristava« v veliki meri zaostaja za »Prezimovanjem«. Zamisel, da iz uspešne serije zvariš še film, ni sama po sebi prav nič novega (spomnimo se samo »Cvetja v jeseni« pa »Odpisanih«) in kot nam kažejo dosedanje izkušnje, niti ni preveč tvegana, vendar je ob prelivanju televizijskega dela v filmski medij treba na vsak način računati na tiste specifikke vsakega od obeh, zaradi katerih sta si blizu, še bolj pa upoštevati tiste, zaradi katerih se bistveno razlikujeta.

Bauer je bil na te zakonitosti ob filmskem »Prezimovanju« nedvomno bolj pozoren kot pri »Pristavi« in prav v tem je bistvena razlika med obema dosežkoma. Posrečeno zlitje borbene in mladinske tematike je zaradi zaželjenosti prve in pomanjkanja druge bržkone prvi od razlogov, ki so televizijo in CFS Košutnjak beograjske Avale vzbudili k realizaciji zahtevnega projekta. Scenarist Arsen Diklić je mimo tega segel v tematiko, ki jo je številni opus dotodanjega jugoslovanskega filma z borbenega področja domala zanemaril. Tekoča pripoved, slikovitost pokrajine, posrečeno kontrastiranje sveta odraslih in otroškega sveta v nemirnih vojnih časih, vse to so odlike, ki jih je potrdila že sama serija. Mimo tega je vrsta igralcev poskrbela za imenitne upodobitve, tako da je skupaj s solidno kamero, scenografijo in režijo zadostila željam občinstva.

»Pristava v Malem Ritu« je v film zaokročila zgodbo o dečku, ki je zaradi okrutnosti nemških vojakov do skupine talcev in njega povzročil požar v skladišču žita. Nemci, ki zasedajo vasico, organizirajo preiskavo, da bi našli krivca, zaradi katerega so ob vso svojo pšenično zalogo. Ob tem se izkaže kolektivna moč otrok, združenih proti okupatorju, teror neusmiljenega policista nad vaščani pa se konča z odrešilnim pohodom partizanskega odreda. Zgodba, ki ji kot predlogi za nadaljevanke ni mnogo očitati, vendar se v filmski obliki njene šibke strani neprijetno okrepijo. Najrazličnejšo opazimo ob zaključku »Pristave«,

ko je prihod partizanov do te mere »prilepljen« k dotodanjemu dogajanju, da bi ga z gledališko terminologijo mogli imenovati že »deus ex machina«. Sploh je za večino slabših predelav televizijskih serij v film značilno, da se ustvarjalci nerodno zapletajo v končnem delu filma. Serija kot niz zgodb, ki prehajajo ena v drugo brez pretiranih preskokov, si lahko dovoli blagi finale z iztekom v nedorečenosti. Že naslednja oddaja namreč povzame nedorečeno iztočnico in jo snuje naprej. Film pa terja dokončnost v mejah celote, ki jo zajema. Zato bi bili ob taki predelavi nujni dramaturški posegi. Z njimi bi bilo mož urediti filmsko neprimerni linearni, z neintenzivnostjo obremenjeni dramski lok scenarija, mimo tega pa bi bile dodelane tudi posamezne osebe. Ker v seriji spoznavamo upodobljene like v nadaljevanjih, bi namreč film moral upoštevati, da nam mora junake izrisati v novem obsegu, ne da bi okrnili njihovo celotno podobo. Tudi to se v »Pristavi« ni zgodilo, zato je bržkone tako vidno izstopil igralec Miodrag Radovanović, čigar vloga neizprosne policista je edina tehtno izpeljana tudi v scenariju.

Podobno se je ob »Prezimovanju« zgodilo z vlogo Jakoba. Žal malo pozornejša analiza obeh del nam pojasni, zakaj tako. Ne da bi hoteli kakorkoli zmanjšati ali okrniti izvrstni igralski stvaritvi Perovića (»Prezimovanje«) in Radovanovića (»Pristava«), je film najmočnejši prav v scenah, v katerih sta njuni vlogi odločilni. Njuna dejanja so dramaturško najbolje zastavljena in izpeljana, česar o ostalih junakih ne bi mogli trditi, in prav zato si pridobivata tudi kot negativna junaka (podoba Jakoba se tega predznaka skorajda povsem otrese) izjemno naklonjenost (Jakob) in spoštovanje (Schützer) gledalstva.

V filmu nastopa tudi mladinski »zvezdnik« Slavko Štimac. Po presenetljivih nastopih v dosedanjih filmih je v »Prezimovanju« kar malce razočaral, saj Bauer to pot iz njega ni znal izvesti kakšnih svezih odtenkov figure, ki jo mali Štimac snema že kaka tri leta.

Celotni vtis »Pristave« ostaja zaradi njene šablonskosti dovolj medel. Metoda, da povprečja ne presegaš, je ob »Pristavi« že do te mere izrabljena, da bi filmu lahko očitali, da povprečja ni niti dosegel! Ena sama odlična igralska kreacija namreč le stežka opraviči pričakovanja, s kakšnimi si gremo neki film ogledat! Žal zadnja leta naša filmska bera vse prepogosto ostaja na tej nezanimivi ravni. Nekateri filmi so celo brez ene same kvalitete te vrste, da bi se nam zaradi nje zdeli zanimivi in se nam trajneje vtisnili v spomin.

Izgovori, da so ustvarjalci brez pretiranih ambicij preprosto sklenili narediti gladko tekoč, nevznemirljiv, dopadljiv in s priljubljenimi izvajalci obogaten izdelek, bi bil celo tedaj, ko bi bila samo kvantiteta jugoslovanske filmske proizvodnje na zaželjeni ravni, depasiran. Ob skromni produkciji, kakršni smo že dobri dve leti priče, pa imamo od ustvarjalcev verjetno pravico terjati, da so vsaj njihove maloštevilne stvaritve na kvalitetnem nivoju! Posebej še, ker gre ob filmu, o katerem govorimo, tudi za mladinsko delo. Mladinski film pa mora že zaradi odgovorne vloge, kakršno smo mu kot enemu od najplivnejših in med mladim gledalstvom najbolj priljubljenih medijev že zdavnaj pripisali, stremeti k čim bolj dognani umetniški izpovednosti. Ker posebne ambicioznosti ob »Pristavi v Malem Ritu« torej ni bilo, se ves tehnični del filma (kamera, montaža, barve) ne odlikuje, saj vztraja v prej omenjenem povprečju. Na nekaterih mestih je celo slabši, kar je opazno posebej v tistih sekvencah, ki že same po sebi omogočajo vizualizacijsko virtuoznost, pa je pri ustvarjalcih žal niso sprožile: požar, aretacija vaščanov, prihod partizanske vojske itd.

Sicer pa upajmo, da je Bauer s »Pristavo« izžrpal svoje možnosti filmskih verzij omenjene nadaljevanke. Pa da se bo v kratkem lotil kake nove nadaljevanke z zahtevnejšimi cilji in svežim izrazom!

Majda Knap

Bele trave

produkcija: **Viba film, Ljubljana**
 scenarij: **Branko Šömen**
 režija: **Boštjan Hladnik**
 kamera: **Jure Pervanje**
 scenografija: **Niko Matul**
 glasba: **Janez Gregorc**
 igrajo: **Marina Urbanc, Jože Horvat, Barbara Jakopič, Polde Biblič, Ljubiša Samardžić**
 dolžina: **2.606 m — colour**

Ali poznate Pavla Plešo

izvirni naslov: **Poznajete li Pavla Pleša**

proizvodnja: **Telefilm Beograd**

scenarij:

režija:

Film so po motivih filmske zgodbe Juga Grizelja realizirali:

Jovan Aćin, Miljenko Dereta, Dejan Đurković in Milan Sećerović

kamera: **Milan Spasić**

scenografija: **Dragoljub Ivkov**

glasba: **Djordje Karaklajić**

igrajo: **Adem Čejvan, Milan Strličić, Ružica Soklić, Žilka Milenković,**

Neda Arnerić

dolžina: **2.460 m — colour**

Ko si danes po vseh dosnemavah in predelavah ogledamo film Ali poznate Pavla Plešo režiserja Jovana Aćina (in ostalih), si zares ne znamo razložiti, kako in zakaj je bil ta film v času, ko se je še imenoval Vrtnica iz betona, povod za vse tiste številne razprave s političnim ozadjem: kajti očitno gre za povsem dobronamerno delo, ki pa se na žalost — tudi to se dogaja — enostavno ni posrečilo; stvaritev, ki se v ničemer ne razlikuje od splošnega (nizkega) standarda aktualne domače proizvodnje, in bi bilo verjetno najbolje, če bi ga bili, upoštevajoč še dejstvo, da gre za delo debitanta, prepustili tihi pozabi brez mnogo hrupa in slabe volje, še toliko bolj, ker dejansko ne daje povoda za kakršnokoli resno razpravo. Razen enega. Ta pa je, da izhajajo vse slabosti tega filma iz ene same osnovne slabosti, ki se zdj še toliko težja, ker se pojavlja v debitantskem delu. »Ali poznate Pavla Plešo« je namreč film, ki je nastal brez dejanskega motiva, ali kar je isto, brez kakršnekoli notranje vzpodbude, posnet le zato, da se nekaj snema.

Formalni izgovor za takšen postopek, ki je očitno mogoče le v jugoslovanski kinematografiji, je mogoče najti v dejstvu, da so bila sredstva za film zagotovljena na osnovi posebnega razpisa na temo iz delavskega življenja, toda izkazalo se je, da je razpis, pa četudi na temo iz delavskega življenja ali pa celo, če je edini razpis pod soncem, precej boren alibi za ustvarjalnost, kar je med drugim precej lahko dokazati tudi s podatkom, da so vsi filmi, posneti na osnovi tega razpisa, neslavno propadli.

Če nekomu manjka pravi ustvarjalni motiv, potem je naravno, da se loti posla brez prave ustvarjalne strasti in jasnih idej, o čem sploh snema film: »Ali poznate Pavla Plešo« je odličen, pa nič manj žalosten primer, kako lahko mlad in verjetno nadarjen človek, kot je to Jovan Aćin, naredi film, ki ne vsebuje niti delčka njegove osebnosti, medtem ko o njegovem pogledu na svet bolje da sploh ne govorimo. Teza o »hladnem profesionalcu« je čisti sofizem, če že ni čista neumnost (celo najnepomembnejši hollywoodski ali bavarski režiserji delajo izključno »svoje« filme), »Poznate Pavla Plešo« pa je delo, sestavljeno iz vrste v nebo vpajočih zmot, s neverjetnimi napakami, ki pa so spet posledica določene neznanja: mirno lahko ugotovimo, da so družbeni streli v prazno v filmu, njegov šokantni mimohod s časom rezultat kreativnih zmot in obratno, da so njegove umetniške pomanjkljivosti samo logična funkcija skrajnega razumevanja teme.

Povratni proces te vrste je brez konca: kajti nerazumevanje tematike, ki jo obravnava, onemogoča adekvaten režijski tretman, in to celo v situacijah, ki glede na to, da so splošne dramaturške narave, celo niso neposredno odvisne od družbenega »backgrounda« scenarija. In napake, ki se pojavljajo na tej ravni, povzročajo nadaljnjo idejno konfuzijo in obratno, in film, o katerem je govor, je najslabše režiran tam, kjer želi biti najbolj dobronameren. Zato ni čudno, če avtorjem svoj čas ni bilo niti najmanj jasno, odkod izhajajo nespornosti v zvezi z družbeno sprejemljivostjo filma ter njegovih sporočil, kot tudi v omenjenih razpravah v zvezi s političnim ozadjem tega dela niso mogli dati vsaj kolikor toliko relevantnega pojasnila o lastnem ustvarjalnem postopku. »Ali poznate Pavla Plešo« je torej svojevrstna ilustracija »odtujitve prek filmske režije«.

Toda to je sedaj preteklost: film so »popravili v montaži« (»to bomo popravili v montaži,« je bil hollywoodski izrek, ki je pomenil norčevanje) in sedaj je to »solidno« delce, kar pomeni: film brez lastnosti. Ko aktualiziramo vprašanje konfuzije, iz katere je film nastal, se zavedamo, da mu delamo slabo uslugo, in to počnemo z vso dolžno slabo vestjo, toda na koncu koncev se ni mogoče izogniti neugodnemu občutku, ki ga film povzroča v sedanjem trenutku naše kinematografije že s samim svojim obstojem.

Kako je namreč mogoče, da se film brez lastnosti, ki se v naši kinematografiji najbolj redno pojavlja prav na področju, ki je prioritetnega družbenega pomena, in to ob tem, da je med našimi filmi, ki govorijo o sodobnosti edina razlika le v tem, da eni slikajo pesimistično prav tisti privid realnosti, ki se bo v drugih pojavil kot papirnata vizija sveta, kakršen sploh in nikjer ne obstaja.

Kaže, da je odgovor en sam: obe žalostni izhodišči sta posledica istega stanja v jugoslovanskem filmu; stanja, katerega psihološka in etična pogojenost vnaprej onemogoča tisto odgovornost, ki se o družbenih učinkih dela vprašanje kot o sami usodi ustvarjalnosti, to pa pomeni, da gre za kategorijo odgovornosti. V jugoslovanskem filmu pa je vse zgolj »pravilo igre«: v času, ko se je pričelo s pripravami za snemanje »Pavla Pleše«, je veljalo pač pravilo, s katerim lahko tako kot z vsakim drugim le izgubiš — Jovan Aćin pa ne more reči le enega in to je, da tega ni vedel. Seveda je drugo vprašanje — spet v najtesnejši povezavi z odnosi v jugoslovanskem filmu — kaj rojeva in uspešno reproducira to težko razumljivo mentaliteto veterince, ki se nesramežljivo vrta po vsakem vetru, mentaliteto neodgovornosti pred lastno ustvarjalno, družbeno in človeško usodo, mentaliteto, skorajda mazohističnega samouničevanja, ki žene ljudi, da snemajo filme o delavcih, ko se jim snema film o marsovcih, pa kar bo, pa bo, in je »Poznate Pavlo Plešo«.

Bogdan Tirnanić

Vrhovi Zelengore

izvirni naslov: **Vrhovi Zelengore**

proizvodnja: **Filmski studio, Titograd — Centar FRZ, Beograd —**

Zeta film, Budva — Jadran film, Zagreb — Kosovo film, Pristina

scenarij: **Mladen Oljača — Djurica Labović — Zdravko Vellmirovic**

režija: **Zdravko Vellmirovic**

kamera: **Nenad Jovičić**

scenografija: **Asim Babić**

glasba: **Zoran Hristić**

igrajo: **Sergej Bondarčuk, Bata Živojinović, Josephine Chaplin,**

Voja Mirić, Alan Nuri, Radoš Bajić, Veljko Mandić

dolžina: **2.740 m — colour**

Jugoslovanska kinematografija se je v zadnjih letih začela poudarjeno zanimati za velike teme iz narodnoosvobodilne vojne. Zanimanje filmskih ustvarjalcev za to tematiko je razumljivo in nujno, ker so se med NOV krojile tragične človeške usode, ki so preraščale v pogum in junaštvo ter končno k zmagovitemu koncu revolucije. Stavek smo povedali tako, kot da bi ga vzeli iz šolskega učbenika, ki želi s svojim klenim uvodom spregovoriti o zgodovinskih etapah razvoja jugoslovanske NOV. Stavek ima zato tudi zvezo z nekaterimi jugoslovanskimi filmi o NOV, ker se večina filmov tipa Neretva in Sutjeska ukvarja s patetiko takih uvodov v snov, ki ima v svoji vsebini nenadomestljive resnice in neverjetno razpletene človeške stike, bojzani in pogume.

Film, ki se je namenjal v človeške globine, ki so se med vojno svojevrstno vzburkale, je svoja najboljša dela, tako je videti, ustvaril v prvih letih po koncu vojne. Takrat so nastajala dela z vsebino, ki se je zaustavljala ob vprašanih eksistence posameznika in ob njegovi duševni stiski, ki je prihajala iz spoznanja, da je posameznik del tlačenege človeštva. Bitka na Neretvi pa je postavila v tovrstni filmski ustvarjalnosti mejnik: film je postal zgolj uvodničarski, na pomoč je priklical spektakel in množice statistik, ki v gromu in blisku orožja niso mogle nikoli izraziti ničesar globljega in ničesar izpovedujočega. Potem je filmska zvrst, ki jo ozredeljuje Bitka na Neretvi, postala prijetno zatočišče za mnoge jugoslovanske filmske režiserje, ki so svojo nesposobnost skrili v revolucionarno tematiko in se tako zaprli pred očitki, ki bi jih morali doživeti na račun svojih estetskih in umetniških pregreh.

Jugoslovanski vojni film je postal zabavna filmska zvrst, kar je silno žalostna ugotovitev, če pomislimo, da se navdihuje ob dogodkih, ki so terjali trezno zavest in zaupanje v prihodnost. Jugoslovanski partizanski boj je kljub prepričanju, da ga film prenaša in utrjuje njegovo dediščino, postal področje, ki ga »eksploatira« filmska industrija z mislijo na velike dobičke, ker so velike tudi naložbe. Filmi tipa Neretva še prihajajo iz »proizvodnje«, vsako leto jih srečujemo na festivalu v Pulju, vsako leto tudi slišimo in spoznavamo, da denarno veliki projekti zavirajo nastanek »manjših« filmov, posnetih prav tako po snovi, ki se nanaša na revolucijo. Seveda prihaja od filma do filma do nekaterih razločkov, ki pomenijo kakovostne premike in prid umetnosti in tematiki, toda razlike so tako nebogljenе, da ne morejo

vplivati na absoluten dvig filmske vrednosti v takih delih. Film *Vrhovi Zelengore* Zdravka Velimirovića se žal tudi vključuje v jugoslovanski filmski niz, ki daje prednost slikovitim vojaškim spopadom, četudi obenem misli, da govori o junaštvih ponotranjeno in s svežo poanto. Nastop filma *Vrhovi Zelengore* v Pulju je pravzaprav zbehal večino tistih mnenj, ki so v njem videla slab delovni rezultat. Na tiskovni konferenci je namreč prišlo do posameznih ocen, ki so poudarjale laskavost filmu in njegovi izpovedi pripisovale neizmerno sveže rešitve, ki da bi naj pomenile prelomnico v načinu realizacije jugoslovanskega vojnega filma. Nekaj podobnega je bilo izrečeno tudi ob filmu *Dekliški most*, ko je njegov režiser povedal dobesedno tako: »Odlučil sem se za ta film, ker me je predvsem pritegnil neobičajen pristop k filmski obdelavi NOV. Mislim, da je ta pristop edinstven v naši kinematografiji, morebiti pa celo v svetu. Ta tema mi je dajala lepe možnosti, da z delom pri tej stvaritvi nadaljujem svoj slog, način, s katerim rad delam vojne filme, poudarjajoč pri tem psihološko-akcijski plan.«

Ogled filma *Dekliški most* razkrije laž v omenjenih besedah, prav tako kot najdemo dosti izmišljenega v nezadržanih pohvalah, ki so prav širokogrudno in poklonitveno prihajale pred *Vrhove Zelengore*. Razčlemba tega Velimirovićevega filma ne prinaša spoznanj, ki so bila izrečena po njegovi predstavi v Pulju. Snovno se film navezuje na *Sutjesko*, saj si izbere za svojo dramsko predstavo boj za Ljubin grob, ki je bil v *Deličevi Sutjeski* le epizoda. Partizanski boj za Ljubin grob ima v sebi legendarnost, ki je povezana z veliko politično in fizično kondicijo borcev, kajti sredi nemške premoči je bilo težko zdržati toliko ur, da se je lahko nemška vojaška pozornost usmerjala k Zelengori, ne pa na mesta, kjer se je medtem skozi *Sutjesko* premikala kolona ranjencev z vrhovnim štabom. Borci na Zelengori so tako s svojim pogumom in z neprecenljivo tovariško zavednostjo obvarovali svoje ranjene soborce in omogočili preboj partizanskih enot iz okupatorjevega obroča. Snov je gotovo ustvarjalno pritegljiva, ker izraža razgibanost dogodkov. Seveda pa glavna pritegljivost ni v tem, temveč v nujnosti, da film prestopi mejo resničnega in vsega tistega, kar je mogoče ugotoviti in dokazati z zgodovinskimi podatki. V primeru bojev na Zelengori bi osrednjo filmsko-ustvarjalno pritegljivost zaslužili neobičajni tovariški in borbeni odnosi med ljudmi, ki jih je leta 1943 zbujal grom orožja, ki bi pa moralj v filmski obnovi dobiti razširjen pomen. Grmenje orožja je danes utihnilo, zato bi lahko bilo utihnilo tudi v filmu, pripoved bi bila morala dobiti metaforične primesi, ki bi bile dosti bolj kot pirotehnična nazornost sposobne prinesiti globinsko prepričljivost in izpovedni pomen.

Zdravko Velimirović pa se je *Vrhov Zelengore* oprijel tam, kjer gre le za zunanjo mikavnost po zgodovinskih dejstvih obnovljene filmske zgodbe. Da je lahko zunanje napeto zgodbo spravil v red, je uporabil s scenaristom Mladenom Oljačom in Djurico Labovićem dramaturgijo tipiziranih filmskih dogajanj in likov. To pomeni, da je fabulativni recept narekoval upoštevanje vseh tistih sestavin, ki so se kot kliše ustalele v jugoslovanskem vojnem filmu: patetično junaštvo in patetične smrti, prednostno govorico topov in ognja, tragično partizansko ljubezen med mladima, ki ju razmere zanesljivo zanesejo k usodnemu koncu, belo-črno upodabljanje bojev in tako naprej. Izvedba zgodbe je bila že v scenariju tipizirana, mjene meje in dramatičnosti so bile določene s standardi, kar je začelo celoten film speljevati na raven proizvodnje, torej k znamenjem, da so film zasnovali kot industrijski proizvod v seriji, kjer se spreminjajo le zaporedne številke, ne pa vsebina. Velimirović je *Vrhove Zelengore* s takim načinom fabulativne in filmske gradnje zadrževal zunaj umetnostnega področja, pretresljivosti, ki so se mu zdele v prvi vrsti vredne obnove, so se spremenile v čuden hlad, ki je gledalca pustil neprizadetega in v spoznanju, da so bile prav take reči v mnogih jugoslovanskih filmih že upodobljene. Po vsem tem bi kazalo sklepati, da so *Vrhovi Zelengore* film, ki je v nizu tako imenovanih partizanskih filmov nepotreben. Iz spoštovanja do snovi, ki jo obravnava, seveda ni mogoče odkloniti dela, ki ima v sebi vendarle težnjo in željo, da bi posredovalo sporočilo o velikem revolucionarnem boju in o žrtvah, ki so v njem padle. Pač pa je film kot umetniški rezultat tak, da ga ni mogoče sprejeti z odprtimi rokami in je lahko deležen graje na račun premajhnih, preskromnih ustvarjalnih sposobnosti njegovih avtorjev. Zdi se, ko da so ustvarjalci *Vrhov Zelengore* znova izenačili temo in

umetnost, da so potemtakem prepričani, da NOV v filmski podobi pomeni že tudi umetniški uspeh. Da se Zdravko Velimirović ni popolnoma znašel v temi, ki jo je izbral za svoj film, je videti v nekaterih scenah, ki razbijajo tipizacijo partizanskega filma. Med njimi je omembe vredna scena s tifusarji, ki jim je nadel poetično veljavo in ki so dobili v filmu tako pripovedno moč, da je gledalec še bolj zasovražil tolikšno prisotnost ropotajočih pušk in razletelih se granat. Tifusarji so bili tak metaforični vstavek, ki bi bil moral doživeti še več zgledov, četudi metafora ne bi smela postati miselno zapletena in odmaknjena, temveč trdna in realna, a kljub temu sposobna delovati miselno odprto.

O tipiziranosti filma *Vrhovi Zelengore* govore tudi posamezne sestavine. Tako je med njimi posebno zgovorna tipizirana vloga Bate Živojinovića, ki je tokrat nastopil ssm, samo s svojo večno brzostrelko. V partizanskem filmu se je razvila navada, da morata neizbežno odigrati dve glumaški vlogi Bata Živojinović in Ljubiša Samardžić. To sta vedno junaka, ki sta pripravljena za različne vragolije, nadčloveško pogumna, prisrčno šaljiva in povsod zmogovalna. Tip take dvojice partizanov hodi iz filma v film, v *Vrhovih Zelengore* pa je ostal Bata Živojinović sam in seveda čez vse uspešno in prikupno upodobil lik ljudskega junaka, ki ga nihče, še najmanj pa Nemci, ne more ugnati v kozji rog.

Tako tudi ob *Vrhovih Zelengore* nastaja vprašanje o filmski vrsti in tematiki iz NOV. Tovrstno vprašanje je sprožila najprej Neretva, ki je tudi dokazala, da naša NOV in revolucija ne bi nikoli smela najti interpretacijskega prostora v cenemem spektaklu, ker ta filmska vrst spreminja vsebino, ki jo pripoveduje, v neresnost in zabavo. Deloma se je z bojem za Ljubin grob tako zgodilo tudi v *Vrhovih Zelengore*.

Vili Vuk

Sarajevski atentat

izvirni naslov: *Atentat u Sarajevu*
 proizvodnja: *Jadran film, Zagreb — Kinema, Sarajevo — Centar FRZ, Beograd — Studio Barrandov, Prag*
 scenarij: *Stevan Bulajić, Vladimir Bor*
 režija: *Veljko Bulajić*
 kamera: *Jan Curik*
 scenografija: *Vlado Branković — Bohumil Pokorny*
 glasba: *Ljuboš Fišer*
 igrajo: *Christopher Plummer, Florinda Bolkan, Maximilian Schell, Irfan Mensur, Radoš M. Bajić, Jan Hrušinsky, Branko Djurić*
 dolžina: *3.700 m — colour*

S Sarajevskim atentatom je jugoslovanska kinematografija plačala še enega izmed svojih dolgov večletni boolestni usmeritvi k spektakularnemu obdelovanju pomembnih dogodkov ali tem iz naše nacionalne oziroma revolucionarne zgodovine. Veljko Bulajić je bil eden vodilnih nosilcev te usmeritve. Njeni nameni — to je bilo in ostaja docela očitno — niso bili avtorsko izpovedni; njene preokupacije niso bile estetske narave. Svoje teme je ta filmska usmeritev odbirala po utilitaristični logiki — zavoljo obeleževanja pomembnih zgodovinskih pomnikov, zavoljo patriotsko-revolucionarnih učinkov in ne nazadnje tudi zavoljo vzgoje, ki jo je prek takega obravnavanja velikih dogodkov, bitk, revolucionarnih akcij, atentatov in podobnih viškov v krivulju zgodovinskega dogajanja nedvomno mogoče izvajati na zavesti in čustvovanju milijonskega avditorija gledalcev. Izhodiščni motiv za filmsko delovanje v tej smeri ni bila umetniško ustvarjalna nuja, pač pa spoznanje, da so sredstva filmske naracije najbolj prikladna možnost za zgovorno, plastično in intenzivno obujanje zgodovinskih spominov in z ozirom na to tudi priložnost za postavljanje daleč najvidnejših spomenikov posameznim vrhunskim dogodkom oziroma kolektivnim dramam v revolucionarni preteklosti.

Taki filmsko-tematski usmeritvi seveda ni mogoče apriori oporekati umetniško-izraznega pomena in vrednosti. Nobenega razloga nimamo, da bi njenim nosilcem — še posebej ne Veljku Bulajiću — odrekli intimo, iskreno avtorsko vživiljanje v snovi, ki si jih je izbral in z njimi oblikoval svoj filmski opus, kamor sodi (po Kozari, Neretvi in Skopju) tudi Sarajevski atentat. Nimamo razlogov, da bi mu očitali osebno odtujenost od teh snovi in zavoljo nje rutinersko-brezoseben pristop k obravnavani tematiki. Ali so motivi špekulativno-pridobitniške narave ob odločitvi, da posname svoj doslej poslednji film, prevladovali nad motivi zavzetega filmsko-ustvarjalnega dela, seveda ne zmoremo presojati, res pa je tudi, da nas ta avtorjeva psihološko-moralna plat ob kritičnem vrednotenju samega filma kdove kako nitje ne sme zanimati.

Sarajevski atentat je film z izrazito neopredeljivimi in neopaznimi avtorskimi obeležji. Ko bi režiserjevo ime v glavi filma ne bilo zapisano, bi Bulajićeve prisotnosti v pripravah in izvedbi pravzaprav ne bilo mogoče identificirati, vsaj zlahka ne. Delo pri realizaciji tega projekta je bilo — tak je vsaj videz — opravljeno brezosebno, rutinersko, brez kakršnekoli resnične ustvarjalne, izpovedne ali sporočilne strasti. Ideja filma je povzetek dejstev, ki sodijo v splet samega dogodka, kot je atentat mladobosancev na avstroogrškega monarha Ferdinanda. Film je igralsko in mizanscensko posneta ilustracija znanih zgodovinskih dejstev, pač z nekaj primesmi naše psihološko individualizirane seznanitve s protagonisti sarajevskega dogajanja v tistih junijskih dneh 1914. leta. Postopek pripovedovanja je izrazilo tradicionalističen ter uokvirjen v strogo realistične slike: režiser upodablja ključna dogajanja na obeh straneh, zapletenih v dramatični spopad, in sicer v sklenjenem redosledu od priprav do same izvedbe usodnega atentata. V medsebojni izmenjavi si sledijo prizori, ki graduirajo dramatični tok in dramatično napetost tako v cesarskem taboru oziroma v okolju, ki ponazarja takratni establishment, kot v taboru revolucionarno nastrojenih in za spopad odločenih študentov. Ilustrativni prizori se selijo v domala matematičnem zaporedju sem ter tja in nas, zaostrojujo dramatično napetost pričakovanih strel, postopoma zapredajo v svoj tok, bolj in bolj pripravljene na doživetje vrhunca. Pri tem smo mestoma priče dovolj dognano režiranim sekvencam (zlasti v množičnih prizorih, kot so, denimo, manevri avstroogrške vojske v okolici Sarajeva, ali pa vzdusje na mestnih ulicah tik pred atentatom oziroma v trenutkih njegove izvedbe), mestoma pa tudi povsem diletskim, Bulajićevega renomeja povsem nevrednih prizorov (zlasti v intimnih, komorno zastavljenih situacijah, med katerimi so zlasti Principovi ljubezenski dialogi z dekletom vzorec skrajnega neobvladanja igralskih kreacij). Režiser Bulajić izkazuje popolno obvladanje množice in filmskega totala, psihološkemu detalju in velikemu planu pa zlepa ni kos. Glede na vse to je vtis, ki ga film zapušča, daleč od nivojev, kakršne dosega sodobna filmska naracija. Z dobršnim delom svojih izraznih sredstev je Sarajevski atentat prilagojen malomeščanskemu okusu, ki je lasten predvsem avstrijsko-bavarskemu pojmovanju vsebinskih smotrov in oblikovalnih pristopov k filmu: poudarjeni so elementi neprikritega koketiranja z gledalci, ki naj bi se s svojevrstno nostalgijo vživljali v dogodke okrog znamenitega atentata na bregovih Miljacke, pri čemer je v Bulajićevem načinu ilustrativnega interpretiranja v obilni meri prisotna tudi nekaka neopredeljiva sladkobnost v odnosu do protagonistov te zgodovinske drame, naj gre za nadvojvodo Ferdinanda ali za revolucionarno nastrojenega študenta Principa. Splet vseh teh oblikovalnih značilnosti, ki jim je še očitneje kot v njegovem poprejšnjem opusu botrovalo Bulajićevo staromodno pojmovanje filmske izraznosti, je Sarajevski atentat popeljal v objem filmskega podpovprečja — ali v prisposobi povedano: med spomenike, ki si jih kljub pomembnosti dogodkov, kakršnim so posvečeni, in kljub dokajšnji mikavnosti pripovednega motiva, ki jim je vdihnil pot v življenje, ne bomo hodili ogledovat. Kajti Bulajićev film je v vseh ozirih: historičnem, filmsko-izvedbenem, idejnem in predvsem estetsko-izraznem povsem nezanimivo in nevznemirljivo delo. Prav ta njegov skromni zagon nemara napoveduje tudi zaton spektakla na razvojni poti jugoslovanske kinematografije. Videti je, kot da smo bili priča enemu poslednjih dolgov te naše kinematografije spektakularnemu obujanju dogodkov iz preteklosti, ki nas ne fabulativno ne emocionalno ne vznemirja več.

Viktor Konjar

Štiri dni do smrti

izvirni naslov: *Četiri dana do smrti*
 proizvodnja: Telefilm, Beograd — Jadran film, Zagreb — Viba film, Ljubljana
 scenarij: Ivan Potrč, Miroslav Jokić, Dejan Djurković, Slobodan Stojanović
 režija: Miroslav Jokić
 kamera: Zivorad Milić
 scenografija: Vladimir Lašić
 glasba: Radomir Petrović
 igrajo: Bert Sotlar, Predrag Ejdos, Fabijan Šovagović, Ljuba Tadić
 dolžina: (nimamo podatka) — colour

Čast, da uvede letošnji festival jugoslovanskega igranega filma v Pulju, je pripadla debutantu na področju celovečernega igranega filma, režiserju Miroslavu Jokiću.

Že samo to je dokaz, s kolikšnim naklonjenim pričakovanjem je bil jugoslovanski avditorij pripravljen sprejeti prvo filmsko obdelavo teme o revolucionarnem in delavskem gibanju v Jugoslaviji med obema vojnama. Adutov tega filma pa je bilo — mimo reputacije, ki si jo je nabral režiser Jokić kot avtor iskrivih dokumentarcev — seveda še več; če ostajamo zgolj pri filmskih, najdemo tukaj pisatelja Ivana Potrča, ki ni prvič ponudil literarne osnove za zrelo filmsko stvaritev, najdemo pa tudi vrhunska jugoslovanska oblikovalca filmske igre, Berta Sotlarja in Ljuba Tadića. Navsezadnje je tudi izvršna producentska hiša, beograjski Tele-film, dala na območju kratkega in dokumentarnega filma nekaj svežih, zanimivih in kvalitetnih pobud. Žal pa je največja »prednost« tega filma, njegov osrednji lik, podoba partijskega sekretarja Djure Djakovića, vrtana v usodni okvir njegovih poslednjih dni v aprilu 1929, v pričakovanje krogel, ki so na slovensko-avstrijski meji brutalno izpovedale taktiko nazadnjaškega v spopadu z naprednim, postal kot po nekakšnji tragični ironiji zaviralni moment vseh naštetih in še drugih adutov »Štirih dni pred smrtjo«. Vsaj tako je v filmu izzvenel nesporazum med dolžnim spoštovanjem teme in njenega konkretnega nosilca ter previdnostjo, če ne že bojzljivostjo, s katero se je spoštovala mrtva črka dokumentarnega sporočila, ne da bi sledila pisateljski intuiciji in še manj iskala njej primerno filmsko avtohtonost. Tako gledamo film, ki je močan, avtentičen v sicer značilnem, a vendarle obrobno predstavljaju dejstev in sega pri tem od razporna sugestivno upodobljenih mozaičnih kamenčkov o socialni stiski, gospodarski krizi, sitosti bogatih in lakoti bednih do pričevanja o navzočnosti silnic, ki bodo preglasile policijsko laž o tako imenovanem preprečenem poskusu pobega čez mejo, poosebljenih v štajerskih gozdarskih težakih. Notranja moč, ki jo je dajala zavest o prebujenosti teh silnic in s tem osmišljevala žrtev, pa je v filmski koncepciji zanikana z bledostjo, človeško neprepričljivostjo vizionarja, kakršen se nam danes zdi Djura Djaković, a žal ne v svojem prvem filmskem portretu. Njegova beseda je po krivdi scenarija in realizacije neprepričljiva, bolj parolarska kot razvneto idejna, poskusi, da bi nam ga predstavili v človeški intimi in toplini, sodijo med najbolj plitve in blede sekvence filma. Prav gotovo tudi ni vprašanje igralske moči ali nemoči, če ugotovimo, da je idejni nasprotnik, načelnik zagrebške policije v interpretaciji Fabijana Šovagovića bolje (v bistvu bolj sproščeno) profiliran kot Djura Djaković v igralskem prizadevanju Berta Sotlarja, filmsko žal omejenem z nadsinhronizacijo drugega igralca. Po stari slovenski prisposobi se zgledujemo, če zapišemo po domače, da je film »Štiri dni pred smrtjo« stopicljaj okrog lika Djure Djakovića kot maček okrog vrele kaše. Pa bi magistralna osebnost našega revolucionarnega gibanja našem filmu sploh smela in mogla biti nekaj »vročega«? ...

Stanka Godnič

Dekliški most

izvirni naslov: *Djevojački most*
 proizvodnja: Centar FRZ, Beograd
 scenarij: Petar Dulović
 režija: Miomir Stamenković
 kamera: Millvoj Millvojević
 scenografija: Dragoljub Ivkov
 glasba: Bojan Adamić
 igrajo: Dragan Nikolić, Žarko Radlić, Olga Kacjan, Marko Nikolić, Peter Karsten
 dolžina: 2.600 m — colour

Avtorska preokupacija Miomira Stamenkovića so človeške drame iz vojnih dni. V svojih filmih se je posvečal predvsem zaostrenim, dramatično silovitim odnosom, ki so na naših tleh izkazovali še prav posebno specifikacijo. Pri izbiri snovi se je osredotočal k zunanjim manifestacijam psiholoških in ideoloških stanj, k spletnju in razpletanju ravnanj in dejanj svojih junakov, torej k fabuliranju, ki se ni spuščalo v globine, pač pa je ostajalo pri površju dogodkov. S takim odnosom do filmskega pripovedovanja si je pridobil sloves izrazitega epskega oblikovalca, ki je gledalce animiral z napetostjo svojih fabul, prikrajšal pa jih je za vpogled v problematiko notranjih vzgibov svojih junakov ter v svet njihovih notranjih stanj, kar je v mnogočem okrnilo njegovo filmsko dramaturgijo in jo oropalo celovitosti, ki bi posameznim prigodam dajala dimenzije globljega pomena. Kaže, da se je Stamenković te svoje filmske izrazne pomanjkljivosti zavedel — in prav v tem zavedenju se nam razkriva motiv njegove odločitve, da posname Dekliški most,

dramo, ki bo s povrži dogodkov segla tudi v psihološko, moralno in idejno oziroma ideološko notranjost njihovih udeležencev, v labirinte njihovih duševnih stanj in premen. Ta njegov namen je bil očiten ne le z ozirom na lastno filmsko fabuliranje, oprto na vojne teme, pač pa tudi z ozirom na jugoslovanski partizansko-vojni film poslednjega obdobja v celoti. Kajti dobršen del teh in takih del se je zadnja leta — v nasprotju s filmi, ki so na partizansko tematiko nastajali v petdesetih in v prvi polovici šestdesetih let — osredotočal k ponazarjanju posameznih bitk ali posameznih zgodovinsko izčrpanih dogodkov, protagoniste, bodisi aktivne nosilce ali pasivne udeležence teh dogodkov pa tretiral kot objekte vojaške taktike, ideološko-političnih posegov in vsakršnega delovanja nadosebnih sil, s čimer jih je v bistvu razosebljal. Poseg v nasprotni smeri, k razčlenjevanju osebnega in individualnega, kar je sleherni udeleženec vojne in revolucije ne glede na delovanje objektivnih silnic nosil v sebi, pod uniformo, v globini svojega bista in svoje eksistencialne enkratnosti, je postal po vsem tem nujen — še zlasti, če se z vso pozornostjo in ljubečo zavzetostjo spomnimo umetniško pomembnih dram narodnoosvobodilnega boja in revolucije na naših tleh, a še zlasti v notranjem, osebnem, duševnem dogajanju, ki je določalo ravnanje človeka, zraslega s to zemljo in njeno usodo: Trenutkov odločitve, denimo, pa Balade o trobenti in oblaki, pa filma Daleč je sonce in še cele vrste drugih, pri čemer zagotovo ne moremo mimo avtorjev, kot so Petrović, Kadrijević, Djordjević in še nekateri. Stamenkovičev motiv preobrazbe lastnega in skupnega odnosa do »partizanskega« filma je bil z ozirom na vse to ne le smiselno sprejemljiv, pač pa tudi izrazito neizogiben. Žal pa rezultat tega prizadevanja deklarirani nameri še zdaleč ni ustregel. V vsakem oziru pomembni »kaj« v nič manj pomembnem falmskem »kako« ni našel niti približnega odziva.

Dekliški most naj bi bil drama notranjega doživljanja, to se pravi človekovih duševnih stanj in dinamičnega reagiranja v eni izmed svojevrstnih situacij, kakršnih je bil zvrhoma poln sleherni vojni vsakdan. Pozornost te filmske drame naj bi bila osredotočena k elementarnim človeškim vzgibom k impulzom avtentične človečnosti pod lupinami zunanje pripadnosti tej ali oni od bojujočih se vojska. Vojaki te in one izmed bojujočih se strani naj bi se nam razkrili v svojih izrazito človeških, individualnih, z ničemer apriori začrtanih potezah. Avtor nam jih je skušal približati do te mere, da bi se poglabili v njihov enkratno človeško bisto in jih razumeli v njihovem ravnanju. Prizadeval si je, da bi splet vzrokov in posledic, nanizanih v fabulativni potek dogodkov, opredelil kot motive čustvenih in miselnih sprememb v notranjem svetu posameznih likov, zajetih v zaris te vojne drame.

Ko pa soočimo namen in njegovo uresničitev, moramo ugotoviti, da je Stamenkovič v svojih prizadevanjih obtičal v mrtvem kotu neizpolnjenih deklaracij o drugačnem pristopu k filmskemu pričevanju o ljudeh in dogodkih izza vojnih dni. Za realizacijo celovite in dognane psihološko-ideološke drame, ki jo je z Dekliškim mostom sicer zastavil, očitno ni premogel dovolj kreativnih moči. Poleg vsega drugega je plačal obilen dolg tudi svoji nepreseženi strasti do fabulativnega konstruiranja, kar je osnovno idejo filma že apriori skazilo.

Izrazito nasilno je deloval že sam izbor likov, vključenih v obe poluti dramatičnega in vojskujočega se konflikta: v skupino partizanov, ki jim je naloženo popeljati k Dekliškemu mostu, kjer naj bi prišlo do zamenjave z ujetimi partizani in aktivisti, devetero ujetih nemških vojakov in oficirjev, in v samo skupino nemških ujetnikov. Sprašujemo se, čemu vključevati v že tako in tako maloštevilni in z ozirom na to tudi tvegani sestav partizanov, ki imajo skrajno odgovorno nalogo, lepo dekle, partizansko bolničarko? Motiv za tako odločitev je izrazito umetelen in sam po sebi v nasprotju z zamisljivo o psihološko dimenzionirani naravnosti filmske pripovedi. In čemu — na drugi strani — zbrati med ujete Nemce tolikšno pahljačo činov, vojaških rodov, ideoloških različic in karakternih skrajnosti? Ne moremo si kaj, da bi nas pri tem ne vznemirjala cela vrsta motečih pomislekov: videti je namreč, da imajo v Stamenkovičevem kreativnem postopku vzvodi fabuliranja ter vsakovrstni dražljaji in efekti, uperjeni v gledalčevo zanimanje za dogodke, prednost pred niansami psihološkega utemeljevanja, ki jim avtor bodisi ni kos ali pa se jih, zagledan v povprečno »gledljivost« svojega filmskega pripovedovanja, preprosto boji. Odtod tudi

konstruiranje, ki je tolikanj nasilno in zavzame tolikšen obseg, da povsem nadvlada notranji dramski potek, posledica take spozabe pa je izrazita nevsklajenost med zunanji elementi zgodbe ter njenimi psihološkimi poglobitvami, ki ostajajo samo neboljeren poskus, samo nakazovanje želene možnosti, samo prisiljeno, nepričljivo in nepristno koketiranje z veliko psihološko in ideološko dramo o usodnih človeških dogajanjih in razhajanjih v vojni.

Niti partizani niti ujeti Nemci v tem filmu ne ponazarjajo rosničnih ljudi tistega časa. Dekliški most v Stamenkovičevi pripovedni optiki sicer nima namena biti naturalistično pričevanje. Prej skuša delovati kot neke vrste tezna igra, pri čemer se avtorjevo oblikovalno prizadevanje osredotoča k poudarjenemu človeškemu razumevanju obojih: partizanov in Nemcev — Nemcev še posebej. Pa vendar osebe te filmske zgodbe ne delujejo nič drugače kot preoblečeni igralci, ki jim je pač naloženo kreirati to in ono vlogo ter izgovarjati te ali one besede, vse seveda z nalogo, da bi izpolnili avtorjev namen. Toda namen je preočit — in življenje v nasprotju z njim prepričilo, preohlapno, preveč narejeno, v preveliki meri podvrženo samemu namenu. Igra, ki ima sicer videz življenjske pristnosti, spodzira realnost do tolikšne mere, da se okus življenja sproti, v slehernem detajlu in v vsej celoti sprevrača v ponaredek, v očitno in mučno konstrukcijo, torej v umetniško laž. Osebe Stamenkovičeve drame kljub vsem njegovim hotenjem niso živi ljudje, temveč lutke v rokah njegovega fabuliranja, ki si zaman prizadeva, da bi preseglo lastne okvire. Pristop, za kakršnega se je avtor opredelil, je sicer dovolj jasno nakazan, še zdaleč pa mu ni bilo dano, da bi prerasel v dosežek.

Z Dekliškim mostom tako Stamenkovič ni upravičil svojih hotenj niti ni izpolnil svojih napovedi o »drugačnem« vojnem filmu. Obtičal je v sponah svoje dosedanje dramaturgije, ki jo je želel prav s tem filmom odločilno preseči. Posrečenemu »kako« pa so razen dramaturških nedognanosti in zgrešenih pristopov k obravnavi te v vsakem pogledu zanimive snovi (neposrednega, v človeške odnose segajočega stika med pripadniki obeh sovražnih si vojska, kadar je do njega prišlo) botrovali predvsem neustrezni pristopi k sami filmski izvedbi, pri čemer imamo v mislih zlasti igralsko delo, ki pod režiserjevim vodstvom zlepa ne more zažveti v pristni naravnosti, pač pa se ves čas giblje na robu nekakšne statičnosti ter očitne vzročno-posledične nepovezanosti posameznih doživljajskih vzgibov ali reakcij. Posledice take dramaturgije in takih režiserskih postopkov v vsej njihovi skonstruiranosti in sprenevedavem poenostavljanju so v najbolj mili obliki gledalčeva nezadostetost, neangažiranost in doživljajska odmaknenost, v bolj kritičnih aspektih gledanja pa občutek mučnega in nelagodnega zavračanja psihološkega diletantizma, fabulativnega ponarejanja in izraznih plitkosti, ki obvladujejo tovrstno filmsko »pričevanje«.

Dovolimo si soditi, da je Dekliški most evidentna zloraba teme, obenem pa tudi zloraba zaupanja, ki nam ga je s svojimi napovedmi o spremenjenem pristopu k tematiki vojnega časa napovedal režiser Miomir Stamenkovič sam.

Viktor Konjar

Vlak v snegu

izvirni naslov: **Vlak u snijegu**
 proizvodnja: **Croatia film, Zagreb** — **Badna zajednica filma, Zagreb**
 scenarij: **Mate Relja**
 režija: **Mate Relja**
 kamera: **Ivica Rajković**
 scenografija: **Zelimir Zagotta**
 glasba: **Arsen Dedić**
 igrajo: **Slavko Štimac, Edo Peročević, Ratko Buljan, 36 otok z Bilogore**
 dolžina: **2.200 m** — **colour**

Zadnja leta se zanimanje za mladinski film vedno bolj opaža pri režiserjih iz nekaterih naših republik. Po tej tematiki je letos posegel tudi hrvaški režiser Mate Relja, ki je sicer znan po televizijskih mladinskih oddajah. Ko pravimo letos, pomeni, da je letos film končal, snemal pa ga je menda kar tri leta, ker je iskal sneg, bistveni element v zapletu zgodbe.

V Pulju je bila tisti večer, ko so predvajali **Vlak v snegu**, arena tako polna kot noben večer do tedaj. Zakaj? Povedali so, da je Lovrakova povest tista, ki je pritegnila mlade in starejše gledalce, kajti že kakšnih štirideset let jo boro ali pa se melanholično spominjajo prisrčne zgodbe iz otroštva. Tudi film je tak — prisrčen, duhovit, preseneča s svojimi preobratu, z nepričakovanimi zapletljaji in

odpetljaji. Tako nas potegne vase, da ne utegnemo razmišljati o karakterizaciji mladih ljudi, ki se od daleč pripravljajo za vstop v življenje. Saj je pripoved o tem, kako v neki šoli na učiteljevo iniciativo ustanovijo zadrugo z njenim gospodarjem, kako se malčki igrajo, kako na vabilo tiskarne in založnika mladinske revije potujejo v Zagreb in od tam nazaj v domači kraj in o tem, kaj vse se na tej poti dogaja, spretno prepletena z otroškimi »štosi«, ki so še danes mikavni, privlačni v svoji naivnosti in vedno melanholijo vzbujajoči pri odraslih, tako spontano prikazana, da jo spremljamo na dušek, zadovoljni smo z ritmom, skratka s filmom.

Potem pa »pride za nami«, kot temu rečemo, ko začnemo razmišljati o posameznih otroških značajih. Že tedaj so se bolj ali manj resno igrali samoupravljanje, zadržništvo je bilo za učence motiv za skupno delovanje in skupno odločanje. Do tu vse lepo in prav; ko pa pridemo do gospodarja Ljubana, začnemo razmišljati, kam ga bo njegova odločnost in gospodovalnost pri desetih letih privedla v njegovem nadaljnjem življenju. Sprašujemo se tudi — brez posebnih pedagoških izkušenj, seveda — če ta vrsta »samoupravljanja« v otroških letih, ki se srečno realizira, ne daje pobud za vse večjo pretirano samozavest, za naraščajoče samoljublje, za tiste vrste gotovosti vase, ki ne sprejema ugovora. To so vprašanja, ki se nam nehotе vsiljujejo, čim dlje od filma smo, kajti, kot rečeno, film teče tako pristržno spontano, da ob samem gledanju tega ne utegnemo razmišljati. Morda se motimo; morda je prav podpirati in voditi nadarjenost, bistrost, refleks v kritičnih situacijah že pri mladem človeku, nikakor pa ne moremo mimo skepse ob spremljanju dečkove »leaderske« mentalitete, ker nas mimogrede obide strah.

Ob tem ugovoru filmu, ki ga bodo mladi sicer s simpatijo sprejeli, pa nikakor ne gre zanikati drugih kakovosti filma, med katere sodi predvsem zelo dobra igra mladih udeležencev, prek našega mladega »zvezdnika« Štimca do sijajnih likov, ki so jih prikazali »naturščiki«. Pozdravljamo tudi uspešno funkcionalno glasbo in nikakor ne nazadnje režiserjev posluš za delo z mladimi in za mlade.

Miša Grčar

Naivček

izvirni naslov: **Naivko**
 proizvodnja: **CFS Košutnjak, Beograd — Avala Film, Beograd**
 scenarij: **Žika Lazić**
 režija: **Jovan Živanović**
 kamera: **Juan Carlos Ferro**
 scenografija: **Olga Tiran**
 glasba: **Zoran Hristić**
 igrajo: **Ljubiša Samardžić, Radmila Živković, Bata Živojinović, Dragomir Čumić, Pavle Vujisić, Slobodan Aligrudić**
 dolžina: **2.900 m — colour**

Peti film režiserja Jovana Živanovića se — kot vsa njegova dosedanja dela — loteva sodobne tematike. Ta je v jugoslovanskem filmu še vedno vse preredita, da bi lahko govorili o kontinuiranem spremljanju sprememb v naši družbi preko filmskega medija. Redki poskusi — mednje sodi tudi »Naivček«, so zato vsem šibkostim v scenaristiki navkljub redno vznemirjali in vabili k ogledu. Želja občinstva po soočenju s časom in ljudmi, ki jih doživlja, je še zmeraj močno prisotna, zato je skrajni čas, da se filmski delavci nehajo poigravati z naklonjenostjo občinstva in se lotijo dela tako, kot si hvaležna in zvesta publika že dolgo zasluži: »Naivček« je prezrl vrsto možnosti, ki se mu v tej smeri v scenariju ponujajo.

Svetovni uspeh jugoslovanskih slikarjev, ki so jih strokovnjaki za razliko od akademskih poimenovali z »naivci«, je zadnje čase dokaj pogosta tematika ekranizacij, pa naj gre za film ali televizijsko igrjo. »Naivček« se, podobno kot dosedanje, razpenja med komedijo in grenkobo tragike, poskuša s kritiko, a vse preveč le poskuša. Po zagrebški (epizoda iz nadaljevanke »Gruntovčani«) in sarajevski inačici »naivcev« (televizijski film »Gozdar — Žena s pokrajino« Ivica Matića) se nam Živanovićeve predstavlja v zelo zahtevnih pogojih: tematika, ki jo dobro pozna domala vsak domači gledalec, je bila že dvakrat dovolj dostojno ekranizirana, zato bi morala njena tretja upodobitev poiskati kar se da kvalitetne inovacije v vseh vejah filmskega izraza, če bi hotela prodrati v zavest občinstva kot dobra.

Scenarist Žika Lazić je zatorej znano temo dogradil s soočenjem naivca in akademskega slikarja. Akademik

s prihodom v idiliko, ki jo je vznemirilo veliko delo na donavski hidrocentrali, omogoči dotedanjemu vaškemu tepču — pastirju prve ustvarjalne posege v likovnem svetu. Žal že v tem uvodnem delu teče zgodba tako nerodno, da se nenehno repetiranje situacijske komike z akademikom, bežečim pred posledicami velikih gradbenih del, sprevrže v banalnost. Tudi Buzgino dolgotrajno zatrevanje, da je od nekdanj rad risal, je spričo filmskih izraznih možnosti naravnost nevdržno. No, pa kakorkoli nerodno že, film se nekako odvrti in akademik spozna nevsakdanjo spretnost pastirja Buzge, ki si ga najame za pomočnika. Vrsta satiričnih bodic, ki bi jih tu utegnili odkriti, se skrči na eno samo: med tem ko akademik kraljevsko popiva in veseljači, Buzga dela. Ob tem seveda pozabi na svoje ovce in se zato zameri gospodarju. Buzgin sklep, da se otrese dosedanjih obveznosti in se ukvarja le še s slikanjem, je izredno revno izpeljan, dramaturgija pa je povsem odpovedala ob preobratu, ko siromašna žrtev talenta uspe. Tudi tu ni izkoriščeno bogastvo, kakršno ponujajo dejstva, da akademikova lenoba ne rodi zanimivih sadov, da televizijski reporter za podarjeno sliko propagira umetnika in da daje likovno občestvo več na ime kakor na samo umetnino. Žal je Lazićevega podoba akademskega slikarja kar do neverjetnosti karikiran lik boemskega lenuha z diplomom, pa tudi Bata Živojinović mu razen dolcevistva ni znal vtisniti zanimivejših razsežnosti. Zato je ostala tudi komika Buzge-naivca brez tistih osti, ki bi jih pridobila s premišljeno protigrjo v scenariju. Te šibkosti so še posebej značilne v sekvenci, ko ustanavljajo Buzgino slikarsko šolo, ko naj bi nenadoma cel zaselek igral proti Naivcu s tem, da se povsem ponavi. Namesto v duhovit, ironični in kritično naravnani finale nas film povede v zaključek, ko se nad lastno šolo in nevesto razočarani naivec zapira v svet osamljenca.

Ne moremo mimo ugotovitve, da je Ljubiša Samardžić oblikoval že samo po sebi hvaležno vlogo Buzge odlično. Znal ga je okarakterizirati z vsemi začetniškimi nerodnostmi tepčka, kakršne pri njem že poznamo, pa tudi prehode v finale in sam konec (čeprav kot rečeno ponesrečen) je oblikoval z vso močjo profesionalnosti.

Navkljub naštetim slabostim pa je scenarij Žike Lazića dovolj solidna osnova za odličen film, če bi se ga z vsemi nujnimi posegi lotil domiselni in spreten režiser, kar pa se z našim »Naivcem« žal ni zgodilo. Jovan Živanović je spregledal vrsto možnosti, ki jih kameri ponuja likovna tematika že sama po sebi, in zelo nerodno vodil vrsto ponesrečeno zasadenih junakov (izjema je Samardžić). Iminen lik Buzge je veliko izgubil prav zaradi neprimernega kadriranja, slabe montaže in tehnično do tolikšne mere nesprijemljivega izdelka, da lahko pri kvaliteti slikovnega in tonskega zapisa resnično govorimo o »naivi«. Ob naštetih pomanjkljivostih je bržkone že kar smešno pričakovati, da bo režiser pomislil še na pomen vzdušja posamezne sekvence, na ritem celote in ostale podrobnosti, tako spoštovane pri ustvarjalcih kvalitetnih filmov. Kljub ponesrečeni izvedbi pa bo »Naivček« gledalce zabaval kot prijazno komični zapis, očaral s slikovito pokrajino ob Donavi in razvedril z glasbenimi utrinki Zorana Hristića. Škoda, da samo za dobro uro, in škoda, da samo to, kajti vsi vtisi ostajajo v dvorani, v času projekcije, pozneje pa se razblinijo, kakor da filma sploh ni bilo!

Majda Knap

Vojakova ljubezen

izvirni naslov: **Vojnkova ljubav**
 proizvodnja: **CFS Košutnjak, Beograd — Avala film, Beograd**
 scenarij: **Svetislav Pavlović — Zaga Marjanović**
 režija: **Svetislav Pavlović**
 kamera: **Božidar Miletić**
 scenografija: **Vladislav Lašić**
 glasba: **Vojkan Borisavljević**
 igrajo: **Voja Brajlović, Dragomir Bojanić, Petar Banličević, Aleksandar Berček, Bogdan Dikić, Milan Erak**
 dolžina: **2.800 m — colour**

Pretenzije te filmane povesti so skromne — in nič manj skromen in njen rezultat. Ko bi smisel in vrednost nekega dela ocenjevali zgolj s kompariranjem med namenom odpravili brez mnogih besed: hotenju, naj je bilo še tako neizrazito, je bilo ustrezno. Toda ugotovitev te vrste nas ne pripelje nikamor.

Problem tovrstnega filma je veliko bolj dalekosežen, kot se zdi na prvi pogled. Kajti nedopustno ga je ocenjevati samega zase, izolirano, izven konteksta celotne

kinematografije. Samo po sebi bi se to delce zdelo še kolikor toliko sprejemljivo, tako po vsebini kot po izrazu in v izvedbi. Podoživeti nam je pozitivno preobrazbo mladeniča, ki se je pred odhodom v armado znašel na robu popolne osebne, družinske in družbene iztirjenosti, prinesel znamenja tega razkroja s seboj v uniformo in se po različnih peripetijah vojaškega življenja in armadne vzgoje spremenil iz družbeno negativne v družbeno pozitivno osebo. Že sam povzetek zgodbe kaže, da gre za poenostavljeno optiko in v skladu z njo za neke vrste večerniški pristop k fabuliranju, čemur smemo — ob uporabi milih izrazov — reči »skromne pretenzije« ter si dovoliti pomilovalen zamah z roko. Toda ugotovili smo, da se s takim aspektom ocenjevanja ne moremo zadovoljiti. Zgodbico o »vojakovi ljubezni« smo si dolžni ogledati v kontekstu celotne jugoslovanske filmske misli in ustvarjanja, posebej seveda tistega njenega dela, ki se ubada z življenjsko sedanostjo ter njenim situacijskim in problemskim upodabljanjem. Pri kompariranju take vrste pa se nam »skromne pretenzije« Vojakove ljubezni razkrivajo v dokaj drugačni luči. Ugotoviti namreč moramo, da je problem »skromnih pretenzij« v odnosu do življenjske in družbene stvarnosti osrednje vprašanje naše filmske kreativnosti; problem torej, ob katerem popustljivo in pomilovalno zamahovanje z roko ne prihaja v poštev. Kajti v ozadju teh takoimenovanih »skromnih pretenzij« tiči veliko večja nevarnost, kot se zdi na prvi pogled. Ne gre samo za poenostavljanje, za preproščino opazovalne optike; gre za lažno pričevanje o življenju, o družbenih odnosih, o generaciji in o človeku — posamezniku; za laž, ki ima korenine v malomeščansko samozadovoljnem doživljanju stvarnosti in v nevarno zasidranem družbenem konformizmu, ki je toliko bolj nevaren za kreativno odprtost, njeno veljavo, njene smotre in njeno učinkovitost, če se spoji in identificira z nosilnimi družbenopolitičnimi hotenji in idejami. Izkaže se namreč, da jim — tak nepretenciozen, prilagodljiv, ubogljiv, kvazikreativen nazor — ni v oporo, temveč v škodo. Kajti v naravi umetniškega ustvarjanja je, da je svobodna ter samostojna, torej nekonformistična in kritično suverena v izboru svoje optike. Konformizem, naj ima še toliko predznakov povzemanja iz besednjaka oblikujoče družbene misli, je — kadar smo na terenu umetnosti — v usodnem neskladju ne le z načeli umetnosti same, pač pa tudi z načeli in nameni družbene ustvarjalnosti. Tovrstna filmska prizadevanja niso samo nična, pač pa tudi škodljiva, saj zamegljuje pravo podobo stvarnosti, reducirajo in simplificirajo kompleksno problematiko ter osredotočajo pozornost od bistvenega k nebitnemu.

Dogodki in situacije, strnjeni v film o vojakovi preobrazbi, so laž; laž na vsej črti in v vseh svojih dimenzijah. Zlagani so njihovi protagonisti, zlagane so situacije same, zlagana je podoba sveta, v katerem se vse to dogaja. Drugače povedano: film je izraziti ponaredek stvarnosti, iz katere povzema in na kakršno se sklicuje. Ponarejanja pa ni mogoče opravičevati z nobenim namenom, tudi ne s »skromnostjo pretenzij«. Prav nasprotno! Ne oziraje se na videz avtentičnosti situacij, na gledljivost in delno humornost zgodbe smo dolžni v imenu umetniške ustvarjalnosti, njenih smotrov in njenega visokega pomena tako poigravanje z življenjem in tak konformizem, ki se je odrekel vsakršni kritičnosti, brez pomislekov zavrniti. Ne smemo dovoliti, da bi plevel laži preraščal ustvarjalno živo podreš v jugoslovanskem filmu. Gre brez vsakega dvoma — za usodna vprašanja odnosa do življenja in sveta. To pa prav gotovo niso zgolj specifično filmska vprašanja.

Viktor Konjar

šestih letošnjih sodobnih filmov: skromno, skoraj komorno zasedbo (z dvema ali tremi masovkami, če ob taki ugotovitvi izvajamo slovenski film Bele trave in pa srbsko filmsko skrupacalo z naslovom Ali poznate Petra Plešo), ambient (sceno), ki bolj spominja na komorno televizijsko dramo ali celo gledališče in ljubezniv ljubezenski odnošajček kot osrednjo temo, vendar se ljubezen med moškim in žensko vedno čudno konča zaradi objektivnih (lahko rečemo, da družbenih ali mentalnih) okoliščin, če se pa ne konča, je z njimi vsaj precej ovirana. Vzrok za to slednje prav gotovo ni v tem, da bi bile objektivne okoliščine tako neustrezne, ampak — iskreno mislim — v tem, da naši scenaristi ne znajo psihološko okarakterizirati svojih glavnih oseb. Prazni, površni plakat namesto žive, polnokrvne osebe pa ne more pomeniti dramskega junaka (kot karakterni izpraznjenec se pač ne more proti ničem boriti) in seveda niti antijunaka, kar žal nekateri mislijo, da pomeni, ker mora pač biti celo tak antijunak zelo jasno karakteriziran.

Vse doslej omenjeno je namreč lani veljalo tudi za Žižicevo Hišo. Kljub skoziokenskemu koketiranju z dolgočasno skupino mladih, sta v tistem filmu vendarle nastopala samo dva igralca, bolj ali manj v močno odrskih ambientih, ki so omogočali skoraj bolj televizijsko kot pa filmsko realizacijo; in — konec koncev ničesar nista bila kriva onadva, ampak nekaj, kar je bilo povsem zunaj njiju, namreč razpadajoča stara hiša z vsem svojim materialnim pomanjkanjem.

Podobnosti pa lahko najdemo tudi v filmskem jeziku. Ta je bil v filmu Hiša izrazito enopomenski (kar seveda niti približno ne pomeni, da je bil verističen) z enim samim simbolom, navzočim skozi ves film: simbol je bil pač hiša. Simbol nečesa starega, razpadajočega, kar so skušale določene strukture obnoviti. Ta enopomenskost se je (razen v filmu Čuvaj plaže pozimi in v nekaterih kadrih in sekvencah Belih trav) nebogljeno obdržala v letošnji filmski žetvi. Ta edini pomen pa je seveda najbolj poznan pomen »besede«, s tem pa večinoma tudi najbolj plehek, najbolj pomensko izpraznjen. To pa bi, prevedeno iz jezika slik v jezik besede pomenilo, da smo se pravkar naučili govoriti, da pa smo seveda od umetniškega ustvarjanja še strašno daleč. Ta žalostna resnica velja prav enako za filme Ali poznate Pavla Plešo, Naivca ali Vojakovo ljubezen kot za film Spalnik.

Izbor snovi že sam do neke mere določa tudi perspektivo našega hotenja, sporočila, pa seveda še način ubeseditve. Pisati humoresko v elegičnem tonu, se vsakemu, ki ima kaj pojma o besedni umetnosti zdi vsaj nesmiselno, če že ne nemogoče in podobne občutke bi imeli, če bi hoteli subtilno ljubezensko zgodbo napolniti z anekdotami in skeči. (Claude Lelouche se je že dvakrat prisrčno ponorčeval iz svojega filma Moški in ženska — v Barabi in Srečnem novem letu —, toda, ko je delal film Moški in ženska, je to počel toliko zares, kot je to zahtevala snov in končno sporočilo!)

Scenarist in režiser Dragoslav Ilić pa je v filmu Spalnik počel ravnokar omenjeni »eksperiment«. Za dogajališče glavne teme je vzel vlak z uvodnim jedilnim vagonom in potem spalnikom, za glavno temo naključno srečanje moškega in ženske. Tako zoženo zasnovno pa je najbrž težko realizirati v celovečerni film. V najboljšem primeru bi iz tega nastala dobra dialogizirana drama, spomnimo pa se, kakšne težave je v tem smislu imel sam znameniti Bergman v Prizorih iz zakonskega življenja, kjer je sicer menjaval prizorišča, pa smo se sem in tja vendar počutili tako, kot da beremo ilustrirano knjigo. Ilić je zato tudi sklenil razširiti prizorišče, natančneje uvesti nova, pa tudi nove igralce. A da bi bile te stranske teme čimbolj koherentno povezane z glavno, je vzel najbližjo možno odmaknitev — se reče, kar zasebno življenje moškega in ženske. Zdaj je prišla na vrsto matematična natančnost v dramaturgiji. Scenarist se je odločil, da bo vse tri teme zaključil, kolikor le mogoče po načelu dobrega starega enakostraničnega trikotnika. Edine težave pri organiziranju take strukture je začel počenjati konflikt. Kajti — če bi prišlo do konflikta med moškim in žensko, bi stranski temi lahko odigrali le pojasnjevalno funkcijo (če ne bi bili celo nepotrebni), stranski temi pa je bilo treba speljati zaradi siceršnje bornosti snovi. Scenarist se je odločil za kontrast namesto konflikta (seveda za kontrast v smislu vodenja glavne teme). Moški in ženska sta se srečala, ugotovita

Spalnik

izvirni naslov: *Vagon II (Wagen-II)*
 proizvodnja: *Film danas, Beograd*
 scenarij: *Dragoslav Ilić*
 režija: *Dragoslav Ilić*
 kamera: *Božidar Miletić*
 scenografija: *Vlastimir Gavril*
 glasba: *Vojislav Simić*
 igrajo: *Božidarka, Frajt, Vladimir Popović*
 dolžina: *2.200 m — colour*

Teško bi bilo na pamet trditi, da je nagrada puljske žirije na festivalu 1975 — namreč Žižicevemu filmu Hiša — spodbudila filmske ustvarjalce v Jugoslaviji, da so se znova v večji meri lotili sodobnih snovi. Toda nekaj podobnosti s tem filmom, se zdi, da ima večina izmed

(vsak zase, kajti govorita silno malo), da sta si všeč, ko bo vlak jutraj prispel na končno postajo, se bosta razšla. Kontrast temu slovesu (tudi na koncu si bosta tujca) je seveda najbolj diametralno nasprotna misel, namreč, da se bosta ponoči v kupeju spalnika ljubila. Glede na njuna značaja (ljubezen ali simpatija je pristna, oba pa sta vezana) je to v bistvu dramska situacija. Matematična dramaturgija pa je spet zahtevala svoje, namreč tudi kontrast v spremnih (stranskih) temah. Stranski temi sta — kar je logično — simetrični: se reče — ona se odloči, da bo pustila moža, on pa se odloči, da bo pustil ženo. Pokaže se, da obe stranski temi pravzaprav dajeta večje vsebinske možnosti kot glavna tema, če ju seveda nočemo odpraviti s kratkim izgovorjenim stavkom. Poleg tega za stranski temi še vedno potrebujemo motiv in pa po analogiji z glavno kontrast. Idealno je (menda), če se da to dvoje združiti. Dalo se je: motiv za odhod sta nemogoča žena oziroma mož. Obema so se v teku zakonskih let nakopičile vse tiste napake (od zdravstvenih do psihičnih motenj in sploh), ki jih dva, ki se res ljubita, niti približno nimata. In tu je tudi kontrast: ona, ženska, je vsa vitalna in lepa, njen mož že kar nekako ostareel, malce siten, umirjen, sam vase zaprt; on, moški, je enakih lastnosti kot ženska, njegova žena pa na istem kot oni soprog. Vsakomur je jasno, da imamo zdaj nenadoma opraviti z dvema izrazito komedijskima situacijama. Scenarist Dragoslav Ilić pa je vztrajal pri tem, da ti dve komedijski situaciji združi z dramsko situacijo iz glavne teme. Z dramsko situacijo se film tudi konča — zategnjeno, žalostno, melanholično. A tu je še sporočilo. Kajti to, da se dva (moški in ženska) srečata in razideta, je v sporočilnem smislu vzorec brez vrednosti. Če bi Ilić lahko iz snovi za glavno temo speljal dramo, bi bila to vsekakor psihološka drama: nemoč ali površnost ali negotovost neke komunikacije med ljudmi bi bilo njeno sporočilo. To sporočilo pa je Ilić kljub dodatni razširitvi scenarija hotel obdržati. Zatorej se mora z glavnima osebama dogajati ravno obratno, kot bi se v psihološki drami: med seboj morata izmenjati komajda nekaj besed, čim manj, ker sta zatrta v svoji malomeščanski mentaliteti, in če že malo govorita, seveda tudi spati ne moreta skupaj (kako naj ju spelje v isto posteljo?) — zatorej je njuno ljubljenje le njuna fikcija.

Verjetnost motivacije skupnega srečanja v istem kupeju spalnika pa je seveda vprašanje zase. To je namreč spet izrazito komedijska situacija zamenjave imena. Vprašamo se: če se torej v filmu nič ne zgodi, ali nas je torej scenarist vlekel za nos s svojimi fiktivnostmi ali pa je hotel z njimi razkriti kaj drugega. Na videz je stvar lahka in jasna: razkriti je hotel okolje moškega in ženske, onadva sta samo katalizator. Okolje se namreč razkriva tako v vlaku kot seveda v obeh družinah. To okolje pa si — po Iliću o nas ustvarja svoje mnenje ali pa s svojim ravnanjem na nas vpliva. Žal, nič novega. Še zlasti pa nič novega, če je to okolje označeno s tipičnimi figurami voyerja, pijančka, starih opravljivih zakoncev, umirjenega revmatičnega moža in histerične žene. Skratka — ves čas se vrtimo v krogu: smo pri komediji, ki bi rada bila drama in pri drami, ki bi hotela biti komedija. In ne ena ne druga nam nočeta nič povedati.

O zapravljeni priložnosti raje ne bi govorili — vendar si upamo trditi, da bi bil rezultat optimalne variante spet film Clauda Leloucha Moški in ženska.

Filmski jezik je izrazito epičen, razživi se samo na začetku, ko mu dinamika vnese nekaj komedijskih poant, skoraj lirično nostalgichen z dolgim sivim posnetkom pa postane ob koncu, ko se vlak približuje postaji. Zanimivo je, da Ilić kot režiser ostro zareže prehode med realnim dogajanjem in fiktivnostjo, ta nenadni prehod pa nas sprva za trenutek opozori na močno režiserjevo uporabo pogleda naprej. Da smo v zmoti, nam s pristržno komedijsko razpoloženostjo takoj zatem pove režiser sam. Ostri rez je v resnici pomenil samo prehod med realnostjo in fikcijo in čisto nič drugega. Igra Božidarke Frajt in Vladimira Popovića ni segla mimo šablonskih rešitev — a tudi tu je krivda najbrž kje drugje in ne samo pri njiju.

Še enkrat: recepta tudi pri filmu ni. Ni bil niti Žižićev film Hiša in ne more biti niti Paskaljevićev film Čuvaj plaže v zimskem obdobju. Samo ustvarjalna umetnikova ambicija je tisto, kar nam lahko da sodobno sporočilo. Sodobna snov pa seveda še zdaleč ni tudi sodoben film.

Vladimir Kocjančič

Nagrade, podeljene na festivalu jugoslovskega filma v Pulju 1976

Zirija 23. festivala jugoslovskega igranega filma v sestavu:

1. Dr. Milan Ranković, Beograd, predsednik
2. Mira Boglić, Zagreb
3. Ismail Bajra, Priština
4. Božidar Djoković, Titograd
5. Ljubiša Georgijevski, Skopje
6. Vefik Hadžismailović, Sarajevo
7. Filip Matić, Beograd
8. Radoman Perković, Vrbas
9. Tihomir Staničić, Pula
10. Karolj Viček, Novi Sad
11. Jože Volčand, Celje

je podelila naslednje nagrade za filme, prikazane na festivalu v Pulju v dneh od 26. julija do 2. avgusta 1976:

a) trem najboljšim filmom

Veliko zlato areno filmu Idealist (Viba film — Igor Pretnar)
Veliko srebrno areno filmu Najdaljša pot (Vardar film — Branko Gapo)
Veliko bronasto areno filmu Kmečki punt 1573 (Jadran film — Vatroslav Mimica)

b) ustvarjalcem filmov

za režijo

Zlato areno in 24.000 din Goranu Paskaljeviću (Čuvaj plaže pozimi)
Srebrno areno in 12.000 din Veljku Bulajiću (Sarajevski atentat)
Bronasto areno in 6.000 din Branku Bauerju (Pristava v Malem Ritu)

za scenarij

Zlato areno in 12.000 din Zdravku Velimiroviću, Djurici Labović in Mladenu Oljači (Vrhovi Zelengore)
Srebrno areno in 6.000 din Arsenu Dikliću (Pristava v Malem Ritu)

za žensko vlogo

Zlato areno in 12.000 din Mileni Zupančič (Idealist)
Srebrno areno in 6.000 din Marjeti Gregorač (Med strahom in dolžnostjo)

za moško vlogo

Zlato areno in 12.000 din Ratku Poliću (Idealist)
Srebrno areno in 6.000 din Miodragu Radovanoviću-Mrgudu (Pristava v Malem Ritu)

za stransko žensko vlogo

Zlato areno Miri Banjac (Čuvaj plaže pozimi)

za stransko moško vlogo

Zlato areno Veljku Mandiću (Vrhovi Zelengore)

za kamero

Zlato areno in 6.000 din
Srebrno areno in 4.000 din

za scenografijo

Zlato areno in 6.000 din

za glasbo

Zlato areno in 6.000 din

drugi o nas

Tuji gostje na puljskem festivalu 76

Fenyves György, Madžarska

Vse, kar bom povedal, je moje osebno mišljenje, nisem nikakršen uradni predstavnik svoje dežele. Zato lahko rečem, da so zame zanimivi štirje filmi, ki jih postavljam pod a) in b). V prvo kategorijo sodita filma **Poznate Pavla Plešo** in **Čuvaj plaže v zimskem času**, v drugo pa **Naivec** in **Spalnik**. Zakaj sem se sploh odločil za druga dva? Tadva sta blizu preteklosti, pravadva pa blizu bodočnosti.

Petnajstič sem že tukaj, vse od leta 1962 naprej in vidim v sodobnem jugoslovanskem filmu v preteklosti zgodbe o ljudeh na obrobju — Pavlovič, pa tudi o Ciganih, ki živijo posebno usodo — Petrovič, sem sodi tudi Makavejev. Pripovedovali so o sodobnih ljudeh, ki živijo zunaj osrednje družbe. To so filmi, ki se ne morejo ponavljati. Strinjam se z vsemi temi filmi (iz zadnjih petnajstih let poznam nekako 85 % vseh jugoslovanskih filmov) in z njihovim svetovnim uspehom. Bili so mojstrovine. Ker se takšna tematika ne more ponavljati, so imeli vsak zase svoj rok; na primer po **Bonnie in Clyde** lahko vsakdo napravi novo verzijo, po **Zbiralcih perja** pa ne. Splošni razvoj jugoslovanskega filma ne prinaša neke učinkovite linije nadaljevanja teh filmov, ker so bile to posamezne mojstrovine, za ponavljanje ni možnosti brez političnega pritiska. Mislim, da je prišel politični pritisk pravočasno, ker tako ni moglo več naprej, prišli bi do poloma zaradi ponavljanja. **Naivec** je preteklost, kdo pa še hoče biti naiven? **Spalnik** predstavlja

tudi svojevrstno situacijo pri vas. To se vsak dan dogaja v Sovjetski zvezi, pa ni vse skupaj nič posebnega, zamenjajo karte, pa je. Torej predstavlja takšna situacija preteklost. Oba filma sta strašno dolgočasna in slabo narejena — skupaj z **Vojakovo ljubeznijo**. Toliko dilentatizma skupaj ne prenesem. Če se vrnem k prvima dvema: zame je bilo presenečenje videti to vrsto pristopa k sodobni tematiki, morda prvič v jugoslovanski proizvodnji, da posegata v centralno jugoslovansko družbo. Postavlja se vprašanje: ali si lahko srečen doma ali moraš v tujino? To je mediteranska problematika, za vas nacionalni problem, ki mora najti odsev v filmu.

Paskaljevič je eden najbolj nadarjenih jugoslovanskih režiserjev. **Pavel Pleša** najbolj zanimiv festivalski film kljub vsem napakam, predvsem njegov konec. Zanimiv je ta vaš problem samoupravljanja, v katerem se najde ena sama avtoritativna osebnost in vsi se ji pokoravajo. To je najbolj aktualen problem vašega sistema, kajti nisi sposoben kontrolirati vseh in vsega. Takšne stvari se morajo dogajati, ker je to normalno. Morda je v filmu preveč soc-realizma, predvsem na koncu: delavci nikoli niso proti delavcem. Ne mislim, da je to napaka, je nekakšna jugoslovanska različica sovjetske **Premije**, ki je zame najbolj pomemben sovjetski film zadnjih petih let. Tako je zame najbolj pomemben tudi ta jugoslovanski. Ne zaradi kakovosti, marveč zaradi problematike, ki jo obravnava. Igralci so dobri. Pri Paskaljeviču je slab scenarij z dobrimi dialogi — kar je anahronizem, z odličnimi

situacijami in slabo režiran. Osrednji junak je takšen kot Hamlet, oče je predstavnik kabareta, mati je predstavnica politično avantgardne igre, Sokičeva je nacionalna igralka. Kakorkoli, tadva filma sta najbolj pomembna. Zgodovinski filmi so bili zanimivi, ampak ne zame. Mimica ni za mednarodni interes. Nihče ne pozna detajlov pred 400 leti. **Idealist** je tipična zgodba iz časa avstro-ogrške monarhije. Že petnajst let hodim k vam, nikoli nimam počitnic, tudi v Pulju ne. Vaš nacionalni filmski festival je zanimiv, ker srečam ljudi, ki jih ne srečam nikjer drugod. Zame je jugoslovanski film najbolj zanimiv v Evropi — pa ne samo v Evropi — vseeno, če je dober ali slab. Pred dvema letoma je bilo najslabše leto: le 13 filmov, od teh dva televizijska. Sem prihajajo isti tujci in to nekaj pomeni. Vedno prihajam, ker gojim posebno zanimanje do jugoslovanskega filma, tako različen je po svojih centrih, na primer makedonski je v sovjetskem slogu, slovenski v francoskem, včasih so originalni, včasih ne. Nikjer v Evropi ni tako pestre palete, kot je tu.

Gene Moskowitz, ZDA

Lani so mi obljubili, da bo letos bolje — pa ni; morda obstajajo samo indikacije, kakršno predstavlja **Čuvaj plaže v zimskem času**. Manj je partizanskih filmov, mislim, da samo štirje od šestnajstih. Ni več politiziranja, tako ne v **Vrhovih Zelengore**, kakor tudi ne v **Štirih dnevih do smrti**. V tem filmu je stavek, ki ga bom povedal po spominu: Bil sem v Moskvi, a od tam ne sprejemam nikakršnih

ukazov. Vendar tudi ni več kasnih 60-ih let, tedaj je bil drugačen odnos do filmov. Kje so filmi, kot so bile **Vrane** ali **Buba šinter?** Morda iz dejstva, da je manj filmov izhaja, tudi manj izbire. Tehnika nikakor ni napredovala. Nekateri filmi pa so dobro narejeni: partizanski filmi, ki jih morda vi ne marate. Imajo pa odlično kamero, osvetljavo. Veliko je odvisno od režiserja. Mislim, da so vseeno malo boljši od lani.

Bele trave imajo lepe situacije, je pa čuden film. **Idealist** je najbrž dobra knjiga, filmski vtis pa je preveč literaren. Goran Paskaljević je najbolj zanimiv, kljub spominom na češki film, ima pa svoje izvirnosti.

Jugoslovanska filmska ustvarjalnost je zanimiva. Ne prihajam le zaradi nje že deset let, ugaja mi tudi festivalska atmosfera. To je proizvodnja, ki vzbuja pozornost v svetu. Trije do štiri dobri filmi med šestanajstimi nikakor ni slabo. Če sem bil preveč kritičen, je to zato, ker pri vas obstoja možnost za boljše.

Sergej Drobašenko, SZ

Splošne ocene o letošnjem festivalu še ne morem dati, ker me čaka še nekaj filmov. Tako slabega vremena v Pulju še nisem doživel, tu sem četrtič. Predvsem opažam spremembe v obravnavanju partizanskih filmov. Prej smo gledali herojske teme, zdaj opažam prehajanje v odkrivanje normalnih človeških odnosov. Vendar vse še ni dovolj tematizirano. Name ni napravil posebnega vtisa niti en film. Omenl pa bi dva: Vatroslava Mimico, ki v svojem **Kmečkem uporu** kaže nov vidik zgodovinske teme in menim, da je to pomembno delo za jugoslovansko kinematografijo.

Drugi je **Čuvaj plaže v zimskem času** z izvirnim pristopom k sodobni temi. To je film, ki sledi psihologiji mladega človeka ob njegovem vstopu v življenje. Ta mehanizem je zanimiv in pomemben kljub žalostnem koncu. Morda je to celo pesimističen film, prikazuje pa izsek iz vaše družbe, se pravi problem razvoja osebnosti. V njem je tudi moralna problematika mladega človeka.

Pavle Pleša pripoveduje tudi o usodi, vendar nisem gotov, v njem ni prave problematike. Na vsak način pa podpiram sodobne filme.

Jerzy Plazewski, Poljska

Vsako leto ima puljski festival živahen odmev v poljskem filmskem in književnem tisku. To ni le cenen kompliment. Že kakšnih deset let obravnava poljska kritika jugoslovanski film kot enega najbolj zanimivih v socialističnih deželah: je nekonformističen in bogat z raznovrstnimi stilističnimi predlogi. Tudi če so Jugoslovani v zadnjih dveh, treh letih izgubili nekaj svojega prestiža, ki so si ga pridobili s takšnimi filmi, kot so **Zbiralci perja**, **Rondo** ali **Čas brez vojne**, so vesti iz Pulja vedno težko pričakovane: morda bo pa prav letošnji festival priča novemu vzponu jugoslovanskega filma? Naše zanimanje za samo prireditve v Pulju ni platonično. Spoznali smo (čeprav z zamudo), da mora imeti vsaka ambiciozna kinematografija svojo vsakoletno razstavo. Zato, da bi v nacionalnem prostoru lahko mirno napravili bilanco, si izmenjali mišljenja, kritično ocenili nove tendence, pogledali odkod in kam gremo. Da bi v mednarodnem prostoru lahko povabili vse poznavalce določene kinematografije: naj resnico o njej napišejo vsemu svetu.

In tako je bil po vzorcu Pulja pred dvema letoma organiziran Festival poljskih celovečernih filmov v Gdanku (ki je tudi pristaniško mesto). Od približno 25 filmov izbere selekcijska komisija v konkurenco 12—14 filmov, med katerimi — tako kot v Pulju — noben ni televizijski. Nimamo pa dveh stvari. Nimamo rimske arene za tako velikanski avditorij (filmske projekcije ponavljamo v tovarnah, v ladjedelnicah itd.). Nimamo, kar je pomembnejše, entuziazma puljskih gledalcev, ki večer za večerom napolnjujejo svojo areno, niti entuziazma jugoslovanskih kritikov, ki prihajajo takorekoč v popolni sestavi, da bi razpravljali v Pulju, čeprav so o festivalskih filmih pisali že pred šestimi ali celo desetimi meseci.

Tako v očeh tujega kritika Pulj domala idealno izpolnjuje vizitko jugoslovanskega filma. Popolnoma druga stvar pa je, kaj je moč prebrati na letošnji vizitki. Torej zdi se mi (to govorim z veliko naklonjenostjo do kinematografije, od katere se veliko nadejam), da lahko preberem precej vznemirljive stvari.

Že nekaj let se jugoslovanski film (kakor tudi v polni meri poljski film) nahaja v slepi ulici, iz katere vidim izhod le v ključu do sobodne tematike. Dosedanja prevladujoča partizanska tematika se je preprosto izčrpala. Prav tako na področju psihološko poetičnih filmov Đorđevića ali **Pogleda v zenico sonca**, kakor tudi na področju monumentalnih epskih rekonstrukcij tipa **Bitke na Neretvi**. Ostane še občasni western (southern?) ali pa didaktični patriotizem za najmlajše gledalce. Prav gotovo teh skromnih okvirov ni prešel Velimirović z **Vrhovi Zelengore** (od katerega dosti bolj cenim primeren oris značajev pri protagonistih **Dekliškega mostu** Stamenkovića).

V situaciji slepe ulice se jugoslovanski filmski delavci radi obračajo k daljni preteklosti. In resnično vse, kar sem videl iz te tematike v Pulju, zasluži pozornost. Predvsem **Atentat v Sarajevu**, ki opominja, da se je 20. stoletje začelo leta 1914, in to z delovanjem srbskih patriotov (v filmu pa se ravnotežje med vprašanjem »Mlade Bosne« in elegantnim dvorom prestolonaslednika zdi nepotrebno nagnjeno v korist slednjega). Ni moč prek zamaha in natančnosti socialnega **Kmečkega upora** (čeprav likovno dekorativni interes Mimice vodi do predsodkov in intelektualne hladnosti). **Najdaljša pot** sugestivno izkorišča »dramaturgijo poti« (tudi prav tako atraktivna topografija filma utira pot popolni individualnosti junakov).

Na puljskem simpoziju pod nenaključnim naslovom »Ali se jugoslovanski film približuje sodobni tematiki« je Miša Stanisavljević branil tezo, da vsak film s sodobno tematiko ne predstavlja tudi sodobnih problemov (s čimer se strinjam) in da obstajajo zgodovinski filmi z zelo sodobno problematiko. Ta slednja trditev se izraža tudi v drugih socialističnih deželah. Vedno pa jo sprejemam tudi kot boječ izgovor, kot opravičevanje za nekaj, za kar ni opravičila.

Zgodovinski film je v določenem razmerju izredno potreben. To so tudi zgodovinski filmi o izredno aktualni problematiki, ki nas angažira, in filmi, kjer je zgodovina izgovor za stilistične opise. Običajno so prvi dobri, drugi slabi. Vendar ne zapletajmo preprostih stvari. Če so sodobni konflikti

prikriti pod zgodovinskimi psevdonimi in se odigravajo le v kostumih iz preteklih časov, je to nevaren umik. Nobena kazen tega ne bo spremenila.

Sedaj pa prav sodobna tematika orje ledino s pogumnim razlaganjem svetu še neznanih skrivnosti mlade socialistične družbe. V Pulju nisem srečal nikogar, ki bi — prav s tega stališča bil zadovoljen s sedanjim filmom v Jugoslaviji (toda bilo je drugače, bilo je!). Na zgoraj omenjenem simpoziju je Predrag Golubović nastopil s tezo, da obstajata dve glavni oviri na poti do sodobne situacije: soc-realizem (razložen povsem kot tendenciozni shematizem) in »črni val«. Morda. Toda zame je bilo veliko razočaranje, da ni niti on niti kdo drug poskusil konkretno analizirati ti dve nevarnosti v konkretnih filmih.

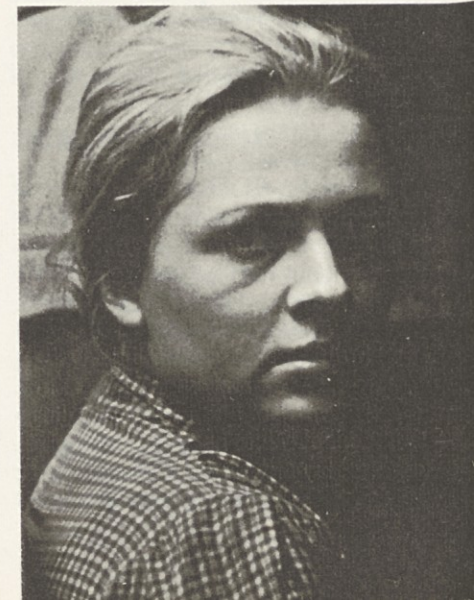
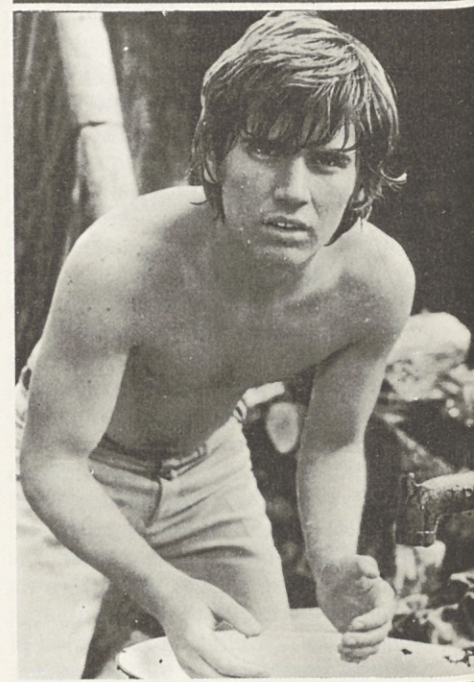
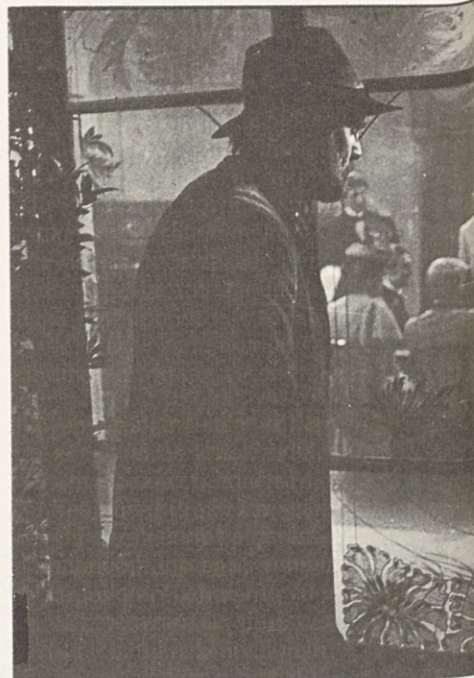
Seveda nevarnost očrnitve lastne dežele ni utopija. Odtod avtocenzura kulturnih politikov, producentov, ustvarjalcev. Če naj bi jaz spregovoril na tem simpoziju, bi omenil neminljivo dejstvo italijanskega neorealizma v letih 1944—1949: ali je »očrnil« Italijo ali je prej vzbudil spoštovanje sveta do naroda, ki je bil obremenjen z grehom sprejemanja fašizma?

Razumeli boste, da sem za najboljši puljski film izbral **Čuvaja plaže v zimskem času** Gorana Paskaljevića. Tudi če ne bi bilo drugih filmov, bi bilo za ta film debitanta vredno priprave v Jugoslavijo. Mladi ustvarjalec, blizu Formanovi, Menzlovi in Jirešovi natančnosti do detajlov, z veliko simpatijo do protagonistov, nenehno lovi ravnotežje na robu ironije in uspe obdržati nekaj pomembnega iz atmosfere dežele. Edini se ni »sramoval časa«, v katerem živi« in zaradi tega mu prerokujem bogato prihodnost.

Podobno pot je ubral še Hladnik v **Belih travah**, kjer subtilnost simpatične ljubezenske zgodbe nadgrajuje ne preveč jasno idejno poanto. V to isto skupino ne morem prišteti **Pavla Pleše**, ki ga je kritika v Pulju predobro sprejela. Seveda se ne sme spustiti v proces premontiranja filma brez pristanka režiserja. Vendar pa gre tu, žal, za film, ki je primitiven v izrazu, poln situacijskih in psiholoških neresnic, čeprav je zanimivi konflikt nastal sredi življenja. Najbolj nevarna pa se mi zdita filma

Vojakova ljubezen in Spalnik. Ali naj bi po »črnem valu« nastopil »beli val«? Otročji didaktizem Pavlovića (Svetislava), naivni mehnizem tendence, skrajna beda igralskih sposobnosti, vračajo jugoslovanski film za četrto stoletje. Kar pa zadeva Ilića, si je gotovo ogledal stari Kawalerowiczjev **Vlak**, vendar, zakaj tako nepazljivo? Nekdo je rekel, da se lahko takšna salonska romanca pripeti kjerkoli. V filmsko obrambo pa rečem — to se ni moglo pripetiti nikjer. Naj povem širše: pot obnavljanja jugoslovanskega filma ne more biti pot obnavljanja komercialnih šablon, ki danes na vsem svetu vzbujajo polakirani nasmeh. Pa čeprav se oblečejo v najbolj moderne kostume.

Mnenja je zbrala
Miša Grčar



festivali — Kranj 76

Zapisali so o slovenskih filmih

Zanimalo nas je, kaj so o slovenskih filmih, predstavljenih na festivalu 1976, zapisali filmski kritiki jugoslovanskih dnevnikov. Žal smo za zdaj lahko v Ljubljani našli le *Politiko*, *Borbo* in *Vjesnik* — medtem ko Nove Makedonije, Oslobođenja, Slobodne Dalmacije, Pobjede in še nekaterih drugih časopisov, ki bi nas v tej zvezi prav tako zanimali, v Sloveniji zlepa ni mogoče najti. Tudi ta izkušnja nas opozarja na prenekatero vrzel v našem medsebojnem kulturnem sodelovanju.

O Pretnarjevem Idealistu

Dragan Belić v Borbi, 1. avgusta 1976

Ko se je Igor Pretnar v sodelovanju s scenaristom Vitomilom Zupanom lotil svojega Idealista po Cankarjevem romanu Martin Kačur, je bilo očitno, da je povzel polemični in angažirani koncept, ki je posebna odlika ustvarjalnosti velikega pisatelja. Film potencira družbeno-kritični pristop k slovenskim razmeram ob izteku prejšnjega stoletja in daje duška cankarjanski ostrini, ki ne priznava nikakršnih meja pri razkrivanju laži, hinavščine in konservativnosti.

V takem kontekstu je lik učitelja Kačurja tisti ilustrativni votek, ki ne vodi zgolj k razlagi posamične usode človeka-idealista, temveč k tolmačenju širših družbenih razmer, v kakršnih glavni junak prebiva. Zdi se, kot da nam Pretnar s to transpozicijo literarne stvaritve dokazuje veličino Cankarjevega pisateljstva. Režiser se prav nič ne izogiba celo njegovih neoromantičnih postopkov, zato mu občasno tudi fantastika služi kot sredstvo za razlago depresivnih stanj, ki jim je podvržen že ostareli vernik prosvetnosti in resnice. Film sestavljajo temni toni in nekakšna pridušenost, ki ponazarja zabubljenost in omrtvičenost določenih grupacij tako, kot ju je v svoji demistifikaciji socialne in družbene ureditve popisoval Cankar.

Po drugi strani pa je v Pretnarjevem filmu tudi precej teatralnosti tako v igralskih kreacijah kot v posameznih dramskih rešitvah. Ta teatralnost je vplivala tudi na statiko dogajanja. Izkazalo se je, da v transponiranju določenega literarnega tkiva ni vselej ustreza. Pripomniti pa moramo, da so songi sami po sebi, četudi so po svoji naravi del teatralnosti, izjemno privlačni in hotenju tega filma prilagajoča se sestavina.

Milutin Čolić v Politiki, 1. avgusta 1976

Peti festivalski večer smo videli Idealista Igorja Pretnarja in Čuvaja plaže v zimskem času Gorana Pskalejviča. Dva filma, ki ju ločita čas, okolje, stil in avtorska izkušnja, a sta si v eni točki vendarle blizu —

v romantični naravnosti in iluzionizmu svojih glavnih junakov. Prvi, učitelj, sanja o preobrazbi Zapolja, majhnega provincialnega mesteca z obdobjem Slovenije na prehodu med obema poslednjima stoletjema. Drugi, diplomirani dijak tehniške šole, pa o ljubezni in o zaposlitvi, ki naj bi mu razrešili vse težave ob vstopanju v življenje. Martin Kačur vidi v tem, da bo revolucioniral svet, tudi svoj osebni ideal, Dragan, ki prebiva v svetu, za kakršnega se je Kačur bojeval, pa je trdno prepričan, da je do uredničenja svojih osebnih sanj samoumevno upravičen. Pretnarjev junak spregleda staro resnico, da tisti, ki se poda na pot prvi, pride navadno na cilj poslednji, Paskaljevičev pa, da je z revolucijo nekako tako kot s pravico — počasna je, četudi smo se o njej učili, da je dosegljiva.

Kačurjevo romantičnost bodo pobili župan, župnik ter duh filistrov in malomeščanov, Draganova hrepenenja pa sile, ki so močnejše od želja, da bi v tem našem svetu vsakdo kar najhitreje dosegel svojo zvezdo. Kar pa se z njuno vero navsezadnje zgodi, je vendarle različno: Kačur jo izgubi, Dragan pa ji, četudi začasno izven domovine, vendarle ostaja zvest. Kačur je izgubil vse, Dragana pa hrabri upanje, ki je nemara večje od možnosti lastnega uredničenja. Taka so pač pota idealistov...

Pretnarjev Idealist je junak Cankarjevega romana Martin Kačur, film sam pa je posnet po tem delu, katerega zgodba podaja stanje duhu in moralnega razkroja taktarne družbene, razredne ureditve. Kačur ni eden izmed Cankarjevih upornikov, kakršen je med drugim hlapec Jernej, ki vidijo novo v prevratu starega. Tu je obča problematika projicirana v izrazito osebnem doživljanju, družbeni kontekst pa je samo naznačen, zajet zgolj v implikacije. Pretnarja pri tem ne vznemirjajo nikakršne dileme, saj je ustvaril film, čigar socialna in etična nota nista v ničemer podvrženi shematizmu in patetiki tovrstnih beril, film, v katerem se Kačurjeve osebne tragedije v ničemer ne oklepa kakršnakoli sentimentalna lamentacija.

Pretnar mojstrsko oživlja duh in razpoloženje časa in se tega loteva z manirami kakega Wajde ali Viscontija, torej s klasičnim načinom evociranja, dostojanstveno, z lahkoto, s prefinjeno optiko (Mile de Gleria), z izvrstno igro svojih igralcev, posebno Radka Poliča v vlogi Martina Kačurja, ki po vsej verjetnosti ne bo imel tekmeča za Zlato areno. Sam film je — s Paskaljevičevim Čuvajem in Mimičinim Kmečkim puntom vred — doslej najboljši.

Mira Boglić v Vjesniku, 3. avgusta 1976

Pretnar je ustvaril film, ki zavzema v letošnji produkciji eno prvih mest, delo, ki sodi med njegove najboljše stvaritve, brez vsakega dvoma pa tudi eno najbolj opaznih ekranizacij literature v zadnjih letih.

O Hladnikovih Belih travah

Dragan Belić v Borbi, 3. avgusta 1976

»Bele trave Boštjana Hladnika — bogato in asociativno delo o naši sedanosti.« Poročevalec čuti posebno zadovoljstvo, da lahko prav danes, ko se festival izteka, o zadnjem filmu, ki mu ga je bilo dano videti, zapiše nekaj prijaznih in ohrabrujočih besed. Spodbudo zanje mu daje film Boštjana Hladnika, Bele trave, ki sodijo, po ocenjevalčevi presoji, v sam vrh letošnje proizvodnje. To razveseljivo dejstvo je prišlo nenadejano, ob samem koncu, v trenutku, ko so obupujoči glasovi že postajali vsakodneвне tožbe nad brezupno usodo naše kinematografije. Hladnikov film je pripoved o mladih, osamljenih, vendar močnih posameznikih, ki so pripadniki velikanske armade, razpete med vasjo in mestom. Poskusu dveh mladih ljudi, da bi si našla prostor pod soncem v enem ali v drugem okolju, botrujejo nenehna razočaranja, toda blagodejni vitalizem navdihuje njuna prizadevanja celo v najtežjih trenutkih. Sredi med svetom brezdušnosti in mehnične civilizacije na eni ter svetom vaške zapuščenosti na drugi strani, v situacijah, kjer

ni nobene možnosti izbiranja, poteka njuna življenjska in ljubezenska zgodba, vsa topla in pristna, a nič manj avtentična glede na življenjsko okolje, ki mu junaka pripadeta.

Scenarist Branko Šömen se torej loteva sodobne teme, aktualne in dragocene za čas naših upanj, obdeluje pa jo na način, ki priča o povsem izvirnem pristopu k te vrste vsebinam. Zavoljo precizne karakterizacije likov, globokega pronicanja v določena socialno-psihološka stanja ter večplastnih motivacijskih primerjav je ta zgodba v Hladnikovi interpretaciji zadobila odlike izjemno lirične pesnitve, ki s svojim poetsko navdahnjenim pristopom celovitemu pogledu na zanimiv socialni fenomen ne odvzame prav ničesar. Film nekoliko pade v svojem srednjem delu, ko se pririneti v prvi plan junaka druge ljubezenske zgodbe, vendar pa se Hladnik od te epizode kmalu spet oddalji in zaključi to močno socialno psihološko dramo s svojimi poetičnimi variacijami izbire motivov in z modernim režijskim postopkom. Ta film je kljub določeni literarnosti sižeja stvaritev, ki se na kar se da učinkovit način približuje našim visokoletečim zahtevam po večplastnem in asociativno bogatem delu o nas, kakršni smo danes, o naši sodobnosti in o junakih sedanjih dni.

Milutin Čolić v Politiki, 3. avgusta 1976

Bele trave so delo režiserja, čigar ime je povezano z emancipacijo našega filma ter njegovega tako formalnega kot tudi vsebinskega in estetskega moderniziranja. Ples v dežju (1961), kasneje pa še Peščeni grad sta pomenila anticipacijo izkušenj in oblik, h kakršnim se je filmska umetnost dotlej povzpela zunaj naših meja, v svetu. Četudi sta vsebovala tudi nekaj malega formalizma in hlastanja za modo, je Hladnik z njima vendarle prvi med našimi režiserji razkril tudi drugačne možnosti, kot smo jih bili vajeni dotlej, ter vnesel v našo filmsko ustvarjalnost novejšo pojmovanje oziroma senzibilnost filma. Reči je mogoče, da je spodbudil film v njegovi siceršnji naravni funkciji poudarjanja človekove osebnosti in njegovega subjekta sredi običajnih socialnih in življenjskih dogajanj. Bolj kot kdaj prej je pričel tedaj v našem filmu fungirati junak sam po sebi, s svojo intimnostjo, in je prenehal delovati kot sredstvo za izražanje kolektivnih občutij, idej in vizij.

Bele trave niso film, ki bi dandanes izkazoval podobne Hladnikove namene oziroma kreativne lastnosti. Ne posega po novih, sodobnih oblikah in ne stremi po vnašanju senzibilnosti današnjega velikega, modernega sveta. S svojo mentaliteto je pravzaprav popoln antipod nenehno vznemirjeni radovednosti sodobnega filma, ki teži k iskanju in razkrivanju, ali je vsaj prepričan, da razkriva.

Hladnik nam pripoveduje zgodbo,

eno takih, ki se mu je pred petnajstimi leti »gnusila« — seveda ne kdove kako utemeljeno. To je preprosta, vsakdanja zgodba — ki jo poznamo ali pa jo, na nekoliko drugačen način, v svojih vsakdanjih življenjskih stiskah tudi sami doživljamo. Zgodbo, kakršnih je iz dneva v dan nič koliko v časopisih ali v podlistkih tedenskih revij: pripovedujejo nam jih sosedi ali sorodniki. Preprosto povedano, zgodbo, ki jo živimo, a je njej podobnih toliko, da o njih vse manj pišemo ali si jih pripovedujemo. Gre takorekoč za anekdoto, kar pa opozarja samo na njen zunanji okvir, ne pa tudi na notranji format. Kajti njene dimenzije so stvarne, življenjske, socialne, humane, pristne — kar pomeni prave, kajti, kot je rekel Tolstoj: »Veliko je v majhnem...«

To je povest o Danetu, vojaku, ki se vrača po odsluženem roku, čaka pa ga Vera, dekle, s katero se želi poročiti. Odideta v svoje hribe, vendar se kmalu vrneta v dolino, v mesto, kjer si najdeta zaposlitev, sprevidita pa tudi, na lastni koži ali z ozirom na izkušnje svojih prijateljev, zgrešenost življenja.

Z obilico nezaupanja, vendar z iluzijo manj, zapustita dolino in mesto (torej civilizacijo) in se vrneta v hribe, na vas, kjer pričneta v tej nekoliko rousseaujevski zagledanosti v naravo verovati v odrešitev.

To je otožna, nemirna zgodba, vendar ne ena tistih, ki bi jemala vero in zaupanje, saj je njeno bistvo v tem, da sredi dvomov, nejasnosti in spopadov, ki jih prinaša ta čas obče razslojenosti in alienacije, išče avtentične izvore življenja in spodbude.

Hrib — dolina, to je simbolična relacija človekovega beganja, kjer se vse moderno, vse progresivno, vsa civilizacija lomi v grozljivi destruktivnosti. Nič ne de, če je ta zgodba do neke mere tudi literarizirana. Film nas popelje na delovno mesto obeh junakov, v perutninsko klavnico, katere ambient uporablja Hladnik mestoma preveč dobesedno kot metaforo, ki naj pokaže, da je z ljudmi včasih prav tako kot s temi nedolžnimi živalmi — življenje jih, nedolžne kot so, stisne za vrat (zgodba o Marku, ki ga ubije sosed, prepričan, da mu je Marko speljal ženo).

Kdaj pa kdaj se v Hladniku razvname stari ogenj, da se, v igrivi strasti, loti raznih optičnih parad in drobnih, šokantnih vizuelnih točk (sekanje glav piščancem, ples s perjem in podobno). V filmu pa je tudi veliko prizorov, ki izkazujejo spontano in ganljivo poetičnost oziroma lepoto (prizor Verinega bega pred nasilnejšem skozi cvetoči vrt, finale filma in podobno).

Tej spontanosti in nežnosti ter čistosti in melanholiji prispevata — kljub določeni prisiljenosti scenarija in režije — svoj delež igralca, ki ju je Hladnik dobro izbral: Marina Urbanc in Jože Horvat.

Ivan Starčević v Vjesniku, 3. avgusta 1976

V ponedeljek sta bila predstavljena še filma Bele trave in Naivček... Bele trave in Naivček zavzemata med šestnajstimi filmi letošnjega Pulja svoje trdno mesto v spodnji osmerici ter označujeta nove nespornost svoje avtorjev z našo stvarnostjo oziroma s delom, s katerim se ukvarjata.

Mira Boglić v Vjesniku, 3. avgusta 1976

Največji spodrsjlaji letošnje proizvodnje so, na žalost, prav na marginah sodobne filmske tematike. Boštjan Hladnik se je skušal soočiti s temo o mladih ljudeh, ki iščejo možnosti za svojo eksistenco. Izkazalo se je, da Hladniku ta tema ni ustrezala, oziroma da je on sam kot avtor preobtežen z nadgradnjo drugačnega tipa, česar se v svojem vrtnanju v realnost ni znal otresti. Njegovo avtorsko prizadevanje je v Belih travah docela nedorečeno in izven vitalnih tokov. Zgodba je ostala neosmišljena in popolnoma shematična.

O Duletićevem Med strahom in dolžnostjo

Milutin Čolić v Politiki, 4. avgusta 1976

Film Med strahom in dolžnostjo je, kot nam lahko sugerira že razmeroma eksplicitni naslov, moralno psihološka drama, iz katere zavesti in občutenja je moč razbrati tudi njene dileme. Vprašanje je preprosto in obenem usodno: biti zvest samemu sebi in ostati zunaj spopadov, ki jih prinaša vojna, ali pripadati nekemu in ne biti sam svoj gospod? K prvemu navaja človeka nagon samoohranitve in spontanega občutenja pravice do samoodločanja, k drugemu zavest, da bi ograditev od vsega, pa celo pred stiskami bližnjih lahko pripeljala k novim kolizijam, v prvi vrsti moralnim.

Torej — človek sredi med svojim predestiniranim: jaz in občim: mi. Absolutnost pravice, da ostaneš sam svoj gospod, bi lahko v tem primeru postala dvomljiva, kajti vmes so preizkušnje, ki človeku nalagajo žrtvovanje lastnega subjekta zavoljo eksistence vseh, svojega naroda in domovine. Po drugi strani pa bi morala tako žrtev vendarle navdihovati jasna zavest o veličini tovrstnega ravnanja. Z eno besedo: spoznati je potrebno bistveni smisel odločitve, naj bo kakršnakoli.

O človeku med tema dvema večnima Scilama, strahom na eni in dolžnostjo na drugi strani, pripoveduje zgodba o zakonskem paru, možu in ženi, ki preživljata vojno na vasi, v relativnem miru in brez večjega strahu. Dnevi minevajo, ko pa se odločita, da bosta v hiši skrila ranjenega partizana, njun mir počasi izgine. Vojske prihajajo druga za drugo, različne, pa vendar z enakimi prizivi na čast svojega orožja

(italijanska, nemška, belogardistična, ustaška, četniška) in z enakimi posledicami nasilja in smrti. Smrt je v hiši, na polju, v gozdu, v materinem telesu... Prihajajo tudi partizani, pravzaprav »puntarsko slovensko ljudstvo«, ki mu intimno pripadajo tudi gostitelji njihovega soborca. Toda eno je dolžnost, drugo strah. Odločitev je imperativ, v prvi vrsti etični. Gre za staro dilemo, ki jo Duletič povzema po pripovedovanju Polhograjski Dolomiti Karla Grabeljška, ki je v tej knjigi zapisal svoje vojne spomine.

Duletič opazuje vojno neposredno skozi človeka, prek introspekcije, s psihologijo. Vendar je njegov pogled pretežno splošen, zadoščajo mu prve, neposredne impresije. Ko je neko stanje bolj ali manj ugotovljeno, si ga ogleduje iz precejšnje distance, brž ko skuša seči globlje, pa postane njegovo avtorsko opazovanje površno, naglo, razdrobljeno in zlasti deskriptivno. Junakovo dilemo in dramo najpogosteje opisuje — iz različnih zornih kotov, iz različnih razdalj, a v glavnem z enakimi psihološkimi rezonancami.

Režiser se za besedo ne meni in jo zelo malo uporablja. Toda kakšen paradoks: besed takorekoč ni, vendar smo ves čas pod vtisom (zares nevsakdanje) naracije, ki ni pravzaprav nič drugega kot naracija kamere, optična fraza, ki jo povzročajo deskripcije in njihova ponavljanja.

Odtod občutek stanja, ki se, podano na samem začetku, kasneje le variira, ter vtis, da se vse giblje v vijugah, ki izoblikujejo zaprti krog. Akcija, ki jo je režiser sklenil od zunaj prenesti v človeka, se naglo izčrpa ob ves čas enakih pogledih v njegovo notranjost, zavoljo česar prihaja do notranje statičnosti in do psihološke horizontale na eni sami površini. Dilema je tedaj zajeta v splošni in takoj na začetku podani situaciji, tako da je že čez pol ure vse jasno in razrešeno, sledijo pa le še ponavljanja in variacije »na temo«.

Zanemarjeno pa je psihološko opazovanje tega dobrega, dobrosrčnega človeka, čigar dilema je posledica njegove nerazvite, nekultivirane zavesti o vzvišenosti boja, s katerim je po svojem občutenju povezan, njegova vizija pa mu — ob vseh surovih preizkušnjah gole eksistence — še zlasti ne more biti razvidna. To je pomemben motiv dileme, ki jo film zastavlja.

A četudi je zavoljo tega vse skupaj neke vrste etuda, nekakšna obča refleksija o vojni, gledana skozi vojno v ljudeh samih, je vendarle očitno, da uveljavlja Duletič, kljub tveganju, ki je pripeljalo k nezaželenim konsekvencam, pozornosti vreden poskus drugačnega, za nas svojevrstnega pogleda na vojno oziroma narodnoosvobodilni boj. Ta poskus seveda ni brez umetniških učinkov — že nasploh, še posebej pa z ozirom na igralske stvaritve Borisa Juha in Marjete Gregorač, ki imata celo v svojem molku moč zgovornega izražanja, zgolj s pogledom pa zmoreta izreči,

česar drugi ne zmorejo niti z besedami niti z gibi.

Film, naj končam, ki po Idealistu in Belih travah prispeva svoj delež k zanimivosti repertoarne palete slovenske kinematografije in jo tako v tematskem pogledu kot z ozirom na ustvarjalne rezultate dela kar najbolj popolno.

Mira Boglič v Vjesniku, 3. avgusta 1976

Drugačen je eksperiment Vojka Duletiča v filmu Med strahom in dolžnostjo. Ta avtor poskuša govoriti o vojni in nasilju iz zornega kota neopredeljenega kmeta, ki pade na svojem domačem pragu kot žrtev strahu in pasivnosti. Če si je te vrste zgodba v resnici lahko zaslužila pozornost, pa je avtorja njegova ideološka neopredeljenost zavedla v konfuzne in družbeno neosmišljene konsekvence. Zanimivo je, da je Duletičev pristop k realizaciji tudi v estetskem smislu samo ilustracija njegovih formalističnih iskanj. Vseeno pa je Duletič, če imamo v mislih stil in izraz, na planu filmske forme izkazal vsaj dovolj veliko mero decidiranosti in konsekventnosti.

Ivan Starčević v Vjesniku, 3. avgusta 1976

Film Vojka Duletiča Med strahom in dolžnostjo je eno najprijetnejših presenečenj 22. Pulja. Na sporedu je bil ob koncu festivala, ko je spored namočil dež in ga je razsul veter. Duletičev film je vnovič zbral na vse strani razpršena upanja, da v naši kinematografiji vendarle so režiserji, ki težijo k izvirnosti in posvečajo vse svoje emocije oblikovanju filmskega jezika. Zavoljo tega v Duletičevem filmu o narodnoosvobodilni vojni ni ostalo ničesar, kar bi konservativnim mentalitetam naše vsakdanjosti služilo za serenade ali podoknice t. im. Zgodovini! Spet pa je ta film, čigar tako imenovani »idejni plati« ni mogoče ničesar očitati, delo, v katerem še tako ambiciozni politikanti ne bodo našli šibke točke. Med strahom in dolžnostjo pripoveduje o vojnih dogajanjih v Sloveniji med letoma 1942 in 1944, pripoveduje o težki usodi dveh mladih kmečkih zakoncev (Marjeta Gregorač in Boris Juh), katerih dom je oblegalo petero vojska: Italijani, Nemci, bela garda, četniki in partizani. Četudi mlada zakonca v svoji kleti skrivata ranjenega partizana, se Duletič vnaprej ne opredeljuje na nobeno stran.

V nobenem filmu, prikazanem v Pulju doslej, ni bilo izgovorjenih tako malo besed. Duletičeva kamera spremlja vojaške zločine, spremlja obraza obeh mladih protagonistov in v nepreglednem gozdu krivic evidentira vso množino eksploziva, ki se je pred tridesetimi in nekaj več leti na tem našem življenjskem prostoru strnil v detonacijo, ki je odpihnila v nič vse sovražne vojske ter jih opozorila, naj se nikoli več ne vrnejo. Tako smo letos iz Slovenije dobili dvoje filmov, ki prinašata kar najbolj

pleenito sporočilo. Če je Pretnarjev Idealist najbolj konsistentno delo (naj bo komu všeč ali ne), pa je Duletičev film najbolj izviren, četudi je v njem še kako prepoznati sledove tujih filmskih vzorov. A bilo bi dobro, ko bi take sledove zaznali pri večini naših režiserjev!

Duletičeva čista filmska ambicija na tem trenutku služi kot smerokaz, vendar pa njenemu uresničenju ni mogoče izreči samo najbolj pohvalnih besed. Film ob svojem začetku preprosto ne funkcionira. Izogibajoč se glasbi in besedam Duletič vsak prizor triplicira, pri čemer spreminja samo prostor, od koder snema. Kdor to prestane, se pravi, kdor zdrži do prihoda četnikov, ta bo na koncu filma imel kaj videti.

Razen tega pa je videti, kot da režiser Vojko Duletič ne zaupa v percepcijo svojih gledalcev. Pokaže nam duhovnika z revolverjem za pasom, nato pa taisti revolver še enkrat v velikem planu. Škoda, da se takšno filmsko jecljanje vsiljuje režiserju z ambicijami, kot so njegove.



festivali — Berlin 76

Rast k resnobi

26. mednarodni filmski festival

Vili Vuk

Berlinski filmski festival preživlja pravzaprav že spoštovanje vredna leta, kar pa ne pomeni, da je v njegovi tradiciji vse dobro in vse v redu. Zatradi politične situacije Berlina in zaradi zahodnonemške bojazni, da nekdanja nemška prestolnica in sedanje razdeljeno velenje mesto ne bi ostala življenjsko odrezana od sveta, so v Zahodnem Berlinu vnete glave razmišljale tudi o ustrezni kulturni pomoči pri preprečevanju omenjenega problema. Kultura je zato postala v Zahodnem Berlinu resničen

glasnik zблиževanja med ljudmi in različnimi političnimi sistemi. Filmski festival v Berlinu je brez dvoma nastal iz potrebe, da bi z mednarodnim filmskim srečanjem še bolj odprli zahodni del mesta. Danes je mogoče reči, da se je zamisel uresničila in da prinaša zdaj bogate obresti. Toda v preteklosti berlinski filmski festival ni kazal vedno tiste odprtosti, ki je zanj značilna zdaj, predvsem pa so njegovi organizatorji razumeli film preveč proizvodno in industrijsko, tako da je Zahodni Berlin

v času festivalskih prireditev zamikal predvsem filmske poslovne ljudi in filmske zvezde, ostalo občinstvo, ki bi sicer moralo tvoriti jedro festivala, pa se za berlinsko filmsko srečanje ni dosti zmenilo. Prav ta nekdanjost pomeni kvalitativen premor v tradiciji berlinskega festivala; nanj marsikdo rad pomisli ob sedanjem dognanju, da so se v Berlinu temeljito spremenili in usmerili filmski festival k obliki, ki predstavlja film kot umetnost in kot sredstvo za analizo individualne ali družbene

problematike in kot posredovalca naprednih ideologij. Vsa zadnja leta je berlinski festival dokazoval svojo demokratičnost vsebinsko usmeritev, kar je krepilo njegovo rast k resnobi.

Letos se je od berlinskega festivala poslovil tudi njegov dosedanji direktor dr. Alfred Bauer, ki mu je skozi težke čase, nastale zlasti z gradnjo berlinskega zidu, uspelo pridobiti tudi zanimanje socialističnih držav za sodelovanje na festivalu, ki se je po letu 1961 znašel na zahodni strani zidu. Festivalsko krmilo prevzema Wolf Donner, dosedanji filmski kritik pri uglednem hamburškem tedniku Die Zeit. Seveda je normalno, da je ta sprememba doživela tudi nekaj ugovorov, ki so se nanašali na Wolfa Donnerja in na njegovo nagnjenje k filmom, prinašajočim sveže politične tokove.

Tako je obveljal današnji berlinski festival za filmsko srečanje, ki ima v družini drugih tovrstnih prireditev posebno vsebinsko fiziognomijo. Zanj je značilna že omenjena naravnost k zbiranju in prikazovanju filmov, ki nimajo zgolj zahodnjaškega filmskega naličja. Vsaj letos so bile zahodne kinematografije udeležene z manjšim zastopstvom, pa še tisto, kar je nastopilo, je bilo v znatnem odstotku prikazano zunaj konkurence (na primer ameriški film *All the President's Men* — Vsi predsednikovi možje — v Berlinu so ga prevedli *Die Unbestechlichen*, *Nepodkupljivi* — in francoski *L'année sainte* — Sveto leto). Pač pa so dobile posebno mesto kinematografije v razvoju, če bi se smelo tako reči, in kinematografije iz socialističnih držav. Med tiste, ki so v razvoju, lahko prištejemo tudi zahodnonemško, ki je pravzaprav začela v svoji prenovljeni in filmsko resni obliki nastajati v zadnjih štirih ali treh letih in ki v bistvu nima v sebi ničesar tistega, kar je kakorkoli značilno za zahodnjaške kinematografije: kakšno družbeno ali politično obravnavano skrajnost, po vzorcu razporejeno fabulativno dogajanje in bučno, napeto filmsko izvedbo, ki pa je, to je treba priznati, v mnogih primerih kvalitetna. Zahodnonemškega filma torej ne bi mogli opredeljevati z merili, ki veljajo za zahodne

kinematografije, to pomen, da se v svoji novi razvojni fazi tudi izogiba težnji v zahodnjaštvo.

Če omenimo zdaj nekatere posamezne filme in jih vsaj informativno kritično pregledamo, bomo dobili še natančnejšo predstavo o filmski kulturi, ki jo uveljavlja berlinski filmski festival. V isto rubriko bi bilo na primer mogoče uvrstiti švicarski film *DIE PLÖTZLICHE EINSAMKEIT DES KONRAD STEINER* (Nenadna osamljenost Konrada Steinerja) in nizozemskega *D. PULDER ZAAIT PAPAVERS* (Obisk za dr. Pulderja). Oba filma sta namreč segla po individualnosti in spregovorila o človekovih duševnih navezanostih na svet. Švicarski režiser Kurt Gloor je *NENADNI OSAMLJENOSTI KONRADA STEINERJA* uprizoril zgodbo o ostarelem možakarju, čevljarju, ki mu umre žena. Tiho in delovno živi dalje, dokler ne porušijo zgradbe v mestu, kjer je delal in prebival. Ostane izgubljen in osamljen, toda v njem je dovolj »čudaštva«, da ne klone pred pretresom. Trdno voljo do nadaljnega življenja mu daje tudi prikupna in mlada socialna delavka, ki jo je Konrad v svojih razmerah dobil v pomoč. V tej zvezi doživi filmska zgodba tudi svoj višek, saj začne ostareli Konrad razumevati prijazno skrb socialne delavke kot nekaj posebnega, namenjenega samo njemu, in »službeno« zvezo si začne lastiti kot »zasebno« stvar. Socialna služba je s tem nedvomno dosegla svoj namen, saj se je varovanec začel čutiti varnega, toda zlobni pogledi so videli v čustvenem odnosu med socialno delavko in varovancem neprimerno erotiko, zato so zvezo preprečili.

Gloorov film *NENADNA OSAMLJENOST KONRADA STEINERJA* je filmsko zanimivo delo, ki teče z dramaturško umirjenostjo, v kateri pa zlagoma prihaja do notranje dramatičnosti; film doseže tako tudi prepričljivo poanto.

Drugačen in manj pomemben je nizozemski film *OBISK ZA dr. PULDERJA*, ki ga je režiral znani nizozemski dokumentarist Bert Haanstra. Zdravnik v manjšem kraju dr. Pulder dobi nekega dne obisk: pri njem se prikaže znani

kirurg, nekdanji Pulderjev sošolec, ki pa za svojo slavo čedalje nesprätneje skriva vdanost alkoholu. V Pulderju, ki sprva še ne ve, kaj je narobe s sošolčevu slavo, se prebudi trpek občutek o zakotnosti in provincialnosti ter v čudno nadaljevani zgodbi postane tudi sam pijanec, po neslavni smrti popularnega kirurga se spajdaši s pokojnikovo ljubimko in postane še bolj vdan pijači, dokler se vse ne konča s Pulderjevim spoznanjem, da se je najboljše vrniti v dobre, stare in poštene »provincialne« vode. Če je hotel Haanstrov film pripovedovati o lažeh velikega sveta in o prjstnem, poštenem življenju v provinci, ki bi naj bilo moralni antipod pokvarjenosti in slavi, je bilo seveda storjenega premalo, da bi bila izpoved izbrušena in umna. Film *OBISK ZA dr. PULDERJA* ostaja zato samo zgodba, ki je morebiti zaradi svoje nenavadnosti prijetna za gledanje, ni pa toliko dovršena, da bi nudila stranske učinke in z njimi opozarjala na duševne težave, ki so se spravile nad dr. Pulderja. Francois Truffaut je v svojem filmu *L'ARGENT DE POCHE* (Drobiž) zbral niz izbranih trenutkov iz otroškega obnašanja in s tem uresničil svojo staro željo, da bi globlje prodrl v čudoviti otroški svet. Gotovo mu je prodor uspel, saj je z dokumentarno nazornostjo izoblikoval pred kamerami nekaj različnih otroških svetov in jih kritično postavil pred svet odraslih — pred filmske gledalce. Truffaut v bolj ali manj veselem in sproščenem filmskem vzdušju obrača svoje zanimanje predvsem k psihalni in socialni danosti otrok, sredi tega pa se postavlja podoba o različnih usodah mladih življenj, ki so na tej razvojni stopnji skoraj v celoti odvisna od razumevanja, nerazumevanja in materialnega položaja svojih staršev.

Bolgarski film režiserja Ranguela Valthanova *SLEDOVATELYAT I GORATA* (Preiskovalni sodnik in gozd) je opozoril na iskanje izvernih tem v bolgarski kinematografiji. Preiskovalni sodnik v primeru, ki ga raziskuje (mlado dekle je ubilo nekega moškega), odkriva težo eksistence in razmišlja o posledicah umora, ki je bil v dekletovem primeru

dejanje v sili. Filmu ne bi mogli dosti očitati, če ga gledamo brez pretiranih zahtev.

Od zahodnonemškega filma VERLORENES LEBEN (Izgubljeno življenje) je bilo pričakovati, da bo sopotnik vsega tistega, kar je ta kinematografija dosegla v zadnjih letih. Režiser Ottokar Runze je zares uspešno potrošil svojo ustvarjalno energijo in izpovedal usodo nekega nemškega delavca poljskega porekla, ki so ga leta 1927 obdolžili, da je ubil osemletno deklico. Gre za pretehtano razmišljanje ne samo o krivdi in nedolžnosti, temveč — glede na čas in kraj dogajanja filma — tudi o policijski militantnosti, ki je v tem obdobju začela dobivati nacistične dimenzije. Film Izgubljeno življenje je tudi po tehnični plati v soglasju s svojo pripovedjo, saj je črno-bel, s čimer upodablja dokumentarnost in vzdušje preteklosti.

Mehičani so nastopili s pretresljivo filmsko dramo CANOA (v prevodu je bil naslov razširjen Pokol v Canoi), ki je razgrnila zablode ljudstva v stiku med močjo katoliške cerkve in porajajočim se komunizmom. Stik dveh ideologij je seveda konflikt in cerkev vidi grozečo nevarnost na vsakem koraku. Film govori o »pomoti« v kraju Canoa, kjer so verski nestrpnosti, v prepričanju, da delajo v božjem imenu in da imajo opraviti s komunisti, ubili skupino mladih planincev. Režiser Felipe Cazals je svoj film izvedel z nazorno sliko, tako da je politični in človeški protest proti cerkveni moči tudi jasno viden in občuten.

Nekoliko bolj zapleteni so bili Venezuelci, ki so v Berlinu nastopili s filmom EXPROPIACIÓN (v spremenjenem prevodu Freiheitslied der Anden — Andska pesem o svobodi). Film je pravzaprav brez sestavin igre in v scenariju zapisanega reda, tako da je bolj rezultat resničnih razmer. Kar se tiče zapletenosti, je bila prisotna v folklorističnih elementih, ki jih je težko razvozlati, ki pa so vendarle govorili o težkih socialnih razmerah južnoameriških kmetov in delavcev, do kraja izkoriščenih in teptanih. Še manj je bilo mogoče razumeti

iranski film BAGHÉ SANGUI (Vrt kamnov), ki je bil pred projekcijo povod za demonstracije proti iranskemu režimu, nenaklonjenemu mnogim umetnikom. Ker so se demonstranti med gledanjem filma Vrt kamnov umirili, je bilo mogoče sklepati, da ima film kakšno revolucionarno težo, četudi je govoril o gluhomem ovčarju, ki je doživel božje razodetje in je zvelkel k svoji kajži številne kamne, jih častil ter k čaščenju zvalil še druge. Ker so na koncu romarji le odkrili goljufijo, si je mogoče misliti, da tudi ta film — s sredstvi orientalske filozofije — kaže na slepo vero in na samodejno sledenje množic vsemu, kar je mistično.

Češkoslovaški film DVOJI SVET HOTELU PACIFIK (Dva svetova v hotelu Pacifik) režiserja Janusza Majewskega je obdelal problem socialnih nasprotij, ki jih povzročajo in širijo še osebne našopirjenosti. Film ne premore kakšnih izrazitih obdelav, hkrati je pa toliko preudaren, da njegov nastanek ni odveč. Podobno mnenje bi zaslužil poljski film NOCE I DNIE (Noči in dnevi) režiserja Jerzyja Antzaka, ki je prav tako korektna uprizoritev bližnje poljske zgodovine, projicirane skozi osebnost Barbare Niehciec.

V tej filmski družini se je dobro odrezal jugoslovanski film ČUVAR PLAŽE V ZIMSKOM PERIODU (Čuvaj plaže v zimskem času), ki ga je režiral Goran Paskaljević, scenarij zanj pa je napisal Gordan Mihić. Scenarist je nedvomno zagotavljal trdno zgodbo, vzeto iz življenja, saj je Gordan Mihić preskušen avtor sodobnih socialnih filmskih povesti. V Čuvaju plaže se ni izneveril, Goran Paskaljević pa se je znal filmsko uskladiti s scenarijem, tako da je nastala razgibana, a nikjer pretirana pripoved o mladem Draganu, ki ne najde ustrezne zaposlitve in mora konec koncev tja, kamor ga najmanj vleče — na delo v tujino. Ker bo o tem filmu dovolj govora ob njegovi predstavitvi doma, povejmo samo, da so ga v Berlinu sprejeli prijazno in da je pritegnil k ogledu tudi številne zdomce, ki so v tem mestu na začasnem delu.

Bledo je minila predstava z italijanskim filmom DIVINA CREATURA (Božja stvar); pač zato, ker je režiser Giuseppe Patroni Griffi dogajanje postavil v dolgočasno meščansko okolje, najbrž zaradi tega, da bi s svojim filmom izpovedal tovrstno dolgočasje. Bolj razmišljujoč je bil drugi italijanski film, CARO MICHELE (Dragi Michele) Maria Monicellija, ki je bil tudi bliže sodobni snovi in sodobnemu filmu.

Vzhodne kinematografije so zaokrožili in kvalitativno popestrili Sovjeti s filmom BELYI PAROHOD (Beli parnik) režiserja Bolotbeka Šamšijeva, medtem ko so Američani — če takoj preidemo k filmom iz zahodnih kinematografij — v konkurenci nastopili le s filmom BUFFALO BILL AND THE INDIANS (Buffalo Bill in Indijanci). Režiser Robert Altman je tu znova zablestel s posrečeno sposobnostjo za demistifikacijo ameriškega junaka. Sicer pa — z vrha gledano — zahodnjaški film v Berlinu letos ni prevladoval, kaj šele, da bi kazal kakšne gospodovalne težnje, ki so sicer praviloma vidne na nekaterih drugih festivalih po svetu.

Ob koncu je treba omeniti še sodelovanje Kitajcev, ki so nastopili zunaj konkurence s filmom PRELOM. Filma seveda ni mogoče razumeti in razlagati s filmsko-estetskimi merili, pač pa se je mogoče navezati edino na njegovo politično sporočilo, ki je znano in ki je kljub vsemu zbudilo v Berlinu aplavz. Letošnji berlinski filmski festival — Berlinale 76 — je bil bolj filmski simpozij kot pa običajno gledanje filmov, spremljano morebiti s preživeli oblikami festivalskega življenja. Berlin je ob hrup festivala, zato se je pa okreplil v svojem filmskem repertoarju. To je pa zdaj velika prednost Berlina pred drugimi filmskimi prireditvami.

Odprtost novemu in nekonvencionalnemu

Jože Dolmrak

Za filmski festival v Locarnu, letos je bil že 29., je značilno vsaj dvoje. Obrnil se je raznih političnih pritiskov, tako kantonske kakor konfederacijske narave, zastran svoje odprtosti do novega filma, »ki naj bi vznemirjal tradicionalno švicarsko ugodje in navidezno blagodejno nezainteresiranost« do posledic, ki jih novi film kot socialno-kulturni, ekonomski in politični, fenomen tembolj vnaša v švicarski horizont razumevanja sveta. Z ohranjanjem te pozicije ostaja Locarno prilika za mlade, neznane režiserje, večinoma debitante, da se uvrstijo v to mednarodno prireditve, ki jim omogoči srečanje s publiko, kritiko, trgom in reklamo.

Vendar velja poudariti, da ima Locarno kot festival svojo zgodovino in da novi film danes ni več takšen, kakršen je živel z Locarnom prek neorealizma, francoskega novega vala, brazilskega »cinema nôvo«, pa »direct-cinema« v Kanadi in vzhodnih »boomov« vsaj madžarskega ter češkega filma. Marsikaj se je spremenilo v filmu samem, zlasti v območju tistega, ki ga razumemo kot »novi film«. Najprej gre za dejstvo, da je novi film z razvojem filmske tehnike, filmskega izobraževanja, z vplivom ostalih vizualnih tehnik, demokratizacijo proizvodno-distribucijskega sistema, s spremembami v socialni, kulturni in politični klimi postal vsakdanja praksa, neke vrste »cinéma de recherche«, izbit iz mitologij »čiste« profesionalne proizvodnje in postavljen v vrh

ustvarjanja vsake nacionalne kinematografije. Če takšen film išče svoj pravi izraz, najadekvatnejšo strukturo v početju izrazito eksperimentalne narave, so se morali prav gotovo spremeniti tudi modeli njegove predstavitve publikli, načini informiranja in pisanja o njem. Pojavila se je potreba po ustreznem novem bivanju z njim. Odločitev Locarna, da odkriva neznane avtorje, skromne producente, film, ki se je podal v svojo mladost, da bi se lahko še razvijal, je na mestu. Toda v Locarnu so v udobju in všečnostnem hedonizmu festivala kot klasične turistične prireditve iz nostalgij preteklosti pozabili na samoprilagoditev publike in sebe kot organizatorjev na novosti, ki jih filmi eksperimentalnega značaja prinašajo. Tako tudi večina kritikov, ki obiše festival, ostaja v isti situaciji »pripravnikov perspektiv klasičnega filma«. V Locarnu že nekaj let zapored ni pravih pobud in nikakršne volje približati sebe in festival novostim, ki jih zahtevajo festivalski filmi. Pot do takšnega cilja je nedvomno v spremembi festivala iz dimenzij turizma in Ticina kot obljubljene dežele počitnic v delovno izkušnjo kakšnega Pesara, Toulona ali Thonon-les-Bainsa. V Locarnu pa počasi prodirajo z bistveno napako: z etiketo »novega filma« sestavljajo polovični program »cinéma de recherche« in komercialnega filma ter tako pristajajo na križpotja, ki se razhajajo kot sperti ljudje. To je nemogoče počenjati, tudi če upoštevamo v opravičilo vse

težave, s katerimi se srečuje ta švicarska prireditve. Na njej je 1975. leta Alexander Kluge predstavil film z naslovom, ki bi veljal kot resno opozorilo galantnemu, a delovnemu direktorju locarnskega festivala, Mauritzu de Hadelnu, da je »srednja pot zelo žalosten konec«. To pa festivalu ob tridesetletnici naporov malokdo zaželi.

Preden pa kaj zapišemo o prikazanih filmih, povejmo še skromno ugotovitev. Švicarski selektorji ne uvrščajo v svoje programe jugoslovanskega filma že nekeje od Horoskopa Bore Draškovića, čeprav vsaj Claude Vallon dobro pozna jugoslovanski film. Med drugim je tudi ugledna švicarska filmska revija CINEMA v svoji drugi lanski številki precej tehtno predstavila trenutno stanje pri nas. V zadnjem času bi vsaj Zafranović, Grlić in morda še kdo zaslužil uvrstitev v locarnske programe, pa so posredi najbrž bile »mastnejše producentske želje«, Locarno ni dober filmski trg. Vzporedna programa, »Svobodno tribuno« in »Teden kritike«, ki sta boljši del festivala, sestavljajo v veliki večini novatorska dela in njuna struktura ni tržna, zato ne presenečata brezbržje in lagodnost jugoslovanskih filmarjev do te prireditve. Locarno je namreč kljub vsem svojim zablodam ena izmed poti mladega filma do mednarodne predstavitve. Morda odsotnost jugoslovanskega filma na tem festivalu kaže, da mladega filma pri nas v tem trenutku skoraj ni in da so producentski, ustvarjalni ter kritični napori za

njegovo širšo in ponovno enakopravno uveljavitev še individualni in osamljeni. Le tako namreč lahko razumemo, da v Locarno že precej let ni nobenega domačega novinarja ali kritika, funkcionarja društev ali producenta. Tu dvomimo, da obstaja zadostno zanimanje tudi za vodilni srečanja mladega in eksperimentalnega filma v Toulonu in Thonon-les-Bainsu. Ob teh skromnih dejstvih se nedvomno kaže odnos pripravljenosti, zrelosti in odgovornosti naše kinematografije do razumevanja same sebe kot »malo« širše in sodobnejše celote.

Marguerite Duras je iz strahu pred občutkom nedelavnosti posnela SON NOM DE VENISE DANS CALCUTTA DESERT tako, da se je poslužila zvočne opreme svojega prejšnjega filma INDIA SONG: zamenjale so se torej samo filmske slike. INDIA SONG je zgodba o ženi francoskega ambasadorja v Kalkuti, ki umre od ljubezni in strahu, medtem ko glas nore beračice vseskozi poje o grozi, ki je hujša od smrti. Beli Ind teče in odkriva umiranje, tisto pravo, indijsko od lakote, in ono drugo, evropsko, za katerega že lahko poiščemo kaj vzrokov. Anne-Marie Stretter je pokazana, spoznamo se z njenim možem, z mladim ljubimcem, z njeno preteklostjo, ljubeznijo do glasbe, z njeno neprilagojenostjo do Indije (ki ji nudi vročino, svetlobo, vlažnost, izolacijo) in do življenja nasploh. Film govori o njeni zadnji avanturi s človekom, ki ji je po usodi blizu, s francoskim vicekonzulom v nemilosti, ker je v Lahoru streljal na gobavce in na svojo lastno podobo v gledalu. Večina filma se odvija v nekem kotu salona ambasade, ki vanj prihaja in iz njega odhaja ta lucidna ženska s svojimi bližnjimi. Glasovi so v off-u, si izmenjujejo in pripovedujejo ljubezensko zgodbo, mi gledamo to poslednjo Annino avanturo skozi interiere ambasade in rituale posedanja, vstajanja, ležanja, plesanja nastopajočih. Dogajanje, upočasnjeno, artificialno in distancirano, prekinjajo le lepo peta tožba beračice, klavirski blues (po katerem je poimenovan film) in strahoten ljubezenski krik vicekonzula. Slike niso

»sinhronizirane« z zvoki, čas in prostor sta izolirana vzporedno. SON NOM DE VENISE DANS CALCUTTA DESERT so zvoki INDIA SONG, a so nove slike: zapuščene sobe, dvorišča in vrtovi ambasade, prostori, ki ih je izpraznila smrt. Dolge vožnje po tem prizorišču, inventar notranjštine v različnih planih, izvori svetlobe, gibanja kamere, elementi že slišane zgodbe, tonaliteta-barve-intenzivnost izgovorjenih besed, ritem zvočnih celot in čiste slike, vse to se sklaplja v medijsko realnost, iz katere so navkljub njeni »počasnosti« izbrisani vsi madeži dolgočasje. Gledanje novega filma Marguerite Duras deluje na nas še bolj intenzivno, če smo že preboleli INDIA SONG, v obliki slojevitega komunikacijskega sporočila; v okviru avditivno-vizualne kinematografske celote, katere posameznosti se niti ne zavedamo, ko intuitivno registriramo tisoč majhnih, parcialnih prisotnosti. Ko vse to uskladimo, artikuliramo znano z vsem tistim, kar nam je pobegnilo, izberemo nekaj iz »že izbranega-za-film« s strani Marguerite Duras, se nam razkaže zgodba, ki nam jo je prav Durasova že tolikokrat povedala. Pripoved o ranjeni ljubezni, o mrtvem otroštvu, o zaskočenem življenju in njegovem umetnem podaljšanju. Brali smo že to zgodbo na straneh njenih številnih romanov, z INDIA SONG in SON NOM DE VENISE DANS CALCUTTA DESERT pa nam jo je še pokazala, raziskujoč na moč netradicionalno možnost slike in zvoka v kinematografskem mediju na eksperimentalen in samosvoj način.

DER GEHÜLFE (Človek za vse posle), švicarski film Thomasa Koerfera in LA MARQUISE D'O, ki jo je francoski režiser Eric Rohmer posnel za nemškega producenta, sta verni adaptaciji literature, vendar filmsko neoporečno izpeljani. Njuna filmska slika sicer ne dosega vseh nians pisanega govora romana Roberta Walsera in novele Heinricha von Kleista, vendar v obeh primerih ohranja bistvo sporočil ter pridaja to, kar književnosti najbolj manjka: zvoke, glasove, glasbo, ambiente. Nekje od Bressonovega DNEVNIKA

VAŠKEGA ŽUPNIKA po Bernanosu nismo videli tako vernih adaptacij, zlasti Rohmer je natančno sledil vsaki strani Kleistove novele. Ne bomo se spuščali v tehtnejšo problematiko ekranizacije literarnih del, vendar moramo priznati, da sta oba filma odlični realizaciji kinematografsko zvestega izsanjanja literature. Zgodba človeka, ki opravlja najrazličnejše posle pri nekem faliranem kapitalistu, je lahko tudi portret prebujanja razredne zavesti v švicu konec prejšnjega stoletja, a je predvsem intimna pripoved o kufkajanski eksistenci človeka v sistemu meščanskih mediokritet in nezmožnosti humanih odnosov znotraj takega sveta. Obupno zatrjevanje mlade, noseče markize, da se ne spomni, da bi s kom spala, je neuspešno: v ponovitev marijanskega primera nihče ne verjame in mladi ženi ne preostane drugega, kot da prikljče otroku očeta preko časopisnega oglasa. Najde se poročnik, ki ji prizna, da je izkoristil njeno globoko spanje po nekem vojnem napadu, ko je v želji po pomiritvi vzela precejšnjo uspavalno dozo. Obe temi sta vzeti iz književnosti, ki ni književnost akcije, ker na prvem mestu tretira odmeve na zunanje dogodke v junakovi notranjosti. Koerfera in Rohmera ne zanimajo nikakršna psihologija, analiza, nobena akcija v smislu dramskega dogajanja, temveč fiksiranje trenutkov in stanj, v kateri se nahajata uslužbenec in markiza. Gre za filme izredne vizualne fluidnosti, ki vodi tako daleč, da se človek po njunem koncu spozabi, da je bil v kinu, ki je »čas brez milosti« (Picon), da se gledanja ne more prekiniti, si ga pridržati in ponoviti, kakor je to mogoče z branjem. Imamo občutek, da sta Koerfer in Rohmer ob svojem branju znala natančno prisluhniti korakom jezika, ki so silili po temeljitih slikah.

Dva lepa filma o revoluciji. L'AFFICHE ROUGE (Rdeči oglas, Franka Cassentija je dobitnik letošnje francoske nagrade za najbolj drzno delo leta »Jean Vigo«). Daje vtis, da je to najbolj presunljiv in vzburljiv film, ki smo ga kdajkoli videli o odporniškem gibanju, o aktivnostih skupine partizanov. Cassentijev pristop je

JEAN SERGE BRETON présente

L'AFFICHÉ ROUGE

un film écrit par
FRANK CASSENTI et
RENE RICHON.

REALISATION FRANK CASSENTI

avec

PIERRE CLEMENTI

MAYA WODESKA

LAZLO SZABO

ANICEE ALVINA

ROJELIO IBANES

JULIAN NEGULESCO

MALKA RIBOWSKA

MARIO GONZALES

JEAN LESCOT

SYLVIA BADESKO

ALAIN SALOMON

CO-PRODUCTION

Z/PRODUCTIONS INA

musique

QUARTETTO CEDRON editions

directeur de production

JEAN SERGE BRETON

chef operateur

PHILIPPE ROUSSELOT

ingenieur du son

ALIX COMTE

montage

ANNIE M. MERCIER



briljanten, inteligenten, ni mu bilo do običajnega »retro«-dramskega filma, do oživiljanja mitološke in idilične pretklosti, ki jo nudi snov o borbenih junaštvih skupine vzhodnoevropskih Židov, ki se je borila že v Španiji, pa potem v vrstah francoskega odporiškega gibanja in katero je nacistična propaganda oplakirala po pariških zidovih kot »armijo zločincev, plačancev Moskve in Londona«.

Nekje v Vincennesu so se na pikniku zbrali preživeli borci nekdanje skupine skupaj z igralci, ki jih je Cassenti izbral, da bodo ob tej priliki zaigrali na odru posamezne epizode iz borb te skupine. Tako se med praznovanjem prelivajo spomini inscenirana igra, ki ji je zgodovina le okvir, da se predstavijo politične ideje in emocije, ki so gnale te ljudi v boj za svobodo. Nekoliko brechtovski v svoji zasnovi, vseskozi zelo osebni, brez pravega začetka in konca, brez zapletov in dramtiziranja, s pravišno dozo emocije, se RDEČI OGLAS izteče kot sodobna in aktualna evokacija zgodovine in vloge komunističnega internacionalizma. Nič manj ni pretresljiv VÖRÖS REKVIEM (Rekviem za revolucionarja) Madžara Grunwalskega, hommage enemu prvih komunistov iz revolucije 1919, Irmu Sallaiu, ki ga je reakcija za Hortyja obsodila na smrt in kljub mednarodnim protestom usmrtila v juliju 1932. Grunwalski prične film z izreko sodbe in ga nadaljuje z mehanizmom spominov junaka, ki nam izrisujejo njegov lik, priključiti dokumentarne posnetke veselja naroda med revolucijo in konča s Sallaijem v celici, ko osmišlja svoje revolucionarno delo. Film izrazite subjektivne vizure, intimnih rakruzov, zelo osebne likovno-kinestetične govorice v tipični tradiciji madžarskega filma.

PLEASANTVILLE, ameriški film Kennetha Lockera in Vicki Polon ter REIFEZEIT (Čas zrelosti), ki ga je Iranec Sohrab Shahid-Saless naredil v Nemčiji, sta boleče natančni obdelavi reakcij dveh otrok na dogodke, ki so ponavadi »rezervirani«, da se z njimi spoprimejo odrasli. Mala Samantha je na počitnicah pri babici na podeželju. Nekega dne stara mama umre, ker se ni mogla sprijazniti z mislijo, da bo morala v dom za

starce zaradi avtoceste, ki ji bo uničila dolgoletni dom. Samantha ne pozna občutka smrti, zanjo je babica zaspala v dolge sanje. Tudi za smrad ne ve, od kod prihaja. Potem počasi obuja babico, ji poje, pleše pred njo, jo hrani . . . Vse dotlej, dokler se s svojimi majhnimi izkušnjami ne dokoplje do ugibanja o stvari, ki je nikoli poprej ni videla, otipala, o kateri je samo tu in tam kaj slišala in se zanjo ni kaj preveč menila: do resnice, da ji je smrt prevzela babico. Film postopoma odkriva dejstvo, ki je v Samanthini glavici skrivnost, ki pa se prekmalu pretvori v občutek groze ob preranem spoznanju, da človek lahko kar na lepem umre in da je lepih počitnic tako grobo v hipu konec. Samanthi je bilo ob tej boleštni izkušnji prihranjeno vsaj to, da ji za nekaj časa nihče ne bo skušal razložiti, da je avtocesta potrebna ravno prek vrta in hiše njene babice. Prezgodaj je dozorel tudi deček iz filma Shahida-Salessa, filma, ki spominja na slike iz kake novele Čehova. Mati, prostitutka, ki ob vseh svojih poslih ne pozabi ne pozabi na sina in mu zgodaj zjutraj, ko prihaja iz »šihata«, skrbno pripravlja malico, in sin, ki dopoldneve, ko mati spi, preživlja v šoli, v popoldnevih pa oskrbuje oslepelu starko, da bi s prisluženim denarjem kupil kolo, živita v monotoniji in počasnem ritmu neizmerno navezana drug na drugega. Neki dan je šole prej konec kot ponavadi in Mihael preseneti mater pri poslu z zavaljenim klientom. Na pol jezen in na pol prestrašen steče iz stanovanja navzdol po stopnicah v klet, kjer drgeta in ne ve, kaj bi počel, dokler ga mati od nekod z višine ne pokliče. PLEASANTVILLE kakor ČAS ZRELOSTI nista filma o prvem tangu, o prvi ljubezni, o strani iz dnevnika, o brezskrbnih igrah, o kodru plavih las, ampak o bolečem kosu otroštva, ki sta ga Samantha in Mihael skrila v dlan in ga vzela s seboj za trpek spomin po otroštvu.

Dve kinematografiji tretjega sveta sta sodelovali na locarnski prireditvi z deli, katerih dovršitev sta omogočili Kanada in ZDA. Gre za dva posebna primera in ni opaziti nikakršnega ideološkega vpliva zaradi ekonomske odvisnosti ustvarjalcev od producentov. IL N'Y PAS D'OUBLI (Ne more se

pozabiti) je omnibus, ki ga je trojica čilskih režiserjev, Rodrigo Gonzales, Marilu Mallet in Jorge Fejardo, posnela v emigraciji s sredstvi Office National du Film de Canada. MIRT SOST SHI AMIT, (Žetev: tritisočletnica) pa je etiopski študent Haile Germina dovršil v okviru svojega magisterija na filmskem oddelku U. C. L. E. Čilski film sestavljajo ti zgodbe. Prva je antropološki študij skupine emigrantov v nekem kanadskem interieru (mimogrede spominja na podoben tretman v LOS EXILADOS, Rauola Ruiza, posnetega v Parizu) v planih-sekvencah, z asketsko sliko, brez kakršnihkoli estetskih ambicij v režiji. Problem integracije mlade Čilence v kanadski milje je v ospredju druge zgodbe. Junakinja posebejla mehanizem integriranja in identificiranja Čilencev nasploš s socialno-delovnim okoljem tuje dežele. Ta integracija se odvija kot življenje (v kanadsko domačnost, delo, prehranjevanje, posedovanje strehe nad glavo, poroka . . .) ter kot posvojitve tuje ideologije, kar pomeni spustiti se in misliti s tujimi miselnimi modeli in miti, ne opirajoč se na lastno, predhodno politično in ideološko zavest ter prepričanje.

Zaključna pripoved omnibusa je primer Pabla, intelektualca, ki jo je komaj odnesel iz zloglasnega santiaškega stadiona in se je zatekel v Québec. V novem okolju je prisiljen spoprijeti se s težaškimi delom v jeklarni, da se preživi. Zaživi z naravnost obsesivno pozornostjo, vse malenkosti začne sprejemati nemudoma z neobičajnim poudarkom. Film nudi razmislek o biološki, fizični izolaciji človeka, ki nenadoma spričo težkih okolnosti razume samega sebe le v nuji po ohranitvi. V tem je njegova tragedija, ko v borbi za goli obstanek izpostavi svojo ražsodnost in srčnost upanja v banalnost najbolj osnovnih potreb primitivnega funkcioniranja prehranjevanja in obrambe pred mrazom. Haile Germina je s svojim filmom prijetno presenetil. Po naslovu njegovega dela je bilo pričakovati ali »cinéma-militant«, ki se z zažigalno temo ne ozira za estetskimi kriteriji in rafinirano zgodbo, ali pa filmski jezik poln melodramatskih konstrukcij, glasbenih in dramskih, ki bodo zaključile žalosten film s srečnimi kompromisi, vsječnimi večini publike tretjega sveta,

vzgojene na tradicijah kolonialistične kulture. Haile Gerima se je izkazal kot cineast precejšnje vizualne kulture, ki mu je že v prvencu uspelo približati se problemom rodne Etiopije s stilom, ki je tej ambiciji skladen ter odpira predvideno estetiko. Gerima opredeljuje svoj film kot »docu-dramo« o kmečki družini. V se postavi po robu lokalnemu tiranu. Ta mikro-spopad pojasnjuje retardiran etiopski fevdalizem, kjer tehnologija še ni prodrla in ruralnosti v modernem smislu še ni. Socialna nasprotja simbolizira norec, ki edinj dojema dogodke, in z njim Gerima kritizira domačo fevdalno aristokracijo ter tehnokrate zahodnega imperializma, ki v nemarno izkoriščajo zaostalost. ŽETEV ne priča samo o odkritju nacionalne kinematografije, ampak tudi o znanju in izrazitem talentu njenega avtorja, ki s svojim debutom »ne zaostaja niti za korak za dosežki razvitih kinematografij«. Haile Gerima je v resnici ostal v kulturnih tradicijah svojega naroda, vstopil v svet etiopskih vrednot in ritmov, razkril utrip in vez med svojimi rojaki in etiopsko zemljo.

Helma Sanders je senzibilno spregovorila o zdomcih na delu v Nemčiji. SHIRINS HOCHZEIT (Shirina poroka) bi tudi lahko bila turška legenda o Shirin in Ferhadu, pa je preveč zbadljiva in vsakdanja pripoved o ženski, ki se iz socialno zaostale Anatolije napotil iskat svojega Mahmuda v »civilizirani« Köln. Po nešteti težavah, trpljenju in ponižanjih ga najde le za pet minut, kar je zdaleč premalo, da bi se v tujem svetu znašla, pa se tako v zanjo »prehitrem in prekompliciranem« okolju izgubi in žalostno konča. SHIRINA POROKA je film o avtentični in tipični situaciji tujih delavcev v Zvezni republiki Nemčiji. Resničen film, strahovito natančen, poln nežnosti in poslušna do ljudi, ki za svoj boljši jutrišnji dan prodajajo dušo in telo napredu in pri tem izgubljajo identiteto, nacionalno, socialno, celo intimno.

Mojstra »direct-cinema«, Albert in David Maysles (pri nas smo videli njun »Gimme shelter«) sta se v GREY GARDENS lotila delikatne in nevarne teme, ki nima v sebi, vsaj na prvi pogled, ničesar strastnega. GREY GARDENS so

velika razpuščena hiša, kamor sta se pred svetom umaknili mati in hči, Edith Bouvier Beale (79 let) in Little Edie (56 let), teta in sestrična Jacky ex-Kennedy (slednja ima v filmu le anekdotičen prizvok). Brata Maysles, izkušena v »direct«-tehniki, sta s subtilnim in tekočim gibanjem kamere uspela dočarati pravo eksistenco bivališča v prikazovanju najmanjših zakotij: kamera se vzpenja na podstrešje, se ustavi na odprtini vrat, se spiralasto spusti vzdolž stopnišča, se potopi v vrt, ki je že zdavnaj zapuščen in daje vtis pragozda. Vse povsod se sprehajajo mačke raznih barv in pasem. Ta hiša ima svojo preteklost in monolog-dialog dveh žensk jo razkriva pred nami. Sanje, deziluzije, frustracije, gnev in srd je čutiti iz vsakega stavka, ki ga starki izrečeta. GREY GARDENS niso samo film o zdajšnjem položaju nekega umika, o stanju izolacije iz strahu in razočaranju pred tolikim zunanjim, so tudi lep, občutljiv in nasploh film, ki nas vzdraži in nam daje občutek bližine dveh bitij, ki bi ju v kakšnih drugih okoliščinah še zapazili ne.

FLACONS D'OR (Zlati kosmiči) zahodnonemškega avantgardista Wernerja Schroeterja zastavljajo nekaj vprašanj. Kakšne sorte režiser je Werner Schroeter? Ali počenja teater, opero ali film? Kam spada? ipd. Odgovori na postavljeno problematiko so kompleksni. Poznati Schroeterja pomeni poznati veliko stvari: nemški underground, ki ima korenine v gibanju ameriškega neodvisnega filma in v lastni kulturni tradiciji ekspresionizma in anarhije, nadalje poetiko undergroundna nasploh, pa sistem subkulture in navsezadnje vsaj še zgodovino in strukturo melodrame. Schroeter spada v skupino cineastov, kot so s svojimi filmi-operami v Nemčiji Rosa von Prounheim in Hans Syberberg, v Švici Daniel Schmid, v Italiji Carmelo Bene... Njihovi avantgardni filmi pomenijo oživitve melodramskih dramaturških obrazcev z določenimi novostmi in med starimi mojstri klasične melodrame bi morda le pri Douglasu Sirku našli klice »moderne, eksperimentalne melodrame«. V teh filmih melodramaturgija ni usmerjena v klasične, znane konstrukcije enkratnih srečanj oseb,



Pleasantville, ZDA, režija Kenneth Locker & Vicky Polon



Zetev, Etiopija, režija Haile Gerima



Rekvijem za revolucionarja, Madžarska, režiser Ferenc Grunwaldsky

ki se po številnih smešno-usodnih stvarih dolgo zaljubljeno gledajo, ker gre za novo melodramsko zavest, tudi kritično in zlasti zelo politično. V starejših melodramah je šlo za prikazovanje idealnih reči v nadomestilo za težave in brige naroda, za prezentacijo želja proletariata, ki je za razliko od buržoazije »znan delati in ljubiti« (Bataille), pa je po svoji razredni pripadnosti izkoriščanega ostal v nezmožnosti, da bi užival, poustvarjal prigarano. Zato mu je bilo treba prikazovati na kilometre lišpa, da se je spozabil vsaj malo, in filmska melodrama je dolgo časa funkcionirala kot uslužen instrument buržoazije par excellence. Res je, da je s tem klasična melodrama hollywoodskega tipa tudi kazala na omejenosti in »lastnosti« vladajočega razreda, vendar to ni bil njen bistveni interes. Moderna melodrama avantgardnih avtorjev (ne smemo pozabiti, da še zmeraj slepijo moderne klasike LOVE STORY in VELIKEGA GASTYJA . . .) pa je nasprotno predvsem samospoznavanje agonije buržoazije. Mistifikacija klasične melodrame se je pretvorila v razgaljanje fasciniranosti sado-mazohizma, dekadence ljudi, ki vladajo in upravljajo in ki niso zmožni običajnih ljudskih odnosov in ne ljubezni. Ne verjame se več v lažne sentimente, melodramatsko spogledovanje obstaja samo še v jezi, ko se išče ali sovraštvo ali ljubezen. Zgodilo se je, da je progresivna buržoazna inteligenca spoznala meje nesmisla svoje zastarele igre, ki postaja ne glede na dejstvo posedovanja proizvodnih sredstev enotna igra proletariata in lastnikov/birokratov-tehnokratov: dialektika alienacije. Te melodrame pa ne obravnavajo kot včasih liberalno vizijo človeka, ki je podrejen in je ohranil digniteto, temveč odkrivajo tragično in globoko zavest razrednosti, ki preprečuje izvornost ljubezni, iskrenosti in sličnih človekovih temeljitosti. Tako ostaja proletariatu revolucija, buržoaziji pa histerija. Filmi Schroeterja, Praunheimove, Syberbergera, Schmidta, Fassbinderja . . . so nastali iz histerije, govorijo o blišču sveta, ki umira s sado-mazohistično fascinantnostjo buržoaznih umetnikov do proletariata, do »vere« v neko izboljšanje. Toda njim ne gre za kakšno revolucijo (razen eventualno

estetsko), fascinantnost ni konkretna podpora delavskemu razredu, njim je veliko več do narcisoidne zavzetosti za lasten položaj v družbi (ki je salonsko subverziven in arhaičen), ki je izrabila svoje utečene zgodovinske možnosti. Tako je ideološka resnica Schroeterjevih filmov in ZLATI KOSMIČI niso izjema, saj ostajajo trezen kinematografski razmislek zahodnega intelektualca o sebi in svojem svetu. Schroeter si je filmsko realnost zamislil kot fantastičen, karnevalski, groteskni kolaž z »umetnimi ljudmi«, ki ekshibicionirajo pred kamero svoja čustva, spomine, sanje. Pri Schroeterju je težko poiskati zgodbo na tradicionalen način, ker ni več situirana s strani filmskih junakov, ampak je mišljena od avtorja-in-gledalca: kot Céline tudi Schroeter v sebi zgradi podobo nehumanega sveta, kjer bitja ne komunicirajo več ali v najboljšem primeru »komunicirajo« nekomunikativno, da bi kazala, kako je ta svet neživljenjski. To je najprej film ne-identitete in odsotnosti, ki sta nekje v koreninah človeške tragedije in ki ju Schroeter daje preko subtilnih slik gledalcu v delo. Njegov gledalec mora biti aktiven in se ne sme zadovoljiti z zasledovanjem serije slik, mora jih premišljati, eno za drugo v svojem lastnem ogledalu. Zato smo popreje zapisali, da Schroeterjeva zgodba ne obstaja v slikah-mizascenah teatralnosti njegovih nastopajočih, temveč v odmevih teh slik. Gre za neko dvojno narcisoidnost, Schroeterjevo in našo, oboji primarno ustvarjamo, točneje Schroeter gleda in ustvarja, mi gledamo in poustvarjamo. Samo s takim načinom dela-gledanja lahko nekaj odnesemo od ZLATIH KOSMIČEV, ki so dolgi plani-sekvence (situacije), neprestana ekstazna ponavljanja, asinhronosti slikovnih spominov in zvočnih izkustev; kompozicije, ki vlečejo gledalca kot svoj zunanji element v tok filmske vibracije. Kaj še reči o tem filmu? Da hoče ljubezni, ko nakazuje neka srečanja ljudi v eksotičnih scenografijah realnosti, za katero je sam Schroeter dejal »da je zanj avtomatično fantastična in mnogo absurdnejša, kakor si jo lahko zamišljamo«.

preminulim režiserjem: retrospektivna je bila posvečena Pietru Germiju, videli pa smo tudi Langovo mojstrovino iz 1932, MORILCA, pa Viscontijevo OBSEDENOST iz 1948 in zadnji Pasolinijev film SALO ALI 120 DNI SODOME, ki je lanskega datuma.

Specialne projekcije letošnjega Locarna so bile hommage nedavno

festivali — Benetke 76

Bienale kot »Tespisov voz«

Majda Umnik

Ideja o novem beneškem bienalu se je rodila med spopadom nasprotujočih si mnenj o nekdanjem festivalu oziroma »starem bienalu«, ki je postavil delovanje kulturnih, socialnih in političnih organizacij pod velik vprašaj.

Današnji bienale predstavlja izredno kulturno manifestacijo, ki nima več »zvezdno bleščečega«, spektakularnega in komercialnega značaja festivala, pač pa je resna kulturna prireditev množičnega pomena, »Tespisov voz«, kot jo je poimenoval direktor filmskega dela bienala Giacomo Gambetti.

Kot je razvidno iz statuta novega bienala, se je ta rodil že leta 1893 na željo beneške občine. Star pomen je obdržal vse do sedemdesetih let, ko je po nekaj letih krize ponovno zaživel, pravzaprav na novo šele letos. Besedo »nov« toliko poudarjajo, hoteč povedati, da je razbremenjen vseh grehov, ki si jih je z leti nabral nekdanji festival.

Ta kulturna manifestacija traja skoraj skozi vse leto in obsega gotovo vsa področja kulturno umetniških dejavnosti: je nekakšen pregled kulturno umetniških dosežkov enega leta iz vsega sveta.

Za ves bienale je značilna tudi tema, ki se kot rdeča nit prepleta skozi vse prireditve: to je podoba Španije po štiridesetih letih s posebnim poudarkom na štiridesetletnici državljanske vojne.

Filmski del bienala, ki je letos trajal od 24. avgusta do 7. septembra, je bil razdeljen na štiri programe. Prvi, kot že rečeno, je bil posvečen Španiji, s filmi o revoluciji in aktualnimi temami. Drugi je obravnaval svetovno kinematografijo prav tako štirideset let nazaj, in sicer leto 1936. Tretji je bil namenjen televizijskim filmom, četrti je vzbudil največ pozornosti občinstva, saj je vseboval letos posnete in do bienala v Italiji še nepredvajane filme.

Predstavili so tudi Luigia Chiarina kot režiserja in polemika s filmom LOCANDIERA (Krčmarica), ki mu do danes cenzura še ni dala dovoljenja za predvajanje.

Velike pozornosti je bil deležen sovjetski film, še zlasti režiser Vasilij Šukšin. Predstavili so ga njegovi filmi: ŽIVET TAKOJ PAREN (Tako živi mož), STRANNIE LJUDI, VAŠ SIN I BRAT, KRASNA KALINA (Rdeča kalina).

Na sporedu pa so bili še: ONI SRAŽALIS ZA RODINO Sergeja Bondarčuka, EDINSTVENNAYA (Edinstvena)

Josipa Čeifisa ter estonski ŽENŠČINA S OSTROVA KIHNU (Ženska z otoka Kihnu).

Med najbolj zanimivimi je bil brez dvoma dolg dvodelni film Bernarda Bertoluccija 1900, ki obravnava razvoj delavskega gibanja v Italiji. Značilno je bilo reagiranje publike v areni, kjer so film prvič predvajali. Predvsem se je poznalo, da se v Italiji dogaja nekaj novega, da vse vre in da ima Komunistična partija močno podporo v delavskem razredu. Ob posemeznih sekvencah (igranje Internacionale) je arena odmevala od aplavza, medtem ko so v najlepši kinodvorani na Lidu, v Palazzo del Cinema, kjer je bila prvotno predvidena prva projekcija, še vedno »popravljali klimatske naprave« in so jo zaradi tega zaprli za ves popoldan in večer. Spričo množice karabinerjev, ki so »pomagali« in nadzorovali popravljanje pa tega nihče ni verjel.

Spremni del bienala so predstavljali številni seminarji za kulturne delavce, tiskovne konference, odprte diskusije, okrogle mize in posvetovanja. Bienala 76 v Benetkah so se udeležile vse svetovno pomembnejše kinematografije; sodeč po polno zasedenih dvoranih, ne glede na to, kateri film so predvajali, je verjeti, da prisodoba o »Tespisovem vozu« ni bila brez osnove.



festival Kranj 1976

Marjan Ciglič

Mednarodni festival športnih in turističnih filmov — Kranj 1976

Seveda se mnogokrat tak izbor hote ali nehote pokriva na eni strani z željami in okusom širših plasti gledalcev, na drugi strani pa tudi z dvigovanjem moči in ugleda določene nacije, torej tudi z uradno kulturno politiko.

Zaradi svoje, že omenjene, atraktivnosti, predvsem pa zaradi izjemne gibljivosti, saj je bistvo športa prav gibanje, pa daje ta tematika tudi zelo široke možnosti tehnični in ustvarjalni izraznosti filmske govorice, športni boj pa je največkrat že tudi naravni dramaturški okvir filmskega dela. To seveda postavlja športni film v najnaprednejše tokove svetovne kinematografije in je torej vse prej kot stranski rokav siceršnjega razvoja.

Najbrž ne bi mogli enakih trditev postavljati tudi za turistični film, saj praksa kaže, da filmi s to tematiko največkrat ostajajo hladni in brezosebni izdelki, omejeni na reklamiranje lepote nekega kraja ali pokrajine in očitno največkrat nastajajo kot naročeni filmi turističnih agencij ali konzularnih predstavništev. To pa tudi v večini primerov pomeni, da so se avtorji sicer podredili naročeni temi, jo obrtno solidno ali celo nadpovprečno dobro realizirali, vendar so vseskozi ostali ob strani, avtorske topline in zagretosti ni čutili. Le redki so filmi, kjer se je avtorju ob sozvočju glasbe in vizualnih učinkov naravne lepote posrečilo doseči harmonijo umetniškega izdelka.

Moramo pa omeniti še »tretjo« zvrst, to je kombinacija športa in turizma, ki posebno v zadnjem času dobiva na veljavi. Povezana je z vsesplošnim svetovnim gibanjem »nazaj k naravi« in kaže neko naveličanost in razne fobije modernega človeka velikih mest, oziroma njegovo pripravljenost, da se reši presij moderne civilizacije. Verjetno bo turistični film zaradi svoje hladnosti in vsiljive skonstruiranosti ter naivne idilike moral zelo kmalu odstopiti svoje mesto tej »tretji« zvrsti.

Čas je, da si vsaj na kratko ogledamo tudi filmsko bero, ki jo je tokrat ponudil festival v Kranju. Priznati moramo, da s svojim dokaj visokim kvalitetenim nivojem letošnji program kaže optimistično in razveseljivo podobo. Selektorju se je namreč odzvalo kar 33 držav in prijavilo 125 filmov športnega in turističnega žanra. Poudariti moramo tudi, da se je med znanimi kinematografijami prijavilo precejšnje število držav tretjega sveta, kar je gotovo še dokaz več o izjemni popularnosti in visoki ceni, ki jo ima festival v svetu.

Selekcijska komisija je za uradni program festivala izbrala 48 filmov v trajanju okoli tisoč minut, kar je zapolnilo več kot 10 kvalitetnih festivalskih celovečernih programov. Od teh 48 filmov v konkurenci pa je velika večina — 35 filmov — iz žanra športnega filma in le 13 filmov je svojo temo posvetilo turizmu. To še enkrat potrjuje našo tezo o priljubljenosti športne tematike, saj so tudi kvalitetni vrh nagrajenih filmov tvorili pretežno športni filmi.

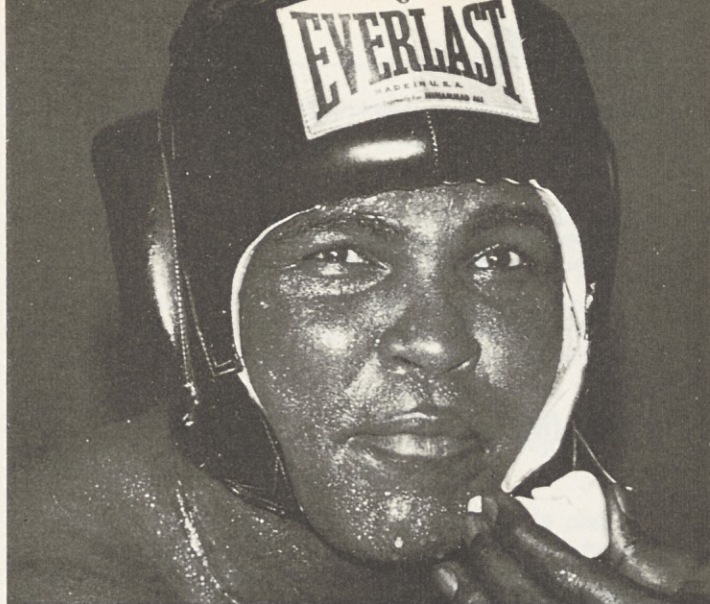
Posebno opazen je bil izbor švicarskih filmov, ki je tudi dobil veliko plaketo mesta Kranja za najboljšo selekcijo. Zanimivo je, da je večina njihovih filmov televizijske narave, tako po sami tehniki (16 mm filmski trak) kot predvsem po ustvarjalnem pristopu (intervju, dolgi kadri, več spremenega komentarja, manj ritmične montaže in vizualnih učinkov). Prav film iz švicarske selekcije MUHAMMAD ALI — DRUGI BOJ pa je bil obenem najbolj zapažen film festivala in dobil grand prix — zlati Triglav, za svojo protirasistično noto.

V selekciji sovjetske kinematografije, ki se je festivala udeležila s samimi športnimi filmi, narejenimi izrazito filmsko, za razliko od švicarskega televizijskega pristopa, je najbolj izstopal film DVIG, ki je za dinamično obdelavo reakcij dvigovalcev uteži kot odlična psihološka študija prejel drugo nagrado — srebrni Triglav.

Tretjo nagrado — bronasti Triglav — je prejel jugoslovanski film ŠESTI IGRALEC, čeprav moramo priznati, da jugoslovanska selekcija tokrat ni izstopala po svoji kvaliteti, ampak je prej ostajala v neki poprečno dobri kvalitetni ravni. Slovenci smo žal bili še skromnejši s svojim deležem, saj je naš edini film KALI JE VENDORLE ZAHTEVALA prišel v konkurenco direktno z montažne mize naše televizije, VIBA film oziroma slovenska uradna filmska proizvodnja pa v dveh letih ni izdelala niti enega filma z zahtevano tematiko.

Številčno največjo selekcijo so poslale na festival ZDA, vendar večina njihovih filmov ostaja v poprečju, čeprav se lotevajo zanimivih tem: letenja z zmaji, novi športi, rekreacija. Omenimo naj še francosko selekcijo odličnih športnih filmov, pa še kanadsko, češkoslovaško in poljsko selekcijo pretežno športnih filmov.

Nagrada CIDALC — Pierre de COUBERTIN je posebna žirija dodelila madžarskemu filmu VRNITEV, ki se najbolj približuje idejam in idealom ustanovitelja modernih olimpijskih iger. Opaženi in nagrajeni so bili še kanadski JACK RABBIT (nagrada ICSP-UNESCO), jugoslovanski PUŠČAVSKA LADJA (režija), poljski HOKEJ (scenarij), francoski BANDAMA '75 (kamera) in indijski film MATI GANGES (glasba). Še nadaljnjih sedem filmov pa je dobilo posebna priznanja. V slovesnih trenutkih podeljevanja nagrad se je iztekel šesti mednarodni festival športnega in turističnega filma v Kranju. Težave so bile pozabljene, skrbi za obstoj in razvoj predstavljene za dve leti naprej, izkušnje tega festivala pa zaklenjene v prazen festivalski sef? Upajmo da vendarle ne!



Kranj je od 15. do 21. septembra gostil že tradicionalni, šesti po vrsti, mednarodni festival športnih in turističnih filmov. Festival ima bienalni karakter, in je torej prebrodil že precejšnje število burnih let in premagal marsikatero težavo na poti svojega obstoja. Po doseženih letih bi tudi lahko sklepali, da je v Kranju ne samo močno odjeknil, ampak da je tudi že prešel v kulturno zavest njegovih žiteljev in pomeni Kranju in kranjski publiki vrhunsko kulturno prireditev sezone, kar bi po svoji kvaliteti in mednarodnem ugledu brez pridržkov zaslužil. To pa so zgolj predvidevanja in sklepanja na osnovi odziva v mednarodni in delno tudi jugoslovanski filmski javnosti, saj v resnici festival ne samo, da se vseskozi bori z materialnimi težavami, ki resno ogrožajo njegov obstoj, ampak tudi in predvsem ni našel poti do domačih gledalcev, ni se usidral v kulturni zavesti Kranja, kar pa spet retroaktivno pomeni skrajno hladen odziv in odnos kranjske uradne kulturne politike in kranjskega gospodarstva, ki naj bi konec koncev festival tudi gmotno podpirali.

Seveda bi se morali ob tem vprašati ali ima Kranjski festival res zgolj samo ozki regionalni oziroma občinski karakter (ne glede na to, da je v bistvu mednarodna kulturna manifestacija), ali pa vendar lahko govorimo ob Kranju o nacionalnem slovenskem festivalu, ki pa bi ob tem seveda moral angažirati tudi ves nacionalni potencial ob organizaciji te prireditve.

Kdor malo bolje pozna situacijo okoli festivala, mu bo seveda takoj jasno, da kljub angažiranju naše televizijske hiše in emitiranju nekaterih filmov, kljub poročanju v tisku in radiu, kljub materialni pomoči republiške kulturne skupnosti, festivalu še ni uspelo prerasti ozkih regionalnih okvirov in zrasti in pravo nacionalno slovensko kulturno prireditev.

Če smo že prej ugotovili, da uradna kulturna politika v kranjski občini hladno sprejema festival, in da

ostajajo možnosti, da bi s festivalom samim, predvsem pa z njegovimi spremljajočimi prireditvami in dogodki lahko bistveno obogatili kulturno življenje Kranja, neizkoriščene, moramo žal ob širše zastavljenem vprašanju nacionalnega karakterja tega festivala ravno tako ugotoviti zelo skromno odmevnost.

Nedvomno večji del krivde za tak položaj lahko iščemo v preozki sestavi upravnega odbora festivala (kar zoža že tako ozke interese), ki se seveda ne more posvečati drugim problemom kot neposrednim organizacijskim poslom okoli projekcij, namestitve tujih in domačih gostov, njihove vključitve v festivalske in protokolarne prireditve. Da se festivalski upravni odbor ni kaj bistveno ukvarjal s problemom, kako festival približati gledalcem in jih koncu koncev tudi privabiti v dvorano, nam brez dvoma dokazujejo komaj do polovice zasedene dvorane ob festivalskih projekcijah. Tako sestavljen kot je pač bil, upravni odbor festivala tudi ni mogel mnogo več narediti, ampak kvečjemu zasluži pohvalo za korektno opravljeno delo, saj ni mala stvar voditi tak mednarodni festival, ki se obenem tudi trudi, da ne bi ostal v strogih okvirih projekcij, ampak da bi v festivalskih dneh ponudil čimveč zanimivih dogodkov (letos na primer je bil to dan manj znane finske kinematografije, ob katerem so Kranj počastili s svojim obiskom ambasadorica Finske v Jugoslaviji in znani producenti in ustvarjalci finske kinematografije; zatem sem jim filmov za jugoslovanske distributerje ipd.).

Kranj v dneh festivala obiše, kot že rečeno, veliko število eminentnih imen svetovne in domače kinematografije, ki pa se vsi kar nekako izgube v nezainteresiranem kraju, namesto da bi njihovo prisotnost tudi širše izkoristili vsaj za razgovore in debate o njihovem filmskem delu, o festivalskih filmih, o filmski estetiki. Ti ustvarjalci se takim vabilom radi odzovejo, kar so dokazali sovjetski umetniki

z znanim igralcem Vječeslavom Tihonovim na čelu, ki so obiskali mlade filmske amaterje v tovarni Sava in se z njimi pristrčno pogovarjali o najrazličnejših filmskih temah. In Kranju kot močnemu gospodarskemu središču takih možnosti in zanimanja gotovo ne primanjkuje, le animatorjev ni dovolj. Seveda bi bilo treba tudi širše razmisliti o popularizaciji našega festivala izven kranjskih okvirov, to pa je, kot že omenjeno, delo širšega kroga ljudi in predvsem skozi daljše obdobje, saj se v tednu dni, ko festival že razgrinja svoj program, ne da ad hoc in improvizirano pripraviti vseh takih srečanj ali podobnih prireditev.

Ob vsem povedanem se utemeljeno zastavlja vprašanje ali festival sploh zasluži tako pozornost, ali ni mogoče tematska usmerjenost festivala, torej šport in turizem, le preozka, da bi lahko tudi v kontekstu svetovne filmske produkcije dala dovolj dobrih in celo izjemnih filmskih stvaritev? Ali ni mogoče ta zvrst filma le stranski rovak v mogočnem toku iskanja in modernih gibanj v svetovni kinematografiji? Zanimivo bi bilo tudi ugotoviti, v kakšni kulturni plasti se porajajo vzgibi za nastajanje filmov s to ozko specializirano tematiko, oziroma kakšni nacionalni interesi zagotavljajo sredstva za realizacijo takih projektov.

Okvir tega poročila o kranjskem festivalu je verjetno preozek, da bi lahko podali poglobljeno sociološko in estetsko analizo tega fenomena, zato skušajmo le z nekaterimi, le napol utemeljenimi trditvami odgovoriti na zastavljena vprašanja.

Brez dvoma je šport s svojimi izredno atraktivnimi dogodki, z napetimi tekmovanji, s samim, včasih celo akrobatskim gibanjem, s celo vrsto znanih športnikov, ki se v določenih trenutkih povzpnejo do pravih nacionalnih junakov, izredno privlačen kot tema za film, zato se ni čuditi, da filmski umetniki največkrat spontano iščejo možnosti za izražanje s filmom prav v športu.

teme

Proti zlorabi revolucije

Kroki (III)

Matjaž Zajec

Vojna je velikanski stroj, ki postavi na glavo družbene zakonitosti, moralne norme, posameznikovo vedenje, vojna je kot podivjan konj, ki seka s svojimi kopiti na vse strani in se ne ozira na to, koga bodo udarci zadeli, koga bodo prizadeli in koga uničili. V tem stroju vojne se meljejo usode milijonov ljudi, ki se v boju in strahu za lastno existenco odpovedo vsem pravilom, ki so veljala v miru. Spopadajo se med seboj, ubijajo, uničujejo, kot v histeričnem krču so, ko jim strah hromi vse ude in se psihoza vojne useda v njihovo notranjost in jih napolnjuje z grozo. Vojna je grozna, grozna predvsem zaradi razčlovečenja, ki ga povzroča, zaradi novih, nečloveških pravil, ki jih postavlja.

Vojna je množično gibanje, hkrati pa se lomi skozi usodo posameznika, ki se je v spletu okoliščin našel na tej ali oni strani vojnega stroja in potem v vsem deluje po nenapisanih pravilih vedenja, ki so v popolnem nasprotju z njegovo moralo, z navadami, z vedenjem in sistemom vrednot, ki so veljale v času miru. Toda vojna ni samo nekontrolirano, množično, ubijalsko gibanje, vsaka vojna je, v različni stopnji seveda, tudi revolucija, saj gre v vojni konec koncev vedno za spopad dveh strani, od katerih se ena (nosilec oblasti) zavzema za ekspanzijo in utrjevanje obstoječega, druga pa se temu silovito upira v imenu novih, na višji stopnji zgrajenih vrednot, za drugačno organizacijo družbe in za drugačno, boljše mesto človeka v njej.

Nas zanima vojna predvsem s stališča revolucije. To se pravi vojna kot posledica tako izostrene krize družbenih odnosov, ki se jih ne da več reševati po mirni poti, ko so družbeni odnosi tako do skrajnosti napeti, da je revolucija edini možni korak naprej v preobrazbi družbe, korak v osvobajanju človeka. Revolucija je potemtakem posebna vojna, ne zaradi tega, ker bi se revolucionarni boj v tehniki bojevanja kakorkoli razlikoval od bojevanja sicer, revolucija je posebna vojna zavoljo velikega in usodnega spopada dveh ideologij; v naši revoluciji nosilcev, ideologije socializma in komunizma z ideologijo kapitalističnega sveta, in zmaga naše revolucije pomeni začetek preobrazbe družbe v njenih temeljih, pomeni uveljavitev novih vrednot, ki so začele živeti po njeni zmagi. V takšnih okoliščinah se tudi vloga posameznika v vojnem stroju spremeni, vojni stroj ni več ubijalsko gibanje, v katerega je posameznik »vržen« brez lastne

volje in prepričanja, temveč gre za zavestno sodelovanje posameznika, združenega v množičnem gibanju in boju somišljenikov za boljši jutrišnji svet. Če je vojna kot taka stihijno uničevalno in ubijalsko gibanje, je revolucija zavestno dejanje vsakega posameznika in vseh njenih udeležencev skupaj. V tem je kvalitetna razlika, v tem je drugačna vloga posameznika v revolucionarnem vrenju.

André Malreaux je v svojem Upanju zapisal, da je za človeka, ki razmišlja, revolucija tragična. Toda za razmišljajočega človeka je tudi življenje tragično, pravi Malreaux. In če takšen posameznik misli in računa, da bo z revolucijo odstranil svojo tragedijo, potem misli napačno, in to je vse... In k temu dodaja, da v revoluciji ni možnosti za petdeset vrst bojevanja, obstaja eno samo-bitno zmagovalec.

Vojno in revolucijo je še posebej čutiti v umetniškem ustvarjanju. Predvsem zaradi tega, ker gre za velika družbena gibanja, ki puščajo globoke sledove v vsakem posamezniku, po drugi strani pa tudi zaradi tega, ker se v dramatičnosti revolucionarnega spopada kaže človek — posameznik, osvobojen vseh družbenih navad, slečen tako rekoč, izpostavljen do skrajnosti, brez pomoči ustaljenih družbenih varovalnih mehanizmov in so njegove odločitve posledica njegove osebne zavzetosti in prepričanja, ki ga je prinesel v revolucijo s seboj kot prednost ali breme preteklosti. V množičnem revolucionarnem gibanju zanimajo umetnika predvsem posamezniki in njihove usode, zanima ga, kako se revolucionarno vrenje lomi skozi njihovo osebnost, v nehumani vojni išče humanost revolucije, išče človeka v njej in na tem človeku prihajajoče nove vrednote, nov, bolj človeški in svobodnejši svet.

Dobršen del naše kinematografije se je do zdaj in se še bo ukvarjal s temami naše revolucije. Celotno mora se ukvarjati z našo revolucijo in človekom v njej, zato, ker umetnost mora iskati in raziskovati zapletenosti družbenih in političnih struktur, ker mora iskati v včerajšnjem dnevu vzporednice za današnjega, ker lahko edino tako omogoči gledalcu, da spozna tisto, česar še ni spoznal. In ne samo to, to spoznanje naj gledalec sprejme v svet svojih informacij, naj ga sprejme kot novo spoznanje, ki ga velja dodati svojemu izkustvu.

Nekateri mislijo, da je takšno umetniško raziskovanje revolucionarne preteklosti predvsem iskanje takratnih uspešnih ali neuspešnih rešitev, ki bi bile morda uporabne tudi v sedanosti; da gre potemtakem za neke vrste utilitarizem tovrstnih umetniških iskanj.

Pri tem pa seveda pozabljajo, da bi bilo vsako umetniško dejanje po tej logiki utilitaristično, pa naj bi iskalo svojo vsebino v kateremkoli prostoru in kateremkoli času. Da je po tej logiki umetnost kot takšna utilitaristična. Polemiziranje s takšnimi mišljenji bi nas pripeljalo daleč stran od teme kroki »naš film o revoluciji«, je pa kar primerno izhodišče za opredeljevanje naših filmov o revoluciji in silnic, ki nanj vplivajo, ter zahtev, ki se pred tovrstno filmsko ustvarjanje postavljajo.

Čeprav je trditev, da je skoraj vsa naša filmska proizvodnja, ki se loteva tematike naše revolucije in narodno-osvobodilnega boja, utilitaristična, nekoliko drzna, pa vseeno v marsičem drži. Še posebej pa velja to za filme z vojno tematiko, ki so nastali v zadnjih letih, in še posebej za filme, ki so nastali lansko leto, in za tiste, ki jih naši producenti načrtujejo za naprej. V sprednje stopajo tri značilnosti tovrstne filmske proizvodnje.

V programskih izhodiščih imajo filmi s tematiko NOB in revolucije prvo mesto; za te filme praviloma ni problemov, ko producenti iščejo vire financiranja, in končno, revolucionarno tematiko si je vzela v zakup vrsta zelo poprečnih filmskih ustvarjalcev, ki si možnost dela skoraj izsiljujejo na račun revolucionarne tematike, ki jo nameravajo prenesti na filmski trak.

Pod parolo, da naj bi bili filmi o naši revoluciji antipod »črnemu« prikazovanju naše stvarnosti, da bi bili antipod »brezidejni« in meščansko obarvani filmski ustvarjalnosti, da bi bili vrnitev k izviru naše revolucije in s tem izhodišče za novo, boljšo kinematografijo... in še bi lahko naštevali argumente filmskih obrtnikov in diletantov, ki si skušajo skovati kapital ne na račun dosežkov svojega dela, temveč na račun kritičnega družbenega ovrednotenja nekaterih pojavov v naši kinematografiji.

Med vsemi temi izhodišči in tezami sta samo dve, ki jih lahko sprejmemo kot upoštevanja vreden argument za prioritetenost filmske proizvodnje, ki se **umetniško** ukvarja z našo revolucionarno preteklostjo.

V prvi vrsti gre za nujnost nenehnega vračanja k izviru naše revolucije, ker nam postajajo pri izviru vrednote in revolucionarnost naše preobrazbe kristalno čiste, da jih bo lahko gledalec kot novo, na umetniški način izpovedano izkustvo dodal svojemu izkustvu. Prav zaradi tega je tudi upravičeno prioritetenno mesto, ki naj ga imajo filmi o naši revoluciji v programih naše kinematografije.

Seveda pa to prioritetenno mesto v programih ne sme pomeniti, da lahko ti filmi nastajajo v izjemnih okoliščinah, niti ne sme pomeniti, da lahko ta tematika pomeni kvalificirano izkaznico za vsakogar, ki bi se hotel ukvarjati s filmom. Pa se je v preteklosti dogajalo in se še pogosto dogaja prav to. Spomnimo se samo megalomanskih filmskih projektov, za katere še danes ne vemo, koliko denarja je šlo zanje, ki pa so bili po umetniškem dosežku zelo šibki in niso povedali veliko o izviri naši revolucije, niso govorili veliko o vlogi našega človeka — posameznika v njej, še najmanj pa so pripovedovali, kako se je revolucija skozi njene udeležence lomila in kako močna je bila misel, kako močna je bila vera, da je revolucija trajala, trajala do svoje zmage. To so bili spektakli, ki so prej zamegljevali našo revolucijo in vlogo posameznika v njej, in to na račun spektakularnosti, množičnosti (ta naj bi sama po sebi izpričevala množičnost naše revolucije), pirotehnik in konec koncev tudi na račun uvoženih filmskih zvezd, ki naj bi s svojimi imeni zagotovile prodajo filmov v tujino. Ta naj bi se, po besedah ustvarjalcev teh filmov, tako »seznanila« z našo revolucijo in njeno veličastnostjo. Toda tisto,

kar se je dogajalo s temi filmi, kar ti filmi pripovedujejo, so le polovične resnice o naši revoluciji, so le boren umetniški uspeh njihovih ustvarjalcev.

V zadnjem času je takšnih megalomanskih projektov manj, ne zaradi manjših ambicij nekaterih filmskih ustvarjalcev, niti ne zaradi kritičnih ocen, ki so jih bili ti filmi deležni, manj jih je predvsem zaradi tega, ker naša kinematografija takšnih megalomanskih projektov ne zmore več. In najbrž tudi zaradi tega, ker smo končno spoznali, da je naša revolucija preveč dragocena, da bi jo »prodajali« podobno, kot to delajo s povečevanjem svojega deleža v zadnji vojni ameriška in še nekatere kinematografije.

Toda, ker se je tu ustavilo, so prišli na dan in plan filmski ustvarjalci, ki so do zdaj stali v senci, predvsem zaradi svoje nesposobnosti, in so začeli mahati s filmskimi projekti o naši revoluciji. Tako so izsilili sredstva za zelo poprečne, da ne rečem zelo slabe filme. Zanje pa je značilno vsaj dvoje, po eni strani so filmski diletanti, po drugi strani pa špekulanti, ki jim film o revoluciji ni iskren cilj, temveč le sredstvo, da sploh lahko posnamejo film. Škoda, ki jo delajo s svojimi filmi, je neocenljiva, vsekakor pa ti filmi pomenijo zanikanje naše revolucije, tako da konec koncev človek začneja dvomiti o njihovi iskrenosti. O umetniški iskrenosti zaradi bornih uspehov ne moremo niti govoriti.

Antonio Gramsci piše v tekstu »Književnost in nacionalno življenje« med drugim tudi takole: »Dva pisatelja lahko pišeta o istem zgodovinskem družbenem trenutku, pa je eden umetnik, drugi pa navaden mazač.« In nekeje nadaljuje, da se medseboj izključuje to, da je neko delo lepo samo zaradi svoje moralne in politične vsebine, in to, da je lepo zaradi svoje oblike, v katero se je zlila abstraktna vsebina in se z njo poistovetila. Denimo, da hoče Janko izpovedati umetno neko vsebino, pa se mu ne posreči napraviti umetniškega dela. Umetniški neuspeh določenega umetniškega dela pa kaže, da Janku tematika, ki jo obravnava, prav nič ne pripoveduje, da se mu trga iz rok, da je Jankova vznesenost lažna, da je zahtevana od zunaj, da je Janko v tem primeru sluga, ki hoče ugajati svojim gospodarjem, in ne umetnik. Kritik pa potem odkrije, da Janko ni umetnik, temveč politični oportunist.

Ko razmišlja Gramsci naprej, pravi, da je za politika vsaka »fiksirana« slika že naprej reakcionarna, ker politik opazuje celotno gibanje v njegovem nastajanju, nasprotno pa mora umetnik imeti »fiksirane« slike, da jih zlije v končno obliko... da umetnik nujno prikazuje tisto, kar v »določenem trenutku obstoja«, in to na osebno, nekonformističen in na realističen način. Zaradi tega politik ne more biti nikoli zadovoljen z umetnikom in ne bo mogel biti zadovoljen, ker meni, da umetnik vedno zaostaja za časom, da ga nenehno gibanje prehaja, da je vedno anahroničen.

Iz takšne situacije marsikdaj izhajajo tudi naši filmi, tisti, ki so deležni kritike, in tisti, ki so zaradi oportunitizma svojih ustvarjalcev prodrli, pa čeprav tega ne zaslužijo. Pri nas je pač tako, da naši Janki niso samo politični oportunisti, temveč v veliko primerih še umetniški diletanti.

pismo — Skopje

Čas pričakovanja

Georgi Vasilevski

Zadnji beograjski pregled jugoslovanskega dokumentarnega in kratkometražnega filma je prinesel makedonski produkciji izredno zdravilen šok. Kot še nikoli do zdaj, ni prišel makedonski film do določenega, morda celo tvegane prepričanja, da razpolaga s takšnimi ustvarjalnimi močmi, ki bi lahko bile kos še celo ambicioznejšim nalogam od tistih, ki si jih je zastavil v tem proizvodnem letu. Tem ambicijam je treba dati čimprej priložnost, pravijo ljudje pri »Vardar filmu«. Trenutek, ko so tako mladi avtorji, kot tisti, ki dobivajo status veteranov, potrdili, da imajo kaj povedati, je toliko bolj ugoden za novo akcijo. Ta trenutek mora pospešiti tisto, kar je bilo najavljeno že prej. Prva naloga makedonskega filma v naslednjem obdobju je predvsem zagotoviti tri igrane filme v proizvodnem letu. Prav tako je treba ohraniti ritem proizvodnje dvajsetih dokumentarnih, kratkometražnih in animiranih filmov, med katerimi naj bi dobili najpomembnejše mesto projekti s socialnimi temami. Proizvodnja animiranega filma do nedavnega ni bila posebej dinamična zato pričakujemo, da bo doživel pravo ekspanzijo v okviru danih produkcijskih možnosti skopskega producenta. Makedonski film se je sicer v Pulju predstavil samo z enim igranim filmom, to je »Najdaljša pot« Branka Gapa, za katerega je napisal scenarij znani makedonski književnik Petre M. Andreevski po besedilu »Temna pripovedovanja«. Toda že sedaj so pred startom trije projekti: »Litova java« (»Javeto na Lito«), ki ga bo po scenariju Toma Momirovskega režiral Stole Popov. To je drama iz

sodobnega življenja, ki naj bi obravnavala nekatere manj uporabljene motive iz biografije nekega bivšega borca.

Drugi projekt bodo poverili trem režiserjem: Stevu Crvenkovskemu, Lakiju Čemčevu in Branku Gapu, ki naj bi pod skupnim naslovom »Mala dežela« realizirali tri kratke filme: »Otroci«, »Blokada« in »Puška«. Avtorji scenarijev za ta projekt so Kole Čašule, Taško Georgievski in Dimitar Solev. Dalj časa so pripravljali scenarij Jovana Kamberskega »Sodba«, končno pa je le prišel na vrsto za realizacijo. Ta film z revolucionarno tematiko bo režiral Trajče Popov.

Poleg tega programa razpolaga »Vardar-film« še s precejšnjo zalogo scenarijev, po katerih bi lahko posneli kar sedem ali osem filmov. Z veseljem opažamo, da scenarijev v Makedoniji ne manjka. Prav tako tudi ni več stiske s kadri. Tako pričakuje nekaj mladih ljudi svoj filmski debut po več letih čakanja z diplomom v žepu.

Ali morda to pomeni, da je makedonski film končno dobil vse potrebne garancije za neko novo vrsto kontinuiranega razvoja? Glede na optimistične podatke ni razloga, da bi dvomili v ta kvalitativno novi start, še posebej, če upoštevamo, do kakšnih nesporazumov je prihajalo zadnja leta, ko je bilo treba zaradi nekaterih megalomanskih podvigov žrtvovati celo enoletno proizvodnjo.

Pa vendarle v Skopju v razpravah v zvezi s poskusi, da bi omogočili bolj bogato in bolj raznovrstno proizvodnjo, omenjajo predvsem omejene finančne zmožnosti. »Vardar-film« sicer lahko s

svojim kadrovskim potencialom realizira bogat in zanimiv program, toda razpoložljiva sredstva, kot da niso naklonjena ambicijam in možnostim makedonskega filma.

Toda sum in dvom, kar zadeva realizacijo lepe in vabljive vizije makedonskega filma, ne prihajata samo iz teh virov. Razpoložljiva najnunejša sredstva se bodo morda, če bodo filmski delavci dovolj vztrajni ter pametni (če bodo svoje zahteve tudi pametno argumentirali), sčasoma tudi povečala. Toda ali se bo res mogoče izogniti ponavljanju nekaterih zares nesrečnih navad, ki zavirajo razvoj našega filma, kako namreč nevtralizirati sumljive ambicije, ki so prišle na dan na primer v mamutskih projektih, kot je bil »Jad«? Makedonske filmske izkušnje poznajo primere, ko so s skrajno nenadzorovanim zaupanjem dodeljevali vize projektom zelo sumljivih estetskih vrednosti, ko se je mistificiralo talent avtorja, ki ni z ničemer ali pa izredno slabo potrjeval apologetsko zaupanje, ki ga je bil deležen. Seveda ne more nihče podvomiti v to, da makedonski film ni imel svojih lepih ustvarjalnih trenutkov. V njem dela nekaj izredno nadarjenih sineastov. Toda makedonski film skorajda ni imel svoje razvojne kontinuitete. V veliki meri to boleče odseva tudi na ustvarjalni poti samih avtorjev. Opazovalec, pa naj bo še tako dobronameren, bo vsekakor podvomil v izvirnost tako različnih preokupacij v filmografiji enega in istega avtorja, kot smo jim priča prav v makedonskem filmu. Povsem nenaravno je, da v določenem, izredno kratkem obdobju pri posameznih avtorjih opazimo skrajno neanalogne miselne preokupacije, med seboj skrajno tuje emotivne svetove. Kot v nobeni umetnosti se je v makedonskem filmu ustoličil paradoks, da avtorja ni mogoče prepoznati niti po eni njegovi sitliski posebnosti, niti po senzibilnosti. Če se ne bi izogibali nekoliko strožjih sodb, bi paradoks takoj pripisali vzdušju, v katerem niso dokončno izoblikovani kriteriji. Kako je sicer mogoče pojasniti pojav in blagoslov filmu, kot je »Jad« po »Črnem semenu«? Kako lahko filmu, kot je »Čas brez vojne«, sledi »Strel«? In celo če bi na startu realizacije ne dvomili v sposobnost avtorjev in verjeli, da bodo angažirali

vse svoje ustvarjalne sile in možnosti, kako je mogoče, da je bil po srečanju teh filmov s publiko zamolčan njihov umetniški polom. Prav takemu vzdušju zamolčevanja, zapiranja oči morda izredno godijo pogosto izražene rezerve o funkciji strokovne kritike. V makedonski kinematografiji namreč glas kritike skoraj popolnoma ignorirajo. In prav filmski delavci so tisti, ki so prvi distancirajo od njene sodbe, če seveda ne najdejo kakšnega apologetskega citata za njihov film. Toda vprašanje kontinuirane proizvodnje, ki bo kot napovedujejo kmalu rešeno, pa tudi nekatere nejasnosti kar zadeva kriterije, niso edine skrbi makedonske kinematografije. Ni namreč nevažna prioriteta, ki jo je deležna ta ali ona tema. Makedonski film se namreč več kot očitno še vedno ni otrešel svoje stare preokupacije — zgodovinskih tem. Sodobnost kot da ga ne zanima, pa tudi revolucionarna tematika v filmskih programih ni dobila ustreznega mesta. V naslednjih sezonah naj bi torej prav tukaj prišlo do bistvenih premikov. Toda ali res ne bo morda dosedanja navada, da se izogibamo problemom in protislovjem, prevlada tudi pri razgaljanju sodobnega sveta? Gotovo ne bomo ponovili nekaterih demagoških formulacij, če izrečemo vero v smelost in talent mladih ljudi, ki že zavzemajo nekatere avantgardne pozicije v makedonskem filmu. Ali »Avstralija, Avstralija« ne vzbuja takšnih upov?

televizija

Koliko in zares »V živo«

Jože Volfand

Morda se bo programsko vodstvo TV oddaje »V živo« po deseti ali petnajsti premieri odločilo za pogovor »V živo« o oddajah »V živo«. Ne bi bilo narobe. Čeprav nismo šele prebodli lupine podružbljanja sredstev obveščanja in čeprav smo vse bolj prepričani, kako postaja tudi televizija medij v rokah delovnega človeka, sredstvo njegovega samoosveščanja, razodtujevanja in osvobajanja, imamo gledalci kljub vsemu sorazmerno skromne možnosti neposrednega vplivanja na programsko živost televizije. Krivično bi bilo spregledati vlogo skupščine TV, sosvetov in drugih oblik organiziranega družbenega soustvarjanja programske politike TV. V dosedanem razvoju slovenske TV pa smo pogrešali prav živost, neposredno izrazno občutenost in prizadetost gledalcev-ustvarjalcev v posameznih oddajah. Šele z oddajami V živo in s poskusi sprotne kritične odzivnosti in odmevnosti gledalcev na programske krivulje postaja TV medij, prav zares medij občana, delavca, njegovo orožje za živahen spopad z navzkrižji, zapletenostmi in iskanji v naši revolucionarni samoupravni teoriji in praksi. Pet oddaj v živo se je izteklo: **Domovina, si še kakor**

zdravje?, Koliko in kako delamo, kadar delamo, Na cesti nisi sam, Najdražji kvadratni meter v Evropi in Po poteh nekega sporazuma. Podatki, raziskave, barometer gledanja, pisma, odmevi govorijo, kako so oddaje zadele v živo. Izmeriti moramo njihovo kakovostno daljo. Že zato, ker je tisk skrbno, četudi morda z nedoločnimi merili (ker TV kritike prav tako nimamo razvite, razen redkih izjem), spremljal, ocenjeval in deloma usmerjal otroško rast oddaj. Kljub mnogim upravičenim kritikam na prvo serijo petih oddaj moramo spodbuditi polemično pot iskanja zrn, ki jih ni bilo le za ščepec soli. Obenem pa povedati, kaj naj bi iz nedvomno obetajočega programskega in organizacijsko-tehničnega TV dosežka ali dosežene možnosti nastalo. Kaj naj bi vzknilo v železni repertoar televizije? Premalo smo kritično, spodbudno, polemično in odprto pisali in govorili o oddajah V živo. Zanimarili smo dokaj nezakrito resnico — da oddaje V živo še zdaleč ne predstavljajo samo skoraj težko umljive in neizmerljive možnosti TV, temveč da so lahko take, kot so, zrasle v določeni družbenopolitični in samoupravni klimi in potemtakem



moremo govoriti o oddajah kot o možnostih vse bolj demokratične, podružbljene družbe in politike, kot možnost našega samoupravnega in delegatskega sistema. Kot prepričljiv dokaz samoupravne zrelosti in osveščenosti, kakršno zahtevajo kontaktne oddaje.

V kritičnem oziranju na prve izkušnje petih predstavitev V živo bi se znašli v pokrogu, če ne bi upoštevali n drobno izdelanega programskega zaviteka sestavin oddaj, kakor jih je domislilo uredništvo: od elementa živega, neposrednega, od ažurnosti in aktualnosti ter željene živosti pogovora v studijih. V osončju programskih želja bi mogli navesti še nekaj programskih žarkov. Najpomembnejši vidik kritične ocene bi moral pregledati, razčleniti odmevnost in stališča gledalcev. Služba za študij programa RTV je na dovolj reprezentativnem vzorcu postregla s statistično skalo podatkov, dovolj zanimivih, ilustrativnih in poučnih. Nekateri med njimi že odgovarjajo na manj ali bolj izrazite nejasnosti in pričakovanja, kaj naj pomenijo in kaj naj dajo kontaktne oddaje tipa »V živo«. Barometer gledanja je upošteval le prve tri oddaje. Celotno študijsko analizo bodo izdelali pozneje. Kljub skopim podatkom lahko opravimo prve posplošitve. Kaj torej menijo gledalci:

- gledanost oddaj je rastla postopoma in gledalci so sprejeli programski termin za oddaje V živo kot svoj termin;
- gledalci so bili z oddajami v veliki, presenetljivi večini, zadovoljni, saj jim je pogovor v živo o onesnaženosti zelo ugajal (98,0 %), o prometu tudi (96,1 %) in nekoliko manj o storilnosti (92,0 %);
- različna mnenja o obliki in dolžini oddaje so se večinsko strnila v ugotovitev, da so najprivlačnejši raporti s terena, nato pogovor v studiju A in na zadnjem mestu so telefonski klici; polovica gledalcev tudi meni, da so oddaje ravno prav dolge, za četrtno so predolge, za 19 % pa celo prekratke;
- omembe vreden je podatek, kako gledalci poslušajo oziroma gledajo oddajo, saj je med njimi mnogo takih, ki trdijo, da zvedo iz pogovorov marsikaj, česar prej še niso vedeli;
- na osnovi 784 predlogov gledalcev je služba za študij RTV programa glede na število frekvenc izoblikovala vrstni red tem, za katere so anketiranci sodili, naj jih uredništvo uvrsti v program: vzgoja in izobraževanje v širšem pomenu (skupno 13,3 % odgovorov), promet (12,9 %), zdravstvo in socialno varstvo (12,0 %), ekologija in varstvo okolja (7,7 %), kultura (6,4 %) in notranja politika, samoupravljanje, družbenopolitične organizacije (6,2 %); za ostale teme je manj zanimanja, pod 6 % odgovorov.

Na takšno pisano interesno tematsko usmerjenost gledalstva, ki jo programsko vodstvo ne bo smelo prezreti, je moč prilepiti še nekaj tistih krogov družbenih vprašanj, ki s sredobežno silo vsrkavajo občo pozornost. Zaokrožen pogled na kritična mnenja, predvsem pa na odgovore gledalcev o posameznih zagatah vsebinskega usmerjanja, vodenja in

organizacijsko-tehnične izpeljave oddaj V živo, ne more streti vseh trdih orehov, kakršni se kotrljajo po obodih želja in ciljev programske novosti slovenske TV.

Oberoč moramo položiti pod drobnogled še osnovne splošne ugotovitve uredništva oddaj, kakor jih je zapisalo po prvih štirih predstavitev:

- da V živo po vseh kazalcih vzbuja veliko pozornosti in naklonjenosti;
- vsaka oddaja ponuja bogat register informacij, ki navzlic nepopolnosti in neurejenosti dramaturške rasti, zaradi značaja oddaje med drugim, zagotavlja gledalcu možnost za zavzemanje stališč;
- V živo utrjuje zaupanje v samoupravno socialistično demokracijo ter v njene oblike medsebojnega kontaktiranja, komuniciranja in nastajanja odločitev;
- oddaje utrjujejo družbeni ugled udeležencem, kadar se znajo spretno vključiti v tok pogovora in podobno.

Programska ekipa oddaje V živo je strnila ugotovitve na vprašanje, kaj hoče TV z oddajami, takole: na privlačen, učinkovit in udaren način z javno TV razpravo o najbolj aktualnih družbenih vprašanjih, povezanih z življenjskim interesom širokega kroga samoupravljalcev, pritegniti njihovo pozornost in prizadevanje k hitrejšemu reševanju teh vprašanj. Ob tem pa hkrati podružbljati TV, izboljševati in razvijati njen program in ga približati vlogi, kakršno naj ta medij opravlja v samoupravni socialistični družbi.

Tako programska ekipa oddaje V živo.

Bolj ali manj improvizirana, a resna razmišljanja štejejo kot največji uspeh oddaj V živo njihov upor proti uniformiranosti, dokaj neblag poseg v žive probleme našega življenja in neposredno udeležbo gledalcev v nastajanju, v izpeljavi oddaj. Mnoge kritike gredo na račun enoličnosti, neizvirnosti osnovnega modela, neekonomičnosti in podobnega.

Kritično naravnana študija o kontaktnih oddajah, žal je nimamo in nasploh bolehamo z literaturo o tem žanru posebne televizijske govornice, bi se najbrž zaustavila ob objektivnem priznanju, ki ga oddaje zaslužijo kot organizacijsko-tehnični dosežek. Zelo neumerjeno oceno zahteva vloga moderatorja v kontaktnih oddajah. Z novinarskega vidika in izkušenj prvih petih oddaj daje hlavežno iztočnico za teorijo komuniciranja problem položaja in vloge paralelnih reporterskih vključitev v osrednji tok pogovora. Kontaktnost oddaje bi ostala prazen list papirja, če ne bomo z večjo gorečnostjo odgovorili na vprašanje, v koliki meri in zares gledalci v živo delajo oddajo V živo. Četudi poznamo grmado čeri pri izvedbi takšnega cilja. Toda bistveno dražljajsko privlačnost, vsebinsko svežost in visoko možnost gledalčeve samopotrditve pomeni prav njegova miselna, neposredna vloga v ustvarjanju oddaje — njenih rokavov in končnih strnitev, do tistega trenutka, ko bo gledalec zelo preprosto rekel, da je bilo vredno dve ali tri ure sodelovati v polemičnem iskanju odgovorov na rešitve v naši družbeni praksi.

Nekaj novega zvedeti, združiti misli v enotno zasnovo za akcijo v samoupravnem in delegatskem odločanju, potrditi ali ovreči miselne modele in jih popeljati v dinamiko družbenega dogajanja — to bo gledalca motiviralo za sodelovanje na najbolj množični slovenski družbeno-politični tribuni.

Ne moremo poveljavati možnosti oddaj V živo niti njihovega pomena zakleniti v shrambo, kjer naj samega sebe potrjuje. Takšni usmeritvi bi dodali prilastek — kratkovidna. Vendar nas listanje po knjigi odmevov navaja na križiščno točko vrednotenja — ali z družbeno-političnimi merili, z merili družbene samoupravne prakse in naših strateških ciljev dovolj kakovostno izmerjamo možnosti in pomen kontaktnih oddaj V živo? Odgovor bi ne bil prepričljiv. Enako velja za kritiko, ki se je prizadevno lotila domišljanja vsebinske, organizacijsko-tehnične in programske izvedbe oddaj V živo.

Kontaktne oddaje TV medija v socialistični samoupravni družbi morajo dregniti v živo žgočih, življenjskih problemov naše sedanosti. Ne morejo pa biti Brdavsov obračun z naplavinami bujne rasti družbe niti pretakanje krokodilovih solz, ker nam ne gre vse po teoretičnih skicah. Oddaje V živo se prav tako ne morejo spremeniti v krepelce za sodelujoče, ki niso povsem odprti, niti za gledalce, ki bi morda včasih rekli samo bobu bob. A pri tem nehote pozabijo, da ta bob poganja korenine, ki jih nismo zanalašč zasadili. Ampak rastejo nekako s tako zakonitostjo, kot velja enačba $2 + 2 = 4$. Oddaje seveda ne smejo stopicati v krogu misli določenih struktur, ker bi to postalo prvo dejanje njihovega pokopa. In podobno.

Kakor hitro bomo zanemarili neprimerljivost naših kontaktnih oddaj v osnovnem programskem izhodišču in namenu s podobnimi oddajami na zahodu (ali pa na vzhodu, ko se jih bodo lotili), bomo izgubili izpred oči nekaj bistvenih meril pri njihovi presoji ali pri iskanju njihove podobe. Njihovo celovitost ali komplementarnost v TV programu ali v splošnih družbenih akcijah bo potrebno nemegleno obravnavati v klenosti razvite družbene kritike. Družbene kritike, ki sproščeno, demokratično, dostojno, polemično, ustvarjalno, razmišljujoče razgalja, išče, združuje poglede in interese pa spodbuja k mišljenju revolucionarne samoupravne prakse. In oblikuje ali odmotava klobčič družbene odgovornosti. Kritika se ne more hraniti brez klasja odgovornosti. Vsaka oddaja V živo ni le preizkušnja samoupravne samoosveščenosti in kritičnosti, pač pa tudi odgovornost za stalnico, ki ji rečemo — rdeča nit. Kompas, ki bo barko pogovora vodil skozi raznoličnost vetrov in sapic v osrednjem in paralelnih studijih ter v mnogih slovenskih domovih.

Družbena kritičnost kot dominantna razsežnost v kontaktnih oddajah ni komercialno barantanje z gledalci. Kakor hitro bi hotele oddaje V živo postati nekaj podobnega, se bodo znašle v zbledelem in lažnem siju preživelega liberalizma. Lagodnost ob možnostih, ki jih ustvarjajo kontaktne oddaje, mora odstopiti prostor močnejšemu interesu organiziranih socialističnih sil, družbenim organizmom, sosvetom in gledalcem po območjih pri kritičnem presojanju oddaj. V živo potrebuje poleg sedanje programske ekipe še sosvet

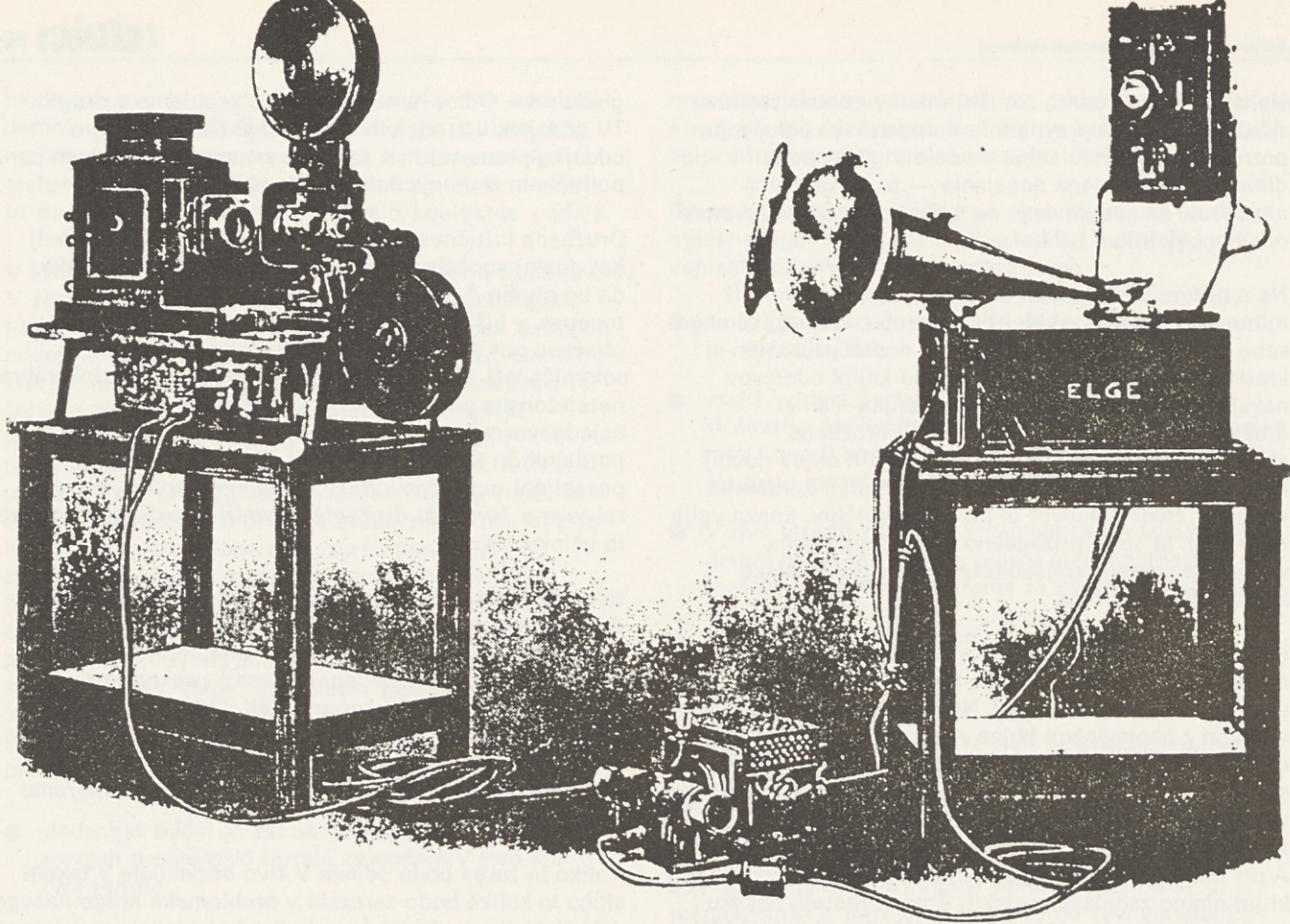
gledalstva. Odmeve na naznačene probleme v drugih TV oddajah, v sredstvih obveščanja (kot je bilo po oddaji v prometu) in v samoupravnem, delegatskem pa političnem življenja delavcev in občanov.

Družbena kritičnost kontaktnih oddaj se bo lahko bolj kot doslej soočala z živo širino nekaterih sredin tako, da bo studio A pripeljala v krajevne skupnosti, v tovarne, v hišne svete, tudi v domove. Ne bo le oljašana pot sporočanja, izmenjava pogledov, polemičnosti. Bo še neposrednje doseženo neovinkarstvo, netelefonska pot med samoupravljalci in najodgovornejšimi nosilci delegatskih, samoupravnih, potilčnih in strokovnih funkcij. Naglašeni bodo pozabljeni toni odgovornosti in jasneje bo izzvenela zahteva o čvrstejši družbeni organiziranosti, povezanosti in učinkovitosti.

Kdor ne vidi izjemne priložnosti kontaktnih oddaj kot demokratičnih, najbolj množičnih oblik dogovarjanja in animiranja, samoupravnega ogrevanja, mu je še vedno odmaknjena srž družbenega procesa, uzakonjenega v ustavi in razvnetega s kongresi ZK. Oddaje V živo z odgovornim, mobilizacijskim, akcijskim in osmišljujočim sintetičnim povzetkom se kajpada lahko spremenijo v širok družbeni dogovor o tem, kaj moremo, zmoremo, in kaj zares hočemo.

Koliko in zares bodo oddaje V živo odzvanjale v takem slogu in koliko bodo zarezale v problemske kroge našega dela in življenja, je odvisno tudi od spoznanja te izjemne priložnosti.

Kritika bi naj nosila vonj takih pogledov in meril. Oddaje V živo pa ne bi smele nikoli bezati svojih rešitev iz umišljenega zenita. Bila bi to huda škoda za programsko preobrazbo slovenske televizije.



kritično

Aktualnost »Filmskih novosti«

Krešimir Mikić

Če sprejmemo definicijo znanega teoretika Sigrieda Kracauerja, po kateri je dokumentarni film najbolj čista forma, in to zato, ker prikazuje življenje v vseh njegovih spremembah, tako posameznike kot množico, nezavedne izraze človekovega obraza, itd., tedaj so prav Filmske novosti, filmski žurnal ali kot jih še imenujejo, filmani časopis, vrsta filma, ki to najbolje potrjuje. V njih je strnjeno in nevtralno podan določen tekoč dogodek, njihova glavna lastnost pa je

izbor in strnjevanje, deskripcija in informacija ter izrazito realistična tendenca. Vesti, posnete s filmsko kamero, so toliko bolj ekspresivne, kolikor bolj ohranjajo karakter neposredno in slučajno nastalih posnetkov. Kdo je pravi avtor posnetkov Filmskih novosti? Režiser, snemalec ali novinar? Težko je, včasih pa celo nemogoče določiti, kaj je (če je to sploh pomembno) režijski, kaj pa kamermanski prispevek k filmski izraznosti na ekranu.

Jugoslovanske Filmske novosti« vsak teden prinašajo kratke, dokumentarne prispevke iz države in tujine, ki obsegajo, oziroma vsaj skušajo, najbolj aktualna in najbolj pomembna dogajanja. Prav tukaj so se rekrutirali naši mnogi znani filmski in televizijski režiserji in snemalci, tako igranih kot dokumentarnih filmov. Filmske novosti imajo danes razvito dopisniško mrežo in veliko prispevajo k izgradnji filmskih žurnalov ter izobraževanju kadrov v

mnogih nevrščenih državah. Prav tako je široko razvejano tudi sodelovanje z ostalimi državami, toda vse to vendarle ni dovolj, da Filmskim novostim, kakršne so danes, ne bi naslovili nekaj dobronamernih pripomb.

Včasih je bilo povabilo »Najnovejše in najaktualnejše vesti iz vsega sveta« dovolj, da je privabilo številne radovedneže v mrak kinodvoran. Toda med tem se je pojavila tudi televizija, ki je še posebej zainteresi-

rana za informativno-dokumentarni program. »Filmske novosti« še naprej životarijo enako kot prej. Vseeno pa ne bi bile obsojene na počasno umiranje, ko bi vsaj do določene mere spremenile svojo obliko. Tako pa nikakor ne morejo več računati na aktualnost, saj je televizija znatno hitrejša in bolj aktualna. Prispevki so omejeni na dve ali tri teme, ki so bile med tednom najpomembnejše in jih sedaj na ekranu razširjajo, analizirajo in dopolnjujejo.

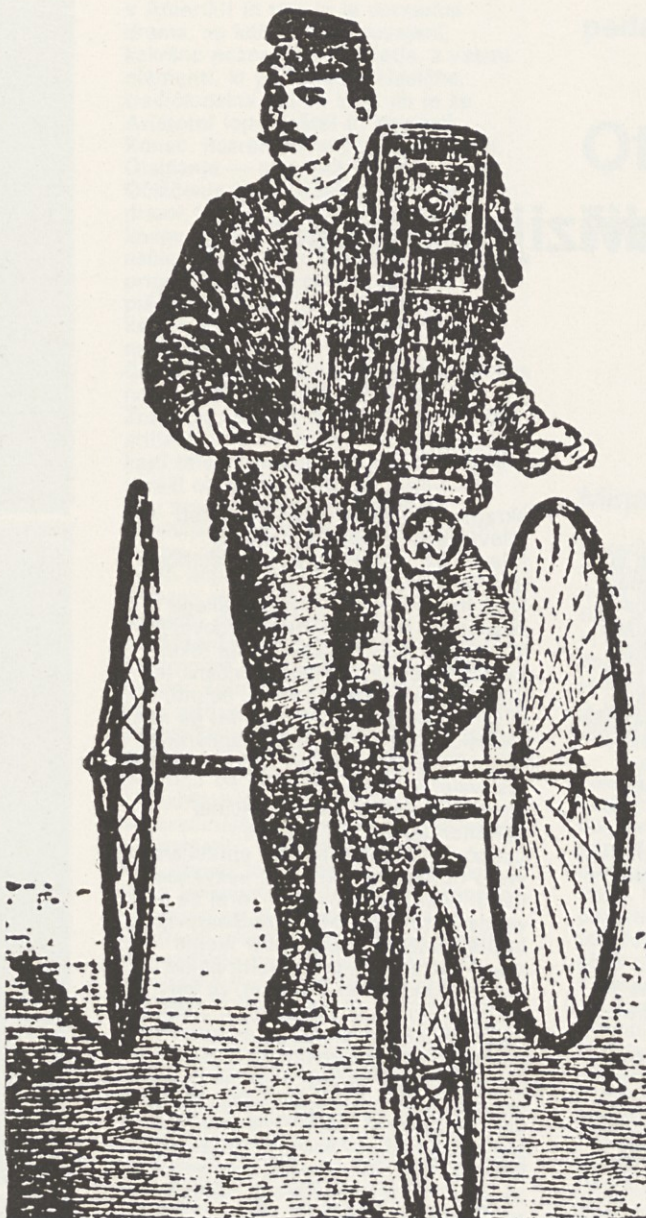
Ali je smiselno, da štirinajst dni po predaji štafete tovarišu Titu gledamo ta dogodek v kinematografih, če je televizija neposredno prenašala slavnost? Da niti ne omenjamo zapoznelega objavljavanja prikazov športnih dogodkov, državnih obiskov in podobnega. Če bi sprejeli nove oblike, žurnal gotovo ne bi sopihal za televizijo, temveč bi jo dopolnjeval. Uspešno realizirane Filmske novosti bi gotovo gledali rajši kot pogosto neuspele reklamne filme in sporočila.

Gledalci ne bodo več zamujali kinopredstav, vedoč, da se prikazuje žurnal, šele tedaj, ko bodo Filmske novosti razburljive, vzpodbudne, ne pa dolgočasne in moreče. To pa zahteva večji napor, aktivnejše angažiranje od dosedanjega. Bolje kakšno novost manj, pa naj bo tisto, kar se posreduje boljše, in takšno, mora tudi nujno biti.

Pri nas delamo filmski žurnal rutinersko, neinventivno, z majhnim ali nikakršnim umetniško-kreativnim angažmajem. Če malo pozorneje analiziramo nekaj zadnjih Filmskih novosti, bomo lahko opazili naslednje:

a) Filmske novosti oziroma njihovi snemalci kot da so od televizije vzeli vse najslabše: neodgovoren, zgolj registratorski postopek, kjer je edino merilo kaj, ne pa tudi kako posneti. Tako v mnogih posnetkih vidimo neostre kadre, slabo eksponirane posnetke itd.

Vse to pa priča, da mnogi nimajo niti osnovnega tehničnega znanja. Snemalci reportaž bi morali še posebej popolnoma obvladati tehniko, kajti edino tako bi lahko realizirali uspešne prispevke. Tisto, kar zaradi pomanjkanja adekvatnega termina imenujemo dobro posnet material, je zdaj prava



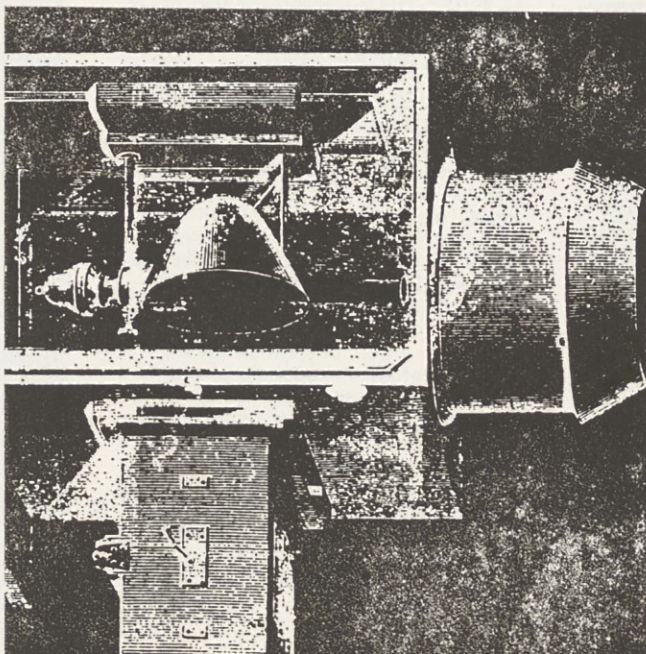
redkost. Gledamo slabo posneto televizijsko vest, toda to pot v kinu.

b) Izbor glasbene kulise je standarden, šabloniziran, neustrezen. Kaj mislimo pod tem? Uporabljamo iste glasbene teme tako za določen športni dogodek ali za sestanek na Brionih, kar lahko pripišemo hitrosti, neokusu in pomanjkanju mere.

c) Vse dogodke na ekranu spremlja napovedovalčev komentar, medtem ko so oblika »filma-ankete« in druga direktna tonska snemanja redka ali pa jih skoraj ni.

d) V zadnjem času je tudi tehnična, laboratorijska obdelava filmov nezadovoljiva saj ni v skladu z osnovnimi kriteriji, ki jih postavljamo kopijam in kino-projekciji.

To so bila samo nekatera opažanja in naštevanja tistega, kar je treba spremeniti ali popraviti. Le tedaj bodo Filmske novosti funkciji izpolnjevale tudi določeno funkcijo in bodo tisto, kar so včasih tudi bile.



Opomba uredništva:

Avtor je v svojem sicer zanimivem razmišljanju pozabil omeniti še en element, ki bi lahko bistveno prispeval k obogatitvi oziroma zanimivosti filmskega žurnala, in to je, da bi nujno moral biti posnet na barvni filmski trak. Upoštevati je namreč treba, da večina TV gledalcev vendarle še nima barvnih sprejemnikov in da bi prispevki o dogodkih, ki jih uredniki uvrstijo v »Filmske novosti«, brez dvoma v barvah pri gledalcih dosegli neprimerno večji učinek kot (največkrat) dvakrat (na TV in potem še na filmskem platnu) v črno-beli tehniki.

Kaj je direktni televizijski prenos

Jelica Čeranić-Zupanc

Ko gledamo televizijo, navadno ugasemo luč, kar pa ni nujno, ojačamo ton, kar spet ni nujno, ko si želimo tišine kot v kinu, poskušamo s tem posnemati dejansko situacijo v kinodvorani, ker je kinematografska dvorana prijetna, ne obvezuje in ne grozi s presenečenji. Potemtakem seveda povsem verjamemo avtorju, ki trdi, da je človekova specifična teža večja, kadar sedi v kinematografski dvorani sproščen in miren, kot pa v fotelju v gledališču, kjer je napet in se počuti neudobno.

Televizijski gledalec je, o tem ni dvoma, »predelani« filmski obiskovalec, prav tako pa je bil nekoč »predelan« iz obiskovalca in sodelavca v gledališkem dogajanju. Tukaj je povezava, ki jo radi omenjamo, gledališče-film-televizija najbolj opazna, tudi hkrati površna. Ali se je je treba bati? Bežati od nje? Ali pa se zaletavati v kakršnekoli na videz originalne rešitve v zvezi s posameznimi od teh medijev? Ali je morda zares treba vztrajati pri poreklu?

Nas zanima predvsem televizija v zvezi s filmom in gledališčem. To je edini mogoč pristop k problematiki o specifični televizijski formi?

Tisto, kar sta gledališče in film svojčas našla v literaturi, je sedaj od njiju prevzela še televizija — strukturo, način pripovedovanja, mišljenja, nam prirasli sistem fabule, ki nedvomno zagotavlja komunikacijo z gledalcem. Tisku je televizija ukradla informativnost. Radiu hkratnost, avtentičnost in aktualnost. Kateri od teh ali še kakšnih drugih elementov predstavlja osnovo za izgradnjo prave televizijske oblike?

Ni dvoma, da je hkratnost (»direktni prenos«) najbolj razburljiv moment. Vzemimo za primer televizijski film. To je kljub vsemu film; televizijska drama vendarle drama, TV dnevnik — informacija dnevnega dogajanja. Res pomeni, da je »televizijsko« le to, da eno od omenjenih oblik prenašamo prek televizije, ali še kaj? Analizirajmo po vrsti. Vsakdo se bo takoj spomnil, da obstaja direktnost tudi na radiu. Televizijski direktni prenos je od radijskega bogatejši SAMO za sliko! Toda slika v tem primeru ni film, odslikavanje stvarnosti s pomočjo filmskih izraznih sredstev in film ni hkratnost. Radiofonska

hkratnost ne more imeti vrednosti televizijske hkratnosti, torej je televizijski direktni prenos specifična televizijska oblika.

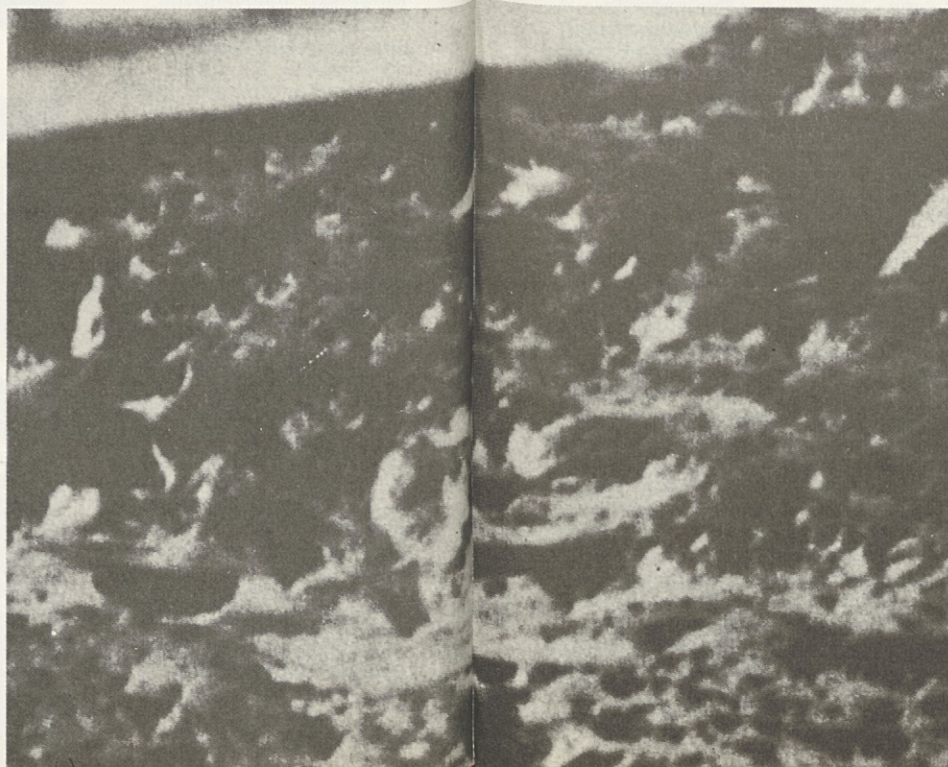
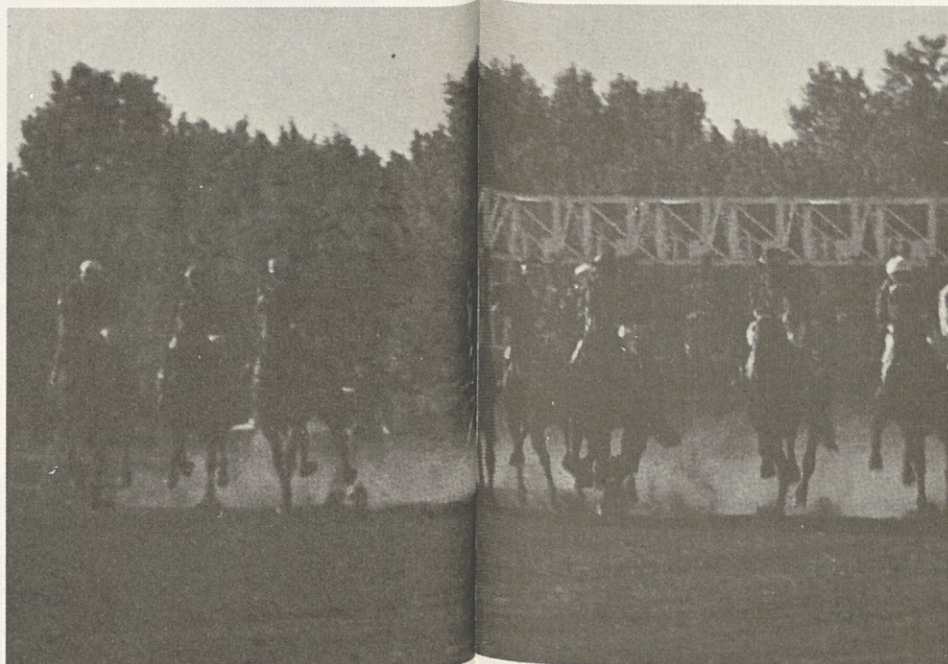
Kolikšna je vrednost televizijskega direktnega prenosa? Dovolj zgovoren je podatek, da nam včerajšnja tekma danes ni več pomembna, končana je, odigrana, določena kot film, celota, ki je ni mogoče spremeniti. Mi pa radi »sodelujemo« v njej. Smo neposredno vključeni v vsa mogoča tekmovanja, festivale, prenose.

Gremo na teren. S sabo vlačimo ogromen tehnikum. Kamere. Označujemo jih. Potem pa opravljamo vrsto tipično filmskih del: sekvence, kadri, plani, povezovanje. Torej se vendarle pripravljamo, predpostavljamo in pričakujemo nekaj, česar nismo mogli natrenirati, preizkusiti, nekaj, česar nismo videli, in nekaj, za kar ne vemo, kako se bo dogajalo in kako se bo končalo! Vendar ne smemo biti nepripravljeni. Moramo čutiti, oziroma čim bolj točno vedeti, kam postaviti kamere, kdaj rezati med dogajanjem, kaj takoj izločiti, kaj morda ponoviti, hitro reagirati, ne čakati, ne izgubljati časa, se niti enkrat samkrat prijeti za glavo — iz preprostega razloga, ker za to nimamo časa.

Nogometna tekma se je pričela. Ekspozicija, uvod, atmosfera na stadionu, total stadiona, publika — gneča, prerivanje, zastave, prazno igrišče — napetost pred začetkom.

Igralci prihajajo na igrišče. Tekma se je začela. Dinamika in ritem. Menjavanje kadrov in planov. Odnos likov: nekaj linij odnosov, teren — publika, igralci — igralci, sodnik — igralci, gledalci — sodnik. Pravi dramski liki. Zanimajo nas njihove usode, zanimamo se za vsak njihov gib ali gesto. Prav tako imamo svojega glavnega junaka, ki pa ni nujno, da je že vnaprejšnji glavni junak. Napetost — goli, enajstmetrovke. Lažna napetost — neuspele akcije. Zaustavljanje dogajanja — prekinjanje igre, prepiri, pretepi, izključitve, sodnik kaže kartone, itd. Epizoda — zdravnik na igrišču (epizodna osebnost).

V vsem tem sodelujemo! Neposredno! To se ni zgodilo nekoč, to se dogaja sedaj in tukaj in to sedaj in tukaj je morda tisoče kilometrov daleč



v Ameriki! In vse je le normalna drama, na katero smo navajeni, kakršno poznamo že stoletja, z vsemi elementi, ki jih vsebuje klasična, tradicionalna drama in ki jih je že Aristotel lepo naštel in pojasnil. Konec. Razrešitev spopada. Rezultat. Olajšanje — pravcata katarza. Očiščenje in relaksacija po napeti dramati, ko niti ni toliko pomemben konec (kot tudi ne v grški tragediji), način in vse tisto, kar je do tega konca pripeljalo. Znova sirene, zastave, piščalke. Konec kot v dramati, po katerem smo zadovoljni ali nesrečni.

Čemu zavračati tezo, da je tudi prenos nogometne tekme fabulativen?

Znano je namreč, da televizija ne trpi stilizacije, izumetničenosti, ki ohlaja, kajti televizijski gledalec je pokvarjen zaradi običajnih »vročih« informacij. Vse novo sprejema in požira. Ponavljanja ne prenaša, ne gleda do konca, nestrpno čaka novih vesti, novih impulzov. Če tega ne dobi, pritisne na gumb in izključi aparat. Direktni prenosi in nenehno obveščanje zadovoljuje gledalčevo nestrpnost in željo po novem, vedno novem. Televizija ga je »pokvarila«.

Prav zato je treba težiti za maksimalno komunikacijo med tistim, kar se dogaja zunaj, in gledalci, ki so v boljšem položaju od kinoobiskovalcev in gledaliških obiskovalcev in so zato »nesramnejši«, »nestrpni«, »razvajeni«, »sproščeni«, »nezadovoljnejši«.

Vse preveč je dolgočasnih in hladnih, suho informativnih in mrtvih prenosov. Gledalec se je navadil na totale, v katerih, posebno v črno-beli tehniki, ne razlikuje svojih »ljubimcev« od »sovražnikov«, na ustaljen ritem maloštevilnih kamer, na prenos, kjer zaveda dramatičnost dogodkov, ne pa sam dogodek, ki naj bi bil vizualno doživljen, ne povedan!

Pravi, veliki televizijski dogodki bi lahko trajali ure in ure (kot grška tragedija), pa nam pri tem ne bi postali dolgočasni, ker nas konstantno obveščajo, toda na koncu nas lahko tudi sila na kratko opečejo, tako kot prvi korak na mesecu. Vse preveč smo ga sprejeli normalno. Prenos nam je bil tako logičen, brezdvomen, prišel je iz tistega, na kar nas je televizija navadila. Televizija pa nas je navajala in prepričevala, da zmore vse. In to VSE tudi povsem upravičeno pričakujemo.

pedagogika

Otroci — filmariji

Mirjana Borčič

Narediti film pomeni prenesti s filmskimi izraznimi sredstvi svoje misli in občutja na filmski trak. Vsak film je tako zrcalo avtorjeve osebnosti in stopnje njegove občutljivosti za dogajanja okoli njega. Film je torej komunikacija posameznika z okoljem. Iz tega zornega kota bomo obravnavali ustvarjalnost najmlajših.

Film, ki so ga posneli otroci, odraža stopnjo njihove občutljivosti za dogajanja okoli njih enako kot film odraslih. Tudi otrok se mora opredeljevati do predmeta, dogodka ali ideje, ki je pritegnila njegovo pozornost. Iz lastnih življenjskih izkušenj, na osnovi opazovanja, oblikuje zaključke. Ti pa se vključujejo v njegov celotni izkustveni svet ne glede na njegovo starost in že pridobljene snemalne veščine. Pri tem je nujna pedagoška intervencija, s katero se veča in širi na eni strani otrokov interes za okolje in na drugi strani hotenje filmsko izraziti (ne registrirati, ampak vizualno upodobiti) subjektivno občutje življenja. Usmerja jo splošna idejna usmerjenost družbe.

V procesu snemanja filmov s strani otrok in v načinu pedagogovega usmerjanja je poudarek predvsem na pridobivanju ustvarjalnih navad in v prenosu le-teh v vsakdan. S tem se dejavnost vključuje aktivno in angažirano v vzgojno-izobraževalni sistem naše družbe, ki zahteva, da je vsak posameznik udeleženec ustvarjanja socialističnih medčloveških in družbenih odnosov in ne le slučajnostni obrobni opazovalec dogajanj v njej.

Naš model samoupravne socialistične družbe pa postavlja pred nas zahtevano razvijanje ustvarjalnih potreb pri mladih. Zato že sam proces oblikovanja oblik in metod dela z mladimi zahteva maksimalno ustvarjalen pristop pedagoga vzgojnemu delu. Imeti mora dovolj znanja, dovolj izkušenj, jasen idejni koncept in dovolj poguma, da poskuša zavreči ves balast, ki smo ga prenesli iz koncepta meščansko-katoliško pojmovane vzgoje in da izven teh konvencij v delu z mladimi poišče

tiste oblike dela, ki ne bodo le nova obleka za staro vsebino, temveč vzpodbuda za raziskovanje neznanega in samostojno opredeljevanje do odkritega. Snemanje filmov to omogoča.

Filmska ustvarjalnost otrok pa preide v vsebinskem in organizacijskem smislu nekaj faz. Za začetno obdobje je značilno hotenje, da snemanje s filmsko kamero nadomesti igro. Kmalu ga zamenja ambicija dostojnega izdelovanja filmov. Namreč zaradi vse večje prisotnosti vizualnih komunikacij v življenju pride do odvisnosti celotnega dojemanja mladih od njih. Otrok, ki je danes skoraj zraščan z gibljivo sliko, začenja v sebi čutiti željo, da bi svoje občutje sveta izrazil s kamero. Začne snemati. To delo je zelo blizu igri, vendar ne kot igri zabavi, ampak igri kot sproščeni kreaciji vedno novih kreacijskih odnosov (M. Ciglič, Ekran 76).

Način otrokovega dela se močno razlikuje od dela odraslega. To se odraža posebno v načinu snemanja filmov. Filmi odraslih namreč spoštujejo pravila, konvencije. Mladi jih kršijo in postavljajo nova, katerim sledijo po neki svojstveni vsebinski in ritmični logiki. V tem »neredu in nedoslednosti« je tisto, kar radi pogosto imenujemo specifičnost filmskega izražanja otroka, intuitivnost, samostojnost, svežost. Nekateri to odklanjajo in okarakterizirajo kot filmsko nepismenost. Prav ti pa kot alternativo ponujajo otrokom v imenu čistega filma obrabljene teme in temu primerno konvencionalno uporabo filmskih izraznih sredstev. Takšen pristop pripaša s seboj klišejske rešitve.

Tu leži tudi prvi pedagoški problem filmske ustvarjalnosti najmlajših. V imenu česa omejujemo ustvarjalni delokrog mladih? Namreč, če želimo oblikovati ustvarjalno osebnost, ki bo sposobna kritičnega, samostojnega raziskovanja ter opredeljevanja, jo moramo napotiti k neprenehnemu iskanju poti k novemu, zaenkrat še nedognanemu. To novo nedognano, je tisto, kar želimo ali ne želimo odkrivati. Takrat, ko ga ne želimo odkrivati, se skrivamo za rutino, obrtniško brezhibnostjo, za že znano in netvegano temo. Komunikacija avtorja z okoljem je v tem trenutku odsotna. Tudi komunikacije gledalca s filmom ni. Šele ko se ukinejo meje konvencionalnega in ko se kaže vse tisto skrito v človeku, zaživi človek ustvarjalec v svojem prostoru. Enako otrok kot odrasli. To raziskovanje prostora, v katerem živi, ter odnosov v njem prinaša s seboj tudi iskanje filmskih izraznih možnosti, ki naj bi določeni misli ali občutju dala tudi odgovarjajočo vizualizacijo. Prav zaradi tega se ni bati, da bi to spuščanje otroka v raziskovanje pomenilo anarhijo kot se tega boje mnogi poborniki navideznega reda. V takšnem pojmovanju leži past, katere se mora pedagog pri oblikovanju zavestne in ustvarjalne osebnosti izogniti.



Vsaka kreacija je ustvarjanje reda. Ker pa ustvarjalnost ne pozna omejitev, je nujno, da ustvarjeni red odstopa od obstoječih pravil. Kot takšen prinaša pred sprejemnika, v našem primeru gledalca, zahtevo po odkrivanju logike mišljenja avtorja. Torej enako mero ustvarjalnega odnosa pri sprejemanju sporočila avtorjevega občutja ali doživetja sveta kot ga je imel avtor pri ustvarjanju svojega dela. Iz tega sledi, da je prvi predpogoj za pedagoško delo, ki bi sproščalo in vzpodbujalo ustvarjalnost, ustvarjalen pedagog, ustvarjalen v iskanju oblik in metod dela in ustvarjalen ob sprejemanju stvaritev drugih — tudi svojih učencev. Prisiljen je pristati na permanentno oblikovanje novih sistemov reda in logike. Cepljenje pravil v ustvarjalnost najmlajših je lahko nevarna igra manipulacije.

Drugi pedagoški problem leži v nespoštovanju načela postopnosti, ki je osnovno vodilo vsega pedagoškega usmerjanja a ga pri načrtovanju dela filmskih krožkov in klubov premalo upoštevamo.

Otrok, ki dobi v roke kamero z osnovnimi napotki za snemanje, čuti izredno potrebo po opazovanju okolice. Obseden je z željo, da gleda in beleži vsakdanjo resničnost skozi objektiv kamere.

Začetniki prav zaradi tega pogosto posnamejo izredno domiselne dokumentarce, v katerih je prisotno intenzivno in občuteno doživetje sveta. Presenečajo z ostrim čutom opazovanja. Ta plat filma je ponavadi dodelana in filmi vključijo skoraj splošni nedognanosti kadiranja in rezov funkcionirajo kot celota.

Na drugi razvojni stopnji filmske občutljivosti otrok rad pripoveduje zgodbe v obliki anekdot. Ti filmi navdušujejo, so sveži in polni domišljije. Njih pripoved je premočrtna, konflikt je zaznaven. Ves napor je vložen v uspešno vizualizacijo snovi. Tu prihaja do izraza spremenjen način dojemanja in mišljenja mladih. Odraža se predvsem v veliko bolj izraženi subtilnosti v odnosu na vidno-slušno sprejemanje sporočil in posledično tudi na njih oddajanje. Vse bolj in bolj je zaznavna prisotna potreba, da svet, ki ga otrok sprejema, vidno tudi prenese v vizualni medij. Kamera postaja njegovo oko, ki zaznava svet okoli sebe po detajlih, jih zapaža, izloči in opazovalčevim izkušnjam primerno povezuje v celoto. Ti filmi so izrazito grajeni na govoricni sliki in govorimo že o originalnem oblikovanju njih ritmične strukture. Slika in ritem sta enakovredna ideji. Harmonija filmskega oblikovanja je torej prisotna. Pogosto so to utrinki, domislice in ne poznajo zapletov in realizacije komercialnega filma. So predvsem košček otrokovega sveta, v katerem nam odkriva sebe samega v prostoru in času, ki ga živi.

V njih je izredno pogosto čutili zgledevanje po množičnih občilih (film, televizija, strip). Ta se odraža v načinu

filmskega izražanja ter izbiri tem. Razumljivo je, da otrok prevzame podzavestno način filmske, še bolj pa televizijske, vizualizacije določenih stanj in dogajanj ter da to prisvojeno govorico slike vnaša v svoj način vizualnega izražanja. To ni presajanje tujega, temveč prilagajanje znanega jezika izraznim zmogljivostim in potrebam mladega avtorja. V tem prilagajanju nastajajo nove kvalitete, ki izhajajo iz sposobnosti določeno osvojeno znanje izrabiti za izražanje svojega intimnega občutja sveta. Tu se odvija posebno za odraslega opazovalca zanimiv ustvarjalni proces. Slabo je takrat, ko mladi prevzamejo televizijske teme v celoti ter jih v okviru svojih tehničnih možnosti presajajo na ozki filmski trak. Takrat je to prepogosto poustvarjalni ne pa ustvarjalni proces.

Ko starejši osnovnošolec obvlada tehniko snemanja, ko je snemanje samo prilagodil svojim izraznim sposobnostim dojemanja in izraznim možnostim filma, medij več ne odkriva, več se mu ne čudi, obvladal ga je. To se pokriva tudi z njegovo psihično situacijo, ko postaja občutljiv za dogajanja okoli sebe, ko prihaja v mnoge konfliktno situacije dozorevajočega človeka. Te ga silijo v izpovedovanje sebe samega in svojih stališč. In ker čuti afiniteto do filmskega izražanja, bo svojo kritiko, upor proti okostenelim in zaviralnim navadam izrazil prek filma. In prav ta upor do neke zaprte življenjske situacije, iz katere išče pot, ga bo pripeljal do zavestnega iskanja lastnega filmskega izražanja. Govorimo o eksperimentiranju, ki s stališča poznavalca filma ne odkriva dejanskih novih prijemov, ki pa je s stališča avtorja, njegovih izkušenj in njegove raziskovalne metode prodor v novo neznano možnost filmskega izražanja. Da žalost pa le redki člani pionirskih filmskih odnosno kino krožkov in klubov pridejo do tega zavestnega izpovedovanja svojih odnosov do konfliktnih situacij, ki jih dana človeška in družbena situacija ponuja. To se dogaja predvsem zaradi neupoštevanja zgoraj omenjenega načela postopnosti. Mentor ima redko dovolj potrpljenja, da bi v vsaki generaciji, ki se k njemu zateka, pustil posamezniku dovolj možnosti, da bi ta vzpostavil svoje sisteme mišljenja s pomočjo objektivna filmske kamere. In otrok, ki še nima v svoji zavesti, da je snemanje s filmsko kamero izražanje občutij in misli, ki se porajajo v določeni življenjski situaciji in so ti le njegovi in samo njegovi in da zaradi tega tudi zaslužijo, da jih sporoča drugim in da v stiku z drugimi zažive, dožive svojo potrditev, negacijo ali preobrazbo, se težko upre temu pedagoškemu prehitovanju. In tako mentor prehitro vsiljuje mlademu filmarju resne teme, ga sili v pripoved zgodbe in poantiranje znanih resnic. S tem zavre ustvarjalnost, ki se je že prebujala.

To je druga past, ki preži na oblikovanje pedagogovih metod in oblik dela filmske ustvarjalnosti najmlajših.

Če se ji izognemo, oblikujemo svobodno osebnost, če ne, pristanemo na vzgojo poslušne brezosebne.

In tako pridemo do tretjega pedagoškega problema filmske ustvarjalnosti najmlajših. Kakšen naj bo profil mentorjev te dejavnosti, da bi bilo zagotovljeno usmerjanje otrok v kreativen odnos do teme in realizacije. Mentorji so različnih profilov, več ali manj kreativno sposobni. Kreativno sposobnejši mentor nudi otrokom tudi več možnosti za razvijanje ustvarjalnih sposobnosti. Zanj nista važni zgolj tema in ideja, zanj je važno, kako bo ta tema obdelana in na kak način bo ideja prenesena na gledalce, da bi njih odziv bil v skladu z ustvarjalnimi hotenji mladega avtorja. Zato spušča otroke v raziskovanje medija spontano in ustvarjalno. To je pogum ustvarjalca, ki je sposoben tvegati na poti raziskovanja. Ti mentorji otrok ne omejujejo, dobro jih usmerjajo in vzpodbujajo k ustvarjalnosti. Oni kreativne mehanizme, ki jih nosijo že sami v sebi, prenašajo, vsajajo v otroka. Težave nastajajo pri onih krožkih, kjer ni prisotno ustvarjalno hotenje in je vse delo ujeto med osnovni smoter obvladovanja tehnike in zahtevo prenosa dogajanj ali izmišljenih zgodb po že ustaljenih šablonah profesionalne filmske realizacije.

Takšen odnos se sicer zapaža pogosto tudi pri likovnem ustvarjanju otrok, vendar je procentualno na tem področju tega manj. To je doseženo skozi strokovnost likovnega pouka. Likovni pouk vodijo za to delo šolani učitelji. Delo v snemalnih skupinah pa je v rokah navdušencev, ki za to delo nimajo dovolj strokovne izobrazbe. Občutek negotovosti, ki ga povzroča to dejstvo, prav gotovo ne more biti vzpodbuda za ustvarjalno oblikovanje dejavnosti na šoli ali v klubu. Pedagog, katerega dejavnost pogosto ni niti priznana, strahuje pred neznanim in nepričakovanim. Da se izogne neprijetnostim, se giblje le v okviru znanih, stokrat potrjenih pravil, na osnovi katerih tudi določa in odreja možnosti realizacije in možnost delovanja posameznika. Ta poseg odraslega pa hromi ustvarjalnost otrok in dejavnost pripelje z nivoja ustvarjalnosti na nivo opravljanja nalog. V tem primeru tudi govorimo o vmešavanju mentorja v delo otrok, o vidnem mentorjevem deležu.

Težko je opredeliti danes, kdo naj bi bil mentor, kakšno izobrazbo naj bi imel in kakšen strokovni profil. To je le eden od problemov, ki ne sme biti usoden za razvoj filmske ustvarjalnosti najmlajših. Prav ta problem se da z realizacijo zamisliti o vzgojitelju v samoupravni družbi premostiti. Če naj vzgojitelj razvija ustvarjalnost, se mora pač potruditi in sam prispevati svoj ustvarjalni delež skupnemu delu mentorja z otroki. Ustvarjalno delo z otroki na pladnju prinaša možnosti skupnega raziskovanja sveta mladih in odkrivanja novih možnosti sporočanja občutja sveta. Potreben je le mentorjev ustvarjalni odnos, ki bo učence oddaljil od uniformiranosti in didaktičnosti in jih usmeril v samostojno delo, katerega rezultate bodo sposobni tudi kritično presoditi.

Četrty pedagoški problem filmske ustvarjalnosti najmlajših je problem vrednotenja te filmske ustvarjalnosti.

Vrednotenje filmov, ki so jih posneli otroci, ne sme biti zasnovano na oceni tehnični briljantnosti (čeprav je nikoli nismo negirali) niti na oceni brezhibne uporabe filmske slovnice in pravopisa, katerih vzorec najdemo v konvencionalni filmski in televizijski proizvodnji. Osnovno vrednost je iskati le v skladnosti filmskega oblikovanja.

Pri oblikovanju kriterijev vrednosti nastaja osnovni problem v tem, da se ocenjuje otroško delo, ne pa delo odraslega. Odrasli se namreč zavestno upira ali podreja določenim konvencijam in nam skozi te sporoča odnose in stališča, ki jih izoblikuje v film. Otrok pa sporoča občutja, ki pogosto še niso dozorela v misel.

Dejstvo je, da film, ki naj ga vrednotimo, je tak, kakršen pač je, in še takšen, kakršnega ga mi vidimo. Mi pa smo postavljeni pred nalogo, da ga kvalificiramo. Zato gremo po liniji najmanjšega odpora in preveč radi uporabljamo merila, ki veljajo za filme odraslih. Pri ocenjevanju filmov odraslih gre preprosto za neko kvalifikacijo kvalitete, ki jo določamo na osnovi selekcije, za katero kriteriji preprosto obstajajo. Film odraslih ima neke konvencije (režija, scenarij itd.), lahko je izločiti pomembno od nepomembnega, vredno od nevrednega. Proces ocenjevanja filmov odraslih je aktiven, ker je aktiven, do obstoječih norm. Mi pa preradi prenašamo prav ta način v ocenjevanje filmov otrok. Pri tem pa postane naš odnos do filmov pasiven. Določali smo neke konvencije analogno filmom odraslih in pristali ob tezi, da je otrok podaljšana slika odraslega. Nismo pa se aktivno opredeljevali do otrokovega dela in niti nismo upoštevali, da je otrok osebnost, ki s svojim filmom izrazi tisto, kar je v njem, ne glede na to, kako je to vanj prišlo. Pozabili smo preprosto, da pri vrednotenju filmov otrok, vrednotimo tudi delež odraslih. Ta kakršen je, ustvarjalni ali pokroviteljsko voditeljski, je sigurno pomemben glede na sproščanje odnosno zaviranje strokovne ustvarjalnosti. (Zdenko Medveš — magnetofonski zapis).

Filmska ustvarjalnost otrok se vključuje v splošna vzgojna prizadevanja naše družbe, katere cilj je vsestransko razvita osebnost. Zgoraj navedeni pristopi dejavnosti poizkušajo doseči, da bi ta otrok skozi delo, raziskovanje in zaključevanje izražal svoj odnos do vsega, kar doživlja. Otrok, ki bo v sebi nosil potrebo ustvarjalnega odnosa do okolice in sveta in imel že razvite mehanizme takšnega reagiranja, bo sposoben skozi iskreno izpoved doživljanja in stališč zbrati toliko poguma, da se bo znal tudi v življenju upreti določenim družbenim strukturam, ki nasprotujejo samoupravnemu dogajanju v naši družbi. Nikoli ne bo predmet kakršnekoli manipulacije, temveč zavesten borec za drugačne medčloveške in družbene odnose.

Filmska ustvarjalnost pa je le ena od poti sistematičnega in dolgoročnega spreminjanja našega agiranja.

avtorji — Robert Altman

Voyeur z zoomom

Chris Hodenfeld

Vedel se je tako »napak«, kot se obnašajo poulični potepuhi. Sunkoviti gibi nazaj, naprej, tleskanje s prsti. Pravi Satanov nasmeh. Zaigral je tisto točko-ko-si-vzameš-ven-oko, si ga dal v usta in ga potem »obrisal« ob srajčni rokav. Po veličastnih kretnjah bi rekel, da dirigira orgijo. Robert Altman režira film. Smo v temnem nočnem lokalu. Stoji odmaknjen od kamere Panavision, visoka, medvedja postava v belih kavbojkah, beli stari srajci, z belo brado in izginjajočim vencem las. Film, **Nashville**, je dinamična («Grand Hotel») epika o Music Cityju, Tennessee — pet dni v življenju štiriindvajsetih južnjaških duš.

* * *

Glavonje v filmskih družbah vedo, kar vemo vsi — Altman je Zapažen. Cenijo ga. On je Heroj Nove vrste filma, ki je bolj epizodičen, ne-linearen, »pripovedni čut, ki je eksplodiral«, ga ločuje od klasike. Obskuren dialog. Glavni vrh ali obrat manj važen. Ves kaos je njegova provinca. (To filmsko »gibanje« za sedaj še nima imena — in na bruhanje mi gre, ko se spomnim dneva, ko se bo kak »kritik« obesil nanj . . . Neosurrealizem?) Filmi, ki ob tem pridejo na misel, so **Pet lahkih sklad, Strašilo, Plačilni dan, Alice ne živi več tukaj; Cassavetesovi filmi**. Lahko gremo še bolj nazaj — do **Poslednjega tanga ali Nastopa** — in Altman nima nič proti, če primerjate **Nashville z Amarcordom**.

* * *

Možnosti režiserja »evropskega stila« (Altmana) v ZDA so vprašljive v teh časih novega odkritja Dobrega starega Hollywooda. To pomeni pozivitev filmskih (dozdevno) klasičnih elementov: sistem zvezd, lažje kategorije (zločin, katastrofe, glasbene igre).

* * *

Legenda **ALTMAN** vključuje: tetoviranje psov, pilot na B-24 na Borneu, osem let naročniških filmov za domačo industrijsko propagando v Kansas Cityju. Na hitro napisan scenarij v

1955. letu z naslovom **Delinkventi** — je pripeljal do nekrofilma v 1957. — **Zgodba Jamesa Deana**. Alfred Hitchcock je bil navdušen in Altman je dobil režije televizijskih kriminalk. To je delal šest let in se naučil »gverilskih« taktik. In hitel je — kolikor je dopuščal slab okus. Dva dni za zgodbo iz serije — **Bonanza, Avtobusna postaja, Gledališče Kraft** — in **NIKOLI** ni prečital scenarijev. Televizija ga je naučila boja, tudi umazanega.

Odpustili so ga leta 1968 — zaradi tega, ker »ni obvladal dialoga«. Kritiki se še dobro spominjajo Altmanovih »režij zvoka«: natrpan zvok, vsak govori čez drugega. Kot ljudje res govorijo.

Ampak Altman hoče imeti zadnjo besedo. Zdaj uporablja 8-kanalno snemalno mizo za zvok, da bi dobil več zvočnega »prostora« in v sceno natrpal še več dialogov. V **Nashville** pa je privlekel že 16-kanalno snemalno mizo — kaj to pri vseh vlogah in glasbi v tem filmu pomeni, si lahko samo predstavljamo.

* * *

»Kot jazz. Nič ni planirano, kar hočeš posneti. Le loviš. Niti upati ne moreš, da boš kaj videl; pustiš kamero teči in upaš, da bo kaj ujela. Tu je le okostje, struktura, od tod dalje pač delaš, kar delaš . . . igralcem daš izhodiščno točko, iz katere začno sami delati.«

Širok kansaški naglas. Veličastna glava se nazira kot cerkvena kupola; sveža lica in dolge, rafinirane roke. Zdravniške roke. Sinjemodre oči. »Nekako tako je kot slikanje. Začneš s spletom idej o tem, kaj hočeš; pred teboj pa je prazno platno. Potem ga napolniš in vse se spremeni. V slikanju je to — ko začneš, zelo točno veš, kaj hočeš, si specifičen, potem pa . . . nekega dne si osvobojen, si srečen.«

»Včasih pogledam kader, ki sem ga ravnokar posnel, in mi je jasno, da sem popolnoma zgrešil smisel tistega, kar sem hotel — vendar pa sem namesto tega kadra dobil drugega, ki je včasih še mnogo boljši.« Nekoč ste izjavili, da »velik film še ni bil posnet«?

»Mislim na potencial filma. Mislim namreč, da še nismo odkrili **FILMA**. Mislim, da še vedno imitiramo literaturo in gledališče. Mislim, da se film ne more omejiti na fotografiranje ljudi, ki govorijo. Lahko je namreč bolj abstrakten, impresionističen, manj linearen. Kot sva prej govorila o slikanju. Glasba menja obliko ves čas. Mislim, da . . . če ti uspe vzpostaviti s filmom neki **OBČUTEK**, bo najbrž to največ, kar si napravil, le ta **OBČUTEK** . . .«

Kdaj in kako ste prišli do teh misli? »Zdi se mi, da bo s tem težko. Vsaj na začetku. Ampak tako je seveda z vsem novim. Vendar pa ostaja dejstvo, da so filmi v osnovi linearna zadeva.«

Filmi so linearni?

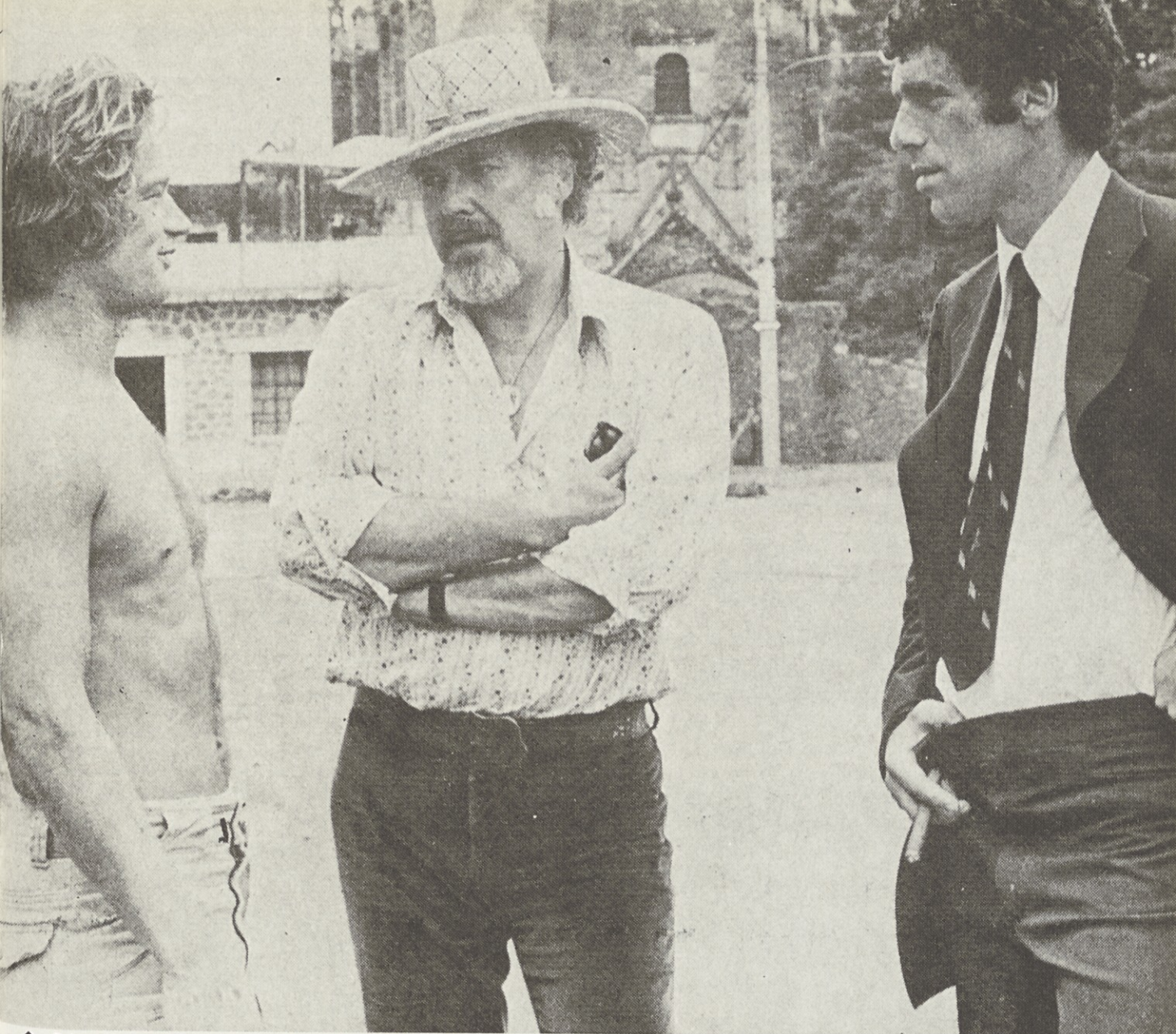
»Seveda — zmeraj traja dve uri, kakorkoli vzameš!«

* * *

»Jaz imam raje drug štos — **MASH** ni imel dejanske dramaturške strukture, **Split** (Kalifornijski poker) je brez vrha, obrata ali časa. In **California Split** (Kalifornijski poker) je bil le razpoloženska zadeva. Tudi ta film nima nobenih »ključnih« scen kot takih, le situacijo oblikujemo in spustimo ljudi skozi.« Dokumentarec torej?! »Pravilno. Le občutek. Kot da bi »postavljali« dogodke in jih snemali na dokumentaren način, vendar pa je večino dialoga . . . pravzaprav ga sploh ne poslušam. Včasih poslušam zvok s slušalkami, da lahko nadziram raven snemanja. Ko pa začnem zaupati igralcem, zaupati temu, kar delajo, dialoga sploh ne poslušam več. Odkril sem, da igralci običajno več vedo o osebaj, značajih, ki jih igrajo, kot jaz. Ko snemaš take stvari — kaj pa pravzaprav pomeni, če veš, kaj kdo govori?!«

Odgovoril sem, da mnogi ljudje ne slišijo, kaj se govori v nekaterih njegovih filmih. Njegove oči nenadoma dobijo **TISTI** lesk. »Kdo je to rekel?« Odgovor. »Ja, toda na vsakega, ki to trdi, pridejo trije, ki trdijo obratno. To se bo vedno dogajalo. To je — vzgoja občinstva.«

Veliko je bilo o tem govora pri **McCabe in Mrs. Miller** — da se ne da



▲ Robert Altman (v sredini), Jim Bouton in Elliot Gould med snemanjem filma

Elliot Golud, Sue Barton in David Arkin ▼



dobro razbrati dialoga. Nekaj zaradi tega zdaj uporabljam 16-kanalni mešalec za zvok. Ne bom pa spreminjal te tehnike, ker trije ljudje ne 'čujejo vsake besede'. Zato — ker ni narejeno tako, da bi se vsaka beseda morala slišati!»

* * *

»Mislim, da je najbolj žalostno za film, če kdo reče: Ja, videl sem ga. To je, kar je klasični ameriški film: vidiš ga enkrat in konec! Rad bi to destiliriral, prečistil, tako da bom pozneje lahko videl stvari, ki jih sprva nisem.«

* * *

Res je general. Tam ima razporejene pribočnike ... in zakaj je to komu napoti? On je general. Mora biti.

GEORGE SEGAL

— ob drugi priliki

Ni general. Ja, mogoče se zdi tak, ampak znotraj je le otrok. Kot čarovnik iz Oza.

ELIOT GOULD

— ob drugem času

* * *

Leče zooma so njegov voyerski trik. »Zoom je izredna naprava, ko delaš z igralci,« je (nekje) rekel Altman.

»Njim ne gre lagati, pa tudi prevarati jih ni mogoče. Z zoomom ... nihče ne ve več zagotovo, kaj se dogaja. Zdaj lahko dobim bližinske posnetke iz razdalje stotih metrov.«

»Filme snema, kot vidi življenje,« pravi Alan Rudolph, njegov asistent pri **Nashvillu**, »stisnjen kje v kotu vidi vse, ne uidejo mu niti najmanjše podrobnosti.« Karen Black je izjavila, da še nikoli ni delala tako: ves čas ni vedela, kaj pravzaprav tisti trenutek snemajo. Kamera je namreč navadno »zvezda« snemanja.

* * *

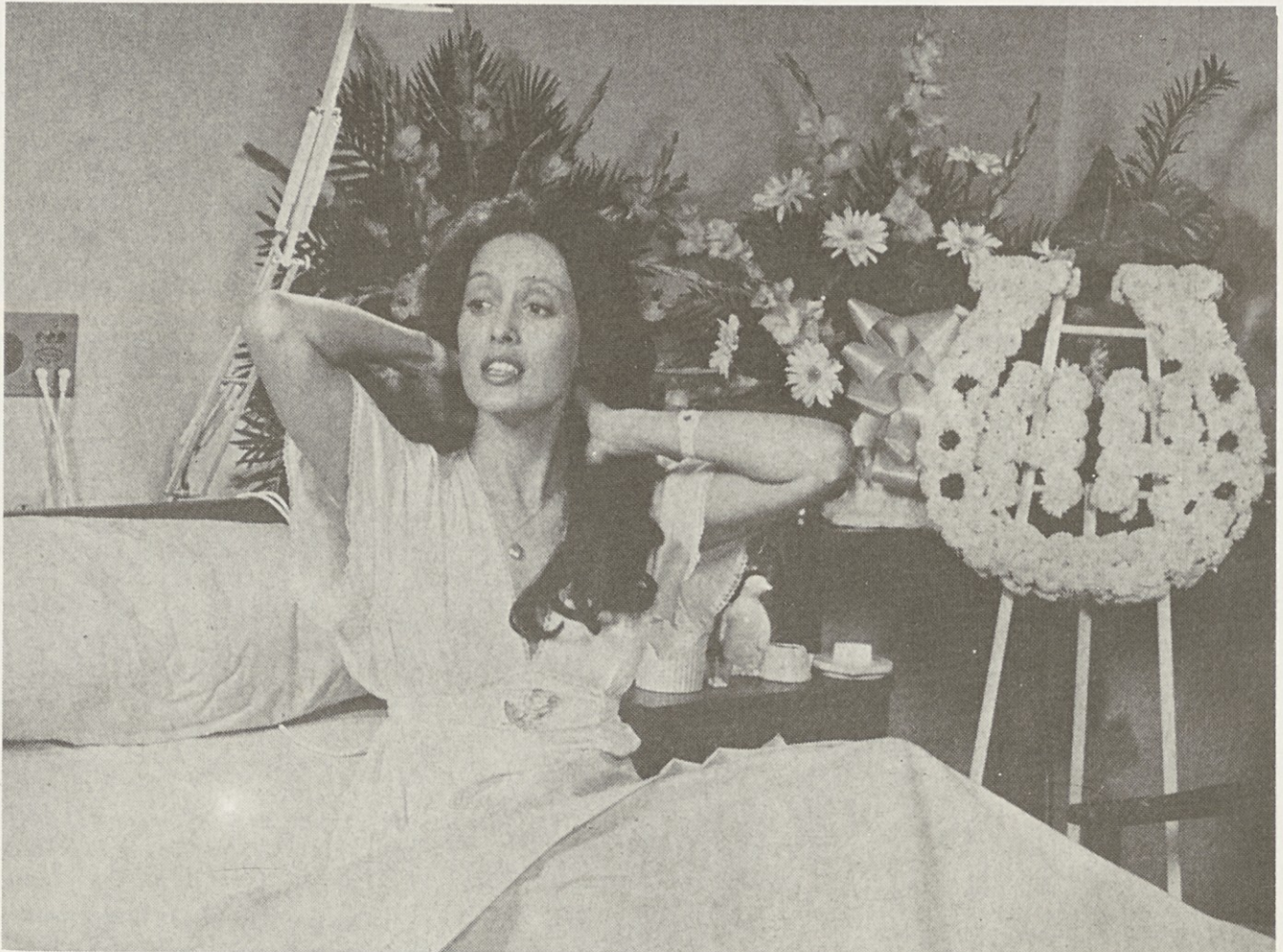
Film je bil na koncu snemanja tak kot jajčevcevec. Osemurni jajčevcevec, ker je Altman posnel toliko filma in ga prinesel na montažne mize v Los Angeles. Potem so v Altmanovem Lion's Gate Films vso to stvar zamesili, razrezali, popoprli in marinirali, dokler niso osmih ur filma spravili v primerno kontinuiteto.

Ko je imel Altman skupaj za dobro uro zadovoljivega materiala, je povabil svoje prijatelje na zabavo in jim zavrtil film. Gledali so in dobivali »režiserske« navdihe. Vsakič, ko je začutil v svoji »publiki« mlačnost, je Altman rezal. Kot je nekdo nekje rekel — ni lepo teptati ego koga drugega. George in Eleanor McGovern gresta

s premiere **Nashvilla** v washingtonsko noč. McGovern ima za seboj očitno naporen dan in film ga je zelo prizadel. »Ne bi rekel, da me je razveselil. V njem je kombinacija tragedije in komedije, ki je tako značilna za sodobno ameriško družbo in neverjetne okoliščine naših življenj v šestdesetih letih.«

Malo je pomislil. »Pogledal je v dušo dežele in nas pustil brez odgovorov.« Chris Hodenfeld

Ronee Blakely kot Barbara Jean v Nashvilleu





In memoriam Fritz Lang

V letu, ki se izteka, se vedno bolj pogosto pojavlja mnenje, da je leto 1976 katastrofalno. Doživeli smo vrsto naravnih in nenaravnih nesreč, smrt je sejala na nebu, na zemlji in pod njo, posegla pa je tudi v vrste svetovno znanih filmskih ustvarjalcev. Zdesetkala je vrste režiserjev, scenaristov, igralcev in drugih filmskih delavcev — tudi pri nas — in njihove smrti so nas prizadele, saj je kljub vrsti del, ki so ostala za njimi, vztrajalo pričakovanje po novih uspehih, novih umetninah.

Zapustil nas je tudi Fritz Lang, eno najbolj slavnih imen polpretekle dobe, ki je bilo že nekaj časa zavito v molk. Dočakal je že takorekoč častitljivo starost in lahko je počival na lovoriških. Rodil se je ob koncu prejšnjega stoletja, natančno 1890. leta na Dunaju v družini arhitekta in tako je tudi njega zanesla pot v študij arhitekture in takoj za tem slikarstva. V prvi svetovni vojni je bil aktiven vojak in večkrat ranjen. Ko je ležal v bolnici, si je krajšal čas s pisanjem scenarijev, ki jih je pošiljal v Berlin. Postal je uspešen in že so začeli snemati filme po njegovih tekstih. Po vojni pa se je sam spoprijel z režijo. Tretji Rajh mu je ponudil službo, vendar Lang ni povsem verjel Göbbelsovim namenom, saj je imel že težave z njim in to ne samo zato, ker je izhajal iz židovske družine. Zapustil je Nemčijo in se za krajši čas naselil v Parizu, kjer je posnel Liliom in se nato odpravil v Združene države Amerike.

Po uspehih, ki jih je dosegel v Nemčiji, pogosto skupaj s scenaristko Theo von Harbou — po filmih Utrujena smrt, vrste Mabuseov pa Nibelungov in proslavljenega Metropolis — v Novem svetu ni imel težav z delom. Kot Evropejec se je sprijel tudi s težavno nalogo, z ustvarjanjem tipičnega ameriškega žanra, westerna. A je uspel prav zaradi tega, ker mu je dodal nov navdih. Ostal je zvest svojim ekspresionističnim evropskim tokovom in ostal tudi na tem kontinentu eden najsijajnejših predstavnikov filmskega ekspresionizma. Obravnaval je tudi politične teme, če pa je bilo potrebno, se ni odrekal tudi zglednemu komercializmu. Redko je zdrknil v nezanimivo poprečje, v to ga je skorajda zanesel njegov povratak v Evropo. Leta 1958 se je vrnil v Zahodno Nemčijo, kjer se je poskusil z Ešnapurskim tigrom in Indijskim nagrobnim spomenikom ter oživitvijo Doktorja Mabusa s filmom Tisoč oči doktorja Mabusa, ki je tudi zadnji njegov znani film, posnel ga je 1960. leta. Tri leta kasneje ga je povabil Jean-Luc Godard, da je nastopil v njegovem filmu Prezir. Potem nismo več slišali zanj.

Tipična za Langa je njegova ekspresivna simbolika, ki se izraža v gibanju plastičnih struktur ter stalno vračanje k dvema ali trem témam: usodnosti, občutka krivde in želji po maščevanju ali zadostitve pravici. Že več kot deset let je tega, kar je francoski cinéast napisal: »Opazoval sem ga včasih, tega mladeniča z več kot sedemdesetimi leti, ki sem ga videl le redkokdaj sedeti (niti tistega klasičnega stola nima z imenom napisanim na hrbtni strani) in spraševal sem se, kaj je skrivnost tega Michelangela, ki že štiri stoletja ni nehal nuditi razuma in čustvovanja vseppek, podolgem in počez po vseh »šolah« in modah, ki so si sledile. Ne da bi se zavedal, mi je sam odgovoril na to vprašanje nekega dne, ko sem ne vem v kakšnem kontekstu uporabil besedo »umetnik«. Dejal je: »Umetnik? Umetnik? Jaz sem delavec...«.

A vendar je bil umetnik, kajti za njim so ostale mojstrovine, nesmrtno povezane z njegovim imenom. Obe njegovi karieri, nemška in ameriška sta enako pomembni, čeprav so prav njegova zgodnja dela tista, ki so že tedaj vtisnila njegovo ime za večno v anale svetovne filmske zgodovine. Neutruden, kakor je bil, je dobra štiri desetletja (stoletja je dejal zgoraj francoski filmski delavec, ko ga je primerjal z Michelangelom) sejal seme, iz katerega so vzklili nepozabni filmski plodovi.

M. G.

- 1917 Die Hochzeit im Ekzentik Klub (Svatba v klubu ekscentrikov) — scenarist
Hilde Warren und der Tod (Hilde Warren in smrt) — scenarist
- 1919 Pest in Florenz (Kuga v Firencah) — scenarist
Die Frau mit den Orchideen (Gospa z orhidejami) — scenarist
Halb Blut (Pustolovec) — scenarist in režiser
Der Herr der Liebe (Gospodar ljubezni) — režiser in igralec
Der goldene See (Zlato jezero) — scenarist in režiser
Hara Kiri — režiser
Das brillanten Schiff (Ladja sužnjevi) — druga epizoda filma V pajčevini — režiser
Das wandernde Bild (Potujoča slika) — koscenarist in režiser
- 1920 Vier um die Frau (Stirje za žensko) — koscenarist in režiser
- 1921 Die Sendung des Yogi (Poslanstvo Yogija) — scenarist
Das Indische Grabmal (Indijski nagrobni spomenik) — koscenarist
Der müde Tod (Utrujena smrt) — koscenarist in režiser
- 1922 Dr. Mabuse, der Spieler (Dr. Mabuse, igralec) — koscenarist in režiser
Inferno (Ljudje časa, druga epizoda dr. M. abusa) — koscenarist in režiser
- 1923 Siegfried (prvi del Nibelungov) — koscenarist in režiser
1924 Kriemhilds Rache (Kriemhildino maščevanje, drugi del Nibelungov) — koscenarist in režiser
- 1926 Metropolis — koscenarist in režiser
- 1927 Spione (Vohuni) — producent, koscenarist in režiser
- 1928 Frau im Mond (Žena na mesecu) — producent, koscenarist in režiser
- 1931 M (M, morilec) — koscenarist in režiser
- 1932 Das Testament von Dr. Mabuse (Testament dr. Mabusa) — producent, koscenarist in režiser
- 1933 Lillom — koscenarist in režiser v Franciji
- 1936 Fury (Bes) — scenarist in režiser v ZDA
You Only Live Once (Samo enkrat živiš) — režiser
- 1938 You and Me (Ti in jaz) — producent in režiser
- 1940 The Return of Frank James (Vrnitev Franka Jamesa) — režiser
Western Union — režiser
- 1941 Man Hunt (Lov na človeka) — režiser
Confirm or Deny (Potrdi ali zaničaj) — režiser, film dokončal Archie Mayo
- 1942 Moonlight (Bibavica) — režiser, film dokončal Archie Mayo
Hangmen also Die (Tudi krvniki umirajo) — producent, koscenarist in režiser
- 1943 The Ministry of Fear (Poslanci strahu) — režiser
- 1944 The Woman in the Window (Ženska v oknu) — režiser
- 1945 Scarlet Street (Skrlatna ulica) — producent in režiser
- 1946 Cloak and Dagger (Plašč in bodalo) — režiser
Secret beyond the Door (Skrivnost za vrati) — producent in režiser
- 1949 House by the River (Hiša ob reki) — režiser
- 1950 American Guerrilla in the Philippines (Ameriški gverilci na Filipinih) — režiser
- 1951 Rancho Notorius (Ranč Prekletih) — režiser
Clash by Night (Nočni prepir) — režiser
- 1952 The Blue Gardenia (Modra gardenija) — režiser
- 1953 The Big Heat (Vročica) — režiser
- 1954 Human Desire (Človeška sla) — režiser
Moonfleet (Prekupčevalci z Moonfleet) — režiser
- 1955 When the City Sleeps (Ko mesto spi) — režiser
- 1956 Beyond a Reasonable Doubt (Neverjetna resnica) — režiser
- 1958 Der Tiger von Eschnapur (Ešnapurski tiger) — režiser
Das Indische Grabmal (Indijski nagrobni spomenik) — režiser
- 1960 Die 1000 Augen des Dr. Mabuse (Tisoč oči dr. Mabusa) — koscenarist in režiser
- 1963 Le mépris (Prezir) — igralec

Ostalo je še 13 nerealiziranih projektov od 1919 do 1960, med katerimi so nekatere realizirali drugi: Kabinet dr. Kallgarja, Golem, Winchester 73, Dnevnik Anne Frank.



Iz nove slovenske celovečerne filmske proizvodnje

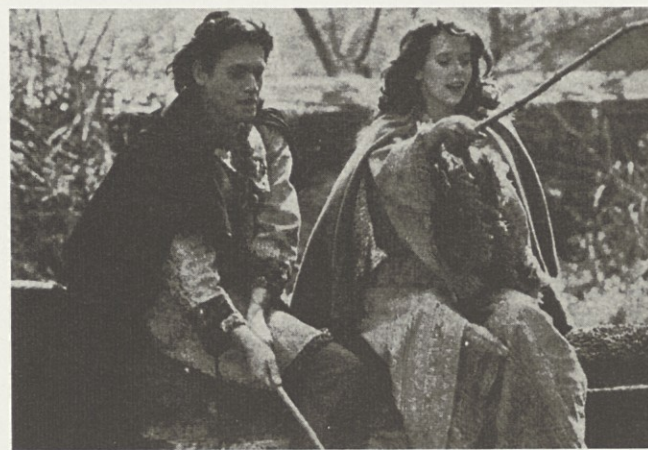
Vdovstvo Karoline Zašler

Prvi film iz letošnjega slovenskega celovečernega programa, ki je končan, je film Vdovstvo Karoline Zašler. Po scenariju Toneta Partljiča je film režiral Matjaž Klopčič, njegovi sodelavci pa so: Tomislav Pinter (direktor fotografije), Niko Matul (scenografija), Alenka Bartl (kostumi), Boško Klobučar (direktor filma). Naslovne vloge v tej tragikomediji iz sodobnega življenja so zaigrali: Milena Zupančičeva, Boris Cavazza, Polde Bibič, Anton Petje, Miranda Caharija, Milena Muhič, Boris Kočevar, Radko Polič.



Drži se, moj črni kuža!

Konec avgusta je padla zadnja klapa Kavčičevega mladinskega filma Drže se, moj črni kuža! Scenarij za film je skupaj z režiserjem napisal Vital Mal, sodelavci Janeta Kavčiča pa so: Mile De Gleria (direktor fotografije), Niko Matul (scenografija), Zvonka Makuc (kostumi), Ivan Mažgon (direktor filma). Naslovne vloge so odigrali: Matjaž Gruden, Nino de Gleria, Mitja Tavčar, Andrej Djordjevič, Jure Zargi, Nina Zidanič, Polona Rajšter, Nataša Rojec, Vesna Javnikar (vsi glavni igralci so otroci), v epizodnih vlogah pa so zaigrali: Lidija Kozlovič, Aleš Valič, Manca Košir, Sandi Pavlin, Mina Jeraj, Ivo Ban in Zvone Sedibaner.



Vpliv paradizničkovega soka na zdravljenje srčnih ran

Po filmu Zvesta žena (Une femme fidele) se francoski režiser Roger Vadim pripravlja na snemanje novega filma z dokaj nenavadnim naslovom De l'influence du jus de tomate sur le traitement des blessures de coer. Gre za ekranizacijo življenjske zgodbe dr. Petiota (zaigral ga bo Jean-Louis Trittignant), ki je bil eden najbolj razvpitih zločincev tega stoletja.

Sylvia Kristl in Jon Finch v filmu Zvesta žena



Al Pacino v filmu Bobby Deerfield

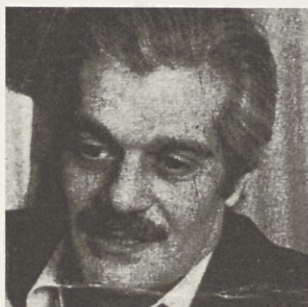
Po velikem uspehu v obeh Botrih je sredi avgusta Al Pacino končal snemanje svojega novega filma Bobby Deerfield. Zadnje posnetke so posneli v Boulognskem gozdu pri Parizu, Pacinova soigralka je Anny Duperey, režiser filma pa Sidney Pollack.



Še en Casanova

Tony Curtis je obvestil javnost, da bo zaigral v filmu »Casanova in Co.«, ki ga bodo snemali v Benetkah. Njegove soigralkine bodo Brigitte Bardot, Ursula Andress, Maria Schneider, Claudia Cardinale in Virna Lisi. Znana imena torej, ki naj zagotovijo filmu uspeh pri občinstvu. Ob vsem tem pa še vedno čakamo na premiero Fellinijeve verzije Casanove, v kateri sicer razen Donalna Southerlanda ni svetovno znanih igralskih imen, gotovo pa bo Fellinijev film, tako kot vsi njegovi dosedanji, izredno zanimiv. To, da so se lotili še ene verzije Casanovinega življenja, pa diši, če smo nekoliko zlobni, po zgledovanju pri našem Veljku Bulajiću, ki zadnje čase tudi ponavlja že ekranizirane teme (Sarajevski atentat, Ščepan Mali).

Med soigralkami Tonya Curtisa bo tudi Brigitte Bardot



V Kairu mednarodni filmski festival

Med 16. in 23. avgustom je bil v Kairu mednarodni filmski festival. Jugoslovansko kinematografijo je zastopal med drugimi in izven konkurence z zlato areno za režijo nagrajeni Paskaljevičev film Čuvaj plaže v zimskem času. Med gosti festivala je bil tudi Omar Sharif, za katerega je bil to eden redkih obiskov svoje domovine.



Umrl je Stanley Baker

Ko so zdravniki upali, da je znani angleški filmski igralec Stanley Baker premagal zahrbtno bolezen — raka, ga je konec junija izdalo srce. Stanley Baker je bil cenjen gledališki igralec, ki se je izkazal predvsem v Ibsnovih, Shakespearovih in Mollerovih gledaliških delih. Pri filmu se je uveljavil že s prvo vlogo leta 1942 v filmu »Undercover«, ko je bil star komaj 14 let. Med njegovimi najbolj pomembnimi filmi naj omenimo: Kruto morje, Preiskava inšpektorja Morgana, Kriminalci, Navaronska topova, Nesreča, Eva, Zoulou in enega njegovih zadnjih filmov, v katerem je zaigral skupaj z Alainom Delonom, Zorro.

Stanley Baker z Geraldin Chaplin v filmu Nedolžni Bystanders

novi filmi...

V Franciji snemajo

Si c'eait a refaire — režija in scenarij: Claude Lelouche, direktor fotografije: Jacques Lefrançois, igrajo: Catherine Deneuve, Anouk Aimée, Charles Denner, Niels Arestrup . . .

Le grand escogriffe

režija: Robert Bresson, scenarij in dialogi: Robert Bresson

Le diable probablement Le juge

režija: Yves Boisset, scenarij: Yves Boisset in Claude Veillot, direktor fotografije: Jacques Moiseleux, igrajo: Patrick Dewaere, Aurore Clément, Philippe Léotard, Philippe Leroy . . .

Le gang

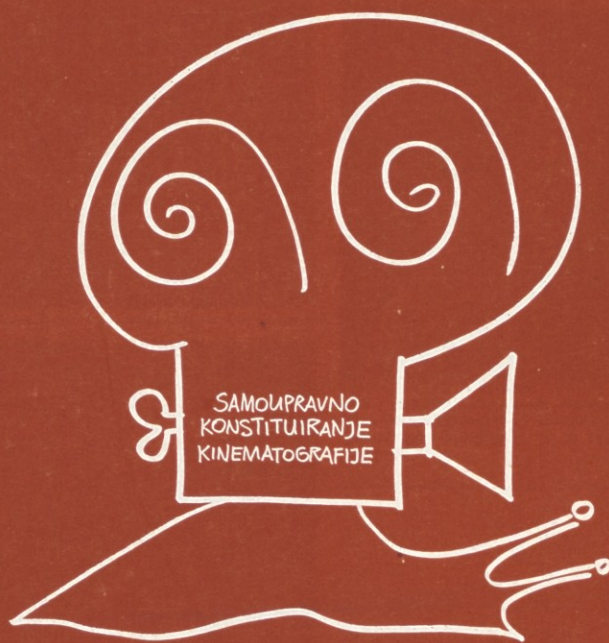
režija: Jacques Deray, scenarij in dialogi: J. Deray in Al. Boudard po knjigi Rogera Bornicheja, igrajo: Alain Delon, Nicole Calfan, Laura Betti, Roland Bertin . . .

Crazy Horse

režija: Alain Bernardin, scenarij: A. Bernardin, direktor fotografije: Roland Pontoizeau, igrajo: John Lennox, Alain Bernardin, Lova Moor, Sofia Palladium in dekleta iz lokala Crazy Horse.

Deset najbolje obiskanih filmov v Franciji (od 1. januarja 1974)

	Na sporedu mesecev	Obiskovalcev
EMMANUELLE	18	6.086.880
ROBIN HOOD	14 1/2	3.782.557
LAMOUTARDE ME MONTE AU NEZ	14 1/2	3.559.386
LES BIDASSES S'EN VONT EN GUERRE	13	3.514.002
THE EXORCIST	15 1/2	3.281.703
LA GIFLE	14	3.225.618
LES VALSEUSES	21 1/2	3.198.348
THE STING	20 1/2	3.126.076
VINCENT, FRANCOIS, PAUL ET LES AUTRES	15	2.755.244
PAPILLON	23	2.707.893



filmska
kultura

Crta: DUŠAN VUKOTIĆ

