

TDF Celje '81

intervju *Zoran Tadić*

prva retrospektiva slovenskega filma v Gorici, december '81



vol. 6
številka 10/1981
(letnik XVIII)

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 Šomen
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
št. 4210-58/81, z dne 9. 2. 1981.

1	TDF Celje '81	program	
2		uvodna beseda dr. Iztoka Winklerja	
4		posvetovanje o problematiki slovenske filmske proizvodnje	
		Do dialoga ni prišlo	Matjaž Zajec
5		Kinematografija v družbi	Vladimir Koch
6		Iz razprave Tonija Tršarja	
7		Filmska ustvarjalnost in njen proizvodni proces	Franci Slak
8	dogodki	Ob prvi retrospektivi slovenskega filma v Gorici	Toni Gomišček
10		Italijanski kritiki o slovenskih filmih	
12	intervju	Zoran Tadić, režiser filma <i>Ritem zločina</i>	Silvan Furlan, Jože Dolmark
16	teden madžarskega filma	Očetova srečna leta	Viktor Konjar
19		Mefisto	Zdenko Vrdlovec
		Prijazni sosed	Viktor Konjar
20		Potovanje v Anglijo	Sašo Schrott
		Zaupanje	Jože Dolmark
21		Odreši nas hudega	Darko Štrajn
22		Alegro Barbaro	Brane Kovič
24	intervju	Sandor Simó, režiser filma <i>Očetova srečna leta</i>	Silvan Furlan, Brane Kovič, Jože Dolmark
27	kritika	Velika prva divizija	Zdenko Vrdlovec
28		Kaskader	Bojan Kavčič
30		Tess	Zdenko Vrdlovec
31		Brubaker	Bojan Kavčič
32		Rjoveči bik	Milenko Vakanjac
33		Navadni ljudje	Milenko Vakanjac
34	zapisovanja	24. mednarodni leipziški teden kratkega in dokumentarnega filma za film in tv / Andrej Mlakar Seminar poljske kulture v Beogradu / Igor Koršič • Multimedialna predstavitev poljske umetnosti / Srečo Dragan • Ob tednu sovjetskega filma / Silvan Furlan, Zdenko Vrdlovec • 23. mednarodni festival kratkega in dokumentarnega filma v Bilbao / Miša Grčar • Švicarski film / Igor Koršič • S posveta filmskih pedagogov, Ludwigshafen 1981 / Mirjana Borčič • Slovenski filmski plakat zadnjih let / Majda Širca • Dejavnost SKUCA '81 in poskus programa '82 / Borisa Zorja • Filmska kultura 134 / Sašo Schrott • Video periodika / Mirjana Borčič	
44	in memoriam	Marjan Meglič	Matjaž Klopčič
45		Primož Kozak	Marjan Brezovar
46		William Wyler	Jože Dolmark
		Mark Donskoj	Miša Grčar
47		Abel Gance, Alan Dwan, Jean Eustache	Silvan Furlan
48		William Holden, Robert Montgomery, Melvyn Douglas, Paddy Chayefsky, Natalie Wood, Lotte Lenya	Miša Grčar

na naslovni strani:

Ivica Vidović v filmu
RITEM ZLOČINA, režija Zoran Tadić



TEDEN DOMAČEGA FILMA – CELJE

od 9. do 18. novembra 1981

PROGRAM

premierni spored

1. VISOKA NAPETOST (rež. V. Bulajić)
2. SEZONA MIRU V PARIZU (rež. P. Golubović)
3. BANOVIĆ STAHINJA (rež. V. Mimica)
4. MOJSTRI, MOJSTRI (rež. G. Marković)
5. SAMO ENKRAT SE LJUBI (rež. R. Grlić)
6. SE SPOMINJAŠ DOLLY BELL (rež. E. Kusturica)
7. PADEC ITALIJE (rež. L. Zafranović)
8. RITEM ZLOČINA (rež. Z. Tadić)
9. KRIZNO OBDOBJE (rež. F. Slak)

op. ur.: o filmih smo pisali v številki 6/7 — 1981

spored filmov v čast 40-letnice vstaje jugoslovanskih narodov in narodnosti

1. DEVETI KROG (rež. F. Štiglic)
2. SEDMINA (rež. M. Klopčič)
3. KO POMLAD ZAMUJA (rež. E. Kryazin)
4. OKUPACIJA V 26 SLIKAH (rež. L. Zafranović)
5. MED STRAHOM IN DOLŽNOSTJO (rež. V. Duletić)
6. ŠIROKO JE LISTJE (rež. P. Latinović)

20 let neuvrščenosti — spored filmov

1. POZDRAV PRIJATELJU (Jugoslavija)
2. TKANJE PRI BEDUINIH (Kuvajt)
3. PODOBE BLAGINJE (Pakistan)
4. TURIZEM IN GOSPODARSTVO ARGENTINE (Argentina)
5. KULTURA TANA TORAJA (Indonezija)
6. KISHAN IN ČAROBNI VOZ (Indija)
7. NAPREDEK V KUVAJTU (Kuvajt)
8. ČE KRUHEK PADE NA TLA (Jugoslavija)

spored filmov iz Črne gore

1. LAŽNI CAR (rež. V. Stojanović)
2. KRVAVA SRAJCA (rež. Ž. Skrigin)
3. SVATBA (rež. R. Šaranović)
4. VRHOVI ZELENGORE (rež. Z. Velimirović)
5. SLAB DENAR (rež. V. Stojanović)
6. LELEJSKA GORA (rež. Z. Velimirović)
7. NEBEŠKI ODRED (rež. B. Bošković)

spored filmov za mladino

1. NE JOČI, PETER (rež. F. Štiglic)
2. SREČA NA VRVICI (rež. J. Kavčič)
3. BOŠKO BUHA (rež. B. Baner)
4. ZADNJA DIRKA (rež. J. Rančić)
5. KO ZORIJO JAGODE (rež. R. Ranfl)
6. ČRNI BISERI (rež. S. Janić)

izbor risanih filmov scf kratki filmi — zgodovina kpj

1. DIKTATURA (rež. V. Pogačić)
2. MOJE UNIVERZE (rež. D. Vukotić)
3. TITO NA ČELU PARTIJE (rež. B. Ranitović)
4. INTERNACIONALIZEM (rež. D. Povh)
5. LETO 1948 (rež. V. Đorđević)
6. SAMOUPRAVLJANJE (rež. S. Pavlović)

spored kratkih filmov

1. SREČANJE ŠEFOV DRŽAV IN VLAD NEUVRŠČENIH NA VRHU (Jugoslavija)
2. ALEKSANDRIJA... ZAKAJ? (Egipt — Alžir)

kratki filmi v proizvodnji Viba filma

SLOVO (sc. in rež. J. Pogačnik)
KOŠTRUN (sc. in rež. B. Šprajc)
RISTANC (rež. F. Robar-Dorin)
RONDO (sc. in rež. G. Tozon)
VALCER ZA TAVŽENTERJEVA DVA (sc., rež. in kam. T. Perko)
POGINE NAJ PES (sc. in rež. A. Mlakar)
A (rež. in anim. K. Steinbacher)
TU SO, NAŠI SO (sc. in rež. R. Ranfi)
ECCE HOMO (sc. in rež. A. Mlakar)
MARIJA IZ 6. RAZREDA (sc. in rež. J. Bevc)

filmi AGRFT

GLAS (sc., mont. in rež. P. Sepe)
BITKA (sc., mont. in rež. S. Hren)
PERAJI (sc., mont. in rež. B. Palčič)
RIBIČ (sc., mont. in rež. S. Milavec)

študijski igrani filmi

TRIPTIH AGATE SCHWARTZKOBLER (sc., mont. in rež. B. Jurjaševič)
MESEC (rež., sc. in mon. M. Koncilja)
KMETSKA SMRT (sc., mont. in rež. D. Frandolič)
BOŠTJAN (sc., mont. in rež. V. Boštjančič)

diplomski film

BLJUJZ (sc., mont. in rež. Ž. Lužnik)

kratki filmi v proizvodnji ddu univerzum

POGLED V RAČUNALNIK (rež. B. Vrhovec)

kratki filmi v proizvodnji unikal studio ljubljana

KOLO NAJ BO KOLO (rež. I. Lephamer, W. Giersz)
NE KJERKOLI ČEZ CESTO (rež. B. Hladnik)
KAKO TEČE ČAS V OBČINI ŽALEC (sc., kam. in rež. R. Klarič)
LJUBLJANA (rež. J. Pogačnik)
VETERAN (sc. in rež. T. Freljih)

posvetovanja

Posvetovanje urednikov kulturnih redakcij
jugoslovanskega dnevnega tiska

Filmska vzgoja v osnovnih šolah
(Zaključek javne razprave v soorganizaciji z Zavodom za šolstvo SRS)

Posvetovanje prikazovalcev filmov — kulturna plat
filmskega sporeda
(v soorganizaciji z GZS, TOZD Kinematografije)

Posvetovanje na temo položaja slovenske filmske
proizvodnje in perspektiv
(v soorganizaciji DSFD Ljubljana)

srečanja

Srečanje najmlajših filmskih ustvarjalcev SRS
Srečanje slovenskih filmskih ustvarjalcev z delavci
EMA
Srečanje filmsko-vzgojnih delavcev Celja

razstave

Razstava 40-letnice vstaje v jugoslovanskem filmu
Razstava likovnih del celjskih srednješolcev
na temo slovenskega filma KRIZNO OBDOBJE

TEDEN DOMAČEGA FILMA - CELJE

TEDEN DOMAČEGA FILMA - CELJE

TEDEN DOMAČEGA FILMA - CELJE

TEDEN DOMAČEGA FILMA - CELJE

TEDEN DOMAČEGA FILMA - CELJE

TEDEN DOMAČEGA FILMA - CELJE

TEDEN DOMAČEGA FILMA - CELJE

TEDEN DOMAČEGA FILMA - CELJE

TEDEN DOMAČEGA FILMA - CELJE

TEDEN DOMAČEGA FILMA - CELJE

TEDEN DOMAČEGA FILMA - CELJE

TEDEN DOMAČEGA FILMA - CELJE

TEDEN DOMAČEGA FILMA - CELJE

TEDEN DOMAČEGA FILMA - CELJE

TEDEN DOMAČEGA FILMA - CELJE

TEDEN DOMAČEGA FILMA - CELJE

TEDEN DOMAČEGA FILMA - CELJE

TEDEN DOMAČEGA FILMA - CELJE

TEDEN DOMAČEGA FILMA - CELJE

TEDEN DOMAČEGA FILMA - CELJE

TEDEN DOMAČEGA FILMA - CELJE

TEDEN DOMAČEGA FILMA - CELJE

TEDEN DOMAČEGA FILMA - CELJE

TEDEN DOMAČEGA FILMA - CELJE

TEDEN DOMAČEGA FILMA - CELJE

TEDEN DOMAČEGA FILMA - CELJE

TEDEN DOMAČEGA FILMA - CELJE

TEDEN DOMAČEGA FILMA - CELJE

TEDEN DOMAČEGA FILMA - CELJE

TEDEN DOMAČEGA FILMA - CELJE

Uvodna
beseda
dr. Iztoka
Winklerja
na otvoritvi
9. tedna
domačega
filma
v Celju

Teden domačega filma v Celju je gotovo tradicionalna priložnost, da naši javnosti strnjeno prikažemo karseda popoln pregled enoletne slovenske filmske tvornosti, od kratkih do celovečernih filmov, ne glede na to ali so nastali v proizvodnji slovenskih producerskih hiš, kot del izobraževalnega procesa ali pa ljubiteljske dejavnosti, in izbor najnovejše jugoslovanske filmske proizvodnje. In če k temu dodamo še vso pestrost spremljajočega sporeda s posvetovanji, pogovori, srečanji in razstavami, je dovolj jasno, da celjski Teden domačega filma ni zgolj dekorativni kamenček v mozaiku naših kulturnih manifestacij, temveč resnično neposredna možnost za seznanitev naših delovnih ljudi in občanov s filmskimi dosežki, možnost za delovna srečanja poklicnih in ljubiteljskih filmskih ustvarjalcev in priložnost za neposreden dialog filmskih ustvarjalcev in gledalcev.

Prireditve kot je Teden domačega filma so tudi priložnost, da za hip postanemo, se ozremo na prehojeno pot, da se zamislimo in ovrednotimo opravljeno delo in ne nazadnje tudi nekaj več kot sicer razmišljamo o vlogi in mestu filmske ustvarjalnosti v naši samoupravni družbi in v okvirih vse bolj raznolikih vsebin in oblik sodobnega kulturnega dogajanja.

Film je gotovo tista zvrst umetnosti, ki združuje v sebi komponente drugih umetnosti in predstavlja hkrati medij, ki je namenjen širokemu avditoriju. Nadvomno pa je to tudi medij, ki s svojim umetniškim sporočilom hkrati najbolj neposredno nudi nešteto pomembnih in drobnih informacij o ljudeh, njihovem življenju, o deželi in družbi.

Slovenska filmska proizvodnja je v povojnem obdobju nedvomno dala vrsto dosežkov, ki so dostojno opravili svoje kulturno in družbeno poslanstvo, trajno bodo obeleževali razvoj domače filmske ustvarjalnosti in bodo hkrati zgovoren dokument časa, v katerem so nastajali.

Pa vendar je bila slovenska filmska proizvodnja praktično ves čas v težavah, zdaj večjih, zdaj manjših, v najhujših pa prav do nedavno. To krizo postopoma premoščamo in po več kot leto dni trajajočem premoru vendarle spet tudi nadaljujemo z domačo filmsko proizvodnjo. Vendar pa to ne pomeni, da so rane preteklosti zaceljene in slabosti odstranjene. Nasprotno, še dolgo bomo čutili posledice neodgovornega in nezrelega ravnanja. Ekonomska sanacija edinega domačega filmskega producenta je težka in zahtevna, vendar pa lažji del naloge. Težja in predvsem dolgotrajnejša bo moralna sanacija. To bo proces, ki bo moral ponovno vzpostaviti zaupanje javnosti do filmskih delavcev in obratno, zaupanje filmskih ustvarjalcev, da je naš trden namen, da krepimo lastno filmsko proizvodnjo.

Razvoj filmske proizvodnje in ustvarjalnosti pa je seveda v veliki

meri odvisen od splošnega stanja kulture v družbi. Zato problema filma ne moremo reševati zgolj v ozkih filmskih krogih, temveč v okviru celotne družbene kulturne politike. Pri tem ne mislim le na kulturno politiko v ozkem pomenu besede, temveč predvsem na sistem družbenoekonomskih odnosov na področju kulturnih dejavnosti, na oblike samoupravne organiziranosti na tem področju, na graditev materialne podlage kulturnih dejavnosti in podqbnost.

Zato družbenega odnosa do filma ne moremo meriti samo po tem, kolikšen delež sredstev zagotavljamo zanj v kulturnih skupnostih, temveč predvsem po tem, koliko smo uspeli preko neposrednih odnosov v vsebinskem in materialnem pogledu resnično povezati filmske ustvarjalce, delovne ljudi in občane, ki jim je ta dejavnost namenjena. Celjski Teden domačega filma je lep primer take usmeritve, saj pri programiranju in izvedbi neposredno povezuje potrebe in interese številnih samoupravnih organizacij in skupnosti najširšega kroga občanov.

Z izgrajevanjem načel združenega dela sooblikujemo tudi družbene pogoje za to, da bi tudi kulturne dejavnosti in v njihovem okviru tudi filmska ustvarjalnost vse bolj postajale sestavni del celovito zasnovanih življenjskih procesov v naši samoupravni socialistični družbi. In kultura nedvomno mora biti pomemben člen v tem sistemu, predvsem pa nepogrešljivi sestavni del kvalitete življenja v samoupravni družbi in eden od izvorov in načinov izražanja človekove sreče. Zato smo lahko prepričani, da bosta slovenski narod in njegov delavski razred tudi v težavnih gospodarskih razmerah našla sredstva za delovanje in nadaljnji razvoj vse bolj razvejane področja kulturnih dejavnosti. Seveda takega razvoja kulturnih dejavnosti, ki bo resnični izraz potreb in interesov delovnega človeka.

Prav izkušnje slovenske filmske proizvodnje pa nas potrjujejo v spoznanju, da vendarle ostaja temeljna odgovornost za razvoj posameznega kulturnega področja predvsem na kulturnih ustvarjalcih samih, ki morajo sprejeti odgovornost za kvalitetno in učinkovito izvedbo sprejetih nalog in programov. Ustvarjalci in drugi filmski delavci so in morajo biti jedro filmske proizvodnje, brez njihove angažiranosti, ustrezne organiziranosti in odgovornosti se bo naša filmska proizvodnja vedno znova znašla v težavah. Pri tem pa morajo bitideležni večje družbene podpore. K temu naj prispevajo tudi vsi ukrepi v kulturnih skupnostih, k temu naj prispeva svoj delež tudi zakon, ki bo v okviru urejanja vseh kulturno-umetniških in posredovalnih dejavnosti urejal tudi proizvodnjo in distribucijo filma.

Vendar pa problematike filma ne moremo in ne smemo izčrpati samo

ob problemih filmske proizvodnje. Petdesettisoč sedežni filmski avditorij obiše v Sloveniji vsako leto več kot 8 in pol milijonov gledalcev in je torej, poleg radia in televizije, naš največji posredovalec kulturnih vrednot. Zato bi mu morali posvečati mnogo več pozornosti. Toda kako malo še razmišljamo o izboru in kvaliteti filmov, ki nam jih predvajajo kinematografi, o posodabljanju kinodvoran in tehnične opreme ter podobnem.

Devet desetih filmov, ki jih vrtijo naši kinematografi je tujih, njihova umetniška in družbena raven je mnogokrat dvomljiva. Vse več se nekontrolirano vrtijo filmi brez slovenskih podnapisov in podobno. Vse to priča, da je tudi družbeni vpliv nad tem delom kulturnih dejavnosti skromen in je ta dejavnost prepuščena v veliki meri posameznikom, ki jih postosto zgolj komercialni nagibi, v zadnjem času pa tudi objektivni ekonomski pogoji vse bolj silijo v kulturno dvomljive akcije. Vse to so vprašanja, o katerih bi morali govoriti v kulturnih skupnostih, vse to so problemi, ki zahtevajo mnogo hitrejšo akcijo in razreševanje.

Prav prireditve Tedna domačega filma pa dokazujejo, da imamo v Sloveniji dovolj ustvarjalnih moči, ki so sposobne za hitrejšo premike na področju filmske proizvodnje in distribucije. Kako resnično in optimistično zvene pri tem besede veterana slovenskega filma, ki je nedavno zapisal: "Slovenski film je ustvarila revolucija. Ali bo zdržal? Mora, in zdržal bo kot bo v vseh mogočih novih in novih naporih zdržala revolucija."

Teden domačega filma pa naj bo zato tudi priložnost za zahvalo vsem številnim poklicnim in ljubiteljskim delavcem za delo na področju filmske ustvarjalnosti in filmske vzgoje.

S svojo aktivnostjo in ustvarjalnostjo bogatijo zakladnico slovenske kulture in se tako pridružujejo skupnim prizadevanjem, da bi kultura resnično postala nepogrešljiv del naše vsakdanjosti. Vsem njim naj veljajo naše iskrene želje, da bi to plemenito poslanstvo še uspešneje nadaljevali.



Posvetovanje o problematiki slovenske filmske proizvodnje v okviru TDF v Celju

Do dialoga ni prišlo

Letošnje filmsko Celje je namenilo, skupaj z Društvom slovenskih filmskih delavcev, nekaj pozornosti tudi razmeram v slovenski filmski proizvodnji, ki se skuša razreševati v okvirih Viba filma. Kot prva zamera velja gotovo to, da so organizatorji spregledali najmanj dva filmska producenta — Unikal studio in DDU Univerzum, ki se oba zelo uspešno, vsak na svojem področju sicer, ukvarjata s filmsko proizvodnjo. Tako se je znova izkazalo, da v Sloveniji že vrsto let povezujemo problematiko slovenske filmske produkcije z Vibo in njenimi ponavljajočimi se problemi in kriznimi stanji, namenoma pa zatiskamo oči pred ostalimi realno obstoječimi ali pa potencialnimi filmskimi producenti. V marsikateri glavi Viba pomeni isto pot slovenski film in je bila tako marsikdaj v privilegiranemu položaju, grehi pa so ji bili vse prelahko odpuščeni in pozabljeni.

Toda vrtno se k posvetu, na katerem smo med udeleženci pogrešali filmske delavce (le majhno je bilo njihovo

število) in seveda odgovorne predstavnike Vibe, ki bi bili sposobni dialoga o proizvodni problematiki, predvsem pa bi lahko predstavili svojo vizijo prihodnjega razvoja delovne organizacije, za katero se, to smo že velikokrat zapisali in še večkrat povedali, obdobje sanacije še ni končalo in je start filmskih kamer le eden izmed spodbudnih znakov, da je delovna organizacija vendarle pričela funkcionirati — delati. Zakaj jih ni bilo med nami, zakaj ni bilo med nami velike večine svobodnih filmskih delavcev (soorganizatorjev posveta) seveda ni bilo pojasnjeno, odločno pa smo čutili njihovo odsotnost, ki je onemogočila dialog, borbo mnenj in iskanje stičišč. Zdelo se je ko da se o problematiki slovenske filmske proizvodnje pogovarjajo pretežno eni in isti, da se zavzemajo za bolj ali manj podobne ali sorodne rešitve, neprestana pa je odsotnost tistih, ki v Vibi upravljajo in samoupravljajo. Tako se lahko znovi sprašujemo o smotnosti takšnih posvetov.

Toda naj bo kakorkoli, celjsko posvetovanje je znova opozorilo na nekatere bistvene povzročitelje kriznih situacij, ki se sporadično ponavljajo na ravni slovenske filmske produkcije. Med osnovnimi izhodišči, ki so do neke mere dajala ton razgovoru, je bila znova ugotovljena potreba po integraciji slovenske kinematografije in zahteva po določeno in dokončno opredeljenem družbenem interesu za slovensko kinematografijo. Edinole v okviru teh dveh danosti lahko postopoma zagotovimo kolikortoliko normalno organizirano kinematografijo, še posebej

produkcije, in seveda tudi njeno normalno funkcioniranje v okvirih domišljenega in dogovorjenega.

Nič čudnega, če so se diskusije vračale k starim, a še vedno narešenim problemom, če je prevladovalo mnenje, oziroma skepsa, da trenutno stanje ne navdaja z optimizmom, da diskutanti niso našli trdnjših opornih točk, na osnovi katerih bi lahko osvetlili še vedno pretežno temačno slovensko filmsko situacijo. Nič čudnega tudi, da so bila tudi spraševanja, kako to, da se kljub temu, da že vrsto let problematiko slovenske kinematografije poznamo in predlagamo razrešitve, še vedno sučemo v začaranem krogu navidezne nerazrešljivosti našega kinematografskega gordijskega vozla. Morda so bila ta spraševanja včasih že tudi malce nestrpna in nič čudnega, če dobiva človek občutek, da se ne da prav ničesar bistveno spremeniti in vsi predlogi naletijo pretežno na močno naglušna ušesa, ki jih ali ne slišijo, ali pa jih nočejo prav slišati.

Verjetno ni, da bi na straneh Ekрана znova razpirali vse probleme in predloge za njihovo razreševanje, ker smo to pač že počenjali vrsto let in se počutimo enako neuspešne kot marsikateri govorec na celjskem filmskem posvetu.

In če sklenemo, potem se moramo povrniti na začetek te informacije in k njenemu naslovu "Do dialoga ni prišlo". Odsotnost predstavnikov Vibe in njenih organov, odsotnost velike večine filmskih delavcev govori o njihovem odnosu do za njih

eksistencialno bistvene problematike na dovolj zgovoren in značilen način. V določeni meri o nezainteresiranosti in v mnogo večji meri o precejšnji stopnji apatije in prepričanja, da takšna posvetovanja pač ne morejo prinesiti razrešitev in postajajo tako že nekoliko utrujajoče ponavljanje starih resnic. Rekli bi, da psi lajajo, karavana pa gre dalje. Toda, ali takšen odnos ne vključuje tudi določenega nezaupanja v možnosti razreševanja filmske problematike v okvirih našega družbeno-političnega samoupravnega sistema in še naprej, ali se ni morda v preteklosti izkazalo, da je prav na tej ravni največkrat spodrsnilo, saj so bila pota strokovnega, poslovodnega odločanja drugačna od tistih, za katere se je zavzemal družbeni interes bodisi v družbenih organih bodisi v samoupravnih telesih?

Če je bilo celjsko posvetovanje brez formalnih zaključkov, verjetno to tudi ni bil namen posvetovanja, potem bi veljalo iz množice povedanega izluščiti prave misli in jih vključiti v naša razmišljanja o prihodnji podobi naše kinematografije (ne smemo pozabiti tudi na izredno kritične ugotovitve na posvetovanju o naši kinematografski mreži).

Delo vseh tistih, ki se na takšen ali drugačen način ukvarjamo s slovensko kinematografijo potemtakem še zdaleč ni in ne more biti končano. Tudi zaradi tega ne, ker se največkrat tistega, za kar smo se dogovorili, ne držimo in kar po bližnjicah ubiramo svoja pota, za katera menimo, da so v določenem trenutku za neko vejo kinematografije najbolj ugodna, pri tem pa se ne zavedamo morebitnih in nujnih posledic. Kaže, da je za slovensko kinematografijo dogovarjanje dokaj neobvezno in bo potrebno pričeti razreševati status kinematografije sistemsko in z ustrežno zakonodajo.

Jasno je tudi to, še posebej je to v svojem napisanem prispevku za posvetovanje poudaril Vladimir Koch, da organiziranje in funkcioniranje kinematografije ni nikakršna inovacija, da je v svetu veliko podobnih ali večjih kinematografij, ki so že našle ustrezne načine delovanja in se zaradi tega spopadajo z veliko manjšimi problemi, kot pa se naša, ob tem pa praviloma dosegajo umetniško mnogo boljše rezultate, kot pa jih beležimo v Sloveniji.

Včasih se velja tudi zgledovati.

Matjaž Zajec

Kinematografija v družbi

Ko ponovno odpiramo razpravo o slovenski filmski proizvodnji, mislimo predvsem na včerajšnje zelo kritično stanje in iščemo načine, da bi stvari izboljšali, ali pa se preprosto omejimo na iskanje napak in obtoževanje krivcev za še vedno trajajoče težave. Takšno razmotrivanje je sicer tudi koristno, je pa nezadostno, ker skuša odkriti odrešilni lek, nekakšno panacejo, s katero bi bilo mogoče bolnika hitro in dokončno ozdraviti. To pa ni mogoče, ker je naša proizvodnja nasploh slabega zdravja in se ni prvič znašla v kritični situaciji. Vzroki njene šibkosti so globlji in zato ni pričakovati, da bi se tako hitro okrepila, kakor si to vsi želimo.

Trenutno zaporedno snemanje celovečernih filmov je seveda ohrabrilno, saj odpira rožnate perspektive za prihodnost, v resnici pa pomeni — če smo trezni — le vračanje v normalno stanje, saj je treba z več filmi vsaj deloma nadoknaditi enoletni izpad proizvodnje. Ko bomo pozneje izračunali letno povprečje proizvodnje, bomo verjetno morali ugotoviti, da je ostalo v zadnjem obdobju na isti ravni kot prej, če ne bo rezultat še slabši. Problema se moramo torej lotiti znova in bolj celovito. Biti moramo bolj potrpežljivi in bolj sistematični, predvsem pa imejmo pred očmi, da je nedialektično trgati proizvodnjo iz celotnega kompleksa kinematografije, reševati njene probleme ločeno od distribucije filmov in njihovega predvajanja v kinematografih. Vse tri osnovne veje kinematografije so med seboj po svoji naravi teoretično in funkcionalno povezane, morale bi pa biti vključene v plodno celoto tudi v praksi, a to danes še niso.

Še preden pa bi začeli razčiščevati številna vprašanja celotne kinematografske sfere po posameznih panogah in v njihovi medsebojni povezavi, bi morali določiti okvir te za vsak narod, za vsako državo vse bolj pomembne umetniške in splošnokulturne dejavnosti. Seveda se le-ta najpomembneje izkazuje s številom in kvaliteto domačih filmov saj se ustvarjalnost naroda v kinematografiji izraža zlasti z močjo lastne filmske proizvodnje. Ob njej sta distribucija in predvajanje filmov izredno pomembni kulturno-organizacijski dejavnosti drugačne vrste in pomena.

V zvezi z rečenim si na primer še nismo dovolj odločno zastavili osnovnega vprašanja, kaj hočemo z

našim filmom doseči in ali dovolj upoštevamo njegovo komunikacijsko moč, s katero nas predstavlja svetu. Nadalje: v kakšnem obsegu si zamišljamo našo proizvodnjo, da bi bila ustvarjalno spodbudna in gospodarsko racionalna in koliko smo — da bi to dosegli — pripravljeni vložiti v modernizacijo tehnike, v instalacijo laboratorija za barvni film in sploh v sodobno opremo ateljejev in tehničnih pomagal, ki so se v zadnjem času izjemoma izpopolnila in pocenila proizvodni proces. Ali smo si na čistem, da je treba v filmsko proizvodnjo načrtno vlagati kakor v katerokoli drugo proizvodno dejavnost, če hočemo doseči nekaj trdnjše in zanesljivejšega kot doslej, vlagati v najširšem pomenu besede tako v ljudi kot v tehnična sredstva. Ni se mogoče zadovoljiti s tem, da v petletnem planu načrtujemo predvsem število filmov, ki naj bi jih posneli — kar se po navadi tako ali tako ne uresniči — ampak bi bilo treba vanj do podrobnosti vnesti vse, kar je potrebno za razvoj kinematografije v celoti. Poleg omenjene izpolnitve tehnike tudi kadrovske zasedbo, štipendije za vse manjkajoče poklice, obvezno stažiranje diplomiranih študentov AGRFT in drugih filmskih šol in še veliko drugega. Obenem bi bilo treba opredeliti, kako se bo razvijala kinematografska mreža in kaj je za to treba storiti, in ne bi smeli pozabiti tudi na probleme distribucijskega podjetja. Kinematografijo moramo graditi v celoti in to hkrati v vseh njenih komponentah, če hočemo postaviti trdno stavbo, ki se ne bo zamajala že ob prvem močnejšem sunku.

V današnjem organizacijskem sistemu, bi te naloge najbolj kompetentno izvrševala kinematografska skupnost, ki jo je treba čimprej ustanoviti. Skupnost naj bi — kar zadeva proizvodnjo — prišla na osnovi mednarodnih izkušenj in s strokovno analizo domače situacije do jasnih dognanj, kaj si želimo, kaj v resnici potrebujemo in kaj od tega zmoremo. Dajala bi pobudo za potrebne samoupravne sporazume, za različne druge povezave in bi skratka vodila takšno politiko, da bi skrb za organski razvoj celotne kinematografije prišla v zavest vseh tistih organov naše družbe, ki morajo kinematografijo spodbujati in ji pomagati. Vloga kinematografske skupnosti bi bila veliko pomembnejša od podobnega združevanja gledališč, ker bi bile njene naloge obsežnejše. Sploh se ne bi smeli opirati na navidezno podobnost kinematografije s teatrom, ker so razlike med obema medijema velike in sicer ne le v umetniško-interpretativnem pogledu, ampak zlasti v organizacijsko-ekonomski sferi, ki s svinčeno pezo pritiska na filmski ustvarjalni proces in ga večkrat tudi tragično zavre. A to je dejstvo, ki ga ni mogoče obiti, kot ni mogoče prezreti posebnosti filmske umetnosti, da se ostvarja s sredstvi tehničnega značaja, ki so podobna proizvodnji v industriji. Zato ni čudno, da se kinematografi, zlasti pa filmska proizvodnja, povsod uvršča med

industrijske panoge. Situacija filmske proizvodnje je tako različna od gledališke, da problemov kinematografije pač ne moremo reševati na enak način. Jasno nam mora biti še, da za marsikoga strašna beseda "filmska industrija" ne pomeni v praksi nič drugega kakor to, da mora imeti proizvodnja zagotovljeno kvalitetno surovino, se pravi dovolj veliko število dobrih scenarijev, med katerimi je mogoče izbirati; da razpolaga z vsem, kar je potrebno za racionalno proizvodnjo, in tako lahko nudi ustvarjalcu kar najboljše tehnične in delovne pogoje ter da ima močno in strokovno večjo propagandno službo za plasiranje filma doma in v tujini, da tudi proda to, kar naredi.

Čeprav smo daleč od tega, da bi si ustvarili produkcijski proces po zgledu velikih filmskih centrov, pa vendar ne bi smeli samozavestno zanemariti njihovih izkušenj, saj vemo, da vodijo k trdnjši in ekonomsko zanesljivejši proizvodnji. To pa ni samo mnenje ekonomistov in proizvodnih direktorjev, ampak tudi filmskega zgodovinarja in teoretika Jeana Mitryja, za katerega pravi Dudley Andrew, da je verjetno največji živi katalog informacij o filmu. Njegova stališča se močno razlikujejo od naših; deloma zaradi tega, ker izhajajo iz izkušenj velikih zahodnih kinematografij, a tudi zaradi Mitryjevega celostnega pogleda na film kot fenomen dvajsetega stoletja. Takole pravi: "Film ne bi imel nobene možnosti, da bi bil umetnost, če ne bi bil industrija, ker ne bi mogel živeti". Kajti "v filmsko proizvodnjo se vlagajo tolikšna sredstva, da še tako bogati viri ne bi zadostovali, če naj bi jih namenili zgolj v dobro umetnosti. Samo rentabilnost lahko zagotovi kontinuirano proizvodnjo, s tem pa vsakršen napredek, tehnični ali umetniški, saj je prvi pogosto v funkciji drugega. Treba je poudariti, da je film postal umetnost samo s pomočjo in v sorazmerju z njegovo industrializacijo. Če na to pozabimo, izgubljam oči kar najbolj evidentno realnost." Seveda je rentabilnost proizvodnje pri majhnem in tudi srednje velikem narodu brez družbene pomoči neostvarljiva, vendar pa zaradi tega ne bi smeli zanemariti možnosti — in danes so te možnosti večje, kot so bile pred desetimi in več leti — da vsak film čim bolj prodamo in s tem vsaj deloma pokrijemo stroške njegove realizacije.

Zanimiva je še ena Mitryjeva trditev: "Proizvodnja se je zaradi industrializacije dvignila do tolikšne povprečne kvalitete, da v neki meri zagotavlja vrednost tega, kar film prikazuje. Povprečni filmi so sicer v večini, vendar niso povprečni zaradi forme, temveč predvsem zaradi vsebine. Zelo slabi, se pravi slabo narejeni filmi so vse redkejši."

Do vsaj dobro narejenih filmov, in tudi do velikih umetniških stvaritev je prišla utečena, v vseh linijah dobro organizirana proizvodnja velikih filmskih centrov, a tudi pri njih so

umetniški dosežki slabši, kadar takšne organizacije ni. Naša dolžnost, dolžnost filmskih delavcev je, da z družbeno podporo takšno organiziranost dosežemo, seveda po predhodni opredelitvi, kako visoko hočemo seči z realizacijo domačih filmov. Kajti film postaja vsak dan bolj neobhodno umetniško doživetje ali zabava, preko televizijskih zaslonov posredovana velikanskemu številu gledalcev vsepovsod po svetu in tudi pri nas. Marsikomu pa je film, ki si ga lahko ogleda doma, sploh edini stik z umetnostjo. A film ohranja tudi ob televizijskem posredniku svojo samostojno moč, saj se kinematografske dvorane zopet polnijo zlasti z mladimi obiskovalci. Prisoten je povsod, je praktično vsak dan pred očmi vsakogar.

Zanimivo in tudi poučno si je ogledati, kako registrira in vrednoti ta pojav na primer Francija, dežela z bogato filmsko tradicijo. Obravnavajo ga zelo resno, saj je predsedstvo republike objavilo, kakšne cilje je, kar zadeva kinematografijo, postavilo svoji vladi. Prvi njihov smoter je, "da naj bo film aktivni instrument izraza francoske kulture", kajti "za deželo, ki hoče utrditi svojo osebnost v mednarodni kulturni menjavi, je bistveno, da ima pomembno in čvrsto kinematografijo. Bolj kot drugim umetnostim je poverjeno filmski, da je nosilec imaginacije naroda in predstavitelj njene realnosti. Filmska umetnost močno prispeva, da pride do izraza kulturna identiteta naroda." Z drugega konca Evrope dobivamo torej potrdilo o izjemni funkciji filma, ki je v nekaterih pogledih celo pomembnejši od drugih umetnosti, in se nam ni treba sklicevati samo na Lenina.

Drugi smoter francoske vlade je, da zagotovi domačemu filmu v kinematografskih in televizijskih programih prednostno mesto, kar jim je tudi uspelo, saj so s povečano proizvodnjo od 80 filmov pred osmimi leti na 160 zasedli polovico programa v kinematografskih dvoranah in na televiziji. Temu uspehu je pripomoglo tudi načrtno posodabljanje kinematografov. Ko naštejejo vrsto različnih ukrepov fiskalnega značaja in odredb, s katerimi pomagajo domači kinematografiji k vse večji umetniški pomembnosti in ekonomski moči, pa na koncu objave poudarijo, da z vsem tem spodbujevalnim mehanizmom "država ne prevzema vloge, ki ji ne pripada. Ustvarjanje je stvar poklicnih ljudi: scenaristov, režiserjev in producentov ter igralcev in tehnikov, distributerjev in kinematografov." Kajti "na njih leži tveganje in avantura svobode, ki jo predstavlja filmsko delo."

To opozorilo, namenjeno Francozom, je uporabno tudi za nas, ko urejamo samoupravne odnose v kinematografiji. Kajti nasprotna tendenca, ki nam je v zadnjem času prinesla veliko moralne in materialne škode, dovolj jasno dokazuje, kaj je prav in kaj ni.

Vladimir Koch

Iz razprave Tonija Tršarja

Dve konstanti prevladujeta v vseh naših razpravah o domačem filmu. Že vrsto let. Najprej, prisrčna zagnanost v besedah ob ekscenčnih situacijah, potlej pa naravnost ganljiva zadovoljenost ob prvem metru posnetega filmskega traku...

Z drugimi besedami, urejenost filmskih razmer enačimo z vzponi in padci filmske proizvodnje v okviru edinega slovenskega proizvajalca kinematografskih filmov. In ker navadno stvarjem ne pogledamo globlje pod kožo in dalj čez plot, nas spregledane zakonitosti že čez nekaj let znova pripeljejo do ekscenčnih situacij, do krize proizvodnje, zadolženosti oziroma nelikvidnosti, nezadovoljstva filmskih delavcev in ostalih spremljajočih pojavov.

Najnovejša kriza potrjuje, da nas zgodovina ni ničesar naučila. Komaj da je Bojanu Štihu uspelo pognati kolesje filmske proizvodnje, že smo si oddahnili: krize slovenskega filma je konec! Sledijo le še optimistične napovedi o petih filmih, ki nas bodo zastopali na prihodnjem puljskem festivalu.

Razmišljanje o slovenskem filmu je že dolgo sila poenostavljeno. Zaradi tega tudi nekateri verjamejo, da je rešitev iz zadnje krize slovenskega filma (kinematografije) mogoča brez resnejših strukturalnih sprememb. Vzpostavitev redne proizvodnje na starih osnovah zagotavlja zgolj novo krizo slovenskega filma kot družbene, kulturne in umetniške dejavnosti. Proizvodnja je vendarle zgolj segment, ki se lahko učinkovito vrašča v nek celovitejši koncept razvoja slovenske kinematografije: Od distribucije in predvajanja tujih in domačih filmov, proizvodnje študentskih in amaterskih (alternativnih) filmov do kritike, publicistike in založniške dejavnosti ter razvejane mreže filmskih klubov. Kinematografija v Sloveniji nima celovitega koncepta. Tudi tržišča ne. Skromna profesionalna proizvodnja kot da ironizira priljubljeno definicijo, da je film industrijska dejavnost. Kritika in publicistika životarita, založniške dejavnosti ni. Filmski repertoar je iz leta v leto slabši. Filmska misel in filmska kultura nasploh zaostajata za tisto v drugih okoljih. Kljub vsemu pa vztrajno prisegamo na to neustvarjalno razdrobljenost, vzdržujemo vzorce, ki veljajo za velike kinematografije in pozabljamo, da v naših družbenih okvirih deklariramo film kot kulturno dejavnost.

Ali ni potemtakem nujen razmislek o integraciji vseh razdrobljenih sil, o usklajevanju različnih interesov znotraj celovitega koncepta razvoja slovenske kinematografije. Izhajajoč seveda iz posebnosti slovenske filmske situacije, brez mehanične aplikacije takomenovanih "zahodnih" in "vzhodnih" vzorcev. Morda je rešitev v sestavljeni organizaciji združenega dela, v manj formalni, pa zato vsebinsko bolj poglobljeni samoupravni organiziranosti.

Vsekakor pa: kinematografija je celovito področje in profesionalna proizvodnja zgolj njen del. Kolikor bo živila sama zase, bo živila permanentno "krizno obdobje".

Filmska ustvarjalnost in njen proizvodni proces (slow motion)

V zadnjih dveh desetletjih smo bili priča temeljitemu "podružbljenju" filmske umetnosti in filma nasploh, zahvaljujoč tehnološki ekspanziji v smer ožjih formatov (super 8,16 mm) in video tehnike, kar je nedvomno imelo tudi močan vpliv na razvoj filmske estetike na eni in industrije na drugi strani. Pri nas ta "revolucija" kot da ni naletela na ugodna tla, čeprav se je že prej to podružbljanje kvalitetno razvijalo v kinoklubih, pa tudi profesionalna produkcija je občasno našla ustrezne organizacijske oblike. Obdobje zadnjih desetih let pa pomeni očitno stagnacijo obeh temeljnih zvrsti, z njo pa tudi stagnacijo filmske kulture nasploh. Značilno je, da v Sloveniji nimamo niti enega video sistema v izveninstitucionalni rabi, da je tehnika v filmskih klubih, kolikor jih sploh še je, v ramsulu in da je konec koncev podobno stanje tudi v profesionani produkciji.

Mislím, da je predvsem celovit vpogled v filmsko ustvarjalnost nujen, da bi lahko ugotovili dejanske razmere krize slovenske kinematografije. Zraven omenjenih temeljnih zvrsti filmske kreativnosti sodi še vrsta drugih "dejavnosti" filmske kulture, kot so distribucija, televizija, filmska vzgoja in še marsikaj. S parcialnim obravnavanjem je sicer mogoče lokalizirati in tudi navidezno reševati nekatera področja, ostaja pa dejstvo, da nismo uspeli ustrezno opredeliti in socializirati kinematografije v najširšem smislu, kar pa že sodi v celoten kontekst kulturne politike nasploh. V kakšnem smislu in obsegu se je to stanje odražalo v filmski

ustvarjalnosti, kolikor jo je pač pro forma bilo, je skoraj neugotovljivo. Povedno pa je na primer vprašanje kratkometražnega filma, ki obstaja le še kot fiktivna, hermetično izolirana zvrst, njena fosilnost pa se je uspešno inducirala tudi v vseh drugih "žanrih". Tako je naša kinematografija že vrsto let obsojena zgolj na posamezne in "slučajne" primere preboja danih okvirjev, pri čemer gre pogosto za skoraj nasilne "kršitve" ustaljenih produkcijskih razmer (alternativni film).

Obsežnost in medsebojna prepletenost vseh faktorjev neke nacionalne kinematografije postavlja pod vprašaj vse poskuse "pogovorov o slovenskem filmu", saj kaže, da nismo uspeli niti evidentirati vseh vprašanj, kaj šele da bi našli zanje enotno in temeljito zdravilo, razen čisto forumskih in pogosto nestrokovnih ideoloških inekcij in transfuzij.

Moj poskus tovrstnega "popisa" vsaj enega sklopa vprašanj povezanih s problematiko filmske ustvarjalnosti in njenega proizvodnega procesa bo morda pomanjkljiv, lahko pa nakaže nujnost interdisciplinarne interpretacije, saj obravnava zgolj estetskih ali zgolj ekonomskih aspektov ne pelje nikamor prav tako pa tudi ne simptomatično kritično obravnavanje posameznih "zgrešenih" filmskih projektov post factum. Kdaj in na kakšen način lahko pričakujemo temeljito analizo celotnega sklopa je vprašanje zase, verjetno pa bo potrebno počakati tudi na to, da se bo zanimanje za filmsko problematiko vzbudilo v širših kulturnih sferah, ki morda ta trenutek upravičeno postavljajo film kot umetnost pod vprašaj, ali pa še to ne.

Franci Slak



TEDEN DOMAČEGA FILMA – CELJE

nagrade

Zirija Tedna domačega filma v Celju, ki so jo sestavljali Marjan Brezovar, predsednik, Matjaž Klopič, Rapa Šuklje, Slavko Pezdir in Zdenko Vrdlovec, je sklenila, da zlate plakete "Metod Badjura" ne podeli.

Srebrno plaketo Metod Badjura

z diplomom in nagrado 10 000 din je dobil *Franci Slak* za film KRIZNO OBDOBJE.

Posebno priznanje Metod Badjura z diplomom za najbolj celovitega filmskega avtorja

— študenta in tokrat izjemoma z nagrado 7 500 din je prejel *Zare Lužnik* za film BLJUŽ, ki ga je posnel na AGRFT.

Priznanje Metod Badjura z diplomom

in tokrat izjemoma z nagrado 7 500 din je prejel *Jože Benc* za film MARIJA IZ 6. RAZREDA V proizvodnji Viba filma.

Priznanje za debutanta

Zirija ni podelila nagrade igralec oziroma igravec leta, temveč samo nagrado za najboljši debut. Dobil jo je *Roberto Battelli-Pavle* iz Slakovega filma Krizno obdobje.

Plakete ob 40-letnici vstaje slovenskega naroda

Dobitniki plaket, ki jih Društvo slovenskih filmskih delavcev ob 40-letnici vstaje slovenskega naroda podeljuje zasluženim filmarjem so:

Milka Badjura, France Brenk, France Cerar, Jože Gale, Jane Kavčič, Dušan Povh, France Stiglic, Rudi Vavpotič, Vladimir Koch in Ivan Marinček.

dogodki

Ob prvi retrospektivi slovenskega filma v Gorici

od 15. do 20. decembra 1981

Toni Gomišček

Pravijo, da se zgodovina ponavlja. To nam je prišlo na misel, ko smo se ob tem prvem prikazu petintridesetih let slovenskega filma v Gorici spomnili, da je prav tu pred nekaj več kot sto leti, Fran Levec začel odpirati slovenski kulturniški srenji oči in ji dopovedovati in dokazovati veličino Prešernovih stihov. Lahko bi rekli, da je tako na tisti daljni čitalniški bésedi kot na sedanjih decembrskih filmskih soočenjih v Kulturnem domu šlo predvsem za oddolžitve neki umetnosti in njenim ustvarjalcem, katerih kakor da nismo znali sproti, iz leta v leto, pravilno vrednotiti. Po svoje je prav zanimivo, da je tako pobuda kot izvedba prve retrospektive slovenskega filma prišla "od zunaj", z roba slovenskega kulturnega prostora, kot je tudi slovenski film še vedno "na robu", zapostavljen v primerjavi s tradicionalnejšimi oblikami umetniškega ustvarjanja. In prav ta zapostavljenost je botrovala, da so v zamejstvu od vseh oblik kulturnega stvarništva na Slovenskem še najslabše poznali film, da je torej nastala filmska glad, ki je terjala skorajšnjo potežitev.

Pred leti ustanovljeni filmski krožek Kinoateljje v Gorici je postal nosilec pobude za retrospektivo. Pred tremi leti so tudi z naše strani stekle še zadnje priprave, to je selekcioniranje filmov in izbor je bil bolj ali manj zaključen, ko so se začele težave v sami Gorici. Mesto je namreč v kratkem času izgubilo dva kinematografa, od tega enega *d'essai* in nenadoma ni bilo več primerne prostora za načrtovano prireditve. (V Gorici deluje danes še trojica kinematografov, dva osredotočena na običajne filmske uspešnice, eden na pornografske filme). Tako je bilo potrebno dočakati zaključek del pri izgradnji novega slovenskega kulturnega doma, odprtega koncem novembra 1981. Retrospektiva slovenskega filma se je torej začela v tretjem tednu po odprtju doma in razveseljivo je, da je slovenska narodna skupnost v Italiji že s prvo večjo manifestacijo v novem goriškem kulturnem domu uspela združiti vsa deklarirana načela o vlogi in pomenu manjšin kot mostu med narodi. Še

več, medtem ko je sebi posredovala del slovenske kulturne ustvarjalnosti, za katero je bila dolgo časa prikrajšana, je dala večinskemu narodu prvi celovit vpogled v eno izmed jugoslovanskih kinematografij, svojemu matičnemu narodu pa je omogočila, da je prvič doslej kritično ovrednotil lastno filmsko dejavnost.

Takoj ob tem veselju pa ne moremo mimo nekaterih spodsrljajev, ki si jih, zlasti ob tisti triletni zakasnitvi retrospektive, ne znamo obrazložiti. Predvsem gre tu za vprašanje kakovosti filmskih kopij. Filmi, zlasti starejši so se kaj radi trgali, od vseh projekcij, ki sem jih spremljal, pa je bilo najhuje z Galetovim *Kekec*, filmom, prikazanim v dopoldanskih urah za osnovnošolsko mladež. Kot je bila celotna retrospektiva prvi veliki stik goriškega občinstva s slovenskim filmom, tako so tudi otroci tokrat prvič gledali slovenski film v kinodvorani. *Kekec* je film, ki pritegne, toda kako gledati zbrano, če pa se filmski trak nepretrgoma trga, kjer pa se za minuto vrti brez prekinitev, je opaziti sledi prejšnjih rezov?! Otroci so seveda sprva ob vsakem premorčku vstajali, prepričani, da je "fine primo tempo", nato pa v splošnem direndaju dočakali konec filma, ki je bil prej muka kot radosten dogodek. Šlo je za dobesedno prvi vtis, ki pa se je obrestoval še pet dni kasneje, na nedeljski otroški matineji, ko ni bilo treba v kino "pod mus" in ko je bila tudi udeležba temu primerno skromna. Filmi v rednem programu so se trgali manj pogosto, skoraj smešno pa je, da ni bilo moč zagotoviti izvernih kopij, temveč se je semtertja prikradel kak film s podnapisi, pa še to v angleščini oziroma v francoščini. Tega sicer ne omenjam kot motečega dejavnika gledanja filmov, temveč v ilustracijo velike skrbi za ohranjanje in čuvanje filmskih kolotov, ki smo jo s tem dokazali.

Izbior filmov, ki so sestavljali retrospektivo, je nastal skoraj plebiscitarno, ob tesnem sodelovanju uredništva EKRANA z Društvom slovenskih filmskih delavcev, selekciji pa so prisostvovali tudi člani obeh

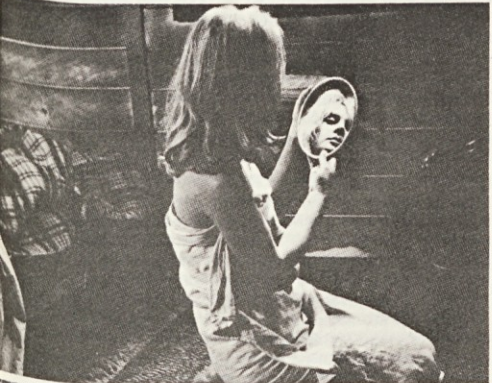
goriških filmskih klubov, slovenskega Kinoateljjeja in italijanskega Il piccolo cineforum. Ob ustrezni predstavitvi vseh režiserjev, ki so pustili globljo brazdo na slovenskem filmskem polju, so bili primerno zastopani filmi po izvirnem scenariju, adaptacije klasikov in sodobni spoji med književnostjo in filmom. Poskrbljeno je bilo za odmaknjeno preteklost, za čas med vojnama, za narodnoosvobodilni boj, za leta obnove in za dileme sedanjega časa; gledali smo drame in (eno) komedijo. Seveda, kot vedno, ostajajo odprta vprašanja: še marsikateri film bi bil po svoje zanimiv in vreden vključitve v izbor. Ob petnajstih filmih v uradnem programu in izboru otroških filmov je bilo to do neke mere opravljeno z informativnim sporedom za kritike (in ljubitelje filma sploh). Kot je to že običajno, je bil spored v mali dvorani enako zanimiv ali za nekatere še zanimivejši od uradnega programa, zlasti po zaslugi Živojina Pavloviča in (delno) Franceta Kosmača (*Lucija*). V celoti gledano je bil France Štiglic najbolj zastopan režiser, Živojin Pavlovič pa edini, ki je bil prisoten s svojo celotno filmografijo (seveda zgolj tistim njenim delom, povezanim z režiranjem za slovenske producente). In prav Pavlovič (Rdeče klasje, Let mrtve ptice, Nasvidenje v naslednji vojni) je bil največje odkritje za italijanske filmske kritike, ki so številčno skromno, toda budno spremljali retrospektivo slovenskega filma v Gorici. Tako je Roberto Buffagni iz Modene govoril o "udarcu strele" ob gledanju Pavloviča, katerega ima, kot edinega, za režiserja svetovnega formata. Ob zapletih s simultanim prevajanjem dialogov v italijanščino, ki je bilo zagotovljeno zgolj za uradni program, je toliko bolj prišla do izraza dodelanost Pavlovičevih sekvenčnih kadrov, občutek za kompozicijo kadra in druge njegove filmskoizrazne vrednote. Dosežki drugih režiserjev pa so bili za mnoge primerljivejši z evropskim prostorom. Tako se je, seveda ob obveznih poenostavitvah, ki spremljajo vsako prvo soočenje z doslej nepoznanim, Štiglica in Pretnarja navezovalo na izročilo sovjetskega filma, ob Babiču so se spletile navezave na Antonionija,



Na svoji zemlji, režija France Štiglic



Veselica, režija Jože Babič



Na papirnatih avionih, režija Matjaž Klopčič



Let mrtve ptice, režija Zljin Pavlovič



Spolav Meduze, režija Karpo Godina

Hladnik in Klopčič pa tudi sicer nista nikoli zanimala korenin v francoskem novem valu. Izredno zanimiv je tudi František Čap, ki je v sebi združeval "praško šolo" in izraznost nemškega ekspresionizma. Škoda le, da temu mednarodnemu preverjanju nismo pridružili tudi filmov, ki so jih slovenski režiserji zrežirali za neslovenske producente. V pogovorih (tako med "specializirano publiko" za časa projekcij kot med srečanjem s slovenskimi filmskimi delavci) se je namreč večkrat zastavilo vprašanje, kdo je najpomembnejši za "narodnost" filmskega dela: producent ali režiser. Kompromisna rešitev je, da bi si tako delo lastili obe kulturi, saj gre nedvomno za medsebojno prepletanje, ki plemeniti tako ene kot druge in pripomore k raznolikosti. Saj tudi sicer ne more biti govora o kakršnikoli enovitosti slovenskega filmskega izraza in prav ta pestrost je pripomogla, da je bil tudi odziv gledalcev primerno številčen.

"Primernost" je seveda v tem primeru dokaj raztegljiva enačba. Ob tem, da so bili filmi pravzaprav kinotečni, da so slovenski filmi bolj žalostni kot veseli in vsekakor nekomercialni, je povprečje dvestotih gledalcev na predstavo vsekakor izredno.

Toľiko večje je zadovoljstvo ob ugotovitvi, da se je vsaj petina gledalcev posluževalo prevodov. (Obvezna opomba: pri ocenitvi udeležbe gre za piščeva zapažanja, ne pa za statistično preverjen podatek!).

Vseeno smo lahko prepričani, da bi bila udeležba še večja, zlasti iz novogoriške smeri, če ne bi ravno tedaj pripravili programa japonskega režiserja Akira Kurosawe v Novi Gorici. Obtičalo je torej pri medmestni koordinaciji. Med samo retrospektivo časopisje dvakrat ni izšlo zaradi stavk, prav tako pa je tisk, zlasti italijanski, premalo poudarjal simultano prevajanje filmov, medtem ko so privatne radijske postaje ponovno dokazale, da so z goriškim prostorom povezane bolj po trgovski kot kulturniški plati.

In vendar je bila retrospektiva slovenskih filmov v Gorici izredno pomembna kulturna prireditev, za širši slovenski prostor pa sploh najpomembnejši letošnji filmski praznik, toľiko pomembnejši, ker se je z njim tako mogočno uveljavil tudi novi Kulturni dom. Pravzaprav je kar nekam čudno, da filmu, najkomunikativnejšemu izmed medijev, doslej še nismo omogočali ustrezne kulturnoposredniške vloge. Gostovanju zborov, gledaliških skupin in športnih moštev nekako nismo znali dodati tudi redne filmske premiere novih slovenskih filmov v zamejskem prostoru. Z ambicijo, da postane Gorica med Slovenci v Italiji na filmskem področju to, kar je Trst na gledališkem, se ta možnost odpira. Prepričani smo, da bi ta oblika predstavljanja naše kinematografije v Italiji pritegnila tudi zanimanje

Italijanov samih, tako navadnih gledalcev kot tudi filmske kritike. Saj je bilo že sedaj čutiti, da si zlasti slednji žele izvedeti mnogo več o jugoslovanski filmski stvarnosti, kot jim je to dano izvedeti iz skromnih populjskih poročil in ocen. Veliko radovednost je vsaj delno potolažilo srečanje s slovenskimi filmskimi delavci (režiserji Babičem, Galetom in Klopčičem) in publicisti, ko so zbrani italijanski filmski kritiki dokazali, da nočejo vztrajati v nepoznavanju našega filma in družbenih razmer, v katerih nastaja. Marsikaj je bilo treba obrazložiti, od zbiranja denarja za filmske projekte do ne-obstoja cenzure, razsežnosti "črnega vala", dozorevanja kritičnega razmišljanja o filmu in podobno. Kjer so stiki zgolj občasni in pičli, prevladujejo stereotipi, ob aktivnem angažiranju slovenske narodne skupnosti v Italiji oziroma Kinoateljeja in Kulturnega doma v Gorici pa je zaživela možnost, da vsaj na filmskem področju površne ocene zamenjamo z globljim poznavanjem. S tem bi se tudi širše odprla vrata slovenskemu filmu na italijanska platna, čeprav se je treba zavedati, da je za slovensko manjšino kaj slaba talažba, če slovenski film odkupi italijanski distributer. V tem primeru bi prišli filmi na platna sinhronizirani in s tem jezikovno osiromašeni; kolikor bi to ustrezalo stiku med slovensko (jugoslovansko) in italijansko kulturo, toľiko bi bilo to nezanimivo za zamejski prostor.

Idealna rešitev je dvojna in obsega tako večjo filmsko izmenjavo na ravni distributerjev kot tudi samostojno organizacijo projekcij slovenskih filmov.

Najvažnejše je, da pride film v zavest, zatrjujejo člani Kinoateljeja. Z retrospektivo slovenskega filma v Gorici je bil narejen le prvi korak. Drugi bo lažji, če bo slovenska filmska proizvodnja ponovno stekla, če bo torej moč gledalce navaditi na redno srečevanje s slovensko filmsko ustvarjalnostjo. Tudi v Gorici.

Italjanski filmski kritiki o slovenskih filmih

ob retrospektivi Slovenski film 1946—1981 v Gorici

SANDRO SCANDOLARA, Piccolo Cineforum, Gorica:

...Ko govorimo o manierizmu, ne mislimo pojasnjevati, kaj manierizem je. S tem mislimo tudi na obliko kulturnega elektricitizma, to je na način, kako zbiraš izkušnje različnih kulturnih sredin, ki prihajajo iz evropskega kulturnega prizorišča. S tem mislimo tudi na povezave, ki jih imajo režiserji kot Klopčič in Hladnik s francoskim kulturnim prostorom, to velja najbrž vsaj za njuno filmsko omiko. To ni samo odprtost proti evropski kulturi ampak je tudi trudapolno iskanje lastnih kulturnih izrazov, pa naj gre za literarno dediščino ali za del folklorne, antropološke, etnične dediščine, ki ga sama zemljepisna lega Slovenije zelo dobro pogojuje.

Mnogi avtorji se v šestdesetih letih vračajo k svoji preteklosti k opisovanju nekdanjega kmečkega sveta, recimo Duletič s filmom NA KLANCU in MED STRAHOM IN DOLŽNOSTJO.

Ne mislimo samo na spremembe v kmečkem življenju ampak tudi na raziskave o življenju mesta, ali na mesto v času okupacije v štiridesetih letih, kakor se kaže v nekaterih filmih Klopčiča, od SEDMINE do STRAHU. To je proces običajnega kulturnega sintetiziranja, dogaja se v manierističnem ozračju, ki morda človeka v prvem hipu zmede, saj izgledajo filmi kot prežvečeni, prekoprani, medtem ko v resnici predstavljajo izvirni trud iskanja specifične podobe kinematografije znotraj dežele, ki je poleg vsega še tako zemljepisno utesnjena kot Slovenija.

Manierizem razumemo kot obliko kulturnega poglobljanja v lastne izvore, v preteklost. Vzporedno s tem manierističnim poseganjem nazaj pa lahko — tako se mi zdi — uzremo še drugo smer in sicer smer kulturnega poizkusa, aktivnega poseganja v žgoče probleme specifičnih življenjskih pogojev in lastne zgodovine. V tem smislu je prehojena pot slovenskega filma že zelo bogata, saj se je začela s Štigličevim filmom NA SVOJI ZEMLJI in prav tako z njegovim TRSTOM, ki sta nastala v letih 1948 in 1950. Tako najdemo tudi sodobnejše stvaritve: Babičeva VESELICA je začela obdobje posebne kritične kinematografije. V tem smislu film ni samo začetnik te smeri v slovenskem filmu, ampak je predhodnik vsega tovrstnega jugoslovanskega filma. Tako pridemo do filmov, ki jih je v Sloveniji snemal Pavlovič in to so filmi, ki so vsaj nam osebno zelo všeč. Zdijo se nam primeri izvrstnega filma in tehnične bravuroznosti, predvsem pa so vznemirljiva dela zaradi strastnega napora kako predočiti vrsto problemov, ki jih sicer morda v vseh deželah ne predstavljajo tako odkrito. Tudi zato so nam zanimivi, ker se spopadajo s tako žgočimi problemi, da povzročajo pogoste posege cenzure, ki je lahko tako osebna kot tudi nezavedno ostra.

V Pavlovičevih filmih — tako se nam zdi — smo bili priča te skrajne umetniške svobode in odprtosti.

RICARDO REDDI, La Biennale di Venezia:

Rad bi poudaril, da se mi je zdel izbor te manifestacije zelo zanimiv in za mnoge od nas presenečenje. Saj so samo kritiki, ki obiskujejo puljski festival do neke mere seznanjeni z jugoslovanskim filmom in seveda tudi s slovenskim. Za večino od nas je slovenski film veliko presenečenje in poudariti moram, prijetno

presenečenje. Na žalost moram tudi priznati, da je v današnjem času, ko festivalov in podobnih manifestacij kar mrgoli, kar velja tudi za Cannes in Benetke, prodornost takih prilik vendarle manjša kot pa uveljavljanje in samo dejstvo, da lahko s takimi prilikami izjemno opozorimo na novosti in dejstva, ki jih predstavlja. Naj za primer prodora jugoslovanskega in slovenskega filma poiščem primer iz zadnjega časa.

V Benetkah smo sprejeli z velikim zadovoljstvom uspeh filma Kusturice SE SPOMINJAŠ DOLLY BELL in ga nagradili. Vendar pa — če se ne motim — film ni kupljen in nima nikakršne reklame in distribucije v Italiji. Mi, ki smo te filme videli, bomo seveda o njih pisali, pisali bomo o raznolikosti in interesih slovenskega filma in upam, da bomo vsaj pri bralcih vzbudili primerno zanimanje vanje. Toda najbrž to ni dovolj. Povzročiti bi morali, da bi bili naši distributerji nenehoma obveščani in bombardirani s podatki o vaših filmih, da bi se lahko potem znašli v njihovem krogotoku in distribuciji po Italiji. Pa tudi če bi jih normalna distribucija zavrnila, bi morali biti prisotni vsaj v območju naših kinoklubov, ki mnogokrat predvajajo sijajne filme, ki niso kupljeni.

Beneški Biennale je znotraj svojih stalnih dejavnosti, ki trajajo vse leto in se kažejo preko Festivala z dvoranom na Lidu, začel temeljito raziskavo in povpraševanje, ki naj nenehno zabeleži dejansko stanje in zanimivosti raznih kinematografij. V tem okviru smo pripravljene organizirati dve, tri retrospektivi letno. Lansko leto smo predstavili alžirski film zadnjih desetih let in sedanjí poljski film. Poudariti moram, da je izdani dossier o poljskem filmu vzbudil veliko zanimanje in da je njegova vrednost — predvsem še zaradi zadnjih dogodkov na Poljskem — samo še porastla.

V prihodnjem letu bomo v festivalskem programu predstavili — upamo, da bomo za to imeli tudi dovolj časa — izbor, posvečen jugoslovanskemu filmu. Ob tem upam tudi jaz, ki sem eden izmed odgovornih urednikov teh izborov, da mi bo tu mogoče srečati kritike, esejiste in tudi režiserje, ki mi bodo pomagali pri sestavi odgovarjajočega programa za ta izbor. Kajti naše posebne selekcije filmov ne vodijo ljudje Biennale ampak posamezni specialisti odgovarjajočih dežel, ki jih predstavljamo. Tako naj bi knjigo o jugoslovanskem filmu napisali strokovnjaki iz Jugoslavije, pa tudi ljudje iz teh obmejnih področij, ki znajo naš jezik. Zato upam, da se bom tu v Gorici lahko tudi dogovoril s posameznimi kritiki, ki so pri roki. Pregled slovenskega filma ni samo zanimiva, mislim da je tudi za vsakega italijanskega kritika pomembna manifestacija, saj se v Italiji o slovenskem filmu skoraj nič ne ve.

ROBERTO BUFFAGNI, referent za film pri odseku za kulturo občine Modena:

Kar sem do sedaj videl in iz tega, kar je bilo na festivalih predstavljeno, lahko rečem, da je slovenski film s svojo kvaliteto pristal na evropskem nivoju. Da pa je v nekaterih primerih, kot na primer pri Pavloviču, dosegel že nivo svetovne kvalitete, nedvomno vsaj mednarodno kvaliteto.

Po tem, kar smo videli bi lahko rekli, da je bil slovenski film do šestdesetih let uvrščen v kategorijo socialističnega realizma seveda če ne razumemo tega izraza kot togo, teoretično oznako temveč bolj kot odsev rasničnosti, kateri naj služi v pedagoške svrhe, v produk.

Velikanska razlika loči slovenske filme štiridesetih let od tistih, narejenih v šestdesetih letih. Osnovna razlika se najbrž kaže v uporabljenem filmskem jeziku. Kulturni vzor teh zgodnjih začetkov je brez dvoma sovjetski film. Morda bi v zvezi s tem lahko omenili Dovženka. V šestdesetih letih se kaže močan vpliv francoskega novega vala. Na primer film, ki sem ga videl sinoči... PEŠČENI GRAD je skoraj obdelava filma JULES IN JIM Francois Truffaut... Celo oba junaka sta podobna Oskarju Wernerju in Henriju Serru. Korenito spremembo v slovenskem filmu teh let si razlagamo takole: morda gre za prehod od socialističnega realizma k prevzemanju tedanje kritičnosti evropskih dilem, ki se kažejo v filmih. To ne velja samo za PEŠČENI GRAD ampak tudi za zadnji Kustiričin film, SE SPOMINJAŠ DOLLY BELL!

Ker gre za korenito preobrazbo, ki je nenadna, najbrž ne more porajati nekake kontinuitete. To se pravi: če so odstranjeni vzroki socialističnega realizma, politični in kulturni, je očitno, da ni druge poti, razen nadaljevanja v smeri evropskih vzorov. Sam se ne bi spraval po globljih vzrokih te spremembe. Rekel bi, da je najbolj zanimiv avtor vsega sporeda Pavlovič, od katerega sem sinoči videl LET MRTVE PTICE. Brez omahovanja bi rekel, da gre za režiserja mednarodnega kova. Mogoče je slučaj, da je nekoličan podoben Manuelu de Oliveiru s Portugalske, ki je zelo vezan za svojo narodno kulturo in ki ga v tujini zelo malo pozna. Ne glede na to ali mogoče prav zaradi tega se mu je posrečilo, da je postal kozmopolitski avtor.

Dve stvari veljata za film in literaturo in na splošno za vsako umetnost. Poskušati biti internacionalen na način, da prevzameš izrazna sredstva kozmopolitične kinematografije. Danes jih lahko imenujemo sredstva ameriškega filma, vendar le-ta nima nikjer izključne domovinske pravice, ker odgovarja željam, ki niso izraz nacionalnih stremeljenj ampak proizvodnega, dobičkaželnega sistema, ki ne ceni nacionalnih pripadnosti, ta način pa omogoča uspeh s pripadnostjo lastnemu narodu in njegovi tradiciji.

Mislím, da je prav to slučaj Pavloviča, avtorja, ki ga lahko primerjamo s portugalskim cineastom Manuelom de Oliveiro. To so precejšnje podobnosti, tako v načinu uporabljanja kamere in pa v načinu, kako smo ju mi, evropski kritiki spoznali, se pravi skoraj slučajno. Ker sta ta dva avtorja zelo vezana na svoje kinematografije in na svoje narodno izročilo in sta se morala med drugim spopasti tudi s produkcijskimi težavami, sta prav zaradi tega vse nas vznemirila z globoko pripadnostjo narodni tradiciji, istočasno pa z univerzalnostjo njenih filmov, njenih režijskih prijemov.

Pavlovičev film LET MRTVE PTICE, čeprav govori o tipičnih jugoslovanskih problemih, na primer o problemu jugoslovanskih delavcev, ki gredo na delo v tujino, ali pa o odnosih ženska-moški na deželi, skratka, o nadvse nacionalnih problemih, se tako dotakne vsakogar, ki ga gleda s tako silovitostjo, s tako intenzivnostjo in z velikim režijskim znanjem, da te prisili v razmišljanje. In razmišljaš predvsem, kar zadeva jugoslovanski film, o filmih, ki ponavadi pridejo v spored na evropske festivale... eden izmed teh je na primer... ne spominjam se več imena tistega, ki ga je posnel... ah, ja Kusturica... saj, film Kusturice, ki je zelo prijeten film, narejen simpatično in z veliko profesionalnosti. Toda ne glede na to, kako bi rekel, veliko takih filmov smo videli, podobnega žanra, ki so jih posneli režiserji drugih dežel. V filmu je opaziti, vsaj meni — tuju se tako zdi, da je nacionalni element bolj folklorističen kot pa nacionalen. Skratka, narodi so upoštevanji predvsem v kolikor nam predstavljajo način življenja in predvsem

zato, ker narodnostni pogled velja predvsem zaradi intenzivnega razmišljanja o neki zgodovini, ki je naposled zgodovina vseh nas, zgodovina Evrope. V tem pogledu je, vsaj meni, Italijanu, mnogo bolj koristen in bolj zanimiv režiser Pavlovič, kot pa režiser Kusturica.

STELLA RASMAN, II Piccolo, Trst:

Brez bojani, da bi kdo to ovrgel, lahko rečemo, da je jugoslovanska kinematografija ena tistih kinematografij, čeprav je tako blizu Italiji, ki je ostala ob strani in so jo spoznali samo tisti, ki obiskujejo festivale, še bolj natančno tisti, ki obiskujejo vsakoletni festival v Pulju in druge mednarodne festivale, kamor občasno prihajajo tudi filmi raznih jugoslovanskih kinematografij.

Zato se mi zdi vsekakor hvalevredna pobuda Gorice, ki nam nedvomno omogoča eno najbolj poglobljenih srečanj s filmi zadnjih let. Lahko rečem, da velike večine teh filmov ne poznajo niti v naši pokrajini, se pravi v Furlaniji — Juljski Krajini, ki je še najbližje Sloveniji in ki se ponša, da ima s Slovenijo že veliko kulturno tradicijo, ki jo lahko označimo kot skupno. Zato se mi zdi ta praznina, ta nevednost o tovrstni proizvodnji tem hušja. Seveda je bilo v zadnjih letih nekaj pobud, ki pa so žal ostale potisnjene ob rob, in ki bi lahko poskrbele, da bi vsaj nekoliko spoznali kakšen je bil razvoj slovenske kinematografije od povojnih let pa do danes.

Kakor sem rekla, ostalo je vse v povojih, saj so bili pobudniki podobnih manifestacij, čeprav so imeli najboljše namene ob seveda skromnih finančnih sredstvih, nekateri filmski krožki v Trstu in katedra za zgodovino filma pri univerzi v Trstu. In čeprav je bila tudi ta skromna pobuda dobrodošla, da vsaj nekoliko napolni praznino, je ostajalo vedenje o slovenskem filmu slejkoprej minimalno; mislim tudi, da nam slovenska kinematografija med jugoslovanskimi ponuja največ elementov za večplastno razmišljanje, ker je to kinematografija, ki je bila predhodnica nekaterih elementov, ki so se potem razvili, s svojimi posebnostmi seveda, v hrvaškem filmu, v srbskem filmu, se pravi tista politika o avtorjih, ki karakterizira ves jugoslovanski film šestdesetih let.

Dalje se mi zdi, zmeraj znotraj slovenske kinematografije, da se začenja odvijati tisti dialog, ki je zdaj prisoten tudi pri večini drugih kinematografij, se pravi razgovor o problematični odprtosti in katalizaciji nove publike, saj so to trenutki, ko je tudi v Jugoslaviji občutna kriza obiska kinodvoran, občutna je kriza filmske institucije.

In spomnimo se (mislim, da to ni zgolj slučaj), da je letos v Benetkah nagrada za prvenec dobil jugoslovanski režiser Kusturica. To prav gotovo potrjuje potrebo po pozornosti tistemu, kar se proizvaja v deželi, ki je nam tako blizu, ki pa je kljub temu v filmskem svetu zmeraj obstajala ob strani.

BRUNO DE MARCHI,

profesor za film na
Universita Cattolica v
Milanu:

Z velikim zanimanjem sledim goriški manifestaciji, ki prvič predstavlja italijanskemu

občinstvu v kraju s posebno geopolitično situacijo, kakršen je Gorica, obstoj slovenskega filma, nek obstoj, ki je bil na žalost doslej neznan v Italiji (tu je cela kopica razlogov, od distribucije do kulturne politike), ki pa ne sme biti pozabljen ali ignoriran s kulturnega vidika.

Kot predavatelju na italijanski katoliški univerzi v Milanu, se mi je zdelo, da je to moja dolžnost, tudi zato, ker izhajam s tega področja (sin italijanskega očeta in slovenske matere, in naj omenim stari Virgilov citat: "Pojdite iskat svoje kulturne korenine..."), da sledim temu seminarju, temu srečanju v Gorici.

Že nekaj let sledim s posebnim zanimanjem kinematografiji takoimenovanega sveta socialističnega realizma, oziroma kinematografijam, ki izražajo takoimenovan socialistični realizem, s posebnim zanimanjem za madžarski in poljski film. Zdi se mi, da imata madžarski in slovenski film mnogo skupnih točk.

Če upoštevamo razmerja, gre tu za skupnosti, za etnični sestav, za relativno majhne narode, ki pa so izredno pomembni s kulturnega vidika in katerih poznavanje je žal, v deželah takoimenovanega kapitalističnega sveta zelo relativno, zelo skromno. V obeh kinematografijah, se pravi v madžarski in slovenski, sem našel, vsaj zdi se mi, neglede na zaskrbljenosti ideološke narave, da so se te kinematografije, v dobrem in v slabem navdihovale pri kriterijih takoimenovane umetniške metode socialističnega realizma. Tudi če to zanemarimo, se mi zdi da sta se ena in druga kinematografija, z različno srečo in različno močjo seveda, uspeli utrditi poleg drugih umetnosti — običajno v progresivni liniji teater, literatura, poezija. Zmogli so utrditi prav s kinematografijo in mogoče tudi s televizijo nekaj svojevrstnih elementov kulturne identitete etnične skupnosti, ki jo prav njihovi filmi izražajo. Torej slovenska kinematografija je odkritje, je popolna novost za zahodni svet in zasluži si, da jo resno upoštevamo, ker kaže neke popolnoma posebne in pomembne karakteristike. Prvič se mi zdi, da izraža pomembno karakteristiko v smislu zvestobe do sožitja med človekom in naravnim okoljem — in to je nekaj skupnega, nekaj kar sem videl tako pri madžarski kot pri slovenski kinematografiji.

Drugič se mi zdi, da je slovenska kinematografija, enako kot madžarska, ki je po mojem mnenju danes ena izmed najbolj naprednih kinematografij tako imenovanega vzhoda, z vidika produktivne kompaktnosti in kulturne težine, tudi uspela pokazati in dokazati krepko zvestobo svoji lastni novi ustanovitvi, to je ustanovitev, ki se je rodila iz izkustev narodnoosvobodilnega gibanja in ki se je torej pokazala po letu 1945 s konstituiranjem nove socialistične države. V vsaki kulturi, ki se zasnjuje in se institucionalizira je normalno da je prvi izrazni način tako v literaturi kot v kinematografiji, epske narave. In res smo videli, da je slovenska kinematografija, pa čeprav v sorazmerju, absolutno manjša po produktivnosti, toda ne po kvaliteti, od madžarske kinematografije, pravilno osnovala svoje porajanje na spominjanju in čustvovanju, na avtentičnosti, ki so jih prinesla leta osvobodilnega gibanja.

To je prvo in osnovno in konstitutivni in kinematografski žanr, skupen vsem kinematografijam, ki so predvsem na evropskem vzhodu postavile svoj začetek po letu 1945. Drugi in zanimivi žanr, kjer prevladuje motiv iskanja, je tisti, ki se nanaša na konstituiranje socialistične družbe. Sledil je slavnim in epičnim trenutkom, ki jih predstavlja osvobodilna borba in v tem trenutku se očitno, kot se pač zgodi zmeraj in v vsakem položaju zgodilo, da utopijam in

idealom, ki predstavljajo entuziazem, polet prve generacije, ne odgovarjajo v popolnosti konkretne realizacije.

Naloga umetnosti v literaturi in v filmu pa je po mojem mnenju ta, da verificira, do kakšne meje se je ta realizacija uresničila in do kakšne meje se ni izvršila. Se pravi, na nek način sodi k umetnosti naloga dialektične kritike, tako torej tudi kinematografski umetnosti naloga dialektične kritike do konkretnih realizacij glede ustanovnega programa nove družbe. In čeprav pozoren do vsake novosti, tudi do novih mod, do izraznih novosti, ki prihajajo z zahoda, se mi zdi, da je jugoslovanski film in posebno še slovenski, v kolikor smo imeli priliko videti v teh dneh, nakazal z resnostjo in s konkretnostjo ta problem; da je na nek način dialektična opozicija družbi, kritičen glas, pozorno uho pozitivnega in negativnega, ki gleda na izgradnjo nove družbe, na to kar je bilo doseženega v 30 in več letih skozi izkušnje na novo nastajajoče družbe.

Pogovor z Zoranom Tadićem, režiserjem filma "Ritem zločina"



Ekran

Menimo, da so najbolj zanimivi filmi zadnjega puljskega festivala ravno tisti, ki so nastali v "skromni" televizijski produkciji. Zanima nas tvoja izkušnja s takšnim načinom dela in kako se opredeljuješ do dejstva, da si samo tako lahko debitiral.

Tadić

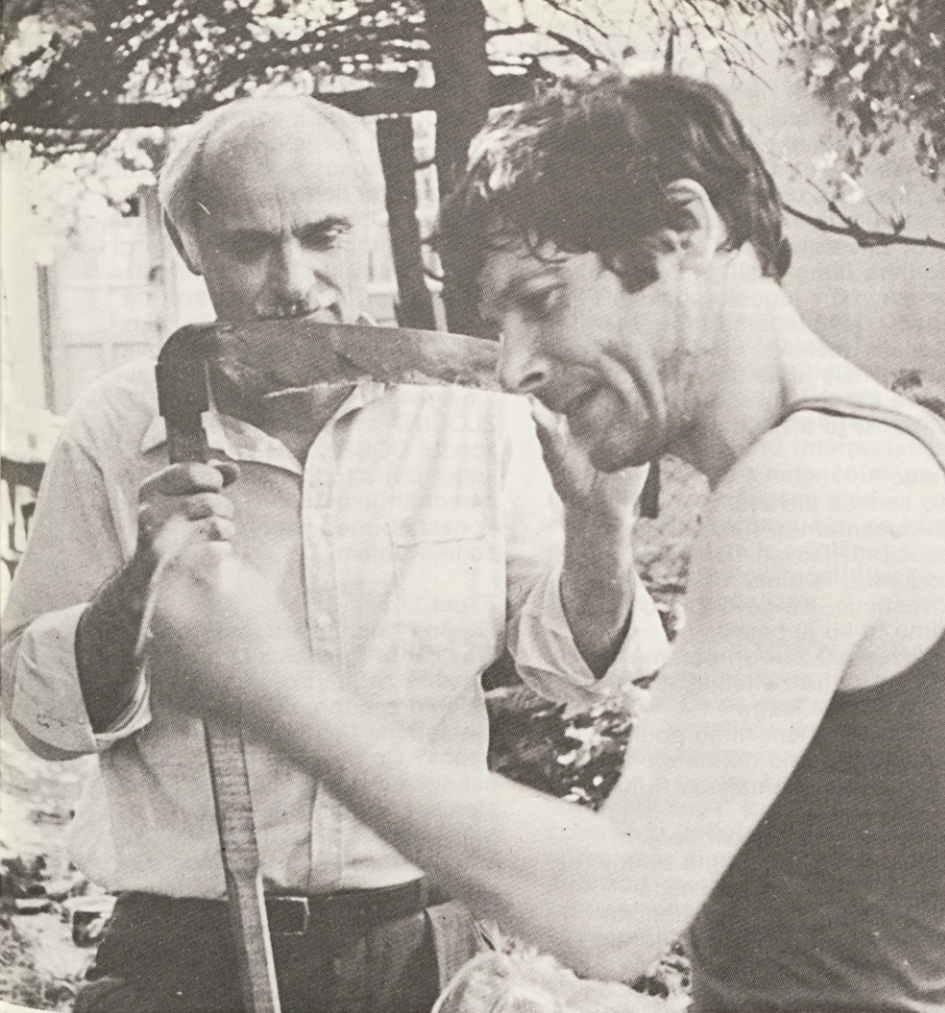
Začel bom z mislijo, ki jo navajate v vprašanju, da so filmi "z roba" uradne kinematografije tudi na letošnjem festivalu vznemirljiva dela. Mislim, da njihova zanimivost ne izhaja zgolj iz prepričanja, da so skromni in zato tudi pošteni ali da pomeni delati za majhen denar neizogibno svobodnejše. Ko se človek odloči, da bo napravil film, mora istočasno vedeti, da ta njegov intimni korak hkrati označuje njegovo profesionalno in moralno opredelitev do okolja in ljudi, s katerimi namerava sodelovati. Na Hrvaškem je dovolj denarja za največ štiri ali pet filmov na leto, ki običajno nastanejo v proizvodnji Jadran filma. To število filmov ne zadošča, da bi se vzpostavila kontinuiteta nacionalne kinematografije, čeprav osebno mislim, da letna vsota denarja, ki je namenjena za njihovo proizvodnjo, povsem zadošča za nastanek večjega števila filmov, za preverjanje večjega števila avtorjev in za približevanje tako potrebnih kontinuiteti. Nočem reči, da se mora neka nacionalna kinematografija ograjevati od večjih projektov, zagotovo pa moram vztrajati pri prepričanju, da je bistven problem vsake naše (majhne) kinematografije v pozornosti in izgrajevanju tistih majhnih kreativnih struktur in potencialov, ki jo na pravi način vzdržujejo. Zdaj vas moram ponovno spomniti na to, kar

imenujem zavest ali moralo v profesiji, s katero se ukvarjam in za ta trenutek lahko pozabite, da sem režiser, ker bi lahko bil tudi producent, član filmskega sveta ali kaj podobnega... V vsakem primeru bi moral posedovati tisto srečno delovno zavest, da omogočam in soodločam v kinematografiji, ki sebe misli in občuti po kriterijih svojih lastnih kadrovskih zmožnosti, po umetniški in politični zrelosti.

Temu pa na žalost ni tako in veskozi imam občutek, da sami hočemo živeti znotraj kinematografije, kjer "majhno proizvodnjo" ni tako težko družbeno kontrolirati. Prevladuje mnenje, da je na Hrvaškem nemogoče posneti deset filmov na leto že zategadelj, ker ne obstaja tolikšno število preverjenih ustvarjalcev. To prepričanje je zmotno in napačna je tudi njegova posledica: film Zafranoviću, film Mimici, film Bulajiću... in mir v hiši. Potrebno bi bilo prestaviti to sankrosantno miselnost in se nekega lepega dne odgovorno postaviti pred preprosto dejstvo, da smo izšolali nove kadre, ali kako drugače omogočil večjemu številu novih ljudi da se izkažejo. Rekel sem že, da se s to kritično zavestjo ne odlikuje skorajda nobena izmed naših nacionalnih kinematografij. Brez te preproste modrosti ni možna prava produkcijska strategija, odsoten je pravi "tekmovalni" duh, o "primerni" filmski zavesti je zares težko spregovoriti in znotraj takega stanja je minimalni prostor, v katerega se le za hip lahko nastani majhen čudež — prvi film, ki običajno nudi upanje po boljše urejeni kinematografiji.

Ne smete mi zameriti, če vam pripovedujem o teh stvareh. Nekega dne sem pomislil o vsem

"Ukvarjanje z žanrom mi pomeni prelepo dokazovanje s filmom samim"



tem in obšlo me je povsem posebno istreznjenje: "Imam samo eno življenje, v katerem sem se odločil, da bom režiser in kaj sedaj?" Režiser sem, da delam filme in ne zato, ker sem član sekcije filmskih režiserjev v Društvu hrvaških filmskih delavcev. Bilo mi je jasno, da do filma ne bom prišel po "utečeni" poti in ko sem razmišljal o neki drugi poti, mi je kanila na misel dobra ideja. Sklenil sem se oglašiti v filmski redakciji TV Zagreb, kjer Nenad Pata in njegovi ambiciozni sodelavci pripravljajo sijajno filmsko oddajo "3, 2, 1... gremo!" Rekel sem jim, da so oddaje s tujimi gosti zares dobre, da pa niso dobre, ko se lotevajo domačih tem. Strinjali so se z mojo "kritiko" in ko sem jim predlagal, naj napravijo oddajo o tem, kako se pri nas pride do filma mimo "utečene" poti, sem si dovolil "pregrešno misel", da bi jim za to priložnost posnel film. Pata je simpatično "nor", in je pristal na mojo ponudbo. Tako sem se hitro znašel v neverjetni situaciji, da startam s svojim prvencem.

Ekran

Praksa, ki jo izkazuje tvoj primer, ni povsem nova. Na podoben način se pri nas poskuša delati od začetka sedemdesetih let. Vendar mislimo, da se tvoj debut ikonografsko, oblikovno in strateško razlikuje od skupine prejšnjih poskusov.

Tadić

Ne verjamem, da moj primer hoče ponovno afirmirati tisti tip produkcije, ki jo je skorajda pred desetimi leti v hrvaški kinematografiji vzpostavljala Tomislav Radić s filmom ŽIVA RESNICA (Živa istina). Mislim, da moj film po svojem proizvodnem načinu ne bo ostal tako dolgo osamljen primer, kakor se je to dogodilo ŽIVI RESNICI. Prepričan sem, da se je v redakciji filmskega programa televizije Zagreb izoblikovalo svojevrstno proizvodno jedro, ki ga sestavljajo ljudje s skupnimi interesi, podobnimi pogledi na film in ki jih ne veže samo namen, da dokažejo možnost drugih proizvodnih načinov, temveč predvsem to, da se družijo s filmom tam, kjer film zares domuje. Film domuje med ljudmi, ki so zmožni občutljivosti, intelektualne radovednosti in smisla za poslovnost. Takšne ljudi sem tokrat srečal in to me navdaja s pogumom, da bodo s to produkcijo na zagrebški televiziji tudi nadaljevali. Gre za ljudi, ki



filma ne jemljejo kot dirkalnega konja za nagradami ali za instanco v delanju "velike svete maše" znotraj kinematografskih institucij, ko se mora loviti velike družbene "poene". Te ljudi družijo želja po delovanju takšnega proizvodnega jedra, ki bi svojim delavcem omogočalo, da so pravi soudeleženci in priče časa, ki ga žive.

Ekran
RITEM ZLOČINA je torej proizvod skupine ljudi, ki vedo za "domovanja" filma!

Tadić
Moj film je preprosto rezultat naporov skupine ljudi, ki verjame, da je o življenju in njegovih najrazličnejših paradigmah potrebno veliko vedeti, ko se o njemu hoče nekaj izrekat ne glede na sredstvo, medij ali način tega izrekanja.

Ekran
Zakaj si za to izrekanje v RITMU ZLOČINA izbral zgodbo, ki je s svojo ikonografijo zavezana kodom žanrskega filma? Ali je mogoče razvijanje žanrskega filma osnovna proizvodna strategija Patinega programa?

Tadić
Pri nas se zelo pogosto operira s termini kot so cilj, poslanstvo ali namen določenega filma, ko se išče nekakšen razlog za njegov nastanek. Ti razlogi so največkrat izvenfilmski: tako se posamezen film opravičuje z veličino teme ali z vsoto potrošenega denarja, s kulturološkim namenom njegovega poslanstva... in vedno znova se pozablja, da je film edini sodnik samega sebe in da mu ničesar izven njega samega ne more pomagati, če sam ne zmore svoje estetske konsistence. Startna pozicija RITMA ZLOČINA je bila dokazati se kot film mimo kakršnekoli bojazni, da padamo iz "glavnih" gibanj sodobne jugoslovanske kinematografije. Zakaj smo se hoteli preizkusiti v žanru, oziroma napraviti film na robu nekega žanra? Preprosto zato, ker nam je ukvarjanje z žanrom ponujalo prelepo dokazovanje s filmom samim; možnost, da se pridružimo tradiciji klasičnega filma in z njo "polemiziramo". Hoteli smo premisliti našo izkušnjo z zgodovino filma in preveriti naš odnos do filmske preteklosti. Vseskozi nas je vodila misel, "da ničesar ne odkrivamo prvič", ampak da vse svoje znanje postavljamo pred resno preizkušnjo.

Ekran
Tvoj film je težko definirati kot čisto kriminalko in mogoče sploh ni važno, da v tem trenutku razčiščujemo vprašanje žanrske čistosti. Operiraš z oblikovnimi kodi žanra na način, ki pravilno definira filmsko sliko. Zelo redko se namreč v jugoslovanskem filmu zgodi, da naletiš na to, kar je Godard imenoval z "pas une image juste, mais juste une image" (ne prava slika, temveč prav slika). Slika, ki jo artikulira suspenz.

Tadić
Ko sem se ukvarjal z dokumentarnim filmom, sem se naučil razlikovati "kader, ki živi", od kadra, ki nima nikakršne investicije. Ko govorimo o našem filmu in ko je beseda o privrženosti žanru, moram reči, da sta me ravno življenjskost in avtentičnost kadra v dokumentarnem filmu pognale v iskanje pravilno definirane filmske slike znotraj žanrskega filma.

Spomnil sem se tudi nešteto prelepih slik iz mnogih filmov (tu ne gre za vpliv določenega režiserja ali povsem natančne žanrske linije iz zgodovine filma) in dopustil sem si, da so se ogledovale z nameravanimi slikami moje zgodbe. Mislim, da sem napravil film, ki je izven stroge žanrske definicije in če ga že moram žanrsko osmisliti verjamem, da je RITEM ZLOČINA kriminalka s predpostavkami fantastike. Mogoče je tudi kaj drugega. Omenili ste suspenz: strinjam se z vami, da je to mehanizem vsakega pravega delanja in gledanja filma. Če trdite, da operiram s suspenzom in s "prav sliko", potem me veseli, da ste vse to opazili v mojem filmu. Ne znam si predstavljati, kako bi drugače delal film.

Ekran
Omenil si fantastiko. Ali ni tvoj scenarist Pavičević svoj čas pripadal skupini mladih piscev, ki so se bavili s fantastiko in ki jim je literarna kritika nadela zvoneče ime "novoborghesovci"? Pavičević se sicer danes ukvarja s pisanjem kriminalk, nas pa zanima, kaj je bilo bistvo vajinega sodelovanja!

Tadić
Pavičević je svoj čas zares pripadal skupini mladih piscev, ki jih je literarna kritika "pogojno" uvrščala v krog književnikov, ki so ponovno odkrili fantastiko. Res je tudi to, da se je Pavičević kasneje usmeril v pisanje "narrativne proze

s predpostavkami kriminalke." Povabil sem ga k sodelovanju zlasti zato, ker je pisec z izrednim smislom za suspenz, ki ga razume kot osnovni dejavnik v izgradnji neke zgodbe. Pavičević ni človek, ki piše kriminalke zato, ker je to sijajen žanr, ki bi se dal filmati. On je avtor, ki gleda na svet na način, ki mu omogoča, da tako piše. Všeč mi je bila ta njegova opredelitev in občutil sem bližino z njegovimi stališči. Motiv RITMA ZLOČINA sva našla v njegovi zgodbi DOBRI DUH ZAGREBA, od koder izvira tudi eden izmed dveh osrednjih likov filma. Vse ostalo je nastalo med najinim sodelovanjem.

Ekran
Kakšne "ključe si uporabljal pri "zavajanju" gledalca iz povsem banalne življenjske situacije na začetku zgodbe, do popolnoma fantastične finalizacije njenega konca? Če postavimo vprašanje nekoliko drugače: kateri so ključni elementi v izgradnji tega preobrata, ki se zgodi tako, da ga s stališča gledalca skorajda ne zapazimo?

Tadić
O tem sem mnogo razmišljal. Dobro ste opazili, da se film iz neke banalne "prilike" izteče v situacijo fantastičnih dimenzij. Imel sem tri igralce/osebe: Ivica (Vidović) živi svoje tiho življenje navkljub nemiru, ki pride z novim stanovalcem Fabijanom (Šovagovićem) in njegovim strastnim hobijem (statistika zločinov in zmožnost njihovih napovedovanj, medtem ko Ivica prijateljica Boža (Frajt) vseskozi trezno spremlja razvoj dogodkov. V odmerjanju njihovih medsebojnih odnosov sem skušal poiskati tisti "ključ" odvijanja zgodbe, po katerem me sprašujete. Ivico sem že v začetku postavil tako, da se do Fabijanovega hobija obnaša z ironijo, medtem ko v off-tekstu smrtno resno komentira Fabijanova "čudesa". Božin lik predstavlja realnost, nekakšen kriterij življenja, ki gledalca stalno provocira in ga na nek način odvrča od vere v Fabijanova početja. Vendar mislim, da osnovna pripovedna "finta" leži v transformaciji Ivicine želje po začetni superiornosti nad Fabijanom v njeno "sublimacijo": Ivico po Fabijanovem izginotju povsem prevzame pokojnikova "obsedenost" in "ironija realnosti" se umakne v možnost fantastičnih dimenzij off-teksta. Mislim, da mi je znotraj filma uspelo zastaviti vsa ta prepletanja tako, da

istočasno obstajajo vprašanja in rezervni odgovori. Gledalec se najbrž sprašuje in si pogojno odgovarja, dokler ga ne pripeljem do negotovega konca, kjer je zanesljivo samo to, da je bil Božin (in gledalčev) trud zaman.

Ekran

Potemtakem je edina "vera" tvojega filma v "strinjanju" z njegovim suspenzom, ki je po našem mnenju v narativnem smislu dosežen na dveh ravneh: z instanco Fabijanove interpretacije lastnega dela in z natančnim moduliranjem odnosov med obema stanovalcema, kjer se Ivica počasi premakne iz ornične distance v popolno identifikacijo s Fabijanovim početjem.

Rekel si, da je RITEM ZLOČINA ujet med kriminalko in film fantastike. Če se spet vrnemo k suspenzu s stališča ikonografsko-oblikovnih kodov žanra, potem se tvoj film s postavitvijo "travmatičnega" junaka in s specifično definicijo slike (zlasti artikulacije njenih planov) približuje modelu film-noira (podžanra ameriške kriminalke iz štiridesetih let); medtem ko ga z okrožji žanra fantastike veže svojevrsten režim Šovagovičeve "metafizike", ki se spocetka zoprtavlja realnosti, da bi na koncu zadobila vsemogočo oblast nad prostorom življenja. Ali deluje suspenz na vseh teh instancah?

Tadić

Vaš način gledanja zadeva bistvene probleme mojega filma, za katerega mislim, da je "skromen" in lahko vam samo rečem, da se z vašo interpretacijo strinjam.

Ekran

Presenetilo nas je snemalsko delo Gorana Trbuljaka, saj je dosegel filmsko sliko, ki precizno določa prostor in ki je istočasno tudi natančna diegetska slika.

Tadić

Moram vas opozoriti na dejstvo, da smo film snemali v hiši našega prijatelja Hrvoja Turkovića. Tako sva z Goranom imela natančno predstavo o prostorih, ki sva jih morala "všiti" v vizualno fakturo filma. O diegetski pripovedni funkciji slike pa bi rekel le to, da smo se držali klasičnega definiranja filmske slike, ki prej "skriva" kakor zaroblja, ki najbrž komunicira preko svojega roba v nevidne off-prostore, čeprav ste mi pred dnevi lepo rekli, da se RITEM ZLOČINA bolj dogaja v sami sliki in manj na njenih

robvih. Če je temu tako, potem verjetno drži tudi vaša teza, da suspenz mojega filma izhaja iz samega kadra in manj iz tistega, kar ta kader sugerira. V tem principu je smiselno iskati dokaz, da mi zgodba "nevidno" drsi iz običajnosti v fantastičnost.

Ekran

Kako gledaš na problem žanra znotraj jugoslovanske kinematografije? To vprašanje smo hoteli postaviti zato, ker si eden redkih režiserjev, ki ga obvlada.

Tadić

Mislim, da je prišel čas, ko se moramo obrniti k žanru iz več razlogov. Verjetno je dandanes premagano neumno mišljenje, da mora biti prav vsak filmski avtor strahotno samosvoj. Avtorska samosvojskost je stvar sijajnega talenta, ne pa določenega kulta primitivizma (ki je pri nas zelo pogost), ki velikokrat "išče specifične filmske lastnosti" mimo osnovnega poznavanja zakonov filmskega medija. Znanje je predpogoj vsakega pristopa k filmu, zato verjamem, da smo se znašli v situaciji, ko režiser računa na svojo izobraženost in prepotrebno vedenje, da so neke filme že zdavnaj posneli (!). Žanr predstavlja veličanstveno izkušnjo s filmom, saj zahteva brezhibno razumevanje njegovih osnovnih struktur, posluš za njegove paradigamske matrice, mero avtorske senzibilnosti in radovednosti intelekta. Prepričan sem, da so se v jugoslovanski kinematografiji pojavili ljudje, ki to vedo in ki so ta izziv sposobni prevzeti nase.

Ekran

Upamo, da so ti ljudje tako filmarji kakor kritiki, ki jih družijo skupna misel, da za druženje s filmom ni potrebna samo ljubezen, ampak tudi znanje. Publika se s tem verjetno strinja.

Tadić

V to verjamem.

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



Teden madžarskega filma

Ljubljana, od 26. do 30. oktobra 1981

je z organizacijo Tedna madžarskega filma v Ljubljani skušalo zapolniti vrzel, ki nastaja zaradi znanih predsodkov naše distribucijske politike in katerih posledica je vse prereditve srečevanje z manjšimi, čeprav po izpovedni moči in umetniških kvalitetah še kako pomembnimi kinematografijami. Pri izbiri programa so nam bili madžarski partnerji izredno naklonjeni, saj so nam praktično dali popolnoma proste roke pri odločanju o avtorjih in delih, ki smo jih želeli predstaviti našemu občinstvu.

Program smo sestavili pretežno iz novejših stvaritev, omejili pa smo se zgolj na celovečerne filme, kljub ugledu, ki ga je deležna madžarska kratkometražna produkcija in morda prav zato tudi sodimo, da zasluži posebno predstavitev.

Upoštevali smo tudi žanrsko raznovrstnost in časovno umestitev posameznih filmskih zgodb, zato so morda nekateri gledalci pogrešali nekaj sicer znanih režiserskih imen, katerih dela nesporno zaslužijo pozornost, vendar pa prav v zadnjem času niso bistveno nadgradili svojih že verificiranih pozicij, ali pa po tematski in vsebinski plati spadajo v sklop, katerega problematiko so izvirneje in bolj prepričljivo obdelali izbrani avtorji.

Filme, ki smo jih vključili v naš izbor, so v glavnem posneli predstavniki današnje srednje generacije, vsi že izoblikovane umetniške osebnosti (Miklós Jancsó, István Szabó, Zoltán Kézdi-Kovács, István Darday, Sándor Simó in Pál Sándor). Za madžarski film sedemdesetih let je po eni strani značilna usmeritev k zgodovinski refleksiji in reviziji nedavne preteklosti (Jancsó, Szabó, Sándor in Simó), po drugi pa skorajda sociološko natančen pristop k sodobnim temam, obravnavanim na razmeroma skicozen in fragmentaren, a kljub temu relevanten in filmsko sugestivni način (Darday in Kézdi-Kovács). Kot njegovo posebno kvaliteto je ob vrhunskem obvladanju režiserske obrti treba izpostaviti delo direktorjev fotografije, ki so se svojega poklica izučili v danes eni verjetno najboljših filmskih šol, za dopolnitev podobe sedanjega trenutka madžarskega filma pa velja opozoriti tudi na izjemne igralske kreacije.

prireditelja EKRAN in Cankarjev dom

Očetova srečna leta

(Apám néhány boldog éve)

scenarij: Sándor Simó
režija: Sándor Simó
direktor fotografije: Tamás Andor
glasba: Zdenko Tamassy
igrajo: Loránd Lohinszky, Eszter Szakács, Péter Holló, Judit Meszléry, József Madars, István Bujtor, Irma Patkós, Györgyi Tarján
proizvodnja: Hunnia Studio, Budapest, 1976/77

(Zgodovinski) čas, v katerega območjih je razpet lok Törökóvoh "srečnih" let, so revolucijsko razburkana zgodnja povojna obdobja na Madžarskem. Bil je to čas prehoda z vsemi mnogoterimi nihanjem med zmagami in porazi, kot jih prinašajo tako usodni prelomi. V individualnih človeških usodah je specifična teh časov odsevala v izrazitih prekinitvah življenjskega ritma, najpogosteje v tragičnih padcih, ki so za vselej zaznamovali njihova zemeljska pota. To pa je tudi dominantna tema tako madžarske kot nekaterih drugih nacionalnih kinematografij (pa tudi literature, poezije, gledališča in drugih izpovednih "medijev") v deželah evropskega socializma, katerega bivanjsko in moralno jedro je še zmerom, če ne kar za vselej, prežeto z nepreboljeno bolečino zavoljo vsega, kar se je dogajalo in zgodilo pod pezo stalinistične zgodovinske more. V jedru tega še zdaleč neizčiščenega problema tiči strdku podobno konfliktno nasprotje med človeško individualnostjo kot subjektom na eni ter revolucijskimi stremljenji kot objektom na drugi strani. Revolucija se je izoblikovala v sistem grozljivega nasilja nad ljudmi, kot zanikovalka vseh individualnih demokratičnih pravic in svoboščin, kot absolutna volja, ki teži k temu, da bi si z vsemi razpoložljivimi močmi podredila posameznikova ravnanja in njegovo življenjsko voljo; njegov individualizem skuša izničiti in ga preoblikovati v popolno pokorščino kolektivističnim smotrom, ne zavedajoč se, da so ti smotri pravzaprav savel izraz volje manjšine. Če jih želi uveljaviti, mora ukrotiti vsa

obstoječa nasprotja, česar brez prisile in diktatorskega zanikovanja človečanskih pravic drugih ljudi seveda ni mogoče izpeljati. Namesto usklajevanja in uravnavanja nastopi bič — bič, ki udriha počez, ne samo po hrbtih neposrednih nasprotnikov revolucionarne družbene transformacije; njegov poglavitni "nasprotnik" je sleherna oblika človeške svobodoljubnosti in spontane ustvarjalnosti, lastnosti torej, ki jih s seboj, kot svojo temeljno zgodovinsko "prtljago" prinaša prav delavski razred. In bič se začena lomiti na njegovem hrbtu. Revolucija se je deformirala in postala nasprotje lastnim izhodiščem. Tragika njenih žrtev je postala njena lastna tragika.

Film "Očetova srečna leta" se teh tragičnih razsežnosti revolucije na njenih zgodovinskih kriznih stranpotih sicer dotika, ne posega pa v njihovo globinsko jedro. Sándor Simó se ne ukvarja s tragičnim konfliktom med dvema temeljnima zgodovinskima dejstvom, se pravi silnicami zgodovinskega časa na eni in posameznikovo subjektivno voljo na drugi strani, vsaj ne v tem smislu, da bi oba, objekt in subjekt nastopala drug proti drugemu z jasno opredeljeno voljo in v aktivnem medsebojnem spopadu. Njegov protagonist v dramaturškem ogrodju filmskega pripovedovanja ni zastavljen kot junak, ki bi se bojeval in spopadal z opredeljenimi nasprotniki. O kakršnikoli ideološki fiziognomiji v njegovem primeru sploh ni mogoče govoriti. Tudi silnice časa, s katerimi ima opraviti, niso razvidno oblikovane in se nam z njimi pravzaprav ni dano neposredno soočati.

Kemik János Török je pravzaprav pasivna žrtev časa in razmer, kakršne pač so. Njegova edina intencija je — preživeti; preživeti gmotno in duhovno bedna leta na kolikor mogoče oprijemljiv, smotrni in tvoren način, seveda v klavnih relacijah, kakršne že so. Kot inventiven strokovnjak išče svoj prostor pod soncem, kjer bi mu bilo omogočeno uresničenje zamisli o izdelovanju novega seruma. Zavoljo bolezni izločen iz ustroja podjetja, v



katerem si je po končanem vojnem razsulu našel vsaj zasilno eksistenco, je prisiljen iskati novo, naslednjo možnost za preživetje in življenjski vzpon. Najde jo po naključju, s prevzemom opuščene zasebne tovarne in s pridobitvijo posebnega družbenega oziroma lastninsko-proizvodnega statusa, v katerem se, premagujoč težave in nasprotovanja, poln srečnega ustvarjalnega poleta in zaupanja vase, skoraj povsem približa uresničenju svojih stremiljenj. Toda tik pred robom njihove izpolnitve doživi usoden poseg v svojo človeško in delovno integriteto. Nenadna aretacija in zapor, čeprav brez sleherne obrazložitve, usodno prekineta njegovo pot kvišku. Tudi po izpustitvi in rehabilitaciji, tako osebni kot strokovni, ostane doživljenjski poraženec. Notranji degradaciji namreč ni mogoče ubežati, če ne zavoljo drugega, v njegovem primeru že zavoljo tega, ker svojih življenjskih smotrov (izuma seruma, ki je bil vodilo njegovih ustvarjalnih prizadevanj) pač ni nikoli uresničil; medtem ko je bil poslan v out, so ga drugi, mlajši prehiteli, mu vzeli primat in ga — nehote — za vselej pahnili na stranski tir. Prav v tej anonimnosti, v kakršno ga je potisnila zgodovinska "logika" človeških razrednotenj, pa je tudi poglavitni vir njegove v bistvu tragične usode.

Obeležja te tragičnosti seveda ne izkazujejo antičnih razsežnosti. János Török ni niti aktivni upornik niti kakorkoli drugače označena žrtev spopada z družbo, političnimi težnjami ali zgodovino, v katerem bi bil odigral vlogo zavestnega spreminjevalca razmer in odnosov. S svojim ravnanjem je vseskozi pasivni subjekt, ki se bojuje edinole za svoj prostor pod soncem, je le številka v množici individuov, katerih človeška usoda je sicer docela odvisna od volje družbene moči ter od režima, ki prek vzvodov oblasti bodisi nateguje bodisi sprošča uzde posameznikovih življenjskih možnosti. Posameznik je tej nadgrajeni moči docela podrejen in pred njo popolnoma neobgljen.

Tu seveda imamo opraviti s kritično distanco do razmerij, ki jih je

revolucija uveljavila v takratni fazi svojega delovanja, vendar s kritiko in z distanco, ki ne sežeta do konca vseh relevantnih zgodovinskih dejstev in do analitičnega dna resnice, s kakršno se sedanost hočeš nočeš mora soočiti. Avtor pod vnanjo fakturo človeške usode svojega protagonista sicer v obrisih sporoča tudi tisto drugo, česar preostanki idejno-estetske blokade, kakršna še zmerom obvladuje tudi sedanjo madžarsko kinematografijo (ob vsej njeni relativni izpovedno-kritični radikalnosti), ni mogel povedati neposredno, odprto in naravnost. To iskanje stranskih kanalov k "vsej resnici" pa kritični distanci kljub vsemu ni v prid. Primanjkljaj neposrednosti in konsekventno analitičnega soočanja z zgodovinskimi dejstvi tistih let je namreč prisoten — pa celo očiten.

V "Očetovih srečnih letih" ni neposredne družbeno-kritične analize, vsaj ne tiste, ki bi klicala na zagovor takratni vladajoči revolucionarni režim, ki mu je zgodovinski razvoj že določil ustrezno mesto, ter ga nedvoumno obtožila zavoljo izjalovljenih življenjskih možnosti oziroma zavrženih človeških stremiljenj dobrega dela tedanje generacije. Ta kritična obsodba je v filmu prisotna kvečjemu posredno, implicitno, sicer čustveno prizadevno, vendar skrito v ozadju Törökove individualne življenjske peripetije. Grenčina je premalo izrazita, o analitičnih pobudah, ki bi skušale razkrivati vzroke in posledice vsega, kar se je zgodilo v globljih plasteh dogajanj in odnosov, pa je le malo sledov.

Individualno-zasebna in v svoji zasebnosti razmeroma izjemna, specifična doživljajska zgodba, v kakršni nam je predstavljen János Török, občo podobo časa nemara celo nekoliko potiska v stran, saj zanj nemara ni najbolj značilna in se nam zato skoznje bistvene poteze zgodnjega povojnega obdobja na Madžarskem ne razgrinjajo celovito. Posegati v to smer očitno tudi ni bil namen Simovega filma. V tem pogledu "Očetova srečna leta" niso v idejno-estetski kontinuiteti z znanimi

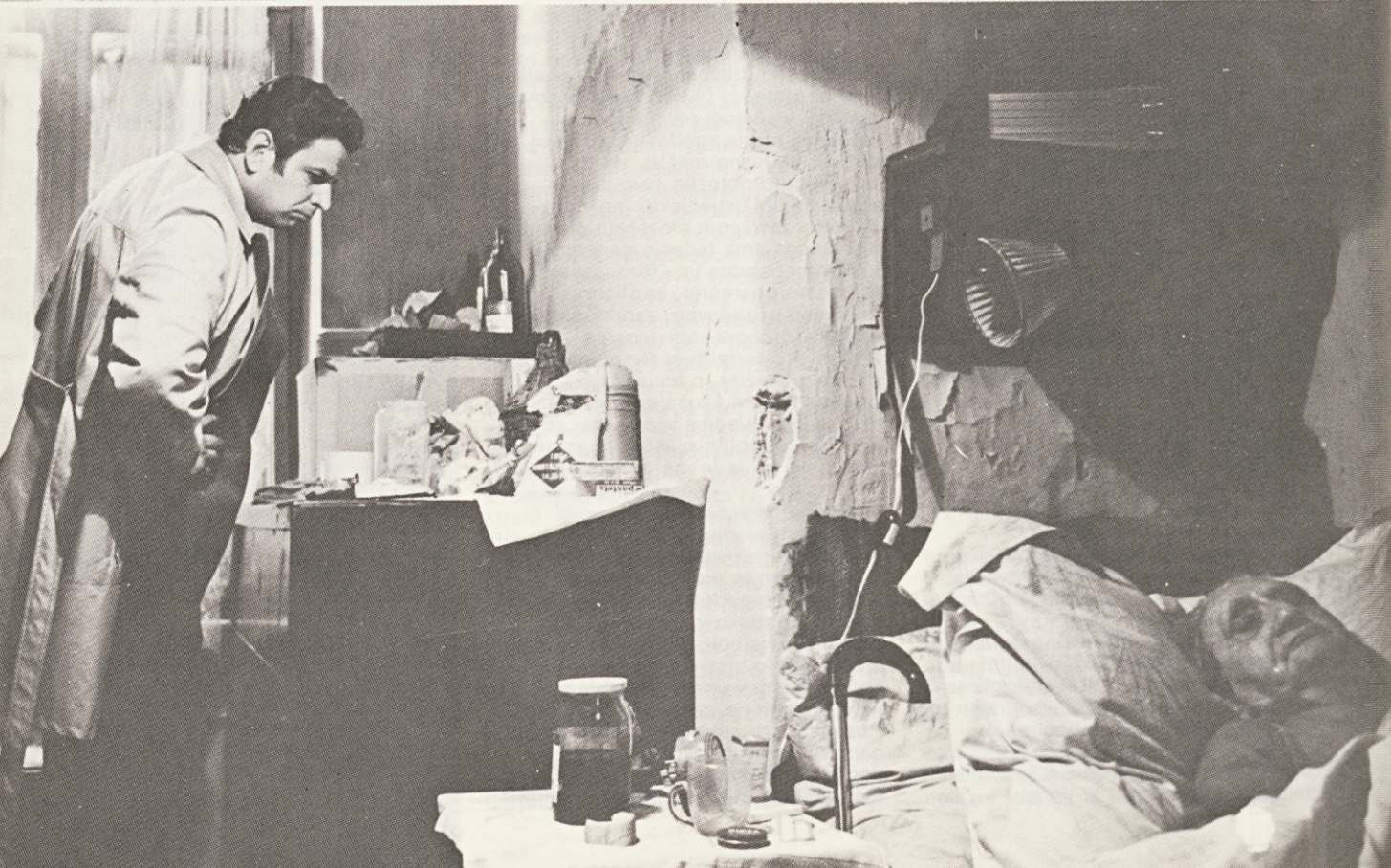
dosežki madžarske kinematografije, katerih pomen je v tem, da so angažirano, odprto in prizadeto spregovorila o morbidnem ravnanju deformirane revolucijske diktature ter o grozljivem stalinističnem izničenju množice človeških življenj. Sándor Simó je ostal v tem pogledu precej bolj zadržan in pasiven.

Hkrati pa je njegov film po svoji izvedbeni plati in glede na sugestivno moč svojega pripovedovanja zanesljiva stvaritev visokega ranga, zrasla iz iskrene in poznavalske izpovedne prizadevnosti ter obvladane filmsko-izrazne kulture, ki je že sama po sebi trden kažipot k verodostojnemu "poročanju" o prelomnih letih, ko se ljudem ni bilo dano samouresničevati in se posvečati lastnemu človeškemu bistvu.

Tako zapušča film v nas dvoje bolj ali manj kontradiktornih zaznav: po eni plati popolno zaupanje v njegovo izpovedno-pričevalsko verodostojnost, po drugi nezadoščenje zavoljo družbeno-kritične meje, kakršno si je zastavil sam, ko se je kritičnemu ubadanju s temeljnimi družbenimi oziroma političnimi karakteristikami zgodovinsko relevantnega časa odrekal, s tem pa okrnil tudi celovitost svojega temeljnega sporočilnega namena oziroma dolga.

Dolg ostaja še naprej neporavnan.

Viktor Konjar



Mefisto

(Mephisto)

scenarij: István Szabó, Péter Dobai po istoimenskem romanu Klaus Manna
režija: István Szabó
direktor fotografije: János Koltai
glasba: Zdenko Tamássy
igraj: Klaus Maria Brandauer, Krystyna Janda, Ildikó Bácságyi, Karin Boyd, Rolf Hoppe, Christine Harbort, György Cserhalmi
proizvodnja: Mafilm — Objektiv Studio, Budapest/Manfred Durniok Prod. 1981

Mefisto Istvána Szaba je kajpada predvsem adaptacija romana Klaus Manna, a obenem tudi lep primerek retro fikcije, tega filmskega fenomena, ki je nastopil sredi 70. let, in sicer na dovolj dvoumen način: po eni strani se je zanašal na zamajanje zgodovinskih gotovosti — vsaj tistih, ki zadevajo fašizem, po drugi strani pa je v zelo sublimni obliki znova uvajal zapeljivost fašizma, ki mu je pripisal čar spolne perversije (v tem pogledu je seveda emblematičen *Nočni portir* Liliane Cavani).

Kot radikalen preobrat retro fikcije je verjetno treba šteti Syberbergov film *Hitler, film iz Nemčije*, ki se ne bori proti tej modi z novimi slikami, marveč vzame dobesedno željo, ki je v njej na delu. In sicer na ta način, da ohrani igro ali tveganje zapeljevanja s fašizmom ter jo hkrati preobrne z laterno magico, z lutkami in s studijsko produkcijo naci-trikov. Tukaj prisotnost mašinskega dispozitiva (studia, procesa snemanja) ni prikazana kot zakulisje spektakelske institucije, marveč kot imaginarni prostor realizacije filmskih učinkov. S tem se film približa méliésovski magiji, ki zna pričarati pošast in evocirati grozne sanje, vendar ji obenem izpulji kremplje in perje — ali drugače, ki "proizvede" nacizem kot svoj trik, da ne bi nasedla triku nacističnega zapeljevanja.

In ravno to se je zgodilo *Mefistu* oziroma njegovemu gledališkemu igralcu Hendriku Höfgenu, ki se izročja zapeljivosti Zla, nacističnemu *Mefistu*. Toda preden je to nagnjenje njegova "karakterna poteza" — in kot taka, torej kot negativna, opora "kritične" analize nacizma — je seveda stvar filmske reprezentacije, ki si je izbrala gledališki prostor, da bi v njem preizkušala učinke nacistične "scene". Torej povsem obratno kot pri Syberbergu, kjer je laterna magica hkrati producerala in sprevačala nacistično fikcijo: tukaj je gledališki prostor oziroma njegova centralna figura — igralec zaslepljen, zapeljan od nacistične strategije, ki uporablja teater kot svoj trik, kot moment svojega politično-estetskega ceremoniala. Prav zato je filmu preostala samo razsvetljenska rešitev: zaslepljen in zapeljan igralec mora na koncu spregledati, kar se zgodi, ko ga nacistični general pošlje na sceno skorajšnjega nürnberškega spektakla, v tisti ogromen prostor, obdan z mogočnim obzidjem, in ga prestreli z žarometi, z zaslepljujočo svetlobo, ki igralca končno "razsvetli".

Razsvetljenska rešitev je tudi zahtevala, da je moč nacističnega

zapeljevanja prikazana na dovolj "realen" oziroma spektakularen način, pač v skladu z nacistično strategijo, ki si je prizadevala ukiniti zarez med realnim in spektaklom (znana je Benjaminova teza, da je Hitler prišel na oblast prek radia, množičnih manifestacij, pa tudi filma). V *Mefistu* so podobni realni/spektakularni učinki na delu v vseh tistih prizorih z razkošnimi nacističnimi uniformami, ki paradirajo na zabavah, razstavah, v gledališčih in vladnih palačah, predvsem pa v tistih gledaliških predstavah, kjer igralec že zastopa samo nacistično "stvar", kjer ga je torej slepilo spektakla zaslepilo in zapeljalo v samo realnost.

Kot skuša film pokazati, je ta slepota predvsem posledica igralčeve "karakterne poteze", tj. njegove želje po uspehu, stalne potrebe po zaščiti in priznanju, ki mu zagotavlja občutek varnosti. Najboljša zaščita je pač oblast (katerakoli: Höfgen je enako uspešno nastopal tako v komunističnem kot nacističnem teatru), vendar se ne bi zaustavljali pri tem banalnem dejstvu, pač pa bi raje opozorili na to, da nastajajo najboljše igralske partije prav iz ljubezenskega razmerja do oblasti: Höfgen (in njegov avstrijski interpret Klaus Maria Brandauer) je dober igralec, če ga oblast ljubi, in njegova dobra igra ni nič drugega kot ljubezenska prošnja ali ljubezenski nagovor. Če mu morajo pri tem zmeraj pomagati ženske, je to samo dokaz, da mu edino v hysteričnem znoju prikaplja nekaj užitka.

Zdenko Vrdlovec

Prijazni sosed

(A kedves szomszéd)

scenarij: Géza Bereményi, Zsolt Kézdi Kovács
režija: Zsolt Kézdi Kovács
direktor fotografije: János Zsombolyai
igraj: László Szabó, Lajos Szabó, Margit Dayka, Ági Margittay, Csilla Herczeg, Bertalan Solti, Ági Kakasi
proizvodnja: Mafilm — Objektiv Studio, Budapest, 1979

Stari stanovanjski panj, nekakšno podganje gnezdo, nekdanji bordel, podoba minulih časov in vsakršne življenjske zaprašenosti, kamor nas popelje doživljajski lok Kovácssevega filmskega protagonista, lahko — z določenimi pridržki — štejemo za prisposodo o življenju oziroma odnosih v sodobnih madžarskih razmerah. Kaže pa, da aluzija, četudi se na neki način vsiljuje sama po sebi, vendarle ni niti poglobitveni namen niti poglobitvena poteza te filmsko-prispevne fature. Mnoštvo človeških

figur, ki se gnetejo v luknjah te odurne stanovanjske kasarne in se po logiki stvari zaletavajo drug v drugega, s seboj kajpak ne nosi alegoričnih ali kakorkoli drugače mitologiziranih pomenov. Postavljeni so na trdna tla realnosti, v sivi zadah prostorskih, gmotnih in duševnih stisk, kamor so jih pahnila življenjske okoliščine, in se morajo z njimi neusmiljeno otepati, pri čemer, podobne podganam, grizejo druga drugo, poskušajoč iz vsega tega iztržiti kar največ za čas, ko pride na vrsto rušenje tega starega "zverinjaka" in hkrati z njim dodeljevanje novih bivališč (torej tudi nove, srečnejše bodočnosti). Razmerja med temi ljudmi so trda in groba in prav v tej svoji grobosti podana stvarno, realno in v naturalističnem smislu besede verodostojno, tako da nam jih je dano doživljati kot neposredno reportažo o dogajanjih, kakršna med ljudmi in sivo prepredenem okolju velemestnega obroba pač so. V prenatrpanih človeških prebivališčih kraljuje podganja logika kot neizogibna posledica statusa, ki je dosojen množici anonimnih posameznikov.

Avtor filma si je svojega junaka, "prijaznega soseda" Dibusza, ločenca, ki je pribežal od kdove kod, zamislil kot eno izmed figur, potisnjenih na ta zavrženi rob eksistence. Naredil ga je za nekakšen spiritus agens raznoterih posegov in sicer bolj ali manj mirujočo gladino človeške močvare, v kakršni se znajde, in ga zapletel v vrsto bolj ali manj dramatičnih prigod s sosedi, zlasti s sosedami, kar vse postopoma in v zaporedju zapolnjuje lok celotne zgodbe, ki nato po eni plati vzbuja misel na asociativne zarise tkiva občin družbenih odnosov, po drugi pa nas vendarle prepričuje o koherentnosti socialnega in psihološkega izseka, ki si ga je izbral za svojo tokratno filmsko obravnavo. O vsem, kar želi film izpovedati, zgovorno pričajo že dejstva sama brez vsakršne potrebe po iskanju metaforičnih zvez ali implicitno izraženih nadpomenov. Vrednost prisposode ima fabula kot celota. O tem nas prepriča zadnja sekvenca filma, ki ima vlogo nekakšnega epiloga: leto ali kaj po končanem zaporedju Dibuszovih "epizod", o katerih nam je bilo poprej povedano in pokazano vse potrebno, se vrnemo na izpraznjeno "prizorišče" poprejšnjega dogajanja, in zvemo od edine še preostale stanovalke, čepeče sredi vsesplošnega razsula, kaj se je medtem zgodilo s preostalimi prebivalci starega "bordela", kam vse so se razbežali, kako so si pomagali, kakšna usoda jih tepe; na zapuščenem dvorišču poslopja, ki ga utegnejo prav kmalu zares podreti, se v velikih krdelih (in v velikih planih) sončijo in sprehajajo mački, neke vrste simbolni preostanki sveta, ki se je sicer iztekel, s svojimi podaljški pa še zmerom posega tudi v sedanjost.

Osebe iz tega sveta — s "prijaznim" Dibuszem vred — so nekakšni pozabljeni ljudje, ostareli odrinjenci in duševni pohabljeni, ki jim očitno nikoli ni bilo dano izpolniti kakega višjega življenjskega smotra, pa tudi

zdaj, ob zatonu, ne zmorejo ničesar drugega, kot da skušajo na skrivaj uloviti še kakšen žarek zadovoljstva ali koristi. Sestavine tega početja in pehanja so seveda vsakovrstni človeški prepleti, izigravanja pa celo usodna poseganja. Dibusz je kajpak osrednji vozle vseh teh medčloveških dogajanj, pri čemer je tudi sam izrazito špekulantsko naravn, saj si na vse načine prizadeva, da bi si s to ali ono potezo pridobil kak dodatni meter stanovanjske površine (bodisi zlepa bodisi zgrda) in tako v trenutku, ko bodo stari "bordel" namenili rušenju, tudi ugodnejšo startno pozicijo pri dodelitvi novega stanovanja. Pri tem mu pridejo prav vsi možni postopki, naj gre za poskuse ljubezenskih povezav s samskimi sosedami ali za ustrahovalne maneuvre. Vse je igra v smislu "kdo bo koga", poker, pri katerem morala seveda ne šteje, odločujoče je samo merjenje moči.

Tu pa smo kajpak pri poglavitnih obeležjih sporočilnosti tega filma. Stari bordel... njegova gmotno-prostorska in duhovno utesnjenost... njegova kalna medčloveška razmerja... špekulantska popačenost — vse to so vidne postavke časa in značilne poteze na njegovi podobi, ki jo film odsliskava kot nekakšen pogled v pol-preteklost, v izginevajoče, čeprav še ne docela presežene družbene in človeške odnose. Se pravi, da njegove kritične osti — vsaj navzven — ne zadevajo sedanjosti, zaradi česar niso videti izpostavljene. Ubadajo se z nečim, kar je bilo, v primeru, da je še, pa bo slejkoprej preseženo, zato kritika te vrste ni družbeno ažurna in aktualna; s pristavkom — vsaj ne navzven oziroma na prvi pogled. V svojem globljem, pod globalno metaforo skritej jedru pa takšna vendarle je. Omogočeno nam jo je doživljati tudi na ta način.

Z ozirom na to je "Prijazni sosed" precej več kot samo psihološko-sociološka študija o človeških značajih in njihovih medsebojnih (tragikomičnih) razmerjih. Po svoji notranji vsebini, varno skriti pred vsakršno otipljivo alegoričnostjo ali asociativnim namigovanjem (z izjemo poslednje sekvence, ki pa v svoji pomenskosti prav tako ni neposredna), razgrnjena podoba družbenih stanj, povedana na nedeklarativen, a zato tembolj stvaren, jedek, analitično otipljiv in ne nazadnje v živo zadevajoč način.

Viktor Konjar

Potovanje v Anglijo

(Jutalomutazás)

scenarij: Györgyi Szalai, István Dárday
režija: István Dárday
direktor fotografije: Lajos Koltai
igrajo: Kálmán Tamás, Gospa K. Tamás, József Borsi, Mária Simai
proizvodnja: Studio Budapest, Budapest, 1974

Zgodba filmskega prvenca Istvána Dárdaya je nadvse preprosta. Anna Forgó, sekretarka okrožnega pionirskega komiteja, mora najti pionirja, ki igra kak instrument in ga vključiti v delegacijo madžarskih pionirjev, ki bo za mesec dni obiskala svoje vrstnike v Angliji. V neki vasi globoko v madžarski provinci najde Tibija Balogha, fanta, ki igra kitaro in tudi sicer izpolnjuje vse kriterije za potovanje. Njegova starša delata v vaški zadrugi in se postavljena pred dejstvo prvi hip s predlogom strinjata, kasneje pa začne zlasti mater pestiti dvom, ki se razvije v odločno nasprotovanje potovanju. Ne pomagajo nikakršna prepričevanja in prošnje niti sosedov, niti prijateljev niti predstavnikov oblasti in tako Tibi ostane doma. Namesto njega odpotuje v Anglijo dekletce, katerega malomestni starši zgrabijo priložnost z obema rokama.

Film je predvsem v prvem delu izvrsten, blago ironičen portret sodobnega madžarskega podeželja. Skrbno pretehtan režiserjev realistični pristop je ob kazanju na kič meječnega soc-realističnega aktivizma vaških šolskih in političnih veljakov, ko utirajo Tibiju pot k potovanju v Anglijo ne le komičen, temveč tudi satiričen, na trenutke pa naravnost grotesken. Režijo v tem delu odlikuje izredna senzibilnost pri odkrivanju drobnih detajlov, ki prav zaradi svoje diskretne prikritosti učinkujejo na način obče ironične transparence. Žal pa se v drugem delu filma režiser nenadoma (in povsem brez potrebe) "zresni" in "image", ki ga je ustvaril v prvi polovici, zbledi in se razblini v na trenutke celo dolgočasen traktat o kmečki zabitosti.

Vseeno pa je Dárday s svojim prvim filmom dokazal, da je z njim tako kar zadeva izbiro teme, kot filmsko znanje v ožjem obrtnem smislu, madžarska kinematografija dobila režiserja, ki bo uspešno nadaljeval uspešno tradicijo kinematografije naših sosedov morda tudi, ko gre za t. i. sodobno tematiko.

Sašo Schrott

Zaupanje

(Bazalom)

scenarij: István Szabo po zgodbi Erike Szántó
režija: István Szabo
direktor fotografije: Lajos Koltai
igrata: Ildikó Bácsági in Péter Andorai
proizvodnja: Mafilm — Objektív Studio, Budapest, 1979

V jeseni leta 1944 se zaradi spleta okoliščin najdeja v skupnem skrivališču moški (János) in ženska (Kata), ki se morata izdajati za zakonska tovariša. Po začetnih pretresih in strahu se Kata le zaupa Jánosu, od katerega pričakuje sočutje in oporo. Čeprav sta po sili razmer ločena vsak od svojih dragih, se ves čas borita sama s seboj in skušata podreti zidove, ki jima preprečujejo, da bi se človeško zblížala. Z osvoboditvijo nenadoma izgine ves "dekor" njune zgodbe, ko se razideta, sta oba bogatejša za spoznanje o težko pridobljenem zaupanju in globoki človeški solidarnosti. Zaupanje je Szabov peti film, drobno komorno delo epsko humanih razsežnosti, novo poglavje njegovega "budimpeštanskega romana o generacijskih izpovedovanjih". Če so Čas iluzij, Oče in Ljubezenski film predvsem poglavja o idealni biografiji njegove generacije, ki se je rodila neposredno pred drugo vojno in živela svoje otroštvo ter adolescenco znotraj vseh možnih pretresanj novih časov in če sta Ulica gasilcev 25 ter Budimpeštanske zgodbe filma o širši kolektivni zavesti taistih časov, potem je Zaupanje zgodba o ljudeh starejše generacije. Ne gre samo za prikaz ljubezenskega razmerja v času, ki ljubezni nikakor ni naklonjen, za romanco v mrežah ovaduške geometrije ali samo za neke zelo osebne slike ljubezni na političnem ozadju pobijajoče se družbe. Szabo ne gre za to, da bi nam nutil le "dva obraza in dvoje glasov", ki se nikakor ne zmoreta globlje združiti, kajti Kata ne "obžaluje" samo svojega odsotnega moža, marveč tudi prisotnega Janosa in njegove tovariše. Gre za ljudi, ki so se rodili na začetku stoletja in mladi doživeli izkušnjo sovjetske republike 1919 leta, se šolali v weimarski Nemčiji ter kot komunisti pogumno prenašali pritiske Hortyjevega režima in nacistične okupacije. János in njegovi tovariši so preživeli, toda novi čas jim je neizogibno prinašal nove preizkušnje soočenja s stalinistično paranojo: solze v Katinih očeh v zaključni sekvenci filma kakor da zaokrožajo vse stigme generacije, ki se je morala tolikokrat odločati, tvegati, sovražiti in ljubiti hkrati.

Zaupanje je szabovska mikro zgodba o zgodovinskih preizkušnjah neke generacije, ki so ji vzburljiva leta pred in povojne Evrope naložila nekakšno (ne)srečo stalnega intimnega ter političnega preverjanja v družbi, ki je iz ovaduštva ustvarila mit uspešnega socialnega "reguliranja" in kjer se je

Odreši nas hudega. režija Pál Sandor



Zaupanje. režija István Szabó





vsako človekovo dejanje gibalo znotraj zaupanja, izdaje in možne norosti. Koltai je te slike žalostnih dogodkov posnel v zamolklih barvah: budimpeštanske mokre ulice delujejo enako zastrašujoče kakor neštete podobe majhnega klaustrofobičnega zaklonišča, kjer si dve bitji tako vneto prizadevata premagati posledice kolektivne norosti z ljubezenijo in zaupanjem. Z zaupanjem je mogoče preživeti do naslednje norosti kolesja "množice in moči" (Elias Canetti).

Jože Dolmark

Odreši nas hudega

(Szabaditis meg a gonoszról)

scenarij: Zsuzsa Tóth po drami Ivána Mándya "Globoka voda"
 režija: Pál Sándor
 direktor fotografije: Elemér Ragályi
 glasba: Gábor Presser
 igrajo: Irén Psota, Erzsébet Kútvolgyi, András Kern, Dezső Garas, Péter Andorai, Ottó Stettner
 proizvodnja: Mafilm — Hunnia Studio, Budapest, 1978

Film *Odreši nas hudega* bi svojo fabulo kaj lahko povzel po kakšni tipični humorni pripovedi, ki utemeljuje svoj humorni učinek na pretiravanju v zapletih, ki izhajajo iz začetnega nepomembnega dogodka. Takšna pripoved bi torej bila zgodba o izginulem plašču in vsem, kar se je pripetilo v zvezi z njegovim iskanjem. Toda film ni komediografsko delo, saj je humornost zapleta premaknjena v bizarnost, ki učinkuje v ideološkem polju določevanja fašizma.

Izvor "vsega hudega", kar se odvija v bizarnem razvitju filma, je v razvijanju zgodbe nenadoma nevažen: nenadoma ne gre več za samo najdenje plašča, ampak za poštenost garderoberke in tej osnovni liniji iskanja plašča se pritakne še mnogo paralelnih zgodb. Iz tega je razvidno, da je film utemeljen na konkretni literarni strukturi, katere izjemne učinkovitosti morda ne bi opazili, ko ne bi šlo za filmsko ustrezno obdelavo. Se v "literarnem" kontekstu je pomembno opozoriti na pomen ozadja, ki je konstituirano zgodovinsko, namreč na to, da je prizorišče tega filmskega igrokaza medvojna Budimpešta. Navadna humorna zgodba se vpiše v to ozadje v formi karikature, banalni pripetljaj v zvezi z ukradenim plaščem pa se tako spremeni v aktualistično metaforo, ki je povsem razvidna glede na modernejša in do neke mere celo razprostranjena pojmovanja izvorov fašizma. Gre seveda za določevanje fašizma, ki je vedno tudi poleg igre monopolnega kapitala mogoč kot delujoči družbeni sistem v realizaciji organizacije socialne strukture, ki je ideološko konstituirana z dominantno ideologije srednjega sloja. Tu gre za historično konkrekcijo — za proizvedenost tesnobe srednjega razreda, tesnobe, ki se izraža v potenciranju vseh "vrednot" malomeščanstva: od drobne lastnine do družine.

Film *Reši nas hudega* v svoji mreži razmerij med akterji vzpostavi podobo kaotičnega sveta, ki ga v njegovi kaotičnosti profilira prav težnja vsakega od akterjev po ureditvi zapleta s plaščem, ki se, kot smo

rekli, razraste v prikaz, ki organizira izhodišče v nekakšno pozabo tega, za kar sploh gre. Vstopanje policije je v tem okviru simptomatično, saj policija ves čas "ne ve" kaj je zaplet in ravno s tem nastopa v funkciji tistega elementa, ki obrača željo malomeščana po redu v kaos, ki ga "urejajo" eksekucije.

Ves ta kontekst bi ne izstopal tako nazorno, ko bi ne imeli opraviti s filmsko učinkovito in, če lahko tako rečem, ustrezno obdelavo. Gre za nenehno osenčene temne prizore na prizoriščih uničenih ali vsaj nevzdrževanih interierjev in eksterierjev. Vsa ta razbita zunanost je druga plat psihološke dinamike filma. Vsi akterji so kljub veliki dozi bizarnosti v kontekstu filma in kljub temu, da je nastopanje vsakega od njih izmerljivo samo kot absurdno, nenavadno verjetni in zapopadljivi kot "vsakdanji". Zapleti, ki se odvijajo v transponirani situacijski komiki, sicer prispevajo učinek teatraličnosti, ki pa pravzaprav še bolj utrdi filmsko strukturo, ki je vseskozi utemeljena na mreži razmikov na različnih ravneh, pri čemer gre za to, da je ena plat razmika nasprotje durgi in je obenem ena z drugo vzajemno pogojena. Filmska forma z implicirano teatraličnostjo torej prav zajame in dovrši historične, psihološke idr. komponente filma.

Darko Štrajn



Allegro Barbaro

scenarij: Gyula Hernádi, Miklós Jancsó
 režija: Miklós Jancsó
 fotografija: János Kende (Eastmancolor)
 glasba: arhivska (Béla Bartók)
 igrajo: György Cserháalmi, Lajos Balazsovits,
 Gábor Koncz, Bertalan Solti, Györgyi Tarján,
 István Bujtor
 proizvodnja: Studio Dialog, Hungarofilm,
 1978

Kot drugo krilo diptiha, ki ga tvori skupaj z Madžarsko rapsodijo, predstavlja *Allegro Barbaro* nadaljevanje Jancsóvega diskurza o oblasti in mehanizmih represije, a za razliko od njegovih prejšnjih filmov tokrat ni v ospredju kolektivna zgodba, temveč osveščanje konkretnega posameznika, mladega plemiča Istvána Zsadányija, ki se zaradi ljubezni do kmečkega dekleta odpove svojemu razredu in prestopi na stran upornikov. Jancsó se je v tem filmu odločil tudi za poseg v paradigme lastne umetniške govornice in izvedel nekaj operacij, ki na formalni ravni modificirajo njeno ustaljeno strukturo. Montaža, ki je na primer v Rdečem pasu skoraj ni, postane spet nujna, kratki narativni kadri se vrivajo med dolge, s simboli nabite sekvence. Pripovedni elementi prav skozi kopičenje simbolov presega subjektivno, emocionalno zasnovano fabulo in se znova vzpostavlja na ravni interpretacije specifičnega poglavja iz madžarske zgodovine. Mnogi ključni za razumevanje teh

simbolov so tako specifično madžarski, da je tujemu gledalcu zelo težko (oziroma celo nemogoče) razbrati njihova aluzivna pomenjenja. Poleg tega pa se Jancsó zgodovine loteva kot pesnik in že tako zapleteno kodiranim sporočilom dodaja osebne, razmeroma hermetične metafore, ki ponekod prehajajo v larpurlartistično samozadostnost. Zgodovina je po Jancsu in njegovem scenaristu Hernádiu zaključena, dana enkrat za vselej, rekonstruirati jo je moč le skozi anekdote, do katerih se avtor in gledalec naravnava popolnoma svobodno, razgrinjata jo skozi obrede ali formulirata z znaki, katerih primarni namen je povedati znane stvari z novo gorovico.

Za Jancsóvo delo je značilna dobršna mera improvizacije, zato se mnoge ključne sekvence njegovih filmov porajajo iz naključja, ki sproži asociativno verigo, najpogosteje na povsem pesniški način, katerega stiliziranost in arbitrarnost dodatno poudarjata glasba in koreografija. V tej strukturi postane na primer letalec z zmajem ravno tako nujen mizanscenski element kot posestvo, hiša in jezero, nad katerim leta. Režiser sam pravi, da je v filmu realizem nemogoč, zato ponuja gledalcu svojo igro, zaradi česar mu nekateri kritiki očitajo "abstraktnost": zgodovino uporablja kot gradivo, kot glino v rokah kiparja. Njegovo poigravanje z zgodovinskimi dejstvi, pravzaprav "ponarejanje" zgodovine je namenjeno predvsem izpostavitvi avtonomije umetnosti, kar je očitno njegov osnovni namen, ne glede na to, da včasih z ritualizacijo

resničnosti, ki naj razkrije idejo, ne pa dogodka, doseže presenetljivo povezanost med resničnostjo in fikcijo.

V filmu *Allegro Barbaro* je dolg kader-sequenca, v katerem spreved mladeničev in mladenk, ki se držijo za roke in nosijo plamenice, stopa v jezero in s svojim gibanjem ustvarja arebeske, medtem ko sonce izginja za griči. Ta kader nima natančno opredeljenega pomena, v kolikor izključimo njegovo vizualno sugestivnost in melanholično vzdusje, ki ga sproža spuščajoči se mrak. Smiselnost njegove vključitve v pripovedno strukturo filma se potrdi šele v finalu, ki ga ta kader implicitno napoveduje kot stiliziran poganski obred žrtvovanja, soočenja Erosa s Thanatosom.

Z določenega vidika bi lahko Jancsóvo odločitev, da predstavi posameznika z njegovo psihologijo in osebnimi problemi v kontekstu zgodovinskih dogajanj, razumeli tudi kot konec utvar o moči množičnih gibanj: vse, kar ostane od kolektivnih dogajanj, so ritualne geste, "zgodovinski spomin", reminiscence, ki jih je moč interpretirati zgolj subjektivno. *Allegro Barbaro* je torej skeptično delo, ali, po avtorjevih lastnih besedah, "konec utopije".

Brane Kovič

intervju

Sprava ne izključuje kritičnosti

pogovor z režiserjem filma *Očetova srečna leta*
Sándorjem Simóm

Ekran
Kako ocenjujete zdajšnje razmere v madžarski kinematografiji?

Simó
Opisal vam bom trenutno stanje madžarskega filma in imam občutek, da vam ne bom zaupal ničesar novega, ker gre verjetno za razmere, ki so podobne vašim. Že nekaj let razpolagamo z določeno vsoto denarja, s katero poskušamo vsako leto znova proizvesti isto število filmov, čeprav vemo, da proizvodni stroški nenehno naraščajo. Če bomo prisiljeni tako nadaljevati, bo prišlo do ustvarjalnih kompromisov, ki bodo neusmiljeno proti že doseženim rezultatom madžarskega filma.

Nadalje se ukvarjamo z velikim problemom vsake nacionalne kinematografije, če izključimo ameriško: kako približati domači film domačemu gledalcu. Menim, da madžarski režiserji dovolj zanimivo prikazujemo celosten sklop razmer v naši družbi in da se v tem početju poslužujemo pripovednih metod, ki so blizu domačemu gledalcu, čeprav ta konec koncev vseeno daje prednost ameriškemu filmu. Ameriški film je s svojim perfektno izdelanim telesom in kodificirano tekstualnostjo "pobegov" tudi dobesedno epistemološko osvojil svetovnega gledalca in tukaj ne gre samo za probleme kulturološkega in podobnih "neoimperializmov". To dejstvo moramo sprejeti za realnost, hkrati pa se moramo boriti za takšen domači film, ki bo z avtonomnostjo svoje govorice vzbudil madžarskega gledalca. Vzemi mi pa ga bo, če bo zmožen dobro pripovedovati zanimive zgodbe in če mu bomo pri tem pomagali s pravočasno promocijo.

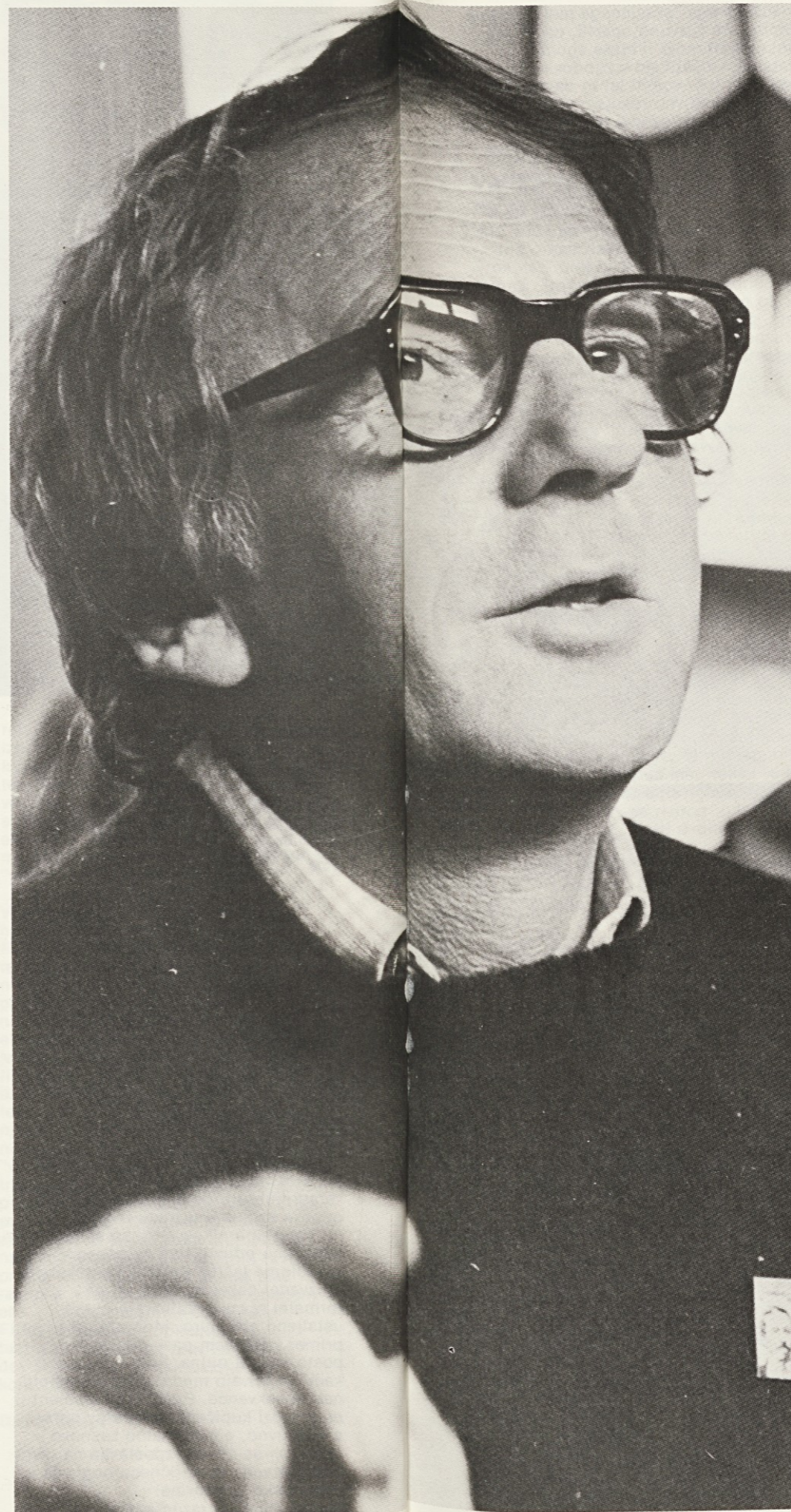
Ekran
Dobro ste opazili, da vaše razmere v marsičem "spominjajo" na naše. Kako pa si razlagate paradoks, da je madžarski film uspešen v tujini (vsaj na festivalih in v distribuciji t. i. "artinessai" kinematografov), medtem ko mu domača publika ni dovolj naklonjena?

Simó
Madžarski film ima mednarodni ugled,

ne pa mednarodne publike. Mislim, da se moramo predvsem doma truditi za boljši stik z domačimi gledalci, kajti samo ti nas lahko povsem razumejo, podpirajo ali, če se izkaže za potrebno, tudi kritizirajo. Na eni strani je razumljivo, da moramo bolj učinkovito spreminjati način promocije lastnih filmov:

ob projekciji bi bilo smiselno organizirati delovna srečanja z gledalci, se jim približati in jim dati vedeti, da se morajo pogovarjati s filmarji. Kajti vsi skupaj gradimo kinematografijo, ki naj bi bila odprta, pristna, pogumna, lepa, kritična in nenazadnje tudi takšna, da nudi pravo zadovoljstvo. To pa na drugi strani pomeni, da moramo v svojih filmih govoriti odprto, brez dlake na jeziku.

Madžarski film se pogosto bavi s "kompliciranimi" filozofsko-političnimi temami, ki jih artikulira v stiliziranih oblikah, da bi se na ta način spretno ognil eventualnim ideološkim nesporazumom. Komuniciranje s takšnim filmom je verjetno težavno opravilo in zato sem prepričan, da moramo pripovedovati tudi **preproste zgodbe**, ki so bliže gledalčevim življenjskim izkušnjam, ne glede na to, do kakšne mere stiliziramo oblikovno telo filma. Dogaja se namreč, da nam običajen gledalec "ne verjame", ko govorimo samo o "visokih problemih", ker je nekako prepričan, da ga vlečemo za nos in da smo na strani tistih, ki morajo v uradnih informativnih medijih tako ali drugače "predstavljati" nivoje resnice. Verjemite mi, da je tako, čeprav ta trditev zveni nekoliko smešno. Pripovedovati moramo zlasti preproste, a močne zgodbe, četudi se ne bomo popolnoma izognili stiliziranju, ki je nekako "prirojena" kvaliteta naše vizualne antropologije. Samo tako bomo madžarskega gledalca prepričali, da smo na "njegovi strani", ker pripovedujemo tolerantno in mu dopuščamo možnost (njegovega!) različnega gledanja na stvari. V tem trenutku nam bo prav ta gledalec zaupal in v tem zaupanju je cilj komunikacije, ki so jo želi filmski ustvarjalec.



Sándor Simó

Bio-filmografija

Rojen leta 1934 v Budimpešti. Diplomiral na Tehnični univerzi, smer kemija, štiri leta delal kot inženir kemije. Leta 1964 diplomiral na Visoki gledališki in filmski šoli v Budimpešti (smer filmska režija). Član Studia Béla Balázs, občasno dela tudi za televizijo.

Kratki filmi:

1963 — *Akkor este* (Tistega večera) — igrani
1964 — *Szine és fonákja* (Za in proti) — igrani

Ekran
V različnih kritičkih pregledih madžarskega filma je pogosto zapisano, da gre za "vzhodno kinematografijo, ki je na "zavidljiv" način pomirila odnose med "zahtevami" državnih institucij in "kritičnimi" hotenji filmskih delavcev.

Simó
Težko ocenim, če to drži, ker preprosto ne poznam teh razmer v ostalih vzhodnoevropskih deželah. Vem samo to, da se vsak delovni človek bori za svobodo svojih dejanj znotraj takšnega ali drugačnega političnega sistema. Verjetno se je nemogoče izogniti "merjenju" te svobode brez dopustljivosti ali možnosti posameznega političnega sistema. Zame je to "merjenje" vitalno takrat, kadar hočem nekaj narediti in mi je to omogočeno. Če v tem ne uspem, potem je nekaj narobe z mojimi stališči in načinom, s katerim hočem te poglede posredovati tudi drugim ali pa se netolerantno obnaša širša družbena skupnost znotraj katere delujem. Gre za dileme, ki so prisotne v slehernem družbeno-političnem sistemu. Če vam na vprašanje odgovorim konkretno, moram reči, da madžarski režiserji lahko spregovorimo o veliko rečeh, tudi o takšnih, ki bolijo. Obstajajo pa seveda teme iz novejših političnih zgodovine madžarskega naroda, ki so nekoliko travmatične. O njih je zares težko spregovoriti neobremenjeno, ker je za tako početje potrebna moralno-politična zrelost in mera ustvarjalne modrosti, ki pa sta slednjič tudi stvar časa in prave zgodovinske distance. V ta delokrog sodijo tudi teme aktualnih, notranjepolitičnih problemov, ki jih je težko objektivno obravnavati že zategadelj, ker je za njihovo razreševanje bistveno poklicana politika in ne umetnost, ki ima pač samo to (ne)srečo, da veliko takšnih nevspečnosti mnogo prej opazi. Njena edina naloga je, da nanje pravočasno opozarja.

Ekran
Obstaja prepričanje, da je film "močnejše ideološko orožje" od književnosti. Pisatelj Tibor Déry je odigral pomembno vlogo v dogodkih

1966 — *Szürke barátság* (Nepomembno prijateljstvo)
1967 — *Kovács János lakása* (Dom Jánosa Kovácsa) — dokumentarni

Celovečerni filmi:

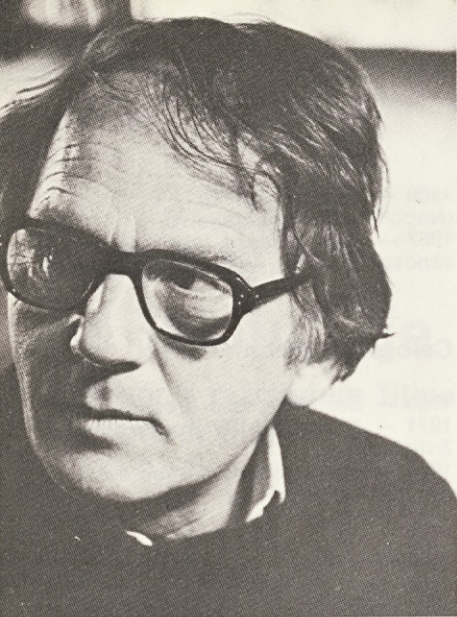
1969 — *Szemüvegesek* (Pozdravi me)
1971 — *A legszebb férfikor* (V cvetu življenja)
1977 — *Apám néhány boldog éve* (Očetova srečna leta)

leta 1956 in njegova književnost je svojevrstno pričevanje o usodi vsakdanjega človeka znotraj kolesij pomembnih zgodovinskih izkušenj. Kaj menite o madžarskih filmih iz petdesetih let? Ali so režiserji kot so Ranody, Ban, Fabri in Maak uspeli predočiti nekaj podobnega kakor Tibor Déry?

Simó
Književnost Tibora Déryja je enkratno pričevanje o tragičnih izkušnjah madžarske povojne zgodovine. Mnogo njegovih del je zasidrano v dogodkih leta 1956, v zgodovinskih trenutkih, ki so osvetljeni skozi različne fragmente vsakdanjih usod. Madžarskemu filmu je uspelo govoriti o določenem zgodovinskem trenutku približno deset let kasneje. Tako ne vidim sočasnih filmskih ekvivalentov zgodbam Tibora Déryja: Zoltan Fabri (Vrtiljak, Profesor Hanibal), Andras Kovacs in Karoly Maak (Hiša pod skalo) obravnavajo v svojih najboljših filmih iz petdesetih let precej širši okvir takratne madžarske stvarnosti. Dogodkov iz leta 1956 se je deloma dotaknila generacija filmarjev iz šestdesetih let, vendar sem že rekel, da še nismo posneli pravih filmov o tem pomembnem razdobju naše povojne zgodovine. To bomo morali storiti za tiste, ki so vse to preživeli in za vse mlajše generacije. Pošteno in kritično.

Ekran
Očetova srečna leta so predvsem film o trenutkih prekinjanja normalnega toka nekega zasebnega življenja; zgodba o "dobrih namerah" meščanskega intelektualca znotraj novih zgodovinskih razpoltij. Gre za film, ki se ne dotika stalinizma zgolj s stališča zgodovine, temveč za filmski tekst, ki skuša obravnavati stalinizem kot metodo. Metoda pa je uspešen sistem delovanja, kadar se ponavlja...

Simó
Mislim, da je največji problem socializma ravno v tem, da mora prekiniti neko izkustveno kvaliteto kontinuitete v življenju posameznika. Zgodba Jánosa Töröka je zgodba o človeku bivšega srednjega razreda, ki



se je znašel v kolesju nove in drugačne družbene stratifikacije in hoče znotraj nje obstati. Toda v teh naporih za ohranitev se ne more menjati, spreminjati lastne poglede na življenje, temveč ostaja človek s svojo klasično izobrazbo, z apolitičnimi in moralističnimi pogledi na čast in človeško dostojanstvo in z željo, da ohrani nekaj, kar je samo njegovo in kar bo čez čas prepustil sinu. Török je človek, ki hoče v najboljšem smislu "meščanskega humanizma" koristiti sebi in ostalim in ki nikakor ne more povsem dojeti, da so prišli novi časi, novi ljudje in novi načini njihovega medsebojnega sporazumevanja. Töröku se tudi vsi učinki stalinizma kažejo kot nekaj zunanega in mimoidečega, saj zanj ti problemi niso dileme "notranje narave", kakor se to dogaja predvojnim komunistom, ki so največkrat junaki Kovacsovih filmov. Török se bori za nekakšen družbeni konsenz, ki ga je madžarska družba zmoгла vzpostaviti z ljudmi in problemi njegovega kova šele v šestdesetih letih. V širšem smislu gre za problem, kako ljudem omogočiti večjo samostojnost in uspeti s socializmom, ki bo zares po meri človeka. *Očetova srečna leta* ni film o rehabilitaciji ali o "razgaljenju" meščanskega intelektualca. Hotel sem zadeti fragmente človeškega obnašanja znotraj novega zgodovinskega konteksta. Mogoče je, da se nam danes Törökovi pogledi zdijo naivni, anahronistični in ahistorični, toda upornost, s katero hoče nekaj doseči, njegovo dostojanstvo in poštenje; vse to so odlike, ki niso ničesar izgubile.

Ekran

Večina madžarskih igranih filmov se giblje med vizualno antropologijo dokumentaristične šole (sem uvrščamo tudi "fikcijske dokumentarce" Judit Elek, Andrasa Kovacs, Istvana Dardaya...) in nekakšnim "poetičnim realizmom", ki so pogosta praksa ostalih režiserjev. Kako gledate na svoje lastne ustvarjalne napore znotraj teh dveh opredelitev?

Simó

Pri nas se večina režiserjev prične najprej baviti z dokumentarnim filmom. Tudi moji filmski začetki so povezani z dokumentarističnimi raziskovanji filmskega medija v najstrožjem smislu. Kmalu pa sem spoznal, da ne smem vztrajati zgolj pri dokumentaristični metodi, če hočem v igranem filmu pripovedovati povsem običajno zgodbo. Vsak pripovedovanje zgodbe je fikcijsko urejanje določenih življenjskih dejstev, opažanj, čustev, spominov... stvari, ki so v vsakdanjem življenju skrito razpršene. Gre za smiselni izbor "realističnih" detajlov in stvari oziroma fenomenov, ki se človeku dogajajo ali pa o njih na nek način sanja. *Očetova srečna leta* so rezultat takšnega gibanja na filmsko pripoved in nikakor niso niti "fikcijsko dokumentarna" ali pa samo "realistično" pripovedovana zgodba. Če že hočete, lahko tudi moje delo uvrstite v obsežno skupino filmov

madžarskega "poetičnega realizma", čeprav ste pravilno opazili, da se vse potankosti moje filmske zgodbe natančno vklaplajajo v zgodovinski okvir prvih povojnih let in da z njimi dovolj objektivno rokujem v procesu izgrajevanja pripovedi ter tako pristajam v filmu, ki nekako transcendirira osnovno tkivo poetičnih stilizmov. Hotel sem pripovedovati zgodbo o nemirnem času, ki je velikokrat zgolj črno-belo naslikan, s povsem drugačnega zornega kota. Na ta leta ne zmorem gledati samo kot na "herojska časa novih ljudi" ali kot na obdobje "novo starih zmot". Zame so to predvsem srečna in težka nova leta, polna "nepričakovanih" družbenih spreminjanj, z vsemi radostmi in težavami hkrati. Če gre za "najlepša leta mojega očeta", je to predvsem zato, ker občudujem njegovo in hrabrost njemu podobnih ljudi, ker so se spustili v preizkušnje povsem nove zgodovinske danosti.

Očetova srečna leta so zares zgodba mojega očeta. Nanjo me vežejo spomini, ki jih je težko zbrati, vendar se mi je večkrat dogodilo, da me je obšel na zares vznemirljiv način kakšen davni dogodek, obraz ali pogled... in nekega dne sem se odločil, da o tem nekaj napišem. Napisana zgodba o mojem očetu je seveda nekoliko drugačna od tiste "prave" in filmska zgodba se spet nekoliko razlikuje od napisane. Toda ljudje so šli v kino, da si jo ogledajo in slišijo. Mogoče so v njej našli nekaj takega, kar se je pripetilo tudi njim samim in verjetno so se počutili tako, kakor sem se počutil tudi sam, ko sem poustvarjal to zgodbo. Če je temu tako, potem se zares pogovarjamo o filmu...

Pogovarjali so se **Silvan Furlan**, **Brane Kovič** in **Jože Dolmark**, ki je pogovor pripravil za objavo

Velika prva divizija

(The Big Red One)

scenarij: Samuel Fuller

režija: Samuel Fuller

fotografija: Adam Greenberg

glasba: Dana Kaproff

montaža: Morton Tubor

igrajo: Lee Marvin, Mark Hamill, Robert Carradine, Bobby Di Cicco, Kelly

Ward, Stephane Audran, Siegfried Rauch, Perry Lang

produkcija: Gene Corman — Lorimar, ZDA, 1980



Samuela Fullerja se spominjam bolj iz drugih filmov kot po njegovih filmih: med njegovimi sem nekoč videl samo **Chock Corridor** in lani ali predlani **Podzemlje** (na TV). V drugih filmih pa se ni težko spomniti na Fullerja nastop v **Norem Pierrotu**, kjer pravi, da misli posneti film po Baudelairovem **Cvetju zla**, ali na njegovo vlogo v Wendersovem **Ameriškem prijatelju**, kjer postopa okoli s pištolo v roki, s tem gangsterskim orodjem, ki ga ima sicer rad pri sebi tudi kadar režira.

Toda zadnja leta je režiral dokaj redko, saj je moral zaradi svojega slovesa "prekletega" avtorja več kot deset let čakati na priložnost, da bi posnel film, o katerem je — kot sam pravi — "sanjal četrto stoletja". To je prav ta **Velika prva divizija** (The Big Red One), film o ameriški udeležbi v drugi svetovni vojni, ki se je je Fuller udeležil kot vojni dopisnik (v filmu ga zastopa mladeniški vojak, pisatelj, z večno cigaro v ustih).

Filmu se tudi močno pozna to stališče vojnega dopisnika — namreč v tem, da je posnet kot reportaža o ameriškem vojaškem osvajanju oziroma "osvobajanju" Evrope in severne Afrike. Ali natančneje, o hrabri četi na pol mitološkega Narednika (Lee Marvin), z obrazom, ki spominja na "masko smrti", ter o njenih bitkah v Alžiru, na Siciliji, v Normandiji, Belgiji in na Čehoslovaškem, iz katerih se skupaj z narednikom zmeraj izvlečejo le štirje vojaki, ki nastopajo kot apokaliptično spremstvo narednikovega plesa smrti. Obenem pa se filmu pozna še nek drugi vidik — vzgojiteljski, ki je v tem, da predpostavlja nevednega gledalca. Fuller očitno nič ne da na giedalčevo vednost o vojnih dogodkih (zato "prosvetljeni" publiki njegov film gotovo ne more biti všeč), vendar se je treba spomniti, da je ta predpostavljena nevednost v ameriškem filmu osnovni pogoj za pripovedovanje zgodbe — za zgodbo je namreč bolje, da ji verjamemo, nasedemo, kot pa da o njej kaj vemo. In v tem je tudi glavna poteza tega filma: spreveriti vojno Zgodovino v strastno pripovedovanje zgodbe, strastno po tem, ker se prav nič ne zmeni, če jo je kdo že prej pripovedoval (kar bi tudi lahko zvenelo kot očitek anahronizma).

Obnavanje vojne se za Fullerja reducira na vprašanje ubijati ali biti ubit, vse drugo (ideologija, morala ipd.) pa je brbljanje. To vprašanje se veže na distinkcijo med umorom in ubijanjem, kajti — kot reče narednik — "mi ne morimo, ampak ubijamo, saj tudi za žival ne rečemo, da jo umorimo". Že takoj v naslednjem prizoru te besede skoraj dobesedno ponovi še nemški narednik, da bi potrdil Fullerja režijo vojne kot obsesije smrti, kjer se ruši vsaka ideološka pripadnost in cepi vsaka identiteta. V tem pogledu je treba omeniti še izreden prizor iz koncentracijskega taborišča, kjer ameriški vojak odkrije vratca krematorija in za enimi teh vratca nemškega vojaka, ki leži na kupu zoglenelih kosti in meri vanj s šmajserjem. Igra izmenjave kadra in proti kadra stori, da se gledalec "znajde" v črni luknji peči, ameriški vojak pa mehanično prazni "vanj" (se pravi, v nemškega vojaka, ki mu je odpovedalo orožje) svoj šaržer. To soočenje s črno luknjo je konec vsake podobe, ki je zmeraj podoba identifikacije, je "poistovetenje" s smrtjo, kot je ubijanje že ubitega umiranje tistega, ki je preživel. Zanesljiva moč tega filma je prav v tej nori obsesiji smrti, ki si dovolj logično priredi še "poslednjo večerjo" pod ustrezno Da Vincijevo sliko v norišnici.

Zdenko Vrdlovec

Kaskader

(The Stuntman)

scenarij: Lawrence B. Marcus, Richard Rush

režija: Richard Rush

fotografija: Mario Tosi

glasba: Dominic Frontiere

igrajo: Peter O'Toole, Steve Railsback, Barbara Hershey, Allan Goorwitz, Alex Rocco

proizvodnja: Melvin Simon Productions, ZDA 1978

distribucija: 20th Century-Fox

jugoslovanska distribucija: Vesna film, Ljubljana

Najbrž bi težko našli izrazitejši primer sovpadanja "usode" nekega filmskega dela v tržno-ekonomskih razmerah ameriške kinematografije in "interne usode" same filmske pripovedi, kot nam ga ponuja Rushov "Kaskader". Težave s scenarijem, ki sprva ni našel poti do realizacije, več kot enoletno čakanje na javno prikazovanje, ker med distributerji ni bilo pravega interesa, naposled pa izreden komercialni uspeh — to zgodbo kajpada že poznamo, saj se ponovi takorekoč vsakokrat, kadar se pojavi delo, ki — vsaj navidez — odstopa od veljavnih standardov ameriške filmske produkcije in ga potemtakem ni mogoče uvrstiti v enega od uveljavljenih pa jasno določljivih kinematografskih žanrov. Ta "zgodba", ki med drugim priča, da potencialno še tako vablivo delo nima praktično nobene možnosti za pomembnejši tržni uspeh, dokler ni vključeno v svetovno distribucijo (stvar je brez dvoma dovolj poučna tudi za našo domačo produkcijo, ki marsikdaj goji zadevne ambicije), pa se v primeru "Kaskaderja" ponovi — v skrajšani obliki, kajpada — tudi na ravni same projekcije: gledalec je namreč sprva v dvomih, saj se zdi, da nima opraviti s kakim znanim modelom filmske pripovedi, še manj pa se more identificirati z njenim "čudnim" osrednjim junakom. Potem se čuti prevaranega, ker se pred njegovimi očmi dogaja pravcata demontaža filmske iluzije, nekakšna anatomija filmskega trika, "specialnega efekta" in kaskaderske bravure, naposled pa pod to nenavadno razgibano in "tujo" površino prepozna obrise dobre stare melodrame (s komičnimi poudarki), popestrene z divjimi akcijskimi vložki, in se z olajšanjem prepusti njenemu varnemu zavetju. Res je sicer, da ga Rush tudi v nadaljevanju ne pusti docela pri miru, saj mu privošljivo nastavi še nekaj pasti, a le takih in toliko, da omogočijo primerno napetost pripovedi in da do konca vzdržujejo, vzpodbujajo in celo stopnjujejo gledalčev interes. Po tej plati je "Kaskader" nemara prav zgleden izdelek filmske obrti, vendar ne posebno zanimiv ali vznemirljiv, saj domala nikjer ne seže bistveno čez rob dobro uhojene poti.

Nekoliko drugače je kajpada, če se omejimo zgolj na tisto njegovo raven, kjer se nam kaže kot "film o filmu", zakaj nobenega dvoma ni, da na določen način sodi v to redko skupino filmskih del. Rush se tega problema seveda loteva s specifičnimi prijemi, čisto drugačnimi od, denimo, Truffautovih v njegovi znameniti "Ameriški noči". Slednji namreč skuša celovito prikazati dogajanje "za kamero", pri čemer mu ne pride niti na misel, da bi posamezne dogodke povezal v neko sklenjeno in trdno "zgodbo". Rush pa se je odločil za kompromis, saj je v središče dogajanja postavil prav zgodbo, ki je — ravno zato, ker je osrednjega pomena — seveda ne more "demistificirati", pa se je odločil "razkrinkati" nekatere filmske postopke. Ta dovtipnost filmu kot celoti brez dvoma ni v prid, paradoksalno pa je, da je Rush prav zato uspel na nekaterih mestih bolj radikalno razkriti dogajanje "za kamero" kot marsikomu pred njim. Slednjemu velja vsekakor posvetiti nekaj več pozornosti.

Nemara ne bo odveč, če tu opozorimo na znano in priznано tezo, da je svet, ki nam ga posreduje filmski medij sicer v vsakem primeru zgolj iluzija, stkana iz igre svetlobe in senc, torej nekakšna kvazirealnost, potvorba, videz, prevara, toda obenem zmeraj iluzija oziroma prevara, ki se dogaja v interesu gledalca — namreč skladno z njegovim pričakovanjem in pripravljenostjo, da bo prevaran. Glede na ta "užitek prevare" — če ga smemo tako imenovati — so se postopoma izoblikovale tri temeljne filmske koncepcije: prva, lahko bi jo imenovali klasična, ki želi s pomočjo pedantne selekcije materiala, z natančnim vodenjem igralcev, zahrbtnimi montažnimi triki in podobnimi postopki karseda prikriti sam mehanizem prevare in s tem seveda podrediti gledalca njenemu "čistemu" učinku; druga, ki z raznimi "otujitvenimi postopki" nenehno opozarja na mehanizem prevare, ne pa tudi na mehanizem teh "otujitvenih postopkov" samih, ki tako spet prevzemajo (dovolj neopazno) vlogo prevare in s tem le še povečujejo učinek iluzije; tretja — in ta nas tu najbolj zanima — ki želi neposredno razkriti filmsko iluzijo kot iluzijo, vendar



največkrat brez posebnega uspeha, marsikdaj pa celo z nasprotnim učinkom — da še poveča njeno moč. Težava je pač v tem, da ni mogoče zaobiti samega "očesa" kamere, namreč te fiktivne kamere, ki v samem filmu ne "nastopa", je pa vsekakor nujni, ireduktibilni pogoj, da lahko, denimo, gledamo snemanje nekega drugega filma.

Rush seveda dobro ve, da tu po direktni poti ne bo nič opravil, zato se zateče k posredni, vendar nadvse učinkoviti rešitvi. Namesto da bi gledalca trpinčil s pedantno analizo neke kaskaderske akcije (ki bi sicer registrirala tudi navzočnost one druge, v filmu "nastopajoče" kamere, vendar same iluzije v temelju ne bi mogla prizadeti, ker je tu pač še zmeraj neizogibno oko fiktivne kamere, ki vse skupaj posreduje in ostaja prav zato neopazna) se je odločil, da slednjo začasno "izključi" (in je kajpada s tem gledalca šele zares opozoril nanjo), samo akcijo pa prikaže kot da jo gledamo skozi ono drugo, "pravo", v filmu "nastopajočo" kamero. Ta prehod oziroma prenos temeljnega vidika je v filmu nekajkrat izveden s tako popolnostjo, da se gledalec niti ne zave, kdaj nasede režiserju in začne akcijo gledati kot da gre "zares" (kot da ni kaskaderska bravura). Prav na ta način mu Rush dovolj zgovorno demonstira vso iluzionistično moč filmskega trika, toda potem ga — in to je odločilno — spet postavi nazaj na "realna tla", ko iznenada "vključi" fiktivno kamero in pokaže ozadje akcije. Podobne postopke uporablja tudi, ko gre za masko, scenografijo, kostumografijo, pirotehnične posege in celo tri igri (igralce reagira ravno v nasprotju s tistim, na kar nas je napeljal uvod v neko sceno). Predvsem pa je pomembno, da se odvijata ta prenašanja težišča v obe smeri — s fiktivne kamere na "pravo" in obratno. Gledalec se tako skozi ves film zaveda, da gre za trik, zaveda pa se tudi lastne pripravljenosti, da triku vsak hip nasede, torej "užitka prevare" in hkratnega razkrinkavanja tega užitka.

Žal Rush v tej svoji "demontaži" filmske iluzije ne more biti dosleden, saj je osrednja "zgodba" — kot že rečeno — povsem zunaj teh prizadevanj, še več, je njihov temelj. Paradoks "Kaskaderja" (in najbrž vsakega filma, ki želi "demistificirati" samo filmsko sliko) je pač v tem, da tisto, kar "demistifikacija" omogoča (v tem primeru zgodba), samo ostane nedotaknjeno in torej še naprej na ravni iluzije, videza ali prevare. Zanimivost Rushovega filma je slejkoprej v tem, da je uspel pokazati, kako se je moč "izogniti" neizogibnemu očesu fiktivne kamere, da je torej tako rekoč v isti sapi demonstriral moč filmske iluzije in pokazal njeno ozadje. Res pa je, da je lahko ta postopek uporabil le parcialno (kaskaderske akcije, naska, scena itd.), film kot celota pa je ostal v območju fikcije, čeravno ne — to je treba vendarle priznati — posebno prepričljive.

Bojan Kavčič



Tess

(Tess)

scenarij: Roman Polanski, Gerard Brach, John Brownjohn, po romanu T. Hardyja "Tess of the D'Urbervilles"
 režija: Roman Polanski
 fotografija: Geoffrey Unsworth, Chislain Cloquet
 glasba: Philippe Sarde
 igrajo: Nastassia Kinski, Leight Lawson, Peter Firth, John Collin, David Markham
 proizvodnja: Renn Productions, (Paris) / Buriil Productions (London) Francija / Anglija, 1979
 jugoslovska distribucija: Croatia film, Zagreb

Roman Polanski da je izdal tako Thomasa Hardyja kot samega sebe — tako nekako je o njegovi adaptaciji Hardyjevega romana *Tess d'Urberville* (pri nas prevedenega pod naslovom *Čista ženska*) menil del francoske kritike (zlasti tiste v Positifu, medtem ko so se v Chaiers du cinéma omejili bolj na spodbijanje podobnih očitkov) s pripombo, da je bil njegov poskus vnaprej obsojen na propad (čeprav podprt z mogočnimi sredstvi), ker od Polanskega ni mogoče pričakovati, da bi presegel Kubrickovo adaptacijo drugega velikega angleškega romana, Thackerryjevega *Barryja Lyndona*.

Da je Polanski "izdal samega sebe" je kajpada prenapihnen izraz, čeprav drži, da v tem filmu ni nič tiste groze, grotesknosti, norosti, krutosti, krvoločnosti itn., kar vse je vladalo v prejšnjih filmih, naseljenih z gangsterji, vampirji, čarovnicami, demoničnimi buržuji ipd. Izločitev podobne "tematike" je morda še toliko bolj presenetljiva, ker bi ji sam Hardyjev roman na določenih mestih lahko nudil oporo: na primer v odlomku, ki opisuje mučno zakonsko sožitje Tesse in Angela Clara, v ozračju obupa in prezira, in kjer Angel v napadu somnambulizma vdre v Tessino spalnico. Sanja, da je mrtva, jo objame in nese na majav most, kjer si Tess zaželi, da bi napačen korak oba zanesel v reko in končal njuno življenje v tem trenutku privida "smrtne" ljubezni.

Polanski se je odrekel tudi vsaki krutosti in absurdnosti, opustil je pogled "hudobnega očesa", ki bi se z zajedljivo ironijo "maščeval" romanu, njegovi masivnosti in monumentalnosti. Namesto intenzivnosti zla je uvedel trpečo spokojnost angela, ki je s svojo krhko in temno lepoto dovolj vabljliv za greh: prvič na bolj nasilen način, ko si jo po dolgi nočni ježi v gozdu vzame njen lažni sorodnik in gospodar Alec d'Urberville — toda tu sploh ne gre toliko za nasilje kot za način, kako Tess "podleže nasilju" namreč tako, da se vda Alec u šele tedaj, ko ga vrže s sedla in ljubkuje njegovo rano (prav zato bo ona tista, ki se bo počutila krivo). In drugič, ko se v to angelsko žrtev greha zaljubi Angel Clare in jo na poročno noč prav zaradi tega "greha" tudi zavrže.

Ključno je seveda tisto naključje, ki je povzročilo trpljenje mlade Tess, vse do njenega simboličnega "polažaja" na žrtvenem kamnu v Stonehengu, preden jo žandarji odvedejo

v zapor in pod vislice: to je župnikova omemba zapitemu Tessinemu očetu, da je plemenitega, čeprav zdaj že povsem propadlega rodu d'Urbervillov. Sama omemba imena morda niti ne bi zadostovala, če se ne bi oprla na "realno", tj. na žlico s plemiškim grbom, ki jo je Tessin oče izbrskal v neki skrinji.

Ta zavržen kos realnega stori, da prevzame žlica vlogo zrcala, v katerem se vidi oče kot imaginarni nosilec propadlega imena in prične igrati na to zgubo, da bi pridobil kos plemiške realnosti. Za igralni žeton si izbere hčerko, ki bi s svojo lepoto gotovo lahko priigrala veliko več kot oče s svojo žlico. Toda ona raje vse zgubi, da bi namesto plemiške realnosti rešila "plemenito dušo".

V tem Tessinem romarskem obdobju, ko se prebija iz bede v bedo (z delom na polju in poljedeljskih strojih, z molženjem krav), je morda še najbolj značilna poteza filma njegovo trajanje — dolgo trajanje, kjer se muke kopičijo, a hkrati tudi utrjujejo in dosežejo monotonijo mrtvega časa (od tod globinski posnetki, ki poudarjajo razdalje v prostoru, in redke vožnje kamere, da bi izstopila statičnost, trajnost prizora). Toda trajanje si vzame čas tudi zato, da se nič ne bi pripetilo v pravem času: Angel Clare se vrne k Tessi, ko mu ona reče, da je prepozno (kar je tudi res, saj jima preostane le še čas dveh smrti — Alecove, ki ga Tess ubije, in njene lastne, ki jo čaka po tem umoru). Druga odločilna zakasnitev pa je tista, ko Angel spregleda Tessino pismo in s tem prestavi njeno izpoved na najmanj primeren čas — na poročno noč.

V *Tess* torej še zmeraj teče kri, vendar po kapljah, med katerimi je še največja tista, ki ima obliko jagode, ki jo Tessi ponuja v usta njen lažni sorodnik Alec. Ta "kaplja" je bistvena, ker kaže na to, da se tu stvari ne bodo dogajale v mlakah krvi, marveč na ravni ust: Tessinih redkobesednih, toda fizično toliko oblji čutnih ust (še poudarjenih z drobnim obrazom Nastasije Kinski), in ust njenih dveh možkih, ki se v določenem trenutku ukrivijo v enak prezirljiv in rdeče obrobjen nasmeh. Med njimi pa je še cela veriga ust, ki se neumno smejejo ob Tessinem pripovedovanju o izletu duše v nebo, se pokrijejo z roko, ko oči uzrejo kri, ali prejmejo udarec, ki vodi h krvavi barvi jagod, torej k umoru.

Zdenko Vrdlovec



Brubaker

(Brubaker)

scenarij: W. D. Richter, Arthur Ross

režija: Stuart Rosenberg

kamera: Bruno Nuytten

glasba: Lalo Schifrin

scenografija: J. Michael Riva

igrajo: Robert Redford, Yaphet Kotto, Jane Alexander, Murray Hamilton, Matt Clark, Tim McIntire

proizvodnja: Ted Mann, Ron Silverman — 20th Century-Fox, ZDA, 1980



Problem filma "Brubaker" je pravzaprav problem ameriškega družbenega sistema, ki sicer dovolj "demokratično" dopušča kritiko na svoj račun, vendar le toliko časa, dokler le-ta ne poseže v njegove temelje, dokler torej ne zadobi revolucionarnih dimenzij. S tega vidika je "Brubaker" kajpada izrazito "pravoveren", saj je v njem moč prepoznati isti model kot v večini ameriških "kritičnih" filmov: v središču dogajanja je posameznik, ki skuša spremeniti, izboljšati oziroma ozdraviti neki nepravilčen, neučinkovit ali gnil del sistema, to pa počne ravno v imenu "pozitivnih vrednot" tega istega sistema, kot so demokratičnost, humanost, pravičnost itd. Bistveno je pač, da gre zmeraj za reformatorja, ne za revolucionarja, zakaj tak junak nikoli ne deluje proti sistemu kot takemu, noče spreminjati sveta, noče radikalno vplivati na obstoječe družbenoekonomske odnose, marveč se prav v imenu obstoječega bori proti slabostim, ki to obstoječe nažirajo. Če pa je tako, če torej junak deluje v skladu z obstoječim sistemom, se seveda zastavlja vprašanje, kako to, da so njegova prizadevanja po večini tako malo uspešna. Tu nemara niti ni toliko pomembno, da gre vsakokrat za posameznika, ki osamljen, kot običajno je, preprosto ne more biti posebno učinkovit (če bi šlo za pravega prevratnika, bi bilo to seveda odločilno). Bolj bistveno je, da pravzaprav deluje v imenu nekih idealov, zakaj vsak sistem je ravno kot sistem zmeraj na neki način idealen, nasproti pa mu stoji "umazana" praksa, ki ideale vedno izigrava. Junaku ameriškega filma se akcija praktično skoraj ne more posrečiti (vsaj v celoti ne), zato se mora tako pogosto zadovoljiti zgolj z moralno zmago. Brez posebnih težav bi bilo moč dokazati, da celo na področju westerna, kjer je junakova končna zmaga takorekoč temeljni imperativ žanra, ni bistveno drugače in da so junaki tudi tam zvečine prav malo uspešni — če seveda upoštevamo ideale, v imenu katerih nastopajo in za katere se borijo.

Western kajpada nismo omenili brez razloga, zakaj v "Brubakerju" je mnogo elementov, ki spominjajo na ta žanr, predvsem pa to velja za značilno heroizacijo glavnega junaka, ki po sposobnosti in moralni neoporečnosti daleč presega vse druge nastopajoče osebe. Čeprav mu vse to, kot že rečeno, ne pomaga, da bi tudi zares uspel v svojih prizadevanjih, pa ga zaporniki na koncu vseeno pospremijo kot zmagovalca, saj tudi oni dobro vedo, da je pravi junak, ki bo morda uspel v kakem drugem filmu. Neprijetno je le to, da omenjene značilnosti westerna "Brubakerju" niso posebno v prid, kajti spričo teme, ki jo film obravnava — nasilje v ameriških zaporih — bi bil potreben čisto drugačen pristop, če naj bi vsa reč sploh bila kaj več kot zabava. Kljub vezanosti na model, o katerem smo govorili na začetku, smo videli že marsikateri ameriški "socialnokritični" (tudi "zaporniški") film, ki se je odlikoval z dovolj prodorno analizo izbranega problema. Za "Brubakerja" česa podobnega žal ne moremo trditi, zakaj tu o kaki analizi sploh ni mogoče govoriti, poleg tega pa mu lahko očitamo še dokaj naivno formulacijo razmerja med "dobrim" in "zlim", ki bi bila nemara še dopustna v kakem hollywoodskem izdelku iz klasičnega obdobja, danes pa učinkuje naravnost komično. Ta linearnost v obravnavanju problema, ki lepo sovпада s premočrtnostjo Brubakerjevega ravnanja, pa tudi z dokaj direktnimi grožnjami, ki jih nanj naslavljajo nasprotniki, seveda do take mere "razbremenjuje" filmsko pripoved, da se lahko gledalec brez skrbi osredotoči na igralske storitve Roberta Redforda — glavnega in tako rekoč edinega aduta tega filma. Poleg tega, da so že na ravni filmske pripovedi vse prepuščili enemu samemu junaku, so si torej avtorji filma tudi pri realizaciji karseda olajšali delo in večino bremena prenesli na eno samo osebo, resda slavno in igralsko dokaj sposobno, a verjetno vseeno prešibko za tako obsežno nalogo. Rezultat je pač temu primeren, toda to najbrž nikogar ne moti, zakaj Redford kot kaznilniški upravnik je tako očarljiv, da vse drugo zbledi.

Bojan Kavčič

Rjoveči bik

(Raging Bull)

scenarij: Paul Schrader, Mardik Martin po knjigi "Raging Bull" — Jack La Motta, Peter Savage in Joseph Carter
 režija: Martin Scorsese
 kamera: Michael Chapman
 montaža: Thelma Schoonmaker
 igrajo: Robert De Niro, Cathy Moriarty, Joe Pesci, Frank Vincent
 proizvodnja: United Artists, ZDA, 1980

Če bi sodili zgolj po formalnem okviru zgodbe zadnjega filma Martina Scorseseja **Rjoveči bik**, potem bi slejkoprej lahko menili, da smo znova dobili še en film o "vzponu in padcu nekega ameriškega športnega idola, tokrat boksarja Jacka La Motte".

Toda tokrat je treba objektivno ugotoviti, da je imel Scorsese "srečo", saj bi brez Roberta de Nira težko presegel "formalizem" fabule, kot si jo je zastavil v Rjovečem biku. Tako pa je ravno Robert de Niro "utelesil" Jacka La Motte veliko bolj precizno in igralsko subtilno, kot so to dovoljevale režiserjeve premise. Zakaj? Če bi nek drug igralec na de Nirovem mestu moral omejiti svoj "psihični habitus" (oziroma prilagoditi svoj igralski diapazon) zgolj na zahtevo veristične upodobitve lika boksarja šampiona, ki ga razdira bolesta ljubosumnost in vse kar gre zraven, potem si upam trditi, da bi mu najbrž hudo spodrsnilo.

De Niro se je te naloge lotil veliko bolj obsežno in sistematično. Predvsem je njegov lik Jacka La Motte do potankosti izdelana študija nekega lika (tudi s fizičnimi spremembami). To nalogo je de Niro izpeljal zares vrhunsko, saj vzbuja vse spoštovanje. Njegov igralski potencial, ki se od kadra do kadra, od situacije do situacije ravna z nezgreljivim instinktom, se ne ustraši "enodimenzionalnosti" snovi, ki mu jo je ponujala resničnost in režiserjeva "domiselnost".

V tem smislu je de Nirov lik Jacka La Motte žlahtna igralska stvaritev, ki presega in nadgrajuje tisto, kar mu je bilo ponujeno. Seveda pa je drugo vprašanje, kaj je razen tega v filmu Martina Scorseseja tisto, kar bi vzbujalo posebno pozornost?

Morda je to še kamera, za katero ima gledalec na trenutke vtis kot da je montirana na vrhu boksarke rokavice, saj tako posnetega filma o boks (tovrstnih filmov pa je bila že pravcata množica), še nismo videli.

To je "brutalna kamera", ki nam v slow-motionu "pričara" vso grozljivost profesionalnega boksa, ki ni več "plemenita večina", temveč je boj za obstanek. Gledalec ima vtis, da vsi polomljeni nosovi, izlita očesa, znoj, ki brizga na vse strani, niso zgolj "efektni posnetki", temveč so osnovno gibalno življenja tako Jacka La Motte kot tudi družbe, v kateri se vse to dogaja. Nemogoče je ravnodušno spremljati vse to, ob tem pa pozabiti, da ne gre za "posnemanje situacij".

Osnovni problem okoli katerega so nanizane vse Scorsesejeve ugotovitve ob življenjski usodi Jacka La Motte je bolesta ljubosumnost, ki boksarkega šampiona žene v direkten

propad. Ob vsem, kar nam Scorsese sremežljivo "namiguje" v tem filmu, je to odgovor skromnega dometa, ki še najbolj cika na to, da se je Martin Scorsese preprosto preplašil posledic iz svojega filma **Taksist** (njegova aktualnost se v zadnjem času potrjuje kot možna razlaga motivov atentatorja na predsednika Reagana, Hinkleya).

Scorsesejevo "oklepanje" omenjene psihološke bolezni seveda ni odgovor na početje Jacka La Motte, saj slednji jemlje svoj boksarški vzpon kot uničenje nasprotnikov, njihovo pohabitev, eliminacijo, to pa so že gibala in nagibi, ki daleč presegajo zgolj "ljubosumnost".

Lik šampiona žene Vicki La Motte je sprišo tega podan na tipično ameriški način (se pravi pasivno). La Mottova žena "ne ve", kaj se dogaja z njenim soprogom. Razume le, da denarci kapljajo od njegovih boksarških dvobojev in da sprišo tega čisto spodobno živi. Zakaj jo mož "trapi" z ljubosumnostjo, plavalasa in stasita Vicki "ne razume", bolj razumljivo nam to postane, če smo si v eni zadnjih številčk Playboyja v letošnjem letu ogledali fotoreportažo o taisti dami (ki nam sedaj zagotavlja, da v ljubezni ne čuti nobenih zavor?!).

Seveda so to vse "domneve" na katerih gradi tudi Scorsese škoda le, da brez večjega učinka.

Kaj si lahko pomagamo z zgodbo o Jacku La Mottu in njegovih problemih, ostaja nepojasnjena "šifra", ki jo lahko razvozljajo edino Američani in Martin Scorsese. Mi žal vidimo in zaznamo to, kar smo videli, brez "potrebne" navdušenja (če nismo ravno ljubitelji boksa) in pikantnih zgodbic iz Playboyja. To pa je ob vsem, kar smo že videli v Scorsesejevih filmih, kaj slaba tolažba.

Milenko Vakanjac



Navadni ljudje

(Ordinary People)

scenarij: Alvin Sargent po noveli Judith Guest

režija: Robert Redford

kamera: John Bailey

glasba: Marvin Hamlisch

igrajo: Donald Sutherland, Mary Tyler Moore, Judd Hirsch, Timothy Hutton

proizvodnja: Paramount Pictures, ZDA, 1980

V poplavi takozvanih "feminističnih" filmov ameriške produkcije zadnjih let pomeni Redfordov celovečerni prvenec **Navadni ljudje** gotovo "svojevrsten" odgovor feminizmu. Celotna zadeva ni niti tako zelo "radikalna", saj vse osnovne premise psihoanalitične analize družinskega življenja ameriškega srednjega razreda ostajajo slejkoprej iste, le (dramaturška) "funkcija" obeh spolov je zamenjana.

To je na kratko "konstrukcija", ki si jo privzame Robert Redford v svojem režiserskem debiju. Morda vse skupaj niti ne bi bilo pretirano zanimivo, ko bi v ozadju te filmske zgodbe ne stala docela spremenjena ameriška politična scena, na kateri ni več "posluha" za probleme črncev, žensk, mladine ali starcev. V tem kontekstu gre Redfordov film povsem na roke političnemu zasuku v desno, ki mora za vsako ceno inavgurirati tradicionalne družinske in družbene vrednote, ki mora zopet in za vsako ceno vzpostaviti nekatere avtoritete preteklosti. Če gledamo Redfordov film v tej luči, potem gre za izrazito konzervativno izpoved pod okriljem "psiholoških dognanj", ki ne očarajo ravno pretirano.

Seveda je za izpeljavo tega osnovnega "izhodišča" Redford potreboval neko močnejše igralsko ime, ime, ki bi preneslo vse tisto, kar izpeljava te "nove dramaturgije" zahteva. To ime se je našlo v našem starem znancu Donaldu Sutherlandu.

Pravzaprav gre Sutherlandu zahvala, da evropski gledalec že po nekaj minutah te "ameriške tragedije" razočaran ne zapusti kinodvorane. Sutherland nas je namreč že toliko prepričal v svoje izjemne igralske sposobnosti, da vseeno vztrajamo do konca filma, misleč, da se ima zgoditi nekakšen "preobrat" ali kaj podobnega.

Žal se to ne zgodi, ker Redford vztraja pri dosledni izpeljavi svojega "koncepta", ki mu je v situaciji, kakršna trenutno je na ameriški filmski sceni, prinesla Oscarja.

Toda oglejmo si zgodbo. Travme, ki preganjajo ameriški srednji razred, so vedno mikale filmske ustvarjalce, bodisi da je šlo za alkoholizem, zasvojenost z mamili, razpadle družine, prikrita homoseksualne odnose ali kaj podobnega. Tehnologija obdelave omenjenih travm je dosegla svoj višek v ameriških televizijskih nadaljevanjih, ki smo jih imeli čast občudovati tudi pri nas.

Značilnost travme v dramaturški funkciji je ta, da travma nikoli ne sme "dajati" videza, da bi bila nerazrešljiva ali kakorkoli neobvladljiva, ker potem odpade glavno pomagalo

te dramaturške funkcije, to je psihoanaliza. Slednja mora "demonstrirati" svojo "superiornost" nad zastarelimi in vsakdanjimi resnicami, ki so očitno za v staro šaro, saj nimajo pretenzij, da bi nam svoja "dognanja" sporočale v obliki znanosti.

Tudi v Redfordovem družinskem traktatu je vseskozi prisotna psihoanaliza, bodisi kot znanstvena metoda, bodisi kot "dramaturška komponenta". Tiranskega očeta iz Kazanovega **Vzhodno od raja** je zamenjal blag, modernih nazorov ter šolani menadžer. Njegova blagost sicer učinkuje nekoliko stupidno, vendar je očitno, da oče (pisano z veliko začetnico) mora biti ravno tak stupidni prinašalec denarja in korektor družinskih navzkrižij. To je kliše očeta, ki je doživel svojo "metamorfozo" (od brutalnega tirana, alkoholika in nestrpnega do krotke ovce, ki navidez pristaja na vse).

V kontrapunktu tako zamišljene ameriške družine mora mati prevzeti nase distribucijo negativnosti, vendar se to pri Redfordu zgodi na nek "misteriozen" način. Materino "negativno" (beri bolešno pedantnost, hladnost in teroriziranje) naj gledalec ne opazi "takoj". Najprej mu je ponujen nadomestek, "zapletena" družinska tragedija, ki naj spelje našo pozornost v smer raziskovanja omenjene "družinske tragedije" (smrtna nesreča sina, materinega ljubimca).

V vseh teh skritih pasteh Redfordovega filma ne smemo kot "naivni" gledalci odkriti, da nam Robert Redford kot osnovno "presenečenje" pripravlja bistven konflikt med očetom in materjo, ki se zgodi ob koncu filma. Želja po uresničitvi zahteve (Roberta Redforda), da naj kar na častno besedo verjamemo, da se je vse zgodilo do pike natanko tako, kot smo bili priče v njegovem filmu, je pretirana. Saj docela mehanično razmerje med družinskimi člani v trikotniku (blagi oče, tiranska mati in preživeli sin, ki išče lastno identiteto), ni ustrezen odgovor na dilemo: kaj se dogaja z ameriškim srednjim razredom, po vseh historično-ekonomsko-političnih homatijah v časovnem presledku desetih let? Zgolj redukcija vsega naštetega na sentimentalno melodramo in njene razločke je premalo, saj pomeni v razvojni črti ameriškega filma odločno regresijo in povratak k preživelim tradicijam ter njihovemu obujanju, kar je bilo omenjeno na začetku.

Režijski prvenec Roberta Redforda ob asistenci Donaldu Sutherlandu je več kot očitno koketiranje s trenutnim trendom zasuka v desno, brez ustrezne, vsaj minimalne filmičnosti in inovativnosti.

Milenko Vakanjac



prireditve

filmi sveta za mir v svetu

24. mednarodni leipziški teden kratkega in dokumentarnega filma za film in televizijo, od 20. do 27. novembra 1981

Velika kulturno-politična manifestacija tradicionalnega 24. leipziškega festivala kratkega in dokumentarnega filma pod geslom Filmi sveta za mir v svetu je tudi tokrat privabila filmske delavce in ekipe vsega sveta. Hkrati je odprla vrata revolucionarnim gibanjem latinske Amerike, arabskega sveta in daljni Aziji, kjer filmski delavci spremljajo revolucionarna vrenja svoje dežele s puško in kamero v rokah in katerih filmi bodo doma polno zaživi-veli šele po revolucionarni preobrazbi dežele.

Program se je odvijal v dveh kinematografih: v festivalnem kinu Capitol so predvajali informativni in tekmovalni del programa, v kinu Casino pa se je odvijala retrospektiva ameriškega socialnega dokumentarca 1930—1945. Hkrati pa se je v manjših dvoranah — kabinah s po 20 sedeži — odvijal tudi ad-hoc program, ki so ga sestavljali od danes do jutri s filmi, ki so jih posamezniki prinašali s seboj in jih predvajali zainteresiranim skupinam.

Predstavljeno je bilo 313 filmov iz 57 dežel, pa filmi UNO, UNESCO, UNICEF, PLO in antifašističnega komiteja Čila.

Če bi filme razvrstili po vsebini, potem lahko govorimo o izrazito politično angažiranih filmih.

Protifašistični filmi.

filmi, ki še vedno analizirajo dogodke druge svetovne vojne, prikazujejo njene grozote in hkrati kažejo na pojave neonacizma v razvitem svetu:

SODBA BEŠTIJAM

(Wyork na bestie)

Poljakinje Barbare Lulinske o sramotnem procesu proti vojnim zločincem zloglasnega taborišča Majdanek, ki se sprevrže v pravo farso.

ADOLF II.

zahodnega Nemca Günterja Herlta, ki prikazuje nekega človeka iz Münchna, ki je nenavadno podoben Hitlerju in se tako tudi oblači in obnaša ter javno zagovarja svojega dvojnika. Čeprav močno

ironiziran, človeka vendarle spreleti srh, ko vidi, da ga ljudje resno jemljejo in spoštljivo pozdravljajo. NOBENE DEŽELE NA VIDIKU (Kein Land in Sicht) zahodnega Nemca Ulricha Leineweberja predstavi grupo mladih neonacistov, ki iščejo svojo identiteto v zločinški preteklosti svojih staršev. Čeprav soočeni s svojo generacijo, ki drugače misli, v človeku odpirajo vprašanje: kako je to mogoče?

Protiimperialistični filmi

filmi, ki prihajajo iz dežel, ki so še do nedavnega ječale pod kolonialnim jarmom in so šele pred kratkim izbojevale svojo neodvisnost. Posledice kolonialističnega izkoriščanja pa so ostale in se močno odražajo v nadaljnjem razvoju posameznih dežel. Filme snemajo dežele same ali pa prihajajo ekipe iz različnih krajev sveta, ki solidarizirajo z njimi:

KDO KOMU POMAGA?

(Vem hjälper vem?)

Sveda Larsa Westmanna kritično presoja in ocenjuje pomoč, ki jo nudijo razvite kapitalistične države Senegalu pod pretezo, da pomagajo, v resnici pa si ustvarjajo ogromne profite.

OKUPIRANA PALESTINA

(Occupied Palestine)

američana Davida Koffa prikazuje življenje Palestincev v predelih, ki jih je okupiral Izrael in poizkus skupnega boja Arabcev in Židov proti sionizmu.

DRUGI OBRAZ ZLATA

(La otra cara del oro)

Nikaraguanca Rafaela Vargarruiza o ameriških koncernih, ki so leta in leta izkoriščali rudna bogastva dežele in brezvestno zastupljali okolje ter zakrivilo smrt na tisoče delavcev. Ko pa so rudnike nacionalizirali, so zahtevali zanje ogromne odškodnine.

Pa še in še filmov iz Vietnama, ki se le počasi otresa posledic dolgoletne vojne, Irana, ki ga pretresa islamska revolucija in si hoče pridobiti naklonjenost svetovne javnosti, pa Angole, Senegala itd.

Filmi osvobodilnih gibanj

IZ SMRTI ROJENA

(Aus dem Tod geboren)

Monice Maurer, zahodne Nemke in aktivne sodelavke PLO, ki govori o zadnjem letalskem napadu Izraela na Bejrut, v katerem je med številnimi žrtvami tudi visokonosna žena, ki v zadnjih trenutkih življenja povije deklico. Oče ji da simbolično ime Palestina.

PRVI SADOVI

(Los pimeros frutos)

skupinsko delo Salvadorcev z osvobojenega ozemlja, ki se bojujejo proti skorumpiranemu režimu in kljub vsemu skušajo v izredno težkih pogojih živeti normalno življenje.

Srečanja s filmskimi delavci revolucionarnih gibanj v svetu predstavljajo posebno doživetje. To so mladi, zanese- ni ljudje z veliko vero v srečnejšo prihodnost svojih narodov. Tukaj so bili Palestinci, Iranci, Čilenci, Salvadorci in izpričali, da revolucija ni preteklost na papirju, ampak krvav proces in kruta stvarnost sedanosti. In pomislim na čas pred štiridesetimi leti, ko so podobno prestopili mejo mladi filmarji Stiglic, Gale, Kosmač, Povh in ponesli podobo naše revolucije v svet. In po štiridesetih letih je svet spet poln Che Guevar, Sandinistov, Titoistov in nihče jih ne more zaustaviti!

Filmi razvitega zahoda,

ki ga pretresajo demonstracije in štrajki ter protestne akcije zaradi oboroževalne tekme s posebnim poudarkom na trenutno najbolj aktualnem postavljanju novih raket v Srednji Evropi. Vzporedno z njimi se predvajajo filmi NDR in SZ ter ostalih držav vzhodnega bloka, ki tudi razkazujejo svoj vojaški potencial, seveda izključno v obrambne namene. Filmi sveta za mir v svetu tako žal prinašajo spoznanje, da se je za mir potrebno boriti z orožjem v rokah.

Če bi po vsebinski analizi pristopil še k oblikovni, potem je za večino filmov značilno, da so to reportaže različnih dolžin in da je malo pravih filmskih dokumentov. Če so, so to kratki od 8—15 minut trajajoči filmi, ki s svojo zgoščeno pripovednostjo pomenijo pravo poživitev festivala. Prav vzhodni Nemci pa so zelo uspešno razvili vrst, ki se je tudi najpogosteje poslužujejo, to je vrst neke med reportažo in filmom in je primernejša za prikaz na televiziji, čeprav te filme vrtijo tudi v kinematografih.

Retrospektivo ameriškega

dokumentarnega filma je pripravil državni filmski arhiv NDR v sodelovanju s filmskim oddelkom muzeja moderne umetnosti iz New Yorka in jo ob odlični razlagi pionirja ameriškega dokumentarnega filma in rednega profesorja newyorške filmske šole Lea Hutwitza posredoval številnemu občinstvu, ki je vedno napolnilo dvorano. Videli smo filme Ralpa Steinerja, Irvinga Browninga, Davida W. Griffitha, Herberta Klinea, Jorisa Ivensa, Edwina S. Porterja, Roberta Flahertyja, Elie Kazana in številnih drugih. Posebno pozornost so vzbudili frontni filmi španske državljanske vojne, kitajske revolucije in grozote druge svetovne vojne. Krono ameriškega dokumentarnega filma pa prav gotovo predstavlja novejši štiriurni film Lea Hutwitza "DIALOGUE WITH WOMAN DEPARTED", ki sam po sebi že predstavlja retrospektivo ameriškega filma z nekaterimi odlomki, pa vendar predstavi zgodovino Združenih držav, njene najsvetlejših in najtemnejših trenutke skozi srce in dušo odraščajočega dekleta. Med filmom se večkrat pojavi napis transparenta, ki ga nosi neka ženska na demonstracijah: Streljajte film, ne ljudi! V tekmovalnem delu programa so Jugoslavijo zastopali trije kratki filmi ter reportaža ljubljanske televizije ZIM-BABWE PRVO LETO, ki sta jo pripravila Uroš Lipušček in Stane Sumrak. Od kratkih filmov so bili predstavljeni ČAS ROŽ Ranka Stanisča, BIJEJ Živka Nikolića in BEZ KORAKA Suada Mrkonjića. Žirija je podelila 28 nagrad, častno diplomo pa je prejel tudi naš ČAS ROŽ.

Najvišje priznanje, Zlatega goloba, je prejel Winfried Junge, NDR za serijo filmskih reportaž POTEK ŽIVLJENJA (Lebensläufe), ki predstavlja življenjske zgodbe mladih ljudi iz kraja Goltow, ki so jih prvič posneli že v zgodnjih šolskih letih in kasneje spremljali njihovo odraščanje. Nagrade so podeljevali po skupinah, ki so bile formirane z ozirom na dolžino filma in so bile praktično podeljene v skoraj vse dežele sveta. In če na koncu lahko pozdravim pozitivna hotenja in načelno socialistično usmeritev festivala v Leipzigu, se vendar zaskrbljeno sprašujem, kje je ostala neuvrčenost in gibanje tretjega sveta, ki ves čas ni bilo niti z besedico omenjeno, kakor da je samo po sebi razumljivo, da se revolucija lahko odvija samo v senci velikega vzhodnega bloka z SZ na čelu.

Andrej Mlakar

dogodki

"Nič o nas brez nas"

Seminar poljske kulture v Beogradu, od 16. do 22. novembra 1981

Včasih se kakšna nacionalna kinematografija usodno poveže z zgodovino. Včeraj je to veljalo za Čile in za Češkoslovaško, danes za Poljsko. Trenutni tok zgodovine mi nenehno vrača v spomin poslednji film praške pomladi, Menzlov **Umor v nočnem lokalu**, ki je bil dokončan v avgustu leta 1968. Se spominjate konca, ko dva protagonistata obsodijo na obešanje zaradi umora, za katerega so krive povsem druge sile, birokratski establishment, katerega interesne igre se dogajajo povsem zunaj življenj obsojenih junakov. Film izzveni v dobesednem obešenjaškem humorju, ko si junaka z zankami okrog vratu kot poslednjo željo želita peti, ko pa zapojeta pa kar nočeta nehati...

V takšnih obdobjih se kot najpoglavitejša vrednota ne vsiljuje umetniška vrednost, temveč povsem prevladujejo dokumentarnost, aktualnost in pamfletna polemičnost filmov. Zgodovina drvi, časa ni in filmu se mudi.

Poljski filmi, ki smo jih gledali na seminarju poljske kulture, ki se je odvijal pod geslom "Nič o nas brez nas" v beograjskem študentskem kulturnem centru novembra lanske leto, so izražali nekaj tako živčno hitečega in nestrpno aktualnega. Kot da je iz večine filmov vela zavest, da je treba pohiteti, kajti obdobje v zgodovini, ko je mogoče manifestirati osnovne človeške pravice, načelno izbojevane že v davnih postfevdalnih časih, v našem zmedenem času nastopajo le kot parenteze. Nastopajo kot slučajne razpoke v toku zgodovine, ki so najbrž le posledica nedoslednosti in nerodne okornosti velikih kontrolnih in represivnih aparatov, ki skrbijo zato, da svobode govora, gibanja in s tem izražanja in demokratičnega soočanja različnih človeških, razrednih in nacionalnih interesov ni.

Kot da so se filmski ustvarjalci zavedali, da bo kmalu spet nastopil čas molka in

uniformirane (danes vidimo, da tudi dobesedno), institucionalizirane, sholastično avtoritarne, nesramne laži oblastidržcev. Ti se pretvarjajo da je vse mirno, da problemov ni in da so vsi državljani srečni in zadovoljni na poti v raj totalne svobode v daljni bodočnosti.

Seminar poljske kulture v Beogradu, v katerem je prevladoval novi poljski film, je organiziral varšavski filmski klub KVANT in je trajal od 16 do 22. novembra lani.

Poleg tega, da so prikazali več dokumentarnih in igranih filmov so tudi organizirali seminarje o stanju v poljski kulturi in družbi nasploh. Na teh seminarjih so sodelovali tudi Poljaki, filmarji, publicisti in drugi, med drugimi tudi poznani estetski teoretik Stefan Moravski.

Poskušal bom posredovati le nekaj splošnih vtisov, ki so jih name naredili nekateri filmi, pri čemer bom namenoma izpustil tiste o katerih je že bil govor (kot na primer **Zelezni človek**).

Ne nepričakovano je bilo dogajanje večine filmov postavljeno v petdeseta leta, obravnavali pa so predvsem probleme poljskega človeka v poudarjeno neusmiljenem kolesju zgodovine. Odpor do zgodovine, ki ga filmi izražajo je totalen, za zgodovinske dogodke ni nikakršnega blažilnega razumevanja, nikjer ni niti sledu o kakšnih osvobodilnih, emancipatorskih dimenzijah zgodovinskega dogajanja, ki bi jo vsaj delno opravičevala. Zgodovina se kaže kot čisto nasilje, ki prizadeva predvsem človeško intimno in njeno pribežališče, dom in družino. Zgodovina, ki jo poosebljajo njeni razlagalci, učitelji in razni vzgojitelji po eni strani in izvrševalci — policaji, vojaki in uradniki na drugi, neusmiljeno napada in razgrajuje integriteto doma in družine in s tem osnovne človeške vrednote kot sta ljubezen in poštenost.

Tako v filmu **Nihalo**, (Wahadelko) Filipa Bojona katerega junaka sta brat in sestra s težjimi psihičnimi težavami, ki so posledice njunega otroštva. Le-tega sta preživela brez prisotnosti staršev, večno odsotnih aktivistov.

Film nas sooči z neobgljenostjo in nesposobnostjo za življenje teh "otrok" srednjih let, ter njuno materjo, ki je svoje dejavnost iz družbe preselila na domači vrt. Pri tem je ohranila najpomembnejšo črto svojega karakterja, čustveno nesposobnost in sovražstvo do intimne. V filmu **Mrzlca** (Dreszcze) Wojcieha Mrčevskega pa smo pričče razvoju odrešujočega dela od moralne integritete in občutljivosti v moralno izprijenost. Ta njegova sprememba je posledica sistematične vzgoje v taborniškem internatu, kamor ga spravijo po neupravičeni in naključni aretaciji njegovega očeta.

Junakovi vzgojitelji izkoristijo njegovo čustveno nezrelost in izpostavljenost (zaradi pomanjkanja družinske zaslombe) njegovo potrebo po pripadanju in celo njegov seksualni gon, kar preusmerijo v lojalnost državi, njeni ideologiji in vladajočemu aparatu.

Omenjena filma dobro predstavljata tendenco neusmiljene, včasih že ihtavo poenostavljene enostranske kritike poljske izkušnje takoimenovanega socialističnega obdobja njihove zgodovine. Nekako melanholično je gledati filme naroda, ki je v evropski in ameriški zgodovini dolgo igral tako pomembno revolucionarno vlogo — vse od ameriške vojne za neodvisnost do pariške komune — in ugotavljati, da mu je veselje nad "ustvarjanjem" zgodovine popolnoma splahnelo. Kdo bi si danes, januarja 1982, upal za to kriviti poljsko ljudstvo?

Igor Koršič

prireditve

multimedialna predstavitev poljske umetnosti

ŠKUC — november 1981

V okviru "Multimedialne akcije — Poljska 81", je bila v ŠKUCu v Ljubljani predstavitev poljskih umetnikov Tereze Tyszkiewicz in Zdzisława Sosnowskega. Avtorja sta v svetu med vodilnimi imeni umetnosti "Preboj medijev v umetnost '80 let".

ŠKUC se je z njuno predstavitvijo odločil za specifično nadaljnjih predstavitev video sekcije (znotraj likovne dejavnosti), ki se naj razširijo v večmedialne predstavitve "Provokacija media" — značilne smeri 80-ih let.

Štiridelno razdeljen program je zajemal naslednje celote;

● Akcija — performance **Pri-laganje** (Adaptacie), T. Tyszkiewicz

● Filmi
Tereze Tyszkiewicz:
Dan za dnev (Dzien po dniu), 16 mm, 15'30", barvni, zvočni 1980

Zrno (Ziarno), 16 mm 11'30", barvni, zvočni, 1980
Dih (Odech), 16 mm, 19', barvni, zvočni, 1981
Podoba in igra (Obraz i gry), 16 mm, 17', barvni, zvočni, 1981

● Filmi
Zdzisława Sosnowskega:
Vratar (Goalkeeper), 16 mm, 18'30", barvni, zbočni, 1975/77

Samoporditev (Satysfakcija), 16 mm, 10', črno beli, zvočni, 1980
Prtljaga (Bagaż), 16 mm, 10', črno beli, zvočni, 1981

● Skupni filmi
Terese in Zdzislaw: **Permanenta pozicija** (Stale zajecje), 16 mm, 10', črno beli, zvočni, 1978/79
Z druge strani (Druga strona), 16 mm, 12'30", barvni, zvočni, 1980

V prvem delu programa smo sledili naraciji akcije (performance) skozi konfliktnost notranje grožnje-implozije poteka "PRILAGAJANJA".

Prav ta izrazito notranje pripovedni ekspresionistični način izražanja je Teresi Tyszkiewicz omogočil preseči skošnjo umetniških akcij 70. let, ki so v svoji strogi strukturi izključevale vsako s čustvi obarvano izražanje.

V drugem delu smo gledali posamezne filme T. Tyszkiewicz, da bi se lahko približali raznolikosti njenega ustvarjanja v mediju filma. Podoba filma "Dan za dnem" se oblikuje kot rezultat poizkusa vizualne interpretacije, transformacij notranjega procesa, fikcije realnosti čutov.

V filmu "Zrno" se odkriva struktura podobe fizične in biološke občutnosti izrazito individualne izpovedi, konfliktnosti med tema polarnima stranema.

Za film "Dih" lahko rečemo, da mu je najbolj uspelo združiti razliko med pojavnostjo materialov kot so vata, krzno, lepilo in moka in hladnost človekovega izumetničenega reagiranja v dotiku, oprijemu s snovno realnostjo. Točneje rečeno, konflikt med čutenjem telesa in čutnim prikrajšanjem neposrednega stika sveta.

V filmu "Podoba in igra" je izražena osebna interpretacija krize na Poljskem v letih 1980/81. Ta se kaže v nezmožnosti osebne adaptacije kulturni izločitvi, ki kljub vključitvi v široko gibanje solidarnosti in naraščanju subverzivnih sil velike večine poljske družbe ostaja brez možnosti spreminjanja, kajti vlada moči ostaja na drugi strani.

Tretji del predstavitve je zajemal paket filmov Zdzislaw Sosnowskega.

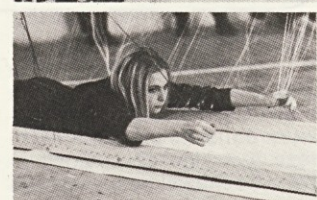
S filmom "Goalkeeper", ki je nastajal v letih 1975/79, je mogoče slediti poti poljskega alternativnega filma umetnikov (Film des artistes), ki se je v sredini 70. let osvobodil manjka, ki ga je film konceptualnega obdobja pripisoval tradicionalni produkciji.

Iz te osnovne označitve postane razumljivo ponovno navezovanje na tradicijo poljske ekspresionistične filmske produkcije "dvajsetih let". Da je temu tako, so potrdili tudi člani neodvisnega filmskega kluba "Remont" iz Varšave, ki jim pripadata tudi Teresa in Zdzislaw, da so predstavniki smeri "film pripada kinematografu" (FILM BEYOND CINEMA). Težnja te smeri se pri nas kaže npr. v filmu "Ritem zločina", ali veliko prej v filmih Lvice Matiča, še posebej v njegovem filmu "Žena s krajino", ali kot je danes vidno pri bosanskem režiserju Emirju Kosturici v nieqovem filmu "Ali se spominjaš Dolly Bell" (primeri iz profesionalne kinematografije so vzeti zaradi večjega poznavanja primerov).

Omenjeni film Zdzislaw sledi času — letom nastajanja in tako lahko v prvem delu sledimo desetminutnim kratkim rezom vedno znova plavajočega golmana, ki je oblečen v statusni maniri šefa (bosa), bela obleka, črn klobuk, ogromna cigara.

Sledijo scene, v katerih Teresa kontinuirano teče in brca žogo v Zdzislaw, ki jo vedno znova obrani in prijema k sebi.

Postopoma postaja jasno, da je bila žoga brcana s štiri inče debelimi podplati san-



Zdzislaw Sosnowski: Prilajaga
Teresa Tyszkiewicz: Prilajanje, akcija, 1981

dal. To je žoga, ki ves čas preprečuje, da bi se lahko moški in ženska objela v postelji. Vse skupaj je le kontekst, znotraj katerega se troši želja gledanja.

V drugem prikazanem filmu Zdzislaw "Satisfakcija" se kaže podoba Poljske v letu 1980, slika, ki ukinja jasne meje med univerzalnima terminoma "borba posameznika" in "boj družbe".

Za njegov film "Prilajaga" pa lahko rečemo, da je avtorju uspelo spodbiti prag namišljenega sveta. Prikazana borba bema s TV sprejemnikom je tako prej realna stvarnost kot navidezni svet.

Četrta celota predstavitve večera poljske umetnosti v ŠKUCu se je začela s projekcijo filma "Kontinuirano stališče", ki je nastal v avtorski zvezi para Terese in Zdzislaw. Film definira sfero emocionalnega konflikta med moškim in žensko, ki skozi napetost pripovedi (leta ni razvidna na običajni kontinuirani ravni dogajanja, ampak na stopnji akumulacije dotika, oprijema, nasilja, ekstaze) razkriva razmerje moči dveh individualnih obnašanj.

V filmu Terese in Zdzislaw "Z druge strani" se nam na eni strani predstavlja podoba infiltracije mass medijskega stereotipa v posebnost življenja individualnosti, in na drugi strani napetost erotične pripovedi.

Ravno ta manipulacija mass medija z njenimi lastnimi sredstvi, ki je privedena v tem filmu do stopnje, ko sprejemamo kot resnico podobo laži, je tista značilnost, ki danes zopet vzbuja zanimanje in pomembnost dela z mediji masovnih komunikacij kot so fotografija, film in video. Omenimo le nekaj zanimivih primerov pri nas: "Intervju in proti intervju", Idoli (beograjska rock scena), "Video šuš" Nuše in Sreča Dragana (Video art v beograjski TV oddaji "Pokretne slike") in kompletna št. 2/1981 "Galerija ŠKUC-a izdaja".

Za vse, ki smo bili na večeru poljske umetnosti pa lahko rečemo, da se "pasti za pogled" (Lacan) nismo mogli izogniti.

Za ŠKUC-ove video — več-medialne akcije **Nuša in Srečo Dragan**.

od "alma poezije" k "filmu proze" ob tednu sovjetskega filma v Ljubljani od 2. do 9. decembra 1981

Filmi, ki smo jih videli v okviru dnevov novega sovjetskega filma v Ljubljani potrjujejo dejstvo, da je sovjetska kinematografija razvita oblika "industrije", da je obsežen mehanizem, ki združuje in goji različne profile filmskih delavcev, ki proizvajajo različne filmske žanre z namenom, da bi bili čim bolj sprejemljivi za najširšo publiko, pri čemer pa pozornost motri, da bo sporočilo filma "ustrezno, poučno, dejno in ideološko funkcionalno". V to kategorijo filmov lahko prištejemo **Teheran 43** Aleksandra Alova in Vladimira Naumova ter film **Zaželi mi slabo vreme** Varisa Brasla, po tehnični, scenografski spektakularnosti pa tudi **Črno kokoško** Viktorja Gresa. Med njimi izstopa **Valentina** Gleba Panfilova. ki velja ob Vasilju Suškinu in Nikiti Mihalkovu za osrednjega ustvarjalca sovjetske kinematografije sedemdesetih let. Za šestdeseta leta je bilo značilno, da se je pojavila kopica avtorjev (Tarkovski, Paradzanov, Abuladze...), ki je uveljavila osebne poetike, avtorske metaforične filme, ki so osvežili masovno produkcijo epsko-patetičnega, večinoma na zgodovino vezanega in v socrealistični maniri oblikovanega filma. Sedemdeseta leta so prinesla zasuk, ki pomeni vračanje h klasičnim realističnim pripovednim strukturam.

Tematsko je v središče pozornosti stopila sodobna sovjetska stvarnost, ki so jo obravnavali problemsko in kritično (Panfilov) ali pa s satirično-komičnega vidika (Suškin). Poenostavljeno je mogoče reči, da se je v šestdesetih letih izoblikoval "film poezije", v sedemdesetih letih pa "film proze", vendar obakrat znotraj prej omenjenega kinematografskega mehanizma in na ozadju konvencionalnih žanrov s poudarjeno tendenco, v odnosu do katerih sta delovala kot nekakšen "tujek" ali "prestop".

Valentina sicer nima tiste širše socialno kritične funk-

cije, ki je značilna za prejšnje Panfilove filme. Kot "melodrama" na nek način sledi tradiciji tistih sovjetskih filmov, ki postavljajo v središče ljubezen, oziroma iskanje tega "absolutnega" čustva, ki se največkrat dramatično ali celo tragično konča.

Vendar pa se v **Valentini** drama neke ljubezni ne odvija v izjemnem in idealiziranem svetu, marveč v povsem profani sredini sodobne vasi v tajgi, v okolju, ki ga bremenijo dogodki iz preteklosti ali pa ga zaobjema povsem utilitarna miselnost. V takšnem svetu, ki mu je povsem tuje resnično ljubezensko čustvo, je Valentina (tako je ime glavni junakinji) perspektiva, s katero nam film razkriva ničnost in ničmernost potencialnih Valentinih ljubimcev. Le-ti Valentino vidijo in razumejo zgolj kot predmet, ki ga je mogoče kupiti, posedovati ali pa si ga "vtakniti kot okrasek za klobuk". Naj omenim še, da je film zgrajen skorajda po pravih klasičnih poetike.

Prvi celovečerni film Viktorja Gresa je nastal po znameniti pravljici Antonija Pogorelskega **Črna kokoška**. Črna kokoška je kot realna stvar odsev pravilničnega sveta podzemskih prebivalcev, ki malemu junaku podarijo čudežno konopljinno seme kot povračilo za njegovo uslugo. Mali junak se je navezal na črno kokoško in da ne bi ostal ponovno osamljen, jo je rešil neizbežne smrti. Konopljinno seme mu omogoča obvladovanje celotnega znanja, ki je zapisano v knjigah, kar povzroči, da postane fenomen, zanimiv ne samo za šolski sistem, marveč tudi za celoten ruski carski sistem. Na ta način postane slaven, hkrati pa tudi nevaren, saj je vsaka misel, ki obvladuje celoto sistema, sila, ki je močnejša od sistema samega. Vendar pa je z junakovim magičnem znanjem kmalu konec. Zaradi človeške slabosti mali junak zgubi sicer čudežno moč, toda ostane človek z duhovno toplino.

Film je tako metafora o dobrem in zlem, o čustvu in razumu, o domišljiji in realnosti, o dveh polih, ki ju v času odraščanja prav gotovo najbolj občuti otrok, še posebej otrok, ki je izpostavljen osamljenosti.

Preprečljiv primer takega inovativnega poskusa je film Igorja Talankina **Padec Zvezd**

ki se dovolj očitno zgladuje pri Tarkovskem (njegovem zadnjem filmu **Stalker**): zgladuje se pri njegovi scenografiji in fotografiji, ki je denaturalizirala kraj dogajanja, njegov vtis realnosti (običajno zagotovljen s funkcijo zgodovinske obnove) z izrazito slikarsko zasnovno filmske podobe. Sliko kontrastirajo različni barvni toni in svetlobni viri, ki prebijajo prevladujočo mračnost ter tako bolj kot "realni" kraj dogajanja ustvarijo vtis mentalne podobe kot znamenja "subjektivnega" vidika, ki je prestavil običajno "epsko strukturo" filmskega pripovedovanja o vojni v območje spominske pripovedi, kjer gre bolj za opisovanje občutljivi kot pa dejanj. In v tem filmu ne le da ni dejanj, marveč je tudi samo dogajanje omejeno na prikazovanje stanja, kjer zelo počasi pride do manjših premikov. In premiki niso niti najboljši izraz, ker gre tu prej za logiko nadomeščanj. Nadomeščanje ljubezni z drugo, še bolj plemenito, predvsem pa nepreklicno; ranjeni vojak se v napol porušeni bolnici zaljubi v bolničarko, ki je prepoznana kot ljubezniva deklica iz otroških spominov, vendar ga veže obljuba do njene matere, da se v vojnem času ne bo z njo poročil. Mati ima torej tu odločilno vlogo, ker premesti imperativ domovinske ljubezni v moralni dolg. Imperativ je tako preložen v medčloveške odnose, da bi postal nečloveški — nobena ljubezen ni tako zanesljiva kot ljubezen do domovine, ki terja smrt.

Litvanski film **Fakt** Almatasa Grikljavičusa prav tako dolguje vso zanimivost oblikovnemu postopku, ki je tu v načinu pripovedovanja o zgodovinskem dejstvu. To je o tem, kako so Nemci v vasi Pirčjupjaj v ogromnem skednju zažgali vse vaščane razen dveh, ki zdaj nastopata kot prič, pripovedovalca tega dogodka. Vendar ne pred gledalci, marveč pred rdečearmejci, ki so prišli to dejstvo raziskovat. Učinkovitost

tega pripovednega postopka je v tem, da mu uspe z variiranjem zornih kotov in prelomljanjem enega pripovednega niza z drugim ustvariti dokaj vrtoglav vtis pošastnosti tega dneva — pošastnosti, ki pa je ne zagotavlja slika samega zločinskega dejanja, marveč predvsem napetost med liričnimi detajli iz vsakdanjega življenja (ljubljenje na seniku, obisk pri šivilji, obešanje perila itn.) ter imaginarno prisotnostjo groze, ki jo napoveduje zgodovinsko dejstvo.

Vendar je treba reči, da velja ta vtis bolj za prvo polovico filma, medtem ko je v nadaljevanju zaradi ponavljanj določenih prizorov splahnel.

"Tragikomedijski" Varisa Brasla **Zaželi mi slabo vreme** je primer, kako je mogoče odlično komične nastavke napraviti na račun resnobne drame z izrazito izigravajočim moralističnim koncem. Dokler film sledi ljubezenskim avanturam tridesetletne ženske, ki se iz različnih razlogov ni poročila v "pravem" času in sedaj ob pomoci drugih išče idealnega moža ter so glavna junakinja in njeni "potencialni" moške predmet obojestranske satire, je film zanimiv in komično efektiven. Obe strani — "idealistična" (junakinja) — "naturalistična" (ljubimci) — sta osmešeni z vidika normalne življenjske logike. V trenutku, ko se film pričinja odvijati v vrtincu "resne ljubezni", "vzvišeno moralne odgovornosti", pa zabrede v šablonsko podučevanje.

Film **Teheran 43** Aleksandra Alova in Vladimirja Naumova je zapravljena možnost dobrega vojnega filma s primesmi kriminalke, ki ga je omogočal zgodovinski dogodek sam. Film govori o tem, kako so ob pomoči sovjetske obveščevalne službe pravočasno odkrili in preprečili poskus atentata na tri zaveznike, ki so se srečali leta 1943 v Teheranu. Film je zanesla predvsem težnja,

da bi v enem samem projektu prikazal celotno "mašinerijo", ki je bila vpletena v teheranske dogodke, kakor tudi njene posledice v današnjem svetu. Obenem pa se odvija še na ravni melodrame na eni in angažiranega političnega filma na drugi strani. Prva raven se odvija v smeri nesrečne ljubezni, ki je posledica zgodovinskega naključja, druga pa v nekoliko tendenciozno obarvan zaključek, kar zabriše osnovni, čeprav težko dosegljivi cilj, ki sta si ga postavila režiserja. Cilj, da razkrijeta zgodovinsko resnico polpreteklega in današnjega sveta v eni sapi.

Nadaljnji trije filmi izhajajo iz treh različnih republiških filmskih studiev (Mosfilm, Litvanski filmski studio in Turkmenski film) in se bolj ali manj neposredno lotevajo vojne tematike te "svete teme" (kot jo je označil član sovjetske delegacije), ki ima torej v Sovjetski zvezi podoben "status" kot pri nas. Obenem pa postaja ta tema priložnost za oblikovne inovacije, ki jo tudi pomensko predelajo, vendar zelo redko do te mere, da bi ogrozile njen položaj "visoke šole" etike in plemenitosti žrtve.

Turkmenski film **Drevo Džamal** Hodžakulija Narlijeva je nekakšna balada o ženski Džamal, ki je zalivala edino drevo v puščavi, plemenito prenašala sramotno klevetanje in potem možev prezir.

Balada, ki je tako polna prosojnih simbolov o herojskih vojakih, plemenitih zemljemercih, ki so prišli graditi vodni kanal, o požrtvovalnem delu v sovhozu itn., da se je v njej pogubila še vsa "ekstotika", ki bi lahko bila — če bi bolj igrala na folklorno mitologijo — edina rešitev tega filma.

Desetletna tradicija enote-denskoga predstavljanja sovjetskega filma v Ljubljani je torej lani dosegla jubilejni značaj, ki pa mu je treba dodati vtis, da ta letošnji izbor komaj dosega povprečje prejšnjih (vsaj zadnjih), predvsem pa ga nikjer ne prebija, ne prinaša izjeme, ki je z imeni Tarkovskega in Nikite Mihalkova oblikovala dosedanje prireditve.

Silvan Furlan,
Zdenko Vrdlovec



Črna kokoška, režija Viktor Gras



Fakt, režija Almatas Grikljavičus

festivali

na Pirenejskem polotoku nič (posebno novega)

po 23. mednarodnem festivalu kratkega in dokumentarnega filma v Bilbao

Pravzaprav ta naslov ne govori povsem po pravici, kajti na festivalu v baskovskem glavnem mestu Bilbao se je v zadnjem času zgodilo precej novih stvari, ki pa nimajo neposredne zveze s filmom. Morda ni najmanj pomembno to, da je dosedanji direktor Roberto Negro Parraga, potem ko se je vrnil z moskovskega festivala, zvedel, da so ga politične oblasti odstavile in ga po desetih letih uspešnega upravljanja zamenjale z nič hudega slutečim mladeničem, ki pa se na film ne spozna. Bil pa je tako razumen, da je obdržal glavnino dosedanje majhne, a rutinirane ekipe. V zadnjih letih si je Parraga prizadeval čimbolj razširiti festival, pridobiti čimbolj kakovostne filme, ki ne bi vsi po vrsti obiskali že drugih festivalov kratkega in dokumentarnega filma, posebno pozornost pa je posvečal tudi domačemu, euskadi filmu. Tako je bilo vsako leto več sodelujočih dežel. Tudi Jugoslavija se udeležuje tega festivala že pet let in dobiva uradna priznanja, med temi na primer Grand Prix.

Dvorana je nova, večja, filmi so se vrstili v različnih sekcijah od jutra do večera in atmosfera je bila kljub novim ljudem v vodstvu pristrčna in spontana, predvsem pa filmsko vznemirljiva v diskusijah na okroglih mizah in neformalnih izmenjavah mnenj med ljudmi, ki se doslej med seboj niso poznali.

Na druge festivale te vrste hodijo leto za letom bolj ali manj isti ljudje, medtem ko je bil ta festival še pred ne tako dolgim časom predvsem "privilegij" domačinov ter špansko in portugalsko govorečih ustvarjalcev in gostov. Ti imajo še vedno svoje specialne programe. Tako so baskovski ali euskadi filmi prikazani v svoji uokvirjeni celoti in uradna žirija ji podeljuje tudi posebne nagrade.

V filmih te skupine smo vsa leta opazili politično angažiranost v njihovih dokumentarjih — tri leta nazaj so jih

smeli prvič prikazati z besedilom v baskovskem jeziku in tako jih tudi letos ni bilo moč razumeti, če niso bili podnaslovljeni vsaj v španščini. Med dokumentarce so se vpletali tudi redki igrani filmi, letos pa opazamo razcvet animiranega filma, ki mu botruje predvsem Juanba Berasategi. Tudi Katalonci lahko snemajo filme v svojem jeziku in prav barcelonski filmski studij prinašajo svojevrstno osvežitev, zanimivost za obiskovalce iz različnih koncev sveta, udarno angažiranost na političnem in socialnem področju. Druga posebnost tega festivala je pozornost, ki jo posvečajo Latinski Ameriki. Ta sicer že dolgo ni nikakršna neznanka tudi na drugih podobnih festivalih, ki so odprti vsemu svetu. Tukajšnja posebnost pa je koncentracija domala vseh dežel tega kontinenta, ki prinašajo dokumente od prikaza folklorne, domačih šeg in navad do politično obarvanih in kritičnih drznosti do dogajanj v svojih domovih.

Na festivalu je sodelovalo prek trideset dežel, med njimi kot rečeno, tudi naša. Predstavili smo devet filmov, med njimi nobenega slovenskega. kar šest filmov je prišlo iz srbskih centrov (Dunav film, Filmske novice in Centar film) in tako je tudi edini jugoslovanski film, ki je letos dobil nagrado na tem festivalu, srbski (upoštevati je potrebno tudi standardna festivalska pravila, da nagrade ne more prejeti film, ki je že dobil priznanje na kakšnem drugem mednarodnem festivalu). Srebrnega mikeldija (bilbovski grb, ki ponazarja izkopano, žival, ki je še najbolj podobna medvedu) na področju dokumentarnega filma je dobil Aleksandar Ilić za **Ograde**, simbolično pripoved o ovcah in pastirjih ter tako na letošnjem zadnjem festivalu te vrste uspešno zakrožil karseda plodovito leto jugoslovanskega kratkega in dokumentarnega filma v mednarodni areni.

Miša Grčar

predstavljamo

švicarski film

Mala švicarska kinematografija je v sedemdesetih letih opozorila nase z lepim številom dobrih filmov, zato ni čudno, da se je vabilu švicarske sekcije FIPRESCI (Fédération internationale de presse cinématographique) na kolokvij o švicarskem filmu sedemdesetih let odzvalo precejšnje število filmskih kritikov iz vse Evrope. Srečanje z novim švicarskim filmom je potekalo v Lausanni od 18. do 23. oktobra 1981.

Razen številnih projekcij filmov iz prejšnjega desetletja, nekaj predavanj in razgovorov s filmskimi delavci in predstavniki švicarskega javnega življenja, ki so povezani s kinematografijo, smo udeleženci prisostvovali za švicarski film pomembnem dogodku, slavnostni otvoritvi Švicarske kinoteke. Ta ustanova je prej sicer že obstajala, vendar v več ali manj voluntaristični, društveni obliki s stalnimi finančnimi, prostorskimi in drugimi materialnimi težavami. Zdaj pa je pod okriljem švicarske konfederacije in kantona Vaud, nameščena v krasni secesijski zgradbi nekdanjega laussanskega Casina (igralnice, ki svojemu prvotnemu namenu ni nikoli služila). Freddyju Baucherju, filmskemu zgodovinarju in kritiku, entuziastični galjonski figuri švicarskega filma, je uspelo prepričati lausanske mestne očete, da je zgradbo škoda porušiti in tako je v Casinu de Montbenon dobila prostor moderno opremljena kinotečna dvorana (100 sedežev), filmska knjižnica, filmski arhiv, velika večnamenska dvorana,

družabni prostori in restavracija. Kazino je postal nekakšen dom kulture, v katerem prevladuje film. Za razliko od nekaterih nam poznanih podobnih institucij je ta zaživela s prvim dnem z vabečo domačnostjo in prijeto neobveznostjo, ki je seveda v skladu z namenom institucije pritegniti k filmu in drugim kulturnim dejavnostim čimveč prebivalcev mesta. Uradno srečanje je bil le začetek otvoritve kazina, odločilni ton pa sta svečanosti dala nesvečana, da ne rečem antisvečana, vendar filmsko estetsko zanimiva filma, ki sta bila narejena posebej za to priložnost. Tema obeh filmov je bilo mesto Lausanne, enega je naredil Yves Yersin, drugega pa nekoliko bolj znani Švicar, ki se v zadnjih letih v Švici tudi filmsko udeležuje, Jean Luc Godard. Kot je bilo pričakovati, je bil predvsem Godardov film izrazito nekonvencionalen, nekakšen esej v obliki pisma o tem, zakaj sploh film o Lausanni, zakaj naj bi ga delal ravno on, Godard, če bi že ta film kdaj nastal, kako bi takrat sploh lahko zgledal itd.

Otvoritvena svečanost kinoteke je nekako ponazarjala bistveno protislovje švicarske kinematografije, ki je v dejstvu, da v zelo meščanskem in konvencionalnem okolju, v družbi, ki je sicer kramarsko ozkosrčna do kulture, s pomočjo denarne pomoči konfederacijskega ministrstva za notranje zadeve nastaja film, ki kar se da radikalno in brezkompromisno kritizira etične, estetske in politične vrednote te družbe. Otvoritev kinoteke pa je za Freddyja Baucherja in njegove sotrudnike kljub vsemu pomenila priznanje švicarske javnosti njenemu filmu s katerim, spričo mednarodne veljave, ki ga ta film danes uživa, ni bilo več mogoče odlašati. Mogoče so švicarska javnost in njeni predstavniki končno uvideli to, kar jim zagovorniki pomoči filmu ponavljajo iz leta v leto, namreč da dober švicarski film v tujini pomeni tudi večji mednarodni prestiž de-



Matloša, režija Vili Hermann



žele, to pa se lahko obrestuje tudi na tako ne-kulturnem področju kot je mednarodna trgovina. Kakor je delovalo nekako ohrabrujoče in tolažilno, ko so se na prvih projekcijah v novi kinotečni dvorani v Lausanni kazale tehnične težave (človek je le pod vplivom predstave o točnosti švicarskih ur), tako se milo slišijo poročila o švicarskem filmu v gmotni krizi, o ogroženi nadaljnji filmski produkciji. Predvsem gre za večjo dotacijo konfederacije, kajti obstoječi fondii baje ne zadoščajo več. Uvedba takšnih dotacij po letu 1963 pa se je ravno pokazala za odločilni dejavnik, ki je pogojil nastanek novega švicarskega filma. Zdaj pa kljub mednarodnemu ugledu in uspehu pri domačem občinstvu (film Rolfa Lyssyja **Izdelovalec Švicarjev** si je v Švici ogledalo že več kot milijon ljudi, v Zürichu pa je bil na programu celo leto in pol), manjka denarja, predvsem kredita za nove produkcije in nekatere sekundarne dejavnosti, kot so nastopi na tujih festivalih. To pa ogroža obstoj male produkcije, ki zaposluje približno 1000 delavcev in izdela približno deset celovečercerov na leto. Posledica ekonomske negotovosti je nezaposlenost tehničnih in umetniških filmskih kadrov ter pogosto njihova emigracija. Tako sta režiserja Tanner in Goretta svoja zadnja filma posnela v tujini. Za rešitev položaja imajo švicarski filmarji minimalni in maksimalni program. Minimalni, pravijo, je realističen, z maksimalnim, ki predvideva tudi ustanovitev filmske šole, pa ne morejo pridobiti naklonjenosti funkcionarjev notranjega ministrstva. Organizacijski instrument, preko katerega poskušajo reševati in stimulirati švicarski film, je Švicarski filmski center. To združevanje ima za nalogo pospeševati proizvodnjo, distribucijo in prikazovanje švicarskega filma. Center se ukvarja s propagandno dejavnostjo na mednarodnih festivalih, izdaja

njem besedil scenarijev in drugih publikacij o švicarskem filmu, z ustvarjanjem videoteke, ki naj bi se uporabljala za propagandne namene in finančno podporo filmski proizvodnji. Trenutno se borijo za minimalni program, za drugi fond petih milijonov švicarskih frankov, od česar bi bila polovica namenjena proizvodnji, polovica pa sekundarnim dejavnostim. Kaj pa sam film? Prireditelji kolokvija so s filmskim programom poskušali pokazati razvoj švicarskega filma od začetka "švicarskega filmskega čudeža", ki ga nekateri postavljajo ob film Alaina Tannerja **Salamander** iz leta 1971, do njegove današnje raznolikosti, ki jo predstavljajo režiserska imena kot Freddy Murrer, Daniel Schmid, Villi Hermann, Michel Souter, Gertrud Pinkus, Thomas Koerfer, Yves Yersin in drugi. Novejšim filmom ne manjka vitalnosti, predvsem nekakšne družbeno kritične vitalnosti, kajti novejši švicarski film je izrazito družbenokritično naravnani. Pri tem se ne ustavlja v Švici, ampak se, morebiti zaradi pomanjkanja dramatičnih družbenih problemov v Švici sami, ukvarja z "velikim svetom"; Italijo, Južno in Severno Ameriko, Bližnjim vzhodom itd. Poskuša odkrivati, vizualizirati povezanost družbe blagostanja samozadovoljne Švice z neokolonializmom in imperializmom v deželah tretjega sveta, na različne načine raziskuje pojav migracij, ki je povezan z največjim socialno-političnim problemom Švice (tako na primer film Reme Legnazzija "Der Zweite Anfang" **Drugi začetek**). Pogosto pa tem filmom manjka umetniške občutljivosti in kvalitete, tako, da se človek ne more ubraniti vtisa, da kvaliteten vrh švicarskega filma še vedno predstavljata "veterana", začetnika švicarskega filmskega booma Alain Tanner in Claude Goretta. Film **Salamander**, ki ga pri nas zaradi bogvedi kakšnih razlogov še ni bilo mogoče

videti, drugi Tannerjev celovečerec iz leta 1971, me je ponovno prepričal o izredno srečni kombinaciji ostre družbene kritike, umetniške občutljivosti in pronicljivega duha, kar nekako pogrešam pri ostalih mlajših avtorjih. Isti občutek polnosti, dorečenosti, odprtosti in strupene ironije je dal na koncu programa kolokvija film Clau- da Gorette **Svatba** ("Le jour de nocés", 1970). Zdi se, kot da je le pri teh dveh avtorjih mogoče govoriti o neki švicarski filmski senzibilnosti, čeprav tudi avtorji kot so Daniel Schmid, Gertrud Pinkus, Villi Hermann in Freday Murer kažejo svojske kvalitete. Alain Tanner, po moji sodbi najpomembnejši švicarski režiser trenutno preživlja resno krizo. Njegov zadnji film **Leta svetlobe**, kljub odobravanju kritike ni uspel najti poti do filmskega občinstva, zaradi česar mu ne uspe zbrati sredstev za nov filmski projekt. Pri tem ga ovira tudi zdravstveno stanje. Sodelovanje s pisateljem in kritikom Johnom Bergerjem je tudi prekinjeno, po zatrejvanju obeh brez nespornostim in konfliktov, ampak zaradi različno usmerjenih umetniških hotenj (Gre za odnos do narativnosti filma, Tanner še naprej razbija klasično narativno strukturo, Berger se vrača k "preprosti zgodbi"). John Berger je kot scenarist in koscenarist sodeloval pri skoraj vseh pomembnih Tannerjevih filmih, kot so **Charles živ ali mrtev** (Charles, vif ou mort), **Salamander**, **V središču sveta** (Au Milieu di monde) in **Jonas, ki mu bo 25 let leta 2000** (Jonas qui aura 25 ans l' an 2000). Tanner sam je, potem posnel le filma **Messidor** in **Les annes lumière**. Potem ko sem videl film **Messidor**, učinkovito in črnogledno pripoved o današnji Švici videno skozi izkušnje dveh avtostopark, vseeno obžalujem, da je filmski tandem Berger — Tanner razpadel. Za razliko od Tannerja, katerega filmska estetika je povezana z angleškim filmom

petdesetih let, kratkotrajnim gibanjem, ki je nosilo ime Free Cinema, in z novovalovski tradicijo in Gorette, ki je izključno vezan na francosko filmsko tradicijo, predstavlja nemško govoreči Daniel Schmid stik švicarskega filma z mladim nemških filmom. Ta stik je tudi čisto konkreten, kajti Schmid je sodeloval z več mlajšimi nemškimi režiserji, na primer s Fassbinderjem ter se filmsko izobrazil v Berlinu. Podobno kot Fassbinder se tudi Schmid rad ukvarja s formalnimi strukturami in ideologijami obstoječih komercialnih žanrov in jih poigravajoč se z njimi, razbija, tako v filmu **Heute Nacht oder Nie** (**Nocoj ali nikoli 1972**). V njegovem novem filmu, **Notre Dame de la Croisette**, mu uspe v dejanski situaciji Canneskega festivala skonstruirati filmsko pripoved z učinkovitimi nadrealističnimi toni. Tematsko bi morebiti lahko rekli, da švicarsko filmsko senzibilnost odlikuje zanimanje za neprilagodljivce v različnih slojih in razredih, predvsem v delavskem razredu in srednjemu sloju. Gre za takšne outsiderje in neprilagodljivce, za katere obiskovalce komaj lahko verjame, da obstajajo v tej deželi: industrijalec, ki se proti volji svojih potomcev odpove svojemu podjetju, mizar, ki sežiga svoje izdelke, da ne bi razočaral svojih zaposlenih, delavka, ki se ne more navaditi na monotonijo večine manualnih del, priseljena natakara, ki se zaradi vztrajanja na pravi ljubezni odseli iz Švice, jugoslovanska baletka, ki s svojo šarmantno neurejenostjo odvrne švicarskega uradnika od njegovega rodoljubja in od Švice, kmečki par, ki kljub padajoči rentabilnosti vztraja na nekemični kmetijski proizvodnji, bivši študentski aktivist, ki volunteersko onemogoča špekulantske posle bank, tajnica, ki s pomočjo tantre išče nova pota v ljubezni, učitelj, ki zaradi svojih nekonvencionalnih metod zgubi službo, stavec, ki se odloči, da bo nadomeščal šolo in sam začel poučevati otroke, prodajalka, ki s spremljivimi cenami za različne kategorije kupcev, na svojo roko blaži socialne razlike v Švici, uradnik, ki ga obisk v rodni vasi navdihne za propagandno akcijo proti potrošniški družbi, privatni detektiv, ki po pretresljivih doživetjih narave odpove službo prislužkovalca svojemu delodajalcu itd. Takšni so junaki švicarskega filma in lahko si predstavljamo,



Messidor, režija Alain Tanner



Svetlobna leta, režija Alain Tanner

kako atraktivni so sredi reda, predvidljivosti, preišljene ekonomičnosti in trezne zmernosti.

Filmi Alaina Tannerja so formalno najbolj zanimivi. Med drugim jih oblikuje svoboden odnos do narativne strukture, ki po Godardovem vzoru nič več ne skriva svoje prisotnosti, ampak se nasprotno poudarjeno manifestira. Pri filmu Jones... pripoved kar naprej opozarja nase z mešanjem črno — belo in barvne tehnike, z vložki Brechtovskih songov v sicer realistično pripoved, z mešanjem diskurzivnega pripovedovalca in dramatisiranih delov filma, s poudarjeno in neobičajno vizualno in auditivno interpunkcijo, z vložnimi fantazijskimi elementi (TV-speaker nepričakovano z ekrana nagovori svojo osamljeno gledalko), s svobodno uporabo dokumentarnega zgodovinskega gradiva za ilustracijo misli, ki jih izrečejo protagonisti filma in tako dalje. Učinek tako uporabljenih filmskih sredstev je izredno sveža, prepričljiva in osvobajajoča odprta filmska pripoved, ki svojo snov razgrinja in načena iz različnih estetskih in teoretskih zornih kotov, ne da bi nas silila, da jo moramo sprejeti za resničnost kot tako. Filmi imajo tudi nekakšen didaktični učinek, protagonisti se pogosto odločijo za krajša predavanja na najrazličnejše teme, od klošovega odnosa do časa, do ekoloških problemov, ki jih povzročajo pobijanje kitov. Pri tem je rezultat prej kot konkretno znanje o različnih predmetih ustvarjanje veselja do znanja, opazovanja in razmišljanja.

Po tem, kar smo videli in slišali o novem švicarskem filmu, je mogoče sklepati, da švicarski film, poleg tega da ima ekonomske težave, preživlja tudi nekakšno umetniško krizo. Spoznanje, da je usmerjenost filma k družbi v kombinaciji z umetniško inventivnostjo lahko porok za domači in mednarodni uspeh, da pa je še tako napredno obravnavanje družbenih problemov brez umetniške vrednosti jalovo, so Švicarji večkrat izrazili, vendar kaže, da to spoznanje še ni vtisnilo odločilnega pečata sodobnemu švicarskemu filmu.

Igor Koršič

vzgoja

**s posveta
filmskih pedagogov,
Ludwigshafen '81**

**USTVARJANJE MEHANIZMOV
KRITIČNE PRESOJE
ZAGOTAVLJA SVOBODO
POSAMEZNIKA**

Mednarodni posvet o problemih mladega filmskega gledalca v Ludwigshafnu, ki je sestavni in uvodni del manheimskega filmskega tedna, je postal najbolj cenjena tribuna filmske vzgoje v Evropi. Tu se srečujejo filmski pedagogi — praktiki in teoretiki — z avtorji filmov in dobivajo informacije o novostih s področja filmske vzgoje v šoli, izobraževanja pedagogov, filmske ustvarjalnosti mladih in filmske proizvodnje za otroke in mladino.

Letos je med različnimi prikazi omembe vreden prispevek II. programa zahodnonemške televizije, ki je bil namenjen predšolskim otrokom. Televizijska serija je kazala življenje otrok "tretjega sveta". To je zelo humano zamišljena oddaja, ki naj bi otroke seznanila z načinom življenja otrok drugod in jim v zavest vtisnila podatek, da življenje mnogih otrok ni tako rožnato kot je njihovo. Prikazani dokumentarni prispevki pa so žal te razlike poudarjali bolj na didaktični kot na estetski ravni, kar gotovo ni v prid otrokovemu doživljanju. Poizkus pa vseeno priča o prizadevanju, ki odraža pošten angažma ustvarjalcev serije. Podoben sklop so tvorili filmi za otroke in retrospektiva neprekosljive Lotte Reiniger. Zanimiv je bil predvsem nemški film za otroke, ki si je pridobil svoje mesto v nemškem kulturnem prostoru šele zadnja leta in ki po svoji človeški angažiranosti in poetiki vstopa v sam vrh svetovnega filma za otroke. To velja predvsem za letos predvajani film **Rdeča nogavica** (Der rote Strumpf) Wolfganga Tumlerja, na za zabaven način obravnava resen problem sodobne družbe in razmišljanja o tem, kako urejati odnose med ljudmi brez predsodkov.

Prikazi učnih metod filmske vzgoje ali otroške filmske ustvarjalnosti niso prinesli

veliko novega. Pač pa sta poročili o dveh raziskavah — francoski in nemški nadaljevali splet razmišljanj o načinu in oblikovanju pomena filmskega sporočila pri mladem gledalcu. Precejšnjo pozornost je pritegnilo sporočilo francoskega centra Film in mladina o raziskavi, katere namen je bil dognati, kakšno je spominjanje in obnavljanje sporočila, ki ga otrok dobiva po vidno-slušni poti. Manjša, a po starosti, spolu, socialno-kulturnih izkušnjah raznolika skupina otrok je gledala preprosto risanko ter v obliki spisa ali stripa, omejenega na 12 sličic, povedala vsebinsko štirikrat v različnem časovnem razdobju: takoj po projekciji, naslednji dan, čez štirinajst dni in čez en mesec. Večina otrok se je odločila za pripoved v risbi. Mlajši so bili bolj spontani. Čeprav raziskava ne razčlenjuje tega pojava lahko trdimo, da je doživeti nekoliko starejših otrok omejevala preveč poenostavljena zgodba, ki je bila podana s prav tako enostavnimi oblikovnimi prijemi, ki otrok pač niso pritegnili. Film je tak, kakšen je bil, ponujal obnovo vsebine, ne pa oblikovanje sporočila. Prav zaradi tega je potrebno oprežno sprejeti trditve, da ni bilo izziva za odkrivanje moralnih vrednot. Tolmačenje statičnih podatkov Yvette Blardove dopolnjuje Eric Guillot z iskanjem pomena zbranih statističnih podatkov, spisov in stripov za ocenjevanje otrokovega sprejema in tudi zapomnljivosti filmskega sporočila. Trdi, da otrok pripovedovanje vsebine filma podreja načinu izražanja, ki se mu predlaga. Če otrok vsebino filma pripoveduje s pomočjo niza slik, pisanega besedila ali razgovora, uporablja različne instrumente, s katerimi označi film in organizira spomin. V danem primeru spomin obstaja le znotraj instrumentov, ki so otroku dani oziroma narekovani. Znotraj njih otrok selekcioniira posamezne posnetke in sekvence ter jim dodeljuje funkcijo v pripovedi, ki teme lji na veljavnih zakonih povezovanja in dejstvu, da je dobljeni odnos med dvema izbranima elementoma odraz otrokovih izkušenj. Zato pripoved nastaja na planu otrokovega vedenja, njena zgodba pa ni vedno istovetna tisti, ki jo posreduje avtor. Ker otrok težko potegne ločnico med posledico in posledičnostjo v pripovedi (posebno slikovni), nastane zmeda, iz katere otroci iščejo pot.

Ko so pozneje, v poprej omenjenih časovnih razmakih, ponovno obravnavali vsebino pripovedi gledanega filma, so se raziskovalci soočili z dejstvom, da je memoriranje zasnovano na oznakah — ustvarjenih pomenih — in ne na znakovni osnovi — sliki filmske pripovedi. Izkazalo se je, da otrok veže sprejeto vsebino na že poprej pridobljene izkušnje in zato zapaženemu določi pomen le takrat, kadar mu najde mesto v njih. Takrat si tudi zapomni posredovano vsebino in le-ta postane njegova last.

Na osnovi teh izsledkov je raziskava odprla vprašanje, ali je mogoče predvideti, kako posameznik zapaženemu dodeljuje pomen in kako le-ta ostane v njegovem spominu in končno, ali je film v tem svojem delovanju mogoče uporabiti na vzgojnem nivoju. Raziskava se je omejila od dokončnih trditve in od možnosti, da bi pedagoška praksa ponujala prevzem nekega pomena brez premisleka in se zavzela za takšno vzgojno delo, pri katerem naj bi bilo določanje pomena filmskega sporočila zasnovano na ustvarjalnem oblikovanju pomena. V tem vzgojnem procesu naj se otrok obravnava kot ustvarjalni sprejemnik, ki sam na osnovi svojih izkušenj išče pomen, ne pa kot prevzemnik sporočila, ki ga je za otroka nekdo oblikoval in mu ga tudi ponudil. Proces ustvarjanja pomena pa je za vzgojno delo najpomembnejše. Od stopnja je odvisno, ali bo delo ustvarjalno ali poustvarjalno.

Druga raziskava, ki jo je v letih 1979—81 izvedel Institut Film, televizija, mladina iz Münchna, je poizkušalo, razviti modele za pedagoško obravnavo nasilja na ekranu. Raziskave, ki so že pred tem obravnavale problem, so bile protislovne in tudi niso ponujale modela, ki bi omogočal vzgojno in ne moralizatorsko reagiranje na pojav. Teoretična analiza pojma nasilja je poudarila, da je na televiziji prisotnih več oblik nasilja: fizično (pretepanje), psihično (grožnje) in strukturalno (hierarhija v družini, službi). Raziskava pa je želela zvedeti, katere od navedenih oblik nasilja, ki se prikazujejo na televiziji, sprejemajo mladi, kakšne so razlage posameznih oblik in kako se mladi do nasilja opredeljujejo. Izkazalo se je, da nasilje vznemirja le takrat, ko ga mladi lahko povežejo z nasiljem v svojem

vsakodnevnem življenju. Večina pa sprejema nasilje na ekranu kot zabavo z zavestjo, da je vse, kar se kaže, izmišljeno in nevredno razmisleka. Bolj izobražene nasilje prizadene in v njem vidijo posredovanje določenih informacij o odnosih med ljudmi.

Trditev je narekovala posebne pedagoške prijeme. Iskane primernih oblik dela z mladimi, ki naj bi do nasilja na ekranu vzpostavljali tudi kritično distanco, se je usmerilo v prosti čas mladega človeka, ki izven šole ali delovnega mesta reagira bolj iskreno in bolj spontano. Pri tem sta se pokazali dve možnosti: ali razpravljati o nasilju na filmu in televiziji ter ostalih medijih množične kulture ali pa s filmsko ali video kamero posredovati lastne probleme in mnenja, oziroma predstaviti lastne življenjske situacije ter jih v svoji sredini tudi družbeno ovrednotiti.

Ker je ustvarjanje filma ali televizijske oddaje izrazita aktivna pot v spoznavanje medija in omogoča ustvarjalen pristop izbrani temi in z njim vrednotenje brez pedagoške instance, so v raziskavi dali prednost tej metodi. Takšen pristop upošteva predvsem načelno usmeritev tistega, ki snema in ne tistega, ki naj skupino vodi ter ne dopušča, da bi se izvajale določene naloge po nareku. Metoda predvsem omogoča pridobivanje znanja in vedenja z delom in ne z besedičenjem. Prav zaradi tega je priljubljena pri mladih, ki nasprotuje vsakršnemu poučevanju v prostem času. Če pa ob snemanju spoznavajo svoje družbeno okolje, postane snemanje način pridobivanja novega znanja, hkrati pa tudi način spoznavanja izraznih možnosti medija samega.

Tako zasnovano ustvarjalno delo s filmsko ali video kamero želi usposobiti mlade za komunikacijo z vsebinami, v katerih film in televizija ponujata nasilje. Zaradi tega mora biti pri tej nalogi pedagogova pozornost usmerjena v vsebinsko plat dela, ne pa na tehnično izvedbo. Če je razgovor o nasilju na televiziji razprava o mediju kot o sredstvu demonstracije ali informacije, potem aktivno delo s filmsko ali video kamero postane sredstvo za raziskovanje nasilja v okolju ter spoznavanje lastnih pogledov in mnenj. Izbor tem je pri takšnem delu najvažnejši. V njej se morajo ujeti izkušnje mladih, ki tvorijo skupino.

Skupni interes je tudi jamstvo, da se delo izpelje do konca. Oblika nasilja, ki se obravnava, naj se dotika nasilja, s katerim se mladi soočajo v vsakdanosti (težave v šoli, na delu, doma, nezadovoljivi pogoji stanovanja in prostega časa).

Spoznavanje nasilja po tej poti ni le novo pridobljeno znanje, temveč tudi samostojno oblikovanje izkušnje o tem, kako neka informacija nastaja. Razčlemba tistega, kar naj se snema, namreč izhaja iz osebne izkušnje. Ustvarjalčev osebni pristop opazovanemu nasilju spreminja obstoječe predstave, ki jih ima skupina o nasilju v nove, ki se odražajo v realiziranih posnetkih. Takšno učenje ob delu poudarja samostojno pridobivanje izkušenj in je zasnovano izključno na konfrontaciji z lastnim okoljem in ne na poduku o pojavu.

Pri takšnem delu je najvažnejša poslednja faza, v kateri skupina razpravlja o proizvodu, o tem, če je tisto, kar se je hotelo izraziti doseženo in če gledalci to tudi razumejo. S tem da se v pogovoru skupina opredeli do teme, ideje in realizacije, razčleni nastajanje informacije in postane odporna do vsiljevanih modelov vedenja — v našem primeru nasilja.

Trditev je zanimiva. Žal pa pri nas bolj težko izvedljiva, saj imamo v Evropi najslabšo mrežo mladinskih centrov, ki v prostem času poleg športa ponujajo tudi druge dejavnosti.

Oba navedena primera kažejo, da vzgoja ni nič drugega kot kreativno oblikovanje zavesti, ne pa delitev naukov. Postopek zahteva primerno šolane ljudi, ki bodo znanje o filmu umeli povezati z določenim pedagoškim znanjem. Žal je posvet pokazal, da je takšnih ljudi povsod premalo.

Referati in projekcije na posvetu so pokazali, da je evropska filmska pedagogika vključb nekaterim dogmatsko-avtoritativnim pojavom v zadnjih letih še vedno usmerjena intenzivno k osvobajanju človeške zavesti, k ustvarjanju mehanizmov kritične presoje, ki naj bi zagotovili neodvisnost posameznika od raznih manipulativnih trendov, ki žele človeka podrediti in ga vključiti v različna krдела.

Marjana Borčič

Slovenski filmski plakat zadnjih let

Na tretji mednarodni razstavi grafičnega designa in vizualnih komunikacij (ZGRAF 3), ki je bila novembra 1981 v Zagrebu je izstopal — tako v jugoslovanskem kulturnem prostoru kot v dodatni mednarodni selekciji — fenomen tako imenovanega "kulturnega plakata". Kot navaja v spremni publikaciji Ješa Denegri, ga negujejo redki pionirji iz vrst umetnikov, ne le zgolj iz idealističnih in prosvetljaljskih pobud, temveč tudi izhajajoč iz same realnosti, v kateri vse izraziteje delujejo zakonitosti ekonomskih in tržnih odnosov. Neglede na vzgibe, grafični design oziroma design vizualnih komunikacij vse izraziteje pridobiva status masovnega medija in vse bolj posega v **image** urbanega ambienta, predvsem pa vidno pripomore h kultiviranju oblikovalske zavesti. Kulturni plakat naj bi bil tisti komunikacijski, informativni vezni člen, ki nosi v sebi dosledno, likovno korektno vizualizacijo bistva. Ni pa naključje, da so v večini to prav plakati, ki jih naročajo kulturne institucije — bodisi za gledališke, filmske, koncertne in druge prireditve.

Filmski plakat nudi določeno informacijo o filmu in s tem, ko misel, srž filma prevede v likovno govorico, nadgradi tisto sporočilno funkcijo, ki sicer pripada špici filma. Po drugi strani pa ima (kot vsak plakat, ki ima svojega producenta) tisto manipulativno moč, da filmu pridobi občinstvo, čeprav ne more dvigniti kvalitete samega filma, kot je zapisal Jure Mikuž v spremni publikaciji prireditve "Slovenski film 1946—1981", ki je vključevala tudi razstavo slovenskega filmskega plakata. Mikužev tekst obravnava problematiko in razvoj slovenskega filmskega plakata.

Dejstvo je, da je bil vse do zadnjih let filmski plakat v slovenskem prostoru dokaj zapostavljeno področje, prepuščen naključju. Bil je "nujna dolžnost" s podcenjevanjem in nerefleksijo vloge tako potrebne informacije,

še posebno v okviru potreb časa, ko je vizuelni simbol, — znak nepogrešljiva komunikacijska vez vsakega načina občevanja. Plakati so bili predvsem funkcionalistični, ob nerazumevanju oblikovalskih problemov filmskega plakata so se v glavnem pojavile izrazite simbolistične tendence, poudarjanje likov glavnih igralcev ali značilnih prizorov filma, stremljenje po narativnosti in izrazito podrejanje utilitarnim potrebam propagande. Konkurenčno tržišče in poskusi vključevanja na domači in svetovni trg (predvsem preko festivalov, "tednov" in podobnih filmskih manifestacij), vse izrazitejši pojavi masovne kulture in (predvsem) prizadevanja posameznih grup in avtorjev, kot tudi filmskih delavcev, je vplivalo na "kulturnejše" predstavitev filmske produkcije.

Matjaž Vipotnik je kot stalni sodelavec Viba filma od 1976. dalje oblikoval enajst filmskih plakatov (*Vdovstvo Karoline Žašler*, *Sreča na vrvi*, *To so gadi*, *Ko zorijo jagode*, *Praznovanje pomladi*, *Moja draga Iza*, *Krč*, *Iskanja*, *Ubij me nežno*, *Prestop*, *Splav Meduze*). Kot že pri oblikovanju gledališkega, je tudi pri filmskem plakatu Vipotnikovo izhodišče poudarjeno kultiviranje estetskih vrednosti oziroma umetniške senzibilnosti. To je razvidno iz izbora za film tipičnih scen, likov ali detajlov, ki jih kombinira (navadno povečuje) s fotografsko montažo in barvno agresivnostjo v samostojne celote, dopolnjene z ustrezno izbrano tipografijo. Od načina zaustavitve in naknadne "statične montaže" filmske slike je odstopil pri plakatu filmov *Krč* in



Splav Meduze in se na nek način še bolj približal bistvu filma — vsebini, razpoloženju in idejnosti, ki ga filma nosita v sebi (nagrada za najboljši celostni pristop v oblikovanju grafične podobe filma na FIJF v Pulju 1980). To velja predvsem za plakat filma *Splav Meduze*, kjer nas s korektno montažo, barvno skladnostjo, tipografsko jasnostjo in znakovno simboliko ("štoparica" z zvezdo, srpom, kladivom in Leninovo figuro, ki jo **nekdo** drži v roki), dostojno obvesti, s kakšnim filmom se bomo srečali. Letošnji ZGRAF je omenjeni plakat začuda spregledal (kot tudi Bavčarjev *Nasvidenje v naslednji vojni* in Papičev *Krizno obdobje*).

Za slovensko filmsko produkcijo leta 81 je plakat za Slavkov film *Krizno obdobje* oblikoval Zdravko Papič, Filip Dorin pa si je (v manjši nakladi) *Jonov let* oblikoval sam. Oba plakata sta bolj "meditativna", vizuelno neagresivna in neizrazita in (saj) oba pokrivate smisel filma.

Papič je uporabil tehniko "neposredne pripovedi" — medla, črno-bela izrisana podoba glavnega igralca Komela, ki z izrisanim labirintom v glavi apelira na tisto razbitost in iskanje Slavkovega filma oziroma glavnega protagonista, ki zaradi nedefinirane, nerazločene želje ne zmore jasne odločitve.

Najobsežnejši dosje filmskega plakata v širšem smislu ima Stefan Borota, ki je oblikoval plakate ob retrospektivah nekaterih cineastov v dvorani Jugoslovanske kino-

teke (t. i. "torkovi večeri" Društva slovenskih filmskih delavcev v Ljubljani). Borotove uspele predelave filmskega opusa posameznih avtorjev v likovne simbole temeljijo predvsem na njegovem obširnem kinotečnem filmskem znanju. Borotovi znakovni simboli niso pretirani ali prenapeti, slikovna informacija je čista in se ne tepe s tipografsko-tekstovno rešitvijo (*Eisenstein, Robert Bresson, Roberto Rossellini, C. T. Dreyer, Črna lista, Teden madžarskega filma*). V Borotovih plakatih se prepozna — ob tistem, kar je vidno — tisto, kar je "zadaj" in deluje globlje kot eksplisitna slika. Na ta način se smisel ne proizvede iz samega racionalnega diskurza, temveč iz slike, barve, pisave in vseh tistih momentov, ki mešajo simbole z določeno investicijo. Bressonov plakat, tako kot vsi njegovi filmi ni le "lepa slika" — vsebuje le tisto, kar je potrebno in nujno. Je namig na prestop, ki ga je s tisto optimistično vednostjo, da je vedno mogoč pobeg, če obstaja vera v svobodo — gojil sleherni Bressonov lik.

Na plakatu C. T. Dreyerja so zaobjete vse osnovne preukpacije cineasta (moška želja, ženska moč, represija, anksiozna spolnost) v hladnem, a veličastnem meču. Med omenjenimi "retrospektivnimi plakati" Stefana Borote pa najbolj izstopa oblikovska rešitev Eisensteina.

Ranko Novak je pred leti oblikoval plakat ob kinotečni retrospektivi hollywoodskega filma, sicer pa je avtor plakatov in katalogov raznih filmskih manifestacij (*Festival igranega filma v Pulju, itd.*). Plakat Pulj 81: v "žrtveni prostor" arene vrženi filmski kolut, ki lebdi v vesolju in naglašja spektakularnosti "večnih iger" (v kolikor se spuščamo v tovrstno odčitavanje), ki jo napoveduje tipična ameriška tipografija.

Pričujoči zapis ni zasnovan tako široko, da bi temeljiteje in sistematično obdelal vse tiste "sekundarne dejavnosti" (a ne nepomembne, čeprav stalno zapostavljene), ki vključujejo širše komunikacijske usluge od celostnih podob, filmskih publikacij do mikro urbane opreme (informativne table, izložbena okna itd.).

Nujno je, da ga v bodoče razširimo tudi v to smer.

Majda Širca

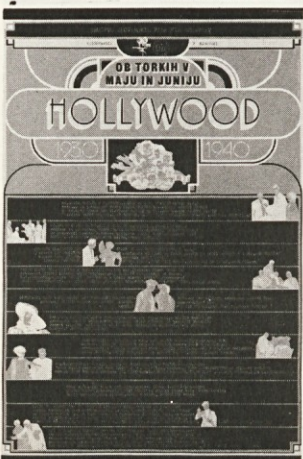
Dejavnost ŠKUC-a '81 in poskus programa v letu 1982

Center za študentski film, kot se ponosno imenuje filmska sekcija v ŠKUC, nastopa v zadnjih treh letih kot eden izmed štirih ponudnikov filmskega programa v Ljubljani. Poleg kinematografov, Kinoteke in televizije je ŠKUC tisti prostor, ki omogoča predstavitev takšnega filma, ki v sporedu omenjenih treh akterjev ne nastopa. Gre predvsem za predstavitev tako imenovane drugačnega (čistega, totalnega alternativnega) filma, za spremljanje tistih filmskih gibanj v svetu, ki si večinoma tudi ne priborijo vstopa v naš redni kinematografski spored (ameriški neodvisni film, mladi nemški film, kanadski eksperimentalni film...): Pregled jugoslovanskega celovečernega in kratkometražnega filma petdesetih in šestdesetih let pa je dobrodošla in nujna informacija o tem, da smo včasih znali deliti filme kot je nujna tudi predstavitev snovanj amaterskih filmskih ustvarjalcev, ki vsaj v Ljubljani nimajo možnosti za javno predvajanje svojih filmov. Skromnim finančnim in s tem tudi tehničnim možnostim navkljub, je ŠKUC uspel tudi v tem stabilizacijskem letu ohraniti kontinuiteto svojega filmskega sporeda. Poleg avtorjev, ki so svojo kritiško predstavitev že doživeli na straneh Ekрана (Werner Herzog, Alain Fleischer, Ivan Faktor), so se predstavili tudi mnogi drugi. Videli smo tri programe ameriškega dokumentarnega filma (Flaherty, Storek, Ivens, Huston, Van Dyke, Lorenz...) in dva izbora jugoslovanskih kratkometražnih in dokumentarnih filmov (Makavejev, Škanata, Gilič, Puriša Djordjević, Žilnik, Lazić, Slijepčević), v okviru študentskega filmskega gledališča pa Lisice Krsta Papiča, Brezo Anteja Babaje in *Življenjsko pot Bude Brakusa* Želimirja Žilnika. S tako imenovanimi filmi umetnikov so se predstavili Goran Djordjević, Emil Memon, Zdzislaw Sosnowski in Teresa Tyszkiewicz. Djordjević in Memon sta imela projekcije v sklopu razstav s to razliko, da je bil Djordjevićev

film nasledek njegovih likovnih raziskovanj, Memon pa je razstavo zasnoval prav na povečavi kadrov in svojih filmov. Tudi poljska gosta dojemata film le kot enega izmed medijev znotraj njunega umetniškega delovanja. Tako sta odnos med človekom oz. človeškim telesom, materijo, svetlobo in zvokom najprej prikazala "v živo", nato pa sta to reproducirala s pomočjo filmskega traku.

Zagrebčan Ivan Ladislav Galata je bil za škucovsko publiko dvakratno zanimiv, najprej kot raziskovalec filmskega in video medija, nato pa še kot vodja zagrebškega Centra za multimedialna raziskovanja. Poleg projekcije svojih filmov je prikazal še obširno dokumentacijo o žitju in bitju zagrebškega SKC, ki svojo dejavnost (lahko) vnaša tudi v samo mestno jedro. Serijo projekcij v čakalnici zagrebške železniške postaje so npr. izvedli tako, da so prikazovali filme, ki se vsebinsko kakorkoli vežejo na vlake, torej od *Umora v Orient ekspresu* do *Strogo nadzorovanih vlakov*. Mimogrede, podobno akcijo smo hoteli izvesti tudi v Ljubljani, vendar za to nismo dobili ustreznega dovoljenja, ker bi menda ogrozili varnost potnikov. Na fasade blokov nekega zagrebškega naselja so istočasno projicirali več različnih celovečercov, ki so jih stanovalci lahko gledali skozi okna in z balkonov, tisti pa, ki niso bili zadovoljni z "dodeljenim" filmom na sosednji fasadi, so se lahko sprehodili po naselju in si izbrali "svoj" film.

December je bil v znamenju eksperimenta. Najprej izbor nemških eksperimentalnih filmov Neumanna, Pape, Busstorfa, Olbricha, Telcherja in Hefta. Druži jih ista preokupacija, ki se kaže predvsem v uporabi montažnega postopka in kamere, ki večinoma le menja rakurze, medtem ko je objekt snemanja nemška ubrana sredina. Serija kanadskih eksperimentalnih filmov, ki smo jih dobili s posredovanjem kanadske ambasade, se je začela z retrospektivo filmov



Normana McLaren. Navedomno je McLaren največji preizkuševalec možnosti, ki jih ponuja filmski medij. Dostikrat sploh ne uporablja filmske kamere, temveč nanaša svoje risbe naravnost na filmski trak. V nekaterih filmih pa je tudi zvok nanašal fizično, se pravi brez snemalnega aparatur. V svojstvenem stilu, kjer liki samo simbolizirajo pojavni svet in so zreducirani na arabeske, linije, ki se gibljejo in izmenjavajo v ritmu. McLaren je povezal svoje prvo strast — risanje — s filmsko sliko v gibu in nam odprl nove prostore za doživljanje risb in filmov.

V preostalih štirih programih, ki jih Kanadčani ponujajo kot eksperimentalne, je bilo med tridesetimi naslovi bore malo eksperimentalnih filmov. Večinoma so bili v programu zastopani igrani in dokumentarni filmi s konca šestdesetih in začetka sedemdesetih let in le nekajkrat so avtorji posegli po, tudi za tisti čas, bolj svežih vsebinskih in tehničnih prijemih.

Standardni čas Michaela Snowa lahko imenujem eksperimentalni film. Kraj dogajanja je soba, v kateri bolj čutimo kot pa vidimo ljudi. Kamera se giblje naprej in nazaj, navzgor in navzdol in le v trenutkih spremembe rakurza lovi detajle te sobe, pri čemer je zvok sinhron z gibanjem kamere in tako omogoča avtentično filmsko doživetje.

Prava italijanska pizza Davida Rimmerja je statični posnetek vhoda v pizzerijo, dinamiko pa je avtor, ki je ta film snemal v vseh štirih letnih časih, dosegel z montažo, animacijo, upočasnjenim gibanjem in fiksacijami posnetkov. Film je zanimiv tudi po svoji dokumentarno-etnološki plati, saj prikazuje navade in življenjski ritem Newyorčanov skozi na prvi pogled banalno vstopanje in izstopanje iz pizzerije.

Sinovi barda poezije Michaela Ondaatjeja je dokumentarec o kanadskem pesniku konkretne in vizualne poezije B. P. Nicholu. Film raziskuje odnos med pesnikovim in realnim svetom in prikazuje pesnikov angažiran poskus presežanja dane realnosti.

Izvirno je rešil problem reminiscence Peter Bryant v **Bra-tih Rocco**. Film se prične s srečanjem dveh prijateljev, ki se nista videla že nekaj let, namesto njunih spominov pa vskoči črnobeli film,

ki sta ga pred leti skupaj snemala.

V ŠKUC-u je bila, poleg sporeda "tujih" filmov, predstavljena tudi produkcija avtorjev, ki delujejo znotraj Centra za študentski film. Svoje ustvarjalne moči pa so preverili tudi na nekaterih domačih in tujih festivalih tovrstnega filma. Sodelovali so na Srečanju jugoslovanskega alternativnega filma v Splitu, MAFAF, Tednu domačega filma v Celju, gostovali v Novem Sadu in Somboru v okviru Dnevoev slovenske kulture v Vojvodini ter sodelovali pri dveh seminarjih, ki jih je organizirala Zveza kulturnih organizacij Slovenije. Na mednarodnem področju sta sodelovala Franci Slak in Slobodan Valentinčič. Slak je dobil prvo nagrado na festivalu v Ann Harbournu v ZDA za **Dnevne novice**, Valentinčič pa je bil povabljen na kanadski mednarodni festival.

V letu 82 ostajajo programske smernice iste. Konkretnije pa bo program vseboval pregled mladega nemškega filma (Wenders, Kluge, Schroeter) pregled francoskega filma (Marcel Pagnol, Marguerite Duras, Agnes Varda) avtorske večere jugoslovanske alternative (Obrenov, Matič, Gotovac, Peripović, Šimunić), holandski eksperimentalni film, izbora iz francosko-švicarske fundacije Cinema en marge in britanske Womens Work in Distribution. V smislu "videti in ponovno videti" pripravljamo v okviru študentskega filmskega gledališča pregled jugoslovanskega filma šestdesetih in sedemdesetih let, obstajajo pa tudi možnosti, da si ogledamo serijo ameriških in angleških glasbenih filmov.

Ker tvori ŠKUC skupaj s sorodnimi centri v Zagrebu in Beogradu osnovo za alternativno distribucijo, predstavlja nadaljnji korak v tej smeri razprostriti to mrežo po Sloveniji, saj le tako lahko omogočimo sporno preverjanje živih tokov "drugačnega" filma. Med prednostne delovne naloge uvrščamo tudi organiziran prodor na mednarodno področje. Gre predvsem za sodelovanje na Forumu mladih v Berlinu, na Festivalu eksperimentalnega filma v Amsterdamu in pa na Mednarodnem festivalu mladih filmarjev v Hyerresu v Franciji, ki bo prihodnje leto potekal v znamenju jugoslovanskih in vzhodnoevropskih ustvarjalcev.

Bojan Žorga

nove revije

filmska kultura 134

Osrrednja pozornost je v pričujoči številki posvečena letošnjemu beneškemu festivalu. Stevo Ostojič piše v članku "Film se obnavlja" o svojih vtisih s te filmske prireditve, pri čemer daje seveda še poseben poudarek jugoslovanskemu deležu na festivalu, saj je Emir Kusturica dobil "Zlatega leva" za debitanski film, to pa je po rangi druga nagrada v Benetkah. Hkrati ko poroča o tem, kako sta bila sprejeta na festivalu in v italijanskem tisku ostala dva naša zastopnika, t.j. Bulajičeva "Visoka napetost" in Zafranovičeva "Padec Italije", pa ob filmu zmagovalke festivala Margarethe von Trotta "Svinčeni časi" ugotavlja, da se je morda s tem filmom pričel nov krog "nemškega novega filma", potem, ko se je zadnji krog končal s Fassbinderjem. V tem kontekstu velja omeniti tudi krajši esej Gorana Babiča o igralcu Slobodanu Aligrudiću, ki ga je navdihnili prav njegova vloga v Kusturicinem filmu "Se spominjaš Doly Bel".

Zanimivo branje se ponuja pod naslovom "Film v Mozambiku". Alfonso Gumucio Dagrón natančno popisuje nastanek in razvoj mozambiške kinematografije od kolonialnih časov prek časa osvobodilne vojne do danes, ko je dežela svobodna in neodvisna. Dragutin Popović, snemalec Filmskih novosti, ki je snemal nekatere ključne dogodke v času osvobodilnega boja in po njem, in je bil v tesnem stiku z mozambiško kinematografijo, pa objavlja zanimivo memoar-



VENECIJA 81

134

filmska kultura

sko gradivo o neki izkušnji in praksi, ki ni le ozko kinematografska.

Pod naslovom "Klovni za vse letne čase" objavlja Vladimir Pogačič tekst o Chaplinu, Keatonu in Haroldu Loydu. Prikazati skuša predvsem bistvene stilne in vsebinske distinkcije med komiko treh velikanov filmske komedije.

V stalni rubriki "V iskanju estetike ekrana", ki jo ureja dr. Dušan Stojanović, sta objavljena teksta Georga Bluestona "Roman v filmu" in Vojislava D. Nikčevića "Film in književnost". Gre za teoretska prispevka, ki skušata kljub temu, da je bilo o tem vprašanju že veliko napisanega, osvetliti to problematiko z nekaterih novih vidikov.

S. S.

video periodika

V času mannheimskega filmskega tedna (oktober 1981) se je pojavil manifest, ki ga je izdala skupina avtorjev Gabor Boby (Madžarska), Astrid Heibach (ZR Nemčija), George Pinter (ZDA) in Jozef Rabakowski (Poljska). V njem je prisotna zahteva po oživljanju filmskega eksperimenta in hitrejšemu posredovanju novih dosežkov. V ta namen naj bi začela izhajati posebna enciklopedijsko usmerjena video periodika, ki naj bi zainteresiranim 4 x letno posredovala video prispevke o raziskovanju medija ter umetniškega oblikovanja, njegovih novih funkcijah in mesta v kulturnem življenju. Na ta način bi se oblikovala mednarodna distribucijska mreža, ki bi omogočala strokovno dozorevanje znatno širšemu krogu filmskih ustvarjalcev. Glede na to, da je producent Ma-film pripravljen podpreti akcijo, se lahko zgodi, da mannheimski manifest odpira z možnostjo prikazovanja alternativnega filma novo obdobje kinematografije.

m.b.



in memoriam

Marjan Meglič (1929—1981)

Umrli je Marjan Meglič. Nenadoma. Naš Marjan. Dvainpetdeset let star. Za gledalce naših domačih filmov najbrže tisto ime, ki se je tolikokrat pojavljalo pod nazivom "tonski mojster". Za slovenske filmske delavce in še posebej za vse realizatorje, člane ekip igranih filmov v Sloveniji in v vsej Jugoslaviji pa človek, ki je bil vedno dobrodošel, nepogrešljiv sodelavec in spremljevalec, zelo zvest in trmast spremljevalec vse tiste poti, ki jo vedno znova imenujemo proces nastajanja filma, še posebej igranega filma. Najbrže ni filmskega igralca v državi, ki ga Marjan ne bi poznal, snemal in mu tudi kdaj svetoval; najbrže tudi ni režiserja, ki njegovega dela ne bi cenil. Nadvse pa so ga cenili tisti ljudje, ki v naših pogojih finansiranja in mukotrnega nastajanja vsakega filma vedo, kaj je ekipa, kako ekipa živi in diha in kaj vsakdo v ekipi, ki želi narediti film čim boljši in čim uspešnejši, pomeni.

Marjan Meglič je poznal filmsko delo. Poznal je dobra razgovore okrog stroškov, pričakovanja, nestrpnosti, živčne vojne okrog denarja, zasedbe in stroškov, dodobra je izkusil, kako težko nastaja organizirana, omikana filmska zavest. Zgodaj je doumel, da se bodo strukture, ki o filmski umetnosti pri nas odločajo, le počasi spoznavale s tehnologijo, le počasi bodo razumeli, kakšno borbo štiridesetih ljudi ekipe predstavlja postopno in natančno vodenje luščenja vedno drugačije vizije in filma iz vsega nereda, organizacijskih nesporazumov in letanj okrog igralcev, prevoza in sredstev, ki jih naš mladi film še vedno pozna.

Včasih se je okrog nesporazumov in še pogostejših krivic razburjal, velikokrat je s svojim temperamentom "decemberca", kakor je rad sam imenoval svojo naravo Strelca, skušal preobrniti pozornosti, vzgajati druge, nešteto krat je opravil marsikaj, kar ni bilo zapisano v njegovih obveznostih. Sicer je bil blag, dostojen in iskren prijatelj vsaki ekipi, vsaki podobno "ad hoc" sestavljeni skupini ljudi, ki je zaradi odobrenih sanj maloštevilnih ljudi, ki se temu posvečajo s srcem in znanjem, zdrseli v nov projekt, v novo borbo, velikokrat v novo finančno avanturo, v

kateri je vedno odločalo prijateljstvo in skupna vera v to, da bo rezultat dela pomembno dejanje, da bo doprineslo k oblikovanju iskanja resnice o našem življenju. Zaradi tega smo Marjana imeli radi, zaradi tega so ga vedno znova zahtevali od vsepovsod iz Jugoslavije. Kar je strašno, je tudi to, da se mi včasih zazdi, da smo ga zaradi tega tudi tako zgodaj izgubili...

Taki so pogoji dela pri sedmi umetnosti v malih civilizacijah, še posebej v majhnem narodu, ki zna biti neusmiljen in grob, tudi slepo zaverovan v tisto, kar mu po tradicionalni povojni površnosti popularnih revij prinašajo izmišljeni in prepisani dokumenti, ki povzdigujejo na tujem zabeležene "lažne dogodke", potem pa jih našemu zbeganemu in velikokrat od mnogih problemov neurejenemu človeku prinašajo pod barvnimi ovojnici kot pomembne resnice in dosežke. Čeprav je najbrže velikokrat večji čudež, da se v tako malih sredinah rojevajo tudi drugačni projekti, ne vedno dobri, pa vendar zavezujoči s svojimi hotenji in tudi s svojimi, grenko plačanimi neuspehi.

Marjan Meglič je zvočno oblikoval večino filmov Štiglica, Bauerja, Golika, Radivojeviča, Djordjeviča, Grliča, Duletiča, Klopčiča, svojo mojstrsko pot pa je začel — kakor mnogi drugi — pri našem gostu v petdesetih letih, pri Františku Čapu in vse do njegove smrti ostal njegov najljubši tonski mojster.

Marjan se je odlikoval malodane z absolutnim poslušom, zato je bila njegova pomoč pri snemanju filmske glasbe še posebej zaželjena. Skladatelji so ga zatejali, čakali nanj in Marjan je snemal, svetoval, preizkušal. Ne nazadnje je storil veliko za razvoj same zvočne montaže, za ocenjevanje tonske kulise v času, ko so naši prvi avtorji še vedno glasno računali, kako se obide pravilo optične osi in na katero stran mora gledati Janez, da bo videl Petra.

V to generacijo naših in jugoslovanskih filmskih začetkov je vstopal Marjan Meglič, kakor je sam poudarjal, eden najzvestejših učencev mojstra Rudija Omote, ki se je sam — po enem pogostih in za slovenski film najbrže tudi usodnih nesporazumov — skoraj moral umakniti in to v trenutku, ko je pravzaprav najboljši, kar smo tonske tehnike sploh posredovali, tudi sam izdelal in montiral. In vse to še v zastarelem, slabo izoliranem telovadnem domu v Šentvidu, kjer so se naše najkvalitetnejše tonske kulise rojevale tri desetletja. V Šentvidu je Marjan dokončal obdelavo večine svojih filmov, tu je mojster Adamič preigral toliko not svoje glasbe, kolikor je najbrž zlepa ne bo moč pripisati komu od prihodnjih komponistov in tu, ne nazadnje, je slovenski film spregovoril. Sedanji studio Helidona, še vedno v enakem urbanističnem neredu, mora enkrat dobiti vzdano ploščo, ki jo lahko najbrž postavijo zanamci, ko bodo kdaj prebirali in preštevali dela in trud, vse nesporazume in uspehe našega filma.

Naš domači film je ta studio v sedemdesetih letih izgubil. Tudi kažipoti filmske kulture so doživeli temeljite prekucije: občutek imam, da je porast splošnega apetita in hlastanja po vsem mogočem zakril in razvrednotil vse tisto naravno in nam lastno, kar je ta najmlajša umetnost mukoma postavljala in uveljavljala prvi desetletji.

Spopad domače produkcije, še posebej s projekti, ki so jim posamezniki pritaknili predikate "posebnega pomena", nezadržno upadanje kvalitete distribucije in vsesplošno popuščenje pred stihjskim, norim in cenenim so zahtevali svoje. Tudi Marjan Meglič se je moral vključevati v tisto, kar je po pisanju nekaterih naših časopisov postal posnemanja vreden vzor.

Nora, prenapeta in skrajno brutalna norma snemanja igranega filma, ki pokriva dobre tri tedne dela. Dvajset dni, petindvajset dni... Neprekinjen stres! Masovke, krš, veter, mraz, dež in sneg, pa vedno znova eksplozije, petarde, stereo efekti in ognjemeti, punk glasba in ceneno jodlanje po pločevinastih in elektronskih cevih, ki prevpija trušč prometa. Neredna hrana, mrzli kombiji, neurejeni bivalni prostori. Igralci z vseh vetrov, hripavi, bolni, utrujeni. Snemati je treba z enim, dvema, tremi mikrofoni. Tudi še potem, ko ekipa odide. Vodo, šepet, pesmi, strele, valove, morje, korake. "Meglič bo že to napravil," so večkrat rekli... Vse to za publiko, ki tako ali tako ne more več vedeti, kaj soditi v dobro in kaj v nedoraslo kinematografsko kulturo.

V ti splošni krizi meril in brezglavega iskanja koordinat našega filma mora tudi slovenski filmski delavec vztrajati, delati, sicer se njegova strokovnost izgublja. Zato so tu "kolegi", kakor je Marjan vedno znova zagotavljal v svojih grenkih trenutkih utrujenosti in razočaranj. Svojim sodelavcem se je Marjan silovito razdajal. Njegovim sodelavcem, kadar jih je cenil, družini in svoji ljubljeni ženi

Boži, v kateri je — kakor je sam rekel — imel najbolj vestnega ocenjevalca svojega dela — je veljala vsa njegova ljubezen in vsa pozornost.

Tudi sam se je znal boriti za kolege, ne nazadnje znotraj produkcije, kadar so na škodo domačega filma prodajali tonsko tehniko tujim produkcijam. Velikokrat tudi zato, da je film prišel v Pulj. V to skalnato Meko vojaškega garnizona, z mornarji v belih oblekah, s psovkami in okusom, ki mu ne veš ne stopnje ne imena, pod odprtim nebom in zvezdami, kjer se mnogonacionalnost naše konstrukcije razkazuje v interesih, ki včasih nagrajujejo tudi umetniške dosežke. V avditoriju, ki je za mnoge najbolj odločujoč samo zato, ker je najštevilnejši!

V tej zmedii kriterijev je trdovratno delal in izgorel naš Marjan Meglič, preprost, pošten in skrajno ustrežljiv tonski mojster slovenskega filma. V vsem njegovem delu je bilo nekaj tistega redkega daru in norosti, ki ju nikoli ne moremo popolnoma pojasniti in ki bi jima lahko rekli dobrohotnost tega sveta, kakršnakoli že je...

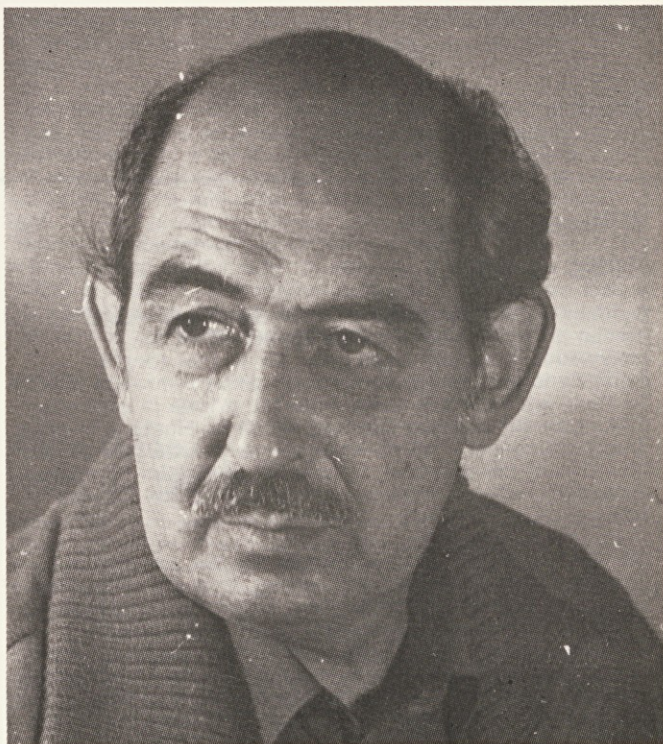
Matjaž Klopčič

in memoriam

Primož Kozak (1929—1981)

Primož Kozak je sodeloval pri filmu in televiziji kot scenarist, posneta sta bila filma Zarota in Grajski biki in televizijska igra Direktor, bil pa je nekaj časa tudi dramaturg pri Triglav filmu in umetniški svetovalec pri RTV Ljubljana. Že na prvi pogled je razvidno, da je njegovo delo pri obeh medijih izrazil samosvojega, izvirnega duha, ki se ne giblje v svetu utrjenih konvencij, ampak razpira nove vidike in uveljavlja nove vrednote. Tako v izvorni scenaristiki ni stopal po varnih, preizkušenih poteh, ampak je ustvaril poseben, zanj značilen tip scenarija, ki je v njem lahko kar najbolj izrazil svoje razmerje do sveta in človeka. V ospredje je postavil probleme, ki so ga vznemirjali in ki so se mu kazali kot središčni; izpostavljal jih je v avtentični obliki, nezastri in neizkrivljeni, v posebni, specifični formalno estetski podobi, v kateri se je izkristalizirala in neposredno izrazila vsebinska naravnost njegovih zamisli. Tu je izrazil svoja spoznanja o svetu, svoj odnos do življenja in svoja intimna spoznanja brez karkršnihkoli pridrzkov; tu, v umetniškem delu, ni nikakršnih blokad, nikakršne "previdnosti" in "ozirov", ki bi vstopale med njega in njegovo vizijo in meglele in zastrnjevale njegovo stvariteljsko snovanje. Njegov svet je pristen, avtentičen in nepotvorjen in se kaže v posebni organiziranosti snovi in njeni interpretaciji, v kateri nedvoumno potrjuje, da mu je docela tuja in nezadostna kakršnakoli zgolj "strokovna" kombinatorika in dramaturška "veščina". Scenaristiko je akcentuiral kot izrazito umetniško dejanje, ki govori o svetu na sicer specifičen način, v jeziku svoje lastne sintakse, ki pa se hkrati ne more skrivati za plotom svojega "métiera" in obnavlja stereotipne obrazce, obrabljene in brezosebne.

Seveda Kozak v svojih scenarijih nikjer ne eksplicira, pojasnjuje svojega razmerja do življenja neposredno, nikjer ni podučno navzoč in ne tolmači in razlaga svojih pogledov. Skoraj se zdi, da je na poseben način nevtralen in zgolj "objektiven", kot da pušča, da govori življenje samo, in da je vsak junak zgolj reprezentant svojih "tez". Vsaka oseba, vsak junak ima svoje razloge, da ravna tako, kot ravna; kot da jih Kozak zgolj spremlja, da razkrivajo pred nami svoj spiritus agens dejanj in ravnaj, svojo najglobljo motiviranost v kar najbolj neposredni avtentični obliki. Kozak svojih junakov ne želi razlagati in jih vrednostno opredeljevati. Ne želi jih iz varne razdalje vrednotiti,



ocenjevati, skratka, ne želi biti moder vseved, ki ima v zakupu resnico in pravico, da sodi o življenju. Ne, pušča nam svobodo, da se sami odločamo, da sami ocenjujemo prikazane življenjske pojave in jim izmerimo njihovo vrednost in pomen, tako pa že na poseben način vstopamo v svet Kozakovih vizij in ne moremo biti v njem zgolj pasivni opazovalci. Kozak kakor da zgolj niza vedno nove in nove podatke, tako da vstopamo v vse bolj razčlenjen svet, zapleten in večkrat protisloven, v katerem se ne ponuja kar vnaprej "resnica" za priročno rabo. Svet je osvetljen z različnih vidikov, vsaka oseba pripoveduje svojo resnico, vsakdo je prikazan z različnih zornih kotov, kot se vidi sam in kot ga vidijo druge osebe, in ta splet različnih videnj stavlja večkrat pod vprašaj naše že utrjene predstave, ki smo si jih ustvarili na osnovi podatkov.

Tako Kozakov svet ni statičen; je v nenehnem gibanju, spreminjanju, menjavah, zanj je značilna nepredvidljivost, negotovost, različne možnosti. Vedno znova dobivamo podatke, ki nam osvetljujejo z novih vidikov "probleme" in načenjajo naše že gotove sodbe o tem ali onem vprašanju. Iščemo, sodimo, tvegamo, smo demantirani, upoštevati moramo nove informacije in naenkrat se nam v novi luči kažejo stvari, o katerih smo sodili, da smo jim že izmerili njihovo vrednost. Vstopamo v vedno nov prostor, naša perspektiva je perspektiva odkrivanja, iskanja, novih vznemirljivih razkritij in spoznanj. Prostor se na ta način širi, problemsko žarišče dobiva vse širše razsežnosti, iz konfrontacij junakov in njihovega agiranja pa se na ozadju riše Kozakova vizija sveta, nevsiljiva pa vendarle zgovorna. Kozakovi junaki živijo svoj svet intenzivno, svoje pozicije ne prikrivajo in jo živijo scela. Prav zato tudi njihova intelektualna orientacija ni zgolj abstraktna kategorija, ampak živa, v praksi preizkušana in potrjevana resnica. V tem smislu ni dvojnosti pri Kozakovih junakih: njihove eksplikacije, njihova stališča nikakor niso zbolj načelne deklaracije, ampak strastno razgreta podoba njihovih interesov in strasti. Tako so njihova stališča izraz njihove najbolj intimne orientacije, v kateri se razkrivajo sami temelji človekove osebnosti v vsej neposrednosti in pristnosti. Junaki živijo sicer v dramatično razgibanem svetu tez in antez, vendar tako, da so nasprotja oživljena skozi medsebojna razmerja in idejna pozicija junakov ni oddvojena, odtrgana od njihovega intimnega sveta, ampak so, kot rečeno, tudi njihova najbolj abstraktna idejna stališča izraz njihove enkratne individualne pozicije, ki jo živijo in ki jo potrjujejo z dejanji. S tako interpretacijo sveta in pojmovanjem scenaristike pa je Primož Kozak razprl vidike, ki jih poslej slovenski film in televizija ne bosta mogli obiti.

In memoriam**William Wyler**
(1902 — 1981)

William Wyler se je vpisal v zgodovino ameriškega filma kot izreden profesionalca, ki so ga spoštovali veliki hollywoodski režiserji zlasti zato, ker je znal združiti ambiciozno pripoved in komercialni diktat filmskega tržišča. Ta sreča je doletela le redke ameriške avtorje in zato lahko toliko bolj občudujemo Hawksa, Wilderja, Hustona in nekaj drugih režiserjev, ki so do kolege Wylerja kazali tisto mero "stanovske" nesebičnosti, ki nam kot običajnim filmskim gledalcem nedvomno pomeni pozornost najbolj intimne vrste.

Ob Wylerjevi smrti sem se spomnil nečesa, kar me kot človeka, ki ima rad film, vedno znova vznemirja. Spomnil sem se na Andréja Bazina, ki je s svojim lepim tekstom ("William Wyler ou le janséniste de la mise en scène", *Revue du cinéma*, 1948) "neposredno kriv" za pokojnikovo evropsko slavo in na njegovo sijajno beležko, ki zaključuje ponatis tega teksta v knjigi "Qu'est-ce que le cinéma" (1958), kjer Bazin pošteno prizna, da je Wylerja nekoliko precenil. Gre za neobremenjeno priznanje velikega poznavalca filma, ki je uvidel nujnost korekcije lastnih stališč in za gesto, ki je nedvomno eno najlepših dejanj v zgodovini filmske kritike. Bazin je začutil, da mlada kritika ni več tako navdušena nad Wylerjevim delom in skušal je razumeti njena stališča ne da bi bistveno spremenil svoje navdušenje nad Wylerjem ali da bi s svojo avtoriteto nastopil proti mladi kritiki, ki je Wylerja ocenila kot "filmskega akademika". Bazin je svojim nekdanjim mislim dodal majhno beležko, ki je pustila povsem odprto pot vsem nadaljnjim razmislekem o delu Williama Wylerja: "Ob prebiranju članka, ki sem ga napisal pred desetimi leti, čutim potrebo, da ga prilagodim današnjemu bralcu in svojim sedanjim občutkom (op. v letu 1958). Če se mi ne bi te analize še dandanes zdele zanimive, kljub mojemu nekdanjemu navdušenju nad Wylerjem ne bi posvečal tolikšne pozornosti režiserju, ki ga je čas tako zelo oskubil. Bili so pač časi, ko se je vzklikalo: Dol s Fordom, naj živi Wyler! Zgodovina ni prisluhnila temu klicu in kamorkoli postavimo Johna Forda, moramo Wylerja postaviti še nižje..." S temi besedami je André Bazin opozoril, da je nesmiselno vzklikati neke absolutne sodbe, ker je Fordov opus nedvomno pomembnejši od Wylerjevega, kar pa ne pomeni, da ne smemo več ljubiti filmskega rokopisa nekaterih Wylerjevih filmov. V tej dragoceni misli najbrž lahko iščemo zakrite vzgibe, ki bodo nekega dne prav gotovo prispevali k rehabilitaciji Wylerjevega dela.

Čeprav se Wylerjevo filmsko delo uokvirja v spoštljivo dolgem časovnem razdobju (1926—1970), so njegova "najboljša filmska leta" ujeta v čas med 1936. (Dodsworth) in 1946. letom (The Best Years of Our Life — Najboljša leta našega življenja), ko je sodeloval s producentom Samuelom Goldwynom in snemalcem Greggom Tolandom. Filme, ki jih je Wyler posnel v tem času, (Dodsworth, Come and Get It

— Pridite in dobili boste, 1936; Dead End — Slepa ulica, 1937; Jezebel, 1938; Wuthering Heights — Viharni vrh, 1939; The Westerner — Mož z Zahoda, 1940; The Letter — Pismo, 1940; The Little Foxes — Kobilice, 1941; The Best Years of Our Lives — Najboljša leta našega življenja, 1946), odlikuje "močna" pripoved in značilna "uporaba" globine slikovnega polja, ki je zmanjšala montažne posege in artikulacijo bližnjih posnetkov. Tako zamišljena mizanscena je omogočila Wylerjevemu igralcem povsem neprekinjeno sekvenčno igro z večjo telesno prisotnostjo v scenemskem prostoru, režiserju samemu pa je dopuščala svojevrsten "psihološki pristop" v obravnavanju posamezne tematike. Kakor je dobro opazil že André Bazin, je Wyler na ta način skušal doseči "demokratičen" stil snemanja, katerega rezultati bi gledalcu dopuščali, "da sam presoja o ravnanju slehernega protagonista in hkrati naredi zaključek, kjer je to pač potrebno". S tako izgrajenim filmskim telesom je Wyler zavestno hotel izbrisati vtis o sebi kot avtorju in zato ga je avtorska kritika iz petdesetih in šestdesetih let pošteno kaznovala. Toda v letu Wylerjeve smrti bi si upal zapisati, da ga ta kritika ni kaznovala zaradi njegovega povsem osebnega stila, temveč predvsem zato, ker v njegovih filmih ni našla neke osnovne tematske niti. To pa je premajhen razlog, da Wylerju ne prisodimo pozornosti, ki si jo zasluži.

Jože Dolmar**Mark Donskoj**
(1901 — 1981)

Minilo je že več mesecev, kar se je od nas poslovil velikan ruske in sovjetske kinematografije, Mark Semjonovič Donskoj, Ukrajinec, ki je prispeval svoji domovini in svetovni kinematografiji dela kot *Matj*, trilogijo o življenju Gorkega in *Fomo Gordjejeva*, če naštejemo le dela, ki nikoli ne bodo šla v pozabo.

Donskoj je pravzaprav po naključju prišel k filmu. Rodil se je v Odesi 8. marca 1901, šestnajst let je štel v veliki revoluciji za katero je dejal, da mu je pomagala k izobrazbi. Po srednji šoli je študiral medicino in hotel postati psihiater, se posvetil študiju klavirja in komponiranja (čemur je ostal zvest vse do konca), mimogrede opravil še nekaj izpitov na pravni fakulteti, treniral boks, redno igral nogomet in — začel pisati. Najprej je napisal in objavil zbirko novel *Zaklenjeni*, potem pa še dramo *Zarja svobode*. Tri leta je bil še v vojski. Tako vsestranskega mladeniča je nujno zamikal tudi film in leta 1925 se je napolil v Moskvo. S seboj je prinesel scenarij "Zadnji okop", ki ga je naslonil na *Zaklenjene*. Izročil ga je Viktorju Hlovsckemu, ki je postal njegov duhovni vodja in njegova pot v filmu je bila začrtana. Po šolanju na Institutu za film v razredu Ejenštejna in ob sodelovanju s FEKS-om je že dve leti kasneje posnel ob pomoči veteranov svoj prvi film *V velikem mestu*. V tem prvem nemem obdobju so filmi kar deževali in že po drugem, *Vrednost človeka*, je kot osemindvajsetletnik delal samostojno.

Danes postavljajo filmski teoretiki in zgodovinarji Donskoja z rama ob rami velikim — Eisensteinu, Pudovkinu in Dovženku, kar si je zaslužil z neponovljivo ekranizacijo



avtobiografije Maksima Gorkega s filmi *Otroštvo Gorkega*, *Pri ljudeh in Moje univerze*. Ta skupna mojstrovina prikazuje dečka, ki se giblje v različnih svetovih, jih vsrkava, se srečuje z različnimi ljudmi, med katerimi vsak po svoje prispeva k razvoju moža, ki postane Gorki. Gorki kot pisatelj je bil Donskoju zelo blizu in pogosto se je vračal k njegovim delom. Tako je nastala še ena mojstrovina, *Mati* (ki pa jo ne smemo zamenjati s Pudovkinovo *Materjo*). Sploh se je Donskoj rad naslanjal na književnost, na znana literarna dela, na primer na Ostrovskega *Kako se je kalilo jeklo* ali *Mavrica Vande Vasiljevskje*. Lahko trdimo, da je imel srečo, ker je lahko veliko snemal in imel odprte roke, svoje široke roke in srce, ki je bilo posvečeno vsakdanjemu človeku. Ne tistemu, ki se izgublja v vsakdanjosti, marveč tistemu, ki se proti vsakdanjosti bori in iz nje zraste junak. Temu za proslavitev ni potrebna akcija niti ne potrebuje slave, želi se posvetiti človeštvu za njegovo dobro, boljše. Kot takšnega avtorja smo ga spoznali tudi v *Vaški učiteljici*.

Ko ga postavljamo ob bok "velikih treh" hkrati ugotavljamo, da nikakor ni bil teoretik in razumnik kot so bili oni, kajti Donskoj se je posvečal zgolj in samo umetnosti (pri tem lahko edino parelelo potegnemo s Pudovkinom). Ne smemo pozabiti tudi na njegovo "predizobrazbo", se pravi na vse aktivnosti, ki se jim je posvečal, preden je prišel k filmu. Tudi te so pustile v njem pečat, ni pozabljal na sproščenost, humor, športne teme, izseke iz pravniškega življenja in ne nazadnje na vojne izkušnje.

Danes ocenjujemo njegov dolgi in plodoviti opus kot najbolj širokega — od komedij do tragedij — ki pa jih vse družijo povsod vidna ljubezen do človeka. Nikogar ne sovražijo, najbolj neprijetne like prikazuje v okolju, ki pogojuje njihove značajske poteze, zato toliko bolj izstopajo tisti, ki se temu okolju, kakršnokoli že je, ne upognejo in ne podvržejo. Zato so ga mikali ljudje, ki so izstopali v sovjetski zgodovini. Vendar Donskoj ni patetičen, kar je (bila) pogosta značilnost njegovih kolegov, naraven je in ljubeč, prisrčen in neposreden.

Miša Grčar



Abel Gance (1889 — 1981)

Bil je dramatik in pesnik, pri filmu je začel kot igralec, nekoliko kasneje pa še kot pisec zgodb in scenarist. Svoj prvi kratkometražni film je posnel med leti 1910 in 1911, vendar ta film nima kakšne posebne umetniške vrednosti. Vse do filma *Obtožujem* (*J'accuse*, 1919) ni imel večjih uspehov, z njim pa je dosegel pravi "boom" tako pri kritiki kakor tudi pri gledalcih. Film pripoveduje zgodbo o ženski in njenem otroku, ki je posledica vulgarnega posilstva nekega nemškega vojaka. Ne glede na nekoliko "manieristično romantiko" film učinkuje s svojo vizualno močjo in ritmičnim nizanem filmskih slik. Vse te značilnosti pa so potencirane in združene v harmonično celoto v filmu *Kolo* (*La roue*, 1923). Ta film proslavlja nenavadno dinamična montaža, ki je bila v tistem času izjema oziroma redkost. Toda film, ki je Gance povzdignil do "mednarodne" zvezde, je *Napoleon* (1927), ki ga je snemal pet let. Zanj je potrošil 15.000 metrov filmskega traku. V tem filmu je Gancova inovativnost, tako tehnična kakor izrazna, presegla vsa pričakovanja: film je zasnovan tako, da zahteva istočasno projekcijo na treh platnih (polyvision) in tako prikazuje različna, toda sinhrona dogajanja. Gance je v *Napoleonu*

vpeljal t.i. subjektivno kamero in uporabil širokokotne objektivne, postopke, ki so bili v tistem času povsem nepoznani.

Obdarjenemu z izjemnim občutkom za "tehnične" možnosti filma, mu vseeno velikokrat ni uspelo najti ustreznih postopkov, ki bi v celoti posredovali njegovo težnjo k "neredu", dinamiki in "kaosu". Ta usmerjenost ga je v kasnejših filmih velikokrat zapeljala v zgolj formalistično igro, ki je z izumom zvočnega filma postala na nek način "odveč" in "zastarela", neustrezna. Neuspeh, ki ga je doživel s filmi *Konec sveta* (*La fin du monde*, 1930), *Mater Dolorosa* (1932) in drugimi, je zmanjšal zaupanje producentov, zato je bil primoran, še posebej po letu 1943, snemati filme po naročilu in z izrazito komercialno usmerjenostjo.

priredil s. f.

Allan Dwan (1885 — 1981)

Leta 1909 je povsem slučajno prišel k filmu in pričel kot pisec scenarijev. Prav tako slučajno se je začel ukvarjati s filmsko režijo in njegovi prvi filmi so nastali pod pokroviteljstvom samega Griffitha, ki je bil na nek način tudi njegov učitelj. Dwan je bil zelo aktiven na področju produkcije in znotraj raznih filmskih združenj. Tako mu je uspevalo, da so pod njegovim režiserskim vodstvom delale takrat najbolj znane filmske zvezde, od sester Gish, Swansonove, Pickfordove in Fairbanksa.

Dwan je posnel okrog dvatisoč filmov (to je prav gotovo absolutni rekord ameriške režije), ki jih odlikuje (predvsem tiste, ki so nastali v njegovem zgodnjem obdobju) izredno obrtniško mojstrstvo in spretno vodenje pripovedi. Njegovi najboljši filmi so tisti, ki so nastali v sodelovanju z igralcem Douglasom Fairbanksom (*Robin Hood*, 1923) ali pa z igralko Glorio Swanson.

Z iznajdbo zvočnega filma je Dwan nadaljeval svoje delo brez kakršnihkoli prekinitev, toda med njegovimi zvočnimi filmi je že opazno pomanjkanje svežine in izvirnosti. Kljub temu pa je njegovim melodramam, komedijam, westernom in vojnim filmom nemogoče odreči visoko obrtniško dodelanost.

Dwan je bil tipični predstavnik B-produkcije oziroma filmov B kategorije, vendar moramo dodati, da je pripadal tistemu ožjemu krogu režiserjev, ki so to "populistično" in velikokrat neupravičeno prezrto proizvodnjo oplemenitili. Film kot *Pesek Jwo Jime* (*The Sands of Jwo Jima*, 1945—1950), *Lepotica z gora* (*Mountain Belle*, 1952) in *Kraljica Divjega zahoda* (*Castle Queen of Montane*, 1954) ostajajo redke izjeme in odlični primeri, kako je mogoče delati filme brez "pravljicnih" finančnih sredstev in kako je mogoče doseči dramatičnost s funkcionalno uporabo filmskih izraznih sredstev.

Jean Eustache (1938 — 1981)

V svet filma je vstopil z dokumentarnimi in kratkimi igranimi filmi, potem pa je veliko delal za televizijo. Mednarodno pozornost je vzbudil s filmom *Mama in kurba* (*La mamman e la putain*, 1973), prav tako pa se je kasneje proslavil tudi s filmoma *Moje male zaljubljenke* (*Mes petites amoureuses*, 1975) in *Umazana zgodba* (*Une sale histoire*, 1977).

Jean Eustache je bil osamljen in razmišljujoč avtor, ki se je vztrajno boril zoper akademizem in komercializem. Razvil je povsem osebno poetiko, filmski jezik, s katerim je na fascinanten način pripovedoval "preklete" zgodbe, vezane na vzgibe želje, seksualnost in probleme ženske. Zaradi svojega izredno racionalnega in kontroliranega pripovednega načina Eustache ni bil priljubljen pri najširši filmski publikaciji niti pri producentih. Vendar vse to niti malo ne zmanjšuje njegovega izjemnega režijskega talenta.

priredil s. f.

Leto 1981 se je sklenilo, za nekatere filmske ustvarjalce in ljubitelje uspešno, za druge manj, predvsem pa nam bo vsem ostalo v spominu po mnogih, premnogih slovesih od ljudi, ki so se predajali filmu, izgorevali zanj. Nekateri med njimi so mu že dali vse, kar so zmogli in botra s koso jih ni nepričakovano obiskala. Kljub temu da nam je žal za njimi, vemo, da jih bomo še in še spremljali na filmskih platnih, zato nam je bolj hudo za onimi, od katerih bi pričakovali nove filmske dosežke.

Od mnogih smo se že poslovili s pisano besedo, ostane nam še, da spregovorimo nekaj o tistih, ki so odhajali v zadnjih mesecih preteklega leta.



William Holden

Imenovali so ga "nice boy", kajti v svojih prvih filmih je bil vedno zlikan in nasmejan, prijazen in predvsem ne preveč vpadljiv v vlogah, ki mu niso napovedovale kakšne bleščeče kariere. Toda iz palete različnih in pestrih likov, ki jih je — po rojstvu William Franklin Beedle jr. — oblikoval vse od 1939 naprej (*Zlati deček*) se je ob srečanju z Billom Wilderjem deset let kasneje razvil ne le v pravega karakternega igralca, marveč se je počasi začel vzpenjati tudi po stopnicah zvezdnitva — tiste vrste, zaradi katerega so se polnile dvorane po eni strani in zaradi katerega so se polnili stolpci v rubrikah filmske kritike. Zablestel je v *Sunset Boulevardu* in bil predlagan za Oskarja, ki ga je prejel tri leta kasneje, se pravi 1953. za vlogo neskrupuloznega častnika v taborišču *Stalag 17*. Videli smo ga tudi v *Včeraj rojeni*, *Sabrini*, *Mostu na reki Kwai*, *Alvarezu Kellyju*, *Ključu*, *Svetu Suzy Wong*, *Casino Royalu* pa še v *Maševalcih*, *Divji tolpi* in nazadnje v *Fedori*. Kot uspešen businessman je lahko sam izbiral vloge, saj ni bil odvisen od filma, zato v zadnjih letih ni pogosto nastopal. Lahko pa bi še mnogo let, saj jih je štel le 63, ko je novembra 1981 omahnil v smrt.



Natalie Wood

Natalie se je rodila kot Natasha Gurdin 1938. leta v družini, ki je bila zapisana odrskim deskam in zato ni presenetljivo, da je tudi njo že kot otroka zaneslo nanje. Komaj pet let je štela, ko je nastopila v nepomembni vlogici pod svojim pravi imenom v *Srečni deželi*, dve leti potem pa jo je bilo moč videti že v pravi otroški vlogi z novim imenom v filmu *Jutri je za vselej*. Smola ali nesreča te nadarjene, brhke in čedne deklice je bila, da so v njenem odraščanju, prehajanju iz obdobja v obdobje nastajale vrzeli, v katerih ni bila potrebna, ni bila iskana, predvsem pa ne za vloge, ki bi bile primerne zanje. Kot mladenka se je uveljavila v Rayevem *Uporniku brez razloga* ob strani Jamesa Deana, priljubila se je vsem kot *Marjorie Morningstar*, prav zablestela pa je v *Razkošju v travi*, *Ciganki*, *Ljubezni z neznancem*, v filmu *To posestvo je prekleto* in še posebej kot Maria v *Zgodbi z Zahodne strani*. Nazadnje je igrala v *Zadnjih ameriških zakonih*, svojega res zadnjega filma pa ni uspela dokončati, kajti sloke, zdaj vihrave zdaj umirjene večne mladenke z velikimi rjavimi očmi od decembra 1981 ni več.

Robert Montgomery

Bil je igralec in režiser — in še mnogo drugega, ko je 1926. leta prišel k filmu. Bil je uspešen ustvarjalec, čeprav je težko pozabiti leto 1952, ko je dobil odlikovanje za "pogumnega ameriškega državljana v boju proti infiltraciji komunizma na področju filma in radia". O mrtvih vse dobro, zato se raje spomnimo, da je igral v neštetihih filmih ob strani največjih hollywoodskih zvezd od Joan Crawford prek Grete Garbo do Ingrid Bergman, pod vodstvom znanih režiserjev, med njimi Hitchcocka v *Gospo in gospodu Smith*, po vojni pa je začel tudi režirati in prav njegova prva kriminalka *Gospa v jezeru* ga je tudi prva proslavila. Prišli so še filmi *Zajahaj rožnatega konja* in drugi do *Galantnih ur*, nato pa se je počasi poslovil od filma na račun politike. Rodil se je 1904. leta in umrl oktobra lani, njegovo filmsko delo pa nadaljuje hčerka Elizabeth, ki je uspešna na televiziji.

Melvyn Douglas

Natanko osemdeset let je minilo, kar se je rodil kot Melvyn Hesselberg in nato kot mladenič postal interpret v Shakespeareovem repertoarju. Pot ga je vodila na Broadway in kot ljubimca širokega občinstva ga je privedla še k filmu. Leta 1931 je debitiral ob strani Glorie Swanson v filmu *Nocoj ali nikoli*. Kasneje so mu nalepili vzdevek "mojstra vzvišenega sloga" v komedijah, med katerimi je bila tudi *Ninočka*, potem pa je prišel dolg premor, skoraj deset let je trajal, od 1952. do 1961. In pojavil se je povsem nov igralec, resen, odločen, po potrebi tudi surov. Za vlogo v filmu *Hud* je leta 1963. dobil Oskarja. V stranski vlogi smo ga videli še pred nedavnim v Ashbyjevem filmu *Dobrodošli, gospod Chance*, pojavil pa se je tudi v Polanskega *Najemniku*. Od vlog in od nas se je poslovil septembra lani.

Paddy Chayefsky

O scenaristih v ameriških filmih govorimo zdaj vedno pogosteje. Včasih smo jih ob vsem drugem blišču, ki je sijal iz hollywoodskih filmov zanemarjali. A vendar je nekaj imen, ki bi nas morala že dolgo poprej opozoriti, da scenaristova predloga nudi kakovosten končni rezultat. Med temi imeni je tudi Paddy Chayefsky, ki se je najprej ukvarjal z odrskimi deli, glasbenimi komedijami, z ustvarjanjem, do katerega je prišel po naključju, ko je kot ranjenec dolgo ležal v bolnišnici. Potem je postal eden najbolj iskanih scenaristov ameriških televizijskih postaj, za katere je tudi napisal *Marty*, TV igro, iz katere je kasneje nastal film. Že z njim je dobil Oskarja 1955. leta. Podpisal se je tudi pod *Fantovščino*, *Boginjo*, *Sredi noči*, *Amerikanizacijo Emily*, *Prebarvaj svoj voz* in druge. Njegova posebnost je bila udarno zadiranje v socialno problematiko, analiza tako imenovanega malega človeka in vsem razumljivo in neolepšano podajanje izsekov iz ameriške družbe. Vrzal, ki je nastala z njegovo smrtjo oktobra, ko je štel 58 let, bo gotovo več kot opazna tako pri filmu kot na televiziji.

Lotte Lenya

Še ene starejše velike dame gledaliških, pevskih odrov in filma ni več. Najbolj nam bo ostala v spominu po vlogi v *Beraški operi* iz 1934. leta, za katero je napisal glasbo njen soprog Kurt Weill in sploh so bili Brecht, Kurt in Lotte neločljivi prijatelji in ustvarjalci mnogih odrskih stvaritev in songov, ki so prepotovali svet. Lotte se je rodila kot Karoline Klamauer leta 1900 na Dunaju, kjer je tudi študirala ples in gledališko igro, njena kariera pa se je začela v Nemčiji, kjer je poleg *Beraške opere* blestela tudi v *Vzponu in padcu mesta Mahagonny*. Tudi, ko se je 1933. leta preselila v New York, še bolj natančno v njegov predel Greenwich Village, je s svojim nenavadnim, malce hripavim nizkim glasom ponavljala evropske uspehe, nastopila je v filmih *Rimske počitnice* *gospo Stone*, *Iz Rusije z ljubeznijo* in drugih, sredi petdesetih let se je spet srečala z Brechtom v Berlinu ter nastopila na mnogih koncertih in posnela številne plošče v Evropi in Ameriki, umrla pa je lani koncem novembra.

Miša Grčar

Since there is no outstanding topic in this issue, let's only mention a few events attended by our contributors. First, there is the traditional Week of Native Cinema in Celje, during which some of the most important Yugoslav films and a number of foreign ones, mostly from non-allied countries, could have been seen.

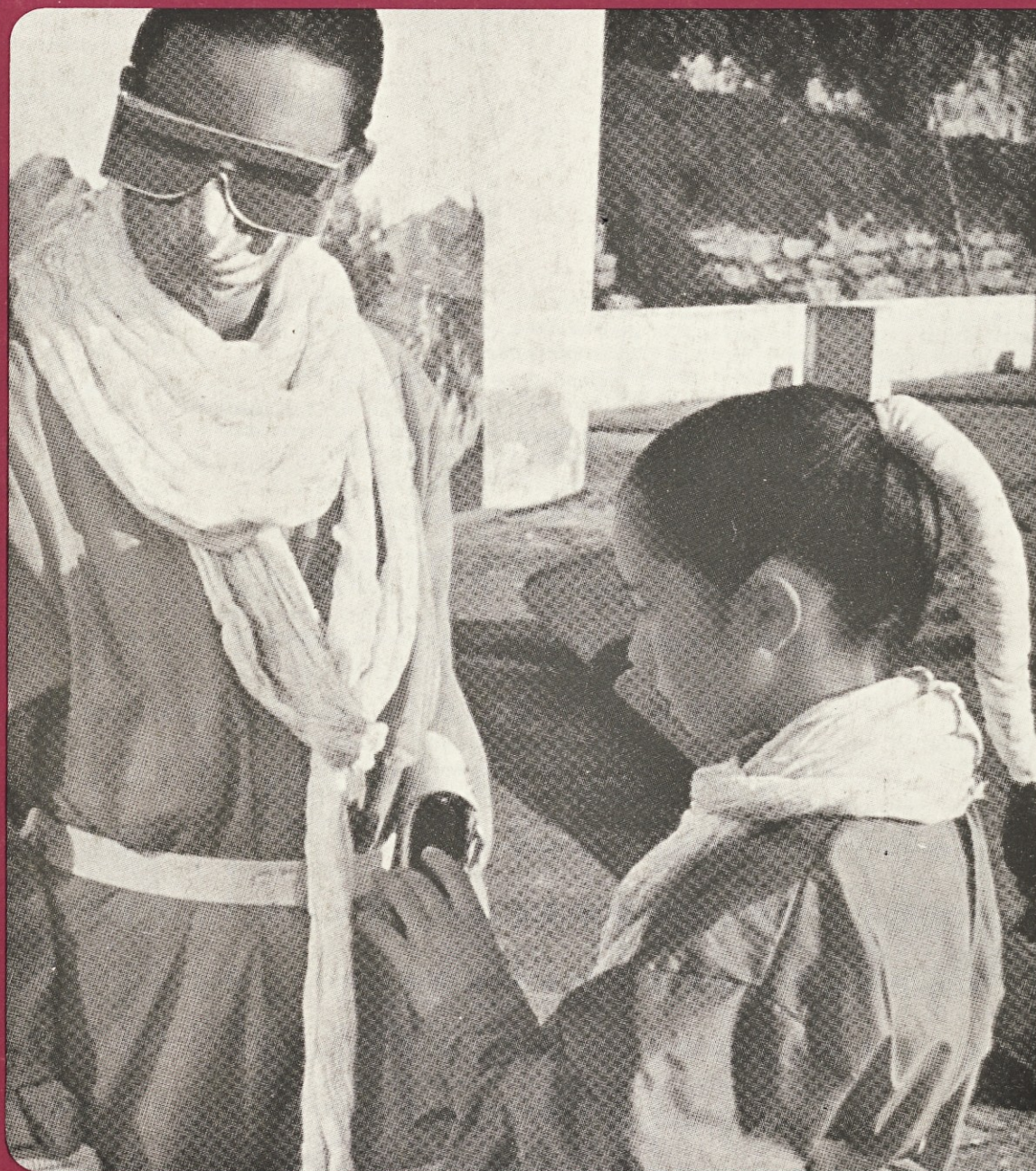
TONI GOMIŠČEK reports on the first historical review of Slovenian cinema in Gorizia /Italy/, in December, 1981, that attracted considerable attention of Slovenian and Italian critics and audience.

In autumn, performances of new Hungarian films were organized by our magazine. We took a closer look at seven of them and conducted an interview with a well known Hungarian director SÁNDOR SIMÓ.

SILVAN FURLAN and JOŽE DOLMARK talked with one of the most successful debutants of the Pula 1981 Festival, the director of "The Rythm of Crime", ZORAN TADIĆ — not only about his film but about wider problems of film production, esthetics and creativity as well.

There is another "week", reviewed by SILVAN FURLAN and ZDENKO VRDLOVEC, the one of Soviet cinema. Just mentioning, there is an article on recent Swiss cinema by IGOR KORŠIČ, and one on the festival of short film by ANDREJ MLAKAR.

Editors



Prizor iz filma
Stanje stvari
(*Der Stand der Dinge*), režiserja
Wima Wendersa

v naslednji številki

novi nemški film

Bogdan Lešnik **Travestija, kamuflaža, zastraševanje**

Stephan Heath **Razlika**