

revija za film in televizijo

# ekran

186642

vol. 6  
(letnik XVIII) 1981  
cena 80 din

# 67



festivali **Pulj**  
**Benetke**  
**Moskva**

Alain Bergala **Uvajanje v semiologijo slikovne pripovedi II**

**ustanovitelj in izdajatelj**  
Zveza kulturnih organizacij Slovenije

**sofinancira**  
Kulturna skupnost Slovenije

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

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

**stalni sodelavci**  
Bojan Kavčič  
Bogdan Lešnik  
Milenko Vakanjac  
Matjaž Škulj (fotodokumentacija)

Majda Širca (sekretar uredništva)

**priprava stavka**  
Partizanska knjiga, Ljubljana

**tisk**  
Tiskarna Ljubljana, Ljubljana

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

**stiki s sodelavci in naročniki**  
vsak dan od 11. do 12. ure

cena posameznega izvoda  
(3 tiskarske pole) 50 din  
cena posameznega izvoda  
(dvojna številka) 80 din  
(za tujino dvojna cena)  
letna naročnina 420 din  
za dijake in študente 350 din

**žiro račun:**  
50101-678-47478  
Zveza kulturnih organizacij Slovenije  
Kidričeva 5  
61000 Ljubljana

**nenaročenih rokopisov  
ne vračamo**

oproščeno prometnega davka  
po pristojnem mnenju Republiškega  
komiteja za kulturo in znanost  
štev. 4210-58/81, z dne 9. 2. 1981.

1	po Pulju '81	<b>Naš film in njegov festival v novih podobah</b>	Matjaž Zajec
2	Pulj '81	<b>Ofenziva grobega komercializma</b>	Sašo Schrott
4	Pulj '81 - ocena	<b>Banović Strahinja</b>	Rapa Šuklje
6		<b>Berlin kaputt</b>	Bojan Žorga
7		<b>Čas, vode</b>	Matjaž Zajec
8		<b>Dorotej</b>	Milenko Vakanjac
9		<b>Erogena cona</b>	Matjaž Zajec
10		<b>Gazija</b>	Milenko Vakanjac
11		<b>Gosti iz galaksije</b>	Branko Šömen
12		<b>Krizno obdobje</b>	
13		<b>Lev v srcu</b>	Viktor Konjar
14		<b>Ljubi, ljubi, toda glave ne izgubi</b>	Aleš Erjavec
		<b>Mojstri, mojstri</b>	Zdenko Vrdlovec
15		<b>Neka druga ženska</b>	Aleš Erjavec
16		<b>Obetaven fant</b>	Darko Štrajn
17		<b>Padec Italije</b>	Darko Štrajn
19		<b>Piknik v Topoli</b>	Majda Knap
20		<b>Rdeči konj</b>	Majda Knap
21		<b>Ritem zločina</b>	Jože Dolmark
22		<b>Samo enkrat se ljubi</b>	Peter Kolšek
23		<b>Se spominjaš Dolly Bell</b>	Milenko Vakanjac
25		<b>Sezona miru v Parizu</b>	Viktor Konjar
26		<b>Silvov sok</b>	Sašo Schrott
27		<b>Šesta brzina</b>	Sašo Schrott
		<b>Široko je listje</b>	Majda Knap
28		<b>Visoka napetost</b>	Aleš Erjavec, Darko Štrajn
31		<b>Znajdi se, tovariš</b>	Viktor Konjar
32		<b>Z vlakom proti jugu</b>	Silvan Furlan
33	Pulj '81	<b>beseda člana žirije Iztoka Winklerja</b>	
		<b>uradne nagrade</b>	
34		<b>pomembnejše ostale nagrade</b>	
34	16. MAFAP	<b>Tam na vrtni gredi</b>	Majda Širca
36	intervju	<b>Emir Kusturica</b>	Jože Dolmark, Silvan Furlan
39	esej	<b>Filmski šiv</b>	Zdenko Vrdlovec
42	teorija	<b>Uvajanje v semiologijo slikovne pripovedi (nadaljevanje in konec)</b>	Alain Bergala
51	festivali	<b>Moskva '81</b>	
		<b>Filmska olimpijada</b>	Milutin Čolič
54		<b>Benetke '81</b>	
		<b>»Eppur si muove . . .«</b>	Brane Kovič
57		<b>zapisovanja</b>	

Film - umetnost montaže / Bojan Kavčič • A. Horton: Satira in simpatija / Bogdan Lešnik  
FILMOGRAFIJA št. 18, letnik V.; FILMSKA KULTURA, 131/132, junij 1981; Filmografija jugoslovanskega igranega filma od 1945 do 1980 / Sašo Schrott • Predstavlja se foto-kino MAVRICA, Radomlje / Janez Kosmač • XXI. festival češkoslovaškega filma za otroke / Mirja Borčič

na naslovni strani

Dolly Bell v Blassettijevem filmu »Evropa ponoči«

Kot dokument časa in čustvovanja se je pojavila v naslovu filma in Kusturicinemu filmu »Ali se spominjaš Dolly Bell?«

po Pulju '81

# Naš film in njegov festival v novih podobah

Matjaž Zajec

Pravzaprav bi lahko o letošnjem festivalu v Pulju pisali tako, kot običajno, če ne bi bilo nekaterih bistvenih sprememb tako v sami koncepciji festivala, kot v trendih v jugoslovanskih kinematografijah. Festival je z ukinitvijo selekcije, kar hote in tudi nehote zahteva drugačen gledalski in kritični odnos do domače filmske tvornosti, s šestindvajsetimi predvajanimi filmi predstavil tudi nove produkcijske in ustvarjalne trende domače filmske ustvarjalnosti. Enako, kot se lahko sprašujemo o rezultatih novega koncepta Puljskega festivala, se lahko sprašujemo tudi o trajnosti, umestnosti in argumentiranosti usmerjenosti domače filmske ustvarjalnosti in produkcijskih navad.

Govoto je, da za festival pomeni predvajanje šestindvajsetih enakovrednih filmov, bistven korak naprej. Korak naprej zaradi tega, ker se na takšen način celotna domača filmska proizvodnja izenačuje in imajo vsi filmi vsaj načeloma enake startne možnosti. Toda po drugi strani je za več desetstisoč glavo arenško občinstvo takšna filmska manifestacija prej breme, kot pa atrakcija. Za žirijo in filmsko kritiko, ki ob festivalu sprotno vrednoti filmske dosežke, pa dokaj neizenačene pogoje gledanja filmov, ki se kažejo še posebej intenzivno v soočanju hkratnega reagiranja občinstva in recimo strokovnemu ocenjevanju posameznega filma. Arena namreč še vedno ostaja Arena, z vsemi krutimi reakcijami občinstva, ni normalen kinematograf, kjer prav vsak film zaživi sebi vredno življenje, v normalnih pogojih predvajanja bodisi sprejem, bodisi odklonitev.

Zavoljo tega lahko znova zastavljamo dilemo, kaj naj Pulj pravzaprav bo, oziroma, kaj lahko je. Gotovo je, da ostaja Pulj dragocena revija filmov domače filmske proizvodnje, ki že po tradiciji zvabi med arenške zidove neverjetno število gledalcev. Po drugi strani pa bi moral postati festival mnogo bolj deloven, to bo sicer mogoče doseči šele z izgradnjo ali adaptacijo novega kinematografa, kjer se bi tvorno in ustvarjalno srečevala ustvarjalnost in njeno kritično

vrednotenje, kjer bi delovni, kreativni odnos ustvarjalcev posameznih filmov s filmskimi kritiki in novinarji zaživel na ravni normalnega in tvornega sodelovanja, da bi bil lahko film celostno umetniško doživetje, ali pa tudi razočaranje.

Gotovo bo potrebno v razmišljanjih o prihodnjih zasnovah Puljskega festivala razmišljati o novih korakih naprej, ki naj tako v Pulju, kot kasneje v kinematografih, zagotovijo pravo in ustrezno mesto domačega filma. Morda tudi ni odveč misel, da bi za arenško občinstvo prikazali le del domače filmske proizvodnje, medtem ko bi si žirija, kritika in gostje v teh dneh ogledali celotno filmsko proizvodnjo. Sem za atraktiven Pulj, hkrati pa tudi za pravo delovno vzdušje, ki mora spremljati tako pomembno filmsko manifestacijo, če jo hočemo osmisliti in najti njeno pravo mesto v naši filmski kulturi.

Seveda kaže letošnji Pulj poleg ukinitve selekcije in striktnega zmanjšanja števila uradnih festivalskih nagrad, tudi nekatere druge značilnosti, ki so obeleževale tako način filmske proizvodnje, kot tudi ustvarjalno misel naših filmskih ustvarjalcev. Gre predvsem za dva fenomena, za številne režiserje debutante in za uvajanje novega načina filmskega producentstva, ki se nekoliko razlikuje od teze, ki so prevladovala minula leta, tez o nizkoproročunskih filmih, in to producentstvo na nek način uvaja povsem nove pogoje za filmsko ustvarjalnost, to pa je vsega razmisleka in pretehtanja vredno.

Vsekakor je najbolj razveseljivo in vznemirljivo število debutantov, ki so v Pulju pokazali svoje prvence, kar osem jih je bilo. In med temi ospimi več kot polovica takšnih, ki že s prvencem obetajo zanimiv prodor v domačo filmsko ustvarjalnost. Jugoslovanska kinematografija se torej zanimivo odpira in daje možnosti vse več celovečernim začetnikom, saj je skoraj tretjina prikazanih filmov prvencev.

Zanimiva je tudi usmerjenost njihovih filmov, ki so vsi po vrsti tematsko zanimivi in vznemirljivi, pa če pričnemo pri imenitnem Kusturičinem filmu *Se spominjaš Dolly Bell* in zaključimo s slovenskim, Slakovim filmom *Krizno obdobje*. Tematsko segajo prvenci od obravnave naše polpretekle zgodovine pa do iskanja determinant in problemov našega sedanjika. Razpon torej, ki je zanimiv tako tematsko, kot žanrsko in estetsko. Večjega spodrsaljaja med prvenci ni in to je gotovo omet za močno osvežitev naše kinematografije v prihodnosti. Kolikor bo seveda pripravljenost producentov za takšna "tveganja" enaka kot sedaj.

Če se odlikuje film *Dolly Bell* po sodobnem filmskem izrazu in neposrednosti izpovedi in film nadaljuje z najboljšimi tradicijami našega filma, potem sta Slakovo *Krizno obdobje* in *Amarjev Piknik* v Topoli izraziti iskanji tako kar zadeva izbor tematike, kot tudi iskanji na področju filmskega izraza. Gre za filmska filma, popolnoma neobremenjena z literarnostjo in iščeta izrazne možnosti znotraj filmskega in sta v tem smislu vsaj za naš prostor novost, ki bi jo težko označili samo kot filmski eksperiment. Vsekakor bo zanimivo videti, v katero smer bo šla njuna prihodnja filmska ustvarjalnost.

K že omenjenim trem zanimivim debutom velja prišteti še Tadičev film *Ritem zločina*, film, ki je nabit z atmosfero, katerega odlika so odlični dialogi. V režiji pa je Tadič izkazal veliko znanja in obvladanja filmskega izraza.

Od teh debutantskih filmih in ne samo ob njih pa se je letos pokazal absurd takoimenovanega nezkoproročunskega filma bolj, kot katerokoli leto prej. Teze o nizkoproročunskih filmih, o nizki režiji producentov, o participacijah filmskih avtorjev z delom honorarja pri produkciji filma, nam je že vse poznano, saj je to že nekaj časa prevladujoč princip producentstva v Srbiji. Letos pa se je pokazal nizkoproročunski film kot nekaj absurdnega. Tako je, na primer,

nastal film Piknik v Topoli za minimalna sredstva, saj je celotna ekipa, ki je film snemala, vložila v film svoj celoten honorar. V tem primeru gre za debutanta, toda domača enako se je godilo sedaj že prekaljenemu režiserju Goranu Markoviću pri filmu Mojstri, mojstri. Ob pomanjkanju sredstev za filme in ob želji, da bi bilo posnetih čim več filmov, avtorji pristajajo na domala nemogoče pogoje nastajanja filmov. Namesto da bi imeli status profesionalca, se spreminjajo v amaterje. Zagovorniki takšnega principa producentstva sicer zatrjujejo, da je za začetnika veliko manjše breme, če ve, da za svoj prvenec ne bo potrošil toliko sredstev, kolikor bi jih sicer film zahteval, hkrati pa ve, da bodo honorarji izplačani v razmerju s komercialno uspešnostjo filma. Takšna argumentacija ima izredno trhle noge, saj je znano, da je film umetnost, ki stane, da se z malo denarja ne da veliko napraviti, da morajo biti ustvarjalci v svojih zahtevah skromni in da so majhna sredstva večje breme, kot pa bi bilo zanje breme vedenje, da lahko snemajo film normalno. Nezkoproračunski film je tako pričel negirati samega sebe in sicer dobra ideja se utegne popolnoma izjaloviti. Še bolj nevarno pa utegne postati izgovarjanje, da je film pač takšen kot je zaradi tega, ker so bila zanj porabljena minimalna sredstva.

Še bolj nevarno pa se mi zdi to, da postaja takšen način producentstva pri nekaterih stalna praksa, ki se utegne neprijetno razširiti in postati prevladujoča praksa pri nastajanju domačih filmov in to predvsem pri filmskih prvencih in pri ne še povsem preverjenih filmskih ustvarjalcih. Pogoji filmskega ustvarjanja utegnejo postati vse bolj neizenačeni in tako utegne postati neizenačena tudi domača filmska proizvodnja. Po eni strani naj bi imeli privilegirani avtorji na voljo neomejena sredstva, ostali pa naj se borijo in ustvarjajo v skrajno skromnih, če že ne skoraj nemogočih ustvarjalnih pogojih. Takšnega absurda si seveda ne moremo dovoliti, ker utegne ogroziti kakovostno raven domačih filmov, ki nastajajo v različnih proizvodnih pogojih. Takšen način proizvodnje je lahko samo izjema, nikakor pa ne sme postati praksa.

Tako nam je letošnji Pulj predstavil razveseljivo veliko število filmskih prvencev, ki so vsak po svoje zanimivi in so izrazito pestrili puljski filmski spored, hkrati pa je pokazal na nevarnost, da se utegnejo principi producentstva nevarno zamajati in to v škodo filmskih debutantov, ki bodo še naprej težko prihajali do filma in ga, če ga bodo dobili, še teže normalno posneli.

Pulj '81

## Ofenziva grobega komercializma

Sašo Schrott

28. festival jugoslovanskega igranega filma v Pulju se je pričel pravzaprav že precej pred 18. avgustom, ko so stekle projekcije v Areni. Vso spomlad so potekale razprave o letošnjih festivalskih propozicijah, predvsem o inventarni festivalski dilemi: selekcija da, selekcije ne. Predlogov je bilo precej in nazadnje je bil sklenjen kompromis: selekcije letos ne bo, vsi filmi bodo prikazani v Areni (razen če ne želi producent drugače), vsak večer pa bosta prikazana dva filma. Pogosto težko razumljivi interesi in motivi producentov so bili pač močnejši od glasov tistih, ki so naivno opozarjali, da se gre ta naša družba letos med drugim tudi nekakšno gospodarsko stabilizacijo in da vsak dan festivala stane tudi desetine in desetine starih milijonov več. Toda kaže da Jugoslovani pač nismo malenkostni, ko gre za čas in denar v primerjavi z vzvišenimi načeli kot so pravičnost in optimalni pogoji za plemenit festivalski boj. Sicer pa bi bilo lahko še slabše. Če bi hotela svoja filma v Areni prikazati še Franci Slak in Zoran Tadić, bi festival trajal pač trinajst dni. Skoraj kot tisti v Cannesu. Pa kaj, zakaj bi bili slabši?

Sicer pa, da ni bilo selekcije, se je navsezadnje izkazalo celo za dobro in prav mnogo hude krvi in živcev je bilo prihranjenih in ukvarjali se je bilo mogoče z bolj pametnimi in resnimi rečmi, kot poslušati jadikovanje "selektioniranih" ves čas festivala. Navsezadnje ima na nacionalnem filmskem festivalu vsakdo pravico prikazati svoj izdelek in se potegovati za nagrade (četudi "brez upa zmage"), kajti predvsem od meril žirije in kritike je odvisno, kakšna bo dejanska kvaliteta raven festivala in ne od zmazkov, ki so tako kot muhe obvezne spremljevalec žlahtnih dirkalnih konjev. Nesporazum in težava tičita drugje. V Areni in v mestu Pulj. Mesto Pulj namreč nima osnovnih pogojev, da bi bilo dejansko normalno festivalsko mesto, z normalnim filmskim festivalom. Za to bi potrebovalo vsaj eno sodobno kinodvorano, kjer bi potekal festival tako kot potekajo festivali povsod po svetu (letošnje delo s šestindvajsetimi filmi bi lahko žirija in kritika opravila v

šestih, največ sedmih dneh), desettisočglava puljska filmska publika pa bi lahko imela svoj festival v Areni, kolikor časa bi hotela. Toda kot kaže, temu žal še dolgo ne bo tako.

Še pred pričetkom festivala pa je bila rojena še ena zares bistvena in pomembna novost. Zmanjšano je bilo, in to bistveno, število uradnih festivalskih nagrad. Poteza se je pokazala kot koristna in dobra, saj je bila s tem bistveno postavljena v ospredje kvaliteta kot izključno merilo vrednotenja filmskih del, bistveno se je skrčil maneverski prostor najraznovrstnejšim "lovcem na nagrade", ki so jih potem v svojih republiških ali pokrajinskih okoljih spretno pretapljali v denar za nove projekte, žiriji pa je bil prihranjen nebroj pritiskov in manipulacij (čeprav s tem seveda ni rečeno, da jih sploh ni bilo).

Filme, prikazane na letošnjem festivalu, bi bilo mogoče klasificirati seveda na več načinov, toda letošnji jugoslovanski produkciji ustrezno se je nekako kar sam od sebe vsilil kriterij časa, v katerega je locirano dogajanje posameznega filmskega izdelka. Po tem kriteriju je mogoče filme razdeliti takole:

- trije filmi so časovno locirani v davno preteklost (BANOVIC STRAHINJA — Mimica, DOROTEJ — Velimirović, GAZIJA — Dizdarević)
- osem filmov je časovno lociranih v pred, med in povojni čas (BERLIN KAPUTT — Milošević, RDEČI KONJ — Popov, PADEC ITALIJE — Zafranović, SAMO ENKRAT SE LJUBI — Grljić, ŠIROKO JE LISTJE — Latinović, VISOKA NAPETOST — Bulajić, ČAS VODE — Gapo, ZNAJDI SE TOVARIŠ — Makarović)
- petnajst filmov je časovno lociranih v današnji čas (OBETAVEN FANT — Radivojević, EROGENA CONA — Karaklajić, KRIZNO OBDOBJE — Slak, LEV V SRCU — Milošević, LJUBI LJUBI, TODA GLAVE NE IZGUBI — Čalić, MOJSTRI, MOJSTRI — Marković,

NEKA DRUGA ŽENSKA — Stamenković, PIKNIK V TOPOLI — Amar, RITEM ZLOČINA — Tadić, SEZONA MIRU V PARIZU — Golubović, ALI SE SPOMINJAŠ DOLLY BELL — Kusturica, ŠESTA BRZINA — Šotra, Z VLAKOM PROTI JUGU — Krelja, SLIVOV SOK — Baletić)

● en film je znanstveno fantastični (GOSTJE IZ GALAKSIJE — Vukotić)

Med "zgodovinskimi filmi je seveda v ospredju Mimičin BANOVIĆ STRAHINJA, ki je hkrati tudi eden najboljših filmov festivala sploh. Kljub nekaterim dramaturškim pomanjkljivostim, in ne najboljši igralski zasedbi (Nero, Sanja Vejnović) je Mimica ustvaril impresivno filmsko fresko — enega najboljših kostumskih filmov pri nas sploh.

Sarajevski debitant Nenad Dizdarević je po motivih nekaterih Andrićevih del posnel GAZIJO, kot bogato kostimirano rekonstrukcijo določenega časa (Bosna 18. stoletje) toda poskus, da bi meditativno plat Andrićeve proze pripeljal v prvi plan se ni posrečil, zato je film preveč obremenjen z literarno naracijo. Dizdarević je pokazal sicer precejšnje filmsko znanje, toda velike pretenzije so pripeljale do tega, da je z zunanji učinki iskal alibi za pomanjkanje močnejših in bolj poglobljenih rešitev v postopku adaptacije oziroma "prevoda" Andrićeve proze v filmski jezik.

Popoln polom pa predstavlja Velimirovićev film DOROTEJ. O samem filmu, romantični zgodbi o boju za oblast in o prepovedani ljubezni, nima pomena posebej zgubljati besed. Velja le ugotoviti, da je Velimirović še enkrat dokazal, da preprosto ne zna delati filmov in da po pravilu uniči še tako dober scenaristični material.

Že mnogo let se ni zgodilo, da bi se na enem festivalu srečali s kar tremi tovrstnimi filmi. Vprašanje je, ali gre za nov trend v naši kinematografiji ali pa zgolj za naključje?

Od osmih filmov, katerih dogajanje je locirano v pred, med in povojno obdobje, so to pot le trije, ki obravnavajo revolucijo in NOB neposredno v obdobju 1941—45. To so Zafranovićeve PADEC ITALIJE, Latinovićeve PARTIZANSKA ŠOLA in Makarovićeve ZNAJDI SE TOVARIŠI. Vsi ostali filmi — Miloševićev BERLIN KAPUTT, Grličev SAMO ENKRAT SE LJUBI, Bulajićeva VISOKA NAPETOSTI, Gapov ČAS, VODE in RDEČI KONJ Stoleta Popova — pa časovno posegajo v čas prvih povojnih let ter problemov in dilem, s katerimi se je srečevala mlada revolucija in država (Gapov film obsega vsa tri obdobja pred, med in po vojni, medtem ko je dogajanje Miloševićevega filma časovno sicer še vedno locirano v neposredni vojni čas, vendar pa v zaledju, skratka na že osvobojeno ozemlje, zato je oba filma vendarle mogoče šteti v to skupino filmov).

Ta tematski in časovni odmik oziroma preskok pomeni brez dvoma pomembno novost, ki je ne gre prezreti predvsem zaradi številnosti filmov, ki so letos izskočili iz časovnega okvirja 1941—1945, s tem pa iz v marsičem tudi prevladujočega šabloniziranega poenostavljenega in izrazito akcijsko koncipiranega NOB filma. S tem seveda ne zanikamo dejstva, da tudi v časovnem okviru 1941—45 doslej vendarle nismo imeli vrste dobrih, celo izjemnih umetniških filmskih stvaritev, četudi so bile v pretežni manjšini, kot tudi, da nismo imeli doslej že nekaj izvrstnih del, ki so pogumno, kritično in problemsko obravnavali čas od 1945 do približno 1950. Če pa gre za trajnejši trend, bo pokazala nadaljnja ustvarjalna praksa, predvsem pa kvaliteta samih del kajti od vseh petih filmov je mogoče z vso resnostjo obravnavati le Grličev SAMO ENKRAT SE LJUBI in morda še film RDEČI KONJ Stoleta Popova, medtem ko so ostali trije globoko pod ravniyo teme in problematike, ki se je lotevajo.

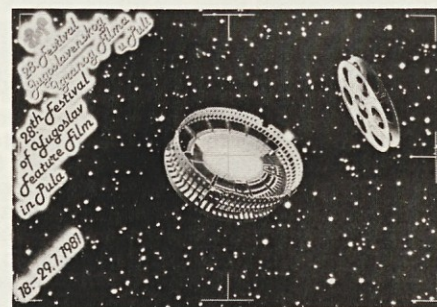
Morda bi veljalo še posebej omeniti Bulajićevo VISOKO NAPETOST in to predvsem zaradi ambicij, ki jih je imel režiser (kdaj jih seveda Bulajić ni imel!). Film zasluži namreč zelo pazljivo in temeljito analizo, v kateri je treba predvsem do kraja razviti tezo oziroma trditev, ki jo je v napovedi za letošnji Pulj v pismu iz Zagreba v zadnji številki Ekрана zapisal naš sodelavec Nenad Polimac, da je "film čudna kombinacija antistalinistične tematike in proždanovske estetike". V tem primeru gre namreč za mnogo bolj usodna vprašanja kot zgolj za omenjeni film ali za "fenomen Bulajić".

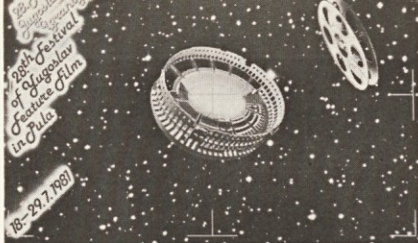
Dejstvo, da je časovno kar štirinajst filmov, to se pravi več kot polovica, postavljenih v današnji ali skoraj današnji čas, bi nas moralo, po mnogih letih nenehnega vzdihovanja po sodobni tematiki v našem filmu, že samo zategadelj navdati z vzhvičenjem. Toda statistika je eno, filmi pa so nekaj povsem drugega. Od vseh štirinajstih filmov je mogoče govoriti kot o zrelih, resnih in relevantnih delih le o treh: SE SPOMINJAŠ DOLLY BELL Kusturice, RITEM ZLOČINA Tadića in KRIZNO OBDOBJE Slaka.

Vseh ostalih enajst filmov (z izjemo Z VLAKOM PROTI JUGU Petra Krelje) prihaja iz beograjske filmske produkcije in vse je mogoče speljati (spet z izjemo filma SEZONA MIRU V PARIZU Predraga Golubovića, ki si ne zasluži prehodne ocene, ker režiser preprosto ni imel dovolj velike umetniške potence, da bi bil kos svojemu "internacionalnemu" pacifističnemu projektu) na en sam skupni imenovalec: komercializem. Polna blagajna je slej ko prej osrednji (kratkoročni in zaslepljeni) motiv režiserjev in producentov devetih filmov, ki so hladnokrvno preračunani na "najširšo publiko", ki se je zadnja leta vrnila k domačemu filmu. Producenti se pač zavedajo stare modrosti, da je treba kovati železo,

dokler je vroče. Tako so se stari kot mladi, režiserji z imenom ali brez, zagnali z nekaj sto starimi milijoni začetnega kapitala v snemanje t. i. "ljudskih filmov", pogosto ne meneč se za osnovne principe profesionalnosti, v nekaterih primerih pa celo etike. Brez dvoma sicer obstajajo tudi znotraj te skupine določene razlike v kvaliteti, pa tudi pojmovanja filma, toda vendarle ne tolikšne, da bi ne mogli mirne vesti govoriti o skupnem imenovalcu in cilju. Ob tem, da gre za izrazito beograjski fenomen, se bodo morali s tem pojavom seveda podrobneje ukvarjati predvsem v tem okolju, ker pa gre hkrati za produkcijsko najmočnejšo republiško kinematografijo pri nas je treba stvar jemati skrajno resno, saj so tudi v drugih okoljih že znaki, da posnemovalcev ne bo manjkalo. Kam pa lahko pripelje takšen kratkoviden trend in proces, če se bo nadaljeval in razraščal, ni treba posebej poudarjati.

V letošnjem Pulju je debitiralo sedem režiserjev. Toda takoj se je treba spomniti, da je naša kinematografija, gledano statistično, kinematografija z največ debitanti na svetu, glede na proizvedeno število filmov. Znano je namreč, da do prvega filma, dokazov za to ne manjka, niti slučajno ni tako težko priti kot nato do drugega in tretjega. Toda dejstvo, da so filme, ki so vzbudili največ pozornosti in dobili največ dobrih ocen in navsezadnje tudi nagrad, poleg Grliča, Mimice in Zafranovića posneli prav debitanti, je gotovo pomembno in vzpodbudno. Pri tem imamo v mislih predvsem Emirja Kusturico, Zorana Tadića, Stoleta Popova in Francija Slaka. Ne glede na to, da nista že prvič dosegla rezultatov, skladnih njunim ambicijam in znanju, je treba vendarle omeniti tudi Nenada Dizdarevića in Branka Baletića. Tako je mogoče upravičeno sklepati, da ob vendarle ne več tako šibkem ustvarjalnem potencialu dela režiserjev srednje generacije ter ob nekaterih mlajših filmarjih vključno z letošnjimi debitanti, dobiva jugoslovanski film dobro kadrovske bazo praktično v vseh jugoslovanskih filmskih središčih, kar je edino zagotovilo, da se bo začel konstituirati na novih in drugačnih kreativnih in profesionalnih osnovah.





## Banović Strahinja

(Banović Strahinja)

Močvirna tla in ostre vertikalne visokih, redkih, naravnost v nebo stremečih dreves. Med njimi dva junaka, ki, eden na belem, drugi na črnem konju, križata orožje. Pradavni, večnostni spopad med Dorbim in Zlim, prikazan z nadvse jasno, zgovorno filmsko podobo.

Po napornem, krvavem boju z nepričakovano oviro Dobro zmaga, toda se pri tem umaže; ni šlo za čisti spopad idej, temveč za boj dveh ljudi, ki sta vsak po svoje družbeno in psihološko motivirana; zmaga pravičnega je uboj nasprotnika. Ta madež na duši zmagovalca barva njegovo nadaljnje vedenje tja do konca, ko se z novim, tokrat notranjim, bojem vnovič vzpne do absolutnega in očisti. "Absolutno", ki ga Strahinja doseže, je popolna človečnost, vsebujoča aktivno priznavanje sočloveka in njegovih motivov ter odreko maščevalni pravici močnejšega. Vse to v okoliščinah, ki pomenijo zanj skrajno žrtev, izgubo statusa, družbeni ostracizem.

S svojo mešanico mita, legende in zgodovinskega spektakla, s poskusom, zajeti v ta okvir globoko človeška občutja in univerzalne eksistencialne probleme, je *Banović Strahinja* nedvomno sredi glavnega toka sodobnega filmskega ustvarjanja "novoromantičnih" tendenc. Romantika je stilni izraz zbeganega časa, ko se stari svet s svojo vrednostno lestvico v temeljih zamaje in je iskanje novega vzorca obstoja viharno, boleče in neogibno. Pogled nazaj, v zgodovino, ponuja omanjanemu človeškemu ponosu, individualnemu in nacionalnemu, oporo; iskanje korenin obeta najti možnost nove, drugačne rasti, posebno, če te korenine gledamo v prečiščenem siju historične idealizacije ali pa (in Mimica je storil oboje) jim pripisujemo iste splošno človeške napake, ki označujejo tudi današnji dan in jih velja v kalj zatreti.

Strahinja je "naš človek": skromen zlahtnik, poročen s hčerjo mogotca in zatorej svak deveterice njegovih sinov, tudi vplivnih plemičev. Sovražnik — turški razbojnik — mu je v odsotnosti požgal grad, uplenil imetje in ugrabil ženo. Strahinja terja od tasta in svakov, naj se mu pridružijo pri pohodu na plenilce, ti pa mu pomoč odrečejo. Njegovo imetje je nadomestljivo; žena je zagotovo medtem postala turška prilježnica in je torej nevredna vsakršnega izpostavljanja, zavržena in pozabljena. Lahkota, s katero se oče in bratje odrečejo dekleta ob še povsem nepotrjenem sumu, zbuja neprijetne asociacije na sodobnost; je pa natanko povzeta po narodni pesmi, ki je bila podlaga scenarija. Čas, ki ga pesem opeva, je 14. stoletje, tik pred bitko na Kosovem polju. Neusmiljeni oče je Jug Bogdan, sinovi bratje Jugovići.

Seveda je od tod dalje v narodni pesmi — vsaj v verziji, ki jo poznamo iz šolskih knjig (obstaja jih menda še kakih sto) — vse bolj preprosto. Strahinji gre pri zasledovanju za imetje; ne mara, da bi mu tast kaj naklanjal in ga tako potisnil v odvisnost. Po opisu je junak dokaj neprikupnega videza in Andja je bila v poroko z njim očitno prisiljena, saj se v spopadu med njim in ugrabiteljem postavi odločno na Turkovo stran. Ko je po zmagi prilječe Strahinja na očetov dom in jo obtoži, da ga je med bojem ranila, vzkligne Andja, kako žal ji je, da ga ni ubila! Bratje bi zavrženemu pri pričri razsekali na kosce, a njen plemeniti mož tega noče; zato ji odsekajo samo glavo. Strahinja se nato vrne domov in se oženi z mlado pastirico, ki mu je bila svoj čas pokazala pot, po kateri so plenilci krenili. Surovo, preprosto in jasno.

proizvodnja: Jadran film, Zagreb — Avala film, Beograd — R. von Hirschberg/R. Kalmowicz Filmproduktion — Neue Tele — Contact Filmproduktion, München — Filmska radnja zajednica, Zagreb — Avala pro film, Beograd — Zvezda film, Beograd  
scenarij: Aleksandar Petrović, Vatroslav Mimica  
režija: Vatroslav Mimica  
kamera: Branko Ivtović  
scenografija: Mile Jeremić  
glasba: Alfi Kabiljo  
igrajo: Franco Nero, Dragan Nikolić, Sanja Vejnović, Gert Fröbe, Rade Serbedžija, Kole Angelovski

Scenaristu Saši Petroviću in režiserju ter koscenaristu Vatroslavu Mimici do takšnega razpleta seveda ni bilo. V narodni pesmi (katerikoli njeni verziji že) sta našla za scenarij dva odločilna motiva: turškega ugrabitelja, ki v specifično balkanskih okoliščinah 14. stoletja lahko simbolizira absolutno Zlo; in odpor Strahinje, da bi nezvesto ženo kaznovali barbarsko, "po srednjeveško", kar nakazuje vendarle nov način mišljenja in ga je mogoče razviti in potencirati do veličastnega finala filma, ko Strahinja prime grešno ženo za roko in z njo odide, rekoč, da mu je njena grešnost ljubša od pravičnosti maščevalnega okolja. Če za hip zanemarimo mitsko komponento filma, predstavlja scenarij Strahinjo kot zgodnjega humanista, renesančnika pred italijansko renesanso, kar seveda (brez raziskovanja tega, kako so renesančniki v resnici čutili) nikakor ni neverjetno, saj je bila Srbija neposredni sosed Bizanca in ji za poznavanje antične kulture ni bilo treba čakati bizantinskih emigrantov. V duhu tako pojmovanega okolja Strahinje je opravil scenograf zelo pošteno delo, grad Juga Bogdana je dvor in trdnjava hkrati, smotrno je uporabljeno bogastvo srbske srednjeveške cerkvene kulture in avtentična krajina je ponekod dramski element: sodeluje tako pri dogajanju kot pri mitični nadgradnji filma. Dramatičnost, posebno kar zadeva psihološke momente, odlično poudarja tudi glasba.

Kljub vsemu temu manjka Mimičevemu filmu nekaj bistvenega: občutek zaresnosti. Ne dvor Juga Bogdana, ne tabor turških plenilcev, ne požgani grad Strahinje ali slavnostno cerkveno obredje ne delajo vtisa kot da smo prisotni pri nečem, kar ljudje živijo. Ne gre za vprašanje historične vernosti: tudi najbolj pogobljene raziskave nam ne morejo povedati, kako so v 14. stoletju ljudje v resnici živeli. Prav tako ni bistvena mera stilizacije, ki jo režiser namenoma uporablja, da poudari legendarno/mitsko komponento. Za to gre, da se ni posrečilo ustvariti v okviru samega filma sveta, ki bi funkcioniral, ki bi bil sam v sebi vitalen. Kostumi (ki jim sicer ni kaj očitati) ostajajo kostumi, ne naravna oblačila oseb; scenografija (razen v redkih trenutkih) scenografija, ne okolje, v katerem bi ti ljudje jedli, spali, delovali, ljubili... Kurosawa, ki je sicer Mimičev priznani zgled, je brččas nekaj prispeval k temu, da je v scenarij vključen strahotni — in kolikor mogoče realistično prikazani — prizor natikanja izdajalca na kol (turška, v Andričevem *Mostu na Drini* grozljivo nazorno opisana varianta raznih japonskih okrutnosti), toda veliki Japonec ustvarjalno uporablja elemente "folklore" in jih vključuje v dramsko dogajanje tako, da odzive junakov sprejemamo kot avtentične, pač v okviru neke konvencije, ki se razlikuje od naše; Mimičev svet pa ostaja vseskozi umeten. Odmik od narodne pesmi, kakor nam tudi prikaže brez primere zlahtnejšega junaka in načne filozofske in psihološke probleme, ki so našemu pojmovanju bližji, je film oropal življenja.

Ob tej osnovni pomanjkljivosti so druge zanemarljive. Mednje šteje nedvomno neposrečeni izbor glavnega igralca Franca Nera, ki Strahinje (tudi v prečiščeni verziji scenarija) ne občuti, temveč blede odigra katerega koli zvezdnega junaka ahistorično pojmovanega zgodovinskega spektakla. Najostreje se to pokaže na koncu, kjer ni v Strahinji nobenega (novodobni občutljivosti tako bližnjega) odpora do slavnostno formaliziranega, v vzvišen obred spremenjenega, naslajanja nad trpljenjem "grešnika", ki je padel v roke "pravici", temveč ostaja njegova odreka maščevanju

standarden filmsko čustven vzgib ob pogledu na lepe oči junakinje. Zato učinkuje konec neverjetno in padejo ključne sklepe besede v prazno.

Z lepocem v vlogi Strahinje se zamaje tudi psihološka motivacija Andjinega izdajstva med dvobojem. Scenarij je sicer našel dobro pot za njeno vdajo turškemu ugrabitelju: Dragan Nikolić v svoji doslej najboljši filmski vlogi sugestivno podaja okrutnega napol vojaka napol razbojnika velike fizične privlačnosti in mojstrske tehnike zapeljevanja; ko vse drugo ne zaleže, premaga mlado žensko sla ob strahotnih krikih, rjovenju in stokanju na kol nataknenega derviša; bližina smrti je izredno močna spodbuda seksualnosti. (Mimogrede: to je tudi edini trenutek, ki omogoča Sanji Vejnović pokazati kvaliteto svojega igraltva). Toda Andja je zdaj ujeta med dva moška, ki jima je privržena; in njena odločitev za ugrabitelja je prav tako priložnostna kot nato njeno kesanje. Bolje: dejanji si nasprotujeta. Če se je Andja odločila za Turka, ker se je bala kazni za nezvestobo, je nesmiselno, da jo je nato sama izzvala; če ga je ljubila, se nima česa kesati (kot ostane kljubovalna v narodni pesmi). sicer pa kaže podobne nesigurnosti še nekaj mest v filmu (prvotna tastova odreka pomoči Strahinji; nasladno uvajanje oslepitvenega momenta; pa tudi označevanje Strahinje kot "Sokola" — Falcon — se pravi ujede, ki se bliskoma spusti nad "nedolžno" ptico!). Za vlogo derviša je Mimica uporabil enega najmočnejših današnjih jugoslovanskih igralcev, Rada Šerbedžijo, zavedajoč se, da more to statično, brezupno nevhaležno vlogo podati samo izredno močan igralec odlične fizične kondicije — pa še ob vseh teh pogojih ne more filmsko zablesteti. Formulo za neogibno pritegnitev "ljudstva" v intimno obračunavanje vlastele, je pokazal Shakespeare in film je spretno uporabil trojico "ljudskih" značajev, kakršne poznamo, denimo iz *Henrika V.* — in po naključju je posebej ganljivo, da odigrava ženski part Neda Spasojević, ki ji je to menda poslednja filmska vloga.

Končni izid je torej ta, da smo dobili korekten — celo nadpovprečno dober zgodovinski spektakel, se pravi delo, ki se polnovredno uvršča med robo, kakršno ponuja mednarodni filmski trg. Nismo pa — kljub režiserjevemu znanju in nesporno dobremu namenu — dobili reprezentativnega dela, ki bi povedalo, kaj predstavlja ta del

sveta — danes kot nekoč — v spletu mednarodnega dogajanja. Humanistična misel, misel o vrednosti individualne človeškosti, ki naj prežari in sooblikuje vsakršno družbeno snovanje, je ostala nedorečena in zato brez odmeva.

## Rapa Šuklje

beseda režiserja

## Vatroslav Mimica

Mene kot umetnika obsedeno zanima sedanost, tako naša, kot svetovna. Tako je dramatična in kritična, postavljajo se tako bistvena in usodna vprašanja obstoja človeške vrste, da mislim, da se s tem nima nihče pravice šaliti. Zato sem proti površnemu pristopanju k sodobnosti, proti temicam in beležkam ob robu, proti vključevanju umetnosti v sistem potrošnih dobrin. Časopis prečitamo in odvržemo, televizijo pogledamo in pozabimo, umetniško delo pa mora pustiti v človekovi duši trajno sled. Zato v preteklosti, bolje rečeno v temah, ki so preživele mnoge strašne čase iščem odgovor na vprašanje — kako danes "na strašnem mestu obstojati". Ta moj občutek je verjetno na določen način patetičen in pretiran, toda iz svoje kože ne morem.

Ko se je na začetku šestdesetih let pojavil v Benetkah Kurosawa z Rašomonom, so bili vsi šokirani zaradi njegove svežine, nihče pa ni mogel predvideti, kako velik vpliv bo imel na razvoj evropske in svetovne filmske umetnosti. Mnogi tega nočejo videti niti danes. Pa je vendarle res. Bergman je na primer, dokler se ni pojavil Kurosawa, naredil deset igranih filmov, toda obstojal je izključno na lokalni ravni in to bolj ali manj kot mediokriteta, potem pa so se zapored pojavili "*Nasmeh poletne noči*", "*Divje jagode*" in "*Sedmi pečat*". Kurosawa je dal takrat zahodnemu filmu kratko in jasno navodilo, da film ne more živeti, če ni legenda, mit, delo duha, če ne osvobaja človekove domišljije, če ne povzroča, da človek sanja z odprtimi očmi. Trivialnost tem, shematičnost forme, nekakšna ubijajoča prilitčnost in pritlikavost, ki spet prevladuje v svetovnem filmu (rekel bi, v moderni umetnosti nasploh) so morda pripeljali film do njegove največje krize. Za kakšno krizo gre tukaj na kratko ni mogoče razložiti, toda gledalcem, ki so pred kratkim videli na televiziji Dovženkov film "*Aerograd*" in ostali brez besed ob moči in metafiziki njegovih kadrov, je takoj vse jasno. Zaradi te krize in stagnacije filmske umetnosti se danes pojavlja velika potreba, vse bolj pa je čutiti tudi prve znake velike renesanse filma kot ljudske domišljajske umetnosti. Pojavljajo se zgodbe, legende, romance, melodrame, stari, dobri filmi, znanstveno fantastični filmi, filmi, ki se učijo pri stripih itd. Če me vprašate, kam bi vvrstil ta svoj film, bi rekel, da duhovno spada v umetnost postmoderne in da je avantgarden. "Kako avantgarden, saj je tu vse razumljivo?" mi je že pred časom postavil vprašanje moj prijatelj — gledalec. Odgovoril sem mu: "To je nov štos v umetnosti — biti razumljiv."



## Berlin kaputt

(Berlin kaputt)

proizvodnja: CFS Košutnjak — OOUR Avala film, Beograd

scenarij: Antonije Isaković, Mića Milošević

režija: Mića Milošević

kamera: Aleksandar Petković

scenografija: Vladislav Lašić

glasba: Vojislav Kostić

igrajo: Svetozar Cvetković, Milan Gutović



Berlin je padel, zmaga, konec vojne, pa še vedno ne mir, nulti čas, v katerem revolucija še traja, tokrat kot boj za vzpostavitev nove oblasti. To je čas, v katerem se dogaja filmska zgodba, katere večji del je posnet po istoimenski noveli Antonija Isakoviča. Ker se je obema scenaristoma očitno zdelo, da je snovi premalo za celovečerec, sta si iz drugih Isakovičevih novel sposodila nekatere epizode in tako še dodatno pripomogla k dramaturški zmedi in nehomogenosti filma. Torej Berlin kaputt, pa Budimpešta kaput in spet Berlin kaputt, to so časovni interpunkti, s katerimi nam skuša Milošević pomagati, da se vsaj malo znajdemo v njegovem filmu, vmes pa reminiscence Koste, mladega komandanta mesta, ki dobi ravno ob padcu Berlina v roke pismo svojega prijatelja in soborca Marka, v katerem mu le-ta pojasnjuje vzroke, ki so ga pripeljali pred vojaško sodišče. Berlin kaputt, Marko je mrtev, Kosta pa bere pismo in obuja spomine.

Pravzaprav so bili na začetku filma trije tovariši, vendar je prvi ves očaran nad svatovskim plesom belo oblečenih lepotic, še bolj pa verjetno nad dejstvom, da so se krasotice slekle in gole zaplavalave v reki, skočil v taisto reko in takoj utonil. Moram reči, da v vsej svoji dolgoletni karieri plavalnega učitelja še nisem videl neplavalca, ki bi tako prepričljivo potonil, tako da sem za njegovo smrt zvedel šele iz kataloga. Spet smo pri Kosti, ki bere Markovo pismo, vsake toliko pa mu Marko kar sam pove, v podobi duha Hamletovega očeta, kakšne težave in skušnjave je imel pri komandovanju, kako so se hoteli bivši mestni veljaki

pogoditi z njim, njihove hčere pa so mu prinašale pakete za ranjence in legale v njegovo posteljo, v zameno za to, da jim ne bi poslal na fronto brate ali zaročence. Nepopustljiv je, dokler se ne obesil stavec, ki mu je padel najmlajši sin, potem, ko ga je Marko poslal na fronto. Tu se zgodi preobrat in Marko ugodni že prvi preseči ženski. Obrat pa napravi tudi Milošević sam, ko iz subjektivne vodene pripovedi preskoči v objektivni zorni kot. Starca, ki se je obesil omeni le mimogrede, močno pa ga zanima migracija žensk v Markovi sobi, ki pa fanta sploh niso kdovekaj zanimale, le brez povračila je vzel tisto, kar so mu ponujale. To jemanje je postalo temelj obtožbe tako meščanov kot tudi nove vojaške oblasti, ki ga seveda obsodi na smrt z ustrelitvijo. Marko ne izreče niti besede v svojo obrambo, saj razume sebe le kot del mehanizma revolucije, revolucijo samo pa kot tisto gonilno silo, ki bo vzpostavila novi družbeni red. V času, ko revolucija še traja, ni prostora za človečnost, še manj pa za človečnost z zamudo, hkrati pa tudi ni možnosti za kakršenkoli zagovor, komunikacija je ukinjena, saj se institucionalni in človeški nivo nikjer ne dotikata. Edina možnost je prijateljski diskurz in Marko to možnost izkoristi. Da ne bi igral Kosta le te vloge doživi na koncu filma romanco z lepo in mlado neznanko z vlaka, vendar kaj drugega kot ta romanca tudi njemu ne uspe, nekaj zaradi peze vojnih let in Markove smrti, nekaj pa zaradi tega, ker je mladenka le preveč frfotava in si kar sama vzame tisto, kar si želi.

Bojan Žorga



## Čas, vode

(Vreme, vode)

proizvodnja: Vardar film, Skopje — Makedonija film, Skopje  
 scenarij: Jovan Strezovski, Branko Gapo  
 režija: Branko Gapo  
 kamera: Ljube Petkovski  
 scenografija: Nikola Lazarevski  
 glasba: Risto Avramovski  
 igrajo: Petar Arsovski, Duško Kostovski, Šišman Angelovski, Nenad Milosavljević, Boris Dvornik, Lidija Pletl

V razblinjen in dokaj nepovezan mozaik se je Branku Gapu razblinila imenitna tema o vodi, o pomanjkanju vode, o vodi kot bistvenemu eksistencialnemu dejavniku v človekovem življenju. Svojo pripoved o dveh vaseh (ena ima dovolj in preveč vode in druga je nima) pričinja Gapo v časih stare Jugoslavije z borbo za vodo, ki spre dve vasi in ju požene pred kraljevo sodišče (to seveda ni sposobno pravične razsodbe) in jo preko narodnoosvobodilnega boja zaključiti v socialistični Jugoslaviji, ki tudi ni sposobna razrešiti problema vode in spora med vasema. Namesto tega na tem suhem kršu raste akumulacijsko jezero, ki prežene vaščane višje v nerodoviten svet ali pa v mesto. Tako enostavno zgodbo po razmisleku razberemo iz filma, ki sili v najrazličnejše smeri in se ukvarja z najrazličnejšimi problemi, tako da se vse skupaj prekriva in zakriva. Konec koncev človek v tem preobilju informacij pravzaprav ne ve, za katero izmed zgodb bi se odločil, da bi se morda utegnil približati hotenjem avtorjev filma.

Pa vendar, skušajmo opredeliti nekatere elemente Gapove filmske pripovedi in jih kritično prevetrili. Verjetno je to v prvi vrsti in najprej motiv pomanjkanja vode, voda kot razlog usodnega spora med dvema vasema, vode, ki jo starojugoslovansko sodišče prisodi eni vasi, italijanski okupator dodeli drugi vasi in svoboda vzame obema. Motiv vode je zelo pogost motiv, tudi v jugoslovanski literaturi, vendar ga Gapo dovolj hprepričljivo obdela. Srčika neposrazuma in nasprotovanj med obema vasema ostaja nepojasnjena, če seveda ne upoštevamo elementa apriorne človekove sebičnosti, ki velikokrat nadvlada občutek človeške solidarnosti. Spor med vasema ni le v problemu vode, kali spora (zanje pa ne izvemo) so drugje. Pri elementu vode kot filmskem konfliktu je Gapo postavil ob stran dve pripovedi, ki bi lahko bistveno pogojevali njegov film. To je zgodba mlinarja, borca za vodo v vasi brez vode, mlinarja, ki lahko samo z vodo melje žito, iz katerega nastane moka in iz nje kruh. Njegovo zavedanje, vedenje o vodi ostaja le kroki, ki se konča v surrealističnem samomoru v akumulacijskem jezeru — voda poganja mlin, mlin melje žito, iz žita nastane moka in iz moke se peče kruh in to omogoča življenje (škoda, da mu je ta motiv izpolzel in ga lahko le dobronamerno slutimo). Drugi motiv je motiv iskalca vode, strokovnjaka za vodo tudi tam, kjer je za navadne zemljane ni, ki ostaja humorno epizoden. Skozi ves film ostaja nekoliko omejeni samotar, ki kóplje nekoristne vodnjake, dokler v času, ko vode več ni treba, iz njegovega vodnjaka ne priteče voda. V tem trenutku se humornost spremeni, v tem trenutku bi se lahko zavedli, da so človekova prizadevanja vredna vsaj poskusa, ki utegne obroditi sadove. In ker je Gapo oba, po mojem mnenju izredno pomembna elementa (lik mlinarja in smisel njegove borbe za vodo in lik poklicnega iskalca vode, ki z vztrajnostjo doseže tisto, česar se z nasiljem in neprestanimi spori ne da doseči) v svojem filmskem mozaiku pustil kot stranska lika, mu je to sesulo dramaturgijo celotnega filma, ki jo je potem skušal reševati deloma z družbenimi spreminjanji (od stare Jugoslavije, NOB-ja do nove Jugoslavije), deloma z uporabo folklornih elementov in s, v pretežni meri neutemeljeno, pretirano in nepredvidljivo spolnostjo.

Spolnost, oziroma spolni akti, se v filmu dogajajo na najbolj nepredvidljive načine in brez pravih motivacij, če izvzamemo množičen pokol in posilstva italijanskih okupatorjev, ki pa jih z bližnjega griča partizanska četa mirno opazuje in napade šele takrat, ko je že vse mimo. Zakaj ženske legajo, sedajo, dvigajo zadnji del telesa moškimi, ki jim pravzaprav niso prav nič všeč, zakaj spoščno otroka z drugim moškim in so potem začudene, ker jih njihov moški prezira in ga zanima le novonastalo življenje; tudi o tem ne izvemo ničesar. Dogaja se pač tako, kot se dogaja in temu bi bilo treba verjeti. Pa zadeve vendarle niso tako enostavne, da bi



z njimi rokoval po svobodni volji in se pri tem skliceval, da je tudi to pač možno. In če to danes ni povsem res, kako more biti res v vaški skupnosti, s trdno izdelanimi, utečenimi normativi življenja, pa četudi bi lahko to, vsaj v nekaterih primerih, režiser opravičeval z vsemogočnostjo in nujo kupljivosti vode.

V Gapovem filmu so družbene spremembe na vasi vseskozi pod vplivom zunanega, bistveni premiki se zgodijo šele v narodnoosvobodilni vojni, ko del vaščanov odide v partizane in ti naj bi bili nosilci novega po osvoboditvi. Toda osvoboditev jim ne daje, temveč jemlje. Jemlje jim zemljo, jemlje jim bivalni prostor, za katerega so se borili. In samomor mlinarja je simbolno obupno dejanje do skrajnosti razočaranega človeka, kar bi lahko bil tudi simbol nekega širšega razočaranja ob neuresničenih pričakovanjih. Film zapira krog nemožnosti uresničitve vsega tistega, kar je bilo vitalno pričakovanje, želja in hrepenenje vaščanov.

Kar zadeva filmski izraz, je Branko Gapo stilno izredno neenoten, niha od grobega realizma, parodiranja, do simbolnega, vseh teh elementov pa ne poveže v koherentno celoto, v film, v katerem bi vedeli in občutili avtorjevo sporočilno hotenje. Ta stilna neenotnost drobi že tako mozaično zasnovan film in mu jemlje izpovedno moč. Vsekakor bi ob trdnejšem konceptu, njegovi radikalni izpeljavi, predvsem pa ob trdni dramaturški zgradbi zgodbe, lahko gledali zanimiv in udaren film, tako pa nam je samo žal za izgubljeno priložnost.

Matjaž Zajec

## Dorotej

(Dorotej)

proizvodnja: CRS Košutnjak — OOUR Avala film, Beograd  
 scenarij: Dobrilo Nenadić, Borislav Mihajlović, Zdravko Velimirović  
 režija: Zdravko Velimirović  
 kamera: Nenad Jovičić  
 scenografija: Vlastimir Gavrik  
 glasba: Vuk Kulenović  
 igrajo: Gojko Šantić, Gorica Popović, Bata Živojinović, Darko Damevski, Meto Jovanovski, Dančo Čevrevski



Velimirovičev film *Dorotej* se od filma *Banović Strahinja* dokaj razlikuje, tako po motivih kot tudi po filmski obdelavi, čeprav se oba odigravata v približno istem časovnem obdobju.

Najprej je treba povedati, da je *Dorotej*, kljub Velimirovičevemu in Nenadičevemu prizadevanju, ostal v okvirih klasične filmske pripovedi, z zavestno upočasnjenim filmskim ritmom, za katerega dvomim, da bo lahko ogrel današnjega gledalca. Nenadić ali Velimirović, v tem trenutku je to povsem vseeno, zastopata tezo konflikta med dobrim in zlim v človeški naturi, za kar sta si izbrala podobo meniha Doroteja (igra ga Gojko Šantić), ranocelnika in humanista, ki je po nekem "notranjem vzgibu" (ta vzgib je pojasnjen edino s tem, da je Dorotej menih in že s tem "posvečen" za vzvišeno in humano ravnanje poosebljenje dobrote). Njemu nasproti stoje: prevejani in okrutni vitez Dadara (igra ga Bata Živojinović), od mističizma in verskega fanatizma obsedeni menihi, lokavi despot Lauš (igra ga Darko Damevski) ter v tem vrednostnem sistemu, nevtralna Lauševa žena Jelena (igra jo Gorica Popović), ki se seveda po logiki že omenjenega notranjega vzgiba odloči za ljubezen in privrženost do dobrega ranocelnika Doroteja.

Najbrž ta metafizično monoliten koncept borbe med dobrim in zlim ni tako mehanično funkcioniral v romanu kot je bil predstavljen v filmu, vendar se Velimirović ni posebej trudil, da bi izpeljal še kakšne druge konsekvence ali nianse tega koncepta.

Tako črno-bela, metafizična opredelitev vseskozi zavira razvoj vseh ostalih, zlasti psiholoških poudarkov, ko gre za odnose med protagonisti Velimirovičevega filma. Vse preveč je neke narobe razumljene "arhaične enoplastnosti", kot da bi ne bilo možno, da bi vzniknili med ljudmi iz 14. stoletja kakšni drugačni odnosi kot tisti, ki jih mi sedaj od zunaj projiciramo v njihova: dejanja, misli ali hotenja.

Dorotej tako tava med obema omenjenima skrajnostima (dobrim in zlim) tako zastavljenega koncepta, brez želje in možnosti, da bi sam kakorkoli vplival (v mislih imam neranocelniški vpliv in dobroto), na svet okoli sebe. Na koncu se ta koncept borbe med dobrim in zlim izteče v klasično prisposodbo izgona dobrega Doroteja in njegovih istomišljenikov iz samostana. Vendar "ljudstvo" (ta imaginarna filozofska kategorija Dobrila Nenadića), ne more dovoliti, da bi se dobremu Doroteju pripetilo kaj slabega, "ljudstvo" ščiti Doroteja v njegovem novem bivališču (skalnat votlini).

Seveda mora lokavi in pohotni Dadara, katerega oblast (ali sla po oblasti in Lauševi ženi Jeleni) storiti nekaj, da bo preprečil širjenje "dobrote", ki jo pooseblja Dorotej. Smrt ali navezna zmaga "hudega" je tisti filozofski credo, s katerim se konča Velimirovičev film v samurajsko posneti sekvenci, ko Dadara s kopjem prebode oba srečna ljubimca.

Kljub počasnemu filmskemu ritmu pa je Velimirovičev film močnejši v poizkusih estetiziranja in scenografije, kot pa v

razvijanju osnovne premise (moralno filozofske), ki si jo je zastavil.

Tu pa seveda prihaja do poglobitvega nesporazuma ali razhajanja med nosilno idejo filma in estetsko funkcijo scenografije. Še tako avtentična scenografija, še tako verni posnetki (gradov, kostumov, fresk, samostanov itd.) ne morejo odgovoriti na vprašanje: kaj se v bistvu dogaja z "dobrim" in zakaj vedno zmaga "zlo", če stvari zelo poenostavimo?

Verjeti ali ne verjeti nekemu moralno-filozofskemu sporočilu za današnjega gledalca ne pomeni verjeti zgolj avtentični zunanji podobi tega sporočila. Kajti če odmislimo scenografijo, potem ostane omenjeno sporočilo dokaj neobogljena razprava, tisočkrat premeta v evropski zgodovini, s kaj različnimi izidi. Dobrilo Nenadić kot avtor scenarija nas pač ni prepričal, da to moralno-filozofsko sporočilo potrebuje tako bleščeč zunanji okvir, da je bilo potrebno po tematizacijo omenjenega moralno-filozofskega problema ravno v 14. stoletje. Preprosto ni opravičila za tak zgodovinski ekskurz, kajti tak ekskurz nam mora govoriti tudi o nas samih, vendar tega v Velimirovičevem filmu ni in ob še tako pozornem gledanju tega ne odkrijemo. Seveda je bilo spričo tega toliko več dela tako za Nenadića kot za Velimirovića na tiskovni konferenci, ko so se vlekla neskončna dopolnilna pojasnjevanja in razlage kaj sta hotela pravzaprav povedati, kot jara kača.

To omenjam zavoljo tega, ker se k temu triku zateka večina tistih jugoslovanskih filmskih avtorjev, ki gledalca ne prepričajo s svojim avtorstvom, temveč predvsem z govorniškimi spretnostmi.

Ves ta literarno-scenaristični hokus-pokus in zadrega na nek način znova odpira prastaro vprašanje odnosa med literaturo

in filmom, saj se je ravno pri Doroteju pokazalo, da transformacija literarnega dela ne teče po enakem postopku, kot recimo v romanu ali krajši prozi. Tako najčesče prihaja do pojava, da se avtorji filmov sklicujejo na imenitnost in veličino literarne predloge, zelo malo ali skoraj ničesar pa ne vedo povedati o svojem lastnem "videnju" omenjene literature. Vse to seveda pogloblja osnovni nesporazum med literaturo in filmom (zlasti jugoslovanskim), saj razen sklicevanja na določeno idejo, ki jo ponuja literarni avtor, merilo filmske realizacije potrebuje nešteto pojasnil.

Najbolj pogosta vprašanja kritikov ali gledalcev, ki poznajo tako literarno delo, se nanašajo na vse tiste literarne prvine, dramske konflikte ali sporočila, ki jih je filmski avtor "izpustil", "prezrl" ali morda celo "narobe interpretiral". Nesporazum, če taka vprašanja zasluži omenjeno kvalifikacijo, je podoben začaranemu krogu, iz katerega ni videti izhoda. Navzlic temu se jugoslovanski avtorji (filmski), po neki nenapisani inerciji, še vedno na prav mazohističen način lotevajo najbolj znanih in kvalitetnih literarnih del, ki tudi po nenapisani inerciji doživljajo kaj klavno filmsko usodo.

Najbrž bo težko omejiti to "afiniteto" do velikih literarnih del na neko "razumno mero" in se na tak način izogniti nesporazumom.

Temu se najbrž ni moč izogniti niti na tak način, kot je to storil Velimirović, ko je pisatelja Nenadića "priključil" svoji filmski ekipi ter se na tak način skušal "zavarovati" pred očitki napačne interpretacije.

Vse povedano žal situira Velimirovičev film med neuspele zgodovinske evokacije letošnjega filmskega festivala v Pulju.

**Milenko Vakanjac**

## Erogena cona

(Erogena zona)

proizvodnja: Centar film, Beograd  
 scenarij: Dejan Karaklajić, Slobodan Stojanović, Rajko Grlić  
 režija: Dejan Karaklajić  
 kamera: Predrag Popović  
 scenografija: Sava Aćin  
 glasba: Milivoj Marković  
 igrajo: Milan Gutović, Marina Urbanc, Bora Todorović, Sonja Divac



Če so v festivalski katalog zapisali, da gre za "resno" komedijo, potem so imeli na nek način prav, prav za narekuje ob besedi resno in prav v tem, da gre za komedijo (neke vrste pač). V bistvu pa gre za nedorečenost, za film, ki je ostal na pol poti, tudi na pol poti do prave komedije, najrazličnejšim komičnim, življenjsko komičnim situacijam navkljub. Zdi se, da je osnovna pomanjkljivost Karaklajičevega filma v tem, da ostaja neprestano na ravni stereotipov in da gradi osnovni dramatični zaplet na soočenju na drug način stereotipnega glavnega junaka s stereotipi življenjskih, filmskih situacij. Tako ostaja film na ravni bulvarnega žurnalizma (morda je to tudi bil namen njegovih ustvarjalcev) in se zaradi tega ne more približati pravemu, avtentičnemu življenju, pravim problemom tega življenja, za katere ne dvomim, da so lahko v določenih trenutkih, v določenih situacijah tudi komični, komedijski.

Moca, ki se vrne od vojakov v domači Beograd, se nastani pri sošolcu, hoče delati pravo delo in ne nekaj takšnega, kar bi lahko dobil preko očetovih nogometnih zvez, se bojuje z mlino na veter v perutninskem kombinatu (kjer hočejo vzgojiti kokoš, ki bi bila za jedačo brez vsakršnih ostankov), se nam kaže kot kvazi romantični junak. Situacije, v katere ga silijo avtorji filma, so sicer verjetne in možne, nelogične pa so zaradi tega, ker postajajo že od začetka filma princip in junakovo reagiranje nanje že od polovice filma naprej neverjetno, da ne zapišemo kar stupidno.

Karaklajičev film bi bil lahko groteska, stilizacija, bridka komedija, aktualna farsa, če bi Karaklajičevemu Moci lahko vsaj za trenutke verjeli, če bi nam Mocin lik omogočal trdnjše možnosti identifikacije in razpoznavne. Toda Moca se skozi ves film vede enako neverjetno in neživljenjsko, kot so situacije, v katere pada ali vstopa.

## Gazija

(Gazija)

Osnovni potek nastanka scenarija filmskega prvenca sarajevskega režiserja Nenada Dizdarevića je nekoliko zapleten. Skupaj s scenaristom Vukom Krnjevićem sta inspirativno uporabila vrsto kratkih zgodb Iva Andrića in sicer: Pot Alije Djerdjeleza, Mustafa Madžarja in Smrt v Sinanovi tekiji in vse to povezala v enoten scenarij z naslovom **Gazija**.

Torej je Ivo Andrić v filmski obdelavi doživel "sintezo" treh svojih del (vprašanje, če bi se pokojni Andrić strinjal s tem postopkom) v eno samo zgodbo Nenada Dizdarevića in Vuka Krnjevića.

Uvodoma je treba seveda pojasniti, kaj je realna zgodovinska podlaga dogajanja v filmu, ki se za razliko od Doroteja in Banovića Strahinje dogaja v 18. stoletju. Ta realna zgodovinska dejstva se nanašajo na politično in vojaško usihanje moči Otomanskega imperija.

Gazija ali gazije (kar v prevodu pomeni vojni zmagovalc), skušajo s svojimi junaškimi individualnimi dejanji "odgnati" bližajoči se propad imperija. Dizdarević skuša skozi "sintetiziranega" Andrića rekonstruirati eno izmed življenjskih zgodb gazij. Gazija (igra ga Dušan Janičijević) je v svojem življenju usodno zamenjal in pomešal tisto, kar je imperij zahteval od svojih podanikov v vojni (nori pogum, nasilje), s tistim, kar je prav ta imperij pričakoval od gazij v miru. Ta problem je bil na različnih neandrićevih ravneh že velikokrat filmsko eksploatiran. Spomnim se samo podobnih peripetij v ameriških filmih (odnos vojnih veteranov do okolja, v katerega se vrnejo).

Dizdarević je prepričan, da je zgolj Andrić (njegov literarni sloves) porok za njegovo prepovršno umevanje tega "osnovnega konflikta" v gaziji. Zato mora neumorno

Ostane nam potemtakem le skromno, sicer prijetno filmsko garnirano sporočilo, da v tem svetu, kakršen pač je, za junake Mocinega kova ni druge možnosti, kot da se vanj vključijo, da je ambicija znanja vnaprej obsojena na propad in resignacijo, ki jo v finalu Karaklajičevega filma prekrije truma piščancev. Razženejo banke, ki so ga priredili v čast največjemu dosežku perutninskega kombinata, piščancu brez ostankov. Na enak način ostaja tudi film Erogena cona film brez ostankov, takšnih ostankov, ki bi kaj prida spremljali gledalca po končanem ogledu filma.

**Matjaž Zajec**

*beseda režiserja*

## Dejan Karaklajić

Najtežje se je odločiti za drugi film. Skušal sem narediti nekakšno nadaljevanje zgodbe o Budimirju, seveda ne dobesedno, saj se "BUDIMIR" konča, ko se mu izpolni prva ljubezen. Moj drugi film se ukvarja s problemi, ki nastopijo po vojski, na začetku samostojnega življenja... Ta film sem delal lažje kot prvega, saj smo ga delali brez zagotovljenih honorarjev in z minimalnimi sredstvi. Sedaj sem imel boljše pogoje, kolikor jih je v naši kinematografiji sploh mogoče imeti.

Kar zadeva kritike, ki ocenjujejo, da je pristop naše generacije k sodobnim temam lažno sodoben, da je predvsem komercialen in površen sem prepričan, da bo to prav letošnji Pulj zanikal. Filmi ALI SE SPOMINJAŠ DOLLY BELL, MOJSTRI, MOJSTRI, SLIVOV SOK, OBETAVEN FANT so dejansko angažirani. Te sem videl doslej, prepričan pa sem, da so tudi ostali zelo angažirani, mnogo bolj kot pretekla leta. Prepričan sem, da bomo na tak način prišli do pravega angažiranega filma, kakršnega imajo na primer Poljaki, ki neposredno komunicirajo z dogodki v deželi in imajo odprt umetniški dialog s politiko in življenjem.

proizvodnja: **Sutjeska film, Sarajevo**

scenarij: **Vuk Krnjević**

režija: **Nenad Dizdarević**

kamera: **Tomislav Pinter**

scenografija: **Kemal Hrustanović**

glasba: **Zoran Simjanović**

igrajo: **Dušan Janičijević, Pavle Vujisić, Dušica Žagarac, Ante Vican, Abdurahman Šalja, Miralem Zubčević, Jadranka Selec**

(Dizdarević) neštetokrat ponavljati v obliki reminiscenc njegovo burno življenje, pretkano z vojnimi dogodivščinami. To prepoznato reminisciranje postaja na koncu dolgočasno in brez ustreznih dopolnitev podanih skozi filmski jezik. Saj je popolnoma jasno, že po reminiscencah, kje se nahaja omenjeni osnovni konflikt med gazijo in ljudmi v čaršiji. Prav tako je jasno, kako se bo ta konflikt končal.

Tudi v tem filmu so v prvem planu ambientalne rešitve, na trenutke izredno dobra kamera (Tomislav Pinter) in samo občasno dobre dramaturške izpeljave (recimo gazijina odločitev, da bo sam posegel v boj pod Banja Luko).

Vse to seveda ne more prevesiti tehtnice v prid temu, da je Dizdarevićev prvenec uspel v svoji nameri. Preprosto lahko ugotovimo, da si je režiser za svoj prvi celovečerni poizkus naložil prezahtevno nalogo. Mislim, da v takih primerih ne gre kriviti mladih in ambicioznih režiserjev, temveč tiste ljudi v raznih programskih svetih producerskih hiš, ki njihove ambicije ne znajo kanalizirati v smer njihovega realnega dometa in možnosti.

**Milenko Vakanjac**

## Nenad Dizdarević

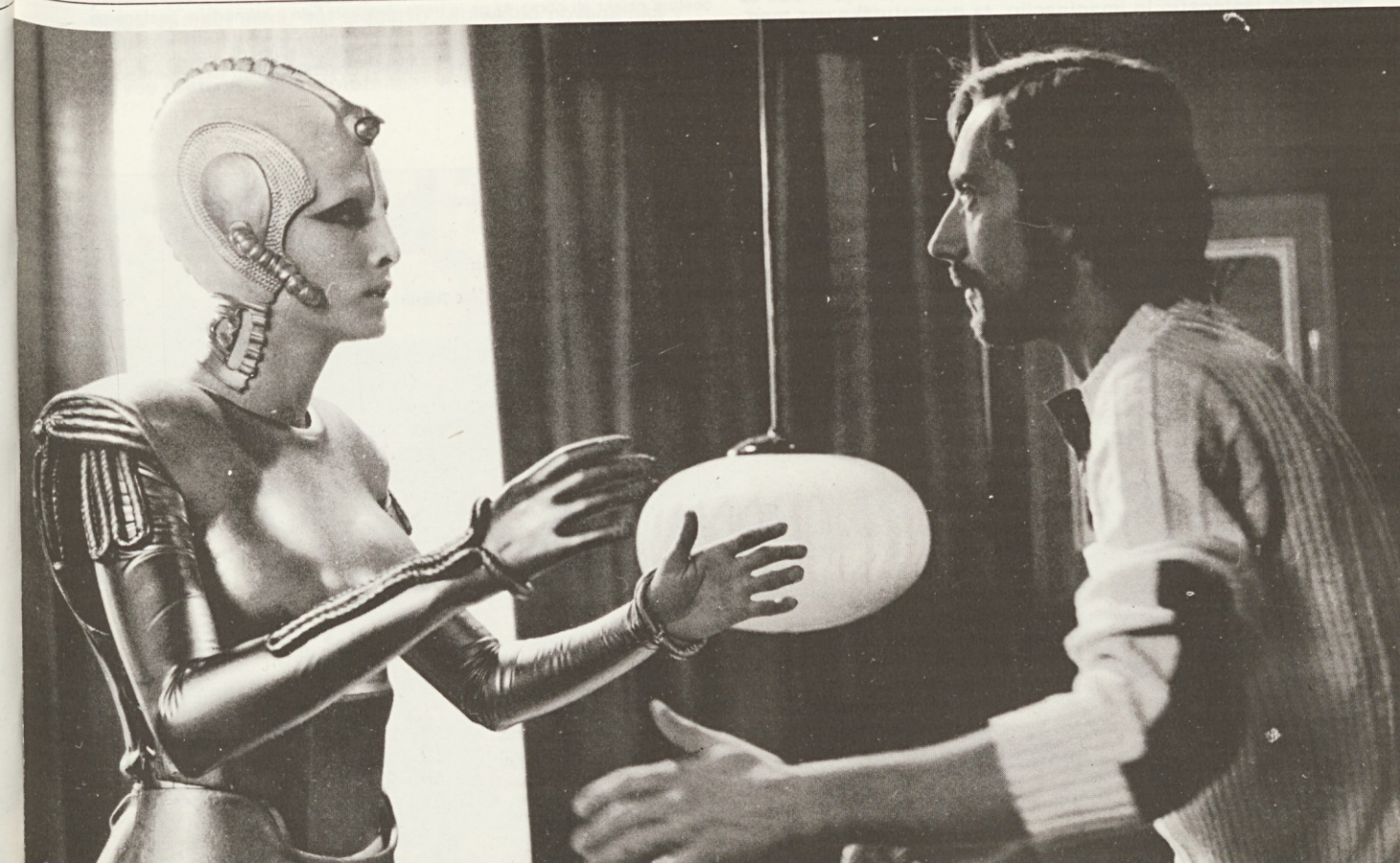
*Rojen je bil leta 1955 v Sarajevu. Leta 1977 je diplomiral na Fakulteti dramskih umetnosti v Beogradu. Od leta 1975 sodeluje kot scenarist in režiser s TV Sarajevo. Leta 1975 je po motivih Andrićevih zgodb režiral TV dramo ŽENSKA NA KAMNU, ki je zastopala JRT na mednarodnem televizijskem festivalu v Londonu. Režiral je tudi več dokumentarnih oddaj za TV Sarajevo.*



## Gostje iz galaksije

(Gosti iz Galaksije)

produkcija: Zagreb film, Zagreb — Jadran film, Zagreb — Kinematografi  
Zagreb — Filmski studio Barandov, Praga  
scenarij: Miloš Macourek, Dušan Vukotić  
režija: Dušan Vukotić  
kamera: Jiri Macak  
scenografija: Jiri Hlupy  
glasba: Tomislav Simović  
igrao: Žarko Potočnjak, Ljubiša Samardžić, Lucie Žulova, Ksenija Prohaska



Novi film Dušana Vukotiča, našega še vedno edinega oskarjevca, *Gostje iz Galaksije* je film za razmišljanje o položaju, v katerem sta se znašli češkoslovaška in naša kinematografija in manj o kvaliteti filmske izpovedi, ki se je tokrat opredelila za znanstveno-fantastični žanr.

Dušan Vukotič je bil eden najboljših ustvarjalcev naših risanih filmov. Kot tak se je uveljavil tudi v svetu in populariziral zagrebško filmsko šolo. Njegovi izleti v svet celovečernih, igranih filmov mu odvzemajo blišč in slavo, ki si jo je z leti nabral kot avtor risank. Toda človek, ki verjame vase, vztraja v nesporazumih s samim seboj.

Znanstvena fantastika ima dve osnovni izhodišči za svoj obstoj: da beži pred resničnostjo in da skuša naslikati človeštvu njegovo prihodnost, kar pa je skorajda vedno slikanje pravljice s sodobnimi, tehničnimi sredstvi. Pri Dušanu Vukotiču je opaziti oboje. Tudi češkoslovaška kinematografija je zašla v zadnjem času v pripovedovanje filmskih zgodb brez družbene kritike, razvila je znova svojo filmsko komedijo, dober mladinski film in je pripravljena za sodelovanje, kadar ustvarjalci ne posegajo globlje v intimno življenje družbene nadstavbe. Tudi jugoslovanski film se načelno izogiba kritičnosti, kajti avtorji družbeno kritičnih filmov so imeli ob posameznih filmih precejšnje težave in so najčešče ostali brez družbenih in stanovskih priznanj. Tako je film Dušana Vukotiča izrazil primer "samosterilnosti" dveh evropskih kinematografij.

Film *Gostje iz Galaksije* je film na dveh ravneh: na stvarnem, vsakdanjem doživljanju "tuzemskega" življenja in na ravni znanstvene fantastike, ko neznani, tuji ljudje obiščejo planet Zemljo. Temu, drugemu delu, torej čisti znanstveni fantastiki, čeprav je za poznavalce jugoslovanske plaže jasno, da je bil film posnet v Dubrovniku in na otoku Lokrumu, ni kaj očitati. Češki filmski studio Barandov je znova dokazal, da premore kvaliteten trik in da zmore spremeniti realnost v dvojno iluzijo.

Tisto, kar v filmu ne velja, kar ga kot mlinski kamen vleče na dno komercialnega kiča, je tako imenovana "tuzemska" zgodba. Češki scenarist in pisatelj Miloš Macourek jo je napisal spretno, to se čuti med "vrsticami", vendar je realizacija tega poetičnega humorja brez posluha za nadrobno, za odtenek. Zgodba je namreč zelo preprosta. Človek piše roman o neznanih ljudeh s tujega planeta in ti se pojavijo, povabijo ga k sebi in se mu predstavijo. Toda ta spoj med realnostjo in imaginacijo, ta dramaturška vez med "tu" in "tam", med "danes" in "jutri", je izdelana brez invencije, neduhovito.

Prav zaradi tega je to ponesrečena komedija in ponesrečen znanstveno-fantastičen film. Ne zato, da bi bili pri tem prestrogi pri vrednotenju Vukotičevega najnovejšega dela, marveč tudi zato, ker ta film ne zadovoljuje niti malo bolj kritičnega mladega gledalca. Zanj je film domišljijско reven. In ta skromnost v ideji, interpretaciji glavnih igralcev — Ljubiša Samardžić je zopet sprejel vlogo, ki ni bila zanj — je ves film spremenila v skromen ustvarjalni dosežek. Če človek ne premore izjemnega ustvarjalnega fluida, potem je bolje, da se takšnega filma ne loti, kajti film zdaj ni ne za odrasle in ne za otroke in je tako nenadoma pod ravnijo tistih žanrov, ki imajo na Češkoslovaškem gledalce in pod ravnijo tistega razmišljanja, ki ga v jugoslovanski kinematografiji premorejo ustvarjalci, vezani prav na Famu in Barandov, torej absolutni "praške filmske šole"...

**Branko Šömen**

*beseda režiserja*

**Dušan Vukotič**

Predvsem bi rad poudaril, da spada moj film v žanr znanstvene fantastike, ki ni popularna le v filmu, temveč tudi v literaturi. Lahko rečemo, da smo pravkar priče pravemu boomu znanstvene fantastike, ki jo lahko imenujemo mitologija našega časa, ki jo vzpodbuja skromen človekov prodor v kozmos.

Po romantizirani fantastiki tipa Julesa Vernea izhaja današnja znanstvena fantastika iz določenih rezultatov, do katerih je prišla znanost pri raziskovanju kozmosa v želji, da bi našla odgovor na vprašanje ali smo sami. V GOSTIH sem poskušal, da bi mi bila znanstvena fantastika sredstvo za odsliskavanje tuzemskih pojavov, senzacionalizma, komercializma in podobnega, kar vse danes spremlja to področje.

Dejstvo je, da se poleti, ko prične upadati naklada časopisov, nenadoma pričnejo pojavljati neznani leteči predmeti in da so številni, ki so jih videli.

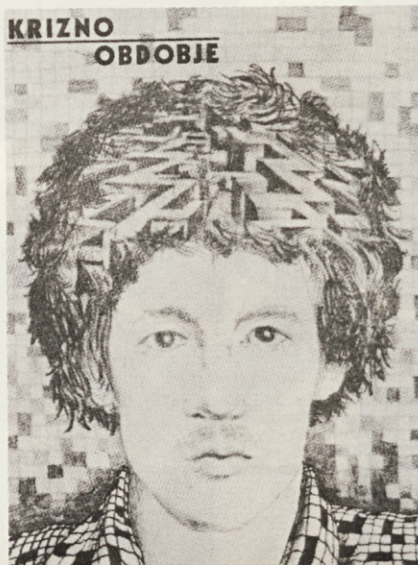
Posebno pozornost sem posvetil posebnim učinkom, trikoma, brez katerih si te vrste filma ni mogoče zamisliti, saj bistveno pomagajo pri ustvarjanju iluzije. Seveda tega nisem mogel realizirati pri nas, zaradi skromnih tehničnih možnosti naših studijev. Zato je prišlo do koprodukcije s filmskim studijem BARANDOV iz Prage. Poleg tega pa je bilo treba posebno pozornost posvetiti tudi delu z igralci, ki še niso nikoli igrali v scenah, v katerih v kadru obstoja objekt ali obraz, ki ga je treba vkopirati šele z naknadnim postopkom.

Z doseženim rezultatom sem povsem zadovoljen. Mislim, da smo naredili profesionalen film, ki je na ravni svetovnih dosežkov v tem tehničnem poslu.

## Krizno obdobje

proizvodnja: Viba film, Ljubljana — TV Ljubljana — Art film, Beograd  
scenarij: Franci Slak  
režija: Franci Slak  
kamera: Radovan Čok  
scenografija: Ranko Mascarell  
glasba: arhivska  
igrajo: Roberto Batelli, Dušanka Ristić

o Slakovem delu smo obširneje pisali v št. 3. — 1981.



## Lev v srcu

(Laf u srcu)

proizvodnja: RO Film danas, Beograd

scenarij: Siniša Pavić

režija: Mića Milošević

kamera: Aleksandar Petković

scenografija: Dragoljub Ivkov

glasba: Jovislav Kostić

igrajo: Nikola Simić, Milena Dragić, Irfan Mensur, Danilo Lazović

Organizirana in strukturno urejena filmska proizvodnja filmu, kakršen je Miloševićev "Lev v srcu", ne bi smela in tudi ne hotela dati licence za javno predvajanje. Pri tem nimam v mislih kakršnekoli neprimernosti ali nedopustnosti teme. Njenih namenov in dometov sicer ni mogoče razvidno definirati, kar pa navsezadnje za sporočilni učinek nekega filmsko-pripovednega hotenja niti ni bistvenega pomena. Problem tega filma se nam razkriva v njegovi malone popolni scenaristično-dramaturški (in v konsekvenci z njo tudi režijsko-izvedbeni) nedodelanosti. Vsa znamenja pričajo o tem, da je bila fabula na osnovi generalne ideje samo skicirana oziroma grobo izrisana, še zdaleč pa ne tudi detajlno premišljena, literarno-snemalno dodelana in cineastično izpiljena.

Neizogibni posledici grobo sestavljene predloge sta nekoherentnost likov in razpuščenost fabulativnega loka. Film deluje v svojem poteku zmedeno, neenovitno in sredobežno. Ni razvidno, kaj želi avtor povedati in koga ali kaj s svojim parodičnim humorjem (ob hkratni karakterni in situacijski komiki) sploh označuje.

Težišče dogajanja se seli od osebe na osebo, kar pa se ne dogaja v imenu kakega posebnega pripovedno-estetskega namena, temveč zavoljo površne in nekonsekventne strukturiranosti scenarija. Nasploh je film fabulativno in idejno neusklajen, znešen, difuzen in v svojih poantah nejasen. Sodeč po začetnih sekvencah, naj bi bila pozornost osredotočena bodisi k dogajanju v beograjskem suburbanem okolju bodisi v ambientu študentovskih domov, kamor vseskozi vijugavi fabulativni tok pripelje enega izmed domnevnih protagonistov dogajanja. Toda prvotna pripovedna linija se kmalu zalomi. Film dela nagle zaobrate in se po vseskozi disperzni ekspoziciji "posveti" doživljanju enega izmed potencialnih kandidatov za fabulativnega junaka (svojevrsne figure študenta medicine), vendar tudi njega uporabi samo kot sredstvo za uvedbo novega lika v središče gledalčeve pozornosti: nekakšnega nevodobnega, ponašenega Ostapa Benderja, ki mu Milošević v tem svojem na vse pretege neuravnoteženem vrtiljaku komičnega

označevanja življenjskih stanj in deformacij, posveča vso pozornost v drugem delu filma, prizadevaje si, da bi ga okarakteriziral in ga odslikal — v ironičnem pomenu besede — kot tipičnega Jugoslavana: sprenevedača, kvartopirca, poklicnega lenuha, gojitelja mnogih vplivnih, a seveda sumljivih zvez, neumornega prekupčevalca, moralnega dvoilčneža ter še in še... Vsa njegova razmerja in nakopičene ponigliivosti so kot nekakšen nori kabaret, s čimer je seveda izpričan Miloševićev sporočilni namen, še zdaleč pa ne tudi učinki njegove realizacije. V vsem tem, kar je nametal na platno, namreč ni nikakršne jasne miselne linije. Tako posamezne figure kot tudi njihova početja so — v enaki meri kot struktura samega filma — docela heterogeni, navrženi, neurejeni in brez estetske fiziognomije, tako da iz njih kljub najboljši volji ne razberemo, kaj naj bi nam povedali in pri čem pravzaprav smo.

Če je hotel biti Miloševićev estetski namen tokrat postavljen v območje nonšalantne intelektualistične duhovitosti, moramo žal ugotoviti, da se mu je namen že v zametkih izjalovil. Iz okvirne ideje, ki ji potencialnih možnosti sicer ne gre odrekati, se je izcimil popoln filmski spaček, znak avtorjeve individualno ustvarjalne pa tudi obče proizvodne brzopletosti, improviziranosti in neobvezujočih kriterijev, kar naši kinematografiji v celoti, Miloševićevemu avtorstvu pa še posebej nikakor ni v prid.

"Lev v srcu" je apoteoza filmsko-ustvarjalne in filmsko-proizvodne površnosti.

Viktor Konjar



**Ljubi, ljubi, toda glave ne izgubi**

(Ljubi, ljubi, al'glavu ne gubi)

proizvodnja: Zvezda film, Beograd — Union film, Beograd — FRZ "Došlo doba..."  
 scenarij: Zoran Čalić, Jovan Marković  
 režija: Zoran Čalić  
 kamera: Predrag Popović  
 scenografija: Predrag Nikolić  
 glasba: Kornelije Kovač  
 igrajo: Dragomir Bojanić-Gidra, Dara Čalenić, Rialda Kadrić, Vladimir Petrović, Jelena Žigon, Marko Todorović



Film nadaljuje tradicijo tistega srbskega filma, ki komedijo združuje s komaj zaznavno satiro. (Nekaj podobnega so bili pri nas včasih nekateri Bevčevi kratki filmi.)

Zgodba o sinu vodovodnega inštalaterja, ki se vozi z mercedesom, in njegovem dekletu, katere oče je univerzitetni profesor in se zato vozi le s katrco, izkorišča znane stereotipe o snobovskih, zadržanih in v vsakem primeru "ljudskega" zaupanja nevrednih intelektualcih, ki jim stoji nasproti uživaški, a v svojem bistvu pošten in "naš", "ljudski", inštalater, ki, v nasprotju z očetom sinove izbranke, vara — ali skuša varati, pa mu ne uspe — ženo odkrito, takorekoč pošteno.

V filmu nastopajo vsi potrebni rekviziti takšnega filma: slovo od sina, ki odhaja v JLA in k temu slovesu pripadajoča proslava, "izzivalni" Nemki, zatrta intelektualčeva soproga, "zdravi" otroci, ki rešujejo probleme staršev, petje, pitje in vpitje, itd., itd.

Film ima res samo en namen: zabavati in to po "ljudsko", se ob tem izogibati problemom, fabulo pa graditi epizodno, kjer naj ne bi motile določene nedoslednosti, ki navsezadnje — upoštevajoč "zabavno" naravo in namen filma — res tudi niso moteče. V bistvu naj bi bil to film za široke množice, ki gredo v kino po zabavo, jo tam dobijo in odidejo domov, si zapomnijo nekaj najbolj komičnih prizorov ter v njih nastopajoče osebe, ki izvajajo svoja stereotipna dejanja in so seveda tudi same stereotipi.

Seveda ta film noče biti umetnost, oziroma ga to vprašanje najbrž sploh ne zanima. Biti hoče zabava in to povsem zavestno; gre se film kot industrijo. V tem pogledu je eden od mnogih in vse prelahko bi ga bilo obtožiti cenenosti, poenostavljanja, oživiljanja stereotipov kot sredstva za čimbolj neproblematično in čim lažjo in enostavnejšo gledalčevo identifikacijo z dogajanjem na platnu. Prav s to identifikacijo pa vzpostavlja tudi distanco, ki loči "vsakdanjost" od filmske iluzije. Tej nalogi se odrekamo.

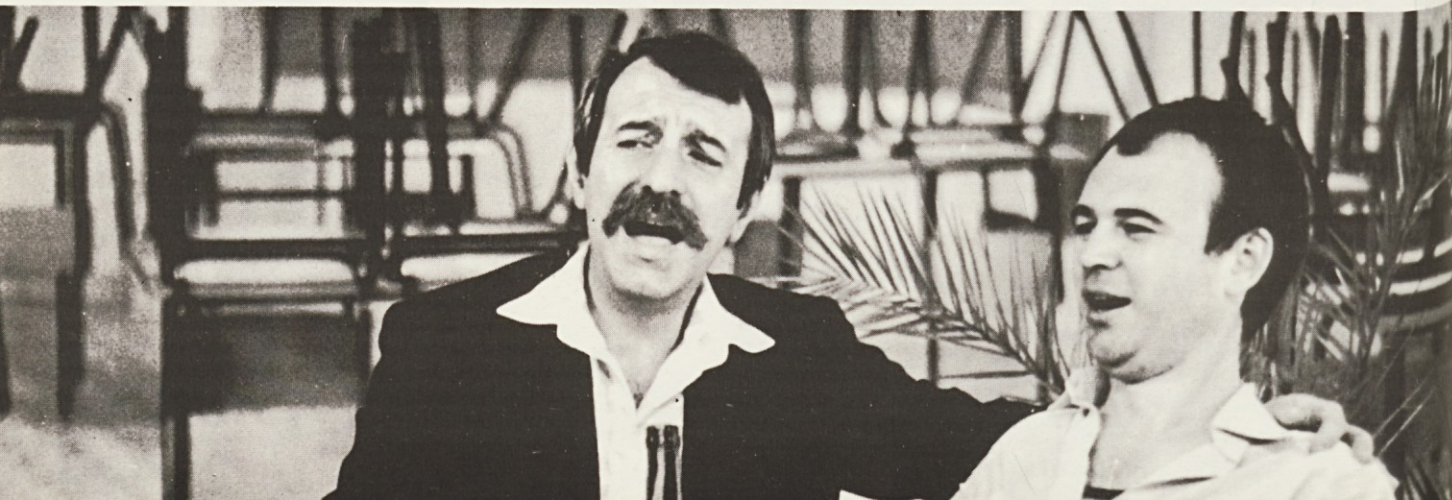
Takšne filme bomo še imeli, in imeli smo jih že. Publika jih gleda, kakšne učinke proizvajajo pri njej pa je vprašanje, ki bi zahtevalo proučevanje ideologemov, ki živijo v takšnih filmih in ki jih takšni filmi izkoriščajo.

Aleš Erjavec

**Mojstri, mojstri**

(Majstori, majstori)

proizvodnja: Radna zajednica samostalnih filmskih radnika Art film, Beograd  
 scenarij: Goran Marković, Miroslav Simić  
 režija: Goran Marković  
 kamera: Milan Spasić  
 scenografija: Marina Milin  
 glasba: Zoran Simjanović  
 igrajo: Semko Sokolović-Bertok, Bogdan Diklić, Snežana Nikšić, Predrag Laković, Smilja Zdravković





Ta film Gorana Markovića bi rad "zlorabil" za hipotezo, ki jo je spodbudil del srbske kinematografije iz zadnjih let, ko so se v njej uveljavili t.i. "praški učenci". Hipoteza se zdi privlačna že zaradi besedne igre in se glasi: po zatrtju edinega pomembnega jugoslovanskega filmskega gibanja, zloglasno imenovanega "črni val", se je na mrtvem morju domačega filma pričel nabirati val, ki ga napihujejo enolične partije po modelu "Črnega Petra". Seveda tu ne gre, toliko za sam Formanov film, ki je uvedel "nerodnega mladeniča", da bi prav s to njegovo nerodnostjo — ali bolje, ne-vtirjenostjo v družinsko-družbene mehanizme — zamajal ustaljene norme in kode, kot za njegov "princip" ali metodo, ki je še kar uspešno mešala humor z resnobo, če naj pod slednjo razumemo fiktionalne posege v t.i. "družbeno stvarnost". Ta metoda je postala očitno nalezljiva in se — vsaj v delu jugoslovanske kinematografije — razvila v pravo epidemijo, ki se širi skladno z naraščanjem njene prodajne moči.

Markovićeve *Mojstri* se sicer ne ukvarjajo s problemom "neprilagojenega mladeniča", čeprav se dogajajo v ustanovi, ki ima opravka z vzgojo mladine (tj. v šoli), vendar bi lahko v njih brez težav prepoznali učinek "Črnega Petra", in sicer prav tam, kjer je najmanj opazen. K temu vzoru nas namreč napotuje figura mladega šolskega inšpektorja, ki pride na šolo raziskovat medsebojne odnose pedagoškega osebja (zlasti dveh oseb, pomočnika ravnatelja in učiteljica angleščine, ki ga je prijavila, češ da jo erotično nadleguje) in odigra pri tem vlogo tiste "karte odveč", ki se je vsi otepajo (kot "Črnega Petra"), oziroma vlogo komičnega sitneža, ki dekodira moralni sistem neke ustanove. Za ves komično-kritični učinek se zdi tukaj odločilna časovna zgotostitev dogajanja v en sam dan, ko se pripeti "kup reči" (na šolo pride inšpektor, hišnik razbije ravnateljčin avto,

pomočnik ravnatelja fingira samomor, pripravajo proslavo ob odhodu snažilke itn.), iz česar se seveda izcimijo tisti za komedijo nujno potreben kaos, "kjer vdor "motnje" vse sprevrne, razgali in "spravi na dan".

Vse to se torej dogaja kot zvarek komičnosti z "resnim ozadjem", kar seveda konča tako, da ni ne eno ne drugo: tisto "resno" je dovolj abstraktno oziroma shematsko (zvedljivo na problem nove stavbe, kjer vladajo zanikrni odnosi), da nikogar prav ne prizadene in tako ne predstavlja nič drugega kot zemljišče, kjer si komedija išče igralne nastavke, nikakor pa ne pluga, s katerim bi to zemljišče razorala. To bi se bržkone veliko bolje posrečilo "čisti" komediji, ki se ji ni treba sklicevati na nikakršno "resno" ozadje, ker ga že vračuna v svoje učinke in izigra, predvsem pa ne dopusti nekakšne vrhovne instance (tukaj šef šolske nadzorne službe), ki doseže končno spravo — če je namreč kaj "privilegij" komedije, tedaj gotovo to, da si privoščiti smešenje avtoritete. Seveda pa je veliko bolj udoben in manj tvegan takšen konglomerat, kakršnega ponujajo Markovićeve *Mojstri*, ki se jim ni treba mučiti z inovativnimi poskusi, ker jim zadostuje rutinska izpeljava stereotipnih "komično-kritičnih" modelov, še oprta na v teh modelih že zdavnaj izvežbano igro.

**Zdenko Vrdovec**

## Neka druga ženska

(Neka druga žena)

produkcija: Centar film, Beograd  
scenarij: Dragan Marković  
režija: Momir Stamenković  
kamera: Milivoj Milivojević  
scenografija: Dragoljub Ivkov  
glasba: Zoran Simjanović  
igrajo: Merima Isaković, Dragan Nikolić, Ljubiša Samardžić, Petar Kralj

Osnovni namen filma je jasen: gre za klasično, a našim razmeram prilagojeno tradicionalno kriminalko, kjer imamo zločin, narkomanko, zdravnika-pokvarjenca, inteligentno intelektualko-morilko, osumljence, ki so povsem nedolžni in žrtve, ki so povsem krive, naivne policaje in inteligentne kriminaliste, ki na osnovi "edinega" dokaza — ki je le za to tudi potreben — razvozljajo zločin.

Vse to sodi med bolj ali manj standardne (ali posodobljene) rekvizite filmske kriminalke, ki so jo mnoge tuje že zdavnaj presegle. Zato je lahko tak film uspešen — morda — le pri nas in le zato, ker se njegovo dogajanje pač odvija pri nas (in ker igrata v njem Dragan Nikolić in Ljubiša Samardžić).

V jedru gre za izrazito šablonski film, za film, ki res skuša biti le zabava oz. "kriminalka" in ki gradi na vseh tistih mitih in stereotipih, ki jih poznamo, če že ne iz našega filma, pa vsaj iz (časovno že oddaljenega) tujega. Ker film ne uspe osrednjega dogajanja spremeniti v konflikt, ker nas ne uspe zainteresirati za razplet in le delomice za zaplet (že vnaprej je jasno, da neskončno dobri fotograf in njegovo nesrečno dekle ne moreta biti kriva, saj sta predobra, in kdor je v takem filmu dober, ne more biti kriv, saj gradi film ravno na tem polarnem moralnem nasprotju med dobim in zlim, kjer je dobroti istočasno naivnost in je razum istočasno pokvarjenost in sprevrženost) se osredotoča na stranska dogajanja: na "slepe" poti preiskave, na ljubosumnost, na očividce, na policaja, ki raziskuje zločin na osnovi ženinih razlag itd.

Gre torej za film brez višjih ali globljih namenov, ki mu pač zadošča, da je kriminalka, ker moramo menda imeti v jugoslovanskem filmu tudi kriminalke. To bi lahko bilo res, res pa je tudi, da bi bil že čas, da bi ugotovili, da je prenašanje takšnih preživelih produktov tega žanra k nam

škoda in nepotrebno tako za jugoslovanski film kot za jugoslovanske gledalce.

**Aleš Erjavec**

*beseda režiserja*

**Momir Stamenković**

V naši kinematografiji, v kateri vsi želimo delati filme le za svetovne festivale ali pa vsaj za Zlate arene v Pulju, skušajo le redki režiserji delati nekaj, za kar že vnaprej vedo, da ne bodo dobili javnih priznanj in to celo, če bo film dober. Radki poskusi pri nas v zvezi s kriminalističnim filmom niso dali rezultatov. Ni celo častnih izjem. Zakaj je tako? Morda zato, ker smo iskali vzore v tujih filmih tega žanra, pri tem pa smo pozabljali, da je naša družba, s tem pa tudi razvoj kriminalitete, nekaj specifičnega, česar ni mogoče primerjati z nečim drugim ali iskati vzore pri drugih. Za to filmsko zvrst nimamo tudi nikakršne literarne podlage, kot jo imajo na primer Angleži ali Francozi. Pomanjkanje literarne izkušnje pa pomeni tudi pomanjkanje dramaturške izkušnje, kar pa je za to filmsko zvrst izredno pomembno.

Za kriminalistični film je zelo težko napisati dober scenarij. Čvrsta in pripriljiva dramaturška podlaga, literarni dialogi, matematična natančnost pri vodenju dogajanja, psihološke tančine pri vodenju likov, označevanje našega specifičnega okolja in naših ljudi, njihove značilnosti, pa celo neizbežen humor, vse to so elementi, potrebni za dober kriminalistični film. Toda predpogoj je dober scenarij. Trdim, da imamo v Jugoslaviji dvajset režiserjev, ki iz dobrega scenarija ne bodo naredili slabega filma. Na vprašanje pa, zakaj nimamo dobrih scenarijev, velja isti odgovor kot za ostale žanre... Mnogo truda, mnogo časa, pa negotovost ali bo realiziran.

To pot sem imel dober tekst. Dramaturško čvrst in prepričljiv, ki je nudil vse možnosti za dober film. Prav tako sem se oprl na izkušene igralce in najožje sodelavce, s katerimi sem v tem žanru že delal. Sodelovanje s SNZ Beograd pa je bilo usodno, saj so mi njihove strokovne konsultacije in tehnična pomoč pomagali, da dosežem največjo mogočo kvaliteto. Če sem s tem filmom dosegel vsaj relativen uspeh, bo to tako za mene kot za moje kolege vzpodbuda, da nadaljujemo z raziskovanjem žanra, pri čemer naj bi ga označevali predvsem naše okolje, naši avtentični liki in prepričljive zgodbe. Tako bomo dobili jugoslovanski kriminalistični film.



## Obetaven fant

(Dečko koji obečava)

proizvodnja: **Avala pro-film** — FRJ "Dečko koji obečava" — RO "Film 41 — Avala film", Beograd  
 scenarij: **Nebojša Pajkić, Miša Radivojević**  
 režija: **Miša Radivojević**  
 kamera: **Božidar Nikolić**  
 scenografija: **Veljko Despotović**  
 glasba: **Koja**  
 igrajo: **Aleksandar Berček, Dara Džokić, Eva Darlan, Rade Marković**



Če pri Obetavnem fantu lahko govorimo o enem redkih aktualnih filmov letošnje produkcije — aktualnih po tematiki in filmski artikulaciji — lahko o njem govorimo še kot o enem redkih filmov, v katerem imamo opraviti z nekaj več medijskega znanja. Scenarijska predloga se zdi sicer dokaj nekonsistentna in fabulativno površna, vendar pa je filmska realizacija te slabosti v veliki meri zadelala. Uspelo ji je namreč, da pri nas še vedno delikatno tematiko takoimenovanega punka zajema v takšni odsotnosti distance, da o tem filmu lahko govorimo kot o enem izmed produktov punkovske estetske prakse pri nas.

Punk, kakršen nastopa v filmu, je morda malce medel po glasbeni plati, vendar pa je opredeljen v celotnem kontekstu filma v tisti specifični, v kateri na drugih ravneh ta "fenomen" pri nas je; gre za punk, ki je uvozil nekaj znakov in seveda glasbeno formo z Zahoda, v ostalem pa je našel dovolj socialnih in drugih razlogov, da je pridobil tisto specifičnost, ki ga vkoreninjuje v naše razmere.

Film proizvede to specifikko na več ravneh, ki tvorijo njegovo narativno strukturo. Na prvem mestu naj omenimo njegovo "ojdipsko strukturo". Celotna karakterizacija glavnega akterja filma je namreč naslonjena na konflikt z očetom, pri čemer pa osnovne poteze tega konflikta potekajo v filmsko nazorni karakterizaciji patriarhalizma. Le-ta nastopa v filmu v dvojni posredovanosti: kot "strogi" oče in kot očetovstvo v funkciji individualne konkurence, v katero oče poganja sina.

Tako je formirano polje, v katerem je motiviran glavni junak tega filma. Komplementarna raven je kondenzirana v karakterizaciji malomeščanščine v njeni mozaični podobi, ki jo sestavlja po eni plati njena nacionalna profiliranost in po drugi njena omejena ideologija modernosti.

Temu univerzumu, ki se v filmu kaže kot blago parodirana vsakdanjost, stoji nasproti marginalna scena punka, ki omogoča izpeljavo konflikta. V punku namreč glavni junak filma lahko izpelje svoj obračun, s čimer je zadovoljivo nakazana relacija punka kot "fenomena", ki ga v ostali produkciji vladajoča kultura kot svoj negativni pol.

Retardirani humanizem vladajoče kulture, katerega diskurz je gostobesednost abstraktnih formul o "celostnem človeku", o svobodi itn. se v punku zrcali v artikuliranem razlomljenem govoru, razpetem med molk in psovko. Učinek punkovskega žargona je tako opredeljen s cinizmom. Radivojeviću je uspelo ujeti takšno figuriranost punka z rakursi kamere.

Medtem ko dialogi in specifične, iz samega občeznanege znakovnega polja punka vpotegnjene označitve ovekovečajo púnkovsko "ukinitev subjekta", pa kamera pristopa k punkovskim akterjem v rakursih, ki so znani iz arsenala tradicionalnega filmskega humanizma. Tako Radivojeviću uspe z anahronizmom kamere na dramaturško preračunanih točkah po eni plati proizvesti koncept punka in prebiti ideološko polje siceršnjega "razumevanja" punka po drugi plati. Kajti v ideološkem diskurzu je punku zastavljeno vprašanje: kaj hočete punkerji, pri čemer je punk z izmikanjem vsakemu odgovoru edino možen in iz svoje socialne vzpostavljenosti edino smiseln. Ta, za jugoslovanske razmere vsekakor edinstven aktualistični učinek je žal na drugem mestu nekoliko pokvarjen. Zdi se, da se Radivojević le ni mogel upreti določeni dozi eksistencialne interpretacije. Tako je v določenih sekvencah filma karakterizacija glavnega junaka speljana v vode odvečne psihologizacije, v prikazovanje seksualnega kot travmatičnega int.

Toda ta "moteči element" ne zmanjša učinka v celoti sicer dovolj konsistentno izpeljanega filma. Omeniti je potrebno

še posebej odlično vlogo Aleksandra Berčeka v vlogi Stobodana.

Film je seveda doživel v institucijah vladajoče kulture sprejem, kakršnega so avtorji najbrž pričakovali: na neutemeljene in po svojih značilnostih jasne ideološke diskvalifikacije. V tem pogledu torej film prav tako sovпада s siceršnjo kar naprej "problematično" pozicijo punka kot svojevrstnega plebejskega avantgardizma marginalizirane urbane mladine.

**Darko Štrajn**

## Padec Italije

(Pad Italije)

proizvodnja: Jadran film, Zagreb — Centar film, Beograd  
 scenarij: Mirko Kovač, Lordan Zafranović  
 režija: Lordan Zafranović  
 kamera: Božidar Nikolić  
 scenografija: Drago Turina  
 glasba: Alii Kabiljo  
 igrajo: Daniel Olbrychski, Ena Begović, Gorica Popović



Ko bi Zafranovič ostal vsaj na ravni čistega klišeja, bi morda imeli opraviti z razvidno melodramatično strukturo tega filma in morda bi imeli opraviti z minimalno "užitnim" filmom.

Toda v stilu tega "avtorja" je prav maskiranje klišeja, kar natančno odgovarja "avtorskemu" namenu, ki se izčrpa v produkciji ideologije, kolikor je sploh možno v okviru filmskega. Vsaj tu Zafranovič ne blefira. In še moderen avtor je. Historični *milieu* verificira — bodisi negativno, bodisi afirmativno — takoimenovane vrednote (kar pomeni prav kondenzacijo vladajoče ideologije) specifično balkanske malomeščanščine v njeni labilni poziciji med radikalizmom zgodovine (ki ga ohranjajo v artikulirani formi bolj ali manj marginalne skupine) in toleriranjem drobne lastnine ter provinienca posebnih "družbenih položajev". Pisec teh vrstic vso banalnost pravkar izrečenega daje na Zafranovičev rovaš.

Osnovni kliše, v katerem je izveden Padeč Italije, je Zafranovič kot se vse zdi, izkopal v medlem spominu na svoje gimnazijsko branje Stendhala v okviru obveznega domačega čtiva. Gre namreč za interpretacijo razredne razlike, ki v ideološkem polju, v katerega je film v celoti utopljen, nastopa kot razlika med nižjimi in višjimi biološkimi formami, katerih "dramatična" komponenta je prav njihova družbenost. Razlika je le ozadje identitete akterjev: nemočnih žrtev zaostrenih konfliktov porušenih razmerij. Seveda moramo ta ideologizirani kliše videti v njegovi povezanosti tudi z drugimi klišaji tega filma, torej v njihovi recimo dramaturški interakciji, ki je žarišče proizvodnje vzajemnega prekrivanja različnih klišejev, kar torej pomeni, da je en kliše maskiran tako, da je vpleten v igro ostalih klišejev.

Na drugem mestu naj torej omenimo drugi kliše, ki je skupaj s svojo travmatično funkcijo uvožen naravnost iz Sovjetske zveze, pri čemer se nam zdi posebej potrebno izpostavljati iz katerega razdobja umetniškega razcveta v tej deželi. Govorimo o klišeju, ki strne v nasprotje vojno in ljubezen. Kot rečeno: morda bi se lahko kaj izcimilo iz tega filma, ko bi Zafranovič znal in hotel izkoristiti melodramski naboj tega klišeja, česar pa mu njegov "umetniški" narcizem seveda ne dovoljuje. Funkcija tega klišeja je dopolnjena še z mediteranskim mistificiranjem erotizma, ki se realizira prav v metafiziki smrti in v teatru sadizma.

Potem je tu kliše ljudstva, katerega efektivnost je posredovana z imaginarno rustikalnostjo, fantazmom personificirane množice, katere celostnost zagotavlja vaški norec. Njegova funkcija v Padcu Italije je podkrepljevanje neznosnih močnih efektov, ki nadomeščajo manjkajoče pomenske povezave v luknjičavem nizu kadrov tega filma.

Kakor že "proletarci" v Okupaciji v 26 slikah, tako tu otoški kmetje nastopajo v dokaj neizdiferenciranih tipoloških prikazih.

Končno pa gre vendarle za teater v filmu, za teater, kakršen je po koncu eksperimentiranja še v šestdesetih letih, za teater, ki se z vsakim poskusom teaterskega radikalizma samo še bolj utaplja v svoji ideologiziranosti. In morda ni slučajno, da se brezpotje jugo-teatra dopolnjuje tudi v filmu.

Teatersko strukturo tega filma zagotavlja mimohod okupatorjev in različnih domačih izdajalcev, ki šele naredijo otok za gledališki oder, kar izgovori tudi oseba italijanskega komandanta z vzkliki, da je vse teater.

Povezanost naštetih in v njih subsumiranih klišejev rezultira v film, ki mu je mogoče očitati še celo vrsto takoj opaznih pomanjkljivosti. Film je namreč obremenjen s celo vrsto cenjenih filmskih in polfilmskih metafor: npr. pihanje vetra in temnitev prizorov ob prihajanju okupatorjev. Igralska interpretacija ob šibkih dialogih in izfingirani dramatikni ni mogla najti svoje lastne forme in potencialno zmožni igralci so pod Zafranovičevim vodstvom še najbolj podobni marionetam. Jasno je, da takoimenovana filmska naracija tega filma poteka v dispozitivu nekakšne epske razsežnosti, a je v svoji natrganosti le primer razvlečenega in dolgočasnega šivanja enega kadra na drug kader.

V določenem pogledu torej Zafranovičev nov ideološki podvig, če odštejemo notorično zaslepljenost puljske žirije, vendarle ni uspel v tistem smislu, v katerem je uspela Okupacija v 26 slikah. S filmom, kakršen je Padeč Italije Zafranovič, oz. producent tega filma ne more računati na kakršenkoli uspeh pri publiku.

Še v nečem se Padeč Italije razlikuje od Okupacije. Medtem ko je Okupacija vsaj v filmsko narativnem pogledu omogočala kritični diskurz, ki je bil vzpodbujen z analitičnim interesom, z interesom situiranja same pomenske strukture filma glede na historični in ideološki kontekst, pa je Padeč Italije film, ki v svoji razvidni klišejski formiranosti kritiki niti ne daje materiala, ki bi jo sploh mogel znatneje zaposlit.

**Darko Štraj**

*beseda režiserja*

**Lordan Zafranovič**

Z Mirkom Kovačem sva delala na scenariju za PADEC ITALIJE skoraj tri leta. Delala sva na osnovi nekaterih mojih spominov iz otroštva, pravzaprav ne na temelju neposrednih spominov, kajti ko je padla Italija, nisem bil še niti rojen, temveč na osnovi slik, ki sem jih dobival od staršev in sorodnikov in ki sem jih nato dolgo nosil v sebi. Razen z evokacijo, sva si pomagala še z nečim — z zgodovinskimi dokumenti. Vse to sva zbrala, strukturirala znotraj fabule, katere elementi naj bi funkcionirali na način grške tragedije: narod kot zbor, medtem ko se posamezna usoda, oziroma sama tragedija dekodira iz osebne situacije izdvojenega junaka. V primeru PADCA ITALIJE je to Daniel Olbrychski, katerega usodo — gre za usodo partizanskega komandanta — spremljamo skozi vojne dogodke. Njegova osebna tragedija pa doseže višek ob koncu vojne.

Za razliko od OKUPACIJE, ki ima lep in miren tok, z izjemo sekvence v avtobusu — ki se dogaja znotraj zakonitosti počasne meščanske mentalitete — premešča PADEC ITALIJE moj filmski interes na nek rustikalni otok, precej divji, oddaljen, kot da je izven sveta. Tako je potem tudi vse drugačno in drugo — forma, ritem, dramaturgija, vse. Če bi delali primerjavo z OKUPACIJO bi morali reči, da se dogaja ves film v tenziji znane scene iz avtobusa. Seveda le brez drastičnih detaljev. PADEC ITALIJE ni film, katerega drama izhaja iz kontrastov, kot je to primer v OKUPACIJI, temveč je film, čigar kontrasti so imanentni, višji, ki so iz višjih koordinatnih vrednosti.

Po svoji dramaturški formi je PADEC ITALIJE film, ki mi je osebno bližji.

Menim, da je to najtežji film, ki sem ga kdajkoli delal. Vse je bilo komplicirano: denar, usklajevanje in dogovarjanje, organizacija snemanja. Ne vem če bom takšen fizični napor zdržal še enkrat. To pot sem zdržal predvsem zahvaljujoč svojim letom. Po PADCU ITALIJE mi je popolnoma jasno, zakaj iz naše kinematografije odpadajo starejši režiserji, zakaj odstopajo.

## Piknik v Topoli

(Piknik u Topoli)

proizvodnja: Radna zajednica samostalnih filmskih radnika "Film 80", Beograd  
 scenarij: Radoslav Pavlović  
 režija: Zoran Amar  
 kamera: Milorad Jakšić-Fando  
 scenografija: Jasna Dragović  
 glasba: Braća Vranješević  
 igrajo: Predrag Ejdus, Ena Begović, Danče Čevrevski, Branislav Lečić, Gordana Kosanović



Nekaj je skupnega v filmih devetih letošnjih puljskih debitantov: pretežno se lotevajo vprašanj odraščanja mladostnikov. Sicer vsak po svoje, vendar povsem naravno, saj je to problematika, ki jim je najbližja. Mojstrstva Bosanca Kusturice, ki je tegobe mladih raziskoval v povojnih letih Sarajeva, seveda ostali niso dosegli. Franci Slak s "Kriznim obdobjem" in Zoran Amar s "Piknikom v Topoli" pa sta med najuspešnejšimi oblikovalci sodobnega filmskega upodabljanja naše mladine. Če se je naš Slak lotil tematike z realističnim pristopom, ki spominja na nekdanji "cinéma vérité", potem bi lahko Amarja primerjali z zgodnjim Godardom. Seveda pa so te primerjave grobe, saj gre v resnici za povsem specifično oblikovanje filma.

Presenetljivo pri Zoranu Amarju in njegovem "Pikniku" je to, da je kljub nekajletni televizijski praksi in asistenci pri Markovičevih prvih dveh filmih, pred nami povsem nov režiserski rokopis. Nanj torej nista vplivala ne TV izkušnja niti pristop do podobne teme, ki smo ga videli pri "Posebni vzgoji" in "Nacionalnem razredu". "Piknik v Topoli" je razdeljen na dva dela. Najprej nam predstavi krog mladostnikov sredi velikega mesta. Nihče med njimi nima eksistencialnih problemov (čeprav zvemo, da je Maks izgubil očeta), vsi pa so enotni, ko iz uveljavljeno "velikih reči" sodobne družbe, kot so to na primer zakon, urejanje stanovanjskega vprašanja in podobno, delajo zabavo zase, ne seveda na svoj račun. Drugi del filma, ko se pisana družba z avtom enega od očetov odpelje na prepovedano lovsko območje (rezervat za lov in ribolov), je filmsko veliko učinkovitejši. Dolga ekspozicija prvega dela je končana, začenja se nevarna igra, v katero se vključita še dva divjaška mladeniča s čolnom. Mešana mlada družčina, ki je preskočila vse "bariere", se zabava na pikniku. Sprehaja se po hiši, ki je ni, se ob teh stiliziranih prizorih duhovito ponorčuje iz malomeščanščine, predvsem pa počne vse tisto, kar je onkraj dovoljenega, utečenega, običajnega. Ko postane igra nevarna, vsi udeleženci pa prepleteni v pretepaškem klobčiču, se pojavi kot "deux et machina" lovski čuvaj in jih razžene. Kratak monolog čuvaja je sicer učinkovit, posebej ko govori o vsega siti mladini, ki ji ni nič več svetega, vendar učinkuje v celoti preveč pilepljeno. Pa tudi končna poanta: "Pejte vi vsi skupaj malo v rikverc!" ni ravno te vrste, da bi jo lahko mirno sprejeli.

Zanimivost "Piknika v Topoli" je naracija slike. V prvem delu povsem realistična (kar po svoje izhaja seveda že iz samega scenarija), se v drugem delu spremeni v čudovito grafično soigralko maloštevilnih igralcev. Milorad Jakšić-Fandžo, ki je bil snemalec, je nedvomno prav v drugem delu znal imenitno izrabiti dobro scenografijo Jasne Dragović in je skupaj z glasbo znamenitih bratov Vranješević ustvaril nekaj pretresljivih sekvenc, polnih dramatične napetosti celo tam, kjer je besedni del scenarija umolknil in kjer obrazi posameznih interpretov niso znali pričarati potrebne atmosfere. Kaže, da je posebej škoda, da režiserju ni uspelo zbrati prvotno zamišljene igralske ekipe. Ob dognanih fantovskih vlogah (Predrag Ejdus) je namreč znatno šibkejši ženski del ekipe. Kot je Amar povedal na tiskovni konferenci, je najprej ob Pikniku računal na našo Olgo Kacijanovo in Merimo Isakovičevo. Škoda, da jima zdravstveno stanje ni omogočilo sodelovanje pri tem filmu, saj bi bil z njunima prispevkoma nedvomno bogatejši, pa tudi optično dognanejši (tu mislim predvsem na likovno izraznost obeh tipov igralk).

Seveda bi bil nesmisel trditi, da smo s "Piknikom v Topoli" dobili veliko filmsko mojstrovino. Ker pa gre za celovečerni prvenec mladega ustvarjalca, velja opozoriti na talent, ki ga je na mnogih mestih tega — žal ne v celoti uspešnega filma — izpričal. Gre skratka za ustvarjalca, ki je vznemirljivo začel in ki že zdaj zbuja radovednost, kam bo usmeril svoje nadaljnje filmsko izražanje.

Majda Knap

Zoran Amar

*Rodil se je leta 1954, leta 1977 pa je končal Akademijo dramskih umetnosti v Beogradu, v razredu Radoša Novakovića. Za Dokumentarni program TV Beograd je snemal dokumentarne oddaje, asistent režije pa je bil v filmih POSEBNA VZGOJA in NACIONALNI RAZRED, režiserja Gorana Markovića.*

**Rdeči konj**

(Crveniot konj)

Celovečerni prvenec režiserja Stoleta Popova "Rdeči konj" je zanimiv, vendar žal neuspešen poskus filmske balade o elementarnem Makedoncu iz Grčije, ki ga nemirni mlini usode premetavajo sem in tja, da bi ga končno mrtvega odvrgli tam, od koder je prišel. Scenarij Taška Georgijevskega in režiserja samega je za filmsko zaokroženje obširne teme nedvomno prešibak, če pa te nedogranosti sledi še nedoslednost realizacije, potem nam bo jasno, zakaj "Rdeči konj" veliko več obeta, kakor pa resnično da.

Pri zasnovi scenarija (vse kaže, da se je med triletnim snemanjem tudi scenarij v marsičem preoblikoval) je avtorja nedvomno vodila televizijska dramaturgija nanizanke: ko po dolgi ekspoziciji predstavi glavnega junaka, nam začenja postopoma razgrinjati nove in nove like. Pri tem zahaja v nepotrebne podrobnosti, ki nit filma dodobra zmedejo (bodo pa v prid televizijski montaži gradiva, ki nam bo v treh ali več epizodah predstavila isto delo). Tako lahko "Rdečega konja" razdelimo v tri dele. Prvi del je pot Makedoncev v Rusijo. Ta del je najšibkejši, čeprav sta režiser in igralec glavne vloge Borisa Tuševa — Bata Živojinović nakazala podobo klenega kmeta, ki bo slej ko prej spet prišel v svojo vas. Snemalec Branko Mihajlovski je posnel lepo sekvenco, ko Tušev strmi skozi okno vlaka in je zgrožen, ko vidi, da prijatelj odpoveduje, da ga bo požrla puščava. A kaj, ko so to sekvenco posneli kar trikrat in vse tri posnetke vključili v film, ne da bi se zamislili nad tem, kako bodo porušili zgradbo celote, uničili ritem in zvodneli prvi učinek posnetka!

Drugi del filma je življenje Tuševa v Sovjetski zvezi. Filmski jezik, ki v prvem delu išče posebnosti, se tu spremeni v kliše, vendar ne zaradi namena: opazno je, da so pavze med snemanjem prispevale svoje, da skratka ekipa ni delala pod enotnim ustvarjalnim vzdušjem. Igra Živojinovića se spremeni, le hirajoči prijatelj, ki daleč od doma umre, veže ta del filma s prvim. V tem delu se je kot ruska žena lepo uveljavila igralka Radmila Živković. V verziji, ki smo jo videli v Pulju, je seveda tudi v drugem delu filma vrsta nejasnosti, nepovezanosti in drugih značilnosti nepremišljene scenaristike. Po prijateljevi smrti se glavni junak odloči, da se bo kljub srečnemu novemu zakonu vrnil v domovino. Po mnogih zgagah mu to tudi uspe in začne se tretji, najambicioznejši in hkrati najmanj uspešni del "Rdečega

proizvodnja: Vardar film, Skopje — Makedonija film, Skopje  
scenarij: Taško Georgijevski, Stole Popov  
režija: Stole Popov  
kamera: Branko Mihajlovski  
scenografija: Vlastimir Gavrik  
glasba: Ljupčo Konstantinov  
igrajo: Bata Živojinović, Ilija Džuvalekovski, Dančo Čevrevski, Radmila Živković, Kole Angelovski

konja". Najbolje se je ustvarjalcem posrečila vrnitev Tuševa v rodno vas, ko prijezdi na živali iz naslova filma in telebne sredi presečenih sovaščanov na tla. Potlej je stvar zmedena do kraja.

Tušev se spre s hčerjo in ni jasno, ali jo je res ubil, saj se dekle pozneje spet pojavi. Koplje globoko brezno in vsa vas stoji začudena ob njem — ničesar pa ne zvemo o namenu in rezultatu tega početja. Poseda po pivnicah in ob prijetni glasbi preždi ure in ure ob novih osebah, pretežno zagrenjenih. Snemalec in igralec sta bila v tej fazi snemanja očitno že vsega sita, saj ni kaj povedati o njunem delu v finalu "Rdečega konja". Tudi zimski prizor popivanja s taksijem ni uporabljen učinkovito. Seveda se pretepi vrstijo vse hitreje, dokler končno v nekem pretepu Tušev ne umre. Res, človek si na koncu kar oddahne. Očitno so bile želje ustvarjalcev večje od sposobnosti, pa tudi vzdržljivost manjša od zahtev tako obširnega projekta, saj po dokumentarcu "Dae" ne bi pričakovali od Popova takega vstopa v celovečerni igrani film. Ne glede na znane zaplete, ki so nastali po avtorski aferi okoli usode filma "Dae". Skratka, dobro bi bilo, ko bi se mladi režiser lotil skromnejšega projekta in ga izpeljal z avtorskim videnjem, ki bo seglo tudi do gledalca. To mu ob "Rdečem konju" žal ni uspelo.

**Majda Knap****Stole Popov**

Rodil se je leta 1950 v Skopju. Končal je filmsko režijo na Akademiji za film in gledališče v Beogradu v razredu Radoša Novakovića. Debitiral je z dokumentarnim filmom "99" (nagrajen leta 1973). Režiral je dokumentarni film OGAN, za katerega je dobil Zlato medaljo Beograda. Leta 1976 se je predstavil z dolgometražnim filmom AVSTRALIJA, AVSTRALIJA, za katerega je bil z zlato medaljo nagrajen na beograjskem festivalu. Dokumentarni film DAE je prejel Zlato medaljo na beograjskem festivalu kratkometražnega in dokumentarnega filma leta 1979, dobil pa je Grand Prix tudi na festivalu v Oberhausenu, na Balkanskem filmskem festivalu, posebno nagrado v Melburnu, leta 1980 pa je bil nominiran tudi za oskarja.



## Ritem zločina

(Ritam zločina)

produkcija: Centar film, Beograd — Televizija Zagreb, Zagreb  
 scenarij: Pavao Pavličić  
 režija: Zoran Tadić  
 kamera: Goran Trbuljak  
 scenografija: Ante Nola  
 glasba: Hrvoje Hegedušić  
 igrajo: Ivica Vidović, Božidarka Frait, Fabijan Šovagović

Tadićev prvenec se vpisuje med tista redka sodobna dela, ki nas s svojim strukturalnim sistemom, produkcijsko strategijo in načini komuniciranja, neizbežno pripenjajo v mreže "oživljanja" vseh tistih filmov, ki jih skorajda ni več, a jih še vedno neizmerno ljubimo. Mogoče smo danes precej daleč od filma, ki ga *ne znamo* več delati, čeravno ga vedno bolj obožujemo, in ki smo ga po neki nerazumljivi tautologiji opredelili kot "klasičen", čeprav je minulo dobrih trideset let od časov, ko so režiserji zares obvladali tisto vabo, za katero smo menili, da je od nekdanj primanjkovala filmu: globina (slikovnega) polja. Večkrat sem pomislil na neizmerno vabljalnost te *pasti* med puljsko projekcijo "Ritma zločina" in prevzel me je občutek, da se izgubljam v filmu, ki ga imam priliko običajno videti v dvorani kinoteke ali kakšno nedeljsko popoldne na programu televizije. "Ritem zločina" je 1981. film, ki je sposoben artikulirati "željeno globino polja" in Zoran Tadić je "željeni filmar". Serge Daney je nedavno zapisal v "Cahiers du Cinéma", da ga naslov nekega ameriškega filma neverjetno spominja na to, kar je odlika "dobrih, starih filmov". Verjetno bi se strinjal z mano, da me Langova SKRIVNOST ZA VRATI podobno vleče v razumevanje mikavnosti klasičnega filma, s katerimi se "Ritem zločina" svojevrstno sporazumeva v času, ko se je moderni film s svojo "izbrisano globino", "zaprtimi vrati", rampami in kulisami raznih "tableaux vivants" vrnil v iluzionizem in utopičnost svojih herojskih začetkov (zadnja dela Rosselinija, Godarda, Ruiza, Syberberga...). "Ritem zločina" se ne odlikuje z modernimi filmskimi postopki, ne razpolaga s "površinsko sliko" in povsem zgreši moderno scenografijo, kjer je slika definirana kot ogledalo brez izhoda in kjer je možno le dolgo gledalčevo ogledovanje. V tem ogledovanju ni več nikakršne "skrivnosti za vrati", gre samo za problem, kako zadržati (svojo lastno) sliko, (lasten) pogled, ki je vsiljen in ki je pogled več. Hočem se še za hip zadržati v tej "digresiji" z globino polja, ki jo je Tadić tako suvereno zmožel v svojem prvencu, preden razmislim o njegovih žanrskih kvalitetah. Menim, da je prava definicija filmske slike in njene globine osnovni pogoj filmske sintakse (pripovedne logike, časovno-prostorskega izgrajevanja) in njene semantike, ("tematskega" razslojevanja zgodbe) še zlasti, ko gre za film, ki se dogaja v žanrskih območjih kriminalke z elementi fantastike. V večji hermenevitični krog "začarane" pripovedi o dveh sostanovalcih, ki si neopazno izmenjata strastno zanimanje

za statistiko zločinov in "skorajšnjo" zmožnost njihovega napovedovanja, je Tadić uspel povleči tudi gledalca. Pogodba z gledalcem je dosežena s čarobnim funkcioniranjem slik iz hiše v zagrebškem predmestju, z njihovo globinsko artikulacijo mizanscenskih rešitev, kjer se preko skorajda "neopaznih" montažnih rezov izrisuje magična geometrija pogledov; dosežen je suspenz dogajanja v sliki, na njenih robovih in celo v prostorih, ki so izven njenih okvirov. Tadić prikazuje početja svojih junakov v sliki, ki kaže in skriva hkrati; vabi gledalca, da jo raziskuje in ga istočasno vznemirja z vsem tistim, kar je izven nje. Za vrati in okni v hiši "Ritma zločina" so skrivnosti in Tadić je režiser, ki gledalcu zna obljubljeni, ga zapeljevati v željo za "videnji", ki so samo slutnje slike: osrednji predmeti, vrata in okna, pogledi in refleksi, deli telesa in trenutki njegovih gibov, zvoki in besede, ki se vklaplajo v delovanje tega zapletenega rebusa, vse to pa "odpelje" gledalca. Gre za film, ki zna gledalca ujeti, ker mu vseskozi ponuja izhode, ga odpelje in vrača iz prostorov, ki mu jih ponuja. Pogledi se ne izgublajo med preprekami vzdolž globine polja. Ekran jih zbira, razpošilja in ponovno združuje. "Ritem zločina" odlikuje bogatstvo oblikovnih kodov prostorskega formuliranja slike, ki je sama po sebi diegetska v doseganju suspenza in enigme, ki skladno počivata tudi v dialogu kot širši semantični strukturi pripovedi. Tu se je Tadić s svojim prvencem sijajno nadovezal na najboljšo tradicije "klasičnega filma" in se dokazal kot zrel režiser.

"Ritem zločina" je težko "lovljiv" film tudi takrat, ko ga hočemo ujeti s "čisto" žanrsko definicijo: morda je najbolje, da ga opredelimo za delo, ki se giblje v območju detekcije s primesmi fantastike. Odsotna je klasična shema detekcije: zločin, preiskava, odkritje. V Tadićevem filmu ima detekcija svojevrstno avtonomijo, ker se bistveno proizvaja kot konstanta filmske "ekspresije" ob nekaterih "podatkih iz stvarnosti", ki pripoved sicer zastavijo: obstaja začetni vzgib (prihod Fabijana v lvičino stanovanje v dejanski vlogi "zasebnega" preučevalca kriminalističnih statistik), ki mu sledi "odvijanje" zgodbe k nedosegljivemu cilju — odkritju (Fabijan z življenjem plača svojo sposobnost, da predvideva zločine). Na koncu filma ne pride do nikakršnega pravega "odkritja": Ivica v bistvenem trenutku (Fabijanovo izginotje: Fabijan je bil sposoben predvideti lastno smrt in tako preseči svojo "detektivsko kalkulatoriko" z nečim, kar je metafizično ter neizgovorljivo) prevzame nase vso



sostanovalčevo enigmatičnost, zapusti ga sleherna mora začetne ironije, s katero se je "zoprstavlil" Fabijanovim početjem. V njem zmaga tista "druga zgodba, ki jo je ves čas komentiral v off-u". Ta zgodba noče nikakršnega razčiščevanja, ker ji je vsa misterioznost čisti pretekst za vzdrževanje interesa po suspenzu, ki se vztrajno širi v izrisevanju hiše v zagrebškem predmestju. Ohranil se je samo suspenz, ki se bistveno okrepi šele v "zgodbi off-a" in interes po obrazložitvi Fabijanove zgodbe (po odkritju enigme iz "preteklosti") se preseli in vraševanje po lvičini prihodnosti (hišo porušijo) in važna postane samo lvičina fantastična možnost nove enigmatičnosti, ki je skorajda "nadnaravna". "Ritem zločina" ni film Fabijanove zgodbe, niti film o Božini "treznosti" (lvičina prijateljica, ki Tadiću predstavlja kriterij verodostojnosti) ali lvičini začetni ironiji, temveč je predvsem film veličastne "zgodbe lvičinega off-a". Končno je vsaka prava zgodba, zgodba napovedanega, neizgovorljivega, podzavestnega, potisnjenega in tajnega ter sploh takšnega, ki ga je potrebno objaviti v svetlobi dneva.

**Jože Dolmark**

### Zoran Tadić

*Rodil se je leta 1941 v Livnu. Gimnazijo je končal v Zagrebu, študiral je primerjalno književnost in filozofijo na Filozofski fakulteti v Zagrebu. Ukvarjal se je s filmsko kritiko in publicistiko. Asistiriral in režiral je kratkometražne filme in delal na televiziji dokumentarne in igrane oddaje. Igrana televizijska filma doslej: "Primer Filipa Franjeviča" (po scenariju Mirka Sabolovića) in Liberanovi (po scenariju Stjepana Šešlja).*

### beseda režiserja

Te nevarnosti sem se zavedal, zato sem se trudil, da ne bi napravil "mladega" filma, da ga ne bi delal na silo! Skušal sem pozabiti, da je RITEM ZLOČINA moj prvi film, skušal sem verjeti (ni mi bilo niti preveč težko), da niti svojega prvega, niti drugega, morda pa še katerega filma — enostavno nikoli nisem posnel. In RITEM ZLOČINA je zrel film. Toda ko pravim zrel, ne mislim niti dober niti slab, temveč preprosto: to ni film mladega fanta, ki mu je mogoče v imenu tistega, kar bo naredil v bodoče, marsikaj oprostiti. Če mi je treba karkoli odpustiti, potem naj se mi oprostijo v imenu tistega česar nisem napravil. In jaz zares (na srečo, mogoče pa tudi malo na žalost) ne bom nikoli snemal poetičnih kadrov v katerih ON preganja NJO okoli štorov in drevov, ob nesmiselnem smehu seveda in po možnosti še upočasnjeno. Za mene je vsako jemanje kamere v roke moralno dejanje.

RITEM ZLOČINA je kriminalka. In resen film.

### Samo enkrat se ljubi

(Samo jednom se ljubi)

proizvodnja: **Jadran film, Zagreb**  
 scenarij: **Rajko Grlić, Branko Šömen**  
 režija: **Rajko Grlić**  
 kamera: **Tomislav Pinter**  
 scenografija: **Stanislav Dobrina**  
 glasba: **Branislav Živković**  
 igrajo: **Predrag Manojlović, Vladica Milosavljević**





Gričev film temelji v koordinatnem sistemu esence in eksistence. Ker se ukvarja s konkretno zgodovino, je ta sistem prežet z zgodovinskostjo, ali še bolje, vzpostavljen relevanten model zgodovinskosti same. Film torej ne kaže ničesar, kar bi bilo slučajno in enkratno, ožarjeno s čisto fikcijo, ampak osvetljuje zakonitosti, ki jim je izročen posameznik. In usoda, ki se na videz slepo sprošča v človekovo okušanje niča, je le drugo ime za zgodovino, v kateri je človek sicer doma, a le do tistega trenutka, ko si ne usodi postati gospodar v lastni hiši. Protislovje je mogoče izraziti preprosteje: človek varno pripada zgodovini, saj je njena zakonita last, a tedaj, ko hoče razmerje samovoljno obrniti v svoj prid in se sam polastiti zgodovine, postane izganelec, brezdomec in odpadnik.

"Nismo se borili zato, da bi novi ljudje živeli v starih hišah," odgovarja junak Tomislav svojemu novemu, vedno bolj nadležnemu sorodstvu. Izjava je dvoplastna. kakor je dvoplastno tudi junakovo početje. Pomeni namreč, da so "stare hiše" že nekaj preteklega, zavezanega poraženemu socialnozgodovinskemu obnašanju in so torej neprimerne za nove zidarje novega življenja. Hkrati pa pomeni tudi tisto, kar logično sledi iz prvega: da so za "nove ljudi" potrebne "nove hiše", torej novi socialnozgodovinski načrti, novi temelji in nova perspektiva kulturne dekoracije. Na tej točki se film začne; Tomislavov problem je namreč v tem, da noče živeti v stari hiši, a hkrati se naenkrat boleče zave, da nove (še) nima. Tako je problematičnost porevolucijskega sveta prolog in hkrati že vrtnec temeljne konfliktnosti, ki junaka odvrti v katastrofo. Tožba meščansko vzgojene balerine, ki jo moti tako nezgodovinska nadloga, kot so bolhe, je pri tem le zunanji dramaturški povod.

Če ostanemo pri ključni metafori, se film ukvarja ravno z delikatno gradnjo novega sveta. Junak, spodbujen z nenadnim in silovitim erotičnim razmerjem, prevzame gradnjo v svoje nestrpne roke. Dvoplastnost njegovega početja, ki zagotavlja tragično situacijo klasičnega tipa, izvira iz za trenutek nedefiniranega zgodovinskega položaja. Revolucija si je za hip oddahnila in potreben je premislek o perspektivi. Tomislav ostane prepričan revolucionar, toda visoko avtoriteto revolucije kot bistva zgodovine hoče dopolniti z eksistencialno razsežnostjo. Herojstvo, ki je pripeljalo do družbenih sprememb, namerava razvezati v človečnost, mu dati človeško mero in pomen, kjer sta senzualnost in lepota legitimizirana novega prebivanja. Zato Tomislav tako strastno ljubi, zato je erotika v tem filmu predstavljena kot enkratno zlitje čutnosti in lepote, volje do življenja in njene manifestacije v radostni harmoniji. Skratka, junak hoče zlato dobo človeštva, ki jo objublja ideja, ne le asketsko sanjati, ampak tudi dejavno živeti.

V tem pa je izvor njegove plemenitosti in krivde hkrati. Tomislav namreč vztraja v metafizičnem risu, a se mu hkrati nevede odtegne. Zapleten je v temeljno protislovje, ki ga ni

mogoče razrešiti, zato tudi dvakrat propade: propade kot revolucionar, saj se ga revolucija sama odreče, in propade kot posameznik, saj v sumljivem zabavišču spozna, da mu je ušel iz rok tudi njegov humanitarni projekt. Revolucija se mu maščuje kot odpadniku, a življenje na način eksistence ga zavrača kot revolucionarja, v katerem ni potihnil glas esence. Najbolj naravna razrešitev te dvojne situacije je pač samoukinitve: samomor. Ta dvojni polom kaže na temeljno blokado projekta, ki je bil zasnovan v odločilnem trenutku revolucionarne kontinuitete.

Vprašanje je, kaj to pomeni. Ali se je zmotil junak, ki je ravnal iz nepremišljene in slučajne volje in je torej njegova tragičnost bistveno omejena, ali pa je revolucija — že spet — požrla enega svojih najboljših otrok? Po odgovor se je seveda treba obrniti k filmu samemu. Tomislav ima tudi dva prijatelja, vsi skupaj tvorijo v mestecu, kjer so se neposredno po vojni znašli, centralistično oblast. Kot monolitna trojka se pojavijo na začetku filma na govorniškem odru, ovenčani z bleskom slave in časti. Poosebljajo zmago in moč revolucije, s pretehtanimi besedami sporočajo "ljudstvu" direktive, ki naj veljajo za najvišji zakon povojne izgradnje. Na voljo so jim otroci, za zgodovino neobremenjena bitja, ki naj transformirajo njihove resne besede v prijazno kulturno manifestacijo. Potem vidimo trojko na kópanju, kjer se igrajo z lubenicami, velikimi okroglimi sadeži, in s slastjo režejo v njihovo mehko rdečo sredico. Ni dvoma, da imajo zbrani junaki v rokah svet, da ga obvladujejo in si ga prirejajo z mlado, a čvrsto roko, ki pa ne kuje novega socialnozgodovinskega projekta, ampak hoče avtoritativno podeliti sadove revolucije med avtoritetami samimi: revolucija izgublja splošnoveljavno in mobilizacijsko zaledje, ki spreminja svet, zato pa postaja izvor samovolje, površnih interpretacij v lastno korist, postaja zametek birokracije, tehnokracije in korupcije. To je proti koncu filma tudi izrecno nakazano, saj eden od trojke, tehnokrat po značaju in poklicu, legitimno počenja nelegitimne stvari. Počenja jih v navidezno korist revolucije, s katero prikriva privatizem, rešen vsakega zgodovinskega imperativa. Zato je tudi brez težav dobil ne le novo hišo, pač pa tudi vse attribute meščanskega udobja. Razlika med njim in Tomislavom je pač v tem, da hoče Tomislav graditi hišo na trdnem temelju revolucije, da hoče zidati svojo človečnost zgodovinsko odgovorno in spoštljivo. A vendar se njegov poskus konča s smrtno rano v glavi.

Očitno je, da zeva rana tudi v revoluciji. Film kaže njeno odprtost in globino. Samo enkrat ljubiš ni sentimentalni naslov, saj govori o enkratnosti življenja in eksistence, ki se le enkrat lahko zares spopade z relativno večnostjo zgodovine. Kolikor Gričev in Šömnov film pripoveduje o konkretnih krajih in časih, toliko ves čas evocira tudi neposredno skušnjo naše lastne eksistence v razsežnostih sodobne esencialne krize.

Peter Kolšek

## Se spominjaš Dolly Bell

(Sječaš li se Doli Bel)

proizvodnja: Sutjeska film, Sarajevo, TV Sarajevo

scenarij: Abdulah Sidran

režija: Emir Kusturica

kamera: Vilko Filac

igrajo: Slavko Štimac, Boro Stjepanović, Slobodan Allgrudić, Pavle Vujisić, Mira Banjac, Nada Pani, Ljiljana Blagojević

Bojim se, da bo moje pisanje o filmu režiserja Emira Kusturice *Se spominjaš Dolly Bell*, izzvenelo kot popolna hvalnica, ki v svoji zanesenosti ne vidi tudi napak in spodrslijajev. Vendar moram priznati, da zlepa nisem videl tako uspešnega filmskega prvenca v jugoslovanskem filmu, prvenca, ki bi s tako popolnostjo in poznavanjem zakonitosti: filmskega jezika, dramaturgije, mizanscene in ostalih elementov "obrti", vstopal na sceno.

Emir Kusturica ni zgolj moralni zmagovalec letošnjega Pulja, takšen epitet bi se mi zdel žaljiv, Kusturica je tudi dejanski zmagovalec, predvsem kar zadeva filmsko kvaliteto in to

brez resnejše konkurence. V tem trenutku me niti ne zanimajo kalkulantske odločitve puljske žirije, ki mora delati v prid (kdo bi vedel koga), toda popolnoma zoper interes filma in njegovega kvalitetnega napredovanja.

Zanimiva je tudi Kusturčina rešitev igralske zasedbe, ki zasluži med drugim, da se o njej posebej spregovori. Za razliko od nekaterih drugih debitantov, ki so se v svojih filmih pogumno obkrožili z "naturščiki", ki so potem igrali tako, kot pač znajo in zmorejo, je Kusturica zelo umno vzpostavil potrebno ravnovesje med "naturščiki" in profesionalnimi igralci in slednji so bili tisti, ki so filmu

dajali ton, medtem ko so na ta način "naturščiki" lahko zares pokazali kaj znajo.

Zanikrno sarajevsko predmestje šestdesetih let je ambient v katerem se odigrava Kusturičin film. Bil je to čas, ko so se po takih predmestjih ustanovljali prvi zabavni glasbeni ansambli, ki so neutrudno posneli italijanske popevke in popevkarje (popevka Štiristo tisoč poljubov je osnovni glasbeni motiv), vrtili so se prvi napol erotični filmi kot je bil na primer *Evropa ponoči* in podobno. V tem ambientu zore in dozorevajo taki dečki kot je Kusturičin Dino (igra ga Slavko Štimac), razpeti med "proučevanjem" hipnoze in didaktičnimi nočnimi sestanki in predavanji pijanega očeta, ki si je celotno vzgojo otrok zamislil v slogu citatov iz marksistične literature.

Dinovi dialogi z očetom (igra ga Slobodan Aligrudić) so parodija tako na otroško zaverovanost v "moč" hipnoze (Dino skozi film neutrudno ponavlja: *Vsak dan vse bolj napredujem!*), kot tudi na sicer simpatično citiranje marksističnih sentenc očeta, ki pa ne opazi, da mu se družine štirih otrok gnete v enem samem prostoru.

V obeh primerih, tako sinovem kot tudi očetovem, gre za oklepanje nečesa "zvzišenega" in boljšega kot je konkretna življenjska situacija v kateri se nahajata. Človek mora imeti zadosti "poguma", da ne opazi, kako ta konkretna življenjska situacija načenja in uničuje njegove zvzišene ideale in stremjenja. Pričakovati bi bilo, da bo to povzročilo generacijski konflikt med sinom in očetom, kar je pogost pojav v ameriških filmih, ki se ukvarjajo s podobnim problemom, vendar se to ne zgodi, kar štejem Kusturičinemu filmu v veliko in pomembno zaslugo.

Med očetom in sinom, kljub divergentnim "ideološkimi nazorom" obstaja solidarnost in razumevanje, ki je človeško in prepričljivo. Niti za trenutek, tudi v najbolj kritičnih trenutkih, ne podvomimo, da bi ta solidarnost lahko odpovedala.

Drugi del Dinovega življenja je njegova klapa tovarišev, problematičnih predmestnih napol delikventov, katerih edina možnost socializacije je zbiranje v mladinskem domu in igranje v glasbenem ansamblu. Tu se Dino seznanja z lokalnim "siledžijo" in zvodnikom, ki ob neki priložnosti odstopi v "varstvo" Dinu (ki je fini dečko) mlado dekle (igra jo Ljiljana Blagojević).

Ob njej doživi Dino tudi prvo, pardon, drugo ljubezen; njegova prva ljubezen je bila vendar hipnoza. To je hkrati za Dina tudi najbolj boleča in travmatična izkušnja, saj mu njegov "prijatelj" zvodnik skupaj s tovariši iz klape pred očmi posili dekle. Slabe izkušnje, ki jih imamo s tovrstnimi

prizori iz jugoslovanskih filmov, je Kusturica imenitno rešil s pomočjo sugestivne kamere mladega in izredno talentiranega snemalca Vilka Filača, kateremu si upam prerokovati še veliko filmsko prihodnost, ob vseh tistih kvalitetah, ki jih je pokazal v tem filmu.

Kamera Vilka Filača je morala praktično opraviti levji delež v tem filmu, saj je praktično osemdeset odstotkov vsega dogajanja v filmu v interjerju, kar je še za veliko bolj izkušene snemalce nerešljiv problem. Toda Filačeve rešitve so inteligentno gradile in dopolnjevale zgodbo do naravnost mojstrskih dosežkov. Mizanscenske rešitve so prav gotovo ene najboljših, kar smo jih videli v jugoslovanskem filmu. Vsak dialog, vsaka situacija, vsak dramaturški obrat je imel svoj izviren zorni kot, v istem prostoru; Filačeva kamera je na nesluteno subtilen način razširila dimenzije prostora, v katerem se je gibala. Naj omenim samo mojstrsko posnete in zrežirane posnetke nočnih sestankov v kuhinji, kosilo pri Dinovem stricu (igra ga Pavle Vujisić), smrt Dinovega očeta, ali pa pretep med Dinom in zvodnikom ter dolg prizor Dinovega prvega nastopa v glasbenem ansamblu ob koncu filma.

Teško bi se odločil kaj je tisto, čemur bi lahko dal prednost v Kusturičinem filmu. Morda simpatičnemu Dinu in njegovim hipnotizersko-erotičnim težavam. Didaktičnemu in pokončnemu očetu, katerega tudi bolezen ne more odvrniti od njegovega meditiranja.

Kusturica se je v svojem filmu lotil navidez drobne in vsakdanje teme, ki bi je nekateri naši "ambicioznejši" režiserji (tudi iz mlajših vrst) slejkoprej prezrli, kajti v taki "temi" se ne dogaja nič "usodnega", ni nikakršne "epske razsežnosti", h kateri so tako zelo nagnjeni. Vendar je Kusturica dokazal, da to svojo "temo" sijajno obvlada, da zna znotraj nje poiskati vse tisto, kar ostali jugoslovanski režiserji niti z muko, še manj s svojo "epsko širino" (na primer Zafranović), ne zmorejo, ker pač vso svojo zelo kratko sapo (izpovedno) vedno potrošijo na velikih in usodnih strasteh, junakih in junakinjah ter vsem tistem, kar nas počasi ne zanima več in nas pušča neprizadete.

**Milenko Vakanjac**

**Emir Kusturica**

*Rodil se je leta 1954 v Sarajevu. V Pragi je končal Akademia muzicke umeny v razredu Joržija Menzela. Za TV Sarajevo je režiral tv film "Neveste prihajajo" po scenariju Ivice Matića in "Bife Titanik" po noveli Iva Andrića. Dobil je več nagrad na televizijskem festivalu v Portorožu.*



## Sezona miru v Parizu

(Sezona mira u Parizu)

proizvodnja: Centar film, Beograd — Albran, Pariz  
 scenarij: Predrag Golubović, Ratko Đurović, Vlatko Gilić, Marc Cadlot  
 režija: Predrag Golubović  
 kamera: Milivoj Milivojević  
 scenografija: Milenko Jeremić  
 glasba: Kornelije Kovač  
 igraro: Dragan Nikolić, Maria Schneider

Kar se je Predrag Golubović namenil povedati in pokazati v igranem filmu, bi bil mogel ali moral (v skladu s snovjo ter glede na njene učinke) posneti — ali predvsem — na način dokumentarca.

Vznemirjala ga je namreč misel na nenehno grozeče rožljanje z orožjem, ki prek militarističnih, terorističnih, revanšističnih in podobnih manifestativnih oblik obvladuje naše sedanje bivanje v obdobju navideznega miru in ga iz dneva v dan, iz ure v uro navdaja ne le z ogroženostjo in strahom, temveč tudi s fizičnim pobijanjem, o katerem brez predaha pričajo tako časopisna in televizijska poročila kot tudi človekova neposredna doživljanja na kateremkoli prizorišču njegovega bivanja. Komentatorji sodobnega dogajanja ugotavljajo, da na našem planetu že dolga desetletja ni bilo niti enega samega dneva brez vojn in nasilja, pa čeprav živimo v času, za katerega velja oznaka — mir.

Izhajajoč iz tega spoznanja, je Golubović zasnoval filmsko zgodbo (anekdoto), ki naj bi ponazorila to nenehnost vojne v človekovem življenju in doživljanju. Zasnoval je protagonista, ki se s fenomenom vojnega nasilja v sedanjem, navidez mirnodobskem dogajanju ukvarja tudi strokovno, ter ga iz Jugoslavije poslal v Pariz, kjer naj bi v arhivih in v ustreznih institucijah zbral gradivo, potrebno za svojo študijo o deležu vojne v sedanjih človekovih doživljanjih. A vse tisto, kar ta filmski junak doživlja na svoji študijski poti, presega celo njegova lastna pričakovanja: ozračje miru v Parizu je zvrhoma nabit z eksplozivnostjo vojnih dogajanj v vseh možnih presekih in razsežnostih. V vsakokratnem žarišču dogajanja so skoncentrirani odsevi še nepopravnane vojne preteklosti, zaostrenih antagonizmov sedanosti in mnogoterih militarističnih "nabojev", ki čakajo na svoj dan v prihodnosti, bližnji ali oddaljeni, kakorkoli že. Potek filma je eno samo neskončno zaporedje dokazov, ki naj potrdijo avtorjevo vnaprejšnjo tezo o človekovi nenehni ogroženosti, a hkrati tudi njegovi vraščenosti in krogotok nesvobode, vsakovrstnega nasilja in pregonov. Avtorjev alter ego je pri vsem tem boleče vznemirjen, razrvan in naposled — ob smrti, ki doleti njegovo francosko dekle, ko io na peščini normandijske obale raznese mina, zakopana tam še izza časov zavezniškega izkrcanja v minuli vojni, tudi človeško razboljen.

Vse te "vojne napetosti", naj so živo prisotne in učinkujoče v manifestacijah sodobnega militarizma, spravljene v "mirujočih" muzejskih zbirkah in pomnikih na zlo minule vojne, ali grozeče nakopičene na poligonih, koder se utegne začeti bodoči izbruh vojnega vulkana, onemogočajo človekovo normalno vsakdanje življenje, krnijo stike med ljudmi, ubijajo perspektivo in razžirajo zavest z nenehnim občutjem ogroženosti.

To sporočilo je Golubović prek doživljajev svojega protagonista razgrinjal na način poetično-meditativne impresije, pri čemer je imel v mislih nenehni kontrast med intimnim (emocionalno-erotičnim) doživljanjem mladega človeka na eni in "kruto" stvarnostjo, v kakršni mu je živeti, na drugi strani. Pri vsem tem seveda ni moglo iti za nič drugega kot samo za impresijo, ki se ponavlja ob celi vrsti inč oziroma variacij na temo, se pravi epizod ali "postaj", skozi katere Golubović pošilja svojega protagonista in njegovo spremljevalko, ne da bi ju kakorkoli aktiviral ali ju naredil za nosilca dejanja. Sama po sebi sta povsem pasivna in kontemplativna, zgolj trpna opazovalca in nekakšna mediatorja avtorjevega miselnega potopisa, sestavljenega iz "razglednic" sicer romantičnega pariškega miru, ki pa z vsemi svojimi pejzaži še zdaleč ni to, za kar ga imamo.

Golubičev projekt je v bistvu reportaža, ki pa ji velja pripisati prilastek — igrana. Toda igrano podajanje dejstev, o katerih se je film namenil spregovoriti, je v tem primeru samo zasilen izhod, kajti bistvena poteza filmskega pripovedovanja v "Sezoni miru" je neke vrste meditativno beleženje vtisov, ki se mu posveča avtor sam. Uvedba alter ega je brez smotrnega raisona in hkrati filmsko nefunkcionalna, saj odslikavanje protagonistovih intimnih (ljubezenskih) doživljajev k osvetlitvi objektivnih dogajanj, zavoljo katerih je bil film posnet, ne prispeva ničesar, prej narobe: zavoljo njih so objektivna dogajanja potencialne vojne groze časovno in vsebinsko okrnjena.

Izbran je bil torej neustrezen filmsko narativni postopek: fingirana igrana meditacija namesto komentirane dokumentarne reportaže, ki bi se suvereno in brez zahajanja na nepotrebna cineastična stranpota ukvarjala z dejstvi, ne z njihovimi nadomestki v obliki predelanih vsebin in oblik.

Viktor Konjar



**Slivov sok**

(Sok od šljiva)

proizvodnja: RO film danas, Beograd  
 scenarij: Branko Baletić, Milan Šećerović  
 režija: Branko Baletić  
 kamera: Zivko Zalar  
 scenografija: Miljen Kljaković  
 glasba: Zoran Simjanović  
 igrajo: Predrag Miki Manojlović, Velimir Bata Živojinović

Osnovni fabulativni zaris Baletičevega filma, enega debitantov v letošnjem Pulju, obeta obdelavo brez dvoma relevantne sodobne problematike, ki bi jo bilo mogoče učinkovito in senzibilno preliti v ustrezen filmski jezik in tako priti do zanimivega in vse pozornosti vrednega filmskega izdelka.

Miki Rudinski, disk-jockey v neki lokalni radijski postaji kjer kraljuje novokomponirana narodna glasba, takorekoč lokalna zvezda, se nekega dne odloči spopasti se s šundom, ki ga dnevno pošilja v eter. In sicer tako, da bo pripravil v naravi alternativno prireditev, kjer naj bi ljudje, zbrani v naravi, poslušali in sami sooblikovali (na način nekakšnega "happeninga") program izvirne in nekomercialne narodne glasbe. V to svojo zamisel vloži ves svoj denar, dodatno ga služi na vse mogoče načine. V igro pritegne tudi vse pomembnejše lokalne faktorje od oblasti do industrije (to je seveda tovarna slivovke) in pripravljala dela na terenu, kjer naj bi bila prireditev, stečejo. Toda tudi tovarna slivovke prične pripravljati svojo prireditev, saj praznuje pomembno obletnico ustanovitve. Njim pripravlja program in celotno prireditev profesionallec iz Beograda, ki operira s slavimi imeni estrade, s televizijo itd., skratka s celotnim instrumentarijem sodobnega show-businessa, na "jugo" način seveda. Zaplete pa se, ko se izkaže, da naj bi bili obe prireditvi na isti dan. Namesto da bi se sporazumeli oziroma "uskladili", se obe strani poženeta v neusmiljen konkurenčni boj za publiko, iz česar sledi vrsta zapletov, intrig, manipulacij itd. Konec je, bi lahko rekli, nekako neodločen, čeprav bi bilo mogoče zaključni prizor, ko rousseaujevsko navdihnjeni Miki Rudinski ob neugnanem trobentanju trobentarskega ansambla neuklonljivo zre nekam visoko, visoko, razumeli kot njegovo moralno zmago, predvsem pa kot tisto, kar bodi bodočnost.

Producent je film predstavil kot "glasbeno komedijo", pri čemer je ta pojem obravnavan kot nekaj, kar je smešno in šarmantno kot pojavno, resno pa je po tistem, kar je pod pisanimi in šaljivimi slikami, film pa da analizira razkorak med materialnim razvojem in duhovno klimo našega vsakdana. Lepo in prav, le da vse skupaj čisto nič ne drži. Najprej film ni niti glasbena niti kakršna koli druga komedija, saj par bežnih gagov in nekaj malega tipičnega srbskega verbalnega humorja za komedijo v pravem pomenu

seveda ni dovolj, kot je tistih nekaj narodnozabavnih pesmi premalo za atribut "glasbena". Kaj pa potemtakem film je? Predvsem nesporazum režiserja s samim seboj.

Že pri scenariju sta Baletić in Šećerović naredila dve hudi oziroma bistveni napaki, ki spodkopavata celotno dramaturško zgradbo. Najprej ni niti slučajno jasno od kod pri Rudinskem ki se je v svojem poslu počutil očitno kot riba v vodi nenadoma radikalen obrat v lastno nasprotje. In drugič, je razlog za glavni konflikt, da naj bi bili v majhnem provincialnem mestecu dve "super" prireditvi na isti dan, tako naiven in šibak, da je že to več kot pol konca filma.

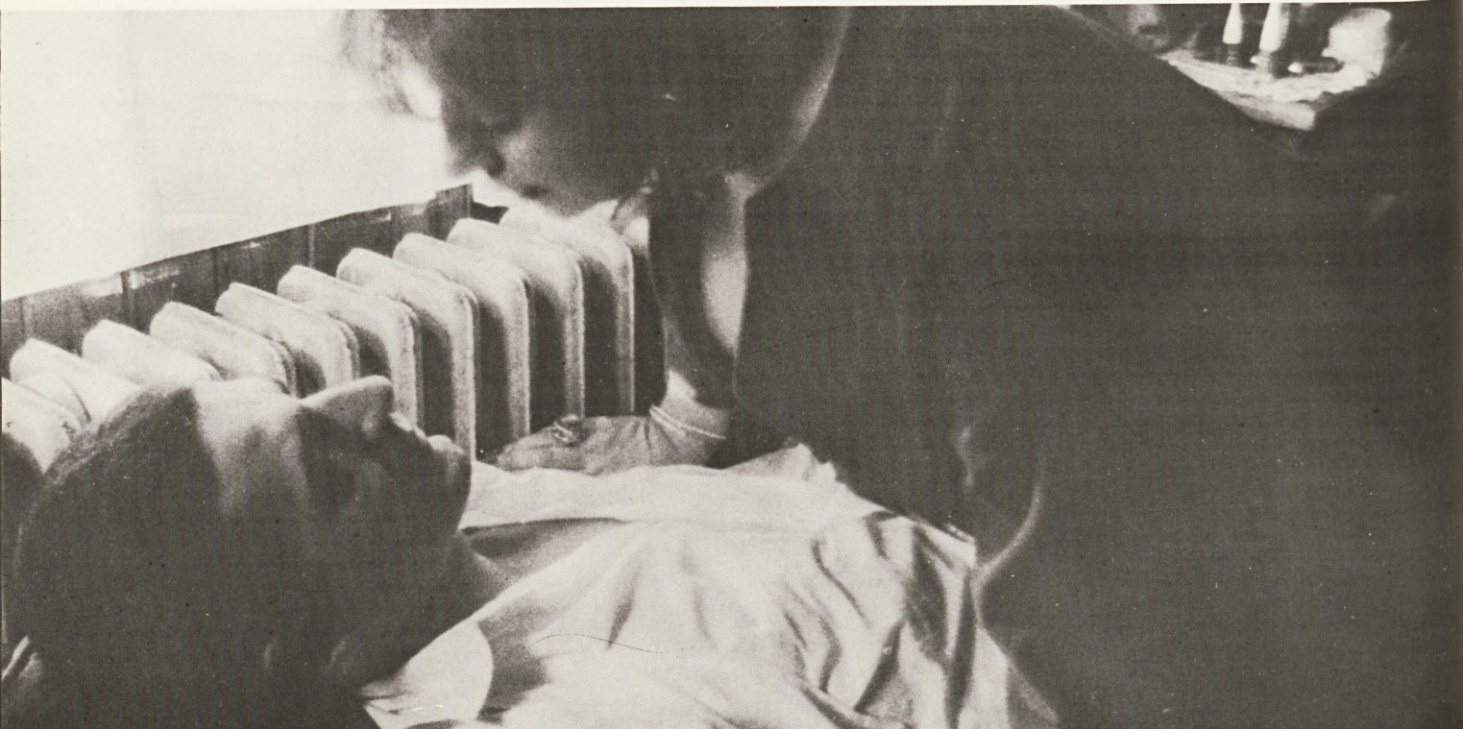
In naprej. Baletić se nikakor ni mogel odločiti kateri od mnogih linij, ki si jih je zastavil v ekspoziciji, naj sledi kot osrednji. Ali mraku in bizarnosti sveta novokomponirane glasbe, ali romantični "ekologistični" transformaciji Mikija Rudinskega, ali bolj njegovem spopadu z okoljem, potem ko je izzval konflikt, ali manipulacijam na ravni poslovni svet, politika, show-bussiness, ali ne nazadnje pomenu vloge in mesta sredstev javnega obveščanja v spletu zgoraj naštetih povezav itd.

Neodločnost seveda nikoli ne ostane nekaznovana. Za sicer brez dvoma ne nenadarnega debitanta, ki mu ne manjka predvsem strokovnega filmskega znanja, verjetno ni hujšega kot prizanesljivo, a neprizadeto trepljanje v smislu "ne sekiraj se, saj bo drugič gotovo bolje..."

**Sašo Schrott**

**Branko Baletić**

*Rojen je bil leta 1946 v Beogradu. Leta 1972 je diplomiral na Fakulteti dramskih umetnosti v Beogradu, v razredu Aleksandra Petroviča. Režiral je več glasbenih oddaj na beograjski televiziji. Leta 1973 je režiral igrani televizijski film "Lahek denar", potem pa se je ukvarjal s potopisnimi in propagandnimi filmi.*



## Šesta brzina

(Šesta brzina)

produkcija: CRS Košutnjak — OOUR Avala film, Beograd  
 scenarij: Dragiša Krunic, Zdravko Šotra  
 režija: Zdravko Šotra  
 kamera: Milan Spasić, Milivoje Milivojević, Nikola Donović  
 scenografija: Borislav Nježić  
 glasba: Duško Karuović  
 igrajo: Zoran Radmilović



Film Zdravka Šotre ŠESTA BRZINA ima v odnosu do ostalih tovrstnih filmov v letošnjem Pulju zares veliko prednost: ne le, da je brez vsakršnih umetniških pretenzij, tudi znotraj žanra jugo-komedije tipa "gledališče v hiši" je le produkt prespanih refleksov režiserja in producenta. Ves film je neobvezna igra, glavni adut pa je nostalgija za nečim, kar obstoja zgolj v artificialno deformiranem spominu "maherjev", ki jemljejo delo pri filmu in za film predvsem kot dolžnost za izražanje svojega najglobljega prezira do medija. Nostalgiji je ime dvorišče, travmi avtorjev pa "komšiluk" v tistem žlahtnem pomenu, ki evocira željo po patriarhalno romantični neproblematičnosti neke zdavnaj minule socialne, predvsem pa spominske izkušnje, kot antipoda praksi sodobnega urbanega življenja. Mojster Života, personifikacija "humanizma", ki ga ni načela rja tehnološke civilizacije, komšija, prijatelj, ranocelnik za duše, ki niso ranjene le zaradi slabega počutja njihovih "jeklenih konjičkov", dvoriščni filozof in še marsikaj, je v podobi Zorana Radmilovića (ki ni seveda nič kriv), le izgovor avtorjem, da pred gledalcem nizajo fragmente, ki vsak zase in kot celota izpričuje izključno programske in repertoarne zablode producenta in hkrati lojalnost prevladujočem trendu velikega dela naše produkcije — najbolj vulgarnemu komercializmu — obenem pa vendarle koristno dokazujejo, da ne more biti vsakdo, ki presedla iz avtomehanike na poezijo, tudi scenarist. Ali obratno, vsakdo, ki se naveliča častnega poklica avtomehanika, se prične pečati s poezijo in, nič lažjega, prične pisati, "iz lastne izkušnje" seveda, tudi scenarije. Tako lahko mimogrede postane tudi filmski delavec, specialist, scenarist.

Nauk je jasen. Žal dela v jugo-filmu mnogo več bivših avtomehanikov, kot bivših filmarjev dobro popravlja automobile. Rezultati so iz leta v leto na platnu.

Sašo Schrott

## Široko je listje

(Široko je lišče)

produkcija: Neoplanta film, Novi Sad  
 scenarij: Miroslav Antić, Petar Latinović, Milenko Nikolić  
 režija: Petar Latinović  
 kamera: Dušan Ninkov  
 scenografija: Vladislav Lašić  
 glasba: Zoran Hristić  
 igrajo: Jadranka Selec, Bekim Fehmiu, Mira Banjac, Ivan Hajti

Med filmi, ki so se na letošnjem puljskem festivalu lotevali obdobja NOB, je nedvomno najzanimivejši režijski debi Petra Latinovića "Široko je listje". Filmski paket, zvezan iz TV nadaljevanke "Znajdi se, tovariš", namreč ostaja slejkoprej televizija, "Padec Italije" pa je do tolikšne mere skonstruiran, da se z novosadskim "Listjem" sploh ne more primerjati. To seveda ne pomeni, da je pred nami dognan film, saj ga kazi vrsta pomanjkljivosti, vendar je v njem vsaj pet, šest takih sekvenc, zaradi katerih ga je vredno videti.

Scenarij so oblikovali kar trije avtorji: Miroslav Antić, Petar Latinović in Milenko Nikolić. Njihov namen, da nam film govori z dveh časovnih perspektiv, današnje in vojne, je sicer dober, a kaj, ko so se pri realizaciji te zamisli oprijeli najbolj znanega zgleда. Vajdin "Marmorni človek" jih žal ni inspiriral, temveč jim je padlo na pamet, da bi ga kar še enkrat (in seveda slabše) posneli. Žal je zaradi te nerodnosti dobršen del sodobnega dela "Širokega listja" povsem

neprebavljiv. To lahko obžalujemo tem bolj, ker se ob tem rušijo odlični liki, ki sta jih zasnovala Bekim Fehmiu in Mira Banjac (ta njena vloga je bila nagrajena z letošnjo zlato areno za najboljši ženski lik). Poleg te hibe scenarija je opazno škodovalo celoti nespretno vodenje partizanskega dogajanja. Kljub dobro ujetim atmosferam in likovno čistim izpeljavam (Latinoviču se pozna, da je bil snemalec in je s kolegom Dušanom Ninkovom posnel nekaj nepozabnih prizorov), ostajajo ključne reči glede odnosa med partizani, ranjenci in vaščani, ki sami trpe zaradi sovražnikovega divjanja, zelo nejasne. Škoda, saj bi ob natančnejšem delu scenaristov lahko dobili resnično dober film.

Občinstvo je v areni dobro komuniciralo s tem filmom, za kar gre v prvi vrsti zasluga dobrim igralcem. Tu je treba izzeti ponašeno vlogo poljske novinarko (takih igralskih zmkov ni mnogi niti pri ljubiteljskih filmih). Odlično so igrali ob Banjčevi in Fehmiju tudi otroci, katerih imen žal ni



v katalogu puljskih filmov. To je nedvomno znak, da režiser Latinović obvlada vodenje igralcev in kamere, da pa si mora za naslednji film poiskati prodornejšega scenarista. Scenograf Vladislav Lašić se je posebej dobro odrezal pri oblikovanju interierjev, pri zunanjih posnetkih pa — čeprav je tudi med njimi precej dognanih rešitev — ga je polomil, posebej ob določitvi partizanskega skrivališča. Če ga je ob tem vodila avtentika, potlej moramo spet ugotoviti, da realnost ni vselej najbolj "filmogenična".

Ne glede na naštete pomanjkljivosti pa je "Široko je listje" film, ki ga preveva iskrena ustvarjalna ihta, prav to pa je razlog, zaradi katerega je veliko dragocenejši od nekaterih nagrajenih sprenevedanj.

Majda Knap

#### Petar Latinović

Rodil se je leta 1939. S filmom se je začel amatersko ukvarjati leta 1959 in je eden pionirjev profesionalne vojvodinske kinematografije. Bil je snemalec v več kot stotih kratkometražnih in štirih celovečernih filmih (Sveti pesek, Zajtrk s hudičem, Breme, Smrtna pomlad). Stalno je zaposlen na TV Novi Sad, kjer je realiziral več kot 450 naslovov. Režiral je drame, literarne, dokumentarne in informativne oddaje, dobil pa je tudi več nagrad (Beograd, Portorož, Tuzla, Oberhausen, Bologna itd).

## Visoka napetost

(Visoki napon)

Ceprav smo se v uredništvu dogovorili za načelo, da naj bi o vsakem filmu s puljskega festivala objavili le eno kritiko ali oceno, smo se zaradi tehtnosti tekstov ALEŠA ERJAVCA in DARKA ŠTRAJNA o filmu VISOKA NAPETOST odločili objaviti oba, saj omenjeni film po mnenju uredništva odpira vrsto vprašanj, ki segajo preko njegovih zgolj "filmskih" razsežnosti.

(op. ur.)

Film *Visoka napetost* sam po sebi ne bi bil vreden posebnega zanimanja, če ne bi za njim stala določena estetska pozicija, oz. določeno bolj ali manj izdelano izhodišče, ki ob tem filmu odpira nekatera širša vprašanja.

proizvodnja: Croatia film, Zagreb  
 scenarij: Veljko Bulajić, Mirko Bošnjak, Ivan Salečić  
 režija: Veljko Bulajić  
 kamera: Branko Blažina  
 scenografija: Duško Jeričević  
 glasba: Miljenko Prohaska  
 igrajo: Božidarka Frait, Vanja Drach, Milan Štrlić, Ljubiša Samardžić, Bata Zivojinović, Zvonko Lepetić, Relja Bašić, Ivo Gregurević, Sanja Vejnović

Ta bi lahko zaobsegli v vprašanju: ali film lahko reproducira oz. reprezentira zgodovinsko resnico, in če jo lahko, na kakšen način lahko to stori?

Gre namreč za to, da hoče Bulajićev film o "Končarevcih", o njihovi bitki za izgradnjo generatorja, ki se iz tehnične naloge vedno bolj spreminja v poudarjeno politično nalogo, in o sočasnih "usodah" akterjev te bitke: o delavcih, ki prestopijo med informbirojevce in snujejo novo partijsko organizacijo, o drugih, ki jih odbija in jim je tuj socializem, ker se bolje počutijo in znajdejo v meščanskem svetu in o tretjih, ki bijejo boj KPJ, povedati ravno to resnico.

Tako na kratko povzeto dogajanje v filmu nam seveda ne pove mnogo. Ne pove nam namreč tega, kako je to dogajanje v filmu prikazano, predstavljeno, realizirano, in ali je realizirano tako, da (1) spoznamo dejanskost in "resnico" tistega časa med leti 1946 in 1946, ko se odvija filmsko dogajanje in (2) tako, da spoznamo in dojamemo ter "doživimo" osebne konflikte in spremembe glavnih akterjev, z drugimi besedami, da lahko potrdimo prepričljivost filma? Ob vsem tem bi tudi lahko rekli, da za nas ni pomembno kaj je avtor — oz. avtorji — filma hotel povedati ali doseči s filmom, če ne bi šlo za *takšno* temo in če ne bi avtorji filma njegov namen tudi javno izpovedali.

Na nek način je prepričljivost zgoraj navedene druge točke prvi pogoj. Če nas namreč film ne prepriča — in pri Bulajičevem filmu gre za povsem tradicionalno delan film, ki izhaja iz tradicionalne estetike — v drugem pogledu, tj. kot film, nas tudi ne more prepričati o svoji izpovedovani resnici "informbirojevščine".

Vnaprej povejmo, da je odgovor na to drugo vprašanje nikalen. Gre namreč za to, da osrednji spopad v filmu, spopad med pristaši informbiroja in pristaši politike KPJ ostane prikazan šablonsko, da pravzaprav ne vemo, zakaj se je nekdo odločil za informbiro in drugi ne, in da se na koncu zdi, da so pravi revolucionarji, tisti, ki gredo na vse ali nič, ravno tisti, ki so se *odločili* za informbiro, medtem ko se je večina ostalih, torej tistih, ki so podprli politiko vodstva KPJ, očitno za to opredelila po liniji najmanjšega odpora. To dejstvo je ključnega pomena ne le za Bulajičev film, marveč za umetniško prikazovanje tega časa sploh, nenazadnje pa je tudi političnega pomena in to še toliko bolj zato, ker se je Bulajič zavestno lotil političnega filma. Je pa seveda res, da ta spodrsnjaj ne vpliva na umetniškost filma; dokazuje le, da je delo avtorjem nekoliko ušlo iz rok, še posebej če se ob tem spomnimo izjav avtorjev, ki so svoj film označevali kot prvi filmski prikaz informbiroja (in prvi filmski spopad z njim). Da bi film dejansko pomenil spopad z informbirojem, bi moral več pozornosti — da ne rečemo vso — posvetiti ravno temu ključnemu vprašanju, kajti premalo je, da stopi v opozicijo ravno moralizirajoča, spolno zatrta aktivistka in da se drsenju drugega zagovornika Stalinove politike do Jugoslavije v informbirojevstvo pridružijo izpadi njegove surovosti. Tako se spopad med informbirojem in politiko KPJ izrodi v prikrit spopad med dobrim in zlim na *zasebni* ravni, torej v črno-belo logiko, kar pa je precejšnja poenostavitev. Ta poenostavitev sicer ni izpeljana neposredno: ne gre za to, da bi se bili negativni filmski liki (oz. le dva, saj sta le onadva dejanska akterja dogajanja, drugi so le statisti) neposredno pokazali kot zli in bi *zato* prestopili "na drugo stran", marveč jim je zlo, pa naj bo to nasilje ali puritanska morala, vrojeni spremljevalec, takorekoč nujni atribut, je druga, skrita stran njihove duše. Film tako obnavlja staro modrost ali vsaj staro mnenje, da je človek "moralno enovita" osebnost: "nemoralnosti" na družbeni ravni se nujno pridruži nemoralnost tudi na osebni. V tem pogledu film preobrne klasično shemo, po kateri je nekdo družbeno slab zato, ker je moralno slab. Pri Bulajiču sta oba negativna lika moralno slaba zato, da s tem podpirata svojo družbeno zlo naravo.

Če te trditve držijo, potem lahko zaključimo, da film na tej, tradicionalno rečeno "doživljajski" ravni ni uspešen zato, ker to, kar bi po logiki spopada z informbirojem moralo biti osrednji konflikt filma, namreč prestop nekaterih Končarevcev med informbirojevce in podpora drugih politiki KPJ, ni izpeljana konsekventno in ni argumentirano, kar pomeni, da je neprepričljivo, ker ne realizira tiste, iz tradicionalne — predvsem antične — umetnosti dobro poznane spremembe neke osebe v tragičen lik. (Ker je ravno ta prehod v tragičnost umetniško zahtevnejši od prehoda v lik zmagovalca — kar je v filmu uspešneje realizirano — se Bulajičev film razkrije kot umetniško šibek: njegovi junaki ne postanejo tragični, marveč fanatični.)

Toda *Visoki napetosti* je šlo še za nekaj drugega, in to drugo razkriva vzor ali model, iz katerega je izhajal Bulajičev film: če je prvo "prikaz" (omenjenega) osebnega konflikta, je drugo širši, zgodovinski zaplet. Model je umetnost ali bolje, če lahko pogojno v tej zvezi uporabimo ta izraz, "poetika" socialističnega ali romantičnega realizma.<sup>(1)</sup> V našem primeru je ta širši zaplet reprezentiran z izgradnjo prvega jugoslovanskega generatorja(2).

Ožji, konkretni zaplet tvori zaplet oseb: ljubezen, prihod delavcev, posamezne usode ipd., o čemer je bil že govor. Imamo torej značilno dvoplastno strukturo, eno širšo, "objektivno", in drugo ožjo, osebno, "subjektivno", ki opredmetuje prvo in jo konkretizira. Ta druga tvori tako "tipične osebe v tipičnih okoliščinah",<sup>(3)</sup>. V idealnem delu so realizma se obe plasti prepletata tako, da preko individualnih usod spoznavamo in doživljamo širšo "zgodovinsko" resnico. Pri tem so individualne usode sicer specifične, a vseeno tako značilne, da substancialno združujejo lastnosti večjega števila oseb, družbenih skupin in razredov.

Te osebe utemeljujejo širše dogajanje, dogajanje "objektivne" zgodovine, ki ga predstavljajo množice, množični prizori, itd. Idealno vzeto prehajamo v so realističnem delu s posameznega v obče in iz občega nazaj v posamezno. To sicer ni le lastnost so realistične umetnosti, marveč je značilno tudi za mnoga realistična dela. To, kar je v tem pogledu značilno za so realistična dela je, da v njih ne gre za idejo, ki bi bila le individualna, čeprav je "reprezentativna" (npr. Tolstojeva pozicija v *Vojni in miru*), marveč je ta ideja širše politično verificirana in sugerirana, takorekoč normativno institucionalizirana. So realistična umetnost se nujno vključuje v določen državni in partijski projekt.

Za Bulajičev film velja to le posredno. Nedvomno ima film tudi takšen ideološki namen in ambicijo, a ker potrjuje že družbeno in politično široko verificirano pozicijo, ne more pomeniti pravega so realističnega dela, kajti so realizem je v današnji zavesti tako vezan na določen družbeni in predvsem zgodovinski kontekst, da njegovo oživljanje danes in pri nas lahko pomeni le anahronizem.

Vendar pa si Bulajičev film očitno vseeno skuša postavljati ravno ta smoter. Svoj tovrsten značaj skuša potrjevati in utemeljevati z obsežno predhodno dokumentarno scenaristično osnovo in predvsem z dokumentarnimi filmskimi vložki, ki naj bi zaradi svoje avtentičnosti pomenili zgodovinsko resnico. Predvsem pa skuša to resnico *graditi* s širšo fabulo, s prikazovanjem izgradnje generatorja, kjer se individualne usode ob končnem uspehu — uspešni izgradnji generatorja — pokažejo za nepomembne.

Bulajičev film je tako grajen eklektično; po eni strani utemeljuje svojo resnico — kot resnico zgodovine I. 1948 in prvega pojnega desetletja — z množičnimi prizori in z dokumentarnimi filmskimi vložki, kjer so posamezniki nični, saj je važen le kolektiv, po drugi strani pa je, da ne bi ostal ali postal brezoseben, da ne bi bil čista ideja, osredotoča na prav te individualne usode. Ravno tu pa se film tudi zalomi: rekli bi lahko, da ne uspe povežati občega dogajanja s posebnim in zgodovinskega procesa z individualnimi usodami. Ta razcep tudi povzroča, da je film učinkovit v nekaterih posameznih prizorih, a neučinkovit kot celota.

Po vsem tem se lahko vrnemo k izhodiščnemu vprašanju: ali lahko trdimo, da je Bulajičev film reproduciral — kot zavestna reprezentacija — zgodovinsko resnico informbiroja?

Odgovorimo lahko, da bi jo lahko parcialno, da pa je — v celoti gledano — ni, in to zato, ker se je preveč trudil zajeti *vso resnico* informbiroja. To resnico je bil očitno sposoben zajemati le na način so realizma, istočasno pa se je izhodiščem tega so realizma tudi zavestno izogibal, ker se je zavedal današnje zastarelosti in predvsem preživelosti njegove doktrine, pa tudi njegove politične obsodbe. *Visoka napetost* bi bila učinkovita le kot so realistično ali realistično delo (v smislu kritičnega realizma 19. stoletja), to pa očitno ni hotela biti. Ker tako film ni uspel sintetično povezati osebnega mikro dogajanja z zgodovinskim makro dogajanjem, smo namesto kritično realističnega oz. so realističnega filma (ob tem zanemarjam filmsko *tehniko* so realističnega filma, ker za nas tu ni pomembna, saj jo je pogojevala tudi stopnja tedanje tehnike) dobili precej neurejen križanec med so realizmom, kritičnim realizmom in družbeno dramo.

Tako lahko Bulajičev film služi predvsem kot dokaz, da je vsaka umetniška zvrst zavezana določenemu času in družbenemu kontekstu ter da bi bila njena današnja

aktualizacija mogoča le kot metajezik o socrealizmu ali pa kot njegova parodija. Ker ni *Visoka napetost* niti eno niti drugo, ostaja konformističen in zastarel ter živi predvsem od eksploatacije znanih igralcev, občasni obrtno dobro izdelani prizori ter političnega in družbenega potenciala obravnavane teme.

Opombe:

- 1 Zmotno je zaključevati, da je estetika socrealizma teoretska podoba socrealistične umetnosti, predvsem pa zaključevati, da sta neizdelanost ter znanstvena šibkost in primitivizem te estetike tudi nujni lastnosti večine socrealističnih del. Kar je pri tej umetnosti "zmotnega" je to, da je bila s strani politike zreducirana na proizvajalno silo in da je na to pozicijo dostikrat pristajala ter se skoznje uveljavljala z drugimi, svojim specifičnostim kot umetniškemu diskurzu nelastnimi smotri in vrednotami: da je *zavestno* hotela biti odraz.
- 2 To, da se na škodo filma na tej ravni zaplet omeji na izgradnjo generatorja in je spopad z informiranjem tu le obrobjen, je znak scenaristične nedodelanosti, ki pa je simptomatična za koncept na katerem film počiva.
- 3 V Bulajičevem filmu npr. inženir — meščanski intelektualcalec, mladinska aktivistka, ki je razklana med ljubeznijo in pravico-resnico, strokovnjak-revolucionar — kasnejši informbirojevec itd.

Aleš Erjavec

Eden prvih filmov v jugoslovanski filmski produkciji, ki si jemlje za temo takoimenovani razcep s stalinizmom, Bulajičeva *Visoka napetost*, vzbuja celo vrsto vprašanj prav zaradi tistega, kar se kaže kot njegova filmska defektnost. Gre prazpaprav za dejstvo, ki je na nek način komično: v našem prvem izrecnem filmskem obračunu s stalinizmom, stalinistično razdobje samo "vrne udarec", s tem da se obračun z njim odvije v povsem socrealistični formi. Toda žal ne gre za kakršenkoli parodičen obrat te forme in utegnili bi pomisliti, da socrealizem kot inherentno ideološka umetniška formacija prav opravlja delo nekega specifičnega ideološkega prikrivanja tistega, kar je preživelo obračun s stalinizmom. Gre za tisto, čemur bi levičarji rekli "naš lastni stalinizem." Toda na srečo to ostaja samo ena od domnev, ki jih Bulajičev film dopušča, pri čemer se tu ne bi spuščali v kakšno historično ali celo sociološko preverjanje te domneve.

Raje se bomo ukvarjali s filmom na nekem drugem fonu. Postavlja se namreč vprašanje zakaj se je zgodilo, da je naš prvi filmski obračun s stalinizmom tako neboljen? Vabljev odgovor, ki ga na več mestih očitno ponuja sam film je, da gre enostavno za nekakšno paraumetniško politikantsko drobno špekulacijo, vendar pa ob vseh pogojih dokazljivosti te domneve takšen odgovor še ne izčrpa pomena pojava Bulajičevega filma. Izkoristimo torej to domnevo samo za ugotovitev, da film *Visoka napetost* poteka na ravni zoperstavitve enih političnih parol drugim. Film namreč sloni prav na prikazu stalinizma v območju parol, ki so v interpretaciji tega filma edina značilnost aplikacije stalinskega modela pri nas. Razcep s stalinizmom je torej prinesel samo nadomestitev parol, ki so označevale povezanost s Sovjetsko zvezo, s parolami, ki so označevale samostojno pot tedanje FLRJ. Ideološki mehanizmi torej ostanejo isti, izveden je le premik v njihovi interpelacijski funkciji. Torej bi se zdelo, da filmu pravzaprav ne gre za nikakršen obračun s stalinizmom, saj v svoji simplistični pripovedi niti ne evocira nikakršnega koncepta stalinizma, če seveda historični značilnosti stalinizma, da je proizvedel resolucijo Informbiroja, ne priznava statusa koncepta.

Zdi se torej, da je z Bulajičevim filmom v osnovi zgrešena sama tematika, da je neizdelanost samega koncepta

tematike tako po scenarijski kot po režijski plati položena že v zasnovi tega filma, in da torej film pravzaprav ne prikazuje nič. Socrealistična formiranost celotnega filma k temu še posebno prispeva, saj je osnova socrealistične estetike (ali če hočete, dramaturgije) ravno namišljeni konflikt, razmestitev razmerij, ki so domnevno iz realnosti, se pravi iz tistega, kar je v okviru osnovne ideologije socrealizma proglašeno za "družbeno stvarnost", po vnaprej predpisani formuli. In zdi se, da se je prav socrealistična formula ujela z okostenelo predstavo, ki je kondenzirana v ideologemu "našega človeka", pri čemer pa je potrebno poudariti, da je Bulajič v svojem zgodnejšem opusu uspeval realizirati omenjeno predstavo v še neokosteneli epski artikulaciji. Filmski projekti mladega Bulajiča se sicer niso odlikovali z ravno zahtevno ali kakorkoli zapleteno filmsko naracijo, vendar pa je epska formiranost te naracije artikulirala tematiko filmov (*Vlak brez voznega reda*, *Kozara...*) v nedefiniranem odmiku od socrealistične formule oz. značilne tendenčnosti. Toda nedefiniranost odmika od socrealizma, kar z drugimi besedami pomeni, da je Bulajič morda sam "mislil" v polju socrealistične ideologije in "nehote" izvedel odklik od nje, se v *Visoki napetosti* — ko je Bulajič morda "mislil", da je ubežal socrealistični formuli — izničil, torej ne obstaja več kot odklik. Film namreč v svojem plitvju izdela svojo lastno simplificirano realnost in se od nje na drugi ravni vede kot do zgodovinske stvarnosti. Temu ustreza tudi presek socialno-politične strukture akterjev filma, ki povsem v skladu s socrealistično formulo v naknadnem nanosu na historični skelet formira celoten spekter od revolucionarnih do kontrarevolucionarnih elementov. Tako film napne svojo fabulo na tipologijo, ki je osupljivo koketno prirejena dnevno-političnim sedanjim karakterizacijam raznovrstnih "naših" in "nam nasprotnih" struktur. Tako imamo v filmu tip predstavnika "poraženih sil", več tipov "poštenih komunistov", parodično tipizirano predstavninstvo "preživelih ostankov malomeščanščine", tip predstavnika "delovne inteligence", kot posebno opazen moment te tipologije schnellkursovske idejne prakse pa nastopa že mitizirana tipizacija "revolucionarne mladine". Kaže, da je tematika filma, ki je v tem filmu, kot smo ugotovili, niti ni, prišla prav potrebi po vzpostavitvi dojma celote tega ideološkega univerzuma provincialnih politikantov. Informbirojevci namreč nastopijo kot tisti izobčeni, izvrženi in zavrženi element, ki šolsko nazorno konstituira provizorij socialne celote, v katero se vpiše privid obračuna s stalinizmom *à la* Bulajič. Pri tem je še zanimivo, da je zavržek rekrutiran iz vrst revolucionarne mladine, in da se v Bulajičevi dramaturgiji zavržek v vlogi zavržka konstituira sam: varuhi "novega pravičnega reda" intervenirajo šele potem, ko se informbirojevska skupina začne oboroževati. "Idejni boj", ki ga uprizarja ta film ne proizvede seveda ničesar, kar bi mogli šteti za zadovoljivo motivacijsko strukturo diferenciacije, ki nastopi po "simboličnem" snetju Stalinove slike.

Vsemu temu ustrežno je filmska naracija popolnoma linearna, z nekaj pritaknjenimi sekvencami (sanje, ki so seveda povsem vklopljene v "realistični" dispozitiv, veselica, ki prispeva humanistični pripis). Tako o kvalitetah kamere, montaže, igralskih prispevkih itn. ne kaže izgubljati besed.

**Darko Štrajn**

beseda režiserja

**Veljko Bulajič**

Lahko bi rekli, da je *VISOKA NAPETOST* del enega in istega filma, tistega, ki ga stalno snemam in si vselej prizadevam, da bi prikazal in razlagal pojave, čas. procese, velike dogodke in navadne ljudi v njih.

*VISOKA NAPETOST* je film o drami določene generacije, o razvoju socializma v naši deželi in o odporu KPJ arbitražnemu centru socializma, film o neki zgodovinski opredelitvi.

S svojimi sodelavci sem mesece in mesece zbiral gradivo za scenarij in izgradnjo likov Sonje Kačar, Stjepana, Ane, Gorete. Vsi so "izposojeni" iz stvarnega življenja. Prav tako so avtentični tudi dogodki in zvezi z izgradnjo generatorja. Ko smo zbrali gradivo, bi lahko posneli nekaj filmov. Zadnja verzija scenarija je nastala pravzaprav na montažni mizi, ko sem pričel delati na "finem štitu". Kajti kombinacija igranega in dokumentarnega gradiva, prežemanje enega in drugega, je odpirala nove možnosti. Zato je delo na montaži trajalo celih šest mesecev. Treba je bilo ustvariti celoto, v kateri se igrani in dokumentarni deli med seboj prežemajo. Grozila je velika nevarnost, da bi se prekinil ritem filma kot celote, da bi večslojna montaža razbila osnovni tok pripovedi, zgodbo, kateri naj bi sledil gledalec.





## Znajdi se, tovariš

(Snadi se družje)

proizvodnja: Jadran film, Zagreb — Radiotelevizija Zagreb  
 scenarij: Joža Horvat  
 režija: Berislav Makarović  
 kamera: Vjenceslav Orešković  
 scenografija: Duško Jeričević  
 glasba: Alfi Kabiljo  
 igrajo: Miodrag Krivokapić



Preskok Berislava Makarovića, sicer znane režiserske osebnosti zagrebške televizije, v filmski medij se zdi slejkoprej naključno in v svoji naključnosti tudi ne kdove kako obetavno cineastično dejanje.

Šlo je za eno izmed mnogoštevilnih televizijsko-filmskih kombinacij, ki so se jih v zadnjih nekaj letih lotevali jugoslovanski filmski avtorji in producenti, iščoč vsaj zasilen izhod iz stisk, kamor jih je pripeljala kriza filmsko proizvodnega sistema. Običajni in prevladujoči tip iskanja izhodov so postali skupni televizijsko-filmski projekti kot plod dogovorov med posameznimi televizijskimi hišami (ki so se pač namenile posneti to ali ono televizijsko nadaljevanko) in "njihovimi" so-nacionalnimi (republiškimi ali pokrajinskimi) filmsko proizvodnimi studii, ki sklenejo iz posnetega gradiva "iztržiti" tudi noviti celovečerni kinematografski film, kdaj pa kdaj predviden (se pravi: scenaristično napisan) že vnaprej, hkrati s scenarijem za nadaljevanko, in sneman vzporedno s televizijsko inačico projekta, kdaj drugič zmontiran šele post festum. Te in takšne kombinacije rojevajo kajpak različne sadove. Prevladuje seveda prepričanje, da je "sestavljanje" kinematografskih filmov na ta način samo izhod za silo in zato začasna, nikakor ne trajna oblika filmsko proizvodnih prizadevanj. Iskanje smotrnih načinov sodelovanja med filmskim in televizijskim medijem suponira drugačne, k višjim oblikam ustvarjalne in izrazne avtonomnosti vsakega od obeh stremeče kombinacije. Ena od takšnih smotrnih in najbrž tudi bolj obetavnih rešitev je pripravljenost televizije, da se tudi sama — v okviru svojih medijskih in programskih možnosti oziroma potreb — uveljavi kot producentka določenih izrazito filmskih zvrsti. Večina drugih kombinacij (nadaljevanka — film) prinaša precej manjše filmske rezultate, da primerov popolne programske in estetske nesmotrnosti pri tem niti ne omenjamo.

Teh nekaj splošnih opomb se je zdelo vredno zapisati ob rob Makarovićeve zamisli, da iz gradiva svoje (kar zadeva njeno popularnost, vsekakor — uspešne) televizijske nadaljevanke "Maček pod čelado" posname, z določeno časovno amplitudo, tudi film, namenjen kinematografskemu prikazovanju. Temeljni oblikovalni motiv pri tem je bil: varirati tempo, preskusi njene filmsko dramaturške možnosti, prilagajati jo zakonitostim celovečernega filma. Scenarij je — tako kot predlogo za nadaljevanko — napisal pisatelj (duhovni oče partizanske figure "mačka pod čelado", upošteva je pri tem

že posneto — deloma v nadaljevanki uporabljeno, deloma tudi še neuporabljeno — gradivo, kajti Makarovićeve film se je namenil biti zgolj nova montaža že obdelane snovi.

Ves postopek filmskega dela je bil torej v tem primeru zreduciran na adaptacijo, pri čemer pa bi bilo pričakovati, da si bosta avtorja (Horvat-Makarović) že na samem izhodišču zastavila vnaprejšnje vprašanje o dalekosežnosti svojega "projektantskega izračuna." Če je bila namreč nadaljevanka relativno uspešna — in če je povedala o svojem tipu partizanskega (demitologiziranega, počlovečenega) "junaka" pravzaprav vse, kar je bilo povedati treba oziroma mogoče, potem filmska verzija taiste teme sporočil ne more ničesar dodati in ga z ničemer globlje utemeljiti. Tega dejstva se je predvsem scenarist najbrž zavedal, zato s svojim vnovičnim pisanjem scenarija ni poskušal ničesar drugega kot varirati temo — v istem tonu, z enakimi sredstvi, in istih valovnih dolžinah, pač samo z delno razširitvijo in torej nadrobnejšo obdelavo enega izmed številnih bolj ali manj zanimivih motivov, ki jih je k oznakam "mačka s čelado" v izobilju napredla že sama prozna pripoved in zvesto po njenih sledih tudi televizijsko poigravanje s taisto motiviko. Osrednji dramaturški vozle filma je postalo "mačkovo" srečanje z domobranskim ubežnikom — epizoda, tipična za Horvatovo pojmovanje partizanskega humorja, osredotočenega predvsem k razgrinjanju in razvozlanju bojevnikovih tipično človeških, individualnih karakternih lastnosti ter njegovih statusnih in psiholoških značilnosti oziroma posebnosti. Pokazalo se je, da je ostala izraba in obdelava tega motivnega kroga po svojem bistvu nefilmska. Kar smo gledali na filmskem platnu, ni bilo kdove kako filmično, in bi se nemara veliko bolj prilegalo gledališkemu odru oziroma malemu ekranu (kar pa smo prek nadaljevanke že preizkusili).

Makarovićeve filmski preizkus je ostal tujek v okviru, ki si ga je izbral, in to zavoljo dveh razlogov: zavoljo odvečnosti ponavljanja že povedanega, saj film sicer zanimivi figuri partizanskega samozavestnega ni mogel ničesar bistvenega pridodati, in hkrati zavoljo nezlitosti že v televizijski variantri eksploatiranega načina pripovedovanja s specifičnimi zakonitostmi filmske naracije.

Filmska verzija "mačka pod čelado" je bila v bistvu odvečen izdelek, ki ostaja v gledalčevi zavesti kvečjemu kot surogat.

Viktor Konjar

## Z vlakom proti jugu

(Vlakom prema jugu)

proizvodnja: Zagreb film — Kinematografi Zagreb  
 scenarij: Petar Krelja, Vesna Krelja  
 režija: Petar Krelja  
 kamera: Goran Trbuljak  
 scenografija: Zlatko Kauzarić - Atač  
 glasba: Arsen Dedić  
 igrajo: Marina Nemet, Zlatko Vitez, Franjo Majetić



Povod in gonilo drugega celovečernega filma Petra Krelje *Z vlakom proti jugu* je dejstvo, da je v moderni urbani stavbi prišlo do napake. V enem izmed stanovanj je namreč počila vodovodna cev, normalna posledica tega pa je, da celotno stopnišče ostane brez vode. In da bi ta neljubi dogodek imel še usodnejše razsežnosti, se to zgodi tik pred prazniki. Tako na stanovalcih ostane, da poskušajo čimprej odpraviti vzrok, ki je porušil običajni ritem življenja v stanovanjskem bloku. Njihova skupna naloga je, da privabijo za to poklicane in odgovorne organizacije in posameznike, ki bodo sposobni odpraviti nastalo napako. To pa seveda ni lahko, saj so prazniki pred vrati in je ali "dela čez glavo" ali pa že vlada "predpraznično vzdušje". Zato si je treba izmisliti kopico zvijač, ki naj mojstre odtrgajo od drugega dela ali ne-dela in jih na različne načine izigrane ali omamljene napolitjo k "cevi z luknjo".

Iz opisa je razvidno, da imata ekspozicija filma in njegovo celotno nadaljno tkanje izrazito komično podlago. Iz teh osnov bi najbrž nek bolj žanrsko usmerjeni in navdahnjeni scenaristično-režiserski um iztržil mnogo več komičnih elementov in ustvaril mnogo več a-logičnih komedijskih

vezov in preobratov v razmerju do principov realističnega narativnega filma, kot pa je to dopuščala Kreljina koncepcija oziroma kot so to omogočali robovi njegovih filmskih estetskih nazorov. Filmu manjkajo izrazitejša prestopanja v območja izven realistične utemeljenosti in prav zato vsi nastavki in povodi, ki bi lahko sprožili serijo komičnih učinkov, ostajajo utišani, spodrezani in brez pravih učinkov. Film se tako kaže kot zapravljena možnost komedije, kot nesporazum med dvema načeloma, načelom verodostojnosti, verjetnosti in možnosti na eni strani in načelom izjemnosti, nepredvidljivosti in šokantnosti na drugi. Film je nasedel v praznini med filmskim realizmom in žanrskimi kodi komedije, ki pa ni neka vnaprej premišljena praznina, igra, načrtovano ironično preskakovanje iz enega koncepta v drugega in obratno, marveč proizvod nedomišljenega in nerazvitega sistema v zastavljanju temeljnih konstitutivnih izhodišč filmskih slik in pripovedi, ki nastaja iz njihovega povezovanja, šivanja. V filmu uprizorjeni svet bi tako lahko označili s sintagmo "psihološka dramica, prepletena z dozico situacijske komedije". Počena cev namreč ni samo sprožilec in nosilec smešnih zapletov in kombinacij, ki pa nikdar ne dobijo razsežnosti gaga, ampak so vedno ujeti v okvire fizične in psihične realnosti, obenem pa tudi nosilec veliko bolj serioznega življenjskega problema. Počena vodovodna cev v modernem čebelnjaku je istovetna s praznim vodnjakom, vsi pa vemo, da je življenje brez vode ogroženo v svoji srži. Zato Krelja nastalo kritično stanje izrabi za predstavitev nekaterih tehtnejših in usodnejših dimenzij sodobnega življenja. Dotakne se odtujenosti posameznika tako v smislu mikrokozmosa (stanovanjski blok) kakor makrokozmosa (celota socialnega življenja), vprašanja sreče, zadovoljstva in nezadovoljstva, ki prinaša družinsko življenje, ... Vendar pa vsa ta eksistencialna problematika ostaja v okviru znanih resnic in ne odpira novih vidikov in pogledov na zastavljena vprašanja. Prav ta serioznost je Kreljo zapeljala in spodrezovala komične nastavke filma, po drugi strani pa v film vpeljala "fenomenološke sekvence" (ta metoda je značilna za Kreljin prvenec *Letni časi*), ki skušajo z vztrajnim in pozornim beleženjem nekega stanja razkriti duševno dogajanje, posredovati čustva predstavljenega lika oziroma podati neko globlje spoznanje o prikazanem svetu.

Osrednji izvor nezadovoljstva večine likov Kreljinega filma se nahaja v neurejenem, nezadovoljivem in neizpolnjenem erotično-seksualnem življenju. In prav z izpeljavanjem tega elementa se je Krelji ponovno nudila možnost vpeljevanja izrazitejših komičnih prijemov. Komični učinki se namreč grade z razkrivanjem tistih območij, ki v običajnem življenju ostajajo latentna, prikrita, potisnjena. V filmu *Z vlakom proti jugu* je to latentno območje erotična želja, vendar pa je njeno delovanje omejeno le na verbalne tirade in nekaj ekscentričnih scen. In prav zato erotični naboj in usmerjenost ne dosegata tiste stopnje, ki bi lahko rušila neko normo, neko v vsakdanjem življenju običajno preusmerjanje erotičnega interesa, se na ta račun pozabavala in tudi gledalce nasmejala s serijo domislic. Težnja za posredovanjem "tehtnejše in globlje resnice" o uprizorjenem svetu tudi tokrat ni dopustila, da bi se ta element izraziteje razvil in učinkoviteje deloval z izrekanjem tistega, kar je večinoma predmet sprenevedanja in odmikanja v drugi plan.

Vseeno pa je treba Kreljinemu filmu priznati določeno mero zabavnosti, predvsem pa Krelji kot režiserju poštenost, iskrenost in skromnost, vsaj kar zadeva njegovo proizvodno strategijo, kot tudi njegove vnaprejšnje tematske nepretencioznosti, ki je postala tako redka lastnost kopice velikih in tudi malih jugoslovanskih filmskih režiserjev. Vendar pa vse to sega izven filma in filmu kot umetniškemu delu ne prinaša novih kvalitiet oziroma povečuje v njem samem vsebovane estetske vrednosti.

Silvan Furlan

besedo ima **Iztok Winkler**

član žirije na letošnjem puljskem festivalu  
28. festivala jugoslovanskega igranega filma v Pulju  
19. do 30. avgust 1981

*Naša letošnja filmska proizvodnja je bila razmeroma obsežna in izjemno pisana po žanru.*

*Razveseljivo je, da smo dobili tudi nove žanre — kriminalistični film, znanstveno fantastiko, in to kar uspešno.*

*Uveljavljajo se tudi sodobne teme, čeprav po mnenju žirije še vedno obravnavajo obrobna vprašanja in se premalo spuščajo v bistvene probleme sodobne družbe.*

*Žirija je imela letos nedvomno težko delo, ki sta ga oteževali dve okoliščini.*

*Prva, da je morala gledati produkcijo 26 filmov, torej našo celotno letno filmsko proizvodnjo, brez selekcije.*

*In druga, da je število nagrad bilo letos radikalno zmanjšano in je bila zato odločitev za najboljšega izmed dorbih filmov izjemno težka.*

*Temu je bila nekoliko prilagojena tudi metoda dela žirije, ki se je najprej odločila za širši izbor sedmih filmov, ki bi po njeni oceni — na podlagi analize, ki je zajela vse prikazane filme — bili lahko kandidati za ožji izbor pa tudi kandidati za posamezne nagrade. Izmed teh sedmih filmov smo se na koncu odločili za najožji izbor treh filmov —*

**Padec Italije, Se spominjaš Dolly Bell in Banović Strahinja —,**

*ki so po mnenju žirije na nek način enakovredni. In ker je bila nagrada za najboljši film ena sama, smo se pač morali odločiti za en film in po usklajevanju je bila večina mnenja, da je to film Lordana Zafranovića Padec Italije.*

*Tudi ostala dva filma sta vendarle dobila eno izmed priznanj, eden zlato areno za scenarij, drugi za moško vlogo.*

## uradne nagrade

*Žirija 28. Festivala jugoslovanskega igranega filma v Pulju, ki so jo sestavljali Slavko Almažan, Ivica Percan, Pero Pletikosa, dr. Asim Prohić, Afrim Spahiu, dr. Georgij Stardelov, Djoko Stojičić (predsednik), Momir Šljukić in dr. Izток Winkler, je pregledala vseh 26 filmov, ki so bili uradno prijavljeni na letošnji festival.*

*Žirija 28. Festivala jugoslovanskega igranega filma v Pulju, ki so jo sestavljali Slavko Almažan, Ivica Percan, Pero Pletikosa, dr. Asim Prohić, Afrim Spahiu, dr. Georgij Stardelov, Djoko Stojičić (predsednik), Momir Šljukić in dr. Izток Winkler, je pregledala vseh 26 filmov, ki so bili uradno prijavljeni na letošnji festival.*

Žirija posebej poudarja, da je letošnji pregled jugoslovanske filmske proizvodnje tako tematsko, kot z umetniškimi dosežki obeležil 40. letnico naše revolucije. Prav tako poudarjamo, da so ustvarjalni dosežki naših filmskih delavcev kvantitativno in kvalitativno zadovoljivi, čeprav je za letošnje filme značilno pomanjkanje tem in bistvenih vprašanj družbenega razvoja in sodobnosti v kateri živimo.

Vzpodbudno je dejstvo, da je festival potekal v znamenju večjega števila debitantov, ki s tem kar so dosegli doslej, obetajo še večje uspehe.

Žirija predlaga samoupravnim organom festivala, naj poleg obstoječih nagrad uvedejo tudi nagrado za režijo, za debitanta in za stransko vlogo, kar bi omogočilo pravičnejšo razdelitev nagrad.

Za **VELIKO ZLATO ARENO** je žirija iz širšega spiska sedmih filmov (BANOVIC STRAHINJA, RDEČI KONJ, PADEC ITALIJE, RITEM ZLOČINA, SAMO ENKRAT SE LJUBI, ALI SE SPOMINJAŠ DOLLY BELL in VISOKA NAPETOST) in potem iz najožjega izbora treh filmov (BANOVIC STRAHINJA, ALI SE SPOMINJAŠ DOLLY BELL in PADEC ITALIJE) izbral in z večino glasov dodelil:

**VELIKO ZLATO ARENO filmu PADEC ITALIJE,**

režiserja Lordana Zafranovića, v proizvodnji "Jadran filma" iz Zagreba in "Centar filma" iz Beograda. Nagrada je dodeljena režiserju in producentu filma. Za takšno odločitev je glasovalo pet članov žirije: Slavko Almažan, Pero Pletikosa, Afrim Spahiu, Momir Šljukić in Izток Winkler.

**ZLATO ARENO za scenarij prejme ABDULAH SIDRAN**

za scenarij za film ALI SE SPOMINJAŠ DOLLY BELL, režiserja Emirja Kusturice, v proizvodnji "Sutjeska film" in TV Sarajevo. Za takšno odločitev je glasovalo pet članov žirije: Slavko Almažan, Pero Pletikosa, Kasim Prohić, Afrim Spahiu in Izток Winkler.

**ZLATO ARENO za žensko vlogo prejme MIRA BANJAC**

za vlogo v filmu ŠIROKO JE LISTJE režiserja Petra Latinovića v proizvodnji "Neoplanta filma" iz Novega Sada. Za takšno odločitev je glasovalo pet članov žirije: Slavko Almažan, Kasim Prohić, Djoko Stojičić, Momir Šljukić in Izток Winkler.

**ZLATO ARENO za moško vlogo prejme DRAGAN NIKOLIĆ**

za vlogo v filmu BANOVIC STRAHINJA, režiserja Vatroslava Mimice, v proizvodnji "Jadran filma" iz Zagreba, "Avala filma" iz Beograda, R. von Hirschberg (R. Kalmowitz Filmproduktion — Neue tele-contact Filmproduktion, iz Münchna, FRZ Zagreb, in "Avala film" ter "Zvezda film" iz Beograda. Odločitev je bila sprejeta z večino glasov. Za takšno odločitev je glasovalo šest članov žirije: Slavko Almažan, Pero Pletikosa, Kasim Prohić, Djoko Stojičić, Momir Šljukić in Izток Winkler.

**ZLATO ARENO za snemalsko delo prejme TOMISLAV PINTER**

za delo v filmu SAMO ENKRAT SE LJUBI režiserja Rajka Grlića, v proizvodnji "Jadran filma" iz Zagreba. Odločitev je bila sprejeta z večino glasov. Za takšno odločitev so glasovali: Slavko Almažan, Ivica Percan, Pero Pletikosa, Kasim Prohić, Djoko Stojičić in Izток Winkler.

**ZLATO ARENO za glasbo prejme ALFI KABILJO**

za glasbo v filmu BANOVIC STRAHINJA režiserja Vatroslava Mimice v proizvodnji "Jadran filma" iz Zagreba, "Avala filma" iz Beograda, R. von Hirschberg (R. Kalmowitz Filmproduktion — Neue tele-contact Filmproduktion, iz Münchna, FRZ Zarreb, in "Avala film" ter "Zvezda film" iz Beograda. Za takšno odločitev je glasovalo šest članov žirije: Slavko Almažan, Pero Pletikosa, Kasim Prohić, Afrim Spahiu, Djoko Stojičić in Momir Šljukić.

**ZLATO ARENO za scenografijo prejme VLASTIMIR GAVRIK**

za scenografijo v filmu RDEČI KONJ, režiserja Stoleta Popova v proizvodnji "Vardar filma" iz Skopja. Odločitev je bila sprejeta enoglasno.

**ZLATO ARENO za kostumografijo prejme LJILJANA DRAGOVIĆ**

za kostumografijo v filmu DOROTEJ režiserja Zdravka Velimirovića v proizvodnji CFS Košutnjak — TOZD "Avala film" iz Beograda. Odločitev je bila sprejeta z večino glasov. Za to odločitev je glasovalo šest članov žirije: Slavko Almažan, Pero Pletikosa, Kasim Prohić, Djoko Stojičić, Momir Šljukić in Izток Winkler.

**ZLATO ARENO za ton prejme MLADEN PREBIL**

za ton v filmu VISOKA NAPETOST režiserja Veljka Bulajića v proizvodnji "Croatia filma" iz Zagreba. Odločitev je bila sprejeta soglasno.

**ZLATO ARENO za montažo prejme VESNA LAŽETA**

za montažo v filmu VISOKA NAPETOST, režiserja Veljka Bulajića v proizvodnji "Croatia filma" iz Zagreba. Odlučitev je bila sprejeta z večino glasov. Za takšno odločitev je glasovalo osem članov žirije: Slavko Almažan, Pero Pletikosa, Kasim Prohić, Afrim Spahiu, Georgi Stardelov, Djoko Stojičić, Momir Šljukić in Iztok Winkler.

**ZLATO ARENO za masko prejmeta BERTA MEGLIĆ in ŠUKRIJA ŠARKIĆ**

za masko v filmu GAZIJA režiserja Nenada Dizdarevića v proizvodnji "Sutjeska film" iz Sarajeva. Odlučitev je bila sprejeta z večino glasov. Za to odločitev je glasovalo sedem članov žirije: Slavko Almažan, Ivica Percan, Pero Pletikosa, Kasim Prohić, Afrim Spahiu, Djoko Stojičić in Iztok Winkler.

Člani žirije 28. FJIF

Slavko Almažan, I. r., Ivica Percan, I. r., Pero Pletikosa, I. r., dr. Kasim Prohić, I. r., Afrim Spahiu, I. r., dr. Georgi Stardelov, I. r., Djoko Stojičić, predsednik, I. r., Momir Šljukić, I. r., dr. Iztok Winkler, I. r.

Pulj, 28. 07. 1981.

## ostale pomembnejše neuradne nagrade

**MILTON MANAKI**

Žirija jugoslovanske filmske kritike v sestavi Duško Dimitrovski, Svetozar Guberinić, Ilićenka Petruševa, Mića Jovanović, Peter Kolšek, Tomislav Kurelec in Ištvan Ladi (predsednik) je z večino glasov dodelila nagrado MILTON MANAKI filmu SAMO ENKRAT SE LJUBI režiserja Rajka Grlića.

**NAGRADA C. I. D. A. L. C**

Žirija jugoslovanske nacionalne komisije v sestavi Mira Boglič, Dragan Jovanović, Cvetan Stanojević, Aco Staka in France Stiglic (predsednik) je enoglasno dodelila tradicionalno nagrado, plaketo in diplomu C. I. D. A. L. C. EMIRJU KUSTURICI za režijo filma "ALI SE SPOMINJAŠ DOLLY BELL".

**ZLATI VENEC STUDIA**

Žirija revije STUDIO v sestavi Stanka Godnič, Rajko Grlić, in Maja Menović (predsednica) Aleksandar Djurčinov, Miki Stamenković je podelila ZLATNI VENEC STUDIA EMIRJU KUSTURICI, režiserju filma ALI SE SPOMINJAŠ DOLLY BELL.

**MLADOST**

Žirija revije MLADOST, ki so jo sestavljali Gordana Antonijević, Mirko Kostović, Jasna Rajić, Duška Maksimović in Sašo Schrott (predsednik) je 21. nagrado te revije soglasno dodelila EMIRJU KUSTURICI za režijo filma ALI SE SPOMINJAŠ DOLLY BELL.

**NAGRADA ZA FILMSKO IN PROPAGANDNO OBLIKOVANJE**

Žirija v sestavi Gorka Ostojić-Cvajner (predsednica), Ištvan Mešter in Ninoslav Milenković je enoglasno odločila:

1. najboljši plakat je plakat za film SLIVOV SOK, režiserja Branka Baletića
2. za najboljši pristop k oblikovanju filmskega propagandnega gradiva je nagrajen design filma SLIVOV SOK, režiserja Branka Baletića
3. kot najbolje oblikovan filmski projekt je projekt za film MOJSTRI, MOJSTRI, režiserja Gorana Markovića
4. nagrado za najboljšo fotografijo ne bo podeljena

**NAGRADA SPOMINSKEGA SKLADA KOKAN RAKONJAC**

Žirija Fakultete za dramske umetnosti v Beogradu imenovana za dodelitev te nagrade v sestavi Jelena Djokić (predsednik), Nikola Majdak, Branislav Obradović, Slobodan Lazarević, Radoslav Vladić, Jovica Krstić in Dragoslav Bokan, je odločil, da se nagrada MEMORIAL KOKAN RAKONJAC za najbolj poetičen film podeli ZORANU TADIĆU za film RITEM ZLOČINA.

**NAGRADA KODAK-PATHE**

Žirija zastopnikov za Jugoslavijo tovarn OFFICINE PREVOST iz Milana (montažne mize), QUARTZCOLOR IANING iz Rima (osvetlitev) in tvrdka IMPEXPORT iz Trsta v sestavi Jelena Djokić (predsednica), Jože Dolmarj in Vuk Babić je podelila naslednje nagrade: ZORANI RAŠIĆ za montažo filma PIKNIK V TOPOLI, režiserja Zorana Amara VILKU FILAČU za uporabo razsvetljave v filmu ALI SE SPOMINJAŠ DOLLY BELL, režiserja Emirja Kusturice HANI PREUSS za skupni avditivni spekter v filmu KRIZNO OBDOLJE režiserja Francija Slaka

**16. MAFAF v Pulju**

# Tam na vrtni gredi

**Majda Širca**

Specifičnost amaterskega filma je prav v tem, da je "rešen" zakonitosti profesionalnega filma, torej več ali manj vse tiste filmske estetike, ki jo profesionalni film nujno vključuje. Bolj kot "velikemu filmu" se ponuja možnost, da zaobide estetska izročila — bodisi iz nepoznavanja le-teh, bodisi zaradi zavestnega odpora proti njim. Prav ta "šansa", ki lahko vodi h kratki domači igri, k predrznosti, brezobzirnosti, duhovitosti ali norosti, ostaja — v kar se da na tovrstnih festivalih vedno na novo prepričati — na pol, ali pa sploh neizrabljena. Osem oziroma šestnajst milimetrska kamera ne zahteva nobene posebne tehnike in vse organizacije, ki bi zavlačevala ali oteževala manipulacijo s kamero, zaradi česar toliko lažje in neposredneje beleži dano stvarnost — oziroma s tem, ko ima več možnosti, lahko avtor jasneje posreduje odnos do svojega življenjskega prostora in svoje mesto v njem.

Čeprav je bilo na letošnjem 16. Medklubskim in avtorskim festivalom amaterskega filma v Pulju v primerjavi z zadnjimi leti mnogo manj takih filmov, ki bi po vsej sili nosili v sebi sporočila in "resnice življenja" in ki bi gradili zgolj na atrakcijah, ni bilo filma, ki bi "udaril" ali po svoji avtentičnosti, strastnosti ali inovativnosti odražal tisto stvarnost oziroma utrip današnjega dne, ki jo od mladih pričakujemo. Ta trenutek "nove stvarnosti", ki nujno vleče za seboj drugačen pogled skozi kamero, inovacije, če že hočemo tudi eksperimentatorstvo, prihaja s preveliko mentalno retardacijo.

Žirija je od 180 prijavljenih filmov izločila le 11 filmov, ki so kandidirali za nagrade. 32 jih je postavila v informativno projekcijo, kar pomeni, da smo videli le četrtno vsega materiala. Žiranti so pregrobo selekcijo obrazložili s tem, da so bili filmi večinoma brez strasti, neizvirni, imitacije znanih TV ali drugih vzorcev, klišejski itd. Ne glede na to, ali žiriji zaupamo ali ne, bi organizatorji morali omogočiti vpogled v ves prispeli material (ta sklep se ponavlja iz leta v leto), saj bi se tako izognili vedno istim napadom na žirijo in prizadetostim posameznih avtorjev. Amatersko filmsko proizvodnjo lahko spremljamo še vedno samo na festivalih, zato tudi tokrat ponavljam, da bi morala večerne projekcije na Kaštelu spremljati neobvezna popoldanska projekcija, ki bi — kogar bi pač zanimalo, nudila objektivnejši vpogled v ljubiteljsko filmsko dejavnost.

Nekateri avtorji, ki so prerastli prikazovanje sveta v aranžiranih dramatičnih kontekstih, so se izognili fabulativnosti in posredovanju takih slik, ki bi bile nosilke že prevečkrat obdelanih življenjskih sporočil. Ti avtorji so nekje najdlje raziskovali medij — neoziraje se toliko na to kaj snemajo, temveč kako snemajo. Brez pretenzij, da vzgajajo ali osveščajo, v glavnem ustvarjajo gibljive slikarske stvaritve brez večje kontekstualne odvisnosti ali predanosti kakšni ideji. Posamezne kadre bi takim filmom mirno izrezali — jih "ustavili" in obesili na steno.

Artur Hofman (Novi Sad) je v filmu "Herbs" ponudil kolaž zmontiranih lepih podob, ki jim je skupno le to, da so senzibilno posneti in vsak zase dovolj raziskani (osvetljeno obešeno perilo, kapljice vode, ženski obraz...), niso pa v nikakršni notranji odvisnosti.



V podobno beleženje svetlobnih učinkov je šel *Janko Virant* iz Ljubljane v filmu "Žarek". Nekoliko manj patetičen iz te serije je bil "Deveti film" *Dušana Tasića* (Split) s štirimi daljšimi, s statično kamero posnetimi kadri, ki ga začne klasicistično-hiperrealističen eksterier, prestopi v interier hodnika neke bolnišnice in gre z mehkim prehodom (edini gibljiv kader) v prometno vozlišče zamegljenega mesta. Posnetki nekega dogajanja, ki ga je avtor le izbral, ne pa tudi sprovciral.

Zavestn spodrsrlaj letošnjih žirantov je bila izključitev filma ljubljanske *OM produkcije* "805. Hommage". Podobno usodo je omenjeni film doživel na letošnjem "Saboru alternativnega filma" v Splitu, v Pulju pa so ga izključili ne samo iz ožjega izbora za nagrade, temveč tudi iz informativne projekcije. Zaradi ideološko spornega kadra, je film ostal v temi, bil pa je vseskozi prisoten v zakulisju festivala, kot — za tiste, ki so ga videli kje drugje in za nekatere člane žirije — najboljši festivalski film, posnet izredno senzibilno in izvorno zvočno opremljen. V primerjavi s filmom *Branka Karabatića* "Velo misto", ki je bil v Pulju dobitnik specialne nagrade, posnet s podobnim "TV trikom" kot "805. Hommage" je bil le ta mnogo bolj dodelan. Karabatić je s statično kamero beležil izsek ekrana s serialko Velo misto (ali čemur koli drugim), medtem, ko je v Hommageju avtor vzpostavil odnos ekran — kamera z mnogo več inovativnosti in občutljivosti (premikanje kamere, izostrenje barv in povdaranje določenih izsekov) kar je v končni fazi izpadlo kot koregiran dokumentarni posnetek in bi ga kot filmski prijem kdaj pa kdaj lahko uporabili tudi "veliki filmarji".

V grobem pregledu letošnjega MAFafa velja omeniti še filma *Bojana Jovanovića* (Niš) in *Davorina Marca* (Ljubljana). Jovanovičev "Lennon" kot vzorec "teznega" filma, ki producira določeno resnico in Marcov "Ja, ne vem", kot primer analitičnega pristopa do zavesti današnjega mladega človeka, ki pa neposredno stopa v to resnico, da bi jo lahko na ta način razbil. "Lennon" je tezen v toliko, kolikor hoče na opisen način posredovati določeno idejo (nesmrtnosti npr.). Fant trga Lennovo sliko na koščke in jih potem ponovno sestavlja v sliko. Ko veter odpiha koščke slike, se pod njimi prikaže cela Johnova fotografija. Marc v "Ja, ne vem" na drugi strani posreduje (kot trezen in ne tezen filmček) preko podobe fanta v bolnišnici situacije, ki jih med seboj neodvisno strukturira. Čeprav je bil to eden njegovih izstopajočih filmov (po načinu obdelave, ne po kvaliteti) in predstavlja odklon od njegovih dosedanjih "civiliziranih zenov", je bil to mogoče edini "mladi film" letošnjega festivala. V letošnji program so organizatorji vključili projekcije izbranih filmov študentov Akademije za gledališče, film in TV iz Ljubljane, Zagreba in Beograda. Zanimiva je bila primerjava med amaterji in že na pol odraslimi filmarji, ki so za razliko od neobveznih ljubiteljev na trenutke mnogo bolj standardni, patetični, klišejski, neaktualni in nefleksibilni.

## nagrade 16. MAFAF

### 1. Klubom za najboljšo selekcijo filmov:

- prva nagrada **KK »Gimnazija« Slavonska Požega** za filme:  
 Črv, ki ga je treba ubiti (Zorko Krip, Jadranko Barišić)  
 Siziifove muke (Nenad Mirković, Davor Pohilj)  
 Zdrav duh v zdravem telesu (M. Milinović)
- druga nagrada **Filmski oddelek »Pionirski dom« Ljubljana** za filme:  
 Žarek (Janko Virant)  
 Ja, ne vem (Davorin Marc)  
 Robček (Andrej Brecljnik)  
 Jabolko (Matjaž Straus)
- tretja nagrada **FKK »Igman« Konjic** za filme:  
 Pred potopom (Sead Džikić)  
 Eldorado (Zdenko Karačić-Kača)

### 2. Avtorske nagrade

prva nagrada se ne podeli

- druga nagrada **Artur Hofman** za film »Herbs«  
 in **Davorin Marc** za film »Ja, ne vem«
- tretja nagrada **Bojan Jovanović** za film »Lennon«  
 in  
**Zdenko Karačić-Kača** za film »Eldorado«

### 3. Posebne nagrade:

plaketa »Oktavijan Miletić« **Branka Karabatiću** za film »Velo misto«

plaketa »Ivan Matetić Ronjgov« za glasbeno-tonsko obdelavo **Arturu Hofmanu** za film »Herbs«

### Člani žirije 16. MAFAF:

*Ranko Munitić* (predsednik), *Armando Debeljuh*, *Enver Hadžabić*, *Ivan Obrenov*, *Miša Radivojević*, *Velimir Stojanović*, *Toni Tršar*

Pulj, 16/17. 7. 1981



intervju

## Ironija odmika filma od globoke in težke zamišljenosti

Pogovor z Emirjem Kusturico,  
režiserjem filma  
"Se spominjaš Dolly Bell"

**Ekran**

Pričnimo s preprostim, toda pomembnim vprašanjem. Kako gledaš na svoj debi znotraj bosansko-hercegovske filmske proizvodnje, kjer se ne dela mnogo in ki ima mnogo bolj razvito prakso dokumentarnega filma kot pa izkušnje na ravni celovečernega igranega filma.

**Kusturica**

Zdi se mi, da je problem nekontinuirane proizvodnje prisoten v celotni jugoslovanski kinematografiji in je izključno vezan na dejstvo, da nimamo razvite filmske industrije, da nimamo sredstev za proizvodnjo. Naša kinematografija me spominja na kmeta, ki nima s čim obdelovati zemlje. Moj prvenec je pravzaprav nastal kot neka vrsta incidenta, kar pa v razmerah naše filmske proizvodnje postaja že skorajda pravilo. To, da se je ta film sploh zgodil, se moram zahvaliti predvsem zagrizenosti in požrtvovalnosti nekaterih ljudi (poimensko moram omeniti vsaj Vesno Lonjo, direktorja kulturno-umetniškega programa TV Sarajevo), pripravljenosti nekaterih v Sutjeska filmu, da sprejmejo v filmsko realizacijo, prvotno kot TV dramo zamišljen projekt SE SPOMINJAŠ DOLLY BELL, ter končno tudi moji vztrajnosti in trmi, ki sama kot taka še zdaleč ni dovolj, vsaj pri filmu ne.

**Ekran**

Če nekoliko pobrskamo po spominu in se spomnimo filmov, ki so zadnjih nekaj let nastajali v bosansko-hercegovski kinematografiji, deluje tvoj film v primerjavi z njimi osvežujoče. Njegova svežina izhaja iz načina naravnavanja na bližnjo preteklost, iz pristopa, ki se na preteklost ne usmerja z neko sankrosanktno serioznostjo. Le-ta je v mnogih, razumljivo da ne samo bosanskih zgodovinskih filmih, neko vnaprejšnje toda vprašljivo zagotovilo za relevantno razkrivanje resnic, bistva nekega časa. Ti si namreč osrednji

problem filma, kompleksnost odrasčanja mladega človeka, vpetega na eni strani v tradicijo bosanske kulture na drugi pa v neko novo socialno prakso, prepletel s serijo komičnih elementov, ki spodmikajo sankrosanktno serioznost večine zgodovinskih filmov (tvoj prvenec je seveda samo pogojno zgodovinski film). Ti komični elementi delujejo v dveh smereh. Na eni strani vzbujajo v gledalcih smeh, na drugi pa vnašajo distanco do časa, ki ga upodabljaš. Prav ta ironična distanca je namreč omogočila, da film ni zapadel v poskus neke realistične "potopitve" v preteklost, temveč da z njo opredeljuje svoje razmerje do uprizorjenega sveta.

#### Kusturica

Mislím, da imate prav. V filmu je namreč ironična distanca tista perspektiva, ki prinaša možnost junakove rešitve iz sveta "groze", tragičnih naključij, grobih življenjskih iger. Kajti, če bi sledil samo čustvom in bolečim spoznanjem mojega mladega junaka, potem bi se morala zgodba filma SE SPOMINJAŠ DOLLY BELL v vsakem primeru končati kot v filmu SAMO ENKRAT SE LJUBI Rajka Grlića, s kakšnim samomorom, ali pa z norostjo.

Meni je sicer ugajalo, ko sem prebral v nekem dnevniku, da je mladi sarajevski režiser napravil zelo zabaven in privlačen film. Temu zapisu je predvsem nemogoče odrediti vrednosti, ki jo ima kot priporočilo za moje bodoče gledalce. Tu v Pulju sem namreč opazil, da so gledalci žejni še tako banalnih vicov in najbrž tudi zato tako masovno drviijo v Arenu, da bi se nasmejali in vsaj deloma razbremenili vsakdanje doze neumnosti in idiotizma. Vendar pa sem prepričan, da vsa resnica mojega filma le ni v zabavnosti in privlačnosti. Ironična distanca, komični naboj mojega filma je zamišljen kot kontrapunkt dramatičnim življenjskim izkušnjam, ki kot tandem z notranjo napetostjo in nasprotjem, prestavljata film v neko tretjo dimenzijo. Le-ta pa mislim, da zadržuje, vsebuje, nekatere temeljne attribute eksistencialnega, da postavlja vprašanja o nekaterih zavezujočih kategorijah kot oče, prva ljubezen, prvi konflikti z okolico, z družbo...

Najbrž je res, da je mojemu filmu mogoče do neke mere prilepiti oznako "zgodovinski film". Vendar ne v smislu, da poskuša objektivno odslikati neki čas, ki je danes prisoten v našem spominu, ali pa leži deloma "preveden" v dokumentih, ali kakor pravite vi, da se poskuša iluzorično potopiti v realističen odtis neke pretekle stvarnosti, v arheološko reprezentacijo, ki pozablja, da je le *re-prezentacija* in to s filmskimi sredstvi. "Zgodovinski film" je le toliko, v kolikor skuša odkriti duh šestdesetih let, neko njihovo notranjo fizionomijo, h kateri nas lahko približa samo kritičen premislek. Menim, da so bila šestdeseta leta zelo pomembna za Jugoslavijo, kakor tudi za celoten socialistični svet. To je bil čas, ko se je začela hladna vojna, ko je

nastopil konec nasilnega razdvajanja in polarizacije zavesti, obdobje, ko so pričele prihajati k nam prve zobne paste iz tujine in še tisoč drugih drobnih stvari, ki so se neopazno vpletle v naš vsakdan in v našo zavest. Takrat smo si tudi prvič priznali, da z našim gospodarstvom nekaj ni v redu in da je potrebna gospodarska reforma. Nujnost in potrebo po reformi smo prikrivali z neko zgodovinsko inercijo, neizpolnjene plane pa smo zamolčevali in pozabljali nanje s preusmerjanjem naše pozornosti na pesmi kot so "Ventiquattro milla bacci", na naše prve, na mednarodni sceni uspešne boksarje. Za vsemi temi umetnimi paravani pa so bile številne nepravilnosti v naši ekonomiji; posledice le-teh še danes zelo občutimo.

Dodal bi rad še to, da sem hotel po zgledu Dušana Makavejeva, ki je svoj film NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE podnaslovil z oznako "ljubezenski film", napisati na špico svojega prvenca "ljubezensko-zgodovinski film". Smo namreč zelo smešni, ko poskušamo ustvarjati prave in velike zgodovinske filme, saj največkrat zapadamo v težke zmote. Zavezanost zgodovinskimi dejstvom in neki sicer težko opredeljivi avtentičnosti nas večinoma zapeljuje v historicizem, v neko kostumografsko in scenografsko preciznost. In to je tudi večinoma vse, kar od zgodovine ostane. Nimamo pa moči, da bi globlje vpogledali v neka zgodovinska dogajanja. Prav zato sem se želel že z oznako "ljubezensko-zgodovinski film" izogniti neki usodni odvisnosti od zgodovinske korektnosti in v sam začetek filma vpisati ironijo. Zato moj film ne more biti "zgodovinski" v pravkar opisanem smislu, saj se ne ukvarja z dejstvi, marveč z duhom, in je tako poskus analize vsaj nekaterih elementov kompleksne strukture šestdesetih let. Da pa ne bo pomote, jaz zgodovinsko-faktografski argumentiranosti vsekakor nisem iskal zamenjave v transmisiji filozofskih resnic.

#### Ekran

**Kaj te je vodilo, da si se odločil vpeljati v film ironično dimenzijo? Je le-ta morda del tvojega pogleda na svet, izhaja morda iz tvoje življenjske izkušnje, ali pa je določen "priučen" način delanja filma?**

#### Kusturica

Osebnó sem srečen, da je v mojem filmu prisotna ironija, ker odmika film od neke globoke in težke zamišljenosti, od nekíh strašnop mračnih razmišljanj o življenju in svetu. K takšnemu gledanju me je v precejšnji meri navajala naša kulturna tradicija, saj vemo, da je srbski narod poln duha in tiste prave "zajebancije". Samo bosansko kulturno zgodovino pa so v precejšnji meri zaznamovali češki "kulturregerji", ki so v času Avstroogrške širili pri nas kulturo na Čehom lastni način. In če k temu dodamo še dejstvo, da sem študiral v Pragi, kjer sem se največ naučil od profesorja Menzla, potem je najbrž iz spleta vseh teh okoliščin zrasla moja

potreba, pravzaprav pričela funkcionirati želja, da določene teme obdelam v ironični, komični perspektivi. Čeprav moram reči, da globoko sovražim vse tiste poceni jugoslovanske filme, ki so eno samo profano pripovedovanje "štosov" in jih je enostavno mogoče poistovetiti z domisljico, brez kakršnekoli osti oziroma s topo ostjo.

#### Ekran

**Dobri filmi so velikokrat posledica srečnega naključja, ki je v pravem trenutku združilo v delovno in ustvarjalno celoto ljudi, ki so si vsaj v nekaterih pogledih blizu. Kako je potekalo sodelovanje med teboj in scenaristom Abdulahom Sidranom?**

#### Kusturica

Sidraj je človek, ki je neverjetno bogat z življenjskimi izkušnjami. To potrjuje predvsem njegova poezija, kjer je njegova življenjska zgodba prenesena v besede z neverjetno pesniško močjo. Edina večja težava, ki je nastopila pri pisanju scenarija, je bila v tem, da sem ga težko prepričeval, da mora v filmu obstajati določena stopnja pogojnosti. Prav zato sva se velikokrat prepirala, ko je bilo treba kakšno njegovo osebo izkušnjo dimenzionirati v fiktivne razsežnosti. Kasneje je te svoje drobne napake javno priznal. Lep primer zato je scena na dvorišču, ko je družina glavnega junaka Dina na kosilu pri stricu. To sekvenco sem si že od samega začetka zamišljal "razbito" v prostoru, vendar tako, da je razbita z različnimi dogajanjí v sicer zelo ozko omejenem prizorišču. Zato sem si izmislil sceno pretepa med Dinom in njegovim starejšim bratom, ki poteka vzporedno z dolgim obrednim kosilom. Sidran je temu izrazito nasprotoval, saj to ni bilo v skladu z njegovo izkušnjo, po drugi strani, pa kaj takšnega "muslimanska morala" ne dopuščá, še posebej če se to dogaja pred očmi očeta. Mlajši brat mora v odnosu do starejšega vedno ohranjanjati spoštovanje in nekakšen strah. Kasneje je Sidran v imenu kinestetičnega razigravanja prostora le popustil in tudi priznal, da sem imel prav.

#### Ekran

**Vsako tehnično vprašanje je konec koncev tudi ideološko vprašanje. Še posebej pri filmu, kjer tehnika igra tako odločilno vlogo. Prav zato nas zanima, po kakšni poti sta s snemalcem Vilkom Filačem prišla do, recimo "rudimentarne" in ne sentimentalno nostalgíčne, definicije filmske slike?**

#### Kusturica

Razumljivo je, da smo pri koncipiranju filmske slike ponovno filmsko premislili nekaj filmov, za katere smo menili, da so blizu našemu projektu in nam lahko pomagajo pri določitvi njegovih likovnih faktor. Že takoj na začetku sva se s snemalcem Filačem strinjala, da že, in prav zaradi tistega "spominjam se", ki je v naslovu, ne smeva zdrkniti v neko "glanc" fotografijo, prekipevajočo od likovnih



in estetskih vrednosti. Zato smo, da bi film čimbolj odgovarjal času, snemali na filmski trak z izrazito debelo zrnato strukturo ter namenoma iskali take likovne rešitve, ki v nekem strogo estetskem smislu delujejo "nemarno in nedodelano". (Pri tem smo imeli pred očmi nekatere neorealistične filme; mislim, da hnoj prvenec, ne samo zaradi takšne koncepcije fotografije ampak tudi zaradi kopice drugih elementov, mnogo dolguje neorealizmu). Morda likovna faktura našega filma deloma spominja na Fellinijev AMARCORD, vendar je pri Felliniju fotografija le bolj lesketajoča in baročna, medtem ko je naša trda, osušena in na ta način bolj materialna. Med črno belimi filmi, ki so nastali v bližnji preteklosti, nam je pri definiciji takšnega tipa fotografije v marsičem pomagal film ZADNJA KINEMATOGRAFSKA PREDSTAVA Petera Bogdanovicha.

#### Ekran

Menimo, da je v jugoslovanski kinematografiji zelo malo režiserjev, ki znajo artikulirati filmsko pripoved, ki poznajo filmsko gramatiko. Tvoj film dokazuje, da ti dobro obvladaš filmski jezik in se tako pridružuješ peščici jugoslovanskih režiserjev, predvsem mlajših, ki preprosto znajo delati filme. V večini naših filmov se namreč uveljavlja tisti najbolj enostaven način "štrikanja zgodbe v slikah", ki mu pravimo "odslikovanje brez ostanka". Ne razmišlja se o globini polja, o učinkih, ki nastajajo s povezovanjem dveh in več kadrov, o odnosu med prostorom, ki je v kadru in prostorom, ki je izven kadra, o stvarih, ki recimo pogojno proizvajajo suspenz. Vendar ne suspenz zgolj v strogem smislu kriminalke, ampak narativni suspenz, ki kot nek hipnotičen usmerjevalec vodi gledalca po svoji poti.

#### Kusturica

Občutek imam, da se je zadnja leta v jugoslovanski kinematografiji le uveljavilo spoznanje, da film mora imeti neko svojo pojavno fiziognomijo, da mora "izgledati" kot film. Vendar to izgledanje ni vezano na "zunanji izgled", kakor temu pravijo v vojski, marveč je vezano na poznavanje filmske obrti. Izhaja iz zavesti, da lik, ki je postavljen v prostor filmskega kadra, mora stati, da mora biti njegovo pojavljanje opredeljeno in utemeljeno, izhaja iz védenja, da filmska slika ni osamljen pojav, marveč je v odnosu z drugimi slikami in s tistim, kar robovi slike in montažni spoji nakazujejo ali pa zamolčijo. Izhaja iz zavesti, da misli, ki jih sugerira film, niso vpisane samo v dialoge, ampak so vpisane v sam način ustvarjanja filma, v globino, v robove in v spoje filmskih slik. Misel filma je namreč proizvod vzajemnega delovanja med prikazanim in načinom prikazovanja.

#### Ekran

Ob vseh slavaspevih, ki jih je na račun tvojega filma izpelo dnevno časopisje, so se v nekaterih ocenah pojavile tudi pripombe. Predvsem so bile usmerjene na nedosledno

izpeljano arheološko reprezentacijo, na pomanjkanje avtentičnosti, češ da se vidi Sarajevo, ki je mnogo svetlejša od tistega, ki naj bi odgovarjalo času tvojega filma, da so nekateri igralci in statisti oblečeni v kostume, ki ne odgovarjajo takratnemu načinu oblačenja. Zanima nas, kako ti gledaš na te pripombe, ki vsekakor niso zanemarljive.

#### Kusturica

Časa okrog leta 1963 se spominjam samo v sledovih, saj sem imel takrat komaj šest let. Prav zato je tudi absurdno misliti, da sem si filmsko vizijo tega polpreteklega obdobja izgradil na osnovi lastnih izkušenj in doživetij. Nastala je iz mojega kasnejšega zanimanja za film, literaturo, gledališče, glasbo,... tistega časa. Nikakor ne morem pozabiti junakinje filma LJUBEZEN NEKE PLAVOLASKE Miloša Formana in še vrste drugih likov češkega novega vala, ki so veliko bolj začrtali mojo predstavo o tem, kako je izgledal junak v neki socialistični državi, kakor pa drobci mojega spomina, ali pa obilna dokumentacija v raznih arheoloških inštitutih. Kar pa zadeva kostume in svetlobo moram reči, da nisem težil k temu, da bi dosegal absolutno objektivistično verodostojnost v filmu. Mislim, da so to stvari, ki niso bistvenega pomena, hkrati pa v filmu tudi niso toliko "popačene", da bi porušile konvencijo, da bi gledalca motile in ga tako izvrgle iz časovnega konteksta, v katerem se film dogaja. Kajti tu so še drugi elementi, ki podpirajo "zgodovinsko sliko" in ne dopuščajo, da bi se pretrgala konvencija, da bi se razblinila gledalčeva zavest o tem, da je film situiran v določljiv časovni okvir. To je predvsem glasba, atmosfera in z njo povezana lahkotnost, neobveznost, slepo podrejanje in predajanje tujim vplivom. Upam pa si tudi trditi, da v trenutku, ko gledalec pristopi k igri, ki mu jo nudi film, in ki ni samo igra na ravni kostumov in svetlobe, marveč je vprašanje neke kombinatorike, vprašanje sledenja in zlaganja zgodbe kakor tudi odčitovanja nekega širšega miselnega konteksta, v katerega je film vpet, da v tem trenutku v gledalčevi zavesti vsi historicizmi v smislu objektivistične verodostojnosti zdrknejo v drugi plan in da v tem trenutku gledalec celo ne opaža nekaterih "nedoslednosti".

pogovarjala sta se **Jože Dolmark** in **Silvan Furlan**, ki je pogovor pripravil za objavo.



esej

# Filmski šiv

## Zdenko Vrdlovec

Z znanim darom za opisovanje "dialektičnih parov" in njihovih kombinacij je Noel Burch (v knjigi *Praksa filma*) odkril tudi opozicijo, ki zaseda izjemno mesto, ker ne operira z dvema "pozitivnima" elementoma, marveč z enim prisotnim in drugim odsotnim, manjkajočim, ter tako spominja bolj na strukturalni kot dialektični "značaj". Zato nas tudi ne bo preveč motilo, če pri Burchu nastopa to nasprotje kot eden izmed "dialektičnih parov", ki so zaznani in opisani, kakor se empirično pojavljajo v posameznih filmih, ker mu bomo teoretični učinek poiskali drugje, v drugih tekstih. Tu nas zanima predvsem izsleditev te opozicije, ki je naslednja: filmski prostor je dvodelen, sestavljata ga prostor v kadru — se pravi, vidni prostor ali polje — in prostor zunaj kadra, se pravi, nevidni, odsotni prostor ali prostor zunaj polja. Tej opoziciji nakaže Burch šest možnosti: štiri izhajajo iz samega okvira slike, "kadra" — torej iz samega dejanja kadriranja kot razmejevanja prostora na vidnega in nevidnega —, peta možnost je prostor "za kamero", šesta pa zajema vse tisto, kar se nahaja za dekorom (npr. za vrati, za zaveso, omaro itn.).

Burch se potrudi, da te variante opiše tudi na konkretnih primerih, pri čemer mu služi kot vzorec sistematičnega in izčrpnega izkoriščanja polja in prostora zunaj polja Renoirov film *Nana* (1925). V tem filmu opiše nekaj osnovnih načinov, ki odpirajo obeh prostorov. Prvega predstavljajo vstopi in izstopi oseb v in iz kadra, ki evocirajo prostor zunaj polja na levi in desni strani okvira slike, v primeru spodnjega ali gornjega rakurza pa tudi na spodnji in zgornji strani (najpogosteje seveda v prizorih s stopnicami). Stvar je v tem, da vsak izstop iz kadra pusti njegov prostor prazen in prav s tem prikljče v gledalčevo imaginarno tisti prostor zunaj polja, ki se je vanj oseba napotila; enako je v obratnem primeru, ko nam kader pokaže najprej prazen prostor in nas spravi v pričakovanje osebe, o kateri pa ne vemo, s katere strani se bo pojavila, niti če se bo sploh pojavila (kot omenja Burch, se je znal s tem

učinkom pričakovanja zelo dobro poigrati japonski režiser Ozu, ki je rad uporabljal dolga prazna polja: čim daljša je bila ta praznina, tem bolj se je krepila napetost med poljem in prostorom zunaj polja in tem bolj je naraščala "prisotnost" odsotnega polja). Toda brž ko oseba vstopi v polje, nam s tem retrospektivno evocira obstoj nevidnega prostora, iz katerega je prišla, da bi ta materialno odsoten prostor postal prisoten v gledalčevem imaginarnem.

Burch odkrije v tem Renoirovem filmu tudi za tisti čas dokaj presenetljive izstope oseb "tik mimo kamere", za katere meni, da evocirajo prostor "izza kamere": tu se bomo zaenkrat zadovoljili s pripombo, da ta prostor "izza kamere" nikakor ni prostoru fikcije heterogeno polje — namreč tisto, ki ga zaseda mašinerija produkcije te fikcije —, temveč ravno tak imaginarni podaljšek njenega prostora, kot ga sicer omogočajo štirje robovi okvira slike.

Drugi način vpeljave prostora zunaj polja je pogled, ki je v polju usmerjen proti nekemu ali nečemu zunaj kadra. In tretji način posreduje oseba, ki stoji z delom telesa zunaj kadra (to je seveda zlasti v primeru roke, ki od zunaj sega v kader). Ta seznam bi morali dopolniti še z dvema parametroma, ki se sicer ne pojavljata v Renoirovem filmu: enega je omogočila uvedba zvoka, kolikor je rezultirala v "dialektične" odnose s sliko (npr. uporaba zvoka, ki prihaja iz v sliki odsotnega vira in torej tudi prikljče ta odsoten prostor), drugega pa predstavlja gibanje kamere, ki lahko z vsakim svojim premikom odkrije nov kos prostora, ki prav s tem, ko postaja prisoten, širi ozadje svoje odsotnosti.

Po tem povzetku bi morali zdaj najaviti koncept, ki v Burchovem tekstu ni formuliran, vendar je v njem impliciran prav kot njegovo nujno prezrto mesto: Burch ga preprosto ni mogel proizvesti, ker je že govoril v njegovem imenu — namreč v imenu filmske fikcije, ki jo zagotavlja šiv.

To je torej koncept šiva, ki ga je v filmski teoriji prvi razvil Jean-Pierre

Oudart v tekstu(1), ki se je opiral na branje spisa *Šiv(2)* Jacques-Alain Millera. Toda Burcha le ni treba takoj zanemariti, kajti če že ni odkril tega koncepta, pa je nedvomno dovolj nazorno opisal njegove učinke: najvažnejši je pač ta, da določen element v kadru (vstop ali izstop osebe, pogled, kretanja itn.) evocira v gledalčevo domišljijo odsoten prostor, prostor zunaj polja. Iz česar izhaja dvoje: da se film artikulira kot diskurz prav prek te razlike med prisotnim in odsotnim prostorom in da v to artikulacijo zmeraj všteje gledalca kot subjekta imaginarne konstitucije filmske fikcije. Ta dva momenta sta tudi v osnovi koncepta šiva.

Koncepta, ki bi ga lahko — če ostanemo pri tekstilnih izrazih, že dolgo priljubljenih tudi na drugih področjih (npr. tekst kot tkanje) — lepo uvedla tudi metafora montaže kot šivanja. Navsezadnje to ni prva metafora v filmski teoriji, ki je prav na račun montaže rada izumljala slikovite prispodobе, če se samo spomnimo npr. Eizenštejnov "mesoreznice" iz dvajsetih let. Tu nam seveda ne gre za spisek prispodob o montaži, vendar bi lahko v tem paru montaže—"šivalnice" in montaže—"mesoreznice" dobili nekaj koristnih napotkov, tudi če jih opremo na še tako zguljene ugotovitve kot:

eizenštejnovska koncepcija montaže je zahtevala razkosanje, razrezanje "mesa" stvarnosti (nekega pojava, dogodka), da bi potem ta pojav ali dogodek, že iztrgan iz svojega referencialnega zaledja v realnosti, "obnovila" v kombinatorični igri fragmentov, filmskih "koščkov", ki je zanje — oziroma za njihovo razmestitev — bistveno prav to, da je v njih razpoznavno "naše lastno stališče" do prikazane pojava ali dogodka. Bistveno zato, ker je to "naše lastno stališče" impliciralo močan poseg instance izjavljanja — če uporabimo ta Bergalejev izraz (naveden v tej številki prevedenem tekstu), ki se nanaša na vlogo organizacije filmske naracije oziroma na dejstvo, da je pripovedovana — in ker je sam pomen dogodka aji pojava izšel šele iz odnosov med fragmenti, se pravi, iz njihove razlike, ki je dopustila nek smisel le kot učinek nasproti-postavitve ("konflikta") dveh ali več fragmentov. Taka koncepcija montaže bi nas lahko približala temu, kar se danes imenuje arbitrarnost in diferencialnost označevalca, vsaj če bi v razkosanju "mesa" stvarnosti videli brezopornost označevalca v "stvari sami" ter v "igri fragmentov" proizvajanje pomena skoz veriženje razlik, neujemanja označevalca z ostalimi označevalci, vendar bi se tu zadržali le pri dejstvu, da se je ta montaža potrdila kot avtomatna sila, ki nikoli ne prikriva, da je ona tista, ki organizira filmsko pripoved, pri čemer je najpomembnejše ravno to, da se je ta pripovedna instanca (ali instanca izjavljanja) zaznamovala v prelomih oziroma tistih "preskokih logičnega reda" naracije, ki jih je sam Eizenštejn imenoval "asociacije" in "atrakcije".

Ta omemba ejzenštejnove "mesoreznicne" torej ni tako naključna, ker v odnosu do montaže—"šivalnice", s katero se sicer tako dobro rima, ne predstavlja neke "neutrálne" prispodobne o montaži, marveč prav "zgodovinsko alternativo" (če uporabimo ta Bergalajev izraz) klasični narativni montaži, ki jo zagotavlja operacija šiva. In ob tej sintagmi "klasična narativna montaža" (ali tudi "klasična slikovna pripoved", "klasični film") bo zadržal našo pozornost zlasti tisti del 'definicije', ki pravi, da njeno pravilo igre zahteva, da imaginarni svet filma posreduje iluzijo, kot da se neposredno in brez odloga ponuja gledalčevi percepciji: klasična naracija (narativna montaža) oziroma njen režim verovanja v filmsko pripoved predpostavlja pozabo 'ludičnega momenta', se pravi, zatajitev instance, ki organizira filmsko reprezentacijo in izdeluje pripoved — instance izjavljanja.

Ta izraz je prišel v filmsko teorijo iz lingvistike, kjer ga je razvil Émile Benveniste(3): v instanci izjavljanja gre za subjekta izjavljanja, torej govorca, ki se vzpostavi kot subjekt, ko reče 'jaz' ("človek se konstituira kot subjekt v in preko govornice, ker edino govornica utemeljuje koncept ega", *O subjektivnosti v govornici*).

Indikator 'jaz' pomeni gibljiv ('prazen') znak, ki ga lahko prevzame vsak govorec s pogojem, da ostaja v instanci svojega lastnega diskurza, kar pomeni, da je ta znak povezan z izvajanjem govornice in razglašja govorca kot takega. V tem temelji tudi intersubjektivnost govornice, "kajti 'jaz' uporabljamo, ko se naslonimo na nekoga, ki bo v našem nagovoru 'ti'..." In 'ti' je nujna določen z 'jaz', ker ga lahko 'priključimo' samo subjekt izjavljanja.

Problem instance izjavljanja v filmu je doslej (vsaj kolikor mi je znano) še najbolj izčrpno obdelal Jean-Paul Simon v drugem delu svoje knjige *Filmično in komično*(4), kjer je raziskal nekaj glavnih načinov posega instance izjavljanja v filmskem diskurzu. Za razliko od besednega govora se lahko subjekt izjavljanja v filmu (kot sicer v slikarstvu) zaznamuje le z metonimičnimi in metaforičnimi sledmi ali pa s t. i. predstavitevjo 'v globino' (mise en abîme), pač najbolj znano v obliki 'filma v filmu'; predstavitev 'v globino' se v filmu v glavnem izvaja na tri načine — z diegetsko navzočnostjo proizvajalca ali prejemnika pripovedi, pri čemer je bistvena razlika, če se predstavljeni režiser pojavi kot avtor nekega drugega filma, ki nima nič skupnega s tem, ki ga gledamo (kar je bil pogost primer v hollywoodskih filmih), ali pa kot režiser filma, neposredno povezanega s tistim, ki ga gledamo (zdaj že klasičen primer je Fellinijev *Osem in pol*); drugič, z razkrivanjem, kazanjem same produkcije filma (kamere, ekipe), in tretjič, z razkrivanjem konteksta, ki pogojuje to produkcijo.

Ne glede na učinkovitost teh načinov, se zdi zanje močno značilen ta paradoks posega instance izjavljanja, ki je v tem, da se razkrivanje pogojev filmskega izjavljanja najde 'vključeno' v samo izjavo, se pravi, v digetski svet filma, iz česar naj bi izšel sklep, da takšni posegi ne predstavljajo nikakršnega apriornega učinka dekonstrukcije procesa filmskega izjavljanja. Ali drugače: če se izjavljanje v filmu zaznamuje, se prav po tem ovinku znova vplete v fikcijo. Prevlada fikcionalnega režima v filmu se torej zdi tako močna, da se poskusi njenega preboja zlahka zvedejo bodisi na določen žanr (najpogosteje komedijo, kolikor izvaja gage na račun 'predstave v predstavi') ali na kazanje kamere kot mašine za proizvodnjo iluzije.

V Simonovem tekstu pač ni težko spregledati, da navaja te načine poseganja instance izjavljanja z očitkom na račun njihove nezadostnosti, najbolj opaznim v trditvi, da ne predstavljajo apriornega učinka dekonstrukcije procesa filmskega izjavljanja. Ker se ta očitek nanaša na vse načine, torej tudi na kazanje kamere, bi bilo zanimivo opozoriti, kako je prav ta postopek v nekem drugem tekstu — namreč v znamenitem spisu Jean-Luis Baudryja *Ideološki učinki, proizvedeni z osnovnim aparatom* (Cinéthique 7—8) — definiran kot poseg, ki demistificira filmsko iluzijo ter njen vtis realnosti razgali kot presežno vrednost, odtrgano od proizvodnega dela. Tako Simon kot Baudry se pri tem sklicujeta na film Dzige Vertova *Mož s kamero*, v katerem je npr. Simon odkril prav vse načine zaznamovanja instance izjavljanja oziroma opredelil ves film kot 'globinski' predstavitev procesa izjavljanja: kot se spomnimo, se prične film s prazno kinodvorano in praznim platnom, na katerem bo predvajan film, ki se pravkar snema, in konča s polno dvorano, ki se počasi prazni in se svetlika v svetlobnih pramenih projektorja — to bi bil torej vpis samega kinematografskega dispozitiva; potem je tu še navzočnost samega snemalca, ki zmeraj nastopi pred ali po prizoru, ki ga bo (je) posnel, in interpelacija gledalca (s predstavitevjo gledalcev v filmu) — kar pomeni nedvomno najmočnejši poseg instance izjavljanja kot 'proizvajanja' filmskega govora, kjer je gledalec poklican kot naslovljenec, ki mora brati izjavo hkrati s procesom njenega 'generiranja'; in končno je tu v stalnem kazanju kamere metafora proizvodnega stroja, ki se poveže še z metonimično serijo drugih strojev ter z ideološkim tekstom (s tedaj prevladujočo produktivistično in konstruktivistično ideologijo) — torej metafora, ki bi naj zabeležila tudi gledalčevo dvojno identifikacijo: s tem, kar vidi (kar je uprizorjeno), in s tem, kar dela vidno (s samo napravo).

Ta odlomek se sicer utegne zdeti malo suhoparen ali celo odveč, vendar je potreben za osvetlitev tega koncepta filmskega šiva, ki mu že

nekaj časa zbiramo krpe: gre pač za to, da so te 'značilnosti', opisane v Vertovemu filmu, ravno tisto, kar operacija šiva nujno izloči ali izvrže. Prva 'pozitivna' definicija šiva bi se tedaj lahko glasila, da gre tu za postopek tajitve instance izjavljanja oziroma za samoprikrivanje pripovedi, da je pripovedovana. To zelo lepo pokaže Bergala v analizi drobne figure kader/proti-kader, ki je "emblematična za funkcijo šiva klasične montaže": v prvem kadru se pojavi oseba, ki gleda v smeri sebi nasprotnega prostora zunaj polja, drugi kader pa predstavi ta 'odsotni' prostor in v njem novo osebo, ki je predmet pogleda prve. Toda če je proti-kader odkril predmet pogleda osebe iz prvega kadra, je s tem obenem razkril, da je tudi ta prva oseba predmet pogleda. Vendar je tudi ta 'ugotovitev' razkrila, da ni daleč od banalnosti, kajti kaj je bolj običajnega, kot da se v filmu dva gledata. A prav ta bedna banalnost (ki je tukaj pač namerno poudarjena, saj pri Bergalaju ni tako očitna) je 'ključ' za sam šiv, ki ne pomeni nič drugega kot zagotovilo, da se dve filmski osebi gledata med sabo, ne pa gledalca. Če bi gledali gledalca, se preprosto ne bi mogli iti svoje igre, na kar je že davno opozoril *Nori Pierrot*, ki je s svojo znamenito psovko, vrženo čez rame proti gledalcu, le-tega spomnil, da gleda igro, ki prav s tem, ko se on ob njej 'dobro ima', tudi ona 'ima' njega; ta lastnost filmske slike, da gledalca prilepi nase, ga 'upleni', je glavna tarča tistih demistificirajočih kritik (in praks, recimo Godardove, ki rad uporablja brechtovske odtujitvene učinke), o katerih je Barthes lepo dejal(5), da vidijo v filmski sliki slepilo — slepilo v analitičnem smislu, ki to prilepljenost subjekta na sliko interpretira kot famozno dualno realacijo, ki utemeljuje imaginarno; toda tudi slepilo v ideološkem smislu, kolikor filmska slika s svojim vtisom realnosti prevara subjekta prav tako kot ideološki govor.

A da bi filmska fikcija dosegla ta učinek, mora gledalec najprej vreči skozi vrata in ga pustiti pred oknom 'v poziciji' pogleda. V tej izvrženi, 'zunanj' poziciji se gledalec metonimično znajde na mestu oziroma v razdalji tistega odsotnega pogleda, ki je vse to že videl, ki je začrtal obzorje prizora in ga ponudil v zor — torej 'pogleda kamere', s katerim se gledalec poistoveti, ko mu v dvorani projektor za in čez glavo pošilja slike 'v glavo'. Funkcija šiva bi bila tedaj v tem, da s spojem dveh kadrov ukine tisto dvoumnost odsotnosti, kjer grozeče preži zlobno 'oko kamere', ki bi lahko gledalec pokvarilo ugodje igre, ga spodneslo kot 'lahkoverneža', ter jo vpiše kot mesto 'druge', imaginarne osebe, ki vrača pogled prvi. S tem medsebojnim pogledom — ali s spojem na osi pogleda — je imaginarni prostor fikcije zašit, spet samega vase, saj je ona grožnja z odsotnim, s prostorom zunaj polja, izpadla zgolj kot trik naracije in nikakor ne kot kastracijska 'poteza', ki bi gledalcu pogubila

imaginarno ugodje; zgolj trik, ali bolje, past, v katero filmska fikcija ujame gledalca, ko ga prilepi na 'spogledovanje' svojih oseb — tudi, ali še bolj, če se te osebe med sabo ne vidijo: kot npr. v tistem prizoru v Hustonovi *Asfaltni džungli* (čeprav bi lahko navedli tudi kakšno drugo kiminalno), ko se bežeči gangster ustavi v nekem bifeju in tam plesa željnemu dekletu podari nekaj kovancev za juke box, da bi prilepil svoj pogled na njeno plešočo telo. Stari gangster se je lepo prepustil svojemu voveurskemu ugodju, medtem pa je naslednji kader odkril ob oknu še en pogled, ki je iz prostora zunaj polja zrl v polje: to je bil pazljiv pogled dveh policajev, ki jima je gangsterjeva zagledanost v plesalko pustila dovolj časa, da sta v njem prepoznala tistega, ki sta ga morala iskati. Ta prizor je zanimiv kot zgovoren — in nič manj klasičen — dokaz, kako lahko prostor zunaj polja uvede pogled, ki 'zašije' tudi fikcionalno osebo: gangsterja so sicer res lovili zaradi ukradenih draguljev, vendar so ga ujeli na 'specifično filmski' način — namreč tako, da se je spozabil kot gangster in postal gledalec, ki rad gleda to, kar plača, se pravi, da se je pustil zapeljati varljivi prisotnosti prizora, ki ga je vabil s predmetom ugodja, čeprav bi moral kot gangster vedeti, da mora biti zmeraj bolj pozoren na tiste poglede, ki ga lahko vidijo 'od zunaj'.

Vendar ta zunanji pogled ni 'zašil' le gangsterja, marveč tudi gledalca: ko je videl tisti policijski pogled skozi okno, ki ga gangster ni videl, je gledalec s tem 'pogledom več' pridobil tudi presežek vednosti, seveda vednosti o tem, kaj se bo z gangsterjem zgodilo. Po zaslugi te vednosti lahko gledalec pred in (predvsem) namesto gangsterja izkusi neprijetno situacijo, ki slednjega še čaka, in s tem 'prehitvanjem dogodkov' seveda popolnoma pade v samo zgodbo — pri čemer niti ne more skriti ugodja, ki mu ga priskrbi vednost o tem, kaj se bo 'drugemu' pripetilo.

Ta prizor pa morda ni najboljši primer za ponazoritev bistvenega učinka, ki ga izvede operacija šiva v vzpostavitev fikcionalnega sveta — namreč tega, da s tem, ko tisto 'grozečo odsotnost', ki odmeva ob filmskem polju, ukine z osebo fikcije, le-tej tudi naprti odgovornost prehoda med dvema kadroma. Recimo: ko vidimo v kadru osebo, ki teče proti prostoru zunaj polja, v proti-kadru pa drugo osebo, ki teče prvi nasproti, se nam zdi ta povezava dovolj 'logična', saj nam je zdaj jasno, da je prva oseba tekla zato, ker bi se rada čimprej srečala z drugo. Toda prav ta 'logika' je vir slepila, ki ga Bergala opiše z besedami, "da se vse dogaja tako, kot da bi fikcija sama zaplodila svoje reze in posrkala to površinsko diskontinuiranost v globoki koheziji svoje logike". Slepilo jê torej v tem, da artikulacijo dveh slik, prehod med dvema kadroma utemelji z 'logičnim' odnosom med osebami fikcije ter tako prikrije 'breztemeljnost', arbitrarnost

samega akta izjavljanja, ki s členitvijo slik proizvajata fikcijo. Stvar je seveda dovolj protislovna, saj je očitno, da to slepilo ali iluzijo 'logičnosti' med kadri fabricira sam akt izjavljanja z montažo kadrov, vendar na ta (protisloven) način, da hkrati briše sledi svoje proizvodne dejavnosti. Ali z banalnim dokazom: gledalec bo toliko prej nasedel fikcionalnemu svetu filma, kolikor bolje bo uspel film prikriti, da je 'utemeljenost' (ali 'verjetnost', 'vtis realnosti') pripovedovanega (oziroma diegetskega sveta) samo učinek arbitrarnosti pripovedovanja — ali še: gledalčevo verovanje v fikcijo se bo krepilo s močjo pozabe 'čarovnije', ki jo je naslikala (in kot sami vemo, je najboljši tisti trik, ki nas prevara tako, da tega niti ne opazimo).

To mesto bi nas lahko vrnilo nazaj k Ejzenštejnu, k njegovi afirmaciji montaže kot avtonomnega in arbitrarnega akta izjavljanja, ki sicer ne skuša tako kot Vertov 'razkrinkati' slepilo s kazanjem njegovega orodja in delovnih metod, marveč ga še naprej ohranja tako, da ga 'izigra': v samo fikcijo vnaša distanco z isto gesto, ki jo je vzpostavila — se pravi, s prelomi, vdori v kontinuiranost fikcionalnega sveta, ki je dosegel svoj status na površini razlik, pokritih z 'utemeljenostjo' prehodov med kadri. To ejzenštejnovo 'izigranje' fikcije se je torej opiralo na avtonomije montaže, ki ne priznava nič drugega razen razlik — razlik med kadri, ki dobijo nek pomen šele prek medsebojnih odnosov (Ejzenštejn bi raje rekel "konfliktov"), se pravi, da 'sami zase' še ne pomenijo nič, dokler se ne križajo z drugimi; ta Ejzenštejnov radikalizem montaže so kasneje sicer močno spodbijali s t. i. "implicitnim realizmom" filmske slike, vendar se je Ejzenštejn že tedaj dobro zaščitil z argumentom, da lahko vsak kader v "konfliktu" z drugim zgubi svoj "implicitni" pomen. Ker torej montaža ne predpostavlja nikakršnega vnanjega temelja, nobene opere v 'stvari sami', se tudi ne more zadovoljiti z iluzijo 'notranje utemeljenosti' prehodov med kadri, ki spenjajo fiktionalni svet, ne da bi jo spodnesla s prelomi oziroma z asociativnimi 'skoki v stran' od prikazanega dogajanja in čez okvir slike ter njenega dobesednega, objektnega pomena. Skratka, ta montaža je imela raje *spor* kot *spoj*, raje *rez* kot *šiv*, s tem pa je tudi gledalcu nakazala drugačno mesto: ni ga več skušala potegniti v fikcijo (z igro 'utemeljenih' prehodov) in z njo 'začarati' njegove oči, marveč ga je z asociativnim členjenjem kadrov držala zunaj, da bi mu v zasledovanju teh asociacij vzgojila 'intelektualno oko' (in s tem je bila ta montaža pač malo pedagoška).

Če oni prizor iz *Asfaltne džungle* ni bil najboljši primer za ponazoritev tega učinka šiva, ki naprti odgovornost prehoda med kadri samim osebami fikcije, pa je po drugi strani naravnost klasični vzorec posredovanja izjavljanja zore pripovedne instance — torej ne

izjavljanja kot takega (daleč od tega, če se samo spomnimo Vertova), marveč kot načina pripovedovanja dogodkov v določenem redu. Ta intervencija zaznamuje spodmik med prikazanimi dogodki (ali predmeti in pojavi) ter njihovo časovno-prostorsko razporeditvijo, se pravi, montažo. Ni težko uganiti, da vsak pripovedni film dobesedno živi od tega spodmika, ki omogoča vsa tista presenečenja, pričakovanja in zastoje pripovednega 'toka', kjer se napaja gledalčevo ugodje, uživanje v pripovedi, in kjer se potrjuje mojstrstvo pripovedovanja z vsemi svojimi triki in domislicami. Odveč bi bilo naštevati primere, zato naj zadostuje ta splošna ugotovitev, da se v 'izvedbi' spodmika med prikazanimi dogodki in njihovo montažno ureditvijo odloča narativna 'usoda' vsakega filma (ali tudi 'tipa' filma, če lahko tako imenujemo žanrsko kodifikacijo pripovednih metod — recimo v kriminalki, ki sploh ni možna brez teh pasti, ki jih pripoved nastavlja svojim osebami in gledalcu).

Nikakor pa ni odveč omeniti, da ima v tej igri spodmika odločilno vlogo prostor zunaj polja, in sicer kot sled tiste odsotnosti v kadru oziroma znotraj polja, ki ga zaznamuje z napetostjo proti naslednjem kadru, torej z odvisnostjo od tega, kar 'šele pride', s to imaginarno grožnjo, ki je vir vsega gledalčevega in pripovednega ugodja. Zdaj bi spet, radi postali konkretni, in sicer z domačim primerom: nedavno televizijsko predvajanje Hladnikovega filma *Ples v dežju* nam je obudilo spomin na imeniten gostilniški prizor, kjer Peter v enem svojih kritičnih trenutkov svoji ljubici oklesti vse attribute ženske privlačnosti, nato pa ima skesan monolog o svetu, ki da ga je treba sprejeti takega kot je. Zanimiv je predvsem ta monološki odlomek, ki je lep primer zlomljene komunikacije in preloma prehoda med kadri oziroma kršitve figure kader/proti-kader: ko Peter govori, ob njegovih besedah odmeva odsotni prostor, prostor zunaj polja, kamor je gledalec imaginarno postavil naslovljenca teh besed, Petrovo ljubico Maruško. V klasični figuri kader/proti-kader, ki je za Bergalaja nekakšna matrica šiva oziroma zagotovilo 'verjetnosti', vtisa, realnosti fikcionalnega sveta, bi moral naslednji kader pokazati konkretno prisotnost te osebe, ki je bila v prvem imaginarno predpostavljena. Pri Hladniku pa je ostalo njeno mesto tudi konkretno nezasedeno, prazno, kar seveda ni bilo brez posledic, predvsem pa je zaznamovalo za tisti čas (in za slovenski film še danes) dovolj moderen poseg 'pripovedne instance', ki je uporabila prostor zunaj polja kot učinkovito opredelitev ali vsaj očrtanje lika filmske osebe: oziroma njene 'odtrganosti', nagnjenosti k fantaziranju, ki je nič bolje ne dokazuje kot prav dejstvo, da so šle njene besede v prazno, a ne le zato, ker je manjkal njihov naslovljenec, pač pa zato, ker se je v njih zgubil sam subjekt, ki ni vedel, da jih govori, ko pa v tej zaslepljenosti z lastno fantazmo ni videl tistega, komur jih govori.

Zdaj se je seveda treba samo še vprašati, kaj se zgodi s šivom, če s to figuro kader/proti-kader ni nič. Najbrž je že dovolj očitno, da bi zagrešili lepo neumnost, če bi operacijo šiva umestili oziroma omejili zgolj na to figuro: Bergala jo pač navaja kot najbolj enostaven in pogost, takorekoč vzorčen, klasičen primer montažnega postopka, ki nazorno pokaže, kako se fikcionalni svet filma gradi iz razlik med prisotnim in odsotnim, poljem in prostorom zunaj polja, in kako je zanj bistveno, da gledalec na mestu te odsotnosti, kot njenega nadomestovalca, imaginarno postavi osebo fikcijo. Šiv se izvede, če se ta oseba konkretno pojavi ali ne pojavi, važno je le (zdaj pač malo poenostavljamo), da tu ne nastopi pogubna prisotnost 'pogleda kamere' ali 'pogleda v kamero', ki gledalca vrže iz igre, ker pač izda, da je v igri: 'šivanje' je potemtakem nenehno zagotavljanje odsotnosti tega 'pogleda kamere' (in 'pogleda v kamero'), njegovo izključevanje, ki omogoči gledalcu vključitev v fikcijo, ko mu kot nadomestovalca odsotnosti 'pogleda kamere' nastavi pogled osebe — in brž ko se enkrat poistoveti s tem pogledom, bo po poštevanki imaginarnega pravilno zračunal, da ni pogleda brez 'še enega'.

Ko se torej v opisanem prizoru iz *Plesa v dežju* Petrov pogled v 'proti-kadru' sooči z mestom manjkajoče ljubice, tu seveda ni spoja na osi pogleda, tipičnega za figuro kader/proti-kader, pač pa kvečjemu spoj na 'osi odsotnosti'. Toda tudi to je spoj, saj učinkovito zašije tako osebo fikcije kot gledalca, ki oba osupneta ob pogledu na nezasedeno mesto, kjer bi moral Peter videti, gledalec pa si predstavlja Maruško, ki je torej že drugje. In prav to je glavni učinek tega spoja — da ta manko, tesnoba odsotnega, ki veje iz prostora zunaj polja, vračuna v svojo igro in ga ne 'izpolni', tj. ne zakrpa z neko prisotnostjo, marveč ga preloži ter s tem požene metonimični beg želje, ki živi od manjkajočega objekta: prostor zunaj polja se sicer res razkrije kot sestavni del polja, toda le, kolikor je za njim še en prostor zunaj polja.

O tem odlomku iz Hladnikovega filma je bilo že rečeno, da zaznamuje 'moderno' uporabo 'dialektike' polja in prostora zunaj polja — moderno namreč po tem, ker je ravno v tej igri obeh prostorov afirmirala nove možnosti filmske artikulacije, ali bolje, dokazala, da se 'usoda' filma — če naj to pomeni tudi kulminantne ali vsaj prelomne momente v njegovem razvoju — dogaja prav v 'iznajdljivosti' na robu te 'drobne razlike'. Kar seveda tudi pomeni, da bi lahko z vidika te razlike (ali igre dvodelnega filmskega prostora) pregledali vso zgodovino filma (kar je prvi nakazal Noel Burch).

Vendar bi to 'točko' lahko dosegli že prej, če bi takoj navajali iz teksta Jean-Pierre Oudarta, ki smo ga hranili za konec, deloma tudi zato, da tega spisa ne bi še hujše 'zatežili'. Ker bi

vsakega poznavalca Millerovega Šiva (ki analizira problematiko naravnih števil pri Fregeju) moralo osupniti, kaj neki je tu iskala filmska teorija, naj le omenimo, da se kot edina možna opora kaže v ugotovitvi, da je za zaporedje števil potrebno število nič, oziroma "to, da 0 štejemo za 1" (česar pa raje ne bi razlagali).

Presenetljiva je seveda Oudartova domiselnost, ki je enako logiko odkrila v zaporedju filmskih slik — namreč da je tudi za njihovo menjavanje potrebno 'število nič', ki ga Oudart imenuje "Odsotno": to je seveda ravno tisto 'odsotno', ki smo z njim tu kar naprej strašili in ga postavljali v prostor zunaj polja. Ali z Oudartovimi besedami: "Na problem šiva naletimo ob dejstvu, da se dve sliki ne artikulirata najprej med sabo, marveč se filmsko polje artikulira z odsotnim, mestom osebe, ki jo tja postavlja gledalčevo imaginarno." In sama operacija šiva je tedaj v tem, "da v okviru filmske izjave, artikulirane kot kader/proti-kader, pojavu manka v obliki Nekoga (odsotnega) sledi njegova ukinitve z Nekom (ali Nečim), umeščenim v polje. Polje Odsotnega postane polje imaginarnega filmskega prostora." To je sicer skušal ta spis tudi 'dokazati', vendar je morda preveč zanemarljivo "dvojni učinek" šiva: "po eni strani je bistveno retroaktiven na ravni označenca, ker je predhodni semantični menjavi med prisotnim in imaginarnim poljem (pomen se vzpostavi šele naknadno, kot učinek igre prisotnega in odsotnega polja); po drugi strani pa je anticipacijski na ravni označevalca, kajti ravno tako kot se je prisotni filmski segment konstituiral v označevalno enoto prek Odsotnega, tako ta nekdo ali nekaj, kar zasede njegovo mesto (mesto Odsotnega), anticipira nujno raz-ločen značaj enote, ki jo napoveduje." V tem citatu je v bistvu zajeta vsa mehanika filmskega šiva oziroma menjavanja filmskih slik: to, kar nastopa v polju, dobi pomen prek manka, ki ga veže na prostor zunaj polja, torej prek 'odsotnega'; ko je ta prostor razkrit oziroma ko je odsotno ukinjeno z nastopom osebe, je zašit manko tistega polja, ki je zdaj samo odsotno oziroma pri gledalcu navzoče kot imaginarno; toda hkrati ta prostor zunaj polja, ki je postal konkretno prisoten, ne deluje le 'za nazaj', marveč ravno tako prevzame sled manka in naznani naslednji člen verige, da bi sam izginil, ko se ta člen pojavi.

#### Opombe:

- 1 Jean-Pierre Oudart, *La Suture*, Cahiers du cinéma, št. 211, 212, 1969.
- 2 Jacques-Alain Miller, *Šiv*, v zborniku *Psihoanaliza in kultura*, DZS, 1981.
- 3 Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966.
- 4 Jean-Paul Simon, *Le Filmique et le Comique*, Albatros, Paris, 1979.
- 5 R. Barthes, *En sortant du cinéma*, Communications, 23, 1975, Paris.

## teorija

# Uvajanje v semiologijo slikovne pripovedi

## Alain Bergala

Fotografije, ki jih omenja avtor so bile v celoti objavljene v številki 4/5 1981. Zaradi pomanjkanja prostora jih ob nadaljevanju Bergalajevega teksta nismo mogli ponatisniti.

## Montaža

### Uvod

Kadar se govori o montaži, pričneta veljati največja terminološka natančnost in največja metodološka opreznost. In res se bistvo teoretskih spisov o filmu vrtili okoli te besede, ki odvisno od konteksta, kjer je uporabljena, pokriva dokaj različne pojme, ki segajo vse od materialne, tehnične aktivnosti, "lepljenja", pa do najsplošnejše operacije členjenja, postavljanja v sintagmo, skupne številnim človekovim dejavnostim.

Teoretsko območje te študije obsega *slikovno narativnost*: zato nas montaža zanima predvsem z vidika svoje sposobnosti, da zasnjuje pripoved, se pravi, kolikor je osnovna operacija klasične slikovne pripovedi. Vendar ni tako enostavno osamiti ta vidik montaže: v teoriji in zgodovini filma je v rabi opozicija dveh postulatov montaže — na eni strani bi bila *klasična narativno-reprezentativna montaža*, katere bistvena funkcija je proizvajanje pripovedi, fikcije, slepila prosojnosti; in na drugi *montaža kot govor* (ki jo je zastopal zlasti Eisenstein), katere funkcija bi bila proizvajanje govora o realnem, ne pa dozdevka, videza tega realnega. Ta zgodovinska in hkrati ideološka ter polemična opozicija pa v bistvu ne pokriva nobene prave ali popolne ločnice, ki bi dovolila odločilno presojo o statusu slikovnega teksta. Vsekakor si lahko zamislimo izključno diskurzivno montažo, ki ne bi proizvedla nobenega učinka naracije — npr. didaktično montažo, medtem ko je, nasprotno, tudi najbolj narativna montaža zmeraj diskurz, akt izjavljanja, celo kadar je v službi najbolj prosojne pripovedi.

Montaža je tukaj obravnavana z vidika semiologije slikovne pripovedi, se

pravi, kot kod, delujoč v celoti tekstov (filmov, foto romanov, stripov) in izhajajoč iz klasične pripovedi. Ta semiološki vidik izključuje možnost obravnavanja dveh kronoloških etap, ki v teku materialnega izdelovanja slikovne pripovedi prispevata h končni montaži, kot je izkazana v tekstu: se pravi, etapa snemalne knjige (kjer gre za izbiro, ki zadevajo fragmentiranje pripovedi in so opravljene pred in med snemanjem) ter faze montaže v ožjem smislu (izbiro, opravljene po snemanju, v trenutku sintagmatskega razvrščanja fragmentov).

Kod ikonične montaže mora poročati o utiranju pripovedi, o narativni artikulaciji v slikovnem tekstu, se pravi o zasnovanju pripovedi, kot je izkazana v tekstu, ne pa o realnem procesu izdelovanja slikovnega teksta. Montaža bo torej kodni rezultat dveh kronološko različnih aktivnosti snemalne knjige in montiranja.

Zdaj bi morali še natančneje določiti prostor opazovanja, kjer bomo poiskali nekaj elementov tega koda montaže: to bo sekvenca, se pravi, členjenje slike za sliko (v primeru fotografske sekvence) in členjenje kadra za kadrom (v primeru filma).

Christian Metz je v tekstu, ki je zaznamoval celo obdobje semiologije filma, vzpostavil "veliko sintagmatiko slikovnega traku", kod sintagmatskega razvrščanja velikih enot filma, tj. "sekvenc" znotraj celote filma. Metz je v tem tekstu tudi preciziral, da tu ne gre za edini kod montaže: "izraz velika sintagmatika je uporabljen, da bi zaznamoval razliko od tega, kar bi lahko bila analiza kadra za kadrom ali analiza znotraj samega kadra".

Mi se bomo ukvarjali predvsem z artikulacijo slike za sliko (ali kadra za kadrom) znotraj sekvence, torej z nivojem, ki ustreza tehnični problematiki "spojev".

Ta naša izbira je predvsem strateška: avdio-vizualna pedagoška praksa nas je naučila, da gledalec veliko bolj zavestno zaznava razvrščanje v sekvence kot pa razvrščanje kadra za kadrom. Skupina otrok, ki snema film, na splošno pokaže zelo jasno in lucidno poznavanje različnih tipov sekvenc, ki ji bodo omogočile artikulacijo pripovedi: predlagali bodo npr. vzporedno montažo in s tem dokazali, kako so že na dovolj jasen način izsledili njen strukturalni princip in narativne učinke. Taisti otroci pa nasprotno ne bodo zaznali (kot gledalci) razreza filmske sekvence na kadre, kar ni noben slučaj: klasična montaža namreč veliko bolj skrbno briše sledi svojega dela na ravni manjših artikulacij (npr. kader za kadrom) kot pa na ravni narativnih artikulacij višjega reda (sekvenčni niz).

Nivo drobnih artikulacij je torej povsem primerno območje opazovanja, ki lahko poroča o podkodih montaže. Dovolj značilno je, da tehnično in normativno poučevanje

filma ravno na ta nivo umesti večino "pravil" montaže: za institucijo in ideologijo je morda simptomatično, da se prav tu odigrava bistvena vloga reprodukcije (že nekaj časa) dominantnega tipa slikovne pripovedi. In morda se tu na odločilen način vpisuje tudi naznačitev gledalčevega mesta v verigi slik. Vsekakor je to močno "gramatikaliziran" kod, kjer je kombinatorična svoboda bolj omejena, kjer so prisile koda zelo zahtevne in hkrati skoraj "nevidne", ponotranjene, naturalizirane.

#### Kontinuirano/diskontinuirano

Klasična narativna montaža je določena z ideologijo fikcije, ki je ideologija vtisa realnosti, prosojnosti. Da bi ustrezal zahtevam te ideologije, se mora svet fikcije predstaviti kot "naraven", kontinuiran in homogen svet ter potisniti v pozabo to, kar je v resnici — se pravi imaginarna produkcija, katere material je zmeraj fragmentaren in diskontinuiran.

Fragmentaren: fotografija (negibna ali animirana) je zmeraj fragment, odrezek; pravokotnik slike je zmeraj maska, ločitev, rez.

Diskontinuiran: filmski material je karakteriziran z dvojno diskontinuiranostjo — najprej tisto, ki se deli na fotograme, in potem tisto, ki obstaja med kadri. Diskontinuiranost med vsako sliko je konstitutivna za fotografsko sekvenco.

Prvo protislovje, ki ga mora kod montaže razrešiti, je torej v tem, da mora na osnovi temeljno fragmentarnega in diskontinuiranega materiala zgraditi iluzijo kontinuiranega in homogenega sveta. Ta operacija vezava je naložena pod kodom montaže, ki artikulirajo prostor in čas med dvema fotografijama, dvema kadroma: njihova temeljna logika je torej logika šiva.

Toda tu je še nedvomno veliko bolj temeljno protislovje, ki je povezano z zahtevami same naracije — vpisovanja pripovedi v verigo slik in proizvajanja iluzije, da se te slike pripovedujejo same od sebe.

Pripovedovati s slikami pomeni razkosati, zaznamovati razlike, pomeni voditi gledalca v svet diegeze, naznačiti njegovo pot, zakoličiti njegovo branje: pokazati to, skriti ono, povečati ta detajl in potopiti tega drugega, uporabiti bližnjice, nastaviti pričakovanja in presenečenja, stalno pritegovati gledalčevo pozornost itn.

Delo narativne instance v klasični pripovedi uboga neko splošno logiko, ki je v tem, da *razkosa* čas in prostor (da bi uvedla red naracije), izostri *razlike* (to je pomembno za pripoved, to ni). Ta logika narativne instance je torej tista, ki (če vzamemo banalen primer) razkosa prostor prizora, da bi napravila iz njega dramatični prostor in s tem razkosanjem izostrila silnice in središča pripovedi, skratka, da bi domnevno kontinuiran in homogen prostor vpisala narativni govor (glej sekvenci A in C).

Toda logika klasične pripovedi je tudi (in obenem) v brisanju sledi izjavljanja, te pripovedne instance, ki smo ji že orisali zahteve: nit dogodkov mora dati vtis, kot da se odvijajo sami od sebe. Zato mora odgovornost prehoda med kadri čim bolj naprtiti sami fikciji, njenim osebam. In akt izjavljanja si mora najti svojo (imaginarno) upravičenjo, svoj izvor, v samem svetu diegeze. Tako bo npr. v spoju na osi pogleda oseba tista, ki bo na določen način prevzela odgovornost za menjavanje kadrov, ki ga zahteva izjavljanje.

Temu dvojnemu protislovju ustreza dvojno delo slikovnega teksta — nenehno, neutrudno in obsesivno delo: na eni strani *naturalizacija diegeze* (transformiranje fragmentarnega in diskontinuiranega označevalca v iluzijo naravnega, homogenega in kontinuiranega sveta) in na drugi diegetiziranje izjavljanja (prenos operacij in govora izjavljanja na račun tega fikcionalnega sveta).

Kontinuirano/diskontinuirano pomeni torej stalno protislovje, ki ga mora zmeraj znova prevzeti klasična montaža — in zdaj bomo videli, kako se tega loteva.

#### Metonimični kod montaže

V kodu klasične narativne montaže pripada členitev slike za sliko, kadra za kadrom znotraj ene sekvence, metonimični logiki. Ta kod zgradi diegetski svet po metonimičnem modelu našega zaznavanja realnega sveta, torej kot časovno-prostorsko kontinuiranost. Ker klasična pripoved predpostavlja homogen in kontinuiran čas in prostor, si bo metonimični kod montaže prizadeval, da bo s členjenjem dveh (diskontinuiranih) slik nekako obnovil to iluzijo časovno-prostorske kontinuiranosti.

V najbolj splošnem primeru se artikulacija dveh kadrov znotraj sekvence gradi po dvojni metonimiji: s časovnega vidika kot zaporedje dveh kronoloških trenutkov diegetskega časa in s prostorskega vidika kot zaporedna predstavitev dveh prostorskih fragmentov, ki pripadata isti enoti, tj. homogenemu prostoru diegetskega prizora.

Ta metonimični kod montaže, ki bistveno prispeva k produkciji "vtisa realnosti", je v slikovni pripovedi tako vsenavzoč, da se lahko v svoji banalnosti pojavi kot povsem "naraven", očitien in nujen. Dovolj nenavadno je, da se zelo redko odkrije kot kod montaže, razen v obliki svojih posebnih figur, kot sta npr. kader/proti-kader ali spoj na osi pogleda. Nasproti tej iluziji očitnosti je torej treba vztrajati pri dejstvu, da te metonimične relacije ene slike do druge nikakor ne izhajajo iz same narave slikovne montaže, marveč morajo biti zgrajene, izdelane in so učinek delovanja koda. Dejstvo, da se pojavljajo v vseh slikovnih pripovedih, je samo dokaz, da gre za dominanten kod.

V tej metonimični členitvi gre za povsem kodirano operacijo, ki *rekonstruira* diegetski svet na osnovi nekaterih logičnih principov percepcije realnega. Predvsem dveh — principa istovetnosti: od slike do slike se bodo vpisovali skupni elementi, ki bodo s tem postali berljivi v svoji istovetnosti (barve, osvetljava, izganjanje "lažnih spojev" itn.); in principa nasprotja: od slike do slike se bo vpisovalo tudi določeno število razlik (sprememba lestvice planov, sprememba zornega kota itn.), ki bodo uvedle nov delež prostora, nove objekte, ki se bodo dodali imaginarnemu prostoru prve slike in ga podaljšali brez reza.

To omrežje istovetnosti in nasprotij, podobnosti in razlik v zaporedju slik je konstruirano, kodirano omrežje, ki ne sodi niti k naravi samega fotografskega materiala niti k principu montaže. Na ravni branja ta kod ureja osnovno iluzijo imaginarnega šiva, ki je v tem, da reducira rez med kadri in vsak zaporedni fragment naveže na nek skupni čas-prostor, ki jih vse vključuje, na imaginarni čas-prostor scene.

### Spoj na osi pogleda

Tu gre vsekakor za artikulacijo metonimičnega tipa. Vendar nam pogostnost in stroga kodifikacija te artikulacije dovoljujeta, da govorimo o podkodu montaže, ki je nadvse pomemben za fenomen identifikacije.

Na zelo splošen način gre pri tem za spojitev slike gledajoče osebe s sliko, ki kaže to, kar ta oseba domnevno vidi (foto D-7, 10, D-2, 12). Ta figura zaseda osrednje in eksemplarično mesto v produkciji te iluzije, po kateri bi se pripoved odvijala sama od sebe, brez intervencije instance izjavljanja.

V spoju na osi pogleda se vse dogaja tako, kot da bi spremembo kadra znotraj fikcije določala, upravičevala in narekovala sama diegeza.

Razkosanje prostora, prehod od kadra h kadru ni več arbitrarno dejanje pripovedne instance, marveč se zdi, kot da ga zahteva oseba sama: oseba ni več učinek, proizvod fikcije, pač pa postane v trenutku spoja njen gospodar in organizator. Zaradi gledalčeve identifikacije s pogledom osebe je diskontinuiranost med dvema kadroma zaznana kot temeljna kontinuiranost, ki poveže subjekta z njegovim pogledom.

Omenimo še, da je ta drobna sintagma dveh kadrov — gledajoča oseba/opaženi objekt — pogosto zamenljiva z enim samim kadrom, ki v globini polja pokaže osebo s hrbtna (v obrisu) in del prostora, ki se ponuja njenem pogledu. Tako kadriranje — tipa "gledati čez ramo" — daje gledalcu občutek, kot da je vklopil svoj pogled v pogled osebe, in je (na tej ravni delegacije pogleda) enakovredno spoju na osi pogleda med dvema kadroma (foto B-11).

### Kader/proti-kader

Členitev tipa **kader/proti-kader** je na določen način "zrcalna" podvojitve spoja na osi pogleda. Je emblematična za funkcijo šiva klasične montaže, in prav s tega vidika bomo razgrnili njen mehanizem in njene ideološke učinke.

Kader/proti-kader je temeljna figura koda klasične montaže. Prisotna je v večini filmov in celo v foto-romanah in stripih. Spada med te strogo določene figure, ki so pri poučevanju filma predmet normative kodifikacije (v izrazih pravil obrti, tehničnega znanja). Čeprav je njena uporaba že relativno stara, je še zmeraj živa artikulacija, jezikovno dejstvo: njena uporaba je popolnoma prosojna in ta členitev sploh ni zaznana kot retorična figura, še manj pa kot zastareli stereotip. Zelo pogosto (skoraj neogibno) jo srečamo v sodobnih filmih, ki se ogravajo za določeno "modernost", torej v filmih, ki delno prelamljajo kode klasične slikovne naracije. Kader/proti-kader na jezikovni ravni natančno ustreza gramatikalnemu dejstvu: ima njegovo univerzalnost in nevidnost.

Kader/proti-kader je manifestni izraz (v drobnem segmentu dveh kadrov) stalnega cilja klasične pripovedi, cilja, ki je zapahnjeno fikcionalnega sveta samega vase in izvrženja drugega polja, tj. heterogenega prostora produkcije, ki mu pri projekciji ustreza prostor dvorane in projektorja.

Kader/proti-kader je matrica členitve dveh kadrov A in B. Omogoča zasnovo daljše ali krajše serije kadrov po repetitivnem modelu ABABAB... Klasični film se (skoraj) zmeraj zateče k temu modelu, kadar uprizori dialog ali soočenje dveh oseb. Obstajata dva glavna načina: po prvem vsak kader zaporedoma pokaže eno od obeh oseb, ki se predstavi z obrazom proti kameri (foto A-9, 10); po drugem pa vsak kader pokaže obe osebi hkrati, od katerih je ena z obrazom obrnjena proti kameri, druga pa pokazana s hrbtna strani, v obrisu, včasih malo zamegljeno. Prvi način bomo upoštevali kot prototip figure kader/proti-kader.

Kader A vpiše osebo 1 v prostor I. Ta oseba gleda v smeri sebi nasprotnega prostora zunaj polja — prostora, ki potencialno ogroža fikcionalni svet, ker se ujema s prostorom *drugega polja*: torej s tistim, ki ga je med snemanjem zasedala kamera, zdaj pa sam gledalec — se pravi, zapor fikcionalnega sveta heterogenemu prostoru, ki ga mora slikovni tekst potlačiti. To izvrženje je glavni pogoj za gledalčevo prilepljenost na fikcijo, za "normalni" režim verovanja v fikcionalni svet.

Govirili smo že o prepovedi pogleda v objektiv: s takim pogledom je namreč gledalec interpeliran kot gledalec, kar ima za neposredni učinek porušenje udobne pozicije vsemogočnega pogleda (katerega je vaje), ki je obenem zunaj igre, brez možnega

vpada v zaprti svet fikcije. Da bi prosojnost dobro delovala, mora ostati gledalec zunaj igre, odsoten v fikcionalnem svetu, ki obstaja le za ceno tega potlačanja, tega izvrška.

Poglejmo sedaj kader B: le-ta pokaže obraz druge osebe fikcije (sogovornika prve) ter tako zagotovi, da ta je gledala oseba 1 v smeri prostora zunaj polja, ni bila niti kamera niti gledalec, marveč ravno oseba fikcionalnega sveta, ki se tako imeginarno podaljša v prostor II. Kader B na ta način spne imaginarni prostor fikcije samega vase — polovični prostor I (ki je pustil v suspenzu drugo polovico prostora, tisto "pred" sliko) spoji s polovičnim prostorom II, ki dobi konkretno realnost v redu fikcije. Imaginarni prostor diegeze je zdaj zaščit (I + II), popoln, brez razpoke: grožnja vdora heterogenega prostora, ki bi porušil zaporo diegetskega sveta, je izgnana.

Mesto, ki ga kader/proti-kader nakaže gledalcu, je mesto čistega pogleda, ki je zrcalno delegiran osebam fikcije. Čim se namreč pojavi kader B, gledalec pod učinkom spoja na osi pogleda poistoveti svoj pogled s pogledom osebe I. Ko se bo kader A drugič pojavil, bo gledalec poistovetil svoj pogled s pogledom osebe 2. Potem znova s pogledom osebe 1 itn. — obrtalo je sproženo, ko vsaka nova slika evakuira gledalca iz figuriranega polja in ga vpiše kot pogled v odsotno polje. Homogenost in kontinuiranost prostora fikcije sta zagotovljeni z isto gesto, ki začrta mesto gledalca: gledalec je zunaj igre, zunaj fikcije, a obenem edini garant igre, po zaslugi te operacije šiva, ki jo lahko izvede samo on (ni šiva za igralce fikcije, ki nastopajo v domnevno homogenem in kontinuiranem prostoru).

Figura kader/proti-kader torej dovolj jasno pokaže gesto, s katero se uvede fikcija, ki začrta zaprt krog prostora, kjer bo vpisala svojo zgodbo in obenem iz njega izključila prostor produkcije in prostor gledalca, ki mu bo prihranila mesto subjekta šiva.

### Vračanje k istim zornim kotom

Na ravni sekvence lahko ugotovimo še neko drugo dejstvo koda, ki pa ne izhaja iz artikulacije dveh zaporednih sintagem, marveč posega v strukturacijo celotne montaže klasične sekvence: gre za dejstvo, da razkosanja prostora ne spremlja zmeraj — ob vsaki menjavi kadra — nov zorni kot. Nasprotno, prostor prizora je v glavnem razrezan z nekaj zornimi koti, ki se v sekvenci večkrat ponavljajo in tako tvorijo osnovne elemente kombinatorike. In tudi tu gre za kod: to vračanje k istim zornim kotom ni nikakršna prisila, ki bi izhajala iz samega materiala ali principa montaže — obstajajo namreč številne sekvence, ki ne delujejo po tem strukturalnem principu kombinatorike, marveč razkosajo prostor z zmeraj (v vsakem kadru) različnimi zornimi koti.

Dovolj očitno je, da bo diskontinuiranost, ki se pojavi z vsako

menjavo kadra, toliko prej občutena kot prelom, kolikor bolj je novi kader nepričakovan; in da bo, nasprotno, prehod med kadri toliko manj občuten, kolikor bolj bo drugi kader verjeten. Zato gledalec vrnitve h kadru z že znanim zornim kotom ne bo izkusil kot prelom, marveč kot vrnitev k istemu. Vse se dogaja tako, kot da delo montaže ne bi bilo usklajevanje disparatnih in diskontinuiranih slik, temveč nekakšna tapiserija, kjer bi vsaka nit od časa do časa izginila pod vzorcem, prekrita z drugimi nitmi, da bi se redno znova pojavila in začrtala motiv, čigar diskontinuiranost je bila le navidezna. Čim gledalec spozna vse kadre (vse zorne kote), katerih kombinacija tvori sekvenco, se mu montaža kaže kot gosta tkanina, kot urejena igra, ki temelji na pomirjujočem vračanju istega.

Vendar je to vračanje k istim zornim kotom, ki na določen način ponedolži montažo, tudi kraj privilegiranega posega instance izjavljanja. Dvojnega posega: najprej tistega, ki izbira (vsiljuje) te zorne kote in z isto kretnjo izključi druge možne izbire, in potem tistega, ki med te zorne kote vnese hierarhijo in jih strukturira s pogostostjo njihovega vračanja.

Nazadnje moramo še omeniti, da to govorično dejstvo — vračanje k istim zornim kotom — pripada dvojni determinaciji: ideološki, ki vpiše v govorične kode dominacijo določenega tipa slikovne narativnosti (ideologija vračanja k istemu), in ekonomski determinaciji: v klasičnem filmu, ki je bil v glavnem posnet v studiu, so imeli navado, da so vse kadre z istim zornim kotom posneli zaporedoma, kar je za producenta pomenilo pridobitev časa in denarja; ta metoda je omogočila snemanje več kadrov s skrajšanim časom tehničnih priprav, sicer potrebnih za realizacijo enega samega kadra.

### Privilegirani vektorji montaže

Logika montažnih podkodov, ki smo jih nekaj analizirali, je logika šiva, ki cilja na produkcijo iluzije "naravnega" poteka slik in zanikuje njihov temeljno diskontinuiran, fragmentaren status v imenu ideologije kontinuitete realnega, čigar dozdevek (simulacre) hoče biti diegetski svet v klasični pripovedi.

Eno privilegiranih sredstev te strategije klasične montaže je diegetiziranje spoja, prehoda od enega kadra k drugemu, kar se zgodi tako, da ta spoj prevzame oseba fikcije, da bi ga upravičila z "naravno" logiko diegetskega sveta. Vse se tedaj dogaja tako, kot da bi fikcija sama zaplodila svoje reze in posrkala to površinsko diskontinuiranost v globoki koheziji svoje logike. Artikulacija dveh slik, dveh kadrov se ne pojavi več kot relativno arbitrarno dejstvo izjavljanja, marveč kot (logičen in skoraj naraven) učinek samega diegetskega sveta.

V logiki te strategije je klasična narativna montaža že zdavnaj

kodificirala in izkoristila nekaj privilegiranih vektorjev, primernih, da naprtijo osebi fikcije prehod med kadroma. Pri tem ni nič presenetljivega, če so ti privilegirani vektorji isti, ki v realnem svetu vežejo subjekt na obdajajoči ga prostor:

— *Pogled*: kot privilegirani in ideološko valoriziran čut moderne zahodne kulture, je pogled emblematični vektor klasične narativne montaže. Spoj na osi pogleda (foto D-4, 11, E-2,9) omogoči vključitev v verigo slik z instanco izjavljanja, arbitrarnega reza, najbolj zaznamovanega fragmenta, da bi tako očeval iluzijo "naravnosti" slik, iluzijo temeljne kontinuiranosti diegetskega sveta.

— *Poslušanje*: v filmu se pogosto dogaja, da neka oseba posluša (ali sliši) šum, katerega izvor je domnevno zunaj polja, kar ponuja priložnost za "naravni" spoj s tem prostorom zunaj polja. Vendar je poslušanje bolj "negotovo" kot pogled in včasih pripravlja osebo fikcije za skok v imaginarno, medtem ko v montaži napove sliko (foto C-11, 9).

— *Kretnje*: z njimi oseba nakaže smer, predmet ali prostor zunaj polja.

— *Premikanje osebe*: oseba kot glavni označevalec fikcije omogoča že s samo svojo prisotnostjo artikulacijo najbolj heterogenih fragmentov prostora. Znaki njenega premeščanja zadostujejo za diegetizacijo najbolj opaznih prostorskih prelomov ter za varovanje imaginarne kontinuiranosti prehoda in s tem homogenosti sekvence.

Ta seznam seveda ni popoln, vendar bi tu omenili le še izredno široko potrošnje ogledal ter raznih instrumentov in naprav (zlasti telefona, kukala, daljnogleda itn.), ki jih klasični film uporablja za razširitev "naravne" zveze poslušanja ali pogleda in kot znak, ki bi v sami sliki motiviral spoj.

### Montaža in izjavljanje

Ob vztrajnem prizadevanju, da bi diegetizirala členjenje dveh kadrov in zanikala konstitutivno diskontinuiranost slikovnega teksta, skuša klasična narativna montaža obenem doseči pri gledalcu pozabo instance izjavljanja. Toda montaža sama je močan moment dela izjavljanja: pripovedovane dogodke (diegezo) prevzame nase naracija (organizacija pripovednega diskurza), in ravno ta poseg instance izjavljanja (organizacije pripovednega diskurza) je tisti, ki programira naše branje pripovedi. Delo klasične narativne montaže je prav v tem, da kar najbolje prevzame to protislovje — namreč da organizira pripovedni diskurz in hkrati briše njegove sledi.

*Zgodovinska alternativa*: do široke nadvlade tega klasičnega narativnega koda seveda ni prišlo brez odpora, zato niti ne moremo govoriti o montaži kot diskurzu, ne da bi

evocirali zgodovinsko alternativo, ki jo je na teoretski in praktični ravni zastavil Eisenstein v letih 1920—30. Gre za radikalno alternativo klasični narativni montaži, kjer diskurzivna instanca prevlada nad vtisom realnosti, kjer postane heterogenost sredstvo dialektičnega govora, kjer je diskontinuiranost prevzeta kot gonilni princip montaže.

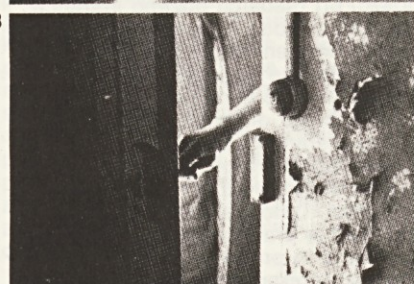
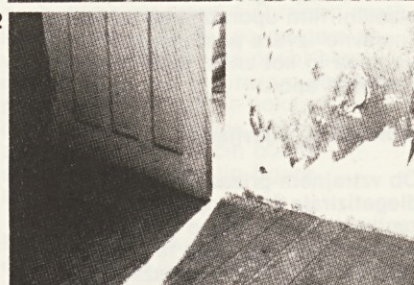
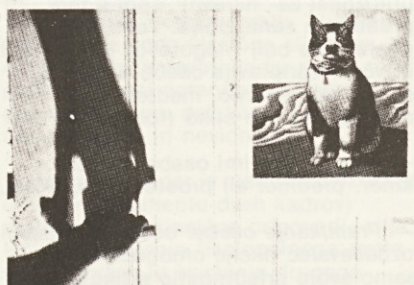
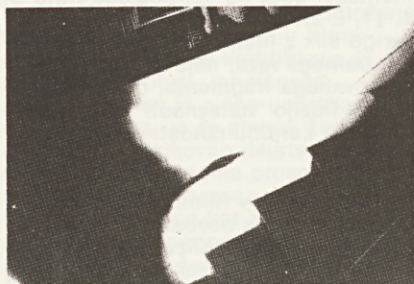
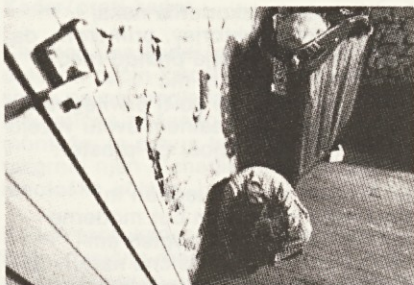
Tukaj ne nameravamo razvijati teoretske analize te koncepcije montaže kot "trčenja", ker naša perspektiva ni zgodovinska, razen tega pa je to tudi eno najbolj raziskanih mest v vseh teorijah in zgodovinah filma. Radi bi le navedli emblematični primer montaže dojete kot diskurz, kjer spoj postane rez, trčenje, in kjer instanca izjavljanja odprto spregovori, brez alibija diegeze: to je primer znamenite sekvence represije v Eisensteinovem filmu *Stavka*.

Film kot celota sicer pripada narativnemu redu — predstavlja nam dogodke, ki se pripetijo osebom v določeni tovarni. Tu je konstitucija diegetskega sveta, in če postane film kdaj diskurz, ni zato nič manj pripoved o stavki.

Toda v sekvenci z represijo je montaža izrazito dojeta kot diskurzivna instanca, brez diegetskega alibija in skrbi, da bi za vsako ceno obnovila homogenost fikcionalnega sveta, ter brez prikrievanja svojega poseganja v navidezno kontinuiranost prizora. Tako Eisenstein v tej sekvenci artikulira kadre, ki kažejo zatrtje stavke (vojaki na konjih se pripravljajo, da postrelijo stakajoče) — se pravi, kadre, ki nespodbito pripadajo diegetskemu svetu — s kadri, ki kažejo klavnico (kjer koljejo bike): gledalec teh kadrov s klavnico ne more pripisati diegetskemu prostoru-času, svetu pripovedi, ker očitno izvirajo iz drugega reda — reda diskurza, in tako v verigi narativnih slik razmejijo heterogeno posredovanje instance izjavljanja. Njihove prisotnosti v sekvenci ne more upravičiti notranja logika diegetskega sveta, marveč samo sila izjavljanja.

Primer je preveč znan, da bi se pri njem še dalj zadrževali. Vendar je treba omeniti, da ta emblematični, "didaktični" primer vsekakor ne izčrpa eisensteinovske teorije montaže kot "trčenja". V tem oziru se znajde celo v ekscentrični poziciji: členjenje kadrov kot trčenje (in ne kot kontinuiranost) je za Eisensteina iz dvajsetih let splošna teorija montaže in zadeva tudi kadre, ki pripadajo diegetskemu svetu. To je globalna alternativa — in tudi ideološko mišljena kot taka — teoriji narativne montaže kot naravnem in kontinuiranem poteku slik. Omenjeno sekvenco iz *Stavke* smo navedli predvsem zato, da bi nakazali radikalen poseg instance izjavljanja v slikovnem tekstu.

*Klasična narativna montaža — posplošena kompromisna rešitev*: v klasični slikovni pripovedi je taka



heterogena prisotnost instance izjavljanja izključena z dominantnim kodom narativne montaže. Akt izjavljanja se vpiše v montažo na manj odsekan način, bolj diskretno in zmeraj malo dvoumno in neodločno.

Površinski tekst je kompromisna tvorba med ideološkimi zahtevami klasične pripovedi (prosojnost, vtis realnosti, iluzija kontinuiranega in homogenega diegetskega sveta) in posredovalnimi zahtevami instance izjavljanja (členjenje, zaznamovanje razlik, vtisnjenje diskurza): kod klasične narativne montaže dela na tem, da uravnovesi ta kompromis.

Delo montaže (v širšem smislu) je pogosto v tem, da dozira ta kompromis med montažo kot naravno artikulacijo in montažo kot diskurzivno artikulacijo.

Vzeli bomo preprost primer v sekvenci C, kjer bomo obravnavali različne načine montažnega vključevanja slike 18 v sintagmo 1, 2, 3, 4.

Ta fotografija — veliki plan mačje glave — prevzema element dekorja: slika cele mačke je pritrjena na podstrešna vrata in pripada diegetskemu prostoru, kot lahko vidimo na fotografijah 2, 3, 4. Zato bo njena pojavitev na ekranu ob koncu sekvence zmeraj "naturalizirana". Toda,



odvisno od mesta vpisa v verigo slik 1, 2, 3, 4, bo njena pojavitev zaznana kot (bolj ali manj) naravna ali pa kot diskurzivno dejstvo, kot vdor izjavljanja.

— *Montaža 1.2.18.3.4*: maksimalno naturalizira vključitev fotografije 18. Spoj 2-18 je zaznan kot spoj na osi pogleda. Ponovno kadriranje 18 se pokaže kot dejstvo same osebe, kot (psihološka) vztrajnost njenega pogleda.

— *Montaža 1.18.2.3.4*: pojavitev fotografije 18 se tu najprej (1.18) pokaže kot diskurzivno dejstvo (ali skok v imaginarno osebo) in interpelira gledalca na način uganke. Vendar je ta kader 18 retroaktivno diegetiziran, brž ko se pojavi fotografija 2.

— *Montaža 1.2.3.4.18*: poseg instance izjavljanja je tu zelo opazen zaradi občutka arbitrarnosti, ki ga izzove ponovno kadriranje po seriji 1.2.3.4. Gledalec se čuti neposredno pozvanega od instance izjavljanja: pozor, nekaj se bo zgodilo!

S tem primerom smo prešli brez pravega reza od izjavljanja kot *diskurzivne instance* (prikazovanje dogodkov fikcije tako, da se o njih nekaj reče) k izjavljanju kot *pripovedni instanci* (prikazovanje dogodkov fikcije v določenem redu, z določenim ritmom). Med obema dimenzijama očitno ni nobene ločnice, vendar lahko tendenčno prevladovanje ene ali druge definira določen tip slikovnega teksta: izjavljanje se namreč ne zabeleži na enak način v montaži filma s suspenzom, v montaži ekspresionističnega filma ali v montaži propagandnega filma.

*Izjavljanje kot pripovedna instanca*: tako v filmu kot literaturi temelji ugodje pripovedi v veliki meri na pričakovanjih, zamudah, lažnih sledeh, razkritjih itn., ki jih priskrbi naracija; se pravi, na spodniku med diegezo (naravno zaporednostjo pripovedovanih dogodkov) in naracijo (načinom, po katerem so ti dogodki po koščkih razodeti gledalcu, v določenem redu in z določenim ritmom).

Ta spodnik med diegezo in naracijo pripada običajnim virom klasičnega pripovednega teksta kot moment obvladanja naracije in instance izjavljanja.

Vzemimo primer v sekvenci B: neki mimoidoči je izkoristil odsotnost hišne gospodinje in vdrl v kuhinjo. Poglejmo zdaj sintagmo 9.10.11.12: tu imamo časovno zavlačevanje, igro med gledalčevim pričakovanjem in razkritjem dogodkov, ki je ravno dejstvo pripovedne instance. Fotografija 9 nam je pokazala hišno gospodinjino v hodniku, kako se usmerja proti kuhinji, kjer se nahaja vlomilec. Namesto da bi takoj dovolj gledalčevu pričakovanje, pa nam fotografija 10 pokaže hišno gospodinjino, kako gleda prevrnjeno posodo na mizi: kadriranje ne dovoli gledalcu, da bi zvedel, kje je vlomilec.

Šele fotografiji 11 in 12 bosta odgovorili gledalčevemu pričakovanju, ko bosta pokazali mladeniča, kako skače skozi okno. Ta montaža v štirih kadrih, katerih projekcija lahko traja le nekaj sekund, v bistvu ustreza diegetskemu trajanju ene sekunde, vendar zavlačevanju naracije (s pomnožitvijo zornih kotov na skoraj hipno sceno) uspe obdržati gledalčev pričakovanje v napetosti, suspenzu, in odgoditi njegovo spoznanje razrešitve situacije.

Ta spodnik med dogodki diegeze in njihovo naracijo (montažno predstavitvijo) v veliki meri določa igro, ki jo klasična pripoved nastavlja med vednostjo gledalca (njegovim vedenjem o prostoru, času in dogodkih fikcije) in vednostjo oseb.

### Vednost gledalca/vednost osebe

Pripovedna instanca s svojim obvladovanjem postopnega razkrivanja dogodkov diegeze stalno manipulira tudi z gledalčevu vednostjo o pripovedi in v vsakem trenutku nadzoruje podatke, ki jih lahko prejme. Na ravni nespecifičnih kodov to velja za vsako naracijo in sodi v splošno teorijo pripovedi. Mi pa se bomo zadržali predvsem na nivoju, kjer se ta manipulacija gledalčeve vednosti izvaja prek igre bolj specifičnih kodov slikovne pripovedi, še posebej pa prek montaže.

Gledalčeva obveščenost napreduje s postopnim, fragmentarnim razkrivanjem prostora in časa diegeze. Montaža, ki artikulira časovnoprostorske fragmente, je dialektična operacija tega razkrivanja, kjer lahko neko časovno zaporedje ravno tako dobro služi razodetju prostora (npr. s spojem na osi pogleda v prostor zunaj polja) kot lahko prostorska členitev modificira zaznavanje časa (npr. z zaporedjem kadrov, ki z različnimi zornimi koti osvetlijo isti trenutek pripovedi).

V slikovni pripovedi je gledalčeva vednost neposredno podrejena "pokazanemu" — razpolaga le s tistimi podatki, ki jih gledalčevemu pogledu z vsakim kadrom posreduje pravokotnik ekrana (o katerem že vemo, da lahko ravno toliko skriva kot kaže). Toda montaža si je z vzpostavljeno možnostjo šiva priskrbelo orožje, ki ji omogoča, da se poigrava z gledalčevim pričakovanjem in z njegovo željo vedenja-videnja: to pričakovanje lahko izpolni, ga zavleče, ali pa tudi (kar je redkeje) nanj ne odgovori.

Oseba fikcije bo v tej igri skrivalnice z gledalcem igrala privilegirano vlogo. Tudi zanjo se predpostavlja, da nekaj vidi (in ve) znotraj diegetskega prostora in časa, in razvoj pripovedi je v veliki meri odvisen od tega, kar oseba ve ali česar ne ve. Toda to, kar vidi (ve) ni nujno istovetno s tem, kar vidi (ve) gledalec. Tako se med gledalcem in osebo nastavi spodnik, neenako odnos do videnja (vedenja), neenako razvijajoč se odnos, ki igra odločilno vlogo v gledalčevem razmerju do slikovne pripovedi.

Ta igra med videnjem (vedenjem) osebe in videnjem (vedenjem) gledalca pozna v filmu neštete variacije, vendar se v glavnem opira na enostavno paradigmo štirih osnovnih pozicij:

— *Oseba ve\* gledalec ve*: to je ničelna stopnja napetosti med vednostjo gledalca in vednostjo osebe. Karakterizira gladko in prosojno pripoved, ki ne igra niti na prostor zunaj polja niti na maskiranje. V to strukturo bi sodile vse figure, ki izvirajo iz takojšnjega šiva: oseba gleda proti prostoru zunaj polja, naslednji kader pa pokaže, kaj vidi; ali: šum, ki prihaja iz prostora zunaj polja; pritegne pozornost osebe, naslednji kader pa nam pokaže vir tega šuma itn. To strukturo karakterizira slabo vpletanje gledalca, vtis očitnosti in nemotenege poteka pripovedi.

— *Oseba ve\* gledalec ne ve*: to je primer, ko močno prisoten prostor zunaj polja ni zaščit, ali ko gledalec bere na obrazu osebe čustvo, ki ga je izzval nekdo ali nekaj, kar ostane zunaj polja oziroma je skrito gledalčevemu pogledu in česar montaža takoj ne razkrije.

Ta struktura prikrajša gledalca v njegovi želji, da bi vse zaznal. Vpiše manko v verigo slik in postavi gledalca v stanje pričakovanja. To je struktura preloženega razodetja, pripovedi z uganko — a vsaka pripoved je na določen način pripoved z uganko.

Gledalčevu pričakovanju se usmeri na nastop razkritja, na naknadne pojasnitve, na spletko; pogosto ga spremlja slabo poistovetenje z osebo.

— *Oseba ne ve/gledalec ve*: za gledalca se predpostavlja, da naj bi zaznal in vedel vse, kar se pokaže na ekranu. To pa ne drži za osebo, ki naj bi videla le to, kar lahko verjetno vidi. Še več, montaža lahko povsem arbitrarno razkrije gledalcu znake, dogodke, podatke, ki jih oseba — po logiki pripovedi — ne more videti ali poznati.

Ta struktura ima več načinov: oseba bodisi ne more videti (spi, ima zavezane oči, je slepa) tega, kar se okoli nje dogaja; bodisi ji nekaj zakriva del prostora, ki ga gledalec lahko vidi; ali se nekaj dogaja za njo; oseba je na enem kraju, vzporedna montaža pa nam pokaže, kaj se dogaja na drugem itn.

Ta v filmu močno izkoriščena struktura postavlja gledalca v privilegirano pozicijo v odnosu do osebe, ki še ne ve, kaj se spleta, kaj se ji bo pripetilo, kaj jo čaka, medtem ko gledalec vse to že ve. Vendar je to tudi še najbolj ugodna struktura za gledalčevu identifikacijo z osebo: gledalec prehiteva njeno presenečenje, tesnobo ali veselje in vse to na določen način izkusi pred njo in namesto nie. Gledalčevu ugodje ni ugodje uganke, marveč uživanje v situaciji, kjer se lahko "naslaja" ob tesnobi, radosti itn.

— *Negotova pozicija: je gledalec res videl? ali oseba ve?* Gledalec zelo rad sprejme dejstvo, da (še) ne ve, ker sodi pričakovanje razkritja k samemu ugodju pripovedi. Tu je veliko stvari, za katere gledalec ne ve, ki mu jih slika in montaža skrivata, vendar obenem ve, da jih še ne pozna in zato tudi te stvari ne ogrožajo zares njegovega obvladavanja pripovedi. Negotovost in dvom sta veliko manj prijetna: je oseba videla ali ni? (sumljiv spoj); je njena vednost zanesljiva? (dvomna montaža). Včasih gledalec dobro začuti, da je "zgrešil" podatke, ki jih je ekran sicer posredoval, in zdaj manjkajo njegovemu branju.

Tako v enem kot drugem primeru se počuti gledalec ogroženega v svojem obvladovanju pripovedi, zgublja zaupanje v svojo vednost (o tem, kar pozna in česar še ne pozna) in izkusi tako situacijo kot oviro, neugodje, razen če je ne pripiše "napaki" samega filma.

Ta strukturalna igra pozicij med vednostjo gledalca in vednostjo osebe, ki pritegne k delu tako kode fotografske slike kot kode montaže, na odločilen način posega v gledalčev odnos do slikovne pripovedi in njenih oseb. Zato s polno pravico pripada analizi identifikacije.

## Identifikacija

### Uvod

Beseda "identifikacija" je zelo dolgo služila raznim meglenim govorom o filmu, da bi na dovolj zmeden način označila to, kar se dogaja med gledalcem in filmskimi osebami. Nad vse marljivo so jo uporabljali zlasti moralistični kritiki, da bi razkrinkali vsa hudodelstva, ki jih film zagreši nad mladimi in slabotnimi gledalci. Ta beseda je, skratka, veliko krožila v razpravah o filmu in skušala opredeliti mesto globokega gledalčevega razmerja do filma, vendar je najpogosteje prispevala le k nadaljnji ohranitvi tega domnevno skrivnostnega razmerja ter ga napolnila v analizo k individualni psihologiji (in njenim conam neizrekljivega), ali pa ga razredčila v nekakšnih (ideoloških) splošnih kolektivne psevdopsihologije.

Ko se je pričela semiologija konstituirati kot strogo znanstveno raziskovanje slik in filma, je izdelala svoje postopke in raziskovalne metode na osnovi vodilne znanosti v 60. letih — lingvistike: tedaj se je torej zanimala predvsem za imanentno analizo filmske govornice in njenih kodov ter vzpostavila nekolikanj divjo metodološko zaporo, ki je na določen način izključila subjekta-gledalca.

V zadnjih letih se je semiološki interes znatno prestavil, pri čemer je odigrala odločilno vlogo knjiga Rolanda Barthesa *S/Z*, ki je v raziskovanju teksta spremenila bolj perspektivo kot teoretsko držo, kajti analiza Balzacove novele *Sarrasine* je v celoti temeljila na teoriji o več kodih

teksta: omrežje kodov je v tej knjigi postalo sredstvo učinkovitega branja teksta in to branje je v samem tekstu že postuliralo mesto bralca.

Ta perspektivna razgrnitev dela kodov je odkrila novo raziskovalno območje tudi na filmskem področju: namreč gledalčev odnos do filma. In to raziskovanje se je odtlej odvijalo v dveh dokaj različnih, ne pa tudi divergentnih smereh: ena smer, ki jo vodi Christian Metz, si prizadeva definirati psihični režim, splošno metapsihološko pozicijo filmskega gledalca in ne le gledalca posameznega (ali določenega tipa) filma; orisati skuša profil "filmskega stanja" v odnosu do budnega stanja, do sanj, halucinacij itn., ki mu išče določila in pogoje v kinematografskem označevalcu (tej "realni" sliki odsotnega predmeta) ter v kinematografski tehniki in instituciji (npr. mehanizmi projekcije).

Druga smer, ki je bolj v brazdi Barthesove knjige *S/Z*, se ukvarja s tekstualno analizo filmskih sekvenc. V tem pristopu k filmskem tekstu najdemo včasih točko členitve med delom kodov (produkcije pripovedi in smisla) in pozicijo subjekta-gledalca, vpisano v film kot gledalčevo mesto (deloma po zaslugi samih kodov). Tekstualna analiza si torej prisvaja teoretsko držo, ki ji v njenem omejenem raziskovalnem območju dovoli, da poveže teorijo kodov in teorijo subjekta-gledalca, ki sta bili doslej ločeni teoretski konstrukciji z dvema različnima izvoroma — v lingvistiki in psihoanalizi.

Fenomen identifikacije je nedvomno eden tistih pojavov, ki najbolj legitimno pripadajo tej artikulaciji, kolikor le-ta postavi v igro strukturo subjekta, ki je v filmu "močno odvisna od dela kodov, začrtujočih gledalčevo mesto v samem filmu.

### Koncept identifikacije v psihoanalitski teoriji

Najprej moramo to besedo "identifikacija" iztrgati iz pojmovnega konteksta meglene psihologije, s katero je bila najpogosteje povezana, in jo preusmeriti na koncept identifikacije, kot ga je proizvedel Freud, zlasti v drugi teoriji psihičnega aparata (imenovani Druga Topika), kjer zaseda centralno mesto.

Za freudovsko psihoanalizo je identifikacija temeljni proces, po katerem se subjekt najprej konstituira in nato zgradi svojo osebnost, tj. Jaz, ki je bistveno imaginarna konstrukcija.

V otroški dobi je identifikacija, ki jo Freud imenuje "primarna", razmerje nerazlikovanja med subjektom (otrokom) in drugim (materjo), med subjektom in objektom, kjer predmet še ni postavljen kot neodvisen.

V *stadiju ogledala* (ki ga je teoretsko obdelal Jacques Lacan) nastane prvi zasutek Jaza. Otrok se poistoveti s podobo podobnega (ali s svojo lastno

sliko v ogledalu), ki mu omogoči, da zazna in imaginarno konstituira svojo telesno enotnost in hkrati prepozna podobnega kot drugega, kar zagotovi eksistenco Jaza.

Otrok torej identificira svoj Jaz kot obliko enotnosti tako, da se poistoveti s sliko podobnega, drugega: to poistovetenje s sliko podobnega bo matrica vseh drugotnih in kasnejših identifikacij, s katerimi se bomo tukaj ukvarjali.

Sekundarne identifikacije se bodo konstituirale na osnovi ojdipovske faze in njene razrešitve. Ojdipovsko krizo karakterizira predvsem skupek želja do staršev: ljubezen in spolna želja do starševske figure nasprotnega spola, sovraštvo in smrtna želja do starševske figure istega spola. Vendar je Freud zmeraj vztrajal pri ambivalentnosti teh investicij, povezani z otrokovo dvospolnostjo: v igri s homoseksualnimi komponentami je otrok hkrati v situaciji želje in ljubezni do starša istega spola in v situaciji ljubosumja in sovraštva do starša nasprotnega spola. Freud potem znova najde to ambivalenco v transferu, med analizo, ki oživi ojdipovske investicije, tako da analizirani subjekt izkazuje protislovna čustva do analitika.

Ojdipovska kriza se bo razrešila na način identifikacije: investicije v starše so kot take opuščene (kot fiksirane na fizično osebo staršev) in nadomeščene s serijo (sekundarnih) identifikacij, ki bodo vzpostavile različne instance Jaza, Nadjaza, ideala Jaza.

Ta serija identifikacij, ki bo bolj ali manj uspešno razrešila ojdipovsko krizo, torej strukturalno zavzema nadaljevanje mesta ojdipovskih investicij in bo organizirala psihično osebnost subjekta. Te identifikacije so matrica vseh bodočih subjektivnih identifikacij.

Če se torej ojdipovska kriza razreši po poti identifikacije, tedaj je jasno, da so te identifikacije že zaradi svojega ojdipovskega izvora zapisane nekoherentnosti in ambivalenci. Eden izmed učinkov tega ambivalentnega značaja identifikacije bo mešan občutek ugodja in tesnobe, ki jo pogosto spremlja.

Identifikacija je središnji fenomen v konstituciji Jaza — tega Jaza, ki ga je Lacan definiriral kot "ropotarnico identifikacij" in ki je od same svoje konstitucije naprej predan imaginarnemu in slepilu. Zaradi ojdipovskega izvora ima vsaka identifikacija dvojni značaj:

— *regresivna* v odnosu do resnične objekte relacije (film bo že s samim svojim dispozitivom reproduciral ugodne pogoje za to regresijo) — in *ambivalentna*, se pravi, karakterizirana s stalnim menjavanjem drž in vlog: subjekt se poistoveti z napadalcem in napadenim hkrati, z očetom in materjo, z želečim in s tistim, ki prepoveduje (film bo to igro

razdvajanja dovolj dobro izvajal z menjavanjem zornih kotov).

### Identifikacija s pripovedjo

Zdaj, ko smo opozorili na to temeljno vez med identifikacijo in ojdipovsko strukturo, bi morali še poudariti že večkrat nakazano in analizirano analogijo med ojdipovsko strukturo in temeljno strukturo klasične pripovedi.

O klasičnih pripovedih je ugotovljeno, da so na svoj način preigravale ojdipovsko sceno, soočenje želje in zakona. Klasična pripoved gradi svoj potek na zasledovanju in zmeraj preloženem uresničenju želje, na pričakovanju, da se bo zapolnil (zmeraj znova vrženi) razmik med željo in njenim predmetom, razmik, ki ga je pripoved sama izgrebla, da bi se vpeljala in pritegnila gledalca v igro pričakovanja. Začetno ravnovesje se zaznamuje z neko razpoko, ki jo bo pripoved nenehno in zaman zapolnjevala, da bi tako bolje ohranila njeno grozljivo in z njo gledalčevo željo razrešitve. To osnovno strukturo pripovedi, kjer se želja artikulira okoli manka, spremlja torej nemožna ali zmeraj zakasnela zadovoljitev.

Imamo torej zelo splošen nivo, kjer je slikovna pripoved najprej pripoved kot taka, ki angažira globalno gledalčevo identifikacijo, ki je še nerazlikovana reaktivacija identifikacij, izhajajočih iz ojdipovske strukture: to so npr. občutki občudovanja, strahu, sovraštva, želje itn.; vsekakor pa nek splošen občutek, da se v tem dozdevku (videzu) odigrava nekaj, kar gledalca zadeva in spominja na njegove lastne zaplete z željo in zakonom — skratka, kar doseže, da gledalec "vstopi" v pripoved. To je najbolj arhaičen nivo gledalčevega odnosa do slikovne pripovedi, toda ravno tu temelji možnost bolj diferencirane identifikacije: brez te temeljne identifikacije, brez te prilepljenosti na samo narativno dejstvo bi bil film le absurden mozaik disparatnih in nerazumljivih slik.

### Primarna identifikacija v filmu

Kot je ugotovil Jean-Louis Baudry v svojih spisih, lahko pri filmu razlikujemo dve identifikaciji: *primarno* (poistovetenje subjekta z gledanjem), ki bi bila pogoj *sekundarne* (usmerjene na osebe in samo fikcijo).

To, kar v teoriji filma imenujejo *primarna identifikacija* (ki jo moramo skrbno razlikovati od primarne identifikacije v psihoanalizi, v odnosu do katere je vsaka kasnejša identifikacija sekundarna, seveda tudi ta "primarna kinematografska", kot jo imenuje Metz), je identifikacija s subjektom gledanja, gledalčevo poistovetenje z lastnim pogledom. Pred gledalcem, negibno sedečim v kinodvorani, se na ekranu odvijajo oživljene slike, ki ponujajo njegovem pogledu (dvodimenzionalni) dozdevki (videz) realnega sveta. Primarna identifikacija je ravno tista, v kateri se

gledalec izkusi kot (privilegirani, transcendentalen) subjekt gledanja: on je tisti, ki vidi ta pejsaž, ki "z očmi sledi" tej osebi (v primeru vožnje), ki s pogledom preleti ta prizor (v primeru panorame). Gledalec sicer nekje dobro ve, da ni on tisti, ki je to videl, marveč kamera, da te ploskve slike niso realno, marveč dozdevki v dveh dimenzijah, projiciran z neko mašino; da je njegov pogled v bistvu negiben, prilepljen na ekran, in da je kamera tista, ki je spremljala osebo ali preletela prizor — toda čeprav vse to ve, pa primarna identifikacija doseže, da se poistoveti s subjektom gledanja, s pogledom same kamere. Čeprav je gledalec v sliki fizično odsoten, je na nek način nadprisoten, navzoč kot žarišče zaznavanja slike, kot transcendentalni subjekt gledanja, kot vseznavni subjekt.

Kod perspektivne reprezentacije igra odločilno vlogo v tej gledalčevi iluziji, da je on sam središče, žarišče gledanja slike. To središčno, privilegirano, edinstveno pozicijo nakaže gledalčevemu očesu ravno organizacija slikovne reprezentacije okoli neskončne točke.

### Sekundarna identifikacija v filmu

Medtem ko je primarna identifikacija na nek način poistovetenje s samim dispozitivom reprezentacije (zato je na delu tudi v nepripovednih filmih brez oseb, ker še zmeraj ostaja fikcija pogleda), pa *sekundarna identifikacija* označuje poistovetenje s predstavljenim, s svetom pripovedi. Na najbolj globalen način običajno definirajo sekundarno identifikacijo kot poistovetenje z osebo. Oseba je v klasični pripovedi dejansko kraj privilegirane gledalčevega obešenja na fikcijo: da bi se zaporedje kadrov zanj organiziralo v koherentno in zaželjivo pripoved, kjer se dogaja nekaj, kar ga zadeva, ali da bi ga film "prijel", je odvisno prav od tega, kolikor se gledalec od kadra do kadra identificira z osebami.

Če je pravilno reči, da je sekundarna identifikacija v osnovi poistovetenje z osebo kot figuro podobnega v fikciji, kot žariščem gledalčevih čustvenih investicij, pa lahko izhaja iz tega izraza "poistovetenje z osebo" tudi zelo motna ideja o realnih mehanizmih sekundarne identifikacije v filmu. Ta ideja, pogosto prisotna v ozadju številnih kritičnih člankov o filmu, predpostavlja določeno trajnost in inertnost sekundarne identifikacije: gledalec naj bi se skozi ves film identificiral z eno ali dvema glavnima osebama fikcije, pri čemer bi bilo to poistovetenje v glavnem odvisno od splošnega profila osebe, se pravi, od njenih psiholoških značilnosti in vloge v fikciji.

Ta pogled na sekundarno identifikacijo nikakor ni napačen ali nezanimiv: kaže na pomemben vidik gledalčeve identifikacije, ki je v klasični pripovedi na široko determinirana z določeno tipologijo oseb — dobri, hudobni, pozitivni junak, žrtev itn. — ki dobijo mesto v tej

tipologiji zaradi svojih fizičnih lastnosti in vloge v fikciji ter tako oživijo čustva, izvirajoča neposredno iz ojdipovskih identifikacij: od tod poistovetenje z osebo, ki je nosilka protislovne želje, občudovanje junaka, ki predstavlja ideal Jaza, ali strah pred očetovsko figuro itn.

To, o čemer pa ta pogled ne more poročati, je skrajna fluidnost identifikacijske realizacije skozi pripovedni tok filma: to so nadalje vsi preobrti, nenadne preobrazbe, stalne dvomnosti, ki tkejo to relacijo med odvijanjem filmskega teksta; in končno je to delo kodov v površinskem tekstu, kjer organizira vse drobne ovinke in kroge identifikacijske relacije. Ta pogled torej spregleda vse tisto, kar definira mesto gledalca v verigi slik in kar so pričele natančnejše odkrivati šele tekstualne analize (najpogosteje obravnavajoče kratek fragment, eno ali dve sekvenci).

Določena izkušnja, ki jo gotovo pozna vsak gledalec, nekoliko zamaje to prespšno idejo o poistovetenju z osebo: to je primer, ko gledalec stopi v kinodvorano sredi filma, o katerem ni nič vedel, vsaj kar zadeva osebe in pripoved. Vendar se bo zelo hitro "prilepil" na pripoved in to vsaj prvi hip ne bo zaslug poistovetenja z osebami. V nasprotju z drugimi gledalci, ki so videli film od začetka, on ne pozna oseb fikcije in tudi ne more takoj uganiti njihovega splošnega profila in psiholoških pobud. Tako bi se zdelo, da zahteva sekundarna identifikacija daljši čas familiarizacije z osebami fikcije. Vendar ni tako, kajti najpogosteje že nekaj kadrov zadostuje za vzpostavitev identifikacije s "predstavljenim", s samo naracijo. V splošnem zadostuje že narativno prostor ene sekvence in da se v to sekvenco vpiše neka *situacija*, določeno omrežje relacij, določena struktura. Ni važno, če gledalec še ne pozna oseb, dovolj je, da identificira situacijo, in že se bo znašel v igri sekundarnih identifikacij.

Identifikacijska relacija torej ni psihološka (v smislu odnosa gledalčeve psihologije do psihologije oseb), marveč strukturalna: relacija strukture subjekta, ki ureja igro sekundarnih identifikacij, do strukture pripovedi, ki to igro upogne navznoter.

Zato identifikacijska relacija ne more biti opisana kot monolitni fenomen, temveč kot skrajno fluidna relacija, spretnljiva in omahljiva, kakršna se izgrajuje v realnem procesu gledanja filma: vsaka sekvenca, ki vpelje novo situacijo, preporazdeli vloge, znova požene igro sekundarnih identifikacij ter ponovno oriše mesto gledalca. Tako identifikacijska relacija je še toliko manj monolitna in inertna, kolikor že na ravni vsake sekvence, vsake nove situacije, ohrani svojo izvorno ambivalenco: v prizoru z nasiljem npr. se bo gledalec hkrati poistovetil tako z napadenim (občutek tesnobe) kot z napadalcem (občutek sadističnega ugodja) in hitro prehajal

od ene drže do druge. Dejstvo, da ena od obeh težej prevlada nad drugo, nas ne sme zapeljati, da bi pozabili na temeljno zamenljivost identifikacije, ki jo bo sicer na svoj način prevzel površinski tekst.

#### Podkodi identifikacije v površinskem tekstu

Površinski tekst je prav tisti nivo, kjer lahko opazujemo, kako se v okviru sekvence kader za kadrom organizirajo drobni krogi in ovinki, ki bodo zapognili sekundarno identifikacijo.

Pri delitvi kadrov uporablja klasični razrez menjavo zornega kota, fokalizacijo, kadriranje, torej stalno in občutno premeščanje gledalčevega zornega kota na predstavljeni sceno. Prav v tem je delo določenega števila kodov, ki v površinskem tekstu posnema to igro preobrazb in sprememb vlog, ki je značilna za samo identifikacijo.

Ta podobnost med zamenljivostjo identifikacije in variacijami zornega kota v klasičnem razrezu ni nikakršen znak determinizma: iz tega tudi ne izhaja, da naj bi si klasični razrez na ta način zagotovil kontrolo nad mehanizmi identifikacije. Identifikacija je ravno toliko odvisna od osebne strukture subjekta, konstitucije njegovega imaginarnega Jaza, kot od samega filma. Vse, kar lahko rečemo o delu kodov, je to, da začrta v filmskem tekstu prednostne linije, zaznamuje določene strukture in zapogne gledalčevo relacijo na verigo slik, nikakor pa ne bi moglo nakazati identifikaciji nekakšnega obveznega poteka, enakega za vsakega gledalca.

Če definiramo kot podkode identifikacije vse kode, ki v filmskem tekstu umeščajo in strukturirajo identifikacijsko relacijo, lahko hitro ugotovimo, da pride v to kategorijo večina kodov (če ne kar vsi), ki prečkajo slikovno pripoved.

Vsak kod fotografske slike, vsak montažni podkod itn. neposredno sodeluje pri izgrajevanju identifikacijske relacije med gledalcem in filmom. Ne moremo si zamisliti nekega specifičnega koda, ki bi delal izključno v korist identifikacije.

V semioloških spisih o filmih je postala navada, da prihranijo naziv podkodi identifikacije za vse tiste, ki zelo determinatno posredujejo v gledalčevi identifikaciji z osebo fikcije.

Njihov prototip je nedvomno *kod pogledov*, ki ureja določeno število figur (spoj na osi pogleda, kader/proti-kader itn.), v katerih je gledalčev pogled primoran, da se poistoveti s pogledom osebe. V tej delegaciji pogleda klasična sekundarna identifikacija z osebo odstopi mesto primarni identifikaciji: gledalec se poistoveti s svojim lastnim pogledom in le-tega poistoveti s pogledom osebe, ki je trenutno ni na ekranu. Tukaj doživi gledalec določeno prisilo, celo nasilje, kajti

primarni značaj identifikacije s pogledom osebe mu ne pusti nobenega roba svobode: če gleda sliko, je njen ujetnik.

Na bolj diskreten način intervenira *kod zornih kotov*, ki začrta nekaj privilegiranih kotov na scenski prostor. Vsak od njih bo — ne da bi bil nujno zorni kot osebe — vpisal med različne figure fikcije določeno hierarhijo, določene prostorske odnose, silnice, ločnice. Montažna artikulacija teh različnih zornih kotov (njihovo ponavljanje in kombiniranje) bo omogočila površinskemu tekstu, da strukturira reprezentacijo situacije, ustvari omrežja relacij med osebami, drugačna od tistih, ki izvirajo iz stroge dramatične situacije, ter da z večjo ali manjšo jasnostjo oriše v tem relacijskem prostoru mesto gledalca.

Potem je tu še en kod, ki nedvomno na odločilen način posega v sam tekst, da bi v njem zaznamoval mesto identifikacije — to je kod, ki ureja *izrez (taille) oseb* na sliki. Za Hitchcocka, ki je izjemno obvladal to področje, je ta kod, ki ga sam imenuje "izrez slike", glavno režiserjevo sredstvo za poigravanje z gledalčevo identifikacijo. V klasičnem razrezu prizora omogoča ta kod ravno toliko figur identifikacije z osebo kot je možnosti strukturiranja prizora v funkciji izreza osebe na ekranu: tako omogoča, da vpišemo osebo bodisi kot eno izmed figur v dekoru fikcije, bodisi da jo osamimo (z velikim ali bližnjim planom), da bi se znašla z gledalcem iz oči v oči itn.

V tem delovanju podkodov identifikacije znova najdemo posredovalno silo instance izjavljanja. In osrednje mesto tega posega je klasični razrez sekvence, razrez, ki prelomi globalno situacijo (globalni prostor) na ravno toliko zornih kotov, kadriranje in fokalizacij, kot je različnih kadrov.

Videli smo, kako je identifikacijo potegnili v igro situacija, ki je strukturirala odnose med osebami (ali na bolj splošen način — figure fikcije). Delo razreza, kjer bo instanca izjavljanja posegla v identifikacijo, je prav v tem, da z igro prelamljanja (kodiranega v svojih osnovnih figurah) neenako popači to strukturo, zaznamuje v njej dominantni pol, zariše razmejitvene črte, prednostne relacije, skratka da gledalčevi identifikaciji nudi slepilo popačujočega, vendar fascinantnega ogledala.

To poglavje bomo sklenili s tekstom Alfreda Hitchcocka, ki z izredno preprostostjo in očitnim ludičnim ugodjem dokazuje njegovo čudovito poznavanje (in mojstrsko obvladanje) podkodov identifikacije. Gre za sekvenco iz *Ptičev*, tisto pred prvim napadom ptičev skoz dimnik Mitchove hiše.

"Odločil sem se, da bom pokazal mater, kot jo vidi Melanie. Prizor se prične s skupino oseb, ki jo sestavljajo šerif, Mitch, njegova mati in v ozadju Melanie. Ves prizor bo nato obstajal v prenosu objektivnega

zornega kota na subjektivnega. V skupini statičnih obrazov osamimo materin obraz, ki se odlepi in postane gibljiva oblika; mati se skloni, da bi očistila tla, in to gibanje navzdol pritegne vso vašo pozornost na mater. Zdaj se vrne k Melanie. Ona gleda proti materi. Kamera pokaže mater, ki kroži po sobi in pobira polomljene predmete; potem se zravna, da bi obesila nazaj na steno uokvirjen portret in tedaj pade mrtev ptič s hrba okvira. Kratki rez nas vrne k Melanie, ki opazuje vsako materino kretnjo in napravi nekaj sunkovitih premikov. Vsi ti njeni gibi in njen izraz kažejo naraščajočo vznemirjenost in zaskrbljenost za mater in njeno čudno vedenje. Vsa ta vizija stvarnosti pripada le Melanie, ki zdaj pristopi k Mitchu in mu reče: "Mislim, da bom čez noč ostala tu." Da bi prišla do Mitcha, mora prečkati prostor, vendar jo med tem prehodom obdržim v velikem planu, ker njena zaskrbljenost in vznemirjenost zahtevata, da ohranim isto dimenzijo slike. Če bi tukaj rezal ali se oddaljil, bi s tem zmanjšal njeno vznemirjenost. Izrez slike je emocionalno zelo pomemben, zlasti kadar uporabljamo sliko, da bi ustvarili identifikacijo s publiko."

prevedel: Zdenko Verdovec

festivali — Moskva '81

# Filmska olimpijada

## Milutin Čolić

Če bi hotel kateri od pet tisoč gostov letošnjega 12. filmskega festivala v Moskvi videti vse filme, bi moral (če računamo, da traja eden okoli dve uri) prebiti v dvorani nepretrgoma petdeset dni. Toda, ker je znano, da povsod pa tudi v Moskvi, ostanejo gostje (razen novinarjev) v dvoranah dnevno največ dve uri, bi potreboval, če bi hotel v takšnem tempu videti vse filme, skoraj dve leti. Torej je dobro, da je ta "nekdo" v petnajstih dnevih, kolikor je trajal festival, videl vsaj petnajst filmov od petstotih, kolikor jih je bilo prikazanih v uradnem, informativnem in častnem programu.

Na tem festivalu sodeluje vselej okoli sto nacionalnih kinematografij z vseh kontinentov in tako je bilo tudi letos. Teh petsto filmov je bilo iz petinpetdesetih držav. Festival je tekmovalen, toda na njem ni toliko tekmovalnih strasti, niti poslovnih ambicij (čeprav ima tudi komercialni program), da bi bil podoben mnogim drugim iz tako imenovane družine "A-festivalov". Zato kličejo Moskvo "filmska olimpijada". Njen kozmopolitizem ima nekoliko bolj širokogrudne kriterije, zato ne vztraja pri strogi selekciji, ne sledi nikakršni avantgardi, ali podobni ekskluzivni estetiki. Važno je priti v Moskvo (hotel "Rosija" sprejme okoli 6.000 ljudi in je kot majhno mesto, v katerem je mogoče dobiti vse), skleniti kakšno znanstvo in morda videti tudi kakšen film. Z eno besedo — važno je sodelovati.

Deviza moskovskega festivala je "Za mir med narodi, za prijateljstvo med ljudmi", kar bi lahko odrazilo tudi nekaj iz splošne politike države, njene mednarodne politične filozofije. Tako je, če bi rekli za Cannes, da na dober način združujejo estetiko in ekonomijo, da ima Berlin ambicijo, da bi bil avantgarden (čeprav za to zadnje čase ni več preveč zagret, ker tudi avantgarde ni ravno mnogo), če predstavlja San Sebastian najbolj primerno obliko za srečanje evropske in južnoameriške kinematografije, ki je na starem kontinentu najmanj prisotna, in če so nazadnje Karlovy Vary preludij Moskvi — potem je sama Moskva festival majhne, tihe, politične animacije.

Za petnajst nagrad (tudi v tem je Moskva bolj galantna) je letos tekmovalo štirideset filmov, po načelu ena država en film! To je načelo, izjema je le gostitelj, ki lahko prikaže dva filma (v Cannesu tekmujejo kar štirje francoski filmi).

Ko je bil festival pred leti v Kremlju, čigar kongresna dvorana ima okoli šest tisoč sedežev, je bila največja težava organizatorjev, kako zagotoviti red, kajti vsak deseti Moskvočan je hotel gledati filme. Sedaj je festival v dvorani hotela "Rosija", v kateri je okoli dva tisoč sedežev, pa imajo prireditelji zaradi vstopnic še večje težave. Do njih bi rado prišlo na tisoče ljudi, še posebej, kadar so na vrsti ameriški filmi, zato je mogoče videti ob povečanih vrstah tudi več pripadnikov varnostne službe.

Festival je otvoril film "Lenin v Parizu", kar je bil še en razlog za povečano zanimanje, še posebej, ker ga je režiral slavni Sergej Jutkevič. Poskus, da bi nekaj stila iz časa Lenineve emigracije v Parizu prenesli v današnje razumevanje te osebnosti, kot tudi Leninovo razumevanje te dobe — ni dal željenega rezultata. Notranji razumovalec, kateremu sledi slika, ne daje doživetja poetične kronike, kot si je to zamislil Jutkevič. "Lenin v Parizu" je bil prikazan seveda izven konkurence kot

tudi francoski film "Podeželanka", ljubzenski film s sociopsihološkimi aplikacijami, toda brez obvezujočih vrednot.

Poljski film "Nočni metulj" je otvoril tekmovalni del festivala in vzbudil večjo radovednost kot katerikoli poljski film doslej. Ne verjamemo, da le zaradi samega filma, temveč tudi zato, ker se je tiste julijske dneve temperatura okoli poljske "Solidarnosti" dvigala do vreliščne točke. Gre za zgodbo o novinarju, ki vodi stalno oddajo "Radio-telefon", neke vrste avdio-javno tribuno, ki so jo nekateri razumeli kot realistično pripoved o človeku, ki so ga osebne in družinske težave pripeljale v depresijo tako, da ni bil več v stanju, da bi svoje poslušalce branil, vzpodbujal in usmerjal, kar je bil namen oddaje. Drugi pa so videli v filmu diskretno, do določene meje konfuzno, toda prepoznavno parabelo o Poljski danes, ki se je tako kot novinar znašla v inerciji, zmedenosti in nemoči, da bi naredila korak naprej.

Film se giblje izključno v sferi psihologije, pri čemer je stanje naznačeno že na začetku tako, da je vse, kar pride kasneje le variacija tega; začarani krog, iz katerega glavni junak nima izhoda. To poanto izraža režiser, dosleden artificialni naravi filma — s stilizacijo. Po številnih nesporezljivih se glavni junak, njegova družina in prijatelji sestanejo, pijejo in končno je vse v najlepšem redu. Toda to zaključno sekvenco je mogoče razlagati tudi drugače: kot privid spokojnosti, oziroma kot ironičen podtekst.

Danski film "Baron za en dan" je groteska o kmetu, ki je za štiriindvajset ur postal baron ali — kako se je nekemu kmetu sanjalo, kar mu je bilo milo. S posmehom, ki pa ni bil namenjen njemu, temveč razredu, o katerem sanja, to je fevdalizmu, so Danci aktualizirali staro zgodbo, da bi asociirali večni, to je sodobni razkorak med človekovimi sanjami in resničnostjo. Toda to bi lahko naredili bolje.

Z moralnimi problemi, toda iz današnje perspektive in bolj neposrednih socialnih motivov, se ukvarja tudi argentinski film "Rekviem za mojega prijatelja", v katerem je tako kot v poljskem, glavni junak novinar. Po formi kriminalka, je film v stalni dilemi med umetniškimi ambicijami režiserja in utilitarno težnjo producenta in takšen tudi ostaja — hibrid. Moskva je bila letos do neke mere poligon ženskega maščevanja moškemu, čeprav tega sama seveda ni hotela. Slučajno se je na festivalu znašlo nekaj filmov posvečenih ženskim problemom, problemom njihove socialne, družbene in človeške eksistence. In vsi ti filmi, ki so prišli iz različnih koncev sveta, različnih oblik, fabul, vsebin, so si v enem enaki: v prepričanju, da je ta svet zgrajen na krivici, ne samo na tisti običajni (ekonomski itd.), temveč na krivici biološkega favoriziranja moškega in njegove domnevne superiornosti tako, da vse ženske težave izhajajo prav iz tega biološkega nesmisla.

Teh deset filmov, ki so bili prikazani na festivalu, niso posnele feministke in ne zastopajo teorije "krvi", toda iz konteksta socialnih vsebin je mogoče asociativno izluščiti nezadovoljstvo sodobne ženske tudi zaradi njene neenakopravnosti v zakonu, družini, družbi, oblasti, nasploh.

Razumljivo je, da so v vseh, ali vsaj v večini filmov prisotni občutki, da se položaj ženske v sodobnem svetu ne more spremeniti s tem, da bi vzele pravice moškimi, z njihovim bojkotom, kot si to predstavljajo ekstremne feministke, temveč le tako, da se z borbo doseže ukinitve razrednih in socialnih razlik.

Oglejmo si nekatere filme.

Kanadski film "Srečala se bova v ponedeljek" je nekoliko sentimentalna zgodba o današnji ženski v času in družbi, ki je strogo moška. Izpostavljena je krivica močnejšega spola in težko ji uspeva, da bi dobila zase karkoli drugega, kar ni v njeni tradicionalni usodi — da je predmet!

Usoda ženske v današnjem svetu je takšna, da se tudi tedaj, ko postane heroj, to herojstvo dokaže z žrtvijo, smrtjo. Dobesedno tako, kot je to v turkeštanskem filmu "Djamilino drevo", v katerem ženska dobrota, trpljenje in močna volja, da sama kot glava družine zdrži vse preizkušnje, ki jih prinaša vojna (iz katere se mož ne vrne), plača ceno prav v trenutku, ko se prične mir. Čeprav dramaturško po malem naiven, pa s svojo nedolžnostjo in duhom animira, pa tudi vznemirja. Tam, kjer je po nesreči Djamila umrla, je zraslo drevo. Djamilino drevo.

Slabši je mehiški film "Pohujšanje", toda po duhu je podoben: revolucija ob začetku našega stoletja je končana, razglašeni mir pa je samo druge vrste vojna, kajti nesreč še

ni konec. V tej vojni mori miru, ko gre politična strast kontrarevolucionarja pred pametjo, ubije oficir svoje dekle — spet po pomoti, ker je mislil, da pripravlja izdajo. Tako kot v turkестanskem filmu je ženska tudi tukaj žrtev in to nedolžna, kljub temu, da deli usodi teh dveh žensk pol stoletja, ogromen prostor, ter antipodnost socialnih in družbenih sistemov.

Film "Naše kratko življenje" iz DR Nemčije že v naslovu sugerira, da človeku zaradi skrbi uhaja življenje. V središču je spet ženska, mlada arhitektka, ki po končani fakulteti s kolegi odide v provinco, kjer naj bi realizirali svoje mladostne ideale. Toda za sebe le težko najde mesto, kajti "splošno" ima prednost. Spet je žrtev ženska.

Finski film "Neka noč na obali" govori o generacijskih nesporazumih, do katerih pride, kadar ne občudujemo del očetov. To mladi počno, toda le do določene meje, potem pa se iščoč lastno identiteto spopadajo in so obtoževani, da so brez idealov, oziroma da jim gre le za neposredne grobe materialne interese. Mlada junakinja v filmu je nekoliko močnejša in se upira takšnim obtožbam ter odhaja v negotovost. To pa je prav tako določene vrste tveganje in odrekanje. V središču je torej spet ženska, kateri je dano, da se odreka in tvega.

Podobno je tudi z žensko v španskem filmu "Gary Cooper na nebu", ki se upira, kar pa ima težje posledice. To je režiserka na TV, ki svojega talenta in znanja ter uspeha pri delu ne uspe uskladiti s samo seboj, ker je takšne, neodvisne in svobodne osebnosti, ne sprejme okolje. Tako je ženska "črna ovca" v svojem okolju.

Nizozemski film "Simulant" oživlja čas Kennedyjevega umora, tragičnih dni v Kongu in samomora M. Monroe. Mračni dnevi, katerih posledice je čutiti povsod, še posebej pa so prizadeli mlade in ženske. Film govori o eni od teh življenjskih tavanj, o simulaciji življenja, za katerega inkarnacijo je vzeto neko dekle.

"Začasna ljubezen", ki prihaja z Madžarskega, se dogaja leta 1943 in govori o mladem Francozu, ki je ušel iz nemškega taborišča in išče zvezo z odporiškim gibanjem, ker se želi pridružiti Titovim partizanom, pa mu to ne uspe. Ostal je na Madžarskem in spoznal Klaro, madžarsko Židinjko, vse ostalo pa pride neizbežno: Klaro v getu ubijejo, Jacques pa se bori s partizani na Slovaškem, pričaka konec vojne in se vrne v Pariz. Film je dobro režiran, prav tako je izvrstna igra, morda je le zgodba nekoliko razvlečena. Toda tipično je, da je morala prav Klara kot ženska s svojim življenjem plačati ceno za vojne grozote.

Ena repertoarnih posebnosti je bilo — vračanje v preteklost. Slučajno je bilo mogoče videti v dveh dneh šest filmov, ki so se ukvarjali s preteklostjo. Seveda pa je bilo oživljanje preteklosti različno. Romunski film "Bleda svetloba žalosti" pripoveduje svojo zgodbo s skopimi, elegičnimi besedami, v podtekstu slika turbobne plastike, zaradi razbite, nerazvidne fabule romanesknega tipa pa je manj učinkovit. Toda ta film vztrajno kliče preteklost tako, da v tem hrepenenju po njej ni mogoče prezreti žalosti zaradi sedanjosti.

Avstrijski film "Bokerer", ki je prav tako spomin na preteklost, pripoveduje o človeku, dunajskem mesarju, ki se je upiral sprejeti nacizem; film živih in zelo aktualnih motivov, brez velikih besed ali vsiljivih sporočil. Govori o človekovih težavah v tistem času, vse kot izkušnja in kot protest v imenu humanizma. Zelo dober film, ki bi moral dobiti tudi uradno priznanje.

Novozelandski so v filmu "Fotografija" zelo originalni: kroniko gradijo na osnovi nekega s fotografijo obsedenega letopisca tako, da se iz mozaika težko lušči osnovna dramska nit. Toda jasno je, da so imele te reminiscence namen spomniti na težke pretekle časa, da bi s svojimi izkušnjami vplivale na sedanjost.

Moderni svet teži za mirom in slogo, toda moderni svet uzurpirava pravico narodov in ljudi, da bi živeli v miru. Ta klic, skorajda krik po miru, je bilo mogoče slišati tudi v Moskvi. Iraški film "Alkavidsja" je sicer zgodovinski, toda posnet je bil predvsem zato, da bi aktualiziral idejo o enotnosti Arabcev. Kubanski film "Graničarji" je kratki kurz o patriotizmu za mlade, izhodišče pa so izkušnje revolucije, ki jo je ogrožala kontrarevolucija. Film je zelo indikativen, saj z zgodbo iz preteklosti skuša govoriti tudi sedanjosti.

Portugalski film "Jutranje megle" je zgodba o mladih, ki jih od otroštva ogrožata duh in vzgoja cerkve, kar je zelo aktualno. Mongolski film "Hatan-Bator" pa je posvečen revolucionarnemu bratstvu s Sovjeti ob 60-letnici Mongolske republike.

Japonski film "Kalna reka" Otara Koheija je film iz današnjega časa, toda lahko bi ga vzeli kot izkušnjo preteklosti, ki bi hotela biti nauk za bodočnost. To je nežna in žalostna noveleta o otrocih, toda s posledicami, ki zadevajo odrasle, družbo. Mati enega od otrok živi brez moža v čolnu na rečni obali, drugi pa je sin bogatega gostilničarja. Otroka, med katerima ni razlik, sta prijatelja in takšni bi morali biti tudi njihovi starši.

Film o osamljenosti in dobroti, težavah in ponosu, bolečini in trpljenju brez ene same verbalne tirade o vsem tem, pa je vse to v njem. Poetičen, grenak, močan in human film. Ameriški film, ki ima v Moskvi publiko v vsakem primeru, je prav tako spominjanje. "Rešitev v slavi" Johna Hustona oživlja resničen dogodek iz vojne, ko so Nemci prisilili kijevske nogometaše, da so igrali z njimi nogomet — pod pogojem, da izgubijo! V kolikor ne, bodo ustreljeni, kot se je tudi zgodilo. Kajti kijevski nogometaši so se zakleli, da bodo zmagali, kar se je v Parizu tudi zgodilo. Huston je to zgodbo modificiral in iz nje naredil sijajen spektakel, kar je Sovjete spodbudilo, da so film diskreditirali, še preden je prišel v Moskvo. Toda selekcijska komisija ga je sprejela in ni se zmotila, čeprav bi se film lahko več ukvarjal z moralnim motivom tekme in manj s športnim rezultatom. Še posebej, ker Huston ni uspel svojega spektakla sugerirati kot metaforo.

Tudi sovjetski film "Teheran 43" je evokacija. Oživljanje zgodovinskega dejstva o tem, da so fašisti kovali načrt, da bi naredili atentat na "veliko trojko" v Teheranu, na Roosvelta, Stalina in Churchila. Toda to spominjanje na preteklost naj bi imelo predvsem pomen za sedanjost. Avtorji tega filma, ki je bil posnet v koprodukciji s Francozi in Švicarji (s pomočjo producenta Vladimirja Pavloviča, ki je bil prej režiser nekaj naših filmov "Otroci vojvode Šmita", "Oseka" in "Šoferja") želijo opozoriti predvsem na sodobni terorizem.

Film je pravzaprav dober primer vohunskega filma in ni najbolj primeren za takšen festival, toda tako ni mislila tudi žirija, ki mu je podelila eno glavnih nagrad! Od njega je bil prav gotovo mnogo boljši, tako so trdili vsi kritiki, med drugim tudi bolgarski film "Jo-ho-ho", sicer pravljica za otroke, toda tudi kot takšna bolj namenjena vesti starejših. Jugoslovanska kinematografija je bila letos v Moskvi celo s petimi filmi. V uradnem delu s filmom Predraga Goluboviča "Sezona miru v Parizu", ki ga je publika sprejela zelo pristručno, kritika pa se je spraševala, zakaj ni dobil kakšne večje nagrade od tiste, ki jo je. V takšnih primerih je najbolje citirati, kaj mislijo o našem filmu drugi, na primer sovjetski kritiki.

"Sprejem v Moskvi priča, da je vsebina nevsiljiva, sugestivna". Kritiki "Pravde" je posvetil največ prostora našem filmu, pri čemer je poudaril njegovo aktualnost in poziv k razumnosti, ki je je vse manj. Sovjetski tisk je poudaril izvirnost "tako ideje kot tudi Golubovičevega režiserskega postopka, s katerim se izogiba vsake propagandistike in govori o modernem terorizmu in oživljanju nacistične preteklosti z vestjo umetnika, ki je zaskrbljen zaradi indiferentnosti do povampirjenih fašističnih in nacističnih strasti..."

Lahko torej rečemo, da je ta naš film letos v Moskvi dostojno predstavljal našo kinematografijo, tožbe drugih pa, da na festivalu ni dobil tudi ustreznega priznanja, nam lahko le laskajo.

V Moskvi so bili predstavljeni še štirje naši filmi. "Razstava" V. Basare v konkurenci dokumentarnih filmov, ki na festivalu ni dobil nagrade, toda film je bil prikazan na moskovski televiziji, katere kritik je takorekoč zahteval, da je treba film takoj odkupiti za kinematografsko mrežo, čeprav ga je na televiziji videlo 50 milijonov ljudi!

O našem letošnjem tednu v Moskvi je nek novinar zapisal: "Danes si je težko zamisliti kakršen koli mednarodni filmski festival brez ameriškega, italijanskega in jugoslovanskega filma".

O našem tretjem filmu "Brez korakov" Suada Mrkonjiča je izrekla najboljšo oceno publika, ki mu je med projekcijo plaskala.

"Zgodba o gozdu" Petra Laloviča je bila prikazana na festivalu v zadnjem trenutku, ker je prišlo do nesporazuma med prireditelji in našimi producenti, toda film že osvaja kinodvorane v Sovjetski zvezi.

Posebne časti je bil deležen film M. Mitroviča "Pozdrav prijatelju", filmu o potovanjih predsednika Tita. Projekcija tega filma ni imela le memorialnega namena, temveč je želela pokazati večno aktualnost takšnih državnikov.

festivali — Benetke '81 (od 2. do 11. septembra 1981)

## "Eppur si muove..."

Brane Kovič

Letošnji beneški filmski festival se je začel v znamenju številnih (tipično italijanskih) polemik. Že prej so se namreč pojavljali dvomi, ali bo "Mostro" zaradi finančnih težav Bienala kot institucije, ki pravzema nase odgovornost za organizacijo prireditve, sploh mogoče izpeljati. Negotovost je trajala vse do zadnjih tednov pred napovedanim začetkom tekmovalnega srečanja v filmski palači na Lidu, posledica tega pa je bila naglica pri izbiri programa, nesporazumi s producenti in zastopniki nacionalnih kinematografskih združenj, očitki o nekompetentnosti selektorjev itd. Število predstavljenih filmov je bilo v primerjavi z lanskim drastično zmanjšano za skoraj polovico, Francija kot ena filmsko najmočnejših evropskih dežel je bila zastopana z enim samim filmom, pa še ta je svojo svetovno premiero doživel v eni izmed sekcij canneskega festivala, zato pa so imeli Italijani v konkurenci kar pet del, med katerimi je bilo (bojda zaradi že kar izsiljevalskega pritiska producentov in zlasti televizijske mreže RAI) treba vsaj enega okinčati z Zlatim levom. V ta namen je bil celo modificiran festivalski pravilnik, po katerem naj bi bila uradna nagrada podeljena celovečernemu prvencu — ker so na festival uvrščeni italijanski režiserji svoj debut že prestali, je kar naenkrat prišla v poštev za pridobitev prestižnega kipca tudi druga režiserska stvaritev.

Kompromisi in konfuznost torej, po razlagi določenega dela spremljevalcev svetovnega filmskega dogajanja odraz trenutnega stanja v filmu samem, med ustvarjalci, financerji, kritiki in gledalci; konkurenca med prireditelji mednarodnih filmskih pregledov v iskanju izvirne formule, ki bi zadovoljila vse zainteresirane dejavnike (zlasti vse glasnejši nesporazumi med vodstvom beneške Mostre in ekipo, ki drži v rokah Cannes) — bi se karkoli bistveno spremenilo, če bi prišlo do sprememb v festivalskih vrhovih? Nekateri so prepričani, da so te spremembe nujne (mimogrede, Carlu Lizzaniju prihodnje leto poteče direktorski mandat in po

Benetkah se je v festivalskih dneh šušljalo, da se za njegovo mesto poteguje plejada intelektualcev, režiserjev in novinarjev, ki so vsi prepričani, da bi prireditve vodili bolje in odgovorneje od njega) in da le korenit pretres obstoječih struktur lahko pomaga prebroditi krizo, povzroči kvalitetni premik.

V kolikor o krizi sploh lahko govorimo in (kar je pravzaprav vzrok vseh teh razprav) da festival sploh je, se je treba najprej vprašati, kakšni filmi se danes delajo, kdo jih dela in kako jih dela. Z drugimi besedami, od dogajanj, ki spremljajo filmsko produkcijo skozi dobršen del njene zgodovine, se velja ozreti na to produkcijo samo in iz nje razbrati utemeljenost oziroma odvečnost debat, ki se znova in znova porajajo ob vsakem festivalskem (pa tudi nefestivalskem) filmskem cirkusu. Če je tema tega zapisa filmska parada v palači na Lungomare Marconi, je zato morda najprimerneje spomniti na opažanja o polarizaciji oziroma že kar spopadu med "filmskim" filmom in televizijo kot producentom (zaradi finančne moči) in diktatorjem estetskih norm (zaradi obvladovanja številčno mnogo močnejšega avditorija, kar je seveda tudi pogojeno z njenim ekonomskih statusom in možnostmi), ki je bil ena izmed izstopajočih značilnosti lanskeletne izdaje festivala. Letos lahko (vsaj zaenkrat) zapišemo, da je bilo zmagoslavje televizije precej manj konsekvентno kot bi bilo na prvi pogled pričakovati. Tako kot Cannes so se tudi Benetke namreč odločile za "filmski" film, še natančneje, za tisto njegovo področje, ki vztrajno išče predznak kvalitete v tradicionalnem, na izročilo literature in humanizma vezanem smislu. Spektakularni zabavi in ekponiranju utvarotvornih mehanizmov je bila v glavnem namenjena le informativna sekcija opoldansko-polnočnih predstav, medtem ko sta tekmovalni in eksperimentalnoalternativni spored potekala v znamenju angažiranosti in izpovednosti. Z retrospektivo Howarda Hawksa (o njej kaj več v eni prihodnjih števil Ekran) so prišli na svoj račun tudi najbolj zagrizeni

cinefili, saj je bila zaradi omejitve na prvo polovico opusa tega izjemnega ameriškega režiserja (drugi del se nam obeta naslednje leto) časovno dovolj nezavezujoča, da je omogočala spremljanje tudi ostalih festivalskih programov brez usodnejših odpovedi novjšim filmskim izdelkom. Drug cinefilski moment beneške Mostre so predstavljali nekateri filmi, uvrščeni v sekcijo Mezzogiorno/Mezzanotte — v mislih imamo *Tatvino na Južni cesti* (Pick-up on South Street, 1952) Samuela Fullerja, *Noro žensko* (Leave Her to Heaven, 1945) Johna M. Stahla in *Reko* (The River, 1950) Jeana Renoira. Med njimi je za ponovno gledanje še posebno zanimiv Fullerjev film, posnet v obdobju kulminacije hladne vojne in kot tak zaznamovan z izrazitimi protikomunističnimi obeležji. Avtor je zanj prav na festivalu v Benetkah leta 1953 prejel Srebrnega leva, na veliko zgražanje dela kritike in bučne proteste iz vrst občinstva. Nasprotovanj ni bila deležna samo vsebinska naravnost njegovega filma, temveč njegov način dela sploh, proglašen zgolj za rutino in obrtništvo brez kakršnekoli umetniške vrednosti. To je bilo sicer v vzdušju, ki je bilo naklonjeno realističnim in postrealističnim težnjam, povsem razumljivo, toda v času "konca utopije", ki ga pravkar živimo in med vse pogostejšim oživljanjem (včasih nostalgicnim, včasih kritičnim) nekoč odpisanih ustvarjalcev in slogovnih obdobij, v pravcatem rehabilitacijskem transu, je tudi stari Sam dočakal svojih "pet minut". Da bi njegova rehabilitacija v smislu izpostavljanja formalnih kvalitet njegovega sloga in paradigmatsko dosledna zavezanost posameznim žanrom, ki se jih je loteval, prišla na dan prav v tej razsežnosti, je dialoška komponenta njegovega filma doživela nekaj modifikacij: komunistični vohuni so postali prekupčevalci z mamilii oziroma "pripadniki močne vohunske mreže" brez opredeljevejšega predznaka. Vprašanje pa je, komu tovrstno "prikrivanje" koristi in kakšen smisel ima, ko skušamo nekega ustvarjalca bolje spoznati in celo popravljati krivico, ki se mu je godila. Sicer pa od kritikov, ki so Fullerja



pred tridesetimi leti obtoževali, ni bilo slišati, da bi se (vsaj malo) pokesali...

Vedeti in ne pozabiti je ena izmed nosilnih misli nagrajenega in z enoglasnim navdušenjem sprejetega filma *Svinčeni časi* (Die Bleierne Zeit) nemške režiserke Margarethe von Trotta. Delo je posvečeno Christiane Ensslin, sestri Gudrun Ensslin, pripadnici skupine Baader-Meinhoff, ki je na skrivnostni način umrla leta 1977 v zaporu Stammheim (po uradni verziji naj bi šlo za samomor, vendar je Christiane prepričana, da je bila njena sestra umorjena, kar skuša tudi dokazati v knjigi, katere izid napoveduje za letošnje jesen). Vendar avtorica ni imela namena narediti film o terorizmu oziroma natančneje, o začetkih terorizma v ZRN. Ne ukvarja se niti z motivacijami, ki posameznika pripeljejo v politično podzemlje, temveč opisuje intimno in obenem nasprotij polno razmerje med dvema sestrama, ženskama, ki na povsem različen način reagirata na družbeno situacijo v Nemčiji v času med 1963 in 1978. Zgodba se pravzaprav začne v petdesetih letih, v težkem in dušečem vzdušju povojnega obdobja, v "svinčenih časih" (naslov je vzet iz neke Hölderlinove pesmi) povojnih traum in prikrivanja resnice o odgovornosti za katastrofo, ki jo je zakrivil nacizem. To mučno stanje je trajalo vse do erupcije nezadovoljstva v šestdesetih letih, ki je dosegla višek v znanih majskih dogodkih leta 1968. Toda niti nasilje niti "trnova pot skozi institucije" nista prinesla pomembnejših sprememb, tako da smo danes spet soočeni s "svinčenimi časi". Nasprotje med spominjanjem in pozabljanjem zastavlja Margarethe von Trotta tudi kot nasprotje med posameznikom in množico, ki dogodka pušča na smetišču zgodovine, medtem ko prizadeti posameznik noče in ne more pozabiti tistega, kar je usodno determiniralo njegovo eksistenco. Toda prav to vztrajanje pri intimni, humanistični razsežnosti družbene drame daje izvrstno pošnetemu in odlično odigranemu (Barbara Sukowa in Jutta Lampe kot nosilki glavnih vlog) filmu Margarethe von Trotta izrazito angažiranost, saj opozarja na

politično in družbeno odgovornost vsakega posameznika, kljub navideznemu postavljanju zgodovinskega konteksta v drugi plan.

Na veliko bolj metaforičen način se pojma oblasti in represije loteva Miklós Jancsó v filmu *Tiranovo srce* (A zsarnok szive). Izhodišče zanj mu je ena izmed manj znanih Boccacciovih novel (odtod tudi podnaslov *Boccaccio na Madžarskem*), vendar je besedilo, vzeto iz desetega dne Dekameronu, zgolj izgovor za reprezentacijo, ki jo kontinuirano prekinjajo nastopi italijanskih glumačev v brezupnem poskusu, da bi s svojo predstavo preglasili teater strasti in nasilja, ki se "dejansko" odigrava na dvoru. Ta "teater resničnosti" je nekakšna varianta Hamleta, zgodba o kraljeviču, ki se vrne z daljšega bivanja na tujem, zve, da je njegov oče umrl v skrivnostnih okoliščinah, da igra oblasti vodi njegov stric, mladeničeva mati pa se je odločila za zid molka, tako da bodoči kralj nikakor ne more zvedeti, kaj se je v domovini dogajalo med njegovo odostnostjo. Jancsó v režijski postopek se zavestno odpoveduje realizmu, prizorišče je zasnovano kot gledališka scenografija, akterji drsijo skoznjio v plesnem koraku, spremljajo jih pavi, med rzni posušenega ledu in oblakov, ki se dvigujejo iz termalnih kopeli, se nanje vsipa umeten sneg. Bizarna scenerija je sijajen okvir bizarnosti zgodbe, polne nenadnih obratov in nepričakovanih sprememb v reagiranju in izjavah protagonistov: zvemo, da mrtvi kralj ni bil mladeničev oče, ampak je bil to Turek, ki se zadržuje na dvoru, morda pa tudi morilski stric. Intriga sledi intrigi, oblastniki se koljeje med seboj in znova oživljajo, obračunavajo z nasprotniki, peščico preživelih v zadnjem prizoru, ko se končno odprejo vrata v pusto, v kateri rezgetajo konji, pade pod krogliami nevidnih strelcev. Pretirana rafiniranost v izrazu in iskanje formalne popolnosti za vsako ceno morda nekoliko škodita hoteanju po izpostavitvi analitičnega diskurza o zlorabi oblasti in represivnih mehanizmih le-te, diskurza, ki je imanentno praktično vsem Jancsóvim pomembnejšim celovečercem. Po

drugi strani pa je prav preseganje realizma, na kakršnega se v svoji koncepcijah kulture navadno sklicujejo vsi represivni sistemi, prestop v območje simbolnega in imaginativnega, pogoj za večjo odprtost branja tega filmskega teksta, ki je — ne nazadnje — tudi psihoanalitična meditacija o "kraljestvu Očeta" in spopadu z njim.

"Proletarska komedija" *Oni ne nosijo smokingov* (Eles nao usam black-tie) Leona Hirszmanu, postavljena v politično sodobnost Latinske Amerike, v marsičem odstopa od znanih modelov militantnega filma, čeprav v njej ne manjka aluzij in referenc na konkretne situacije oziroma na današnji položaj sindikalističnega gibanja in delavskega razreda v Braziliji. Režiser je kot eden izmed ustanoviteljev zdaj že legendarnega "cinema novo" sicer ostal zvest temam in vsebinam iz družbene stvarnosti, obravnavanim z deklariranih levičarskih pozicij, le da je tokrat posegel po gledališkem besedilu Giamfrancesca Guarnerija, igralca in odrskega eksperimentatorja, katerega dela so v šestdesetih letih pomenila prelomnico v razvojnem loku brazilskega gledališkega snovanja. Zato se filmu pozna obremenjenost z dialogi, gledališki pa je tudi način igre večine protagonistov, med njimi tudi samega Guarnerija, ki je hkrati še avtor scenarija. Toda Hirszmanove mizanscene so dosledno filmske, zlasti prepričljive so njegove "manipulacije" z množico in občutek za ritmično stopnjevanje dogajanja. Le-to se suče okrog problema različnih interpretacij pojma demokracije, podobno kot *Svinčeni časi* Margarethe von Trotta — seveda v povsem drugačnem kontekstu — pa postavlja v ospredje posameznikove reakcije, dvome in odločitve v ključnih trenutkih širših, za vse pomembnih in pretresljivih družbenih procesov.

Sidney Lumet je z *Vladarjem mesta* (Prince of the City) že osvojil ameriško kritiko, saj je posnel film, ki gre v razkrinkavanju skorumpiranosti ameriških varuhov reda in zakona doslej najdlje. Na prvi pogled se sicer zdi, da je njegovo najnovejše delo







skrbeti za sina, ki se nekega dne pojavi pred njegovimi vrati), toda prav to navidezno pomanjkanje verodostojnosti in "realističnosti" je režiserju omogočilo analizo fenomena realnega, od statusa družine prek absurdov feminizma do odtujenosti družbenih struktur, ki se v svojem delovanju hinavsko sklicujejo na humanost. Preplet utopije (igra kot edina alternativa nesmiselnemu in preživelemu svetu odraslih in njihovim brezupnim poskusom, da bi se otresli konvencij, ki so si jih sami postavili) in cinizmu v filmu, ki je posnet z izrednim občutkom za sliko, premišljeno zmontiran in brezhibno zgrajen v vsakem detajlu, postavlja Petra Del Monteja visoko nad avtorje, ki s svojo deklarativno kvaziangažiranostjo hočejo na vsak način doseči, da bi jih obravnavali kot reformatorje, ki bodo edini lahko pomagali italijanskemu filmu iz trenutne krize.

V sekciji Poldan/Polnoč je med deli, ki so v Benetke prišla iz Cannesa, največ pričakovani izpolnili v "Quinzaine des réalisateurs" predstavljeni film *Francisca* portugalskega avtorja Manoela de Oliveire. Njegov počasni ritem, literarni dialogi in razkošje reprezentacije so v primerjavi s hitrim menjavanjem drugih "električnih senc" na festivalskih platnih pomenili doživetje, ki je povsem zasenčilo vse sočasne projekcije in z njimi povezane razprave. Melodrama iz sredine devetnajstega stoletja, katere osnova je resnični dogodek, literarno obdelan v opusu pisateljice Augustine Besse Luis, pripoveduje o nenavadni ljubezni v krogih portugalskih byronistov, aristokratskih dandyjev, ki se s svojimi literarnimi preokupacijami poistovetijo do te mere, da jih hočejo realizirati v svojem dejanskem bivanju. Izjemna vrednost te filmske pesnitve izvira ne iz narativno-idejnih implikacij scenarija, temveč iz presenetljivo modernih režijskih prijemov, dolgih, do najmanjše podrobnosti likovno pretehtanih sekvenc, od katerih se ena celo dvakrat ponovi z istim dialogom v planu in protiplanu. Pri tem ne gre toliko za stilistična iskanja

in presejanja formalnih obrazcev melodrame kot za izpostavitve drame oblik, rigoroznosti vědenjskih modelov in distanc, skratka, režiser virtuozno uskladi vsebino z obliko, potrjujoč znano estetsko načelo, da forma funkcionira samo kot forma neke vsebine.

Za konec še beseda, dve, o jugoslovanskem prispevku na Mostri. Naša kinematografija se je v konkurenci predstavila z dvema filmoma, Zafranovičevim *Padcem Italije* in prvencem Emira Kusturice *Se spominjaš Dolly Bell?* Medtem ko je kakršnokoli ukvarjanje z Zafranovičevim delom odveč — povemo naj le, da ga je italijanska kritika (popolnoma upravičeno) dobesedno razcefrala — je vsekakor razveseljivo in pomembno, da je Kusturica s svojim delom navdušil tako občinstvo kot kritiko in žirijo, saj mu je slednja enoglasno dodelila najvišje priznanje, Zlatega leva za debutantsko stvaritev. Ocenjevalci so si edini tudi v prepričanju, da je *Dolly Bell* noz izmed največjih odkritij festivala, njihov optimizem pa sega celo do napovedovanj novega obdobja afirmacij jugoslovanske filmske produkcije v mednarodnem merilu. Kusturica je nesporno potrdil, da te napovedi niti niso pretirane...

## nagrade

*Mednarodna žirija 49. filmskega festivala v Benetkah je podelila naslednje nagrade:*  
**Zlati lev** za najboljši film **SVINCENI CASI** (Die Bleierne Zeit), režija Margarethe von Trotta, ZRN  
**Zlati lev** za najboljši celovečerni prvenc **SE SPOMINJAŠ DOLLY BELL?** (Sječaš li se Dolly Bell?), režija Emir Kusturica, Jugoslavija  
**Zlati lev**, posebna nagrada žirije ex-aequo **ZLATE SANJE** (Sogni d'oro), režija Nanni Moretti, Italija in **ONI NE NOSIJO SMOKINGOV** (Eles nao usam black-tie), režija Leon Hirszman, Brazilija  
**Posebna priznanja žirije**  
**Georg Zvezd** (Zvezdopad, ZSSR); Anji Brejen, režiserki filma **Lov na čarovnico** (Forfolgelsen, Norveška-Svedska), za zgodovinsko-ambientalno rekonstrukcijo; filmu **Odrezki** (Postriziny), režija Jiří Menzel, ČSSR, za humor, domiselnost in optimistično vitalnost.



*Žirija, ki jo je imenoval kulturni center Palazzo Grassi, je podelila Zlate fenikse za najboljšo igralsko stvaritev dvema paroma interpretov Robertu De Niru in Robertu Duvalu, ki sta skupaj nastopila v filmu Resnične spovedi* (True Confessions, režija Ulu Grosbard, ZDA), ter **Barbari Sukowi** in **Jutti Lampe**, ki sta zaigrali v filmu **Svinčeni časi**.

*Žirija FIPRESCI je podelila svojo nagrado ex-aequo filmoma*  
**Svinčeni časi** Margarethe von Trotta in **Oni ne nosijo smokingov** Leona Hirszmána. *Posebno nagrado FIPRESCI za prvo stvaritev je prejel film*  
**Se spominjaš Dolly Bell?** Emira Kusturice. *Nagrade Agis (Banca Nazionale del Lavoro so prejeli filmi*  
**Svinčeni časi**, **Oni ne nosijo smokingov** in **Se spominjaš Dolly Bell?**

*Nagrade Alitalia najboljši igralci-začetnici ex-aequo* **Patti Hansen** za vlogo v filmu **Vsi so se smejali** (They All Laughed, režija Peter Bogdanovich, ZDA) in **Marini Suma** za vlogo v filmu **Rosine priložnosti** (Le occasioni di Rosa, režija Salvatore Piscicelli, Italija); *Najboljšemu igralcu — začetniku ex-aequo* **Rodolfo Bigottiju** za vlogo v filmu **Gozd ljubezni** (Bosco d'amore, režija Alberto Bevilacqua, Italija) in **Anjanu Duttu** za vlogo v filmu **Kaleidoskop** (Chaalchitra, režija Mrinal Sen, Indija).

*Žirija OCIC (Organizzazione Cattolica Internazionale per il Cinema) je podelila nagrado filmu*  
**Svinčeni časi**. *Podelila je tudi priznanje tilmu*  
**Oni ne nosijo smokingov** in posebno nagrado filmu **Iz daljne dežele** (Da un paese lontano-From a Far Cauntry, režija Krzysztof Zanussi, proizvodnja Italija-Velika Britanija).

*Mednarodna žirija ISDAP (Istituto Superiore per i dirigenti d'Azienda e professionisti) je podelila naslednje nagrade:*

**Nagrado novemu avtorju**  
**Heike Sander** za film **Subjektivni faktor** (Der Subjektive Faktor, ZRN); nagrado za **najboljši TV-film:**  
**Matlosa** (režija Villi Hermann, Švica); nagrado za **najboljši italijanski film:**  
**Zgodbe običajne norosti** (Storie di ordinaria follia, režija Marco Ferreri)  
*Žirija je podelila tudi naslednja priznanja:*  
za delo nove kinematografije iz dežel v razvoju filmu **Pae-Mak** (režija Doo-Yong Lee, Koreja) za delo, ki je dokument o nekem času, filmu **Visoka napetost** (režija Veljko Bulajić, Jugoslavija); za delo, ki govori o mladih, filmu **Kaleidoskop** (režija Mrinal Sen, Indija)

*Sindikata italijanskih filmskih kritikov je podelil nagrade* **Pasinetti** za **najboljši film delu** **Vladar mesta** (Prince of the City, režija Sidney Lumet, ZDA); za **najboljšo igralko** **Lil Terselius** za vlogo v filmu **Lov na čarovnico**; za **najboljšega igralca** **Robertu Duvalu** za vlogo v filmu **Resnične spovedi**.

**Eisenstein Sergej Mihajlovič:  
Montaža, ekstaza.**

Izbrano in pripravljeno iz:  
S. M. Eisenstein, Izbrano delo v  
šestih knjigah, Založba Iskustvo,  
Moskva 1964—68.)

Prevod Primož Pečenko.  
Izbor in ureditev tekstov, lektoriranje  
prevoda, opombe, kronologija/  
filmografija, uvod Zdenko Vrdlovec.

V Ljubljani, Cankarjeva založba 1981.  
343 str.

(Zbirka Marksistična teorija kulture  
in umetnosti.)

*Besede,  
ki jih govorimo,  
so včasih  
veliko "pametnejše" od nas.*

(S. M. Ejzenštejn)

Začelo se je z "uvvedbo" Ejzenštejnova v prvi lanski številki Ekрана(1), kmalu zatem je izšel slovenski prevod izvrstne Aumontove študije o Ejzenštejnovih koncepcijah montaže(2), zdaj pa je pred nami izbor nekaterih najpomembnejših tekstov "prvega revolucionarnega filmskega umetnika". Skratka, lahko bi rekli, da smo se bili v poldrugem letu prisiljeni kar trikrat na najbolj neposreden način soočiti s teoretskim poljem, ki smo ga dobra tri desetletja nadvse uspešno zanemarjali. Izkušnja je seveda kruta, vendar že na tej ravni vseskozi ejzenštejnovska, zakaj dogaja se kot neke vrste "montažni konflikt", kot "trčenje" Ejzenštejnovе teorije filmske forme z značilno slovensko teoretsko ravnodušnostjo do tega vprašanja; in kot po Ejzenštejnovi koncepciji montaže "iz trka dveh danosti nastane misel"(3), se tu zastavlja vprašanje aktualnosti in relevantnosti njegove filmske teorije. Z ene strani je namreč treba upoštevati, da je bila Ejzenštejnova koncepcija montaže že nekajkrat razglašena za "preseženo" (kar je vsekakor več kot dvomljivo, saj so mnogi teoretiki v isti sapi ugotavljali, da bi pri njem zaman iskali eno samo koncepcijo montaže), z druge strani pa ni mogoče spregledati številnih poskusov v zgodovini filma in filmske teorije, da bi kolikor mogoče zmanjšali pomen Ejzenštejnovеga teoretskega prispevka v primeri z njegovo nesporno "genialnostjo" na področju ustvarjanja kinematografskih del. Zdi se, da je ta nasprotovanja vsaj deloma spodbudili tudi Ejzenštejn sam, saj njegovi spisi ne ponujajo prav jasne in enosmiselne teoretske orientacije, marveč dajejo

nove knjige  
**Film — umetnost montaže**

— vsaj na prvi pogled - dokaj "zmeden" vtis; toliko bolje, ker je videti, kot da imamo opraviti s piscem, ki je večkrat "radikalno" spreminjal svoja stališča in mu samemu ni bilo prav jasno, za kakšen koncept montaže naj se sploh odloči. Tu bi se lahko zadovoljili z ugotovitvijo, da gre pač za "kontroverzno" osebnost in da imajo potem po svoje prav tako Ejzenštejnovi pristaši kot nasprotniki (po slovitim načelu "kakor za koga" ali "kakor se vzame"), vendar pa stvar še zdaleč ni tako preprosta, zakaj "neurejenost" njegove filmske misli, mu gre za teoretska dela, še malo ni posledica kake "nedoločnosti" ali nedoslednosti. Nasprotno, ta navidezna neurejenost izvira iz dejstva, da "pri Ejzenštejnu ne gre niti za izdelavo montažnih metod, niti za konstrukcijo enega samega koncepta montaže, temveč za permanentno — in na njegov način sistematično — proučevanje principa (ali fenomena) montaže".(4)

Knjiga "Montaža, ekstaza" dovolj učinkovito podpira gornjo Aumontovo misel; s pretehtanim izborom tekstov nam namreč omogoča zadosten vpogled v proces Ejzenštejnovеga preučevanja principov montaže, obenem pa je treba opozoriti tudi na obsežno uvodno študijo Zdenka Vrdlovca, ki se ne zadovoljuje — kot je to sicer v navadi pri naših izdajah — z navajanjem biografskih podatkov in s preprostim povzemanjem "vsebine" prevedenih spisov, marveč skuša podati genezo Ejzenštejnovе teoretske misli (upoštevaje tudi tista njegova dela, ki jih ni bilo mogoče uvrstiti v knjigo), predvsem pa opozarja na tiste njene ključne stavine, ki so bile doslej najbolj zanemarjene in podcenjevane. Prav zato se tu ne kaže truditi s predstavitvijo v knjigi objavljenih besedil, pač pa bomo skušali nekolikant o svetliti Ejzenštejnov koncept tako imenovane "intelektualne montaže", ne le zato, ker mu po našem mnenju pripada osrednje mesto v ejzenštejnovskem teoretskem polju, mar-

več tudi zategadelj, ker gre za montažno načelo, ki je naletelo na najhujši odpor večine filmskih teoretikov in je ostalo dolgo časa nerazumljeno. Prav zaradi zavračanja tega načela, ki (izrecno imenovano ali zamolčano) povezuje domala vse pomembnejše ejzenštejnovske pojme, so bili vestni kritiki prisiljeni zavrniti tudi celoten Ejzenštejnov "sistem". Kot se zdi, je uspeh koncept "intelektualne montaže" afirmirati šele Jacques Aumont v svoji prodorni študiji, ki smo jo že nekajkrat omenili, to pa seveda pomeni, da nismo Aumonta danes preprosto ni mogoče govoriti in razpravljati o Ejzenštejnu-teoretiku. Najbrž ni treba posebej omenjati, da je v zbirki "montaža, ekstaza" posvečena "intelektualni montaži" precejšnja pozornost, kar je vsekakor dobro priporočilo.

II

Medtem ko nikoli ni bilo sporno, kakšno mesto zavzema montaža v Ejzenštejnovem delu, saj je sam večkrat in povsem razločno prabil, da je zanj film predvsem montaža (in temu temeljnemu načelu se ni nikoli zares odpovedal, niti tedaj ne, ko ga je moral pod pritiskom ideologije socialističnega realizma navidezno "ublažiti") — pa so se mnenja zmeraj razhajala, ko je šlo za vprašanje, kateri koncept ejzenštejnovske montaže je tisti "pravi". Ta razhajanja so kajpada temeljila na domnevni Ejzenštejnovi "radikalni" spremembah koncepta montaže, kar je naposled pripeljalo do tez o več različnih, medsebojno nasprotujočih si montažnih konceptih v njegovem teoretskem in filmskem opusu. V skrajne poenostavljeni obliki se vse to zrcali v znani tezi o nujnosti ločevanja med "mladim" in "starem" Ejzenštejnom, pri čemer niti ni bistveno, kam natančno umeščajo posamezni avtorji točko "preloma", marveč je pomembna predvsem opredelitev tega "preloma": tako naj bi bil za "mladega" Ejzenštejnova značilen koncept montaže, ki temelji na kon-

fliktu med filmskimi fragmenti (n.pr. "montaža atrakcij"), za "starega" pa montaža, ki se podreja principu enotnosti in organičnosti.

Čeprav površno branje Ejzenštejnovih del res omogoča izpeljavo opisane (in v našem primeru namerno še bolj poenostavljene) distinkcije, pa je mogoče že tukaj trditi, da je na ta način povsem spregledan pomenben "zunanji moment" navideznega preobrata, namreč nujnost taktičnega stališča spričo kritiska uradne ideologije. Podrobnejše branje tekstov "starega" Ejzenštejnova nam namreč razkrije, da se za novimi (in zvečine manj konciznimi) formulacijami v glavnem skrivajo stare koncepcije montaže, čeprav ni mogoče trditi, da določeni problemi v teh besedilih niso doživeli bolj poglobljene obravnavanja. Pa tudi, če upoštevamo "notranjo logiko" razvoja Ejzenštejnovе teoretske misli, če torej zavrnemo možnost, da bi šlo v njegovih kasnejših tekstih zgolj za konformistično pristajanje na politične teze (kljub nekaterim taktičnim potezom bi mu česa takega vendarle ne smeli očitati), marveč sprejmemo, da gre v primeri z zgodnjimi "analitičnimi" deli za poskus "sintetične" obravnave problema montaže — se zdi, da ločevanje Ejzenštejnovеga opusa na dve fazi, ki naj bi se radikalno razlikovali, docela zgreši ravno tisto, na čemer dozdevno temelji: konstitutivno funkcijo ejzenštejnovske montaže.

Najsi namreč gre za "montažo atrakcij", za "intelektualno", "harmonično" ali "organsko" montažo, najsi le-ta temelji na konfliktu, borbi nasprotij, enotnosti ali organičnosti — montaža je v vsakem primeru tisto sredstvo, ki nas obvaruje "slepe podrejenosti naravi, potopitve v reprezentacijo zaradi reprezentacije, v naturalistično iluzijo"(5). Četudi so videti posamezni ejzenštejnovski montažni koncepti med seboj še tako različni (dejavnsko razlike seveda še zdaleč niso tolikšne, kot se dozdeva), je njihova temeljna funkcija vendarle ena in ista: premagovanje neposredne "materialne vsebine" posnetka in manipulacija s filmskim materialom v smeri doseganja "abstraktnega", od neizogibne predmetnosti posnetega materiala relativno neodvisnega učinka. Šele montaža in predvsem montaža zagotavlja avtonomi status filmske govornice,

"najčistejša" oblika montaže pa je prav gotovo "intelektualna montaža".

Načelo "intelektualne montaže" ali "intelektualnega filma", ki ga Eizenštejn pojasnjuje ali vsaj omenja v več spisih, je najtemeljiteje izdelano v njegovem kratkem tekstu "Kako posneti Kapital" (mišljen je seveda Marxov Kapital), kar že samo na sebi priča, da pomeni koncept "intelektualne montaže" najvišjo točko Eizenštejnovih prizadevanj v smeri deankdotizacije in antinaturalizma filmskega dela. Dejstvo, da projekt "kapitala" ni bil nikoli realiziran kot tudi to, da "intelektualna montaža" nasploh ni doživela nikjer dokončne realizacije, pa priča, da gre za tako rekoč "idealno" načelo, deloma sicer upoštevano v nekaterih njegovih filmih, vendar v praksi nikoli do kraja uresničeno; načelo, ki bolj kot koncept nekega tipa montaže učinkuje kot vzorec vseh možnih, vendar — zaradi neizogibne navzočnosti "narave" — nujno "nečistih" konceptov eizenštejnovske montaže. Kako daleč od "narave", od nevarnosti naturalizma in od neposredne materialnosti filmske slike se je odmaknil Eizenštejn s koncepcijo "intelektualnega filma", nam kaže naslednji citat iz njegovih beležk za snemanje Kapitala: "Danes je formulirana vsebina Kapitala (njegova usmeritev): naučiti delavca dialektično misliti. Pokazati metodo dialektike. To bi se dalo izvesti v (približno) petih nefigurativnih poglavjih (ali šestih, sedmih itd.). Dialektična analiza zgodovinskih pojavov. Dialektika v vprašanih naravoslovja. Dialektika razrednega boja (zadnje poglavje)." (6)

Iz tega citata in sploh iz spisa "Kako posneti Kapital" ni mogoče jasno razbrati, kako naj bi konkretno potekala realizacija filma, zato pa je toliko bolj razviden tisti vidik Eizenštejnovih prizadevanj na področju montaže, ki v zadnji liniji teži k pojmu, ideji, misli, ne pa k reproduciranju materialnega sveta ali k oblikovanju sižaja. Glede "materialnosti" je razločno zapisal: "Predstavitve nekega predmeta v njegovih realnih (neodvisnih) razmerjih je seveda samo davek ortodoksni formalni logiki — in podreditev nespremenljivemu redu stvari." (7) O sižaju pa je izjavil: "Kinematografski je tisti film, čigar siže lahko povemo v dveh besedah." (8) Vse to

pač kaže na težnjo po osvoboditvi filmske forme izpod okvirja "mimetičnih" umetniških postopkov in na strah pred "literarnostjo". Skratka film naj na specifičen način, s svojo lastno govorico izrazi neko določeno pojmovno "vsebino", pri tem pa se je treba seveda izogniti tudi drugi skrajnosti: z ene strani namreč prav lahko zapademo "preprostemu tonalnemu simbolizmu" (npr.: dobro = belo), z druge strani pa nenehno prete nevarnost razsutja sižaja, se pravi tiste sile, ki še zmeraj edina drži kose (fragmente, asociacije itd.) skupaj, a ji lahko zaradi preveč radikalne deankdotizacije odvzamemo vsakršno kohezivno vrednost. Navedeno dokazuje, da zahteva "intelektualna montaža" maksimalno preciznost zamisli in izvedbe, da torej predstavlja tudi po tej plati (po zahtevnosti) najvišjo točko — in v tem smislu na določen način spet "idealno" stopnjo — filmskega ustvarjanja.

Lahko bi torej rekli, da "intelektualna montaža" oziroma "intelektualni film" obstaja pri Eizenštejnu predvsem kot teoretični projekt (in še kot tak nikjer do kraja razvit), vendar nas to ne sme preveč motiti, zakaj prav na ta način lahko funk-

cionira kot generalno načelo, na katerega se opirajo vsi drugi koncepti eizenštejnovske montaže, pa naj bo to v posameznih primerih posebej eksplicirano ali ne. Tu je kajpada treba vpeljati določeno distinkcijo med "intelektualno montažo" v ožjem pomenu (kot enim od konceptov montaže) in "intelektualno montažo" kot temeljnim "gibalnim principom" filmske umetnosti (nemara bi bil bolj ustrezen izraz "intelektualno načelo"). V tem drugem pomenu je mogoče "intelektualno montažo" označiti kot rdečo nit eizenštejnovskega diskurza, kar seveda pomeni določeno razširitev tega pojma, vendar vsekoli v skladu z osnovno Eizenštejnovno predpostavko, da pomen, misel, smisel in — če hočete — "sporočilo" ne izhajajo iz materialne vsebine kadra, iz dejstva in anekdote, marveč iz manipulacije s profilmičnim materialom (montaže).

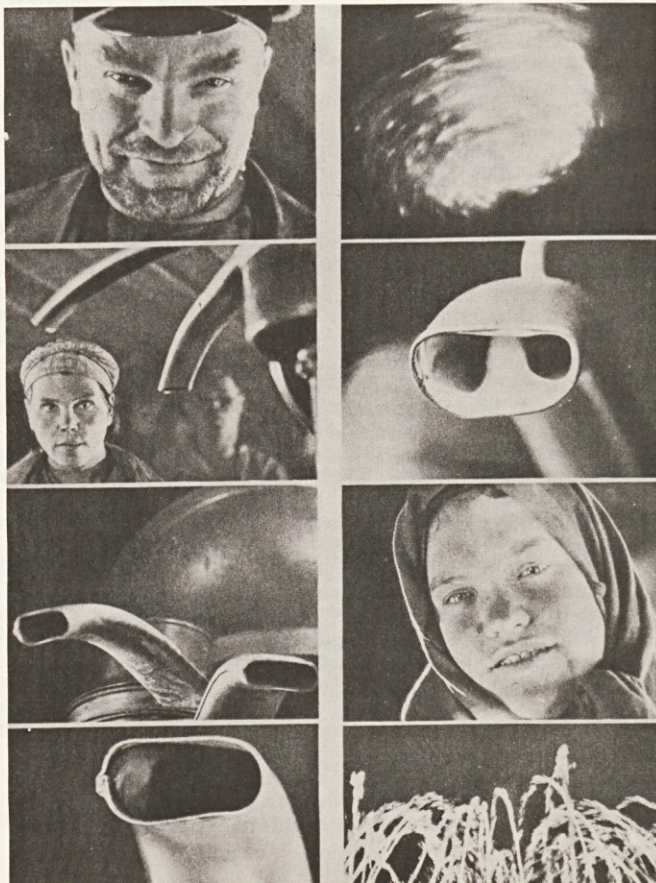
Če smo v okviru tega pisanja skoraj docela zanemarili sam sistem "intelektualne montaže", se pravi predstavitev postopkov za morebitno realizacijo tega montažnega koncepta in njegovih pglavitnih karakteristik, prav tako pa tudi dovolj jasno navezavo na predhod-

nico, "montažo atrakcij", smo tako ravnali zgolj z namenom, da bi se dokopali do "montažnega načela" v njegovi "precejeni" obliki, očiščeni primesi aplikativne logike. In čeprav se na ta način nismo mogli izogniti določeni stopnji "idealizacije", se nam je — paradoksalno — obravnavano načelo šele na tej ravni razkrilo kot "Splošno uporabno". Zato lahko zdaj tvegamo naslednji korak in si privoščimo trditev, da je "intelektualno načelo" pravzaprav temeljno načelo ne le Eizenštejnovske filmske prakse in refleksije o filmu, marveč sploh vsake relevantne filmske prakse in refleksije; je differentia specifica filma, tista razločevalna poteza, ki loči "pravi" film od drugih, zgolj na celuloidnih trak posnetih spektakelskih zvrsti.

### III

Doslej smo vztrajali izključno pri relaciji ustvarjalec — filmsko delo, zato naš poskus, da bi osvetlili "univerzalno" naravo "intelektualnega načela", nemara ni bil videti posebno prepričljiv, še zlasti zategadelj, ker smo ga skušali "podtakniti" filmu nasploh. Kolikor je namreč film spektakelska umetnost — in v to ne kaže dvomiti — je pač treba posvetiti nekaj pozornosti tudi razmerju filmsko delo — gledalec oziroma pritegniti v obravnavo problematiko "učinkovanja", če uporabimo Aumontov izraz. Na srečo odpira "intelektualno načelo", ki — kot že rečeno — tiči v vseh koncepcijah eizenštejnovske montaže, na prav posebno ploden način tudi ta vidik. Seveda se bomo tudi v tem primeru držali enake metode kot doslej in se ne bomo pretirano posvečali posebnim primerom učinkovanja, ki jih v svojih tekstih navaja Eizenštejn, zakaj to bi nas (spriči obsežnosti materiala) utegnilo preveč oddaljiti od jedra vprašanja. Poleg tega pa njegovo pogosto sklicevanje na refleksologijo in teorijo stimulov, tako značilno zlasti za zgodnejša dela, vse preveč zamegljuje dejanski domet njegove misli na tem področju. Kako daleč bi nas lahko privedlo preveč "ekstenzivno" obravnavanje te problematike, nam lepo pokaže naslednji citat Jacquesa Aumonta, ki — potem, ko je analiziral in kronološko obdelal Eizenštejnovske koncepcije montaže — uvaja temo učinkovanja z ugotovitvijo: "Tako bi se lahko razvila nova kronologija: ne več tista o domnevnih

S. M. Eisenstein; "Generalna linija"



'obdobjih' montaže, marveč kronologija preobrazb koncepcije filma kot komunikacije, prenosa sporočila, izvajanja vpliva. In tudi tukaj bi se ob prvem pristopu zaradi številnih modifikacij skoraj lahko vprašali, če ni 'več Eizenštejnov'."(9)

Izkušnje z "intelektualnim načelom", ko je šlo za vprašanje montaže, nas kajpada uči, da te nevarnosti v resnici ni — in nekaj podobnega ugotavlja malo naprej tudi Aumont — kljub temu pa bi tipanje skozi labirint omenjenih modifikacij po nepotrebnem povečalo obseg našega pisanja. Namesto da bi se tukaj ukvarjali s teorijo "izvajanja vpliva" in, denimo, z vprašanjem, "do katere točke bi lahko analogija med označevalnimi strukturami filma in strukturami notranje govornice mišljenja determinirala novo teorijo montaže"(10), se pravi montaže po letu 1934, se bomo raje tudi v tem primeru držali "intelektualnega načela", kajti nobenega dvoma ni, da je prav z njim v osnovi opredeljeno vprašanje učinkovanja, pri čemer je za naš namen docela irelevantno, v kakšnih posebnih pogojih se je to načelo uveljavljalo v posameznih fazah razvoja Eizenštejnove teorije.

"Intelektualna montaža", ki npr. prek niza asociacij proizvajala pomene, neodvisne od materialne vsebine posnetkov, oziroma smisel, kot ga je določil avtor filma, mora namreč spodbuditi analogen proces tudi v gledalcu, sicer je popolnoma neučinkovita. "Zato slika scene, epizode, umetniškega dela itd. ne obstaja kot neka vnaprej določena *danost*, marveč mora nastajati in se razvijati pred gledalcem."(11) Iz tega Eizenštejnovega citata lahko razberemo predvsem dvoje: 1) da filmsko delo — če se omejimo samo nanj — ne more preprosto nečesa prikazovati po vnaprej določenem načrtu, marveč mora ta načrt že od vsega začetka računati z nekimi razvojnim momentom, ki ga ravno kot načrt še ne more vključevati, in 2) da ta razvoj poteka pred gledalcem, se pravi, da ima le-ta vpogled v sam proces nastajanja filma, ne pa zgolj za tisto, kar film prikazuje. "Slika, ki so si jo zamislili avtor, režiser, igralec, in jo realizirajo s posameznimi izraznimi elementi, se ponovno in dokončno *oblikuje* v gledalčevi zavesti."(12) Gledalec tukaj nastopa v izrazito ustvarjalni vlogi, saj sooblikuje tisto, kar si je sicer zamislil avtor, vendar

bi brez gledalčevega sodelovanja nikoli ne prišlo dlje od zamisli.

Iz teh, dokaj načelnih opredelitev je nekako "izpadla" montaža, zato si oglejmo njeno vlogo: "Moč montaže je v tem, da v ustvarjalni proces vključuje gledalčeve emocije in razum. Gledalca prisili, da gre po isti ustvarjalni poti kot avtor, ki je ustvaril sliko. Gledalec ne vidi samo elementov, ki predstavljajo končano delo, ampak doživlja tudi dinamični proces nastajanja in oblikovanja slike, kot ga je doživel avtor sam. To je očitno tudi največja možna stopnja vizualnega predstavljanja avtorjeve zamisli in njegovih občutkov v vsej njihovi popolnosti in s 'takšno močjo fizične otipljivosti', s kakršno so se pojavili v trenutku ustvarjalnega dela in ustvarjalne vizije."(13) Nemara je gornji citat res nekoliko dolg, vendar se nam ga je zdelo potrebno navesti v celoti, ker dokaj izčrpno podaja odnos med avtorjem in gledalcem prek umetniškega dela. Poleg tistega, kar vemo že od prej, se tukaj razkrije, da gledalec v svoji soustvarjalni vlogi ni "svoboden", marveč ga montaža *prisili*, da se vključi v ustvarjalni proces, prisili pa ga prav zato, ker je "intelektualna montaža" — kar sicer v citatu ni eksplicirano — ker mu ne dovoli, da bi obvisel na dejstvih in dogodkih, ki jih film prikazuje, ampak ga potegne v proces "oblikovanja in nastajanja" zamisli (lahko bi rekli kar: misli), ki presegajo materialno vsebino kadra. "Zdaj lahko rečemo, da prav *montažni* princip, za razliko od principa *prikazovanja* (predstavitev), prisilil gledalca k *ustvarjanju*, s čimer doseže, da doživi gledalec močno notranje ustvarjalno vznemirjenje — kar ravno najbolj razlikuje emocionalno delo od informativne logike, ki daje samo preprosto obnovo dogodkov."(14) Zdaj je slika tako rekoč popolna, pri čemer je treba zgolj opozoriti, da se "intelektualno načelo" tu skriva za izrazom "montažni princip".

Tu se seveda nismo želeli dotikati "vsebinskega" vidika gledalčevega sodelovanja, kajti le-ta se je pri Eizenštejnu od teksta do teksta spreminjal (čeprav gre v glavnem za "revolucionarne vsebine"), pač pa smo hoteli opozoriti na učinek "intelektualnega načela" v odnosu film — gledalec. Pokazalo se je, da gre — kot smo pričakovali — res za general-

no načelo, saj je tudi na tej ravni odločilnega pomena.

Če se torej povrnemo k začetku, ko smo postavili vprašanje aktualnosti in relevantnosti Eizenštejnove misli v današnjem času, nam zdaj ne kaže drugega, kot da še enkrat podčrtamo izjemni pomen eizenštejnovega "intelektualnega načela", ki v svoji dvojni funkciji ujame tako filmskega avtorja kot gledalca. Četudi bi Eizenštejn razen tega "izuma" ne ustvaril nič drugega, bi ne bilo mogoče dvomiti v relevantnost in tako rekoč "večno" aktualnost njegovega prispevka. Tistim, ki so njegovo koncepcijo montaže razglasili za "preživelo", pa naj veljajo naslednje njegove besede: "Moda. Mode se menjajo — kultura ostane. Toda kulture se včasih zaradi mode ne opazi. Tako se zgodi, da skupaj s preživelo modo odvržejo tudi kulturne dosežke."(15)

OPOMBE:

- 1) Ekran, števec 1, 1980 (letnik XVII, vol. 5)
- 2) Jacques Aumont, Eizenštejn — Montaža v vprašanju, Ljubljana 1980
- 3) S. M. Eisenstein, Montaža, ekstaza, str. 92. Eizenštejn tu navaja svoje prerekanje s Pudovkinom, ki je zagovarjal montažo kot spajanje. "Nasprotval sem mu s svojim stališčem — montaža kot *trčenje*. To je točka, kjer iz trka dveh danosti nastane misel." (podčrtano v originalu).
- 4) Aumont, str. 5 (podčrtano v originalu)
- 5) Aumont, str. 37
- 6) Eisenstein, str. 66 (podčrtano v originalu)
- 7) Eisenstein, str. 90
- 8) *ibid.*, str. 68
- 9) Aumont, str. 51
- 10) *ibid.*, str. 53
- 11) Eisenstein, str. 180 (podčrtano v originalu)
- 12) *ibid.*, str. 187 (podčrtano v originalu)
- 13) *ibid.*, str. 187
- 14) *ibid.*, str. 189 (podčrtano v originalu)
- 15) *ibid.*, str. 160

Bojan Kavčič

odmevi

A. Horton:  
Satira in simpatija

"Svet je v šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih letih slišal za jugoslovanski t. im. "črni film", ki je združeval lirični surrealizem in satiričen poldokumentarni pristop k socialnim in političnim temam. Režiserji kot Žika Pavlovič (Prebujenje podgan in Ko bom mrtev in bel), Bata Čenglič (Vloga moje družine v svetovni revoluciji), Aleksandar Petrovič (Mojster in Margareta) in najznamenitejši med njimi, Dušan Makavejev (W. R. — Misterij organizma), so se upali eksperimentirati s stilom in vsebino ter so hodili daleč od varnih formul tradicionalno domoljubnega jugoslovanskega filma. A prav ko je to gibanje dobilo zagon, so ga začeli uradno preganjati zaradi "psevdo-liberalističnih teženj", ki so se pokazale v "tendencioznem izkrivljanju motivov, s katerimi so se ukvarjali" (Yugoslav Survey 1979, str. 22: Jugoslovanski film od 1945—1979). Rečeno naravnost, Jugoslovani še do danes niso videli filma W. R. — Misterij organizma.

Do leta 1975 se je večina teh režiserjev znašla na cesti ali odločila, da zapusti državo; po tem pa se je zdelo malo verjetno, da bi lahko kak nov in drzen talent preživel omejitve, postavljene kinematografiji."(str. 18).

Tako se začena tekst Andrewa Hortona, *Satira in simpatija* (Novi val jugoslovanskih filmarjev), v 2. številki letošnjega *Cineasta* (New York). Njegova glavna tema pa ni naš "črni film", temveč skupina praških študentov — režiserjev: Goran Marković, Srdjan Karanović, Goran Paskaljevič, Rajko Grlić in Lordan Zafranović. "Oni so — kot skupina — odgovorni za razmah v jugoslovanski filmski proizvodnji po petletnem upadu" (str. 20), razmah, ki se pozna tako po številu posnetih filmov (od 15 leta 1975 na 26 leta 1980), kakor v podatku, da je lani več gledalcev videlo Karanovičev *Petrijin venec* in Jeličev *Začasno zaposlitev kot pramerjuc Kramerja proti Kraserju* (nav. Horton, str. 20 in 22).

Značilno je, da je zaradi osredotočenja na skupino avtorju zmanjkalo optike za tiste "avtohtone" režiserje (omeniti moramo vsaj Karpa Godino), ki si zastavljajo podobne cilje kot "praška skupina" in jih nemara še bolje dosejajo, pri tem pa v svoje učno obdobje štejejo tudi "črni film". Kateri pa so ti cilji ali natančneje, kaj družijo "praško skupino"?

*"Skupina so zgolj v smislu francoskega Novega vala pred dvajsetimi leti: poznajo se, delijo ljubezen do filma, skupaj so živeli, študirali in delali. Kakor v zgodnjih letih Novega vala pogosto pomagajo drug drugemu z idejami, scenariji, igralci in poslovnimi zvezami, potrebnimi za financiranje njihovih filmov. Praško skupino veže skrb za povezovanje določenega socialnega realizma z razširjeno realnostjo, ki reflektira individualno svobodo in svobodno igranje domišljije; nobeden od njih ne pridiga politične dogme. Njihovi filmi hočejo biti kritični do vseh sil, ki nasprotujejo individualni izpolnitvi in sreči v socialnem kontekstu. ... Ti novi režiserji poudarjajo pozitivno vrednost prijateljstva in osvobajajočega pomena igre-v-življenju."* (str. 20.)

Hm. Ni čisto jasno, kaj pomeni "sreča v socialnem kontekstu", sumimo pa, da avtor misli srečo, kakršna je v danih okoliščinah pač možna.

Do tod vidi avtor povezanost skupine predvsem v ideoloških podmenah in v formalnem smislu: so prijatelji (približno) iste generacije in imajo podobne težnje.

Sicer pa ugotavlja, da "skupina v splošnem verjame v stilsko preprostost, ki je večkrat blizu dokumentarnosti. Poudarek je na preprostih kadrih in preprostem montiranju; radi imajo vožene posnetke. Ne poskušajo zmeti gledalca s posebnimi efekti, a preprostost tehnike jim pomaga obdržati žarišče filmov na protagonistih." (lb.)

Ta zmeda ideoloških in tehničnih kategorij nas seveda spet opomni, kako ni jezika (tudi filmskega ne), ki bi bil ideološko nevtralen. Toda našete karakteristike nas niti ne prepričajo docela, posebno ne v Zafranovičevem primeru. Res pa o njem po začetni omembi in tekstu ni več govora.

Horton vidi dva bistvena vira ali pogoja obstoja "praške skupine". Na eni strani je to stopnja razvitosti SFRJ, na drugi strani pa tradicija "črnega filma" kot opozicije splošnemu trendu. O prvi se precej razpiše in končuje, da je "zaradi populacije in koncentracije politične moči v Beogradu Srbija postala Hollywood Jugoslavije. Od 26 celovečernih filmov v letu 1980 jih je več kot polovica srbskih." (str. 18)

Tudi "črni film" zavzema precej prostora, posebno Makavejev. Kaj posebnega o tem sicer ne ugotavlja, navaja pa pohvalo Davida Thomsona: *Kakor je W. R. film celega človeka, tako se je tudi najbolj od vsega, kar je bilo v zadnjih letih posebej, približal filmu celega sveta.*" (str. 19.)

Splošni trend jugoslovanškega filma — kot ozadje pojavoma "črnega filma" in "praške skupine" — pa ocenjuje takole:

*"Popularni film je tradicionalno partizanski film, ne akcijski filmi, ki v predvidljivih merah vključujejo patriotizem, junaštvo in romanco. Zapletli se razvijajo okoli borb jugoslovanških partizanov z nacističnimi silami med drugo svetovno vojno. Ti filmi izpolnjujejo združene naloge vesternov, spektaklov in vojnih filmov od nastanka jugoslovanške filmske industrije leta 1945."* (str. 18 — 19.)

Presenetljivo točno rečeno, če upoštevamo, da so uporabljene kategorije ameriškega žanra; sicer pa nihče več ne dvomi, da je partizanski film posebno žanr, saj tudi

izpolnjuje zahteve, postavljene nekemu žanru. Morda je preuranjeno reči, da je ta žanr kombinacija drugih žanrov, nedvomno pa ima z njimi skupne značilnosti.

Tako so torej postavljeni vsi okviri, v katerih se lahko pojavi "praška skupina": tehnične možnosti, ki omogočajo več in bolje narejene filme ter zagotavljajo gledalce, obnemogla žanrska produkcija in vzorni "črni film" — vzoren le po svojih estetskih propozicijah, ne pa tudi ideoloških, kajti *"kar odlikuje praško skupino in nekatere druge mlade režiserje, je njihov ne-dogmatični pristop k sodobnim temam, izražen tako skozi satiro kot skozi simpatijo."* (str. 22) Z drugimi besedami, njihov pristop ni tako izzivalen.

Teh nekaj besed o nekem ameriškem članku o jugoslovanškem filmu ima zgolj ta namen, da to dovolj znano temo osvetli še s strani nekih oddaljenejših razmišljanj. Zato smo pomembnejše odlomke kar prevedli in jih opremili s skromnim komentarjem — izpustili pa smo nekaj opisov vsebin posameznih filmov. Nemara smo s tem storili napako: nemara bi šele skozi te opise natančneje videli pogled, ki nam ni nenaklonjen, ki pa vsekakor prinaša nova merila. Z vsjo potrebno opreznostjo, seveda.

b.1.

novе revije

## FILMOGRAF

Beograjska filmska revija FILMOGRAF je širši slovenski javnosti bolj malo znana, četudi je v petih letih izšlo že osemnajst zvezkov. Po uredniški zasnovi naj bi sicer izhajala vsake tri mesece, toda to urednikom verjetno iz podobnih težav kot so tudi EKRAKNOVE, uspe bolj porredko. Najbolj zanesljivo srečanje z novo številko FILMOGRAFA sta navadno FEST in pa Pulj.

Številka revije, ki je pred nami (datirana je kot "zima 1980") je v dosedanjih uredniški praksi FILMOGRAFA na določen način izjema. V nasprotju z doslej prevladujočo uredniško prakso je namreč ena redkih, ko gre za relativno jasen in razviden tematski koncept, kajti vsa zadnja leta se pri prebiranju FILMOGRAFA ni bilo mogoče izogniti občutku, da gre še vedno za revijo "v nastajanju". Raznorodnost in neizenačenost (tako tematsko kot kakovostno) je vzbujala namreč občutek, da gre bolj za nekakšen katalog ali zbornik, manj pa za konceptualno jasno definirano in koncipirano revijo oziroma filmski časopis, k čemur je še dodatno pogosto prispevala tudi nepregledna tehnična ureditev.

Številka, ki vam jo predstavljamo, je izrazito "festival-ska". Že v komentarjih se Milomir Marinović in Predrag Golubović kritično lotevata, prvih letošnjih novosti na puljskem festivalu (ukinitve selekcije, zmanjšanje festivalskih nagrad, pri čemer so, ko je šlo za sklepanje in odločanje, imeli daleč najmanj besede prav filmski delavci), drugi pa grenko ugotavlja, da so pravzaprav filmski delavci sami krivi, da letos v Pulju pravzaprav niso bili zastopani v žiriji, saj se niso mogli med seboj zediniti o svojih delegatih, kar imenuje avtor "trkanje na odprta vrata". Božidar Zečević pa kritično piše o letošnji srbski produkciji, o če-

Rajko Grlić, Srdjan Karanović, Goran Paskaljević in Goran Marković pred FAMU



mer je obsežneje pisal tudi v "beograjskem pismu" v zadnji številki naše revije.

Eden osrednjih blokov pričujoče številke je posvečen letošnjemu FESTu. Gotovo je najbolj tehten prispevek Bogdana Kalafatovića "Zaščitni znak: galski petelin", v katerem skuša, ogorčen nad nestrokovnostjo in površnostjo dela jugoslovanske filmske kritike, postaviti na prvo mesto delo francoskih režiserjev Godarda, Malla, Resnaisa in Tavernierja, ki nas po njegovih besedah soočajo "s tistim, kar predstavlja sliko človekove usode in duh časa; s tistim, kar pooseblja njegovo boleče, pogosto tudi tragično iskanje izgubljenega ravnotežja."

O filmih, ki so na FESTu govorili o t. i. rock kulturi, govori v članku z naslovom "Punk melodrama in močan film" Vesna Miljanić. O posameznih filmih pišejo: "Ves ta jazz" Blagoje Kunovski, "Mesto žensk" Božidar Zečević, "Stalker" Tomislav Gavrić, "Kagemusa" Božidar Zečević, "Megla" Bogdan Tirnanić in "Skrivnost Oberwolda" Tomislav Gavrić.

Kar zadeva domače filmsko dogajanje, je na prvem mestu obravnava 28. festivala jugoslovanskega dokumentarnega in kratkometražnega filma v Beogradu. V uvodnem članku Božidar Zečević posveča osrednjo pozornost predvsem dokumentarnemu filmu, skupina avtorjev pa je v nadaljevanju obdelala nekatere pomembnejše filme z letošnje jugoslovanske kratkometražne filmske parade.

Da je pričujoča številka FILMOGRAFA na začetku tega zapisa upravičeno imenovana "festivalaska" bo gotovo potrdil spisek še naslednjih obdelanih festivalov: Cannes (Milutin Čolić), London (Boro Anđželić), Krakov (Milan Ranković) in Vladimir Bunjac), Berlin (Milomir Marinović). Ob filmskim manifestacijah v Beogradu pa FILMOGRAF obravnava Dneve fran-

coskega filma, Britanski dokumentarni film in Sodobni avstralski film.

Med esejistiko velja omeniti še članek Bogdana Tirnanića "Vse kar nebo (ne) dopušča", posvečen opusu Douglasa Sirkka, ki pa podobno kot že prej omenjen Kalafatovićeve tekst o francoskih filmih na letošnjem FESTU ostaja zgolj na ravni nedorečene, čeprav duhovite reminiscence. Prav tako objavlja FILMOGRAF tudi prispevek Vlade Petrića "Odnos med filmom in televizijo v ZDA", ki ga je objavil Ekran že v št. 3 letošnjega letnika.

Med recenzijami knjig piše Dejan Kosanović med drugim tudi o knjigi Franceta Brenka "Slovenski film — dokumenti in razmišljanja" in "Prva dva slovenska dolga filma", medtem ko medrevijami nekoliko zapoznalo B. Z. ocenjuje prvo dvojino številko EKRANA, pri čemer velja resno razmisliti predvsem o njegovi ugotovitvi, da je naša revija preveč zarzta v probleme in (ne)ustvarjalnost slovenske produkcije, premalo pa je čutiti v njej "jugoslovanstva".

s. s.

### FILMSKA KULTURA 131/132, junij 1981

Uvodni del zadnje številke zagrebške filmske revije je posvečen brazilskemu filmu. Rudolf Sremec v svojem spisu podaja krajši prikaz novega brazilskega filma od leta 1953, ko se je v Cannesu pojavil "O Cangaciero" režiserja Vitoria Lime Barette, do danes. Seveda govori o produkciji in režiserjih, t. i. "Cinema novo", ki se dobro dopolnjuje s prevodom članka Jeana-Clauda Bernardeta "Brazilski Cinema novo in nerazrešena protislovja". Oba teksta skupaj dajeta dokaj korekten pregled brazilskega filma v zadnjih tridesetih letih. V nadaljevanju

beograjski filmski kritik in publicist Bogdan Kalafatović ob 80-letnici rojstva Louisa Bunuela objavlja zanimivo besedilo v katerem skuša sintetizirati predvsem osnovna zgodovinska, socialna, idejna in psihološka izhodišča Bunuelovega ustvarjalnega opusa. Iz filmske zgodovine zasluži brez dvoma primerno pozornost obsežen spis Vladimirja Pogačića posvečen Georgesa Méliésu, medtem ko v rubriki "V iskanju estetike ekrana", ki jo ureja znani beograjski filmski teoretik dr. Dušan Stojanović, FILMSKA KULTURA objavlja pod naslovom "Duša filma" odlomek iz dela Walterja Bleoma "Seele des Lichtspiels, Ein Bekenntnis zum Film", iz leta 1922. Pisanje o erotiki in pornografiji na filmu je med filmskimi publicisti in teoretiki očitno še vedno priljubljen posel; tako pod naslovom "Pornografski učinek" Slavko Šterk objavlja esej kjer skuša najti med drugim tudi distinkcije na ravni pornografski-erotični-estetski učinek.

Med najbolj tehtnimi prispevki v pričujoči številki pa je prav gotovo besedilo Severina M. Franica o letošnjem festivalu jugoslovanskega dokumentarnega in igranega filma v Beogradu, ko pride po temeljiti analizi filmov do sklepa, da gre ne le za konformizem večine avtorjev in žirije, temveč tudi za veliko vprašljivost smiselnosti samega festivala, takšnega, kakršen je. O Festu objavlja obsežno razmišljanje beograjski profesor dr. Milan Ranković, ki poleg tega da analizira posamezne trende v svetovnem filmu, kolikor jih je bilo mogoče seveda zaznati iz letošnjega programa Festa, ugotavlja, da bi bila edina rešitev za to sicer pomembno filmsko manifestacijo, da bi se v bodoče pričela resno in dosledno držati predvsem pravila "bolje manj, toda bolje". Sarajevski filmski kritik Aco Štaka poroča v nadaljevanju iz letošnjega Cannes, pri čemer gre bolj za informativen, kot analitični zapis. Na koncu naj omenimo še prispevek Mate Bošnjaković, ki piše o problematiki kinematografske mreže v SR Hrvaški, kjer se, podobno kot v Sloveniji, srečujejo s problemi slabe opremljenosti dvoran, zlasti na podeželju, s težkim materialnim položajem in neurejenim družbenoekonomskim in pravnim statusom kinodvoran in z nenehnim upadanjem njihovega števila.

s. s.

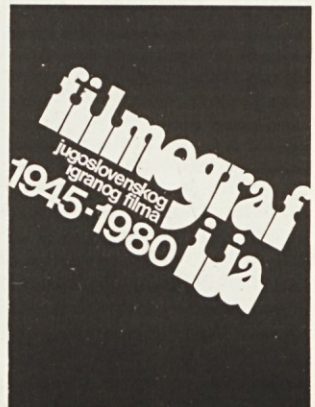
priložniki

### Filmografija jugoslovanskega igranega filma 1945—1980

Institut za film iz Beograda in časopis FILMOGRAF iz Beograda, sta skupaj izdala Filmografijo jugoslovanskega igranega filma od leta 1945 do 1980. Filmografijo so pripravili Radica Petrović, Ljubica Milenković-Tatić in Branislav Obradović (urednik), obsega pa s spisom (glede na datum dovoljenja za javno predvajanje) 594 naslovov filmov. Poleg navedbe avtorjev oziroma ustvarjalcev in osnovnih podatkov o filmih spremlja vsak film še kratka vsebina. Redna številka pri vsakem filmu služi kot zveza med registri in opombami, na osnovi številke v oklepaju, pa je mogoča uporaba "Filmografije jugoslovanskega filma od leta 1945—1976", ki je doslej v treh delih izšla pri beograjskem Inštitutu za film. Pričujoča filmografija je opremljena še z registrom naslovov filmov, z registrom imen in tabelarnim pregledom proizvedenih dolgometražnih igranih filmov v SFRJ 1945—1980.

Dobro opravljeno delo in koristen pripomoček vsem, ki se kakorkoli resneje ukvarja s filmom.

s. s.



**Predstavlja se  
foto-kino klub  
MAVRICA Radomlje**

Na počeželju, takorekoč na vasi, kjer so se na kulturno-prosvetnem področju stoletja uveljavljali vaški pevski zbori in prosvetna društva z ljudskimi odri, je bil pojav foto-kino kluba še pred komaj petnajstimi leti zares nekaj novega, skoraj bi lahko rekel nekaj vsiljivega. V ušesih miroljubnih vaščanov je novica zvenela približno tako, kot tista v časopisih o prvem nebotičniku na vasi.

In kako smo začeli? Zanimiva zgodba je to. V tistih časih, pred dobrimi petnajstimi in več leti na podeželju še ni bilo veliko organiziranih dejavnosti. Ni bilo kulturnih društev, redka so bila športna društva, tehnična kultura še ni prodrla iz večjih središč. Tudi disco klubov še ni bilo. Tako se mladi in nekoliko manj mladi nismo vedeli kam dati, razen seveda v gostilno, iz katere pa smo odhajali, če ne z "mačkom", pa prav gotovo notranje prazni. Ker pa smo družbena bitja, smo se pač sestajali, predvsem seveda zaradi družbe, dobrih vicev, itd. Na takih srečanjih smo vedno bolj ugotavljali, da smo zreli za neko dejavnost, čutili smo potrebo, da bi nekaj počeli, nekaj, kar nas bi zabavalo in hkrati notranje zadovoljevalo. Začeli smo se učiti tujih jezikov, poskušali smo z različni dejavnostmi, ki pa niso zaživele, ker pač niso vsem ustrezale, dokler se nismo po ne vem kakšnem naključju srečali s fotografijo, ki nas je vse bolj ali manj "zastručila".

Tako smo začeli. Ivo More, Boštjan Škerjanec, Franci Cerar in bratje Ciril, Metod, Matija in Janez Kosmač. Sestanek vsak teden. Opreme seveda nič, tudi denarja malo, pač pa veliko veselja in volje. Dva brata sva bila lastnika edinega fotoaparata, nekdo je prinesel od doma star stativ. Ščasoma se je nabralo še nekaj "odpisane" robe. Zbrali smo tudi nekaj denarja, kupili diaprojektor in naše največje veselje so postali diapozitivi.

S formalno-pravnega stališča je bil ta naš klub "divji", kajti nismo bili registrirani in fotografirali smo bolj za zabavo in osebno zadovoljstvo. Že takrat pa smo klubu dali ime MAVRICA. Barve naših diapozitivov so se nam zdele tako čudovite, zato se nam je to ime zdelo kar primerno. Več let kasneje je nek novinar v dnevnem časopisu zapisal, da pomeni ime našega kluba "mavrico aktivnosti". To nam je bilo zelo všeč, zato smo ime MAVRICA obdržali.

Na trgu so se pojavile prve amaterske filmske kamere - osmice. Simpatične, male, cenene in praktične Pentake. Navdušili smo se za film, temu navdušenju je botroval tudi Ciril Škerjanec, ki je že leta 1936 posnel v Švici nekaj čudovitih barvnih filmov na "osmički". Po vsem tem navdušenju pa je bilo treba nekoliko globlje seči v žep in kupili smo filmsko kamero, malo boljšo za tiste čase - rusko NEVO s tremi objektivimi. Ukvarjati se s filmom, čeprav amaterskim, pa je približno tako kot če imaš dober glas, a zato še nisi pevec. Treba je bilo osvojiti vsaj osnovne zahteve filmskega znanja in še globlje seči v žep, kajti kamera je komaj tretjina nujno potrebne opreme za snemanje filma. Tu pa se je zataknilo. Naši žepi niso zmogli več. Toda tudi to nas ni zaustavilo. Eden izmed nas, morda najbolj "zastrupljen", je vzel potrošniško posojilo, vsi pa smo mu vsak mesec vračali po tri stare tisočake za odplačevanje.

Nepozabni so spomini na občutke ob prvih uspehilih kadrih s filmsko kamero. Posneli smo jih na Hokeju 66 in sicer del razburljive tekme med sovjetskimi in kanadskimi reprezentancami. Veteranom našega kluba so ti posnetki dragocen dokument v filmskem arhivu.

Kako pomembna je v današnjem času filmska ali "sedma" umetnost, mislim da ni potrebno poudarjati. In zakaj se tudi v amaterski kulturni dejavnosti ne bi uveljavil film! To so spoznali in uvideli tudi nekateri široko razgledani in napredni kulturni delavci. Tako je bil na pobudo takratnega tajnika ZKPO Domžale, tovariša Andreja Zajca, leta 1968 ustanovljen Kino klub Domžale, naš klub Mavrica pa se mu je pridružil kot samostojna sekcija. Začetek je bil obetajoč, žal pa se je navdušenje kmalu poleglo in številno članstvo je začelo upadati, brž ko so sprevideli, da jih v

klubu čaka tudi precej obvenosti in dela.

Pri "Mavrici" pa nismo odnehali. K sodelovanju smo pritegnili tudi tiste tovariše iz KK Domžale, ki so bili dovolj "zagreti" in pripravljeni sodelovati v novem klubu. To so bili predvsem Vili in Aco Majhenič ter Lovro Korenčan iz Mengša. Tako smo 27. januarja 1969 ustanovili nov klub MAVRICA s sedežem v kulturnem domu v Radomljah. S tem pa je novoustanovljeni klub postal tudi član Foto-kino zveze Slovenije in občinskega odbora Ljudske tehnike Domžale, ki nam je pomagal tudi s prvimi dotacijami, oz. denarno pomočjo, njegov predsednik, prof. Anton Bukovec, pa nam je nesebično pomagal pri začetnih težavah. Ob ustanovitvi kluba se nam je pridružilo še nekaj resnih članov, ki so veliko pomagali zlasti pri organizaciji in začetnih težavah. Omeniti moram v prvi vrsti Franceta Cerarja, Draga Kaplja in kasneje Janka Skoka. Že v letu 1969 smo organizirali tudi prvi tečaj filmske in foto tehnike, ki ga je uspešno vodil prof. Bukovec. V naslednjih letih smo priredili še nekaj podobnih tečajev, na katerih so pomagali tudi priznani strokovnjaki s področja fotografije in filma. To so bili dipl. ing. Oskar Dolenc, Mile De Gleria in Ivo Lehpa-mer.

Rezultati dvanajstletnega "javnega" delovanja kluba "Mavrica" so več kot ugodni. Danes šteje klub 72 članov, sedež pa ima še vedno v kulturnem domu v Radomljah. Kljub temu to ni le radomeljski klub, kajti člani prihajajo iz številnih krajev občine Domžale, pa tudi iz sosednjih občin, Ljubljane in Kamnika. Dobra polovica vseh članov je aktivnih. To so predvsem mladi in starejši člani obeh spolov in zelo različnih poklicev in izobrazbe.

Glede na različne interese naših članov smo v klubu organizirali tri dejavnosti, oziroma sekcije. To so filmska, dramska in foto sekcija. Zlasti organizacijsko delujejo sekcije dokaj samostojno, sicer pa se dejavnosti med seboj prepletajo in dopolnjujejo.

Foto sekcija na zunaj še ni dosegla posebno vidnih uspehov. Vzrok temu je bil morda nekoliko manjši interes in zlasti prostorske težave. Kljub temu je tudi ta dejavnost v krajevnem in občinskem merilu pokazala

dokajšnjo aktivnost. Člani te sekcije so v času obstoja kluba priredili vrsto zelo uspehilih razstav, od katerih zlasti velja omeniti naslednje: Svetovno prvenstvo v košarki (razstava fotografij v svet. prvenstva v Ljubljani leta 1970), Naš kraj v NOB (razstava fotografij in dokumentov-reprodukcij), razstava "Everest '79" v sodelovanju z avtorjem fotografij in članom odprave na Everest-alpinistom Bojanom Pollakom iz Kamnika, nadalje razstave s splošno tematiko v letih 1973 in 1978 v Domžalah, zelo kvalitetna je bila tudi dia revija "Štirje letni časi", spremljana z glasbo Vivaldija na isto temo in z izbranimi recitacijami, ki so jih izvajali člani dramske sekcije. V letu 1980 pa je foto dejavnost močno zaživela, delno po zaslugi ustreznega prostora, ki smo ga za to dejavnost začasno pridobili v šoli Radomeljske čete in pa predvsem po zaslugi tovariša Vlastje Simončiča, ki je postal naš častni član in mentor krožka na šoli, ki ga mi vodimo. Tovariš Vlastja nam je nesebično razdal svoje bogato znanje in izkušnje in prepričani smo, da tudi rezultati ne bodo izostali. Dramska sekcija je naša posebnost in edinstvena med foto in filmskimi klubi. Članice in člani te sekcije so kot igralci nastopali v prenekaterih naših filmih. Tako je v precejšnji meri tudi njihova zaslu- ga, da filmska sekcija zelo uspešno razvija prav igri film. Preostali čas med posameznimi filmi pa članom dramske sekcije prav pride za njihovo specifično dejavnost. Tako so v nekaj preteklih letih sodelovali na mnogih proslavah v domačem kraju in po drugih krajih, krajevnih skupnostih in delovnih organizacijah občine Domžale z recitacijami in s šaljivimi partizanskimi skeči. Naštudirali pa so tudi celovečerno ordrsko delo-komedijo v 3. dejanjih F. Archarda "Odkritosrčna lažnivka", s katero so se predstavili občinstvu na radomeljskem odru v okviru kulturnega meseca v letu 1979.

Glavna in doslej tudi najuspešnejša dejavnost našega kluba pa je seveda filmska. Člani te sekcije in klub kot celota smo veliko storili za popularizacijo amaterskega filma. V času svojega obstoja in delovanja smo organizirali in izvedli dva republiška festivala, dva medklubska ter tri klubske festivale, oziroma revije amaterskega filma. V domači občini smo po krajevnih skupnostih in



šolah izvedli nešteto predstav naših filmov. Aktivno smo sodelovali z družbeno-političnimi skupnostmi ob pomembnejših akcijah. S filmom o izgradnji šolske mreže smo propagirali referendum za samoprispevek v občini Domžale. Posneli in predvajali smo tudi film o usmerjenem izobraževanju itd. Priznanja, ki jih je klub prejel za svojo aktivnost, so bila zares zaslužena.

Za zelo uspešno izvedene republiške festivale smo leta 1974 prejeli srebrno, v letu 1979 pa zlato plaketo Narodne tehnike Jugoslavije.

Za bogato kulturno dejavnost je Kulturna skupnost Domžale leta 1979, ob 10-letnici ustanovitve, podelila klubu Mavrica najvišje priznanje — Kersnikovo plaketo.

Krajevna skupnost Radomlje pa je leta 1979 podelila našemu klubu priznanje za uspešno in prizadevano delo na kulturnem področju.

Zelo zgovorni so tudi naši "filmski" uspehi. Samo na republiških festivalih (vsako leto so v drugem mestu) so naši filmi v času od leta 1974 do leta 1980 prejeli 7 prvih nagrad, štiri posebne nagrade, 5 drugih nagrad ter 3 tretje nagrade, na republiškem festivalu v Kranju pa tudi nagrado publike.

Številnih nagrad in priznanj so bili naši filmi deležni še na medklubskih festivalih in revijah širom po Jugoslaviji (Maribor, Novi Sad, Zaječar, MAFAB, Pulju, Jesenice, Ljutomer, Omoljica itd.).

Najbolj pa so naši člani ponosni na prvi nagradi za igrani film na zveznih festivalih, leta 1974 v Novem Sadu za film DIPTIH Vasje Hafnerja in leta 1980 v Slovenj Gradcu za film KOMU Tonija Müllerja.

Film KOMU Tonija Müllerja je leta 1980 prejel priznanje in nagrado tudi na festivalu UNICEF v Badnu v Švici.

Ob vseh teh naših uspehih pa moram poudariti, da filmov ne delamo predvsem za festivale, še manj za žirije in niti ne za ne vem kakšne sladokusce. Bolj kot uspehov na festivalih smo namreč veseli, če so naši filmi všeč ljudem, mladini po šolah, delavcem po kolektivih, preprostim ljudem po vaseh, skratka obiskovalcem in gledalcem filmskih večerov in programov, ki jih prirejamo predvsem na območju naše občine. Veseli nas, da tako tudi mi prispevamo k pestrejši kulturni paleti našega kraja in prinašamo med ljudi in naše krajane kanček kulture. Zato so naši filmi odprti, komunikativni in raz-

umljivi, pa tudi kritični, satirični, hudomušni in zabavni. Da je taka usmeritev pravilna, potrjujejo dobri sprejemi in odobranja ter pohvale s strani gledalcev.

Naša filmska usmeritev je dokaj široka in pestra. Med člani gojimo in podpiramo vse vrste filmskih zvrsti in žanrov. Lotevali smo se tudi že animiranega filma, vendar za to zvrst nismo imeli dovolj talentiranih in usposobljenih ljudi, pa smo jo opustili. Od vseh žanrov nam je najbolj pri srcu igrani film in ogrevamo se za filmsko satiro, parodijo in burlesko. Dokaj uspešno smo se lotili tudi zahtevnejših igranih filmov s poglobljeno tematiko (Zid, Predstava, Komu, Dip-tih). Nekaterih od navedenih filmov smo se lotili s pravo "profesionalno" organizacijo (vpliv študentov na AGRE-TV) in pri tem smo se marsičesa naučili.

Tudi dokumentarni filmi so priljubljena zvrst naših članov. Posebnost našega kluba je prav gotovo filmska kronika pomembnejših dogodkov na območju občine. To obsežno delo snemamo in urejamo domala že od ustanovitve kluba in v tem času se je nabralo že ogromno gradiva, ki bo z leti vedno bolj pridobivalo svojo dokumentarno vrednost.

Se to bi rad omenil, da dokaj plodno sodelujemo z nekaterimi kulturnimi društvi in društvi Ljudske tehnike, zlasti pa s prijateljskimi filmskimi klubii iz Maribora, Velenja in Prevalj na Koroškem.

Marsikaj bi še lahko zapisali o našem klubu. Na primer o veliki aktivnosti članov, saj imamo vsak teden povprečno po štiri delovne sestanke. Vsaka sekcija ima svoj redni delovni večer, po potrebi pa še in še. Najbolj popularni so najbrž četrtkovi filmski večeri, na katerih gledamo filme, se pogovarjamo o njih, izmenjavamo izkušnje in programiramo našo dejavnost za naslednje dni.

Na koncu naj zapišemo še to, da z dokaj potrpljenja premagujemo številne probleme in težave, od prostorskih, tehničnih, finančnih in vedno bolj tudi tistih zaradi pomanjkanja materiala. Zavedamo se, da težav še ne bo tako kmalu konec, kljub temu pa načrtujemo snemanje več zanimivih filmov. Veliko pozornosti bomo tudi v bodoče posvečali izobraževanju v klubu, pa tudi v filmskem in foto krožku na osnovni šoli Radomeljske čete, ki ju uspešno vodimo.

Janez Kosmač

## XXI. festival češkoslovaškega filma za otroke

### Čvrsto vraščene korenine

V zadnjih dneh maja je v Gottwaldovem na Moravskem potekal XXI. festival češkoslovaškega filma za otroke. Vsakoletni pregledi filmov za otroke, ki potekajo že od leta 1961, so obenem tudi srečanja ustvarjalcev, pedagogov, psihologov in filmskih teoretikov, ki ob vsakoletni analizi usmerjajo to specializirano vejo filmske proizvodnje otrokom v prid.

Proizvodnja ni majhna. Samo na letošnjem pregledu se je potegovalo za nagrado 11 celovečernih in 24 kratkih filmov. S proizvodnjo filmov za otroke se ukvarjajo prav vsi filmski studiji v deželi. Tako je češki Barrandov od osvoboditve pa do danes posnel 110 celovečernih filmov, ki so namenjeni najmlajšemu gledalcu iz Bratislave 60 in moravski v Gottwaldovem okoli 50. Če k temu prištejemo še kopico kratkih filmov, vidimo da je češkemu otroku omogočen filmski repertoar, ki temelji predvsem na narodovi kulturni tradiciji. Ker pa se generacije otroškega gledalca izredno hitro izmenjujejo, je z izborom najboljših del mogoče vsaki generaciji vedno znova ponujati umetniška dela, ki zaradi svoje estetske vrednosti ne zastarijo. Prisotna sta načrtnost in hotenje, da tudi manjši narod ponudi otrokom filmski repertoar iz domačih logov. S filmom v materinem jeziku pa tudi omogočajo otroku normalno percepcijo filmskega dela. Namreč s tem, da otrok govor razume, da ni prisiljen

preusmerjati pozornosti od dogajanja v filmski sliki na branje podnaslovov, dojamne zvočno in slikovno celoto filmskega dela. Ta popolna percepcija pa obenem zmanjšuje tudi možnost, da bi se otrok zadovoljil s polovičarskim sprejemom in površno interpretacijo prikazanega.

Posebno če prihajamo iz dežele, v kateri je posnetih od 1961 leta do danes le 26 filmov za otroke, je nujno da poizkušamo bolj podrobno osvetliti ta kulturni pojav v češkoslovaški deželi. Pred drugo svetovno vojno, v takrat že razviti kinematografiji, je bil film za otroke ignoriran ali pa podrejen komercialni računici. O neki posebni kvaliteti filmov za otroke se takrat še ni moglo govoriti. Nacionalizacija češkoslovaške filmske industrije je spremenila odnos do filmov za otroke. Leta 1946 so posneli v Barrandovu prvi film. V začetku so uporabljali tradicionalno zgodbo filmov za otroke, ki je temeljila na pustolovščini in akciji. Kmalu pa so diplomanti FAMU spremenili podobo otroškega filma. Nove smeri, ki so se pojavljale v filmih za odrasle, so našle svoj odmev tudi v filmu za otroke. Osnovna preokupacija režiserjev je postal otrokov vsakdan. Najbolj plodno obdobje češkoslovaškega filma za otroke je bilo med leti 1960 in 1970. To je tudi začetek sistematične proizvodnje filmov za otroke, ki je postala sestavni del češkoslovaške

Krvava gospa, režija Viktor Kubal



kinematografije in njenega načrtovanja. Samo v Barrandovu je obstajalo v tem času pet proizvodnih skupin za otroški film, ki so s svojimi modernimi prijemi imele največji vpliv na stil filmov za otroke. V filmih za otroke je prevladala sodobna tematika. Kvantiteta pa je zahtevala dolgoročno planiranje, ki je določalo tematski repertoar in razporeditev žanrov. Posamezni avtorji — Karel Kachyna, Jiří Hanibal, Věra Plívová-Šimková, Ota Koval, Josef Pinkava, Hermína Týrlova, Karel Zeman, Vladislav Pavlovič, Dimitrij Plichta so v svojih delih uspeli združiti in ustvariti sodobno pravljico za sodobnega otroka.

Kmalu so začeli s prakso filmskih pregledov in organizirali tudi nekaj mednarodnih festivalov in posvetov na temo otrok in film.

Letošnji festival je bil za opazovalca zanimiv in tudi poučen. Prikazani sta bili dve celovečerni risanki, ki močno odstopata od celovečernih animiranih filmov za otroke, ki nastajajo drugod po svetu. Karla Zemana v Pravljici o Janku in Metki in Viktorja Kubala v baladi Krava gospa je inspiriralo ljudsko književno izročilo, da bi seznanila najmlajše z večno prisotnostjo zla, ki ogroža dobro v človeku in njegovem okolju. Prastara tema, ki je v njuni likovni upodobitvi močno presegla povprečje, se je približala hkrati otroškemu in odraslemu gledalcu. Zeman gradi svojo risbo na tipičnih stilističnih in risarskih prijemih, ki negujejo črto in risarsko dodelane like z vsemi stiliziranimi podrobnostmi, medtem ko Kubal uporablja pobarvano ploskev ter intenzivne barve. Oba filma sta dosegla cineastično kompozicijo lika in gibanja, ki v obeh primerih ustvarja samosvojo strukturo. Le-ta z ritmom usmerja gledalca k sprejemu ideje na estetski ravni. Svežina Kubalovega pristopa je skoraj zatemnila virtuosnega veterana Zemana.

V igranih filmih je samosvojest manj prisotna. Večjo pozornost posvečajo zgodbi, manj njenemu umetniškemu oblikovanju. V mnogih filmih stereotipi izvirajo izvirnost, ki je bila značilna za češkoslovaški film za otroke. Najbolj priljubljena, a tudi klišejem najbolj podvržena je tema, ki se v tej ali oni obliki loteva počitnic mestnega otroka pri starih

starših na deželi. Čas brez skrbi in obveznosti omogoča že sam po sebi tesnejši stik z naravo ter intenzivnejše opazovanje ljudi in odnosov med njimi. Žal pa nosijo prav takšni filmi v sebi preveč primesi moralizatorstva in direktnih pedagoških opozoril in silnih stereotipnih rešitvah, da bi lahko imeli vzgojni pomen. Tako je na primer v filmu Jaromira Boreka postal še tako dober vzgojni namen nadležen. Vsa prizadevanja, da bi športna dekoracija — jadrnje na vodi — naredila zgodbo privlačno za otroke, so bila zaman. Tudi Jaroslava Vošmikova je s svojim sicer gedljivim filmom počitnice za psa zavila kritiko snobizma in malomeščanščine v prevečkrat videne komične pristope. Pokazala pa je sposobnost za dobro vodenje zgodbe in oblikovanje ustrezne atmosfere. Vaclav Gajer pa je v svojem filmu Za lovčevim psom izbral počitnice mestnega otroka pri dedku — lovskega čuvaju — za kritiko nesprejemljivega podkupovanja v družbenih odnosih. Lepa zamisel, ki pa je realizirana preveč umetelno, da bi lahko film otroku pomenil več kot zgolj informacijo o pojavu.

Tudi film *Prepovedani izlet* Štepana Skarskega, ki govori

o odražanju delavskega gibanja 20-ih let na življenje otrok, ne presega stereotipne informacije o tem času.

Posebno mesto imajo v tej kinematografiji filmi, ki so namenjeni 14- in 15-letnikom. V prikazovanju njihovih težav in problemov so pokazali avtorji več poslušnosti za dogajanja v mladem človeku. Za film *Cvetlice* za grajsko gospodično Josefa Pinkove, ki je prenapolnjen z raznimi smešnimi dogodki, ki delujejo pretirano in odvečno, ta trditev v celoti ne velja. Vsemu temu pa se je uspešno izognil Vit Olmer v svojem filmu *Sonata za rdečelasko*. Gledalca je nenasično potegnil v svet štiri-najstletnice. Ta se znajde v težavah, ki nastajajo zaradi preobilice interesov in hotenja, da vse uresniči. Zgodbo nevsiljivo vodi od zapleta do zapleta in jo spretno pripelje do konca, ki je pravzaprav pedagoška poanta s srečnim koncem.

Klasična in sodobna mladinska literatura je zakladnica, iz katere so tudi letos črpali češkoslovaški režiserji svoje teme in motive. Otokar Krivanek je tako ekraniziral znano češko mladinsko povest *Oče me bo vsekakor nabil*. Preprosta zgodba o dečku, ki hoče na vsak na-

čin igrati na tobento, je tekoče pripovedovana, v njej je pravnša mera zdravega in preprostega humorja, ki naredi film prijeten. Pa tudi domiselna vizualizacija raznih situacij, ki bi lahko hitro zdrknile v kliše, pozna svojo mero in približa film mladem gledalcu. Věra Šimková-Plívová pa je v svojem filmu *Dobri duh in smučarji* zastavila staro pravljico o dobrem duhu, mogoče preveč enostavno. Dokaj pusto pripovedno okostje je izpolnila z lepimi posnetki zasnežene krajine, smučanja in pristnim humorjem.

Literarno tradicijo je v sodoben svet zelo domiselno prenesel Ota Koval v filmu *Sprehod v pravljico*. V filmu, ki vsebuje vse elemente sodobne pravljice, se srečujejo mestni otroci s kmečkimi junaki pripovedk pisatelja Lade. Odlika filma je v tem, da je režiserju brez idealiziranja uspelo pokazati srečanje dveh različnih svetov — včerajšnjega kmečkega in današnjega mestnega. Lepota teh srečanj je v popolni enakopravnosti in enakovernosti obeh. Enaka toleranca se kaže v odnosu med starši in otroki. Podoba možnega sveta, kjer se na vseh relacijah kažejo enakopravni odnosi med ljudmi, oblikuje tudi optimistično sporočilo filma. K temu je pripomogel avtorjev filmski prijem, ki je akciji in domisljam znal dati miren, topel in prijateljski ton, ki prodira globoko v doživljajski svet otroka in tako učinkuje vzgojno bolj od vseh ostalih filmov na festivalu.

Letošnji repertoar češkoslovaških filmov za otroke je dopolnila kriminalka *Ne kliči me* major Jiříja Hanibala. Mojster poetičnega otroškega filma je v filmski zgodbi o tem, kako otroci odkrivajo avstrijskega tihotapca, tekoče in zanimivo pripovedoval zgodbo, ki ima namen zabavati, razvedrit gledalca. Žal pa film ni ponujal več kot to.

Letošnja češkoslovaška proizvodnja filmov za otroke je tako kot vsaka ustvarila uspela, manj uspela in neuspela dela. Vendar je kontinuirana proizvodnja tisto, kar sili k občudovanju in prizadevanju. Ta kontinuiteta obenem vključuje kinematografijo za otroke v celotno narodovo kulturo. To pa je tudi najvažnejše.

Mirjana Borčič

*Krakonoš in smučarji, režija Vera Plívová-Šimková*



*Prepovedani izlet, režija Štepan Skalsky*



## **ekran 6/7**

*concerns mostly the 21st Festival of Feature Films in Pula. Both editorials to this part of the issue, written by SAŠO SCHROTT and MATJAŽ ZAJEC attempt to sum up and comment upon the circumstances of Yugoslav film as presented by the latest Festival. They are both stating a discord between a wave of young and talented directors-debutants on one side and a tendency toward rude commercialism on the other. Naturally enough, there are critiques on all the films seen at the occasion.*

*MILUTIN ČOLIĆ, our correspondent from Belgrade, reports from the Film Festival in Moscow, and BRANE KOVIČ discusses the Festival in Venice. The latter is important to us because EMIR KUSTURICA, a young Yugoslav director, won "The Golden Lion" for his first feature "Do You Remember Dolly Bell?" KUSTURICA has already been interviewed in Pula by SILVAN FURLAN and JOŽE DOLMARK.*

*The theory section contains the second part of ALAIN BERGALA's "Initiation to the Semiology of Pictorial Narration", a foreword to which was supplied by ZDENKO VRDLOVEC. There is also a review of S. M. Eisenstein's "Montage, Ecstasy" by BOJAN KAVČIČ, a text that well surpasses the boundaries of usual reviews.*

*Editors*

S

Prizor iz filma Mephisto režiserja Istvána Szabója,  
prikazan na Tednu madžarskega filma v Cankarjevem domu od 26. do 30. oktobra 1981,  
ki ga je organizirala naša revija.



v naslednji številki

intervju **Rajko Grlić**