



revija za film in televizijo

skan

5

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

ekran

revija za film in televizijo

vol. 1

volumen je 10 števil

Številka 5/1976

(letnik XIII)

ustanovitelj

Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinansira

kulturna skupnost Slovenije

Izdajateljski svet

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

ureja uredniški odbor

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

tiska tiskarna Slovenija, Ljubljana

uredništvo in uprava

61000 Ljubljana, Dalmatinova 4/II soba 9

žiro račun: 50101-678-49110

devizni račun: 50100-620-107-870

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

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

nenaročenih rokopisov in fotografij
ne vračamo

2 komentar	Pulj sončni, Pulj senčni	Sašo Schrott
3 intervju	Nelzogibnost diferenciacije — pogovor z Anlco Cetin-Lapajne	Viktor Konjar Sašo Schrott
7 dokumenti	Ocena programa slovenske filmske proizvodnje za leto 1976	
9 izkušnje	Kovači brez kladiva	Dušan Povh
12 teme	Problematičnost kriterijev	Matjaž Zajec
15 festivali	Pulj 1976 Med strahom in dolžnostjo Idealist Bele trave Kmečki punt 1573 Atentat v Sarajevu Štiri dni do smrti Cučaj plaže v zimskem času Nalvko Spalnik Salaš v Malem Rltu All poznate Pavla Plešo Dekliški most Vrhovi Zelengore Vlak v snegu Vojaška ljubezen Najdaljša pot	
22 dokumenti	Pulj 1954—1975	Branko Šömen
27 festivali — Cannes 76	Zdolgočaseni tridesetletnik	Majda Knap
32 teorija	Film in radikalna težnja	Annette Michelson
36 esej	Film in človek	Samo Šimčič
38 filmska vzgoja	Pedagogika prizorov nasilja	Vladimir Balvanović
42 v razmislek	Film in televizija	Milan Topolovački
46 drugi o nas	Pod pomanjševalnim steklom	Srečko Golob
46, 47 novice		prilavilja Matjaž Zajec

na naslovni strani (foto Joco Znidaršič)

Pulj: slavje all razočaranje

V pričujoči številki je treba verjetno na prvem mestu opozoriti na intervju uredništva z ANICO LAPAJNE, ki v svojih odgovorih opozarja na nekatera pomembna idejnopolitična ter organizacijska vprašanja slovenske filmske proizvodnje, ki se je znašla predvsem v veliki ustvarjalni in kadrovski ter mnogo manj v materialni krizi. Najbolj tesno so z intervjujem povezani tudi objavljeni dokumenti, ki so bili junija letos tema razprave v nekaterih organih zveze komunistov prav v zvezi s problematiko programa slovenske filmske proizvodnje v letu 1976 ter filmske scenaristike, kot tudi prispevka DUŠANA POVHA KOVAČ BREZ KLADIVA in MATJAŽA ZAJCA PROBLEMATIČNOST KRITERIJEV, ki odpirata nekatere pereče aspekte domače filmske ustvarjalnosti.

Objavljamo tudi osnovne podatke ter kratke ocene dvanajstih od šestnajstih filmov, ki se bodo predstavili na letošnjem festivalu jugoslovanskega filma v PULJU (od 26. julija do 3. avgusta). Filmi, ki jih nismo mogli zaobseči v pričujočem prikazu, v času zbiranja gradiva za EKTRAN še niso bili izgotovljeni in jih torej ni bilo mogoče videti. Sicer pa bomo v naslednji, 6. številki EKTRANA podrobno in kritično obdelali enoletno žetev domače filmske proizvodnje. Opozoriti velja, da nam je pri poskusu prikaza jugoslovanske filmske produkcije pred letošnjim puljskim festivalom v veliki meri priskočila na pomoč novoustanovljena filmska revija iz Beograda FILMOGRAF, za kar se uredništvu zahvaljujemo.

Kar zadeva filmske festivale opozarjamo tudi na zapis MAJDE KNAP o letošnjem festivalu v CANNESU, ki je kljub nekoliko zbledelom lesku vendarle še vedno ena največjih tovrstnih filmskih manifestacij v Evropi, pa tudi na svetu.

V teoretičnem delu velja opozoriti na nadaljevanje in konec eseja ANNETTE MICHELSON FILM IN RADIKALNA TEŽNJA ter na esej VLADIMIRJA BALVANOVIČA PEDAGOGIKA PRIZOROV NASILJA, nekatere zanimive aspekte kompleksne problematike o odnosu med filmom in televizijo pa odpira v svojem spisu tudi MILAN TOPOLOVAČKI.

Uredništvo

In the present issue it has been mentioned in the first place the interview of the editors with ANICA LAPAJNE. In her answers Anica Lapajne calls our attention to some important ideological, political and organisational questions of the Slovene film production, that has found itself not so much in a financial crisis but to a greater extent in the creative crises and in great lack of skilled staff.

In tight connection with the interview are the DOCUMENTS, that were in June 76 the topic of discussion in some bodies of the Communist Union in connection with the problems of the programme and the screen-play writing of the Slovene film production in 1976. In connection with the interview are also the articles of DUŠAN POVH betitled A SMITH WITHOUT A HAMMER and of MATJAŽ ZAJEC betitled THE PROBLEMS OF THE CRITERIA, which open some burning aspects of the Slovene film production. The present issue also brings the basic data and short evaluations of twelve out of sixteen films, which will be shown at this year's Festival of Yugoslav Film in PULJ from July 26th till August 3rd.

Since some films, due for discussion in the present issue, haven't been finished yet, they cannot be presented. But we will, in the next, 6th issue of EKTRAN, deal in detail with the crop of the film production of one whole year. It has to be mentioned that we have received great help in presenting the Yugoslav film production before this year's Pulj Film Festival from the newly established film review FILMOGRAF from Belgrade, for which we are greatly thankful to their editors.

As far as film festivals are concerned, there has to be mentioned the article of MAJDA KNAP about this year's CANNES FESTIVAL, which (less brilliant than it was) is still one of the biggest manifestations of that kind in Europe as well as in the whole World.

In the theoretical part there have to be mentioned the continuation and the end of the essay of ANNETTE MICKELSON with the title FILM AND THE RADICAL TENDENCY and the essay of VLADIMIR BALVANOVIĆ — THE PEDAGOGY OF THE SCENERY OF VIOLENCE.

MILAN TOPOLOVAČKI opens in his writing some interesting aspects of the complex problems about the relation film — television.

The Editors

komentar

Pulj sončni, Pulj senčni

Sašo Schrott

Clovek bi moral imeti hudo slab spomin, da bi v letu dni pozabil vse tiste senčne strani lanskega puljskega festivala, ki so skalile vzdušje do tolikšne mere, da se je marsikdo povsem resno vprašal, ali ima takšno srečanje sploh še kaj skupnega s kulturno manifestacijo, za kar je bila svojčas oklicana. ali pa ni morda vse skupaj le nekakšna neokusna burka. Ko smo zapuščali festival, je bila naša edina popotnica želja in trden sklep, da je treba storiti vse, da se Pulj 75 ne bi ponovil več, saj bi sicer manifestacija jugoslovanskega filma postala (oziroma je že postala) predvsem prizorišče združ, najrazličnejših manipulacij, intrig in vsega tistega, kar je ena glavnih značilnosti naše »industrije razočaranj« takrat, kadar je raven njene umetniško izpovedne kvalitete najnižja. In lani se je ustvarjalna kriza jugoslovanske kinematografije prav v Pulju razkrinkala v vseh svojih dimenzijah, kar je hkrati najresneje zajemalo tudi samo institucijo festivala. Tako smo lanske dogodke ocenili vsi, ki nam film in domača filmska proizvodnja nista le hobi ali vir zaslužkarstva ter neodgovornega razmetavanja denarja, ki ga ne ustvarijo sami, pa tudi ne poligon za takšno ali drugačno kariero. Vprašanje pa, ki si ga moramo nujno zastaviti, preden nas bosta radovednost in upanje na boljše filmske čase vendarle premamila, da se bomo letos znova podali v puljsko avanturo, je, kaj je bilo v letu dni storjenega, da si ne bomo v jeseni znova zastavljali istih vprašanj ter razpravljali o istih ali pa še bolj zaostrenih problemih.

Osnovni vzrok, da smo se na puljskem festivalu iz leta v leto srečevali z najrazličnejšimi, težko je reči drugače, deviantnimi situacijami ter ekscesi, je brez dvoma v tem, da je festival tekmovalen. Kot vsako tekmovanje pa seveda vnete tekmovalce tudi dirka za festivalskimi nagradami vzpodbuja k borbenosti čez vsako mero, saj v večini sredin predstavljajo festivalska priznanja tako za filmske avtorje kot za producete še vedno alibi za njihovo početje in so hkrati »čarobni ključek«, ki odklene marsikatero družbeno blagajno za nove filmske projekte. Pri tem se hote prehaja čez dejstvo, da (kot vedo povedati distributerji) puljske nagrade v nobenem primeru ne vplivajo na obisk v kinematografih (za primer: lanski puljski zmagovalac Žižičeva »Hiša« je imel v Ljubljani obisk, ki ga lahko imenujemo le — katastrofalen!). Z leti je marsikje v naši filmski praksi prišlo celo do absurde situacije, da so pričeli posamezni produceti in avtorji snemati filme, tempirane izključno na festivalsko dirko, medtem ko jim je bil odziv med filmskimi gledalci, za katere bi vendarle morali v prvi vrsti delati filme, deveta briga. Potem seveda ni čudno, če ob takšni logiki niso izbirali sredstev, kako se dokopati do takšne ali drugačne festivalske nagrade, saj jim je le-ta zagotavljala nadaljnje delo. Čeprav je morda opisana shema nekoliko poenostavljena, pa v načelu vendarle še kako drži, saj se je treba spomniti le nekaterih primerov iz najbližje preteklosti, pa bomo videli, da je takšna praksa še kako živa in očitna. Kajti če bi ne šlo za povsem konkretne interese, počemu bi bili sicer iz leta v leto priče pravih gladiatorskim borbam za nagrade, kjer ne veljajo celo najosnovnejša pravila fair playa in kulturnosti?

Razprava, ali je lahko umetnost (in pri nas film vendarle štejemo vsaj za neke vrste umetnosti) dirkalni konj, ki se na hipodromu bori za zmagovalni lovorjev venec (pa tudi otipljivejša priznanja), je lahko dolga in nas ne bo pripeljala do pravega rezultata, precej manj

sporno pa je nekaj drugega. Puljski festival je festival jugoslovanskega filma, toda pri tem se moramo nujno vprašati, ali to hkrati pomeni, da dejansko obstaja nekaj, kar bi mogli imenovati jugoslovanska kinematografija? Bojim se, da ne. Kajti govoriti moremo slej ko prej le o republiških, pokrajinskih ali nacionalnih kinematografijah, ki delujejo večidel od sredine do sredine v povsem različnih pogojih, tako kar zadeva način financiranja, notranjo organizacijsko strukturo proizvodnje, širši družbeni tretman v sklopu celotne kulturno umetniške dejavnosti itd. Ali je potem res mogoče pognati kopico filmskih del, nastalih v sila različnih razmerah, okoli in okoliščinah, v skupno areno, kjer na koncu ducat ljudi v žiriji po več ali manj svobodni presoji z nagradami ovrednoti enoletna prizadevanja in rezultate avtorjev, producentov in na koncu koncev tudi neke širše kulturne politike v posameznih sredinah in okoljih, ki so pogosto z velikim odpovedovanjem na ostalih kulturnih področjih zbrala sredstva za realizacijo določenega filmskega projekta? Kljub temu, da bi še lahko razpredali te in podobne misli, zaključimo z ugotovitvijo, da je tekmovalnost puljske filmske manifestacije njen naglavni greh, ki jo nenehno ogroža in kali že tako kalne vode. Če bi bila puljska filmska prireditev revija domačega filma ter delovni sestanek in srečanje vseh, ki se tako ali drugače ukvarjajo s sedmo umetnostjo, kar bi dalo prireditvi tudi dejansko kulturno in kreativno atmosfero, sem prepričan, da bi marsikdo kaj hitro izgubil zanimanje za takšen ali drugačen Pulj. In morda bi bilo prav v interesu filma in filmske ustvarjalnosti še najbolje, če bi poklicni lovci na festivalske nagrade ostali v bodoče doma.

Toda povrnimo se k prvotnemu vprašanju in skušajmo ugotoviti, kaj je bilo v letu dni storjenega, da bi bil letošnji festival jugoslovanskega filma v Pulju kljub tekmovalnosti drugačen od lanskega. Svet festivala se je sicer pridno sestajal in sejal, pošiljal apele za predloge in sugestije na vse konce in kraje (Kulturna skupnost Slovenije, na primer, se je na večino tovrstnih apelov tudi odzvala s predlogi in idejami), toda kot smo lahko prebrali v tisku, je pravzaprav ostalo vse po starem. Imenovana je festivalska žirija, novost od lani je le, da med prijavljenimi filmi ne bo selekcije, temveč bodo vsi prikazani v areni. Če je odprava selekcije leter torej bistvena novost, potem lahko imenujemo lansko prakso, ko je žirija odločala o tem, kateri filmi bodo v tekmovalni selekciji, kateri pa ne, nič drugega kot nesramno norost. Kajti vsaka republika ima tako svoje ustrezne pravosodne organe, ki odločajo o tem, ali je film primeren za javno predvajanje, kot tudi telesa, ki z idejnega in estetskega stališča ocenjujejo posamezne filmske izdelke, in je potemtakem kakršnokoli poseganje ducata ljudi, ki sestavljajo žirijo, v odločitve ustreznih teles v sredinah, kjer so filmi nastali in kjer so jih delovni ljudje financirali, nedemokratična uzurpacija kompetenc in osnovnih samoupravnih pravic delovnih ljudi v teh sredinah. Ugotovimo torej lahko, da bomo šli v letošnji Pulj s precej mešanimi občutki in ne brez strahu, da se ne bodo ponovili lanskoletni nemili dogodki, pa hkrati upajoč, da bomo mogoče vendarle v Areni srečali več, če ne že dobrih, pa vsaj solidnih filmskih del kot lani, kar bi bil za »sedem suhih« let jugoslovanskega filma vendarle obliž, zavoljo katerega bi pogledali marsikomu skozi prste.

**EKRAN**

V približno enem letu je komisija za idejnopolitična vprašanja izobraževanja, znanosti in kulture pri MK ZKS Ljubljana kar trikrat obravnavala problematiko kinematografije. Kje tičijo razlogi za to?

ANICA CETIN-LAPAJNE

Lani je bil film pogosta tema razgovorov na najrazličnejših ravneh. Naša komisija je skupaj s filmskimi delavci, kritiki in publicisti pripravila gradivo o stanju v slovenski kinematografiji ter idejno in estetsko ovrednotila domačo filmsko proizvodnjo v letu 1974. Vso pozornost smo posvetili tudi problematiki reproduktivne kinematografije, filmski vzgoji ter filmski kritiki in publicistiki. Letos pa je komisija obravnavala programsko usmerjenost slovenske filmske proizvodnje v tem letu in problematiko scenaristike. Ti pomembni dogodki kažejo, da se spreminja odnos do filma kot tudi mentaliteta ljudi, ki se z njim tako ali drugače ukvarjajo.

EKRAN

Da se je v zadnjem času zanimanje širše družbene skupnosti, še zlasti pa družbenopolitičnih organizacij za film povečalo, nedvomno drži, še posebej, če se spomnimo, da so filmski delavci pogosto tožili, da je film nekje na obrobju družbenega dogajanja. Ali so dosedanja družbena prizadevanja in angažiranje že dali kakšne konkretnije rezultate?

intervju

Neizogibnost diferenciacije

*Pogovor z ANICO CETIN-LAPAJNE,
strokovno politično delavko
za področje izobraževanja, znanost, kulturo in idejnopolitično
usposabljanje komunistov pri MK ZKS Ljubljana*

ANICA CETIN-LAPAJNE

Spremenjeni družbeni odnos do filma je predvsem posledica novega položaja kulture sploh. Naj naštejemo nekaj konkretnih rezultatov: bistveno so se izboljšali odnosi in sodelovanje zlasti med domačo filmsko proizvodnjo in Kulturno skupnostjo Slovenije, med filmsko proizvodnjo in televizijo, distribucijo ter reproduktivno kinematografijo (kot veste, je bil sklenjen tudi poseben samoupravni sporazum), bistveno spremenjen odnos do filma pa je opaziti tudi v sredstvih javnega obveščanja. Posebej velja

omeniti, da se je povečala materialna osnova domačega filma in opaziti je že prve zametke bolj kontinuirane filmske proizvodnje. Poglejmo številke. Leta 1974 so bili posneti štirje celovečerni filmi, 1975 trije, med njimi zelo zahteven Pretnarjev Idealist, dva filma v medrepubliškem sodelovanju (Rdeča zemlja in Štiri dni do smrti) ter 17 kratkih filmov. Proizvodnja teče vse leto, brez mrtvih obdobj, kar omogoča angažiranje večjega števila filmskih delavcev, to pa seveda vpliva tudi na njihov materialni položaj. Vse to so, če upoštevamo tudi nekatere integracijske procese, rezultati, ki jih ne gre podcenjevati.

EKRAN

Omenili ste spremenjen odnos do filma v sredstvih javnega obveščanja. V čem je po vaši sodbi ta sprememba?

ANICA CETIN-LAPAJNE

Kritika se je bolj kot doslej angažirala in se kritično, pa hkrati vendarle objektivno lotila obravnavanja niti najmanj enostavne problematike domačega filma. Opazna so prizadevanja, da bi se na osnovi temeljite analize, ki bi izhajala iz marksističnih idejnih pozicij, dokopali do čimbolj kompletnih idejnih, estetskih in umetniških ocen posameznih filmov, pa tudi celotne filmske situacije pri nas. To seveda ne pomeni, da ni bilo pozitivnih tendenc v naši kritiki že prej, toda zdi se, da s svojo pogosto deskriptivno metodo vendarle ni dovolj prispevala k oblikovanju javnega mnenja, ni pomagala našim delovnim ljudem in tudi družbenopolitičnim organizacijam, da bi lažje prišli do kompleksne analize stanja in se tudi na ta način vključili v akcijo, ki naj bi pospešila kvalitetno rast domače film ke proizvodnje.

EKRAN

Vrnimo se k prejšnji temi. Našteli ste vrsto uspehov in pozitivnih rezultatov, ki so posebej bleščeči predvsem, če jih gledamo v luči števil. Če bi od teh skušali preiti k vsebinski in umetniški oceni predvsem celovečernih

domačih filmov v zadnjih letih, potem bi se verjetno kaj hitro pokazalo, da slika vendarle ni tako rožnata.

ANICA CETIN-LAPAJNE

Res smo doslej govorili predvsem o pozitivnih stvareh, kar pa seveda ne pomeni, da ni še veliko odprtih vprašanj, ki resno ovirajo nadaljnji razvoj slovenskega filma. Tako objektivnih kot subjektivnih. Kljub povečani materialni osnovi in večjim naporom družbene skupnosti, da bi se resnično uveljavili samoupravni odnosi v kulturi, s tem pa tudi v filmu, smo često priča krilatici, da bi le in zgolj večja materialna sredstva, ki bi jih družba namenila domačemu filmu, omogočila kontinuirano proizvodnjo, večja kvantiteta pa da bi avtomatično vodila tudi do večje kvalitete. Ta teza sicer ni povsem netočna, več ali manj nesprejemljiv pa je način, kako je tolmačena, saj se pri tem zanemarjajo še mnogi drugi faktorji, ki so prav tako na dvse pomembni za razvoj domačega filma. Še vedno se namreč srečujemo s pojavom o nekritičnosti dela slovenskih filmskih avtorjev do lastne ustvarjalnosti, z neodgovornostjo, pa tudi nekreativnostjo posameznikov, z elementi tehokratizma in monopolizma, kar je v neposredni zvezi z odtujevanjem dela, rezultatov dela in privatizacijo. Opozoriti je treba, da nekateri filmski delavci še vedno mislijo po starem, se zapirajo v ozek krog in s tem onemogočajo uveljavitev sposobnejših, predvsem pa mlajših avtorjev, ki zaman čakajo na svojo priložnost. Torej ni čudno, če v našem filmu srečujemo malo novih obrazov.

EKRAN

Ali ni morda vse to predvsem posledica slabo razvitih samoupravnih odnosov na filmskem področju?

ANICA CETIN-LAPAJNE

Gotovo. Delo pri filmu ni nobeno izvoljeno delo, delo za genialne izbrance, temveč sestavni del združenega dela v razvitem sistemu samoupravljanja. Mnogi še vedno mislijo, da je dovolj, če

je samoupravljanju zadoščeno zgolj formalno. Kako bi si bilo sicer mogoče razložiti primer, ko je bil pri Viba filmu do pred direktorja, temveč me sekretar osnovne organizacije ZK ter začasni predsednik programskega sveta? Da ne bo nesporazuma, ne gre za obsodbo ali kritiko direktorja, temveč me zanimajo predvsem okoliščine, ki so do takšnega stanja pripeljale, saj se sama po sebi vsiljuje misel, da do takšne situacije ne bi bilo prišlo, če bi tudi nekateri drugi delavci iz Viba filma hoteli nositi enak del odgovornosti za razvoj svoje organizacije, s tem pa tudi za razvoj domačega filma. Vse namreč kaže, da mnogi svojim osebnim interesom še vedno dajejo prednost pred pomembnejšimi družbenimi interesi, kar pa jim omogoča prav nezadostno razvito samoupravljanje

EKRAN

Vzrok za takšno stanje verjetno tiči torej v ljudeh, v mentaliteti posameznikov in skupin, zbranih okoli slovenskega filma, in pa v nezadostno razvitem samoupravljanju.

ANICA CETIN-LAPAJNE

Vzroki leže v obojem. Dejstvo je namreč, da se kljub iskrenim prizadevanjem za drugačne odnose in stanje v domači filmski proizvodnji tako Kulturne skupnosti Slovenije kot ljubljanske kulturne skupnosti ter nekaterih družbenopolitičnih organizacij stvari premikajo le počasi. Stanje bo mogoče v temelju in dolgoročno spremeniti le, če bomo dosledno uveljavili sistem samoupravljanja, in to na vseh ravneh. Verjetno je najprimernejša oblika ustanovitev temeljnih samoupravnih skupnosti za kinematografijo. Ustanovili naj bi jih v vseh občinah, vertikalno pa naj bi se povezale tudi na ravni regije in republike. S samoupravnimi sporazumi je treba urediti odnose med proizvodnjo, distribucijo in reproduktivno kinematografijo, pospešiti je treba nekatere integracijske procese, absolutno večjo pozornost je treba

posvetiti kadrovske politiki, pa tudi skupnemu načrtovanju, skupnemu izkoriščanju kadrov ter skupnemu skladu scenaristike za potrebe TV in filmske proizvodnje. V tem kontekstu velja posebej pozdraviti iniciativo ljubljanske kulturne skupnosti, ki je sprožila povsem konkretno in konstruktivno akcijo za dokončno ureditev vprašanja ustanoviteljstva Viba filma.

EKRAN

Recimo, da bi uspeli v relativno kratkem času urediti status Viba filma, vzpostaviti mehanizem in sistem, ki bi dejansko zagotavljal maksimum samoupravljanja v slovenski filmski proizvodnji. Potem bi se verjetno znašli pred naslednjim, morda najtežjim vprašanjem, vprašanjem kadrov, kajti če ni ljudi, ostaja še tako idealno zamišljen sistem mrtva črka na papirju.

ANICA CETIN-LAPAJNE

Ta problem je sila pereč in kompleksen. Kajti če bomo rešili materialna vprašanja domače filmske proizvodnje in jo ustrezno samoupravno organizirali, se bomo morali hkrati lotiti tudi morda za marsikoga boleče in neprijetne, toda zato toliko bolj nujne kadrovske diferenciacije. Treba se bo lotiti obsežne akcije, ki bo zagotovila neposredno vključitev mlajših filmskih avtorjev tudi v celovečerno filmsko proizvodnjo, Viba film bo moral bistveno spremeniti metode dela, še zlasti kar zadeva scenaristiko, kajti nujno bo treba razširiti krog scenaristov in vanj vključiti ves razpoložljiv in na sodelovanje pripravljeni kreativni potencial na Slovenskem. Seveda ob primernejši stimulaciji, kot pa jo ponuja sedanji Vibin razpis za scenarije. Zavedati se moramo namreč, da bo pred družbo vsako leto težje opravičiti slab filmski izdelek, ki stane okoli petsto starih milijonov, saj še zdaleč nismo tako bogata družba, da bi si lahko privoščili metanje denarja skozi okno. Kajti če se pogosto srečujemo s pretirano občutljivostjo filmskih avtorjev, kadar gre za njihove filmske projekte, se bodo morali slej ko

prej tudi filmski delavci sprijazniti s tem, da ima tudi družba pravico biti občutljiva, ko gre za sredstva, ki jih je namenila domačemu filmu.

EKRAN

Filmski delavci so si in mnogi si še danes pod družbeno skrbjo za kinematografijo predstavljajo predvsem več finančnih sredstev. Kakršnihkoli drugačnih družbenih posegov v svoje »fevde« pa ne marajo preveč in so jih kaj hitro pripravljeni tudi (dis)kvalificirati. Že v dosedanjih akcijah ZK, SZDL in kulturnih skupnosti je bilo srečati močne odpore, kar je razvidno tudi iz zadnjih časopisnih polemik. Stvari verjetno tudi v bodoče ne bodo lahke.

ANICA CETIN-LAPAJNE

Družba je v preteklosti filmu posvečala precej manj pozornosti kot večini drugih kulturnih dejavnosti, ki so imele tradicijo še iz časa našega narodnostnega prebujanja, tako da je bil deležen bolj moralne kot pa materialne podpore. Toda ob spremembah v celotni kulturni politiki, ki smo jim priča v zadnjem času, se je, kot sem že poudarila, bistveno spremenil tudi odnos širše družbene skupnosti do filma, kar pomeni predvsem boj za demokratizacijo programske politike, demokratizacijo odločanja, načrtovanja repertoarja itd. Stara miselnost seveda temu ni naklonjena in takšna prizadevanja ocenjuje kot »vtikanje« nepoklicanih v stvari, ki so bile doslej izključno v rokah ožjega kroga ljudi, ki so krojili filmsko politiko pač po lastni presoji in interesih, in to pod izgovorom nekakšne »specializirane strokovnosti« in podobno. Ne smemo si delati iluzij, da so takšna mentaliteta in takšne tendence premagane. To dokazujejo tudi odpori, katerim smo priče vselej, kadar pride s strani družbe do poskusov bistveno spremeniti nekatere stvari. Nekateri prizadeti se ne ustrašijo širiti niti najrazličnejših dezinformacij in podtikanj ali pa osebno omadeževati tiste posameznike ali celo nekatere forume, ki si iskreno prizadevajo, da bi se določene stvari ali metode dela spremenile na bolje.

EKRAN

Vemo, da v slovenski filmski proizvodnji že dolga leta delajo nekateri ljudje, ki so bili in so še vedno na določen način v privilegiranem položaju. Filmi so se pogosto delili pod roko, kar je javna skrivnost. Verjetno se bodo prav ti najbolj težko odrekli svojemu položaju.

ANICA CETIN-LAPAJNE

Potreba po kadrovske diferenciaciji je več kot očitna in nujna. Seveda je težko pričakovati, da bi se kdorkoli sam od sebe odpovedal položaju, ki ga je imel doslej in ki mu ga je zagotavljalo predvsem ne dovolj razvito samoupravljanje oziroma zaprtost v ozke skupine, na katere širša družbena skupnost praktično ni imela nobenega pravega vpliva. Zadnji takšen primer je, recimo, program celovečernih filmov za leto 1976, ki ga je predložilo podjetje Viba film. Da so od štirih predloženih projektov kar v treh primerih predvideni režiserji hkrati tudi scenaristi, ni slučaj.

EKRAN

Program za letošnje leto je stvari v precejšnji meri zaostрил in povsem utemeljeno se je zastavilo tudi vprašanje o scenaristiki.

ANICA CETIN-LAPAJNE

Res je mnogo govora o krizi scenaristike, toda menim, da je ta kriza predvsem posledica, ne pa vzrok konceptualne in organizacijske krize slovenske filmske proizvodnje. Prepričana sem, da imamo na Slovenskem dovolj sposobnih avtorjev, ki so zmožni napisati soliden scenarij, toda dokler ni jasnega koncepta, kaj od našega filma hočemo in pričakujemo, in dokler se ne bodo bistveno spremenile metode dela v filmski proizvodnja, prav kar zadeva delo s scenaristi, tako dolgo bomo seveda govorili o krizi scenaristike.

EKRAN

V začetku junija je omenjena komisija MK ZKS Ljubljana scenaristike oziroma program filmske proizvodnje za leto 1976. V svojem stališču je tri četrtine

programa odklonila oziroma izrazila določeno rezervo, hkrati pa so nekateri predstavniki Vibe filma, ki so, mimogrede, tudi na sami seji nastopali izrazito odbranaško, menili, da je bila ta slabo pripravljena, da člani delovne skupine, ki so za komisijo pripravili oceno scenarijev, niso brali zadnjih verzij itd.

ANICA CETIN-LAPAJNE

Komisija je v glavnem sprejela ocene delovne skupine. Pri tem moram poudariti, da dejstvo, da je komisija obravnavala Vibin program celovečernih filmov za letošnje leto, ni nikakršna izjema, temveč redna in normalna oblika dela, ki je doslej zajela tudi številna druga področja umetniškega in kulturnega ustvarjanja. Mnenja posameznikov iz Viba filma, ki ste jih omenili, bi tako morali oceniti edinole kot poskus dezinformirati širšo javnost in na koncu koncev tudi razvrednotiti delo komisije ter njena prizadevanja, ki imajo za cilj edinole po svojih močeh prispevati, da bi nas v letošnjem letu posneti filmi ne razočarali. Sicer bi bilo želeti, da se Zvezi komunistov ne bi bilo treba, če uporabim ta sicer nepriljubljeni izraz, neposredno vmešavati v vprašanja umetniške ustvarjalnosti, pa naj gre za katerokoli področje že, toda očitno še nismo tako samoupravno organizirani, da bi bil v celoti zagotovljen maksimalni družbeni vpliv na programiranje in odločanje o domači filmski proizvodnji, in to predvsem preko kulturnih skupnosti in Socialistične zveze.

Da se izkušnje iz letošnjega leta, iz katerih bi se gotovo morali marsikaj naučiti, ne bodo ponovile, je treba torej predvsem okrepiti prizadevanja in nadaljevati s procesom podružbljanja domače filmske proizvodnje, pa naj se temu nekateri še tako upirajo.

Delovna skupina, ki je za našo komisijo ocenila predložene filmske projekte, je prišla do sklepa, da je od štirih predloženih scenarijev en sam za realizacijo (Vodstvo Karoline Žašler, ki ga že snema Matjaž Klopčič). Za druge je ugotovila, da so potrebni preobsežne predelave, da bi bili lahko realizirani v letošnjem letu.

Ob tem je res težko verjeti, da predstavljajo izbrani scenariji najboljše med tistimi, ki jih ima Viba film na zalogi (govori se o kakšnih 25 scenarijih), kajti če prav ti štirje oziroma trije predstavljajo najboljše med vsemi, kar jih imamo, je brez dvoma situacija več kot katastrofalna. Vsi pa se verjetno strinjamo, da je dober scenarij predpogoj za uspešen film, in če nam je res do domače filmske ustvarjalnosti, potem je celo bolje, da posnamemo pač kakšen film manj, kot pa da bi se ponovila na primer izkušnja Belih trav režiserja Hladnika ter scenarista Šömna.

EKRAN

Lani je bilo v eni javnih diskusij na puljskem festivalu slišati tudi mnenje, da predstavlja umetniško slab filmski izdelek pravzaprav družbeno škodljivo dejanje. Teza je verjetno v načelu točna, kajti tudi če na primer nekdo izdeluje čevlje, družbi ne more biti vseeno, kakšni so, še zlasti če bi delali samo leve čevlje, kupce pa bi prepričevali, da so pari samih levih čevljev pravzaprav čisto v redu. Film je dejavnost posebnega družbenega pomena, torej družbi verjetno nikakor ne more biti vseeno, kakšna je kvaliteta filmov, ki jih s pretežno družbenimi sredstvi proizvajamo. In še najmanj lahko v zvezi s temi vprašanji ostaja ob strani Zveza komunistov.

ANICA CETIN-LAPAJNE

V zadnjem času je bilo s strani nekaterih slovenskih filmskih delavcev zares slišati tudi teze, naj bi se Zveza komunistov ukvarjala izključno z idejnimi vprašanji, medtem ko se je »strokovne« reči v scenarijih ne tičejo. Toda brez dobre dramaturgije, natančne opredeljenosti filmskih likov, izdelanega dialoga itd. zanesljivo ne more nastati dober film, umetniško in izpovedno šibak film pa je tudi idejna praznina. Bele trave na primer so več kot zgovoren primer in hkrati opozorilo, kakšnega filma in kako filma ne bi smeli snemati. Bistveni problem je nedomišljen in nedodelan scenarij, in če

upoštevamo še slab izbor igralcev ter neinventivno režijo, potem rezultat pač ne more biti drugačen. In če smo dobili slab film, družba in še najmanj Zveza komunistov ne moreta ostati neprizadeti. Toliko tudi drži teza, ki ste jo omenili v vprašanju.

EKRAN

Sklenemo torej lahko, da so razmere v domači filmski proizvodnji daleč od zadovoljivih in da so korenite spremembe, če se hočemo dokopati do vitalne in kreativne filmske situacije, nujne. Kot ste omenili, obstajajo odpori najrazličnejših vrst in na najrazličnejših ravneh. Žrtve napadov, podtikanj in poskusov takšne ali drugačne diskvalifikacije so pogosto prav ljudje, ki si prizadevajo za te spremembe. Dovolite čisto osebno vprašanje. Tudi o vas krožijo v filmskih krogih najrazličnejše govorce ...

ANICA CETIN-LAPAJNE

Najrazličnejša podtikanja so bila, so in bodo, vse dokler bomo imeli opraviti s takšno filmsko situacijo in nekaterimi ljudmi, ki uporabljajo te metode. Žrtve, čeprav je izraz morda nekoliko pretiran, najrazličnejših opravljanj pa nismo le tisti družbenopolitični delavci, ki se trudimo počasi, toda vztrajno spreminjati stvari v pozitivni smeri, temveč tudi mnogi od tistih, ki so se aktivno vključili v ta prizadevanja. Na primer nekateri filmski kritiki in publicisti. O tem pričajo tudi časopisne polemike, ki so bile v zvezi s filmsko problematiko v zadnjem času dokaj pogoste, pa so pri tem ubirale tu in tam tudi dokaj čudna pota. Če se izrazim nekoliko grobo, gre pravzaprav za neke vrste bitko proti določenem podzemlju in ta bitka ni niti lahko niti prijetna, kajti »rekla kazala« ni mogoče prijeti, saj iz dneva v dan ustrezno položaju spreminja strategijo in objekte svojih napadov. Toda na vse to se ne smemo ozirati, kajti naš skupni cilj je jasen in nedvoumen, to pa je kvaliteten domači film.

**Pogovarjala sta se
Viktor Konjar in
Sašo Schrott**

Ocena programa slovenske filmske proizvodnje za leto 1976

Gradivo je pripravila delovna skupina, ki jo je imenovala komisija za idejnopolitična vprašanja izobraževanja, znanosti in kulture pri MK ZKS Ljubljana konec marca 1976, komisija pa je problematiko letošnje filmske proizvodnje obravnavala na razširjeni seji dne 1. junija 1976.

Bitka za slovenski film je v tem trenutku gotovo bitka za scenarij!, je zapisal v svojem prispevku eden izmed ocenjevalcev štirih scenarijskih projektov za program Vibe filma v letošnjem letu. Drugi pa je svoje ocene naslovil povsem nedvoumno: Slovenski film v mentalni krizi. Tri od štirih projektov v njihovi sedanjih obliki so ocenjevalci soglasno, ali pa z večino glasov zavrnil kot neprimerne.

Neodvisno drug od drugega so za Mestno konferenco ZKS Ljubljana prispevali ocene spodaj naštetih scenarijev: Vladimir Kocjančič, Sašo Schrott in Sandi Sitar. Njihove ocene je v skrčeni in sintetizirani obliki povzel Sandi Sitar. Pri oblikovanju končne ocene pa so sodelovali še: Stanka Godnič, Anica Lapajne, in Vladimir Koch. Ocenjevalci so zapisali svoje ocene o naslednjih štirih scenarijih, ki jih je Viba film uvrstil v program filmske proizvodnje celovečernih filmov v letu 1976:

Vodstvo Karoline Žašler (T. Partljič, M. Klopčič),
Skarabeji ne prinašajo sreče — Grenka sreča (R. Ranfl),
Teci, teci, kuža moj! (V. Mal, J. Kavčič),
To so gadi (J. Bevc).

Vodstvo Karoline Žašler

Štirje ocenjevalci se dokaj enotno — čeprav ne povsem brez pridržkov — pozitivno opredeljujejo edinole do tega scenarija. Pri tem poudarjajo tako kvalitetno zasnovano njegove literarne predloge kot njegove scenarijske cizualizacije. Poudarjajo pa tudi, da gre za delikatno tematiko, pri obdelavi katere bo treba mnogo poslušati za mnogoplastnost človeške usode, še posebno zapletene na prehodu iz vaške v urbano, industrializirano sredino. Konflikt med individualnim in družbenim, to je v tem scenariju tisto, kar je tako aktualno kot delikatno.

Eden izmed ocenjevalcev piše o tej problematiki takole: »Gre za tragični konflikt smrt—spolnost (kot najmočnejši izraz življenja). Tragično

v tragičnem pa je to, da to nasprotje smrti v okolju, v katerega je zgodba postavljena, nima reproduktivne zmožnosti in zato je njena nosilka, kot po nujnosti prirodnega izbora, propade. Pri tem pa lahko deluje Žašlarica zelo simbolično, kot personifikacija marsičesa, ka rbi se v našem času rado uveljavilo, zaživele novo življenje, pa to v danih razmerah (propad kmetijstva zaradi industrializacije) ni mogoče.«

»Črna misel za črni film,« nadaljuje ocenjevalec, »le umetniška kvaliteta bi lahko prepričala, da gre ob vsem prikazovanju črnega že tudi za prvo pozitivno dejanje, za odkrit spopad s stvarmi, kakršne so.«

Tudi drugi ocenjevalec jasno kaže na »črne« komponente v scenariju: »Uiti ljudem, uiti moškemu, uiti zemlji, uiti smrti. Na začetku si sam, potem si sam, na koncu si sam... Nespremenljivost, životarjenje znotraj tega, hlepenje po neki urejenosti, a to se izmika kot točka na obzorju.« Ob tem sklepa: »To je film, ki lahko ogromno pove, precej bridkega, in da veliko misliti, ne ravno prijetnega.«

Čeprav so si štiri ocene dokaj enotne v ugotavljanju kvalitet scenarijske zasnovе, pa vsaj trije ocenjevalci resno opozarjajo, da je treba scenarij vendarle še dodelati. »Toda vse omenjeno je v scenariju mogoče zaslediti šele zgolj kot možnost, kajti tekst očitno še ni do konca prečiščen in domišljen do vseh tistih potankosti, da bo povsem jasno, ali bo avtor krenil po poti angažirane umetniške analize stanja v določeni širši družbeni sredini ali pa bo vso svojo pozornost posvetil zgolj individualni usodi junakinje.« Isti ocenjevalec še posebej poudarja, da bo potreben še precejšnje obdelave tudi dialog, medtem ko drugi opozarja na nekatere dramaturške nedodelanosti. Tako v prizoru s samomorom šibko dramaturgijo in psihološko utemeljevanje rešuje pijača, toda na ta način je mogoče tudi sklepati, da se bo glavna junakinja obesila zaradi pijanosti, ne pa zaradi človeške stiske. Tudi ta ocenjevalec zapiše,

da bo treba scenarij še očistiti: »Lepo je, če gledalcu vse pokažemo, ni pa ravno dobro, da mu tudi vse povemo. Naj malo misli, saj zato je šel v kino, ali ne?«

Medtem ko tudi tretji ocenjevalec piše o nujnosti okrepitve družbene komponente filma že v scenariju, pa četrti ocenjevalec priporoča takojšnje snemanje. Pri tem priporoča jednatost, silovitost, zgoščenost in dinamičnost ter svari pred epsko razvlečenostjo filmske pripovedi. »Odločal bo filmski jezik«, se pridružuje temu gledanju drugo. »Želim, da bi bil to dober film, brez tistih nepotrebnih spodrsrlajev, ki jih pri Klopčiču navadno poraja nedomišljenost detajlov in prehod v enosmerno sporočilo, enosmerno izpoved. Krasno bo, če se Klopčič ne bo odločil niti za eno misel, ki jih misli. Krasno bo, če se bo odločil za vse hkrati.«

Seveda so v trenutku, ko film že snemajo, vsi pomisleki in nasveti okoli scenarija že odveč in je mogoče ostati le še pri dobrih željah za srečno filmsko upodobitev literarne zasnovе, ki kot je mogoče povzeti iz ocen scenarija, nudi mnoge možnosti za uspeh, pa tudi za spodrsrlajje.

Skarabeji ne prinašajo sreče oziroma Grenka sreča

Prvi naslov označuje prvotni scenarij, drugi popravljene sinopsis; pripombe gredo na oba predložena teksta. Medtem ko se trije ocenjevalci odločajo za Ranfljev projekt — vsi zahtevajo temeljite popravke sedanje scenarijske zasnovе — pa se četrti odločno negativno opredeljuje.

»Rajko Ranfl izhaja pri gradnji scenarija iz časopisno dokumentarnih podatkov. Vse ostalo je možna in tudi izjemna konstrukcija. Po tem scenariju dosledno realiziran film pa bi bil eden iz »črnega vala«, računajoč na pozitivno šele pri gledalcu, ki se mora takšnemu poteku upreti in se tako angažirati v pozitivnem smislu.«

»Film utegne biti sporočilno zanimiv kot anatomski analiza dekletove psihe — ta duševnost lahko preraste (ob pravem doziranju) konkretnost določenega primera. Mislim, da bi moral iti Ranfl v to smer (nakazuje jo prvotni scenarij) in pozabiti vsoto tisto bogato (pozitivistično) fabulistiko, ki jo prinaša novi sinopsis.«

»Povsem primerna in zanimiva zgodba za realizacijo.«

To so tri pozitivna mnenja.

Negativna pa:

»Moram ugotoviti, da bi bil film, ki bi nastal na osnovi tako zastavljenega in izpeljanega scenarija — milo rečeno — popoln strel v prazno. Ideja in tema sta brez dvoma zanimivi, toda izpeljava je povsem nesprejemljiva, neprofesionalna in znova aktualizira vprašanje, ali je res nujno, da so režiserji tudi sami scenaristi. — Kajti, če je Ranfl uspešno rešil vprašanje KAJ (kolikor ne gre le za izkoriščanje konjunktura v zvezi s sodobno tematiko), pa nikakor ni bil kos vprašanju KAKO. Scenaristovo razumevanje in pojmovanje ljudi iz našega sodobnega življenja je več kot poenostavljeno, šablonsko in na določen način celo ignorantsko.«

Medtem pa tudi najbolj pozitivnega ocenjevalca jezi na silo iskani pozitivizem te zgodbe in svoje pripombe sklene okrog lika osrednje junakinje: »Dekle ne bi smelo biti uboga srnica, ki jo preganja ta divji lovski svet. To dekle je krivo natanko toliko kot drugi, ta trenutek namreč sploh postane zanimiva (kot antiheroj med antiljudmi). Ne smemo namreč pozabiti, da je v filmu sporočilno glavni in najpomembnejši element otrok, ne pa njegova nezakonska mati. Ta otrok je svetla točka, je optimizem, je nedolžnost, ki ni čisto nič kriva za napake in surovosti tega sveta.«

Tudi drugemu ocenjevalcu se zdi ob pretežno temnih tonih nujno najti tudi svetle, kar bi tudi »povzročilo konflikt s pričakovanjem, da bo film le ilustracija nekega dokumentarnega podatka, kar je sedaj. Tako pa bi postal spopad z danostjo. Nekaj več pozitivnega v njem bi tudi povečalo konflikt znotraj filma v čisto dramaturškem smislu.«

In še pripombe tretjega pozitivnega ocenjevalca: počlovečiti glavno junakinjo, opustiti sentimentalne prizore, popraviti dialog, ostreje izrisati različne socialne sredine, premagati linearnost dramaturgije in vzpostaviti ostro napetost zgodbe.

Vsi trije pozitivni ocenjevalci so si v primeru Ranflvega scenariističnega projekta edini v tem, da so potrebne temeljite spremembe, preden bi bilo mogoče pripraviti ta scenarij za snemanje. Vendar pa izražajo — v nasprotju s četrtim ocenjevalcem — tudi prepričanje, da je to mogoče storiti in da to lahko stori dosedanji avtor scenarija v sodelovanju z drugimi ustreznimi poznavalci pisanja scenarijev.

Teci, teci, kuža moj

Trije ocenjevalci predlagajo v tem scenariju bistvene popravke, četrti pa meni, da je, razen osnovne ideje — v naših mestih še pes ne more živeti — tako napisan, da se ga tudi popraviti ne da.

Med ugotovljenimi hibami so: scenarij je v sedanji obliki premalo izrazit, da bi bilo sporočilo dovolj jasno. Scenarist ni imel najbolj srečne roke pri predelavah sicer ne briljantne, toda vendarle prijetne literarne predloge — to je osiromašil in poenostavil. Po tem scenariju bi scenarist kot režiser lahko naredil le zelo povprečen otroški film; scenarij bi moral ponovno napisati kdo drug. Sedanji je vse preveč stvaren, premalo odprt v poetično fantazijo. Tudi dialog je vse premalo otroški. Okrepiti bi bilo treba dramsko napetost in opustiti nekatere zgolj ilustrativno dekorativne prizore. Itd.

Če vse te hibe in predlagane popravke seštejemo, pridemo približno do ocene, ki jo je najbolj odklonilno stališče izrazilo takole: »Zgodba je tipična reprodukcija kásterjanjske otroške literature izpred nekaj deset let. Kako zlagano učinkuje iz tega teksta tarzaniada, indijanarica, snemanje filma (to, zadnje, naj bi vneslo v film to, kar mu zares manjka: vsaj malo zunanje akcije, če že ne resnične notranje napetosti). Zlagano ob resničnem zanimanju mladih... zlagano spričo resničnih problemov mladih, njihovih težav odraščanja, konfliktov s pridobitniško orientirano generacijo staršev, utesnjenostjo v nezdravo atmosfero s prometom prenapolnjenega mesta, z nemočjo, vključevati se v pozitivne procese, ki spreminjajo stvari. Zlagano spričo težav prehajanja in vživiljanja podeželske populacije v mesto, spričo socialnega razslojevanja in asocijalnih pojavov v mestnih soseskah. Itd.«

To so gadi

Ta scenarij — bolj ali manj odločno — odklanjajo vsi štirje ocenjevalci. Ko naštevajo njegove hibe, postane res vprašljivo, ali se na tem projektu sploh še splača delati. Posamezne ocene pa so, v skrajšanem povzetku, takšne:

Naš edini vztrajni režiser kratkih in pikrih komedij je tokrat precej popustil v svoji duhovitosti — bilo je pač strašno težko vrsto kratkih gegov spraviti v neko povezavo, ki naj bi bila kompaktna in ki naj bi še kaj sporočala. Nič ni novega in zelo malo je inventivnega.

Tekst kljub obsegu predstavlja kvečjemu sinopsis za bodoči scenarij. Težko je razumeti, kako je mogla Viba takšen tekst sploh uvrstiti v najožji izbor. Tekst ni niti komičen niti smešen, niti približno podoben scenariju za filmsko komedijo. Pomanjkljivosti bi bilo mogoče naštetih za cel elaborat, avtorjeva predstava

o humornem in komičnem je na ravni neduhovitosti in neinventivnosti, pa tudi pod ravni vsake profesionalnosti (vse to pa, seveda, ne drži za Bevčeve kratke filme).

Ves scenarij poteka s siljenjem na humor iz tistih starih časov z enajstimi hišnimi pomočnicami, ki so, kot marsikaj drugega, neprepričljivo preseljene v naš čas oziroma so jim atributi našega časa pritaknjeni. Scenarij je že v osnovi tako napačno zastavljen, da mu tudi večji posegi ne morejo pomagati.

Treba je domisliti, kaj je satirična in komična poslanica tega dela. Kdaj se zgodba dogaja. Dialog naj napiše pisateljska roka, ki ima smisel za humor.

Sklep

V najkrajšem možnem povzetku so se ocenjevalci do posameznih scenarijev takole opredelili:

VDOVSTVO KAROLINE ŽAŠLER.

Ob dobri filmski upodobitvi nudi scenarij možnosti za dober film. Med predloženimi štirimi scenariji prihaja edini v poštev za takojšnje snemanje, morda z nekaterimi popravki že v scenariju, vsekakor pa z mnogo oblikovalske skrbi pri realizaciji dokaj delikatne teme.

SKARABEJI NE PRINAŠAJO SREČE.

Ena ocena predlaga scenarij — s potrebnimi popravki — za snemanje, ena ga odklanja kot popolnoma nesprejemljivega. Ostali dve oceni vidita v scenariju možnosti, vendar šele po temeljiti predelavi.

TECI, TECI, KUŽA MOJ.

Tri ocene govore o nujnosti temeljite predelave scenarija. Četrta ga popolnoma odklanja.

TO SO GADI. Dve oceni popolnoma odklonilni, tretja ga — kljub obsegu — tretira šele kot sinopsis, četrta pa meni, da zasluži nadaljnjo scenariistično obdelavo.

Zaradi neprimernosti ali potrebe po obsežnih predelavah trije od štirih predloženih scenarijev sploh ne nudijo možnosti za snemanje v letošnjem letu, zato ne morejo biti sestavni del programa Vibe filma za leto 1976. Takšno stanje na področju filmskih scenarijev kaže brez dvoma na krizo, vendar pa obstajajo konkretni pokazatelji, da ima ta kriza povsem določene in popravljive vzroke.

Predvsem je simptomatično dejstvo, da so vsi trije avtorji scenarijev njihovi potencialni režiserji, da so pisali torej scenarije sami sebi. Nedvomno tega ni mogoče pojasnjevati na ta način, češ da drugi sploh ne pišejo scenarijev in si morajo režiserji v tem pomanjkanju

pomagati sami. Fama te vrste je dokaj razširjena, ni pa tudi resnična. Dejstva kažejo na zaprtost filmskih kadrovskega struktur. Čim pa upoštevamo ta dejstva, potem lahko nemo govoriti o krizi scenarijev in o bitki za scenarije kot o temeljnem problemu slovenskega filma. Po prave vzroke bo treba že seči malo globlje, v odnose med filmskimi in drugimi delavci, v učinkovitost družbenega samoupravljanja na tem področju. Kriza scenarijev se nam vse bolj kaže kot posledica, ne pa kot vzrok za ustvarjalno in organizacijsko krizo slovenskega filma.

Stanje predloženih scenarijev je tudi nezaupnica programski politiki in programskemu svetu pri Viba filmu v letu 1976, kar spet ni nobena presenetljiva ugotovitev, če pogledamo v strukturo njegovih članov. Vsaj 6 od 9 članov je neposredno zainteresiranih za svoj delež pri filmu. V tem sestavu pa kljub temu ni nobenega filmskega režiserja, ki bi ustvaril vsaj eno nadpovprečno celovečerno filmsko delo, nobenega scenarista, ki bi za takšen film samostojno napisal scenarij, nobenega dramaturga, filmskega teoretika ali kritika, en sam pisatelj-literat, en sam publicist, nobenega novinarja, sociologa, psihologa, filozofa in sličnih profilov, nobenega izrazito mlajšega člana in tudi nobene ženske. Skratka, z redkimi izjemami, zaprt cehovski sistem. Le da so nekdanji cehi ob vsem čuvanju monopola nadvse cenili kvaliteto in da je bila ta kriterij za članstvo. Ali naj od tu dalje še obravnavamo le parcialno problematiko scenarijev od primera do primera?

Opomba uredništva:

Sklepe 14. seje komisije za vprašanje izobraževanja, znanosti in kulture pri MK ZKS, izhajajoče iz ocene slovenske filmske proizvodnje v letu 1976, ki jo je pripravila delovna skupina, ter iz razprave na seji bomo objavili v naslednji številki.

izkušnje

Kovači brez kladi

Dušan Povh

Nedvomno je zanimivo, pa prav nič čudno, da se v času proslavljanja tridesete obletnice slovenske kinematografije, petindvajsetletnice Društva slovenskih filmskih delavcev, petindvajsetletnice delavskega samoupravljanja in dvajsetletnice podjetja Viba film spet postavlja na dnevni red vprašanje najemnega odnosa svobodnega filmskega delavca, ki se oblikuje s sklenitvijo pogodbe o angažiranju. Končno ni to le posebnost nerazrešenih samoupravnih odnosov na področju našega delovanja in udejstvovanja, to je proizvodne kinematografije, saj se s podobno problematiko srečujejo neposredni proizvajalci v vseh vejah kinematografije, pa tudi izven nje.

Na »prvi konferenci samoupravljalcev temeljnih organizacij združenega dela za proizvodnjo in promet s filmi« septembra lani v Beogradu je Vatroslav Mimica s tem v zvezi med drugim povedal naslednje:

»Delavec v filmskem proizvodnem podjetju ima povprečni mesečni osebni dohodek recimo 3.000 din, svobodni filmski delavec pa si je v isti delovni organizaciji s sklenitvijo pogodbe za določeno delo zagotovil povprečni mesečni osebni dohodek v višini — recimo 8.000 din. Kdo je torej v najemnem odnosu? Ali ta z manjšim ali tisti z večjim povprečnim mesečnim dohodkom? Mislim, da tu dileme ne bi smelo biti. V najemnem odnosu je tisti, ki prejema 8.000 din, ker je v nekem trenutku prekinjeno njegovo razmerje z rezultati njegovega dela. Pa ne le takrat, kadar gre za prekinitev razmerja z rezultati njegovega dela pri enem filmu.

To je le člen v verigi, kajti če je veriga pretrgana pri enem členu (filmu), so običajno prekinjeni tudi odnosi med strukturama. In tako postane vse skupaj bolj nevarno, če struktura filmskih delavcev v trenutku, ko se je verig razprla, izgubi vpliv tudi na programsko politiko, razvojno politiko, na fizionomijo, skratka, na vse tisto, kar tvori bistvo neke kinematografije...«

Mimica ni razpredal dalje, vendar lahko logično nadaljujemo in rečemo, da je v najemnem odnosu tudi tisti, ki prejema 3.000 din mesečno, če ta dohodek, plačilo ni oz. ne izhaja iz rezultatov njegovega dela. Jasno je torej, da bomo prenehali govoriti o najemnih odnosih v proizvodni kinematografiji šele takrat, ko bom domislili, osvojili in realizirali takšen samoupravni sistem in znotraj njega pravičen in stimulativen način plačevanja in nagrajevanja, v katerem bodo tako upravni in administrativni kadri, delavci, tehniki in mojstri, filmski delavci v rednem in pogodbenem razmerju z daljši čas, svobodni filmski delavci in avtorji svoje pravice in dolžnosti povezali z rezultati svojega dela in usodo proizvodne hiše, ki ji pripadajo in v kateri združujejo svoje delo.

Mimica je zaključil svoje razmišljanje o najemništvu takole: »Čeprav stvari še zdaleč niso dognane niti urejene, ne bi kazalo prekinjati proizvodnje in čakati vse dotlej, dokler bi

Na svoji zemlji



Ne joči Peter



Tistega lepega dne



Trenutki odločitve



Sedmina



sprejeli ustrezne statute, pravilnike in sporazume. Važno je delati, proizvajati, ustvarjati in vzporedno z delovnim procesom razreševati zavozlane probleme.«

Ta misel, prav nič nova, je bila vodilo slovenskih filmskih delavcev ves čas njihovega delovanja in snovanja, tudi v prvih povojnih začetkih, ko še niso bili niti čvrsto organizirani. Organizacijska povezanost pa v prvih obdobjih ni bila niti potrebna, še manj, bila je nuja. Takrat je bila namreč prvič v povojnem obdobju kar sama po sebi realizirana parola TOVARNE DELAVCEM. Prevezli smo skromna nacionalizirana tehnična sredstva, manjkajoča pa skušali narediti in naredili smo jih sami. Nekatera, ki jih ni bilo mogoče izdelati doma, so naši najbolj pogumni in iznajdljivi kolegi s spretno verižno trgovino kupovali in zbirali na ozemlju pravkar premaganega Rajha. Vprašanja delitve dela in nagrajevanja po delu so bila takrat še za devetim bregom. Seznanjanje z medijem, preizkušanje znanja, šolanje, veselje nad malimi dosežki: prva številka filmskih novic, prvi dokumentarec, redno pojavljanje Filmskega obzornika so bile težke in lepe naloge, ki so nas povsem zaposlile.

Programska orientacija je imela pravzaprav eno samo izhodišče: čimveč vzpodbudnih informacij in aktivistično propagandnih nastopov. Tudi prvi celovečerni filmi (Na svoji zemlji, Trst, Svet na kajžarju) so brenkali na iste strune.

Cena, stroški in dohodki so bili potisnjeni povsem v ozadje. Razglaševanje racionalizatorjev, delitev udarniških značk in prehodnih zastavic so bile osnove sistema nagrajevanja. Pa ne dolgo!

O novi karakteristični etapi v razvoju upravljanja in samoupravljanja nasploh in filmskih delavcev posebej je rekel Milan Ljubič na lanskem kongresu filmskih samoupravljalcev tole:

»V času prvih in nesigurnih korakov delavskega samoupravljanja, ki prav v tem obdobju slavi svoj srebrni jubilej, ko so delavci po vsej Jugoslaviji prevzemali tovarno za tovarno v svoje roke (po moje že drugič), lahko zabeležimo tudi prve energične administrativne ukrepe, s katerimi so bili filmski delavci in umetniki iz stalnega delovnega razmerja prevedeni v tako imenovani status svobodnih poklicev. Tako so bili neposredni proizvajalci po birokratski poti ločeni od sredstev za proizvodnjo, ki so tako ostala v rokah administrativno-posredniškega aparata.

Zgodovina našega samoupravnega delavskega gibanja ne beleži primera, da bi bilo kovaču odvzeto kladivo, kmetu kosa, šoferju volan, administratorji niso nikjer ostali brez peres ali pisalnih strojev, vemo pa, da je ostal filmski snemalec brez kamere, montažer brez montažne mize, filmski organizator brez svoje pisarne in tonski snemalec brez tonskega studia. In kadar so želeli ti, pa tudi predstavniki drugih filmskih poklicev delati, so angažirani prejeli le odškodnino za delo, sicer pa so bili povsem podrejeni konceptom direktij filmskih hiš in odvisni od dobre volje tehničnih baz, v katerih so uslužbenci in nameščenci upravljali s stroji in filmsko tehniko, za katero je kot občasna delovna sila stal s pogodbo angažirani filmski delavec.

Tako smo dobili poseben del delavskega razreda, ki ni imel zagotovljenih osnovnih pravic, med njimi niti socialnega zavarovanja.«

Nasilno je bilo takrat tako prvič prekinjeno tudi razmerje med delom in rezultati dela filmskega delavca, nadalje (spomnimo se Mimice), prekinjen je bil odnos med strukturama, filmski delavci niso mogli več vplivati na programsko politiko, razvojno politiko itd. itd. Takrat so se rodile zamisli o filmih za trg, o uvozu tujih režiserjev, o koprodukcijah s tujci, o dinarskih milijonskih kreditih, ki naj bi jih vračali v zlatih devizah, o dezintegraciji kinematografskih dejavnosti v organizacijsko in finančno samostojna in nepovezana področja itd., kar naj vse pomaga ustvariti in zbrati več sredstev za domačo filmsko proizvodnjo.

Temu konceptu nasproti so filmski delavci postavili svojega: kritizirali so uvajanje totalnega dohodkovnega sistema v kulturne dejavnosti, zagovarjali pa nujnost družbene finančne podpore (kot jo prejema filmska proizvodnja skoraj povsod po svetu), pripravo srednjeročnega in dolgoročnega razvojnega načrta, vzgojo domačih kadrov (študij, praksa, štipendiranje), prednost domači filmski proizvodnji pred koprodukcijo in zahtevali prisotnost filmskih delavcev in avtorjev pri načrtovanju, odločanju in upravljanju.

Zanimivo je vedeti, da se je prav v tem obdobju rodil še danes živ in eden najmočnejših argumentov zoper upravičenost filmskih delavcev do kompletnega upravljanja.

Citirajmo kar M. Ljubiča na kongresu samoupravljalcev l. 1975: »Res, da je delo filmskih delavcev izenačeno z delavci v stalnem delovnem razmerju v času nastajanja posameznega dela, niso pa soudeleženi pri riziku za usodo filmske hiše, ki ga v celoti nosi le tisti del kolektiva, ki je v stalnem delovnem odnosu.« Koliko je ta argument močan in trden v praksi, bo povedano v nadaljevanju.

Ker filmski delavci nismo mogli realizirati v proizvodni hiši, ki smo jo sami postavili na noge, niti ene same misli lastnega koncepta, poleg tega pa smo praktično ostali brez dela in eksistenčnih možnosti (naj za obuditev spomina povemo, da je bilo v petih letih, od leta 1953 do 1957 pri TF realiziranih pet CF: Vesna, Trenutki odločitve, Ne čakaj na maj — vse Čap, Tri zgodbe /debi Kosmača, Kavčiča in Pretnarja/, Dolina miru /Stiglič/,), smo sklenili ustanoviti in ustanovili smo lastno proizvodno podjetje za snemanje filmov in televizijskih iger. Vedel ipa smo, da si bomo zagotovili trdnješe in trajnejše možnosti za delo le v podjetju, ki bo upoštevalo le realne finančno gospodarske okvire in v katerem bo delitev dela, plačila in odgovornosti oprta na samoupravne odločitve ljudi, ki združujejo svoje delo.

Tako se je realiziral koncept novega tipa proizvodnega podjetja, ki ima v stalnem delovnem razmerju le tako imenovane skupne službe (direktor, tajnika, računovodja, blagajnik, dramaturg in arhivar). Vsa druga proizvodna iniciativa, vse drugo delo, od idej do sprejetja filma v realizacijo, pa se odvija v filmskih ekipah. Ves čas obstoja Vibe je bil v veljavi na samem začetku sprejet sistem plačevanja — vsi enaki na startu, večji dohodek (honorar) si lahko zagotoviš le z uspehom svojega dela na domačem in tujem trgu, le krajši čas pa smo primerno denarno ovrednotili tudi moralna priznanja, kot so udeležba in nagrade na domačih in tujih festivalih. (Tak način obračunavanja in izplačevanja dohodka je naša družbena skupnost zapovedala za vse organizacije združenega dela šele letos.) Ustvarjeni dohodek se je v prvih letih obstoja podjetja zavestno delil v razmerju 65 % za podjetje in le 35 % za ekipo, ker je bilo vsem jasno, da je obstoj poklica filmskega delavca in možnost njegovega dela odvisna od gospodarskega napredka podjetja in njegove ekonomske moči. Pretežni del 65 % je bil namenjen za nakup osnovnih proizvodjalnih sredstev (kamere, magnetofoni) sproti in za rezervo.

Repertoarni predlogi so se v soglasju s takratnimi filmskimi sveti vrednotili in sprejemali na organih upravljanja, v katerih je bila filmskim delavcem in umetnikom, kljub zakonu, ki tega recimo ni dopuščal, vedno zagotovljena večina.

In čeprav je bilo sredstev malo in želja po delu veliko, je tudi zamišljena kadrovska politika — solidarnost in enake možnosti za vse — kar dobro prestala svojo samoupravljalško preizkušnjo. Tu moramo vedeti, da sta delitev dela in zagotavljanje pravice do dela eno najtežjih preizkusnih kamnov za samoupravljalce v filmski proizvodnji, ki ji je družba rezala prav do zadnjega tenke kose družbenega hlebca. Naj navedem imena režiserjev, ki so realizirali Vibino proizvodnjo celovečernih filmov v prvih desetih letih obstoja: Hieng, Grobler, Kavčič, Stiglič, Hladnik, Gale, Križaj, Pavlovič, Pretnar, Kosmač, Babič, Klopčič, Pogačnik, Hadžič.

Filmski delavci, združeni okoli Vibe, so svoje samoupravne odločitve sproti preverjali v praksi, jih razvijali in

dopolnjevali. Ob skromnih možnostih za delo in nezadostni finančni družbeni podpori je bilo prav za taka razmišljanja in delo vedno dovolj časa. Deset let je stara odločitev in ocenjevanju vrednosti vloženega dela, obveznem vlaganju in udeležbi na realiziranem dohodku po naslednjem ključu:

- 25 % za honorarje filmske ekipe,
- 25 % za novo proizvodnjo filmske ekipe, ki je dohodek realizirala,
- 25 % za rezervni sklad, iz katerega se višek sredstev vrača v sklad za novo proizvodnjo ekip, ki so vanj največ prispevale,
- 25 % podjetju.

V takih okvirih se je podjetje razvijalo in gospodarsko krepilo, in niti enkrat v vsem svojem obstoju ni imelo blokirane ziro računa. Družbeni skrbniki pa so imeli svoje skrbi. O repertoarju naj bi odločala poslej posebna natečajna komisija Odbora za kinematografijo. Ta naj bi tudi preverjala in odobraval proračune, imenovala glavne realizatorje in določala pogoje za dodeljevanje in spreminjanje začasnih dotacij v dohodek posameznega filma. Citirajmo Vatroslava Mimico: »Tako se je osnovno, za proizvodno kinematografijo usodno odločanje, osnova upravljanja in samoupravljanja, preneslo izven podjetja na FOND, skratka na skupino ljudi, ki je bila le teoretično ideološko vključena v sistem, praktično pa je bila izven samoupravnega sistema kinematografije. Ta skupina se je pojavljala le občasno, kot gost, svojih odločitev pa v ničemer ni vezala na usodo dela, o katerem je odločala, čeprav je odločala o bistvenih proizvodnih vprašanjih.« Kot vemo, njihove programske odločitve niso prinesle ne slave njim (Onkray, Oxygen, Rdeče klasje, Maškerada, Mrtva ladja, Poslednja postaja) ne denarja podjetju. Trajalo je nekaj let, da sta bili skrb in odgovornost za repertoar spet zaupani podjetju in njegovim ustvarjalcem. Pa ne brez pogojev. Viba film naj poskrbi za odkup tehnične baze Filmservisa v likvidaciji in naj privoli v integracijo slovenske filmske proizvodnje (Ekran, Triglav). Na pogled vse lepo in prav, če se za ta korak ne bi vezalo za okoli 600.000.000 dinarjev finančnih obveznosti iz lastnih sredstev, družbena dola za realizacijo te ohceti pa naj bi bila le šestino potrebnih sredstev, pa še ta iz sredstev, ki so bila namenjena tekoči filmski proizvodnji.

Ugriznili smo v ponujeno jabolko... Upravičeno pa smo se spraševali, kako je mogoče, da družba (banka) zmore milijardo za poravnane neporavnanih obveznosti FILMSERVISA, odpiše pol milijarde kreditov TRIGLAV FILMU, za druge pol milijarde uvede moratorij, edinemu živečemu in ves čas obstoja likvidnemu proizvodnemu podjetju pa ni pripravljena dati niti dinarja kredita za tekočo proizvodnjo niti za nabavo potrebnih tehničnih sredstev. Skrb za filmski proizvodni dinar je slej ko prej ostala le dolžnost slovenskega kinoobiskovalca.

Na novo nastala situacija (lastništvo osnovnih tehničnih sredstev, odločanje o proizvodnem programu) je zahtevala tudi reorganizacijo podjetja ter dopolnjevanje samoupravnih odnosov. In tako se je rodil nov statut podjetja in tudi že nekaj spremljajočih pravilnikov, ki naj bi opredelili iz njega izhajajoče na novo nastale zamisli, pravice in dolžnosti.

Različna gledanja posameznikov in skupin filmskih delavcev na programska izhodišča in repertoar, kriterije kadrovanja (vključevanje debitantov), organizacijske oblike proizvodnje, medrepubliško sodelovanje, honorarno politiko, delitev dohodka, upravljanje in samoupravljanje je bilo v tem trenutku mogoče združiti »pod streho hiše ene« z decentralizacijo proizvodnih nalog v tako imenovanih proizvodnih skupinah, ki naj bi se formirale na osnovi afinitete, z novimi pristopi in medsebojnim tekmovanjem pa naj bi dale proizvodni hiši več svežine in poleta.

Delegatov proizvodnih skupin je bila s samoupravnimi akti zagotovljena večina v Programskem svetu (kot strokovno posvetovalnemu telesu organov upravljanja) in Upravnemu odboru podjetja. Uprava in administracija podjetja sta tako postala administrativni, tehnični oddelek pa tehnični servis proizvodnih skupin. Ni pa bil v celoti izpeljan sistem

vključevanja obeh servisov v proizvodni proces, niti realiziran predlog o načinu delitve dohodka in ostanka dohodka. Misel, da naj bi proizvodna tehnična sredstva služila predvsem za dvig kvalitete lastnih projektov (ar je omogočeno s tako imenovanim plačevanjem na pavšal), je bila sprejeta in v nekaterih projektih s pridom uporabljena. Interne cene uslug (za vzdrževanje) tehničnih sredstev naj bi bile obremenjene le z direktno režijo in naj bi zagotavljale normalno odplačevanje anuitet, enostavno in razširjeno reprodukcijo.

Okvire honorarne politike akontacij na plače in cenike uslug smo sprejemali vedno sporazumno in samoupravno.

Kako smo gospodarili in koliko smo se motili, je mogoče ugotavljati po bilančnih pokazateljih šele ali pa tudi danes.

Podatki kažejo, da je knjižna vrednost Vibinih osnovnih sredstev (stavbe in tehnika) presegla milijardo starih dinarjev (tržna vrednost je še nekoliko večja), obveznosti iz tega naslova pa le še okoli 13 % knjižne vrednosti.

Ne bo daleč od resnice, če trdimo, da so vsaj 50 % te vrednosti ustvarili filmski delavci in umetniki v svobodnem poklicu, drugih 50 % pa upravni in administrativni kadri podjetja skupaj z delavci in tehniki v stalnem delovnem razmerju, vsi pa na račun nizkih honorarjev in plač. Tako je bilo sorazmerje udeležbe pri delu. Zakaj ta podatek?

Predmet te diskusije so pač samoupravni odnosi v slovenski proizvodni kinematografiji, njihov razvoj, rešitve in nerazrešeni problemi in naloge javno dokazati, da smo svobodni filmski delavci tako v obdobju z zakonom nedovoljenega, pa ne prepovedanega samoupravljanja, kot v času, ko je bilo upravljanje že ustavno zapovedano, odločali in soodločali o vsem (o programu pa tudi o honorarjih, plačah in cenah filmskih uslug), in vendar ves čas dobro in skrbno gospodarili. Ali pa milijarda ustvarjenega premoženja še vedno ni dovolj za zaupanje?

Zakaj se po tolikih letih dokazovanja naše dobre volje, dokazov znanja in pripravljenosti na žrtve ob vsaki zagatni situaciji (spomnimo se, da smo že enkrat kupovali sredstva, ki smo jih naredili ali kupili sami z delom lastnega truda, in enkrat prevzemali dolgove, ki jih nismo sami povzročili) spet spreminjajo statuti, reorganizira podjetje, pripravljajo pravilniki in razpisi, uvaja sistem plač, honoriranja in nagrajevanja brez sodelovanja filmskih delavcev v svobodnem poklicu?

Zakaj se je spet izbrskala iz arhivov misel, ki dvomi v pošteno poklicno odgovornost in dobronamernost svobodnega filmskega delavca, upravljalca in samoupravljalca? Zakaj sestavljalci statotov in pravilnikov ne razvijajo sami od sebe ustavnih določil in predlagajo oblik, s katerimi bi lahko tudi avtorji povezali svoje delo z rezultati in usodo proizvodne hiše, s katero sodelujejo do kraja? Vse kaže, da nekateri ne verjamejo povsem niti misli, ki so jo, ne da bi jih nagovarjali, izrekli sami: Zgodovina našega samoupravnega gibanja ne beleži primera, da bi bilo kovaču odvzeto kladivo, kmetu kosa, šoferju volan, administratorji niso nikjer ostali brez peres in pisalnih strojev... Prezrto je bilo hote ali nehote dejstvo, da je v našem filmskem primeru kladivo, kamera, tonski studio ali montažna miza, roka, snemalec, tonski mojster, montažer in kovač filmski avtor...

Nekaj receptov, kako se ta problem lahko reši, je že v naši kratki zgodovini urejevanja medsebojnih odnosov in združevanja dela, še več jih je v zadnjih letih nastalo izven nas.

teme

Problematicnost kriterijev

Kroki (II)

Matjaž Zajec

V našem, dvajsetem stoletju poskuša umetnost zaobjeti stvarnost takšno, 'kakršna bi morala biti'. V večini primerov pa se je začelo dogajati, da umetnost sega izza površja stvarnosti in tako ustvarja novo, 'umetno' stvarnost in to najpogosteje s povsem estetskimi sredstvi. Tako nam poskuša odkrivati nepoznane in presenetljive oblike stvarnosti, piše profesor Antonin Liem iz New Yorka in dodaja, da je film kot otrok našega stoletja moral in mora izpolnjevati to poslanstvo umetnosti, in če hoče biti pri tem še resen, ne more mimo tega, da ne bi bil tudi socialen. Če nadaljujem to Liemovo misel, ki zelo natanko opredeljuje sodobno filmsko umetnost, moram zapisati, da je film ena najbolj 'družbenih' umetnosti, da je po svoji izvornosti vezan na zelo konkretno družbo in na zelo konkreten svet, na konkretno življenje, ki se lomijo skozi umetnikovo razumsko in čustveno sprejemanje in vrednotenje tega sveta, te družbe in tega življenja. Izpovedovanje in pripovedovanje doživetega, analitičnost in vizionarstvo, organizacija vsega tega v umetniški organizem — v film, je odvisno od umetnikovega osebnega in družbenega osvobajanja, torej tudi od statusa umetnika in umetnosti v družbi; umetnikov odgovor je lahko 'kreativen' molk, v katerem se zunanji svet v umetniku akumulira in vrednostno razvršča, lahko je pa umetniško dejanje, ki aktivno posega že s svojo prisotnostjo, že s samim dejstvom materializacije ustvarjalčevega racionalnega in emocionalnega, v družbo in v svet.

S stališča umetnika je njegov molk enakovredno kreativno dejanje, kot je njegova 'izpoved', ker je tudi molk način izpovedi, način odnosa do družbe in življenja. Seveda pa družbo in politiko zanima predvsem in samo materializirana umetnost, umetnost, s katero se lahko poistoveti ali sooči, le v redkih primerih pa je do nje indiferentna. V vsakem primeru pa družba in politika umetnost kot obliko človekove in družbene zavesti potrebuje in jo zaradi tega prek najrazličnejših instrumentov stimulirata, ker jima umetnost pomaga

pri izgraževanju sistema vrednot. Še posebno je pomemben vpliv umetnosti na človekovo zavest v socializmu, ki tako kot umetnost teži k humanizaciji in neprestanemu osvobajanju posameznika in s tem k bolj humani in svobodni družbi kot taki. Seveda ne umetnost, ki je v 'službi' politike, temveč umetnost, ki nastaja svobodno in neobremenjeno od pragmatistične prakse, ki ima enake pravice do rušenja vsega tistega, kar je preseženo in mora biti preseženo, ki ima enake pravice vizionarstva in ustvarjanja nove stvarnosti, novega življenja.

Če se povrnem k Liemovi misli o socialnosti umetnosti, potem je treba povedati, za kakšno socialnost umetnosti pravzaprav gre. Gre za umetnost, ki kritično in avtoritativno posega v družbo in v tokove v njej, ki ruši vse, kar je zaviralnega pri osvobajanju človeka in uresničevanju večje humanosti. Potem takem je umetnost tudi rušilna, kadar gre za rušenje najrazličnejših tabujev, družbenih norm, ki utesnjujejo, družbene prakse, ki se oddaljuje od ciljev socialistične preobrazbe človeka in družbe. Socialnost umetnosti je končno in predvsem tudi v tem, ker je 'predmet' umetnosti človek, sam in z vsem, kar živi, čustvuje, misli — kratka, deluje v družbi. Prav v tem pa prihaja največkrat do odločnega razkoraka med politiko in umetnostjo, do razkoraka, ki je včasih nesporazum, velikokrat pa zavestno poseganje politike na področje umetnosti, da bi jo uokvirila v svoj program spreminjanja in izgraževanja sveta. Ko piše Gramsci, da prihaja do nesporazumov med politiko in umetnostjo zaradi tega, ker sega umetnik v konkreten svet svojega časa, medtem ko je politikov pogled usmerjen naprej in presega konkretno družbeno situacijo, je v tej njegovi misli le del resnice, ker danes sega umetnost enako naprej kot politika, le da so pota do ciljev, ki so enaki, različna, kot je različnost med umetnostjo in politiko opredelil naš pesnik Ciril Zlobec.

Na področju jugoslovanske, nekajkrat tudi slovenske, filmske ustvarjalnosti

je bilo precej sporov med politiko in filmskimi ustvarjalci in vsak izmed teh sporov bi zaslužil svojo podrobno analizo, ki bi pokazala, kdaj je šlo le za različnost poti in kdaj za različnost ciljev. Toda pustimo to podrobno in okvire tega zapisa presegajočo analizo ob strani in se ustavimo samo ob rezultatu teh sporov in nesporazumov. Ustailo se je namreč določeno nezaupanje do filmske ustvarjalnosti, še posebej pa do filmske ustvarjalnosti, ki hoče in posega v sedanji trenutek našega življenja. Pri nekaterih spremljevalcih umetnosti in celo pri delu komunistov se je namreč zakoreninilo prepričanje o skoraj gotovi 'problematicnosti' filmskih projektov in filmov s sodobno tematiko. Pojavil se je fenomen avtocenzure tako pri filmskih ustvarjalcih kot pri organizatorjih filmske proizvodnje in tistih, ki tako ali drugače odločajo o naši filmski programski politiki in včasih celo o konkretnih filmskih projektih.

Tako je prišlo do odločnega razkoraka: po eni strani naša družba potrebuje sodobno umetnost, sodobni film, po drugi strani pa se vede do njega s pridržki in bojznijo, da bi se utegnili ponoviti nekateri resnični filmski ekscesi, katerih priča smo bili v preteklih letih. Hkrati pa je ta bojazen širša in ima globlje korenine, saj gre za bojazen pred sodobnim filmom kot takim, ker gre za bojazen pred umetniško vizijo našega življenja, naših stranskih poti, po katerih tudi hodimo, pred vizijo rušenja rudimentov, ki jih je naš razvoj že zdavnaj prerasel, pa se še vedno ohranjajo. Gre skratka za strah, da bi film razkril tisto, kar bi želeli, da ostane ob strani, da bi se preveč aktivno vključil v boj za revolucionarno spreminjanje naše družbe in podobno. To pa so strahovi, ki jih pravzaprav ne bi smelo biti, vzdržujejo pa jih tisti, ki bi jim naša hitrejša revolucionarna pot utegnila škodovati, ker bi jih čas še bolj očitno prehitel, ker bi ostali zadaj. Sodobni film je, skratka, strah tistih, ki so že tako ali tako zaostali na poti našega razvoja in bi jih kritično opozarjanje na to dejstvo omajalo v njihovi navidezni trdnosti.

Želja teh ljudi bi bila socrealistična umetnost in seveda tudi socrealistični film. Umetnost skratka, ki bi ostajala na ravni vrednotenja deklaracij, programov in ciljev, ne bi pa spraševala, opozarjala in razgaljala, kako se besede uresničujejo v življenju, kje grešimo, kje smo na napačni poti in kje zaostajamo. Ti 'kritiki' naših sodobnih filmov se bojijo priznati razkorak med teorijo in prakso, ker bi to prizadelo ugled naše družbe, škodovalo bi enotnosti naše akcije in krnilo naš ugled tako doma kot v tujini. O tem, kako velika je njihova zabloda, je skorajda ovedč govoriti, ker je enaka zabloda vseh tistih, ki so v zgodovini zavirali razvoj umetnosti in dajali posamezne ustvarjalce na 'črne liste', pa je čas pokazal, da so bili prav ti ustvarjalci tisti, ki nam danes ostajajo s svojimi deli dragocena dediščina in pričevanje o človekovem boju za osvobojenost in humanost.

Potemtakem gre pri sklepanju o našem sodobnem filmu za problematičnost kriterijev, ki so ustvarili za filmsko ustvarjalnost domala nevzdržne razmere, v katerih filmski ustvarjalci s scenaristi na čelu ne vedo, kam in do kod naj sežejo s svojim delom, ustvarjanjem, ker so pač njihova merila izgubila stik z družbenimi, ker so največkrat odvisni od ukrepov in odločitev filmske birokracije, ki se je vsaj v Sloveniji zelo trdno organizirala in skušala zasesti vse ključne položaje.

Glede na to, da so zahteve po sodobnem filmu izpričane do te mere, da smo jih uvrstili v programsko usmerjenost slovenskega filma, je povsem razumljivo, da mora za programsko usmerjenostjo stati sistem kriterijev. Tudi zato, ker umetniško ustvarjanje ni nekaj naključnega, temveč je zavestno dejanje in delovanje vsakega filmskega ustvarjalca. In del kriterijev je zagotovo izbira tematike, vsebine filmskega dela. Če pravimo, da potrebujemo film o delavcu, je to zelo široka opredelitev, tako kot je široko opredeljena potreba po filmu, ki bi uveljavil naše samoupravljanje ali obravnaval, denimo, pojave migracije delavcev in zdomstva. To so brez dvoma aktualne teme, ki so tako ali drugače zapisane v marsikaterem scenariju, v marsikateri ideji ali filmski zgodbi. Toda to je premalo, odločitev prioritete teme je le okvir za pričetek kreativnega dela filmskih ustvarjalcev. Okvir za filmsko zgodbo, skozi katero se bo prelivalo življenje v vseh svojih pojavnostih, kritičnih točkah in kriznih situacijah, ki bodo vdihnile prepričljivo umetniško življenje filmskemu delu. To bo z dramatičnim konfliktom in njegovo sprostitvijo ali razrešitvijo filmsko delo odprlo in ga zasidrilo v splet gledalčevih doživetij in spoznanj in ga tako obogatilo za spoznanje več, ga utrdilo v prepričanju in akciji. Seveda le, če ne gre za film plakat, temveč za živo, prepričljivo, predvsem pa odkrito filmsko stvaritev, v kateri ni možnosti niti za senco dvoma v pošteno ustvarjalno delo in odnos tistih, ki so film ustvarili.

Kot vsaka umetnost tudi film ne prenese laži, ne prenese ugovora, da je življenje drugačno od tistega, ki ga živi in doživlja gledalec. Zato gledalec tudi ni zadovoljen s stereotipi, s rozploševanji, z izogibanjem vsemu tistemu, kar ve in občuti kot del svojega življenja.

Umetnost mora biti konkretna, toda konkretna na način umetniške nadgradnje, ki omogoča sproščanje gledalčeve imaginacije in njegovo popolno tako razumsko kot tudi čustveno soudeležitev v dogajanje v filmu. Le takšen film bo namreč zvenel naprej, še po končani projekciji, ko bodo prižgali v kinematografu luči in bo izginila iluzija življenja, zvenel bo kot resničnost vsakega trenutka in delčka srečanja gledalca z življenjem, film bo postal del izkustvenega sveta filmskega gledalca. Gledalec bo zaradi novega spoznanja bogatejši in svobodnejši.

Prav nič ni drzna trditev, da organizirajo in vodijo slovensko filmsko proizvodnjo filmski birokrati, ki so si na videz skrbno zaščitili svoje pozicije s samim dejstvom, da so se že vnaprej odločili za programsko politiko po liniji najmanjšega odpora: v enem letu po en film s tematiko narodnoosvobodilne vojne, en film za otroke in en film s sodobno tematiko, po drugi strani pa so, kar zadeva projekte s sodobno tematiko, poskrbeli za ustrezno posebno obravnavo predloženih projektov, pri kateri očitno ni bil poudarek na kvalitativnih izboljšavah, temveč na odstranjevanju takšnih elementov iz scenarija, ki bi se utegnili izkazati za kočljive in družbeno morda celo škodljive; glede na aktualen družbeni trenutek seveda so se, denimo, pri lanskem filmu Pomladni veter zavestno odločili za nezahtevno komedijo iz študentovskega življenja 'čapovskega' tipa, potem pa so se čudili, da niso filmski ustvarjalci v planinah posneli ljubljanskega nebatičnika. Očitno se je približno enako godilo filmu Bele trave, saj ob pozornem gledanju filma tudi neuki filmski gledalec opazi, da se vsak prizor v filmu neha v trenutku, ko bi se lahko razvil v prepričljivo in aktualno življenjsko situacijo z nekaterimi družbeno kritičnimi ostmi. Ko so porezali filmu vršičke problemov, je seveda ostala samo še zelo vsakdanja 'ljubezenska zgodba, pa še ta v vseh pogledih neproblematična in zaradi tega tudi nezanimiva. Očitno je, da so hoteli ustvarjalci filma v drugo smer, pristali pa so na pričujoči, napravili so slab film.

Zakaj so se odločili za takšen kompromis, lahko samo ugrabimo.

Zakaj so pristali, da izdelajo film, ki je ostal celo njim samim, o tem lahko sklepamo glede na njihovo prejšnje ustvarjanje, tuj in nezanimiv? Gotovo pa je eno, bili so precej donkihotske bitke, o katerih govori tudi veliko število napisanih verzij scenarija, pa odračje, ki so ga predstavniki producenta Vibe ob filmu ustvarili, pa pogoji, ki so jih zagotovili

za nastajanje Belih trav. Kot vse kaže, je vse to del slovenske filmske situacije, ki so jo ustvarili trenutni organizatorji filmske proizvodnje.

Očitno in povsem gotovo je, da ta trenutek na Slovenskem ni človeka, ki bi bil tako močna osebnost, da bi predložil program razvoja slovenske filmske ustvarjalnosti in opredelil njeno mesto v okvirih slovenskih kulturnih snovanj. Gotovo je tudi to, da je slovenska družba za film zainteresirana, da pa vse preveč pristaja na samovoljno ravnanje nekaterih ljudi s slovenskim filmom. Gotovo je končno tudi to, da filmski delavci, tudi njihov ustvarjalni del, niso sami sposobni zagotoviti zdravega razvoja slovenskega filma, saj ne zmorejo urediti niti razmer v podjetju, katerega ustanovitelji so bili.

Potemtakem bo potreben neposreden poseg družbe, pa naj gre za razpravo in sklepanje o slovenskem filmu v okvirih našega delegatskega sistema ali pa za popolno angažiranje vseh zavestnih subjektivnih sil v naši družbi, ki naj prispevajo s svojimi stališči in sklepi k temu, da slovenski film ne bo rezultat birokratskega, velikokrat tudi klanovskega odločanja nekaterih, temveč da bo rezultat ustvarjalne moči in angažmaja vseh tistih filmskih ustvarjalcev, ki z močjo svoje osebnosti lahko vplivajo na nastajanje **'novega' slovenskega filma.**

In **'novi' slovenski film** pomeni med drugim tudi to, da bodo morali nekateri filmski delavci prenehati z delom pri filmu glede na rezultate, ki so jih dosegli, pomeni tudi to, da bo morda po več kot desetih letih s celovečernim filmom debitiral režiser, ki ne bo starejši od trideset let, pomeni tudi to, da filmska ustvarjalnost ne more in ne sme biti socialna institucija niti privilegij za kogarkoli, in to ne glede na zasluge iz preteklosti. Novi slovenski film pomeni navsezadnje tudi drugačno organiziranost od presežene podjetniške, za katero se zavzemajo pri Vibi, hkrati pa bi želeli vse ugodnosti, ki bi jim jih prinesel spremenjen status negospodarske delovne organizacije.



festivali

Pulj 1976

režiser **Boštjan Hladnik**
 direktor fotografije **Jure Pervanje**
 scenograf **Ing. arh. Niko Matul**
 kostumi **Irena Preinfalk-Felicianova**
 glasba **Janez Gregorc**

vloge
Marina Urbanc (Vera), **Jože Horvat** (Dane), **Barbara Jakopčič** (Olga),
Polde Bibič (Juš), **Ljubiša Samardžić** (Marko) — nastopajo še: **Majda**
Grbac, **Dare Valič**, **Kristijan Muck**, **Bojan Marišević**, **Miro Podjed**,
Boris Cavazza, **Bogomir Veras**, **Andreja Videnšek**, **Jure Kavšek**,
Branko Gruber in drugi

distribucija **Vesna film, Ljubljana**
 število snemalnih dni **34** — večinoma na terenu
 posneti material **14600 metrov**
 dolžina filma **2606 metrov**
 trajanje **95 minut**
 tehnika **35 mm Eastman color Widescreen**
 laboratorij **Centralna filmska laboratorija, Beograd**
 montaža
 cena filma
 a) skupaj cca. **4,5 milijona dinarjev**
 b) **Viba film**: še ni podatkov
 c) **KSS**: še ni podatkov

opomba: Film smo podrobno obdelali v **EKRANU št. 4.**

Med strahom in dolžnostjo

premiera: **21. november 1975, Ljubljana**
 proizvodnja: **Viba film, Ljubljana**
 scenarij: **Vojko Duletič** (po motivih del Karla Grabeljska)
 režija: **Vojko Duletič**
 direktor fotografije: **Jure Pervanje**
 scenograf: **ing. arh. Niko Matul**
 glasba: **arhivska**
 kostumi: **ing. arh. Milena Kumar**
 glavne vloge: **Boris Juh**, **Marjeta Gregorac**
 distribucija: **Vesna film, Ljubljana**
 število snemalnih dni: **43**; a) na terenu **28**, b) v studiju **15**
 posneti material: **19.500 metrov**
 dolžina filma: **2.450 metrov**
 tehnika: **35 mm Eastman color, normalni format**
 laboratorijska obdelava: **CFL, Beograd**
 montaža: **229 izmen à 8 ur, skupaj 1.832 ur**
 cena filma:
 a) skupaj: **4.585.000 din**
 b) **Viba film**: še ni podatkov
 c) **KSS**: še ni podatkov
 predvajan v Ljubljani: **15 dni, 12.840 gledalcev, 50 predstav**;
 za ostale kraje še ni podatkov

opomba: Film smo podrobno obdelali v **EKRANU št. 1.**

Idealist

jugoslovanska premiera: **23. aprila 1976 v Novem Sadu (Sterijino pozorje)**
 slovenska premiera: **26. aprila 1976 v Ljubljani**
 proizvodnja: **Viba film, Ljubljana**
 scenarij: **Vitomil Zupan in Igor Pretnar** (po romanu Ivana Cankarja
MARTIN KAČUR)
 režiser: **Igor Pretnar**
 direktor fotografije: **Mile de Gleria**
 scenograf: **ing. arh. Mirko Lipužič**
 glasba: **Bojan Adamič**
 kostumi: **Alenka Bertlova**
 songi, glasba: **Bojan Adamič**
 besedilo: **Ervin Fritz**
 poje: **Duša Počkajeva**
 igrajo:
Radko Polič (Martin Kačur), **Milena Zupančičeva** (Tončka), **Dare Ulaga**
 (Ferjan), **Marjeta Gregorčeva** (Minka), **Marija Benkova** (Matilda),
Stevo Zigon (zapoljski župnik), **Janez Bermež** (kaplan), **Janez Rohaček**
 (nadučitelj v Zapolju), **Joško Lukež** (zdravnik), **Mila Kačičeva** (gospodinja),
Arnold Tovornik (blatnodolski župnik), **Bert Sotlar** (blatnodolski župan),
Janez Albreht (Grajžar), **Ruša Bojčeva** (Tončkina mati), **Maks Bajc**
 (Tončkin oče), **Boris Kralj** (župan v Lazah), **Sandi Krošl** (Jerin), **Tone Kuntner**
 (učitelj v Lazah), itd.
 distribucija: **Vesna film, Ljubljana**
 posneti material: **19.650 metrov**
 dolžina filma: **2.236 metrov**
 tehnika: **35 mm Eastman color Widescreen**
 laboratorij: **Centralna filmska laboratorija, Beograd**
 montaža: **35 izmen po 8 ur, skupaj 280 ur**
 cena filma: a) skupaj ca. **6.600.000 din**; b) **Viba film**: še ni podatkov;
 c) **KSS**: še ni podatkov

opomba: Film smo podrobno obdelali v **EKRANU št. 3.**

Bele trave

premiera **27. maja 1976 v Celju**
 uradna premiera **Ljubljana, jesen 1976**
 proizvodnja **Viba film, Ljubljana**
 scenarij **Branko Šömen**

Kmečki punt 1573

scenarij: **Vatroslav Mimica**
 režija: **Vatroslav Mimica**
 fotografija: **Branko Blažina**
 glasba: **Alfi Kabilje**
 scenografija: **Veljko Despotović**
 kostumografija: **Ferdinand Kulmer**
 maska: **Berta Meglič**
 montaža: **Vuksan Lukovac**
 igrajo: **Fabijan Ševagović, Velimir Živojinović, Pavle Vujisić, Franjo**
Majetić, Srdžan Mimica, Marina Nemet, Zvonimir Crnko, Zdenka Heršak,
Džuro Utješinović, Stele Arandželović, Boris Festini, Ivica Pajer, Adam
Cejvan, Lojze Rozman in drugi
 tehnika: **Eastman color 35 mm, normal**
 čas trajanja: **dve uri in pol**

Kadar gre za velika gibanja v zgodovini, za gibanja, ki so s svojim vrenjem pretresla družbeno ureditev v njenih temeljih, so zgodovinski dogodki, ki so ta gibanja spremljali in jih oblikovali, in osebnosti, ki so dajale revolucionarnim gibanjem s svojo udeležbo pečat, večinoma že obdelane na način zgodovinske znanosti. Če pa gre pri tem za vrenje med ljudskimi množicami, nastajajo o teh zgodovinskih dogodkih z leti še ljudski miti, legendarne osebnosti, ki so tako ali drugače v teh usodnih gibanjih sodelovale.

Take vrste zgodovinski dogodek so tudi kmečki upori v Evropi, ki so segli tudi do slovenskega in hrvaškega kmečkega prebivalstva in dosegli svoj višek leta 1573.

Ti boji za staro pravdo so bili hkrati že zametek revolucionarnega prebujanja, ki je zahtevalo rušenje utesnjujočega fevdalnega sistema. V takšnih okoliščinah so bili filmski ustvarjalci pred sila nevhvaležno nalogo, ko so se odločali, kako zaobjeti, kako prenesti na filmski trak gibanje množic, ki pa ima svoje ideologe, svoje voditelje, množico človeških usod, tragedij, pa tudi zmagoslavja in neizmerne upanja.

Vatroslav Mimica se je očitno mnogih nevarnosti in skritih čeri, ob katerih bi pričel njegov film kaj hitro toniti, zavedal.

Zavedal se je, da gre pri slovensko-hrvaškem kmečkem uporu za množično in v mnogih elementih tudi revolucionarno gibanje, ki pa ima svoje junake, voditelje in ideologe, ki so postali v ljudskem izročilu skorajda mitološke osebnosti, ljudski junaki skratka. Verjetno je bila njegova osnovna dilema, po kateri poti naj krene, kako naj koncipira film, da bo ostal veren zgodovini, hkrati pa da bo vanj kar se le da ustrezno vključil ljudsko mitologijo in njene junake. Mimica se je odločil za filmsko fresko, ker je sodil, da bo na ta način še najbolje zajel množičnost kmečkih puntov, misel voditeljev upora pa je vključil kot agens dogajanja, vendar brez mitologiziranja njihovih osebnosti ali vrednotenja njihovega delža v kmečkih puntih.

In Mimičina freska resnično zaživi v pristnih in intenzivnih barvah; v osrednjem, nosilnem delu, ki bi nam približal človeško dramo udeležencev punta, kjer bi edino lahko začutili silo in nujno kmečkega upora, ki hoče pognati čas naprej, svetlobi naproti, pa v Mimičinem filmu umanjka človek. Kot da bi Mimica pozabil, da postanejo tragika, usodnost, upor in spreminjanje individualne zavesti

v skupno zavest, v skupen cilj prepričljivi in človeško pretresljivi šele takrat, ko se zgodovinski dogodki lomijo skozi zelo konkretne človeške usode.

Ne gre za to, da bi motilo, ker Matija Gubec v filmu nima vidnejšega deleža in ostaja v ozadju kot osebnost, da so tudi ostali mitološki junaki kmečkega punta na obrobju, pa čeprav njihova misel preveva film. Gre enostavno za to, da je Mimičin film brez dramaturško utemeljenih, funkcionalnih junakov, ki bi s svojo miselnostjo in svojo človeško usodo nosili filmsko dogajanje in osmišljali vrenje kmečkih množic. Njihovo tragično spoznanje, da čas še ni zrel za revolucijo, bi moralo biti tisto, kar bi dajalo filmu dramatičnost in človeško pretresljivost.

Ostaja nam edinole filmska množičnost in nekateri fragmentarni posegi v človeške usode, ki sami po sebi nimajo večjega vpliva na filmsko dogajanje, njihove usode pa so rezultat kmečke borbe za staro pravdo in še več, za osvoboditev človeka. Vzratnega toka ni, saj je participacija filmskih junakov v samem dogajanju prešibka, nekontinuirana, predvsem pa v njej čutimo vse premalo zavestnega. Tako ostajajo le ilustrativni, nikakor niso trdno, osebno povezani s filmskim dogajanjem. Gledalcu je konec koncev povsem vseeno, za katere ljudi gre, ker daje njihov izbor prevelik videz slučajnosti. To pa so, po mojem mnenju, osnovne pomanjkljivosti Mimičevega filma Kmečki punt 1573.

Seveda pa mu po drugi strani ne gre odrekati spektakularnosti, ki je grajena predvsem na učinkoviti scenografiji, kostumografiji in maski, pa čeprav se vse troje zgleduje pri marsičem, kar smo v filmih tega žanra že videli. Korektna je tudi kamera, pa nekatere mizanscenske rešitve od izpraznjenega kadra pa do masovnih scen. Izstopa tudi večina igralskih kreacij, ki pa se zaradi dramaturške zasnove filma niso mogle še bolj razživeti in razigrati. Gre skratka za vrsto solidnih posameznih dosežkov v filmu, ki pa tudi vsi skupaj ne morejo odtehtati osnovnega scenarijskega nesporazuma Vatroslava Mimice, ki teme našega kmečkega punta enostavno ni uspel na pravi način in na pravem koncu zlit v filmsko govorico, ki bi prepričljivo in pretresljivo pripovedovala o prelomnem času za našega kmeta, o času osveščanja in njegove borbe za človeško dostojanstvo.

Matjaž Zajec

Sarajevski atentat

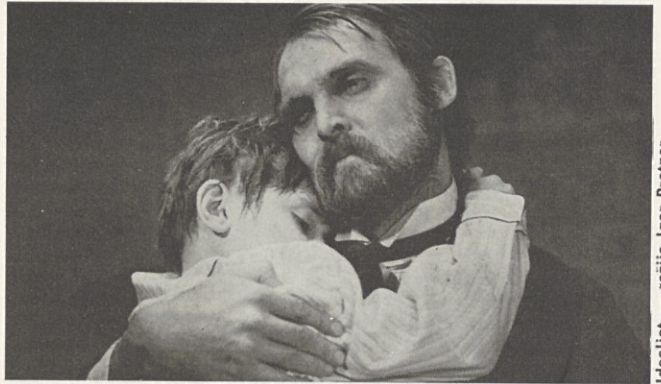
proizvodnja: Jadran film in Folmove studio Barrandov, Praga
scenarij: Stevan Bulajić, Vladimir Bor in Paul Jarrico
režija: Veljko Bulajić
fotografija: Jan Curik
glasba: Libuš Fišer
scenografija: Vlado Branković
igrajo: Christofer Plummer, Florinda Bolkan, Maximilian Shell, Irfan Mensur, Radoš Bajić, Jan Hrušinsky idr.
distribucija: Kinema Sarajevo

»Sarajevski atentat« je eden tistih filmov, ob katerih se čedalje glasneje sprašujemo, ali so jugoslovanski kinematografiji pravzaprav sploh potrebni. Vprašanje se odpira v dve smeri: dokazov o naši profesionalni in organizacijski usposobljenosti za velike projekte ne potrebujemo, zlasti ne, če ti projekti (in to se je zadnja leta načeloma in dosledno dogajalo) zaradi svoje organizacijske in finančne zahtevnosti hromijo bazo, to je redno, utečeno filmsko proizvodnjo; kaj naj jugoslovanski kinematografiji pomeni film, ki je bil posnet v prvi vrsti zaradi tujega filmskega trga, za tujega gledalca, za prodor v tuji spektakularni filmski vrh, kjer naj bi neposredno pričal o uspehu avtorja in šele posredno o uspehih celotne filmske umetnosti njegove dežele? Kako naj presodimo idejno sporočilo filma, ki se usmerja izpod domačega podnebnja ter s tem nehote nevarno bliža območju kompromisov?

Prav to nevarno približevanje se je pritaknilo »Sarajevskemu atentatu« Veljka Bulajića, filmu o zgodovinski temi, ki je tako splošno znana, da je ni treba posebej predstavljati.



—
Med strahom in dolžnostjo
režija Vojko Duletić



Idealist — režija Igor Pretnar



Bele trave — režija Boštjan Hladnik



Kmečki punt — režija Vatroslav Mimica



Atentat v Sarajevu —
režija Veljko Bulajić

V svet naj bi ponesel filmsko videnje te resnice; predvsem resnice o skupini mladih, zanesenjaških idealistov, ki si je načela ime Mlada Bosna in ji je naša zgodovinska znanost za raziskavo revolucionarnih gibanj posvetila toliko tehtne pozornosti, da umetniški izpovedi o njej ni treba tavati v temi, išče naj ji samo človeško intimo. Scenarij in režija sta v tem pogledu iskala v smer preprostega spoznanja, da teh ljudi ne kaže zavijati v zarotniške anarhistična ogrinjala ali jih dvigovati na herojski piedestal. Realizacija tega iskanja pa je žal ostala v mejah anekdotičnosti, študentovske in mladostne lahkomišelnosti in nekaterih idiličnih filmskih šablon. Še jugoslovanski gledalec, ki ga vednost o Mladi Bosni in njenem programu spremlja iz šolskih klopi, si s takšnim filmskim portretiranjem nima kaj dosti pomagati. Kako naj do jedra pride šele nepoučena tujina?

Zlasti še, ker je težnja po preprosto človeškem segla tudi na drugi zgodovinski breg, v vrh avstroogrške monarhije, k žrtvam sarajevskega atentata. Oba, Ferdinand in Zofija, sta oblikovana s tipično zvezdniskim filmskim bliščem in neprekrito simpatijo do nekrivih žrtev. Zgodovinski antagonizem se utesnjuje v neprikladna razmerja kultiviranosti in kratkovidnega avanturizma, in simpatije povprečnega tujega gledalca bodo kot pribito na strani aristokratskih, ne pa revolucionarnih žrtev.

Sicer je film izdelan s širino in večščino, ki sta za režiserja značilni, kot je zanj značilna tudi negotovost v grajenju komornih sekvenc in čvrstost oblikovanja množičnih prizorov.

Stanka Godnič

Štiri dni do smrti

proizvodnja: Jadran film, Viba film, izvršni producent Tele-film
scenarij: Ivan Potrč, Miroslav Jokić, Slobodan Stojanović, Dejan Džurković
režija: Miroslav Jokić
fotografija: Zivorad Milić
scenografija: Miroslav Lašić
igrajo: Bert Sotlar, Predrag Ejdusa, Fabija Šovagović, Ljuba Tadić, Jelisaveta Sabljic, Ivan Jagodić, Manca Košir idr.

Kaj povedati o filmu, enem od edinih dveh naših predstavnikov na letošnjem festivalu v Cannesu, ki je z beograjskih filmskih platen izginil po nekaj dnevih, ogledalo pa si ga je katastrofalno malo gledalcev?

Uboj Djura Djakovića in sploh to obdobje naše novejših zgodovine sodi povsem po krivici med zastavljene in neizkoriščene teme. Zato smo film »Štiri dni do smrti« pričakovali kot novost, tako po izbiri teme kot po njeni obdelavi. Pričakovali smo ga z zanimanjem in dobronamerno.

Toda kaže, da nam po filmu nista kaj dosti bliže in bolj znana niti lik Djura Djakovića niti duh in barva časa, v katerem je delal in živel.

Po priznanjih pri kratkometražnem filmu se je Miroslav Jokić v svojem prvem celovečernem filmu odločil za precej tematiziran tretman glavnih akterjev v tem zgodovinskem obdobju. Prav zaradi enodimenzionalnosti se je zgodilo, da so liki ostali na ravni skic, nekateri pa še to ne. Splet čudnih in nezadostno naznačenih motivacij, kot tudi sam naslov filma sugerirajo določen fatalizem, pri tem pa težko verjamemo, da je bila to karakteristika ljudi, o katerih je govor. Toda celo takšen postopek bi vendarle lahko pripeljal do rezultata, če bi bil realiziran na višji umetniški ravni.

Filmu sicer v mnogih njegovih delih ni mogoče odreči, da je dosegel ustrezno vzdušje, toda tudi tukaj pridejo do izraza osnovne pomanjkljivosti, kot so nedoslednost in neenoten umetniški rokopis. Poudarjeni sfumato ter opazno upočasnjeni ritem sta edini konsekventno speljani stvari v vsem filmu. Tako scenaristi kot režiser so imeli vrsto originalnih in vse pozornosti vrednih idej, toda marsikaj nameravanega ni bilo

realiziranega. Vtis je, da so se avtorji znašli v razkoraku med lastnimi ambicijami in možnostmi.

Tisto, kar je v filmu mogoče dosti bolj slutiti kot videti, če izvzamemo odlično opravljeno delo snemalca, nas spravlja v položaj, ko film le stežka odklonimo. Toda po drugi strani vzbujajo njegove pomanjkljivosti v nas občutek, da smo videli film, ki v naši kinematografiji ne bo pustil opaznejših sledov.

Miroslav Marinović
(Filmograf — Ekran)

Čuvaj plaže v zimskem času

proizvodnja: Center FRZ, Beograd
scenarij: Gordan Mihić
režija: Goran Paskaljević
igrajo: Irfan Mensur, Danilo Stojković, Bata Živojinović, Mira Banjac

Speljan in enostaven film. Delo debitanta, ki se je stežka dokopal do filma kljub prepričljivim poskusom na beograjski televiziji (»Živalski trg od 7. do 3. ure« in »Legenda o Lapotu«) ter na področju kratkega filma (»Otroci«...). Kljub vsemu je dobil bitko, ki njegove kolege šele čaka.

Ideativno področje zasluži razpravo, ki se ne more izogniti dejstvu, da se film nanaša na realno faktičnost in da imajo dogodki v njem številne pendante v sodobnosti. Junak filma je rasni pripadnik generacije, ki se skuša iztezniti, kar zadeva podedovano, skuša se odločiti v odnosu do okolja, pa ji to nikakor ne uspe in na koncu sprejme kompromis, pred katerimi je na začetku ušla. Nosilci suplementarnih idej — predvsem oče, pa dekle-žena, ostalo sorodstvo, prijatelji, delodajalci — le izpopolnjujejo okolje, v katerem tava zmedeni mladenič. Vse je že vnaprej obsojeno na neuspeh. Pri tem nosilci nimajo nič več kot paradigmatško funkcijo. Edinole Oče (zelo dobri Danilo Stojković) izstopa od ostalih tipiziranih likov in to z notranjo dinamiko in posebnostjo; drugi so poudarjeni le do tiste mere, do katere se lahko vključujejo v avtorjevo vizijo, v nekakšen sentimentalno obarvan obrazec žalovanja za boljšim življenjem in dobrimi »starimi čustvi«: ljubezni, časti, dela in blaginje. S čustvenim neskladjem (ki se vse do konca izogiba prerasti v tezo) spremlja Paskaljević stabilne vrednote nekega bivšega sveta, pri čemer ne želi pojasnjevati motivov ter konca samega dogajanja, kajti stvari prikazuje, kakršne so, in se ne spušča v to, kakšne naj bi bile. Skozi površinski red Paskaljevićevih vrednot se zadržano, toda kultivirano prebija naivnost; kod pri vsem skupaj je le nekoliko sentimentalna pripoved, ki je ne zanima, zakaj je vse tako, kot je, in kaj se skriva za posameznimi ugotovitvami. Izogiba se socialnim, psihološkim in podobnim pomenskim implikacijam; celotni pristop je nekako pozitivističen. Paskaljević je dosleden v toliko, ker to počne jasno in brez želje, da bi se loteval razlag, zadržan v toliko, ker ne odpira dimenzij, vsebovanih že v samem problemu.

Ta izpeljava se izkaže kot predkvaliteta režije. S tem da se izogiba velikim gestam in pretencioznim rešitvam, se omejuje na jasno in zanesljivo vodeno ter dramaturško dobro oblikovano zgodbo (že to je kvaliteta, ki ta film dviga nad povprečno proizvodnjo). Filmska struktura počiva na jasno določenih poropih enega samega narativnega toka, ki še kako zmora zadržati gledalčovo pozornost. Čeprav avtor »preskakuje« dramaturške momente, pa jih spretno predpostavlja ter s tem motivira nadaljnje dogajanje. Režijo odlikuje dober, rafiniran okus, ne trpi eksaltacije in gre ji predvsem za osnovne motive dogajanja, v katero z lahkoto vključuje ilustrativne elemente. Temu je podrejena tudi zelo funkcionalna fotografija. Še nečesa ne gre prezreti: sočnega, duhovitega dialoga, ki odlikuje tako like kot dogajanje; vselej je jedrat, naraven in sodoben. Jezik, kakršnega že dolgo želimo na domačih ekranih.

Božidar Zečević
(Filmograf — Ekran)

Naivko

proizvodnja: Avala film, Beograd
 scenarij: Zika Lazić
 režija: Jovan Živanović
 fotografija: Juan Carlos Ferra
 glasba: Zoran Hristić
 igrajo: Ljubiša Samardžić, Radmila Živković, Bata Živojinović, Dargo Čumić, Vlada Popović

V številnih žalostinkah ter mračnih razmišljanjih o položaju v domačem igranem filmu se že leta praviloma govori o pomanjkanju tem iz sodobnosti kot o enem važnih vzrokov dolgotrajne krize. Pojav vsakega novega filma, ki se loteva današnjega časa, pomeni hkrati tudi preverjanje te predpostavke.

Režiser Jovan Živanović je znan kot vztrajen opazovalec in filmski zapisovalec sveta, obsojenega na večno spreminjanje. Njegovi filmi »Zenica«, »Čudno dekle«, »Grenki del reke« in »In bog je ustvaril kavarniško pevko« niso izjemni umetniški dosežki, so pa neposredno korespondirali z ambientom in časom, v katerem so nastajali.

Tudi zadnja dva Živanovićevega filma (»In bog je ustvaril kavarniško pevko« in sedaj »Naivko«) se neposredno ukvarjata z dvema najbolj prisotnima fenomenoma naše popularne kulture v zadnjih letih — z velikanskim uspehom in razširjenostjo novo komponirane narodno zabavne glasbe in z razmahom naivnega slikarstva. Dogajanje v obeh filmih je locirano v slikoviti ambient Djerdapa v času velike preobrazbe, ko so gradili gigantsko hidrocentralo. Dinamični svet gradbišča in okoliških vasi, ki so doživljale nenavadne spremembe načina življenja, vsebuje dovolj atraktivnosti, potrebne za film s sodobno tematiko.

Toda na žalost se pri začetnih opredelitvah, kar zadeva aktualni fenomen navinega slikarstva, pri izbiri okolja, v katerem se bodo gibali junaki filma »Naivko«, hkrati tudi končajo Živanovićeve napore, da bi prodrl v bistvo ter pomen določenih vitalnih strujanj naše sodobnosti. Njegov film ostaja nekje med golo registracijo nemotiviranega dogajanja ter mimogrede nakazanih komedijskih poskusov. Proslavljene igralske zvezde Ljubiša Samardžić, Bata Živojinović in Pavle Vujisić delujejo včasih v želji osmisлити neartikulirane dramaturške zamisli, kot potujoča igralska skupina, ki vadi oponašanje tipičnih lastnosti domače, ruralne mentalitete. Takšno poigravanje s prepoznavnim folklornim humorjem včasih redsa izvabi smeh, toda kljub temu ne uspe prerasti banalne atraktivnosti.

Tako tudi najnovejši film Jovana Živanovića kljub prizadevanju prikazati enega od tisoč obrazov naše stvarnosti le potrjuje neko drugo sicer že zdavnaj znano tezo o vzrokih naše filmske neplodnosti — dejstvo je namreč, da je v večini naših filmov najbolj boleča točka scenarij. Živanović si vendarle zasluži pohvalo, da je naredil komunikativen film, ki ga je publika dobro sprejela.

Nebojša Djukelić
 (Filmograf — Ekran)

Spalnik

proizvodnja: Film danas, Beograd
 scenarij: Dragoslav Ilić
 režiser: Dragoslav Ilić
 igrajo: Vlada Popović, Božidarka Frajt, Dragan Zarić, Danilo Stojković, Dušica Zegarac

Film Dragoslava Ilića je slučajna, nespretna karikatura Kavalerovićevega »Vlaka«. Na začetni postaji je vse isto: moški in ženska se pomotoma znajdeti v istem kupeju spalnika. Potovanje bo trajalo vso noč, oba pa sta, hvala bogu, mlada in zdrava. Takšne situacije igrajo seveda na karto našega voayerizma: kaj se bo zgodilo? Ali bo prišlo do »tistega«? Pri Kavaleroviću se tudi zares zgodi »tisto«, kar Ilić le želi, da bi se njegovima junakoma. Toda pri tem



Stiri dni do smrti — režija Miroslav Jokić



Cuvaj plaže v zimskem času — režija Goran Paskaljević



Naivko — režija Jovan Živanović



Salaš v malom ritu — režija Branko Bauer



Vlak v snegu — režija Mate Relja

je »Vlak« vendarle desetkrat bolj prepričljiv od Iličevega filma. Prepričljivosti namreč ni mogoče doseči s preprostim preračunavanjem rezultata (sicer pa se v takšni situaciji verjetno sploh ne bi zgodilo nič posebnega), temveč edinole z ustreznim vodenjem celotnega dogajanja.

Obstaja pogost dramaturški postopek, h kateremu se zatekajo naivni in neuki avtorji. Ta postopek, ki bi ga bilo gotovo mogoče uvrstiti na spisek »sto napak v dramaturgiji«, je v tem, da junak (ali junaki) iz svojega notranjega življenja projektirajo tista dejstva, ki so avtorju potrebna za dokazovane določene teze. Konkretnije: junaki se točno v določenem, za avtorja pomembnem trenutku pričneje spominjati ali sanjati nekaj zelo pomembnega, ali pa si začno predstavljati bodoče dogajanje. Z drugimi besedami, pričenejo zračiti premise za avtorjevo silogistiko. V tiskih se navadno uporabi ena od teh možnosti. Dragoslav Ilič pa uporablja hkrati vse tri — njegova junaka se spominjata, sanjata in si predstavljata — vse zato, da avtorja ne bi pustila brez dokazov za njegovo tezo o sodobnem zakonu. Režiser je v tem primeru vveden in vsemogočen; njegovemu nad-pogledu so kot v video-režiji na razpolago in razkriti podzavestni tokovi junakov, njemu je treba le po potrebi vključiti kamero, ki snema sanje ali skrite želje ali pa spomine.

Iličev film spada med tako imenovane »filme s sodobno tematiko«. Vemo, da je mnogo filmov, ki govorijo o sodobnosti, kljub temu da so situirani v davno preteklost. Film, o katerem je govor, pa dokazuje, da je mogoče narediti anahronističen film kljub temu, da je njegovo dogajanje postavljeno v sedanji čas. Ta film je anahronističen tako po tem, o čemer govori, še bolj pa po tem, kako o tem govori. Sicer pa je oboje vselej povezano. Le jeans oblačila glavne junakinje in začinjene cene v jedilnem vagonu dajejo kolikor toliko slutiti, da se celotna kolobocija dogaja v sedemdesetih letih našega stoletja.

Miša Stanisavljević
(Filmograf — Ekran)

Salaš v Malem Ritu

proizvodnja: RTV Beograd
scenarij: Arsen Diklič
režija: Branko Bauer
igrajo: Slavko Stimac, Renata Ulmanska, Mira Nikolić, Stole Arandjelović, Milan Srdoč, Pavle Vujisić . . .

Da je iz slabe televizijske serije še kako mogoče narediti prav tako slab film, nam je pred časom dokazal poskus s »Šoferji« (v filmski verziji je bil naslov »Paja in Jare«); da pa je iz kolikor toliko sprejemljive serije mogoče destilirati čisti nesmisel, so enako prepričljivo dokazali »Odpisani«.

Toda, da bi iz odlične serije nastal dober film, bi bil (brez Brana Bauerja) šolski primer vnaprej izgubljene stave: da bo stvar še bolj nenavadna — veteran jugoslovanskega filma (debitiral je leta 1950) je napravil dve dobri deli — najprej »Prezimovanje v Jakobsfeldu« (1975) in potem še »Salaš v malem ritu« (1976).

Če pravimo, da gre za dobra filma, ne mislimo pod pojmom »dobro« nič drugega kot to, kar dejansko pomeni: niti eden niti drug film nista remek deli, celo posebno uspeša dosežka ne, toda v obeh primerih gre za znanje, spretnost in občutek, kot tudi za pravo uporabo teh vrlin v samem filmskem delu.

Z drugimi besedami: Branko Bauer točno ve, kje so njegove meje in katerih meja njegova domišljija in oblikovalna sposobnost ne zmore prekoračiti; toda hkrati zna te omejitve spreminiti v prednosti in to enostavno, ker jih ne predvideva, ker se ne »dela Angleža«, ker ne poskuša nečesa, čemur ni kos.

Tako smo dobili delo brez »skritih misli«, brez zakritih (pa nedoseženih) namenov, enostavno, dopadljivo in zaokroženo — prav takšno, kakršnih je vse manj v naši (narcisoidno-ambiciozni ali diletantsko-ziheraški) kinematografiji. Medtem ko skuša večina domačih režiserjev pridobiti publiko z argumenti pijanega nasilneža-milijarderja, se Bauer približuje gledalcu postopoma, nevsiljivo — pristopa kot pozoren ljubimec v nasprotju z lovci na »sveže meso«.

In prav enostavna skladnost sekvence in šarm interpretov so glavni aduti njegovega zasluženega uspeha.

Da, interpreti! V celotnem podvigu so verjetno najdragocenejše igralske kreacije — ki v tem primeru ne izvirajo zgolj iz talenta Slobodana Perovića in Miodraga Radovanovića, temveč iz skupnih naporov scenarista, režiserja in drugih akterjev, iz optimalnega timskega, delovnega reševanja problemov.

Zares modro, Bauer je »Prezimovanje . . .« podprl z okrutno nežnostjo Jakoba (Perović), »Salaš . . .« pa z diabolčno privlačnostjo Šicerja (Radovanović). In kaj smo dobili? Ne le dve mojstrsko odigrani vlogi, temveč tudi tisto, kar jugoslovanskemu (velikemu in malemu) ekranu tragikomično manjka: avtentična lika, OSEBI Z NEUGOTOVLJIVO NOTRANJO SKRIVNOSTJO, fiksaciji, ki ju bomo pomnili celo tedaj, ko se ne bomo več sposobni spomniti točnega naslova serije ali filma, v katerem smo ju srečali.

Ranko Munitić
(Filmograf — Ekran)

Ali poznate Pavla Plešo

proizvodnja: Tele-film, 1975
scenarij: Milan Sečerović, Dejan Đurković, Jovan Aćin, po motivih »filmske zgodbe« Jugo Grizelja
režija: Dejan Đurković, Jovan Aćin, Milan Sečerović in Miljenko Dereta
fotografija: Milan Spasić
scenografija: Dragoljub Ivkov
kostumografija: Mirjana Ostojić
glasba: Djordje Karaklajic
igrajo: Milan Strličić, Adam Čejvan, Ružica Sokić, Neda Arnerić, Kole Angleovski, Zika Milenković, Voja Cipranić idr.

Film, o katerem je govor, je realiziralo nekaj avtorjev, katerih scenaristični postopek je bil nenehno dopolnjen, pa zopet razgrajevan, v filmu pa je mogoče razbrati rokopise večih režiserjev (kar je za celovečerni film nenavadno). Kljub temu pa se zdi, da film vendarle ni toliko oskubljen, kot je bilo po vseh peripetijah v zvezi z njim pričakovati. Dobre in slabe strani filma izhajajo tako iz težav pri samem procesu realizacije kot tudi iz težke naloge, ki si jo je zastavila režiserska ekipa, saj gre za sila aktualen prikaz družbenih dogajanj v sedemdesetih letih kot tudi za zapletenost medčloveških odnosov v času spopada med starim in novim, privilegiranim in razlaščenim v gospodarstvu, med delavci in podjetniki, med standardom in golim preživljanjem iz dneva v dan, brez strehe nad glavo. Surovo in težko delavsko življenje, minimalna izobrazba, nemoč in ambicije mladih doseljencev; visoke cene in veliko povpraševanje po delavcih »močnih rok in jasnih oči«; kavarniške pevke, ki pojejo tako imenovano »novoekonomska narodno pesem v obdelavi«; kmečko dekle, ki pobegne iz vasi, da bi v Beogradu našla »ljubezen in ekonomski paradiz« — vse to so bile inspiracije realizatorjev tega filma.

Najboljše, kar prinaša film, je poskus angažirano prikazati problem odnosa mesto—vas, in to skozi prikazovanje življenjske rasti mladega delavca priseljenca, ki v mestu spoznava »življenje in vse okoli življenja«, kasneje pa postane toleranten tudi do kompromisov, ki jih prinaša vsakodnevno življenje razvijajoče se metropole. Dobre želje avtorjev, da bi spregovorili o stanju družbenih odnosov v velikih podjetjih v mestu (»v katerih se lahko tudi direktor zmoti«), so ostale v glavnem v okvirih dobrohotne kritike.

Prenatranost motivov pri opisovanju oseb, njihova neizdelanost (ker je bilo »premalo časa«, da bi se lik v celoti izkazal), uvajanje velikega števila epizod, ki le obremenjujejo osnovno dramaturško nit (pri tem pa ni niti bolj »ilustrativna« niti »paralelna« z glavnim tokom dogajanja), površna in včasih celo diletantska igra posameznih protagonistov je le del pomanjkljivosti tega skupnega filmskega dela.

Povsem formalne slabosti filma pa so takšne, da se moramo nujno vprašati: kje so rezale škarje enega ali večih avtorjev, kje pa so lepili filmski trak po sugestijah nekoga iz vrst montažerskih ekvilibristov naše kinematografije? Odgovora na to vprašanje seveda ni; sicer pa tudi ni zelo važno, kdo in kje je kaj narobe zlepil, je pa brez dvoma res, da se zaradi takšnih grobih posegov filmska zgodba lomi in opoteka, pri čemer ne upošteva kaj prida logike niti percepcije niti vzročnosti.

Zorica Jevremović
(Filmograf — Ekran)

Dekliški most

proizvodnja: Center FRZ, Beograd
scenarij: Peter Dulović
režija: Miomir Stamenković
fotografija: Milivoje Milivojević
glasba: Bojan Adamić
scenograf: Dragan Ivkov
kostimograf: Danka Petrovska
igrajo: Marko Nikolić, Zarko Radić, Dragan Nikolić, Olga Kacjan, Peter Kerstein

Film, ki je tematsko in idejno jasen, nedvoumen in enostaven (kar ne pomeni nujno, da je tudi pomanjkljiv in podhranjen), film, ki gledalca vodi k odstopanju od njegove linije, osnovnega izhodišča, film, ki do konca po dobrih, starih dramaturških pravilih pripoveduje zgodbo brez napak na področju obrti, ni le klasičen, temveč tudi dober film. Takšen je film »Deviški most« Miomirja Stamenkovića. Ker pa je to vojni film, spada k njemu tudi večna razprava: o avtentičnosti, kompetentnosti, odnosu do vojne in o naši revoluciji.

Seveda ni nujno, da je vojna filmska zgodba zgolj dosledna rekonstrukcija znanega zgodovinskega dogodka. Če se je v preteklosti zares nekaj zgodilo, nam, ki gledamo film, zelo malo pomeni, če hkrati ne doživljamo in ne čutimo, da se to dogaja prav sedaj. Dobro je, da ima ta vojna zgodba, kot katerakoli zgodba sploh, svojo osnovo v realnem življenju, v ambientu ali karakterjih ali okoliščinah.

Stamenkovićeve film je spodobno opravljen posel, saj objektivno analizira določeno vojno situacijo. Toda to nikakor ne pomeni, da avtor ni prisoten, saj Stamenković suvereno vodi celotno zadevo. Toda vodi jo brez tiste subjektivne note, ki jo imenujemo avtorjev svet, avtorjeva vizija sveta.

Film se ukvarja z vestjo skupine ljudi, ki so se ne slučajno temveč po lastni volji in izbiri znašli v istem položaju, povezani s skupnim, enotnim ciljem. Skupina partizanov mora na določeno mesto pripeljati in predati ujete Nemce. Toda ker na dogovorjenem mestu niso našli tovarišev, ki bi morali Nemce prevzeti in jih odpeljati dalje do mesta, kjer naj bi prišlo do zamenjave ujetnikov, so se naši junaki odločili, da bodo sami odpeljali Nemce dalje in rešili ujete sotovariše. Tu pa pride do problema in zapleta. Kako jih odpeljati? Kje je ta »deviški most«? Naj jih peljejo za vsako ceno?

Tukaj se začne film ukvarjati z vestjo posameznikov, z vsakim članom skupine. Šele tako postavljen problem postane tudi širši: vest posameznika, vest določene skupine zaobseže vest celotnega gibanja, celotne revolucije.

Toda ne gre za ep. To je komorna drama. Tako zastavljena pripoved o človeški vesti in zavesti prerašča okvire moralnosti, okvire odnosa sovražnik-prijatelj, sovražstvo-ljubezen in postane pripoved o morali revolucije.

Stamenković ne vztraja na globokoumnih sporočilih. Povsem je zadovoljen s situacijo in ambientom, prav takšnim, konkretnim, vojnim, saj mu zagotavlja avtentičnost ter mu v marsičem lajša posel: situiran je v prostor in čas. Avtor sicer dopušča asociacije, toda z njimi se posebej ne ukvarja in se izogiba govoru v metaforah, ki bi jih bilo treba šele dešifrirati. Njegov jezik je jasen in enostaven, tako da se nam pogosto zdi, da vnaprej vemo, kaj se bo zgodilo, da smo avtorja »prebrali« in »spregledali«. Toda to je le zato, ker logično sledi dramaturški liniji in ne jeclja ter po nepotrebnem zapleta.

Film traja toliko, kolikor traja tudi sam dogodek, seveda ne v stvarnem, temveč v filmskem času, ob določenem strnjenju med posameznimi scenami. Tako je film časovno enoten, kar dopolnjuje komornost zgodbe. Opozoriti velja tudi na odlično sodelovanje celotne ekipe, v kateri še zlasti izstopa kamera Milivoja Milivojevića.

Dobri igralci na čelu z Žarkom Radićem, Markom Nikolićem, Olgo Kacijan, Draganom Nikolićem...

Jelica Čeranić-Zupanc
(Filmograf — Ekran)

Vrhovi Zelengore

proizvodnja: Filmski studio Titograd
scenarij: Mladen Oljača, Djurica Labović
režija: Zdravko Velimirović
igrajo: Sergej Bondarčuk, Bata Živojinović, Voja Mirić, Faruk Begović, Gordana Kosanović

Vlak v snegu

proizvodnja: Croatia film, Zagreb
scenarij: po romanu Mata Lovraka
režija: Mate Relja
igrajo: Slavko Štimac, Željko Malčić, Gordana Inkret, Antun Nalis

Vojaška ljubezen

proizvodnja: Avala film, Beograd
scenarij: Zaga Marjanović
režija: Sveta Pavlović
fotografija: Boža Miletić
glasba: Vojkan Barisavljević
igrajo: Voja Brajović, Dragomir-Girda Bojanić, Duško Bulajić, Mira Nikolić

Najdaljša pot

proizvodnja: Vardar film, Makedonija film
scenarij: Petre Andreevski
režija: Branko Gapo
fotografija: Kiro Bilbilovski
glasba: Tomoslav Zografski
igrajo: Risto Šiškov, Darko Damevski, Petar Arsovski, Dušan Janičijević, Janez Vrhovec

Pulj 1954—1975

Branko Šömen

1.

Stalni spremljevalci jugoslovanske filmske misli so lahko v zadnjem času zaznali večjo pozornost pa tudi kritičnost posameznih republiških organov do domačega filma kot integralnega dela nacionalne kulture. Skoraj v vseh republikah gre za »preurejevanje« filmskih vrst, za razbijanje togih, preživelih oblik filmskega vključevanja v čedalje bolj zahteven, samoupravni tok kulturnega življenja. Medtem ko so v Vojvodini in na Kosovu ostali brez filmskega dinarja in tudi kakšnega konkretnega, dolgoročnega proizvodnega načrta še niso objavili, pa v drugih filmskih središčih tečejo živahne razprave o sedanjem položaju jugoslovanskega filma. V Beogradu je prišlo do nesporazuma med filmskimi delavci in Republiško kulturno skupnostjo. Prvi so očitali drugim, da je kulturna skupnost zavrla normalno delo; izkazalo pa se je, da je kulturna skupnost pravočasno dodelila producentom denar, vendar so se zavlekle priprave za izdelavo scenarijev. Težišče novega jugoslovanskega filma prehaja namreč od partizanske filmske zvrsti v sodobno problematiko, kar je popolnoma razumljiv, čeprav zahteven ustvarjalni korak. Lani je na tiskovni konferenci v Pulju vzklíknil znani francoski filmski kritik: »Ustvarjate idealni družbeni sistem — delavsko samoupravljanje, filma o tem pa nimate. Mene bi zanimala ljubezen dveh mladih ljudi sredi vašega samoupravnega procesa...« Bil je to krik osamljenca v puščavi še vedno konjunktornih filmskih zvrsti, predvsem pa bojazni pred sodobnostjo. Podobno kot v Beogradu je tudi v Zagrebu in Sarajevu, kjer šele zdaj razdeljujejo denar za tekočo filmsko proizvodnjo. Jugoslovanski film, ki ga je filmski svet spoznal predvsem po »**festivalskih filmih**«, se zdaj zadovoljuje s **komercialnim** filmom. Od leta 1970 pa do danes smo na številnih mednarodnih filmskih festivalih čedalje bolj samo statisti, zadovoljni z nagradnimi drobtinami ali pa celo že s tem, da nas sploh uvrstijo v uradni spored. Tako smo v Cannesu že nekaj let »izven« dosega nagrad, v Krakovu pa smo, ne da bi se tega nadejali, prejeli svoj prvi grand prix. V Berlinu smo v uradnem sporedu predstavili debitantski film Gordana Paskaljevića **Čuvaj plaže v zimskem času** (nagrada CIDALC), v Karlovih Varih pa so v uradni del festivala sprejeli makedonski film Kirila Cenevskega **Muka**.

Paskaljević je lahko že zdaj zadovoljen: prvenec mu je odkupilo že sedem dežel in ker je film narejen v stilu Formanovega Črnega Petra, ni dvakrat reči, da ne bo opozoril nase tudi berlinske žirije. Kakorkoli že: producenti ne hranijo več filmov za puljski festival, marveč gredo z njimi tako v kinematografe. S tem se je sicer zamajal prestižni, premierski puljski prestol, toda kot smo že rekli, ustvarjalcem je čedalje več do **komercialnega** kot do umetniškega uspeha filmov. V zadnjih petih, šestih letih so filmski delavci sami prišli do spoznanja, da »garnitura« trenutnih ustvarjalcev s svojimi filmi ne more več tekrovati s hitro se razvijajočo filmsko mislijo: v Franciji, Italiji, na Madžarskem in celo v Grčiji se je uveljavil »politični film«, o kakršnem so lahko naši avtorji samo sanjali, niso pa ga bili sposobni narediti. Dobri, s socialno tematiko obarvani filmi nastajajo pri sosedih, ne pri nas: naš partizanski film se je

utrudil — nobenih novosti niso vnesli vanj niti mlajši režiserji, kot na primer Golubovič, Ljubić, Tadej... Tudi režiserji, ki so imeli svoje bleščeče trenutke v petdesetih letih, s svojo vrnitvijo v glavnem niso izpolnili pričakovanj. Zdak k filmu znova vračajo Živojin Pavlović, ki bo jeseni začel snemati HAJKO po romanu Mihaila Lalića, Aleksander Petrović, ki bo leta 1977 začel snemati film »SOKO«, Vladimir Pogačić, Puriša Djordjević, Želimir Žilnik... Ta okrepitev bo gotovo dala ton prihodnjem festivalu, kajti samo načrtovanje za leto, dve ali ve čvnaprej, kar pomeni obsežnejše, temeljitejše priprave, daje tiste prave in često tudi trajnejše rezultate. Slovenski film, ki je letos v znamenju **šepavega leta**, je trenutno brez sprejemljivega koncepta, čeprav je vse do včeraj kazalo, da imamo najbolj kontinuirano filmsko proizvodnjo. Toda že malo bolj pripravljena družbenopolitična analiza filmske proizvodnje je pokazala, da za tanko steno drobnega producentnega profitarstva ni nobenega družbeno jasno izdelanega ideološkega osnutka slovenske filmske misli. So samo scenaristične kulise meščansko usmerjene filmske proizvodnje. Nekakšne »črne gradnje« znotraj na pol legalne Potemkinove vasice, filmskega Blatnega dola, kjer tečejo stvari tako, da imamo **filmsko proizvodnjo**, nimamo pa **filmske umetnosti**, da imamo sicer **filmske ustvarjalce**, nimamo pa življenja!

2.

Najbrž ni nobeno novinarsko odkritje, nobeno analitično spoznanje ali ugotovitev, da se pred vsakoletnim puljskim filmskim festivalom, predvsem pa po njem, začnejo po časopisih in televizijskih oddajah polemike, razmišljanja, predlogi ter napotki o tem, kakšen naj bi bil filmski festival v resnici in kaj vse bi bilo treba storiti, da bi bil predvsem boljši. Festival jugoslovanskega filma v Pulju ima v temeljnem arenskem kamnu vdolbeno letnico 1954, kar pomeni, da živi že triindvajset let in da ves čas vztraja v PREGLEDU vsakoletne jugoslovanske filmske proizvodnje. Z leti si je o mislil tudi čedalje več nagrad in priznanj, da bi tako pritegnil pozornost gledalcev tudi s **TEKMOVALNIM DUHOM**, rezultati festivalskih nagrad pa naj bi avtomatično prikazali še **VREDNOSTNO LESTVICO** posameznih filmskih dosežkov. Tako smo dobili zanimive tabele o tem, kdo je kdo med puljskimi nagrajenci, torej med izbranci, ki naj bi navzven zastopali našo filmsko misel ter bodisi na ta ali oni način predstavljali UDARNO MOČ, izpovedno vrednost sodobne jugoslovanske kinematografije. V Pulju so bile v preteklosti najpomembnejše nagrade arene za najboljše filme v celoti. V zadnjih letih so se uveljavile velika zlata arena, velika srebrna arena in bronasta arena za najboljše filme. Prednost teh aren je predvsem v tem, da so bile najpogosteje vezane na tako imenovane »producentske nagrade«, ki so jih bili veseli najbolj računovodje posameznih filmskih podjetij, saj so producenti dobivali poleg arene še milijone (v starih dinarjih). Arene za najboljše režiserje, scenariste, direktorje fotografij ali filmske igralce so bile v očeh zastopnikov podjetij najpogosteje nepomembna priznanja, zgolj individualne nagrade, s katerimi se predstavniki podjetij niso mogli pohvaliti. Tako mlačen odnos »podjetnikov« ali

producentov do »ustvarjalcev« je pokazal pravo sliko tega, kako vsa ta leta producenti niso mogli navezati nase stalnih sodelavcev-ustvarjalcev — da: celo ljubše jim je, če nimajo tesnejših stikov z ustvarjalci, ki bi bili uspešni »na daljše proge«. Prav v zadnjem obdobju se je začel pri nas jalov dialog med producenti in ustvarjalci — rezultat tega pa so filmi, ki se bodo predstavili na tekočem, triindvajsetem festivalu jugoslovanskega filma v Pulju.

Festivalski Pulj je namreč zmeraj dajal prednost ORGANIZACIJSKIM problemom pred VSEBINSKIMI dilemami znotraj filmske ustvarjalnosti s posebnim družbenim pomenu. Nekakšen zadnji vizum, zadnjo revizijo pred odhodom v domače in tuje kinematografe naj bi izdala vsakoletna puljska žirija, ki naj bi sproti verificirala tisto, kar je kvalitetno in pomembno za KONTINUIRANI razvoj naše filmske misli... Žirija je to pot sestavljena po načelu delegiranja. Pet članov je iz vrst filmskih delavcev, štirje pa so družbenopolitični in kulturni delavci, medtem ko lahko festivalski sovet izvoli še dva člana žirije. Toda posamezni filmski producenti ne čakajo puljskih premer, marveč že pred Puljem pošljejo filme v distribucijo. Še več: posamezne evropske distributerske komisije si ogledajo vsakoletno domačo proizvodnjo že spomladi in odkupijo filme ne glede na njihovo umetniško ali komercialno uveljavitev doma, torej tudi v Pulju. S tem seveda izgublja Pulj svoj nekdanji blesk in sijaj, ostane pa še vedno oblika PRIMERJAVE, kateri avtorji so boljši, kateri filmi so zanimivejši, čigavi so novi filmski obrazi... Skratka: ostal je TEKMOVALNI DUH. V kvaliteto razsodb verjamejo samo še naivneži, debitanti in avtorji, ki jim je edino zadoščenje prav morebitno puljsko priznanje.

Zato je zanimivejši od puljskega sedanjika vpogled v festivalsko zgodovino, sprehod med nekdanje nagrajence, v vitrino priznanega.

Slovenski filmi so bili v preteklosti le nekajkrat deležni širše puljske pozornosti. Predvsem je bil dober festivalski začetek, ko si je Pulj šele oblikoval svoj umetniški profil in festivalski status. Takrat je bil kar dvakrat zapored uspešen František Čap, ki je za Triglav film posnel komedijo VESNA (1954) in partizansko, psihološko dramo TRENUTKI ODLOČITVE (1955). Pozneje so bili uspešni Jože Babič, Igor Pretnar in France Štiglic. Prvi se je uveljavil s filmom TRI ČETRTINE SONCA (1959), drugi s filmom PET MINUT RAJA (1959), tretji pa z DEVETIM KROGOM (1960). Čez dve leti se jim je znova pridružil Igor Pretnar s SAMORASTNIKI, leta 1964 pa je dobil bronasto areno Štigličev film NE JOČI, PETER.

Šele čez tri leta je dobil srebrno areno (ex aequo) Matjaž Klopčič za film NA PAPIRNATIH AVIONIH, Zlato areno je prinesel iz Pulja Živojin Pavlovič za RDEČE KLASJE leta 1971, medtem ko je France Štiglic dobil lani bronasto areno za film PVEST O DOBRIH LJUDEH.

Ta skromna bilanca najboljših slovenskih filmov jasno kaže, da smo še daleč od zaokroženega, celovitega, kompletnega filmskega sporočila, da imamo sicer izrazite ustvarjalne INDIVIDUALISTE, ne znamo pa KOLEKTIVNO ustvarjati. Film je namreč poleg številnih drugih epitetov TUDI in PREDVSEM skupek umetnosti in kolektiv umetnikov. Kljub vsemu pa lahko govorimo o treh slovenskih avtorjih, ki predstavljajo naš trenutni filmski Triglav: to so France Štiglic, Igor Pretnar in Matjaž Klopčič. Trije avtorji, ki so v preteklosti z individualnim, osebnim odnosom do sveta in do gradiva, ki so ga oblikovali v filmski jezik, krepko posegali v puljski Parnas in uveljavili slovensko filmsko misel v jugoslovanskem prostoru. K njim sodi še Živojin Pavlovič, ki je s tremi filmi, posnetimi v Sloveniji, do največje mogoče mere izkoristil svoje videnje sveta in prinesel slovenskemu filmu zlato areno ter uveljavil takšne igralce, kot so Majda Potokar, Majda Grbac, Jožica Avbelj in danes že pokojni Arnold Tovornik.

3.

Vpogled v tabelo B nam bo takoj pokazal, kolikšna je moč slovenskih ustvarjalcev v odnosu do drugih jugoslovanskih avtorjev. Vendar moramo takoj dodati, da so nagrade za najboljše filme ter nagrade za najboljše režiserje v stalni soodvisnosti, često pa se tudi izključujejo. Poglejmo na primer lanske nagrade: trije filmi — Hiša (Bogdan Žižić),

Prezimovanje v Jakobsfeldu (Branko Bauer) in Povest o dobrih ljudeh (France Štiglic) — so dobili velike arene za najboljše filme v celoti, toda trije drugi avtorji — Matjaž Klopčič (Strah), Vladimir Tadej (Hitler iz naše ulice) in Vladimir Pavlovič (Okovani šoferji) so dobili nagrade kot najboljši režiserji na festivalu. Šest najpomembnejših festivalskih nagrad je tako prišlo v roke šestim avtorjem.

Nekaj let nazaj je bil položaj okrog nagrad veliko jasnejši, manj kompromisen. Leta 1967 so bili najboljši film festivala Zbiralci perja (Aleksander Petrovič), Zlato areno za režijo je tako po vsej logiki dobil režiser Zbiralcev perja Aleksander Petrovič. Saj je skorajda razumljivo, da je najboljši film leta tudi najboljše režiran, da je najčesteže tudi scenarij najboljši, pa morda še igralci... Pri nas pa dobi na primer zlato areno film, ki ne dobi potem nobenega drugega priznanja več, ne za režijo, ne za scenarij in tako dalje... Tako je na primer leta 1973 dobila zlato areno kot najboljši film leta Sutjeska (Stipe Delić), najboljši režiser pa je bil Matjaž Klopčič, avtor Cvetje v jeseni... Primerov za nekritičnost ali celo za kompromisno ocenjevanje bi lahko našli še več, kajti razumljivo je, da hoče žirija nagraditi ČIMEČ filmov, ne pa samo NAJBOLJŠE. Nagrade je namreč treba razdeliti tako, da jih bodo avtorji odnesli v vse republike...

Tabela B pa nam še pokaže, da je na začetku puljskega filmskega festivala vpisan kar dvakrat František Čap kot najboljši režiser. Kmalu se mu je pridružil Jože Babič (Tri četrtine sonca, 1959). Njima sledijo: Boštjan Hladnik, ki je dobil leta 196* posebno diplomu za režijo filma Ples v dežju, medtem ko zlata arena za režijo sploh ni bila podeljena, Igor Pretnar (Samorastniki, 1963), France Štiglic (Ne joči, Peter, 1964), Matjaž Klopčič (Oksigen, 1971, srebrna arena za režijo, Cvetje v jeseni, 1973, zlata arena za režijo, in Strah, 1975, zlata arena za režijo)... Tako je po uspehih in nagradah Matjaž Klopčič najuspešnejši slovenski filmski avtor v Pulju.

4.

O jugoslovanskih scenaristih in o scenarijih, predvsem pa o problemu scenaristike je bilo pri nas v zadnjih letih že mnogo napisanega. S scenaristiko je podobno kot s kritiko ali z gledalci: to so opravičila na rezervni klopi.

Ustvarjalci jih najpogosteje uporabljajo za izgovor za lastno neinventivnost ali ustvarjalno nemoč. V filmskem svetu velja namreč pravilo: filmski uspeh je uspeh režiserja, filmski neuspeh pa poraz vseh sodelavcev! Če je film slab, je režiser najčesteže prepričan, da je to zaradi scenarija: celo avtorji, ki so si sami napisali scenarije in jih realizirali, so v preteklosti trdili (ali priznali), da so snemali po slabih (svojih) scenarijih. Scenarij je še vedno zanemarjen ustvarjalni posel: po načinu pisanja je LITERATURA, po svoji uporabnosti pa samo osnovno GRADIVO za realizacijo filma. Zato bi moral scenarije pisati književnik, ki bi mislil kinestetično, torej filmsko. A kaj, ko so pri večini filmskih podjetij ukinili dramaturške oddelke, ponekod pa programski sveti še niso sposobni, da bi samo sooblikovali scenaristični sklad za nekaj let naprej, ne pa vsiljevali lastne vizije sveta v okviru danih scenarijev.

Tako nam tabela C pove, da na prvem puljskem filmskem festivalu sploh niso dodelili nagrad za scenarij, ker je bilo to takrat še nekaj popolnoma »nefilmskega«. Prvi nagrajenev v Pulju je bil makedonski književnik Slavko Janevski (Volčja noč, 1955). Kasneje se mu je uspešno pridružil Slavko Kolar (Svojega telesa gospodar, 1957). Od slovenskih scenaristov pa sta bila doslej uspešna dva književnika — Ivan Ribič (Ne joči, Peter, 1964) in deset let kasneje Branko Šömen (Let mrtve ptice, 1974).

Slovenski književniki so ostali ob robu jugoslovanske kinematografije, čeprav je Beno Župančič uspešno posegel v sam vrh eksistenčnih filmskih problemov ter zelo uspešno sodeloval v renesančnem obdobju slovenske filmske misli okrog leta 1961.

Od leta 1974 so začeli poleg zlate arene za scenarij deliti še srebrno areno, vendar je ta nagrada nastala zopet v motnih vodah kompromisarstva. Nagrade na tabeli C to jasno kažejo.

Ples v dežju — režija Boštjan Hladnik



Balada o trobentni in oblaku — režija France Stiglic



V gori raste zelen bor — režija Antun Vrdoljak



Rdeče klasje — režija Živojin Pavlović



A/Najboljši filmi

- 1954 Vesna, František Čap
 1955 Trenutki odločitve, František Čap
 1956 Ne obračaj se, sinko, Branko Bauer
 1957 Pop Čira in pop Spira, Soja Jovanović (trije najboljši filmi)
 Svojega telesa gospodar, Fedor Hanžeković
 V soboto zvečer, Vladimir Pogačić
- 1958 H-8, Nikola Tauhofer
 Cesta, dolga leto dni, Giuseppe de Santis
 Skozi veje nebo, Stole Janković
- 1959 Vlak brez voznega reda, Veljko Bulajić
 Tri četrtine sonca, Jože Babič
 Pet minut raja, Igor Pretnar
- 1960 Deveti krog, France Stiglic
 Vojna, Veljko Bulajić
 Tri Ane, Branko Bauer
- 1961 Balada o trobentni in oblaku, France Stiglic (film leta, velika zlatna arena)
 Veselica, Jože Babič (velika srebrna arena)
 Pesem, Radoš Novaković (srebrna arena)
- 1962 Kozara, Veljko Bulajić
 Saša, Radenko Ostojić
 Nadštevila, Branko Bauer
- 1963 Iz oči v oči, Branko Bauer
 Radopolje, Stole Janković
 Samorastniki, Igor Pretnar
- 1964 Službeni položaj, Fadil Hadžić
 Marš na Drino, Zika Mitrović
 Ne joči, Peter, France Stiglic
- 1965 Prometej z otoka Viševice, Vatroslav Mimica
 Tri, Aleksander Petrović (velika zlatna arena, ex aequo)
 Priti in ostati, Branko Bauer (srebrna arena)
- 1966 Ponedeljek ali torek, Vatroslav Mimica
 Varovanec, Vlad Slijepević (ex aequo, velika srebrna arena)
 Rondo, Zvonimir Berković (ex aequo, velika srebrna arena)
 Sen, Puriša Djordjević (srebrna arena)
- 1967 Zbiralci perja, Aleksander Petrović
 Jutro, Puriša Djordjević
 Breza, Ante Babaja (ex aequo, srebrna arena)
 Na papirnatih avionih Matjaž Klopčič (ex aequo, srebrna arena)
- 1968 Ko bom mrtev in bel, Živojin Pavlović
 Poldne, Puriša Djordjević
 Imam dve mami in dva očeta, Krešo Golik
 Vzoredno od sonca, Fedor Skubonja (velika zlatna arena)
 Dogodek, Vatroslav Mimica (velika srebrna arena)
 Kmalu bo konec sveta, Aleksander Petrović (srebrna arena)
- 1970 Lisica, Krste Papič
 Kolesarji, Puriša Djordjević
 Malo čez les, Miša Radivojević
- 1971 Rdeče klasje, Živojin Pavlović
 Na gori raste zelen bor, Anton Vrdoljak
 Stava, Zdravko Randić
- 1972 Mojster in Margareta, Aleksander Petrović
 Volk samotar, Obrad Gluščević
 Kako umreti, Miomir Stamenković
- 1973 Sutjeska, Stipe Delić
 Bombaša, Predrag Golubović
 Ziveti od ljubezni, Krešo Golik
- 1974 Uzička republika, Zika Mitrović
 Derviš in smrt, Zdravko Velimirović
 Rdeči udar, Predrag Golubović
- 1976 Hiša, Bogdan Žižić
 Prezimovanje v Jakobsfeldu, Branko Bauer
 Povest o dobrih ljudeh, France Stiglic

B/Najboljši režiserji

- 1954 Nagrada za režijo: Fratišek Čap, Vesna
 1955 Zlatna arena za režijo: František Čap, Trenutki odločitve
 1956 Zlatna arena za režijo: Branko Bauer, Ne oziraj se, sinko
 1957 Prva nagrada za režijo: Soja Jovanović, Pop Čira in pop Spira
 Druga nagrada za režijo: Vladimir Pogačić, V soboto zvečer
- 1958 Nagrada za režijo: Nikola Tauhofer, H-8
 1959 Nagrada za režijo: Jože Babič, Tri četrtine sonca
 1970 Zlatna arena za režijo: Veljko Bulajić, Vojna
 1961 Zlatna arena za režijo ni dodeljena
 Posebna diploma za režijo: Boštjan Hladnik, Ples v dežju
 1962 Zlatna arena za režijo ni dodeljena
 Nagrada za režijo: Veljko Bulajić, Kozara
 Radenko Ostojić, Saša
- 1963 Zlatna arena za režijo: Branko Bauer, Iz oči v oči
 Igor Pretnar, Samorastniki
 Srebrna arena za režijo: Zika Mitrović, Nevesinjska puška
- 1964 Zlatna arena za režijo: Zika Mitrović, Marš na Drino
 France Stiglic, Ne joči, Peter
 Srebrna arena za režijo: Vlada Slijepević, Pravo stanje stvari
- 1965 Srebrna arena za režijo: Aleksander Petrović, Tri
 Srebrna arena za režijo: Vatroslav Mimica, Prometej z otoka Viševice
 Živojin Pavlović, Sovražnik
- 1966 Zlatna arena za režijo: Vatroslav Mimica, Ponedeljek ali torek
 Srebrna arena za režijo: Vlada Slijepević, Varovanec
 Puriša Djordjević, Sen
- 1967 Zlatna arena za režijo: Aleksander Petrović, Zbiralci perja
 Puriša Djordjević, Jutro
 Srebrna arena za režijo: Živojin Pavlović, Prebujanje podgan
 Posebno priznanje: Dušan Makavejev, Ljubezenski primer
- 1968 Zlatna arena za režijo: Živojin Pavlović, Ko bom mrtev in bel
 Srebrna arena za režijo: Dušan Makavejev, Nedožnost brez zaščite
- 1969 Zlatna arena za režijo: Fedor Skubonja, Vzdržol od sonca
 Srebrna arena za režijo: Vatroslav Mimica, Dogodek
 Bronasta arena za režijo: Aleksander Petrović, Kmalu bo konec sveta



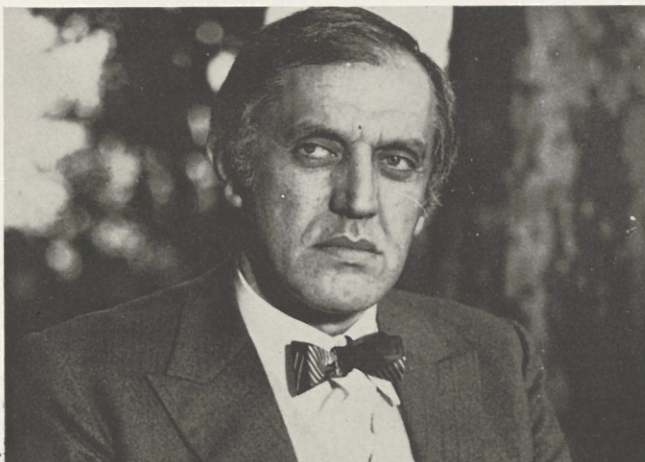
Lisice — režija Krsto Papić



Ko bom mrtev in bel — režija Zivojin Pavlović



Zbiralci perja — režija Aleksander Petrović



Ljuba Tadić

- 1970 Zlata arena za režijo: **Krsto Papić**, Lisice
Srebrna arena za režijo: **Tori Janković**, Krvava bajka
Bronasta arena za režijo: **Matjaž Klopčič**, Oksigen
1971 Zlata arena za režijo: **Kiril Cenevski**, Crno seme
Srebrna arena za režijo: **Bata Čengić**, Vloga moje družine v svetovni revoluciji
Bronasta arena za režijo: **Krešo Golik**, Kdor poje, ne misli slabo
1972 Zlata arena za režijo: **Aleksander Petrović**, Mojster in Margareta
Srebrna arena za režijo: **Hajrudin Kravec**, Valter brani Sarajevo
Bronasta arena za režijo: **Boštjan Hladnik**, Ko pride lev
1973 Zlata arena za režijo: **Matjaž Klopčič**, Cvetje v jeseni
Srebrna arena za režijo: **Krsto Papić**, Predstava Hamleta v Spodnji Mrduši
Bronasta arena za režijo: **Stipe Delić**, Sutjeska
1974 Zlata arena za režijo: **Zdravko Velimirović**, Derviš in smrt
Srebrna arena za režijo: **Zika Mitrović**, Užiška republika
Bronasta arena za režijo: **Karolj Viček**, Parlog
1975 Zlata arena za režijo: **Matjaž Klopčič**, Strah
Srebrna arena za režijo: **Vladimir Tadej**, Hitler iz sosednje ulice
Bronasta arena za režijo: **Vladimir Pavlović**, Okovani šoferji

C/Najboljši scenaristi

- 1954 Brez nagrade
1955 **Slavko Janevski**, Volčja noč
1956 **Rajko Djurović**, Usodni denar
1957 **Slavko Kolar**, Svojega telesa gospodar
1958 **Zvonimir Berković**, Tomislav Butorac, H-8
1959 **Veljko Bulajić**, Ivo Braut, Stjepan Perović, Elio Petri, Vlak brez voznega reda
1960 **Zora Đirbah**, Deveti krog
1961 **Radenko Ostojić**, Dragoslav Ilić, Veljko Bulajić, Vzkipelo mesto
1972 Ni zlate arene za scenarij
Ratko Djurović, **Veljko Bulajić**, **Stjepan Bulajić**, Kozara (nagrada)
Vlasta Radovanović, Saša (nagrada)
1963 **Arsen Diklić**, Radopolje
1964 **Ivan Ribič**, Ne joči, Peter
1965 Ni zlate arene za scenarij
1966 **Zvonimir Berković**, Rodo
Simon Drakul, Do zmage in dalje (ex aequo)
1967 **Puriša Djordjević**, Jutro
1968 **Branimir Ščepanović**, Pred desnico
1969 **Staša Borisavljević**, Vzdož od sonca
1970 **Puriša Djordjević**, Kolesarji
1971 **Miroslav Antić**, Zajtrk s hudičem
1972 **Slavko Janevski**, **Pande Takovski**, **Vatroslav Mimica**, Makedonski del pekla
1973 **Branimir Ščepanović**, Sutjeska
1974 **Branko Šomen**, Let mrtve ptice (zlata arena)
Radomir Šaranović, **Viktor Govjad**, **Milorad Bošković**, Svatba (srebrna arena)
1975 **Arsen Diklić**, **Branko Bauer**, Zimovanje v Jakobsfeldu (zlata arena)
Rado Bašić, Doktor Mladen (srebrna arena)

Č/Najboljši direktorji fotografije

- 1954 Brez nagrade
1955 **Frane Vodopivec**, Deklica in hrast (zlata arena)
1956 **Aleksander Sekulović**, Veliki in mali
1957 **Nenad Jovičević**, Pop Cira in pop Spira
Aleksander Sekulović, V soboto zvečer
1958 **Mihajlo Popović**, Skozi veje nebo
1959 **Aleksander Sekulović**, Sam
1960 **Ivan Marinček**, Deveti krog
1961 **Rudi Vavpotič**, Balada o trobenti in oblaku
1962 **Aleksander Sekulović**, Sbirska lady Macbet (zlata arena)
Aleksander Petrović, Kaplje, vode, bojevnika (nagrada)
1963 **Mile de Geria**, Samorastniki (nagrada)
Nenad Jovičević, Človek in zver (diploma)
1964 **Tomislav Pinter**, Pravo stanje stvari (nagrada za najboljšo kamero)
1965 **Tomislav Pinter**, Prometj z otoka Viševice (nagrada za snimateljski rad)
1966 **Tomislav Pinter**, Ponedeljek ali torek, Rondo
1966 **Tomislav Pinter**, Ponedeljek ali torek,
1967 **Tomislav Pinter**, Breza, Zbiralci perja
1968 **Ivica Rajković**, Gravitacija, Imam dve mami in dva očeta
1969 **Frane Vodopivec**, Dogodek, Ko slišiš zvonove
1970 **Rudi Vavpotič**, Oksigen
1971 **Miodrag Jakšić**, Rdeče klasje
1972 **Miša Samuilovski**, Strel
1973 **Branko Blažina**, Razumeš, stari moj
1974 **Nenad Jovičević**, Derviš in smrt (zata arena)
Milivoj Milivojević, VS zapira krog
1975 **Ljubo Petkovski**, Testament (zlata arena)
Rudi Vavpotič, Povest o dobrih ljudeh (srebrna arena)

D/Najboljši glasbeniki

- 1955 **Bojan Adamić**, Njih dvoje (diploma za glasbo)
1956 **Marjan Kozina**, Dolina miru
1957 **Brivoj Simić**, Pop Cira in pop Spira
Bojan Adamić, Tuja zemlja
1958 **Bojan Adamić**, Skozi veje nebo
1959 **Marjan Lipovšek**, Dobri stari pianino

1960	Branimir Sakač, Dolina miru
1961	Alojz Srebotnjak, Balada o trobenti in oblaku
1962	Marjan Vodopivec, Družinski dnevnik (diploma)
1963	Dušan Radić, Maček pod šlemom, Človek in zver
1964	Alojz Srebotnjak, Ne joči, Peter (nagrada za najboljšo glasbo)
1965	Tomica Simović, Priti in ostati
1966	Brez nagrade
1967	Zoran Hristić, Hasanaginica
1968	Miljenko Prohaska, Gravitacija
1969	Zoran Hristić, Vrane, Horoskop
1970	Vojislav Kostić, Kolesarji, Krvava bajka
1971	Jože Privšek, Na klanecu
1972	Kornelije Kovač, Brez
1973	Tomislav Zografski, Prekleti smo, Irena
1974	Alojz Srebotnjak, Pastirci
1975	Uroš Krek, Povest o dobrih ljudeh

E/Najboljše igralkе in igralci

1954	Metka Gabrijelčič, Vesna (nagrada za najboljšo žensko vlogo)
1955	Tamara Marković, Deklica in hrast (zlata arena za najboljšo žensko vlogo)
	Dušan Janičijević, Stojan Mutikaša, (nagrada za najboljšo moško vlogo)
	Stane Sever, Trenutki odločitve
1956	Nagrada za najboljšo žensko vlogo ni bila podeljena
	Bert Sotler, Ne oziraj se, sinko (zlata arena)
	Ljuba Tadić, Veliki in mali (zlata arena)
1957	Ljubanka Bobić, Pop Cira in pop, Spira (prva nagrada)
	Marija Kohn, Svojega telesa gospodar (druga nagrada)
	Renata Ulmanska, Pop Cira in pop Spira (tretja nagrada)
	Mladen Šerment, Svojega telesa gospodar (prva nagrada)
	Rade Marković, Tuja zemlja (druga nagrada)
	Mihajlo Viktorović, Zenica (tretja nagrada)
1958	Nagrada za najboljšo žensko vlogo ni bila podeljena
	Pavle Vujisić, Tri korake v prazno
1959	Olga Spiridović, Miss Stone
	Petre Prličko, Miss Stone
1960	Dušica Zegarac, Deveti krog
	Anton Vrdoljak, Vojna
1961	Duša Počkaj, Ples v dežju
	Miha Baloh, Veselica
1962	Milena Dravić, Nadštevila
	Mija Aleksić, Dr.
1963	Majda Potokar, Samorastniki
	Slobodan Perović, Možje
1964	Olivera Marković, Službeni položaj (zlata arena)
	Milena Dravić, Lito vilovito (srebrna arena)
	Ljuba Tadić, Marš na Drino
	Voja Mirić, Službeni položaj
1965	Majda Potokar, Lažnivka (zlata arena)
	Ružica Sokić, Grenki del reke
	Bata Živojinović, Tri
	Janez Vrhovec, Človek ni ptica
1966	Mira Stupica, Roj
	Milena Dravić, Rondo
	Antun Nalis, Pogled v zenico Sonca (zlata arena ex aequo)
	Relja Bašić, Rondo
	Bekim Fehmiu, Roj (srebrna arena)
1967	Zlata arena za najboljšo žensko vlogo ni bila podeljena
	Milena Dravić, Jutro (srebrna ptica)
	Snežana Nikšić, Na papirnatih avionih (srebrna arena)
	Bata Živojinović, Zbiralci perja
	Bekim Fehmiu, Zbiralci perja, Protest (srebrna arena)
1968	Mija Oremović, Imam dve mami in dva očeta
	Gizela Vučković, V razkoraku
	Ljuba Tadić, V razkoraku
	Branko Pleša, Pred resnico
1969	Radmila Andrić, Moj del sveta
	Milena Dravić, Cross country
	Boris Dvornik, Ko zaslišiš zvonove
	Danilo Stojković, Zazidana
1970	Milena Dravić, Kolesarji
	Jagoda Kaloper, Lisice
	Stevo Žigon, Oksigen
	Adem Cejvan, Lisice
1971	Dušica Zegarac, Stava
	Majda Potokar, Rdeče klasje
	Darko Damevski, Crno seme
	Boris Dvornik, V čozdu rase zelen bor
1972	Božidarka Frajt, Živa resnica
	Neda Spasojević, Sled črnolaskе
	Bata Živojinović, Majster in Margareta
	Vladimir Popović, Živeti navkljub
1973	Ružica Sokić, Rumena
	Milena Zupančič, Cvetje v jeseni
	Ljubša Samardžić, Sutjeska, Hamlet, Bombaša
	Ivica Vidović, Razumeš, stari moj
1974	Majda Grbac, Let mrtve ptice
	Milena Dravić, Deps
	Dragomir Bojanić-Gidra, Svata
	Boris Buzančić, Užiška republika
1975	Jagoda Kaloper, Hiša
	Olga Kacjan, Povest o dobrih ljudeh
	Ljuba Tadić, Strah, Doktor Mladen
	Nikola Simić, Hitler iz naše ulice

5.

Še dve pomembni stvari v filmu smo prelihi v tabele: filmsko fotografijo in filmsko glasbo. Prav zato, ker je film predvsem fotografija, je zelo pomembno, kako je kakšna stvar videna, fotografirana... Absolutno najboljši direktor fotografije je zagrebški filmski snemalec Tomislav Pinter. Dobil je kar štiri zlate arene, in to drugo za drugo (Pravo stanje stvari, 1964, Prometej z otoka Viševice, 1965, V ponedeljek ali torek in Rondo, 1966, in leta 1967 za Brezo in za Zbiralce perja). Slovenski direktor fotografije Rudi Vavpotič se je dvakrat uveljavil s črnobelo fotografijo. Zlato areno je dobil za film Balada o trobenti in oblaku, 1961, in za Oksigen, 1970. Srebrno areno za Povest o dobrih ljudeh je dobil lani, leta 1975. Leta 1960 je bil uspešen še Ivan Marinček, ki je posnel Deveti krog, ter Mile de Glerija, ki je dobil nagrado za fotografijo v Samorastnikih... Slovenski filmski ustvarjalci so najuspešnejši v filmski glasbi. V triindvajsetih letih smo namreč dobili kar enajst priznanj za filmsko glasbo. Po tri zlate arene za najboljšo glasbo sta dobila Bojan Adamić (Njih dvoje, 1955, Tuja zemlja, 1957, in Skozi veje nebo leta 1958) in Alojz Srebotnjak, ki je bil uspešen leta 1961, ko je napisal glasbo za film Balada o trobenti in oblaku, za film Ne joči, Peter, 1964, in za film Pastirci leta 1974. Marjan Kozina je bil uspešen z glasbo za film Dolina miru, 1956, Marjan Lipovšek z glasbo za film Dobri, stari pianino, leta 1959, Marjan Vodopivec pa z glasbo za film Družinski dnevnik, 1962. Tu je še Jože Privšek, ki je leta 1971 dobil zlato areno za glasbo v filmu Na klanecu. Lani je bil uspešen Uroš Krek s svojo glasbo v filmu Povest o dobrih ljudeh. Torej izreden uspeh naših glasbenikov, čeprav je vprašljivo, do kolikšne mere je glasba pomemben element v sodobnem filmu.

6.

Na koncu nam ostanejo še igralkе in igralci, tisti profesionalci in izključno filmski igralci in tisti, ki živijo na odru in kdaj pa kdaj tudi zaigrajo na televiziji ali na filmu.

Tabela E nam pove, da smo bili uspešni že na začetku puljskega festivala: Metka Gabrijelčičeva je za vlogo Vesne v istoimenskem filmu dobila nagrado za najboljšo žensko vlogo leta 1954. Leto dni kasneje je dobil nagrado za najboljšo moško vlogo Stane Sever v filmu Trenutki odločitve. Sledila sta mu Bert Sotler (Ne oziraj se, sinko, 1956) in Miha Baloh (Veselica, 1961) ter Janez Vrhovec (Človek ni ptica, 1965). Druge nagrade so pobrale igralkе. Duša Počkaj za vlogo Maruše v filmu Ples v dežju, 1961, Majda Potokar za vlogo v filmu Samorastniki, 1963, in potem znova čez dve leti, ko je dobila zlato areno za vlogo v filmu Lažnivka. Leta 1971 so ji podelili še srebrno areno za vlogo Zefe v filmu Rdeče klasje. Milena Zupančičeva je dobila srebrno areno za vlogo v filmu Cvetje v jeseni, 1973, Majda Grbac zlato areno za vlogo v filmu Let mrtve ptice, 1974, in Olga Kacjan srebrno areno za vlogo slepe Katice v filmu Povest o dobrih ljudeh, 1975.

Deficitarnost moških vlog je opazna, uspeh igralk v Pulju razveseljiv.

P. S.:

Bilo je resnično malo časa za globljo analizo puljskih razmer, vendar pa so priložene tabele dovolj zanimive same zase, saj zgovorno, brez zakulisnega življenja kažejo stvari takšne, kakršne so uradno zapisane v zavesti vseh, ki festival jugoslovanskega puljskega filmskega festivala spremljajo. Bilo bi razveseljivo, če bi tudi drugi spremljevalci sedme umetnosti preanalizirali puljske nagrade n priznanja ter s svojimi prispevki sodelovali v Ekranu, kajti prav Pulj ponuja dovolj možnosti za konfrontacijo in primerjavo. Tudi Pulj 1976.





Okrutni, umazani in zlobni — režija Ettore Scola

Mednarodni filmski festival v Cannesu je v treh desetletjih nesporno postal eden najbolj cenjenih. Mesto ob Azurni obali je v drugi polovici maja ponovno, tridesetič postalo filmsko središče, v katerem so se zbrali ustvarjalci in najbolj vneti spremljevalci svetovne kinematografije.

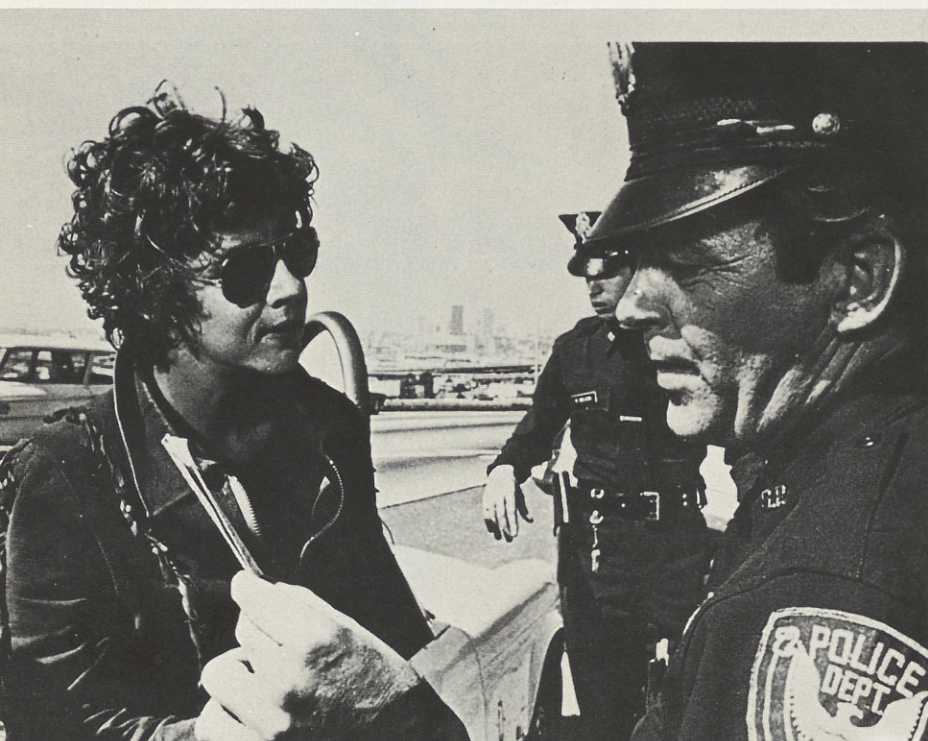
Znano je, da segajo prve zamisli o canskem festivalu že v čas pred izbruhom zadnje svetovne vojne.

V čas, ko so filmski ustvarjalci, nezadovoljni s fašističnim konceptom tedaj pomembnega beneškega filmskega festivala, iskali možnost, da bi se lahko zbrali pristaši svobodnih kinematografij sveta. Med temi zagnanci je bil celo sam oče filma, Louis Lumière, prvi predhodnik letošnjega predsednika žirije Tennesseeja Williamsa. Žal pa se je prvih dva tisoč gostov Cannes (letos je bilo domala toliko že samo novinarjev!) še pred začetkom festivala razbežalo, saj je Hitler prav tedaj napadel Poljsko. Zamisel o mednarodnem festivalu svobodnega filma se je tako uresničila šele po osvoboditvi.

Osnovni koncept je predvideval, da bo festival vsako leto predstavil najboljše filme, ki jih posamezne kinematografije posnamejo v enem letu. Toda ta lep namen se je doslej že velikokrat izpridil — tudi letos.

Edini pomembni pogoj, ki velja za konkurenčno selekcijo še danes, pa je, da mora biti Cannes za sodelujoči film festivalska premiera.

Oblikovalci festivala so k beri celovečernih stvaritev priključili še izbor kratkometražnih in tako med prvimi uveljavljali celovitost filmske predstave, za kakršno se zavzemamo tudi mi in jo tvorita kratki in celovečerni film. Ob tekmovalnem sporedu so že pred leti zaživele še spremljajoče prireditve, letos razmahnjene kar v šest vzporednih programov, tako da je jubilejni Cannes predvajal prek 50 filmov dnevno.



Dandy vseameriško dekle — režija Jerry Schatzberg

festivali — Cannes 76

Zdolgočaseni tridesetletnik

Majda Knap

V približno dvanajstih dvorah je filmsko vneto občinstvo gledalo predstave od jutra in ves dan do zgodnjih jutranjih ur.

Spektakularno-protokolarni del prireditve je bil — kot običajno — zasidran v Veliki palači, stari znanki »najodličnejših« zvezdnikov filma, prepričani, da gostje brez večernih toalet in obveznega metuljčka ne smejo vanjo. Malce anahronistična podrobnost o pravilih sicer dovolj svobodnjaško nastrojenih filmskih delavcev, ki pa daje vendarle značilno barvo vsem muhavostim Cannesa.

Njegova očitna pripadnost zvezdništvu, ki vse premalo upošteva resnične vrednote, se je sicer izpričala že zdavnaj. In morda to niti ni tako slabo, saj se je tudi zato občinstvo že navadilo, da so netekmovalne predstave malodane praviloma zanimivejše in jih pridno obiskuje.

Ker bolo govorili o filmih druge polovice festivala, velja takoj opozoriti, da so letos v tekmovalni spored uvrstili zelo malo stvaritev.

V šestnajstih dneh se je v njem zvrstilo manj kot 50 filmov! Prav zato tudi nacionalna zastopanost ni bila kdove kako bogata in tudi imen naših ustvarjalcev (razen v zagrebški koprodukciji italijanskega filma »Vizi privati, pubbliche virtu« Mikloša Janča) med njimi ne najdemo.

Med velikimi ustvarjalci je minulo leto vladala ustvarjalna stiska, ki se po eni plati kaže v vztrajanju pri že znanem, po drugi pa v skrajnem formalizmu, ki je še posebej očiten pri neavtorskem filmu.

V konkurenci — izven konkurence

Nemara so se prav zato Hitchcock, Bergman in Bertolucci predstavili izven konkurence in v njej prepustili mesto filmom, kakršen je denimo Mr. KLEIN Josepha Loseya. Bled, nekvalitetni proizvod francoske

kinematografije, narejen po željah glavne zvezde Alaina Delona. Nekateri so sicer v zgodbi o poreklu posameznika, nepotrebno zapleteni s skrivnostjo druge zvezde, na katere uspeh je producent nedvomno računal, Jeanne Moreau, zapazili filozofske razsežnosti Kafke in Prousta. Dejansko pa nasilna konstrukcija že tolikokrat dobro obdelanega problema židovstva v drugi svetovni vojni z Loseyevim Mr. Kleinom izpričuje le namišljeno hamletovstvo, razpeto med Delonu ustreznim personalom in okoljem.

Film, ob katerem lahko ugotovimo, da špekulacijam med cineasti še ni konca in da bodo gledalci za dve uri preslepljeni. Obrtnega znanja realizatorjem sicer ni moč odrehati, vendar film tudi s te plati ne prinaša nikakršne novosti in se mimo tega vse preočito uklanja zahtevam zvezdnika.

1900 Bernarda Bertoluccija sicer ni bil v konkurenci, bi pa vsem pomanjkljivostim navkljub zaslužil takšno uvrstitev prej kot G. Klein.

Bertolucci je v velikopoteznem projektu (v celoti traja kar 5 ur 20 minut!), za katerega je bil ob Francu Arcalliju in Giuseppeju Bertolucciju tudi koscenarist, poskrbel za vrsto imenitnih prizorov, ki jih je ob odlični igralski ekipi povezal v slikovno in igralsko ubrano stvaritev. Odlična kamera (Vittorio Storaro), scena (Maria Paola Maiano), kostumi (Gitt Magrini) in glasba Ennia Morriconaja pa so kljub vsej ubranosti z Burtom Lancastrom, Sterling Mayden, Gérardom Depardieuem, Robertom de Nirom, Dominique Sanda (težko je naštetii vsa imena velikih soustvarjalcev Bertoluccijeve freske), žal le mestoma poskrbeli za koherentnost filma »1900« kot celote. Kljub imenitnim prebliskom in dinamični montaži mu manjka iskrene zlahtnosti, ki smo jo občudovali denimo v Fellinijevem »Amracordu«. Zato je 1900 dokaz, da kljub izrednim posameznim sestavinam ni moč prikriti preračunljivosti scenarija, ki združuje

recepte uspešnosti z vseh vetrov v enoto, ki je mestoma tako hudo razpihana, da grdo kvari zahtevno delo.

DEJANJA MARUSIE čilskega avtorja Miguela Littina, ki smo si ga ogledali v konkurenčni sekciji, je v slabih dveh urah mnogo učinkovitejša podoba družbenega preloma. Iz tehtnejših nagibov zasnovana zgodba (pripoveduje nam o dejanskih dogodkih v Čilu leta 1907) je vrh tega imenitno realizirana in kljub nekaterim spektakularnim prizorom ohranja dramatičnost komornega individualnega doživljanja delavske revolucije. Domišljene sekvence, snemane v Latinski Ameriki, je z dobrimi glasbenimi poudarki dopolnil Mikis Theodorakis in tako lahko o dosežku Miguela Littina govorimo kot o velikem uspehu malih kinematografij.

NASLEDNJA POSTAJA GREENWICH VILLAGE, avtorski film Paula Mazurskyja, je bil v Cannesu med uspešnimi predstavniki velike ameriške filmske produkcije. Film, ki je po svoje prehitel morebitno jugoslovansko ekranizacijo »Folirantov« Mome Kaporja, sodi med prijetna doživetja festivala in nam je režiserja filma »Harry in Tonto«, ki smo ga videli na minulem Festu, pokazal kot mojstra portretiranja človeških značajev. Vidno zaslugo imajo ob tem seveda interpreti glavnih vlog Lenny Baker, Shelley Winters, Ellen Greene in Christopher Walken.

BUGSY MALONE Alana Parkerja je v konkurenci predstavljal angleško kinematografijo. Tehnično genialni dosežek, ki izkorišča vse doslej zbrano znanje velikih ameriških musicalov. Novi musical, v katerem je prejkone največ vredna izvrstna igra otroškega ansambla, naj bi bil parodija na filme o prohibiciji in gangsterskih vojnah. Resda je namesto nabojev in krvi uporabljal smetano in otroški smeh, žal pa je v transponiranju sveta odraslih v svet otrok povsem pozabil, da je treba parodijo izpeljati tudi idejno.



Naslednja postaja Greenwich Village — režija Paul Mazursky

Tako ostaja ob otroškem ansamblu dejansko še vedno v svetu, kjer veljajo pravila igre odraslih. Formalno dober musical torej, ob katerem nam je žal, da dobra domislica ni bila izkoriščena.

Med razočaranja jubilejnega Cannaesa se je uvrstil tudi Roman Polanski, ki s svojim »STANOVALCEM« ni povedal drugega kot to, da obvlada filmsko obrt. Tega si mu po dosedanjih uspehih ne bi bilo treba privoščiti, posebej še, ker je to pot konkuriral za francosko kinematografijo in ji tako pomagal do popolnoma neopaznega mesta na festivalu. »Stanovalec« je nastal po scenariju Gérarda Bracha in Polanskega, vendar se je še najbolje izkazal režiser kot interpret glavne vloge. Niti kot scenarist niti kot režiser namreč ni znal ustvarjalno poseči v zgodbo o človeku, ki se pod vplivom okolja spreminja v človeka, o katerem zaradi soseske nenehno razmišlja in končno doživi še nekako parodijo njegovega samomora.

Srhljivka, ki pa tega ni dosegla, podobno kot kriminalka »DRUŽINSKA ZAROTA« Alfreda Hitchcocka, zaradi neinventivnosti niti kriminalka ni več.

Seveda pa slednji film vsaj ni tekmoval za cannska odličja.



1900 — režija Bernardo Bertolucci

»TATICA AVTOMOBILOV ali DANDY, VSEAMERIŠKA DEKLE« Jerryja Schatzberga je film, ki je med ameriški tekmovalci vzbudil precejšnjo pozornost. Za razliko od večine filmov te dežele nam razgrinja senčno plat ene najrazvitejših družb, njene barakaste predele in ljudi, ki žive v tem okolju. Mladoletnica (imenitna, žal ne nagrajena vloga Stockard Channingove) kot žrtev hlastanja po dokazilu življenjskega standarda, Dinu Ferrariju. Za bleščeči avtomobil gre celo prek prijateljev in navsezadnje ostane povsem nebojljena, saj ji postane jasno, da je bilo vse hlastanje nesmiselno. Spretno narejen film, ki bo nedvomno dobrodošel na repertoarjih svetovnih kinematografov.

Vrhunec letošnjega Cannaesa pa je nedvomno imenitna stvaritev Ettorea Scola »OKRUTNI, UMAZANI IN ZLOBNI«, film, za katerega je režiser prejel posebno priznanje mednarodne žirije in je brzokone edini primer v celoti odličnega filma. Tako njegova osnova, scenarij, kot vse druge komponente: igra, režija, scenografija, kostumi in glasba so se ubrale v dognano celoto, kakršnih ne vidimo vsak dan. Kljub temu, da nam pripoveduje o mukah in revah številne družine, prebivajoče v klavnih predmestjih Rima, ga prežema tolikšna humornost, človečnost in prijaznost, da pozabimo vse v naslovu našete pridevnike. Osnovna odlika sta nesporno seveda scenarij in režija, kjer Scola dejansko ni imel enakovrednega rivala. Film »Okrutni, umazani in zlobni« pa s tem pove še mnogo več: italijanska kinematografija je obdržala vidno prvenstvo



Podnajemnik — režija Roman Polanski (v filmu tudi igra glavno vlogo)



Dejanja Marusie — režija Miguel Littin



Sofer taksija — režija . . .

v ustvarjanju kvalitete. Resda so njeni filmi tehnično, režijsko in igralsko več kot zahtevni (s tem pa tudi glede sredstev zlepa ne skromni), vendar dokazujejo smiselnost vlaganja v pristni odraz sodobnosti.

Prav z njim imajo namreč sodobnemu človeku tudi največ povedati.

Če smo za Scolo rekli, da potrjuje prvenstvo italijanskega filma, lahko za Wima Wendersa ob edinem črno-belem filmu letošnjega Cannesa »KO TEČE ČAS« trdimo, da nadaljuje pred časom opazni vzpon nemškega filma. Wendersovo portretiranje odtujenih osamljencev današnjega sveta pa ne bo doseglo pri najširšem občinstvu tolikšnega odziva, kot si ga pri vsaki kvaliteti želimo, ker je delan preveč nekomunikativno. Podobno je z verjetno zadnjim švedskim filmom Ingmarja Bergmana »IZ OČI V OČI«, ki je nastal v produkciji Dina de Laurentisa. Ne glede na to, da sta imela oba ustvarjalca pred očmi povsem določen krog občinstva, bi lahko svoj svet bolj razumljivo odprla tudi drugim. Pri tem pa je treba reči celo to, da pomeni Bergmanov film stagnacijo (in ta je pri ustvarjalcih že korak nazaj!), saj nam je vse, o čemer govori, že nekajkrat povedal precej bolje.

Če bi po teh bežnih vpogledih v nekaj detajlov jubilejnega Cannesa skušali izluščiti celotno podobo, moramo ugotoviti, da je bila letošnja bera podobna dosedanjim: ob množici predvajanih filmov smo dobili le malo resničnih umetnin, veliko solidnih stvaritev in kot zmeraj, največ tistih, ob katerih nam je žal filmskega traku.

Takega količinskega izida smo pravzaprav že vajeni, zato trideseti Cannes ne more pomeniti razočaranja.

Kar zadeva tematiko, se filmi še vedno lotevajo prve polovice našega stoletja in manj sodobnosti. Porast zanimanja gledalcev za pornografske filme je odločilno vplival tudi na izpovedovanja ostalih filmov, tako da lahko rečemo, da pornografskemu filmu bije zadnja ura. Domala vsa njihova ozka tematika je zdaj namreč postala sestavni del dobrih filmov, s to razliko seveda, da je odlično režirana, posneta in igrana.

Festival je tako vsej kaotičnosti navkljub opravil pomembno nalogo soočenja z današnjim svetovnim filmskim utripom. Čeprav še zmeraj omejen v tradicionalni formalizem, ponuja radovednežu kar najbolj pester vpogled v svet, kakršnega nam razkrivajo cineasti. In ker je ob tem še neke vrste delovno srečanje (razen ob slovesnih pogrinjkih se vsaj nekateri ustvarjalci srečujejo tudi ob delovnih načrtih), mu lahko ob vstopu v četrto desetletje pripišemo poleg vloge sopotništva, rešetanja svetovne kinematografije, še pomen njenega sooblikovalca.

teorija

Film in radikalna težnja

nadaljevanje iz 4. številke

Annette Michelson

Če potemtakem predpostavimo, tako kot jaz, da so estetske in politične revolucionarne težnje dosegle svoj trenutek polnosti v sovjetskem filmu v dvajsetih in zgodnjih tridesetih letih, vemo tudi, da je to zgledno zlitje razbila stalinistična protirevolucija. Ko se je to dogajalo — vpeljevanje stalinizma v njegovi več ali manj končni obliki toliko da ne sovпада z uvajanjem zvoka na filmu — sta evropski film in evropska umetnost sploh opuščala določeno celovitost stremljenja. Proces disociacije, razcep med formalnimi in političnimi vidiki radikalnih ali revolucionarnih naporov je bil že dejstvo, in to nepopravljivo — vsaj za naš čas. Rezultat je bila ali reakcija ali pa prehlapitev revolucionarnih teženj v zgolj formalni radikalizem. Preostanki političnega revolucionarnega skustva in tradicije se odtistihdob kažejo kot nostalgija in zavrtost. Politično orientirana umetnost je v svojih najboljših dosežkih postala zgolj kronika odsotnosti, negacije, razčlenba disociacije ter, v najboljši modernistični tradiciji, formalna izjava o nemogočnosti diskurza.

To nostalgijo in zavrtost neprikrito izraža Michel, junak v Godardovem Malem vojaku (Le Petit Soldat): »V zgodnjih tridesetih letih so imeli mladi ljudje revolucijo. Malraux, za primer, pa Drieu la Rochelle in Aragon. Mi nimamo ničesar več. Oni so imeli špansko državljansko vojno. Mi nimamo niti svoje vojne.« Formalni izraz nostalgije za revolucionarnimi podnetki in upanja obsega celo vrsto očarljivih paradoksov in polomij. Primer Alaina Resnaisa, ki je skoraj čisto sam med svojimi vrstniki poskušal izraziti močno osebno politično angažiranost, je še posebej prevzemajoč. V mislih nimam le Hirošime (Hiroshima, Mon Amour), marveč tudi Muriel. V obeh filmih skuša Resnais svojo angažiranost z očitnimi težavami namestiti v celoto dela in najti tak vizualni trop, ki bi ne spreminjal sloga in ne napejnal strukture. Izid je ritmična, dramatična in vizualna cezura, slogovna artikulacija brezglasnosti.

Izrazito politična sekvenca v teh dveh

filmih je odmaknjena, uokvirjena kot spektakel, kot prigoda, odvrtačanje. V Hirošimi, moji ljubezni, je Resnais vstavil protivojno demonstracijo kot filmsko sekvenco v sekvenci. Medtem ko v filmu Muriel komentator v zvezi z alžirsko vojno zagrenjeno govori, kako so francoski vojaki mučili dekle, pa istočasno gledamo vrsto amaterskih posnetkov, ki parodirajo mit o veseljaškem življenju v barakah.

Ta sekvenca predstavlja briljanten in dokončen izraz razkroja filmske arene kot mesta za politična razpravljanja. Brezup zaradi tega razkroja je osrednje politično »sporočilo« filma. Z nadaljnjim distanciranjem uokvirjenega »sporočila« od samega sebe (razkorak med imagom in komentarjem) se le-to še bolj krepi. Njegova izolacija v strukturi celotnega dela, izrazita slogovna razdvojenost in lastna brezbarvna barva so v rahlem razkoraku z razdvojenostjo (disjunkcijo) in izmišljeno barvo celote. S pomočjo spekulativne in slogovne refrakcije nam Resnais ponuja sliko sramotnega škandala, ki ga je splodila Peta republika. Njegov trop je cezurni trop. Razpoka, hiba, ritmična, vizualna vrzel oziroma zarez (cezura), ki jo povzroča ta medigra, prigoda, je oblika Resnaisovega prikazovanja afonije. Opozarja nas na nostalgijo za filmom, ki ga ni bilo mogoče napraviti; ponazoruje umetnikov boj z disociativnim načelom in politiko disociacije.

Uročujoče in skrajno mučno obenem je opazovati zadnji Resnaisov poskus v La guerre est fini (Vojne je konec), da bi se postavil z nečim, za kar je prepričan, da je diskurzivna odgovornost njegovega gledišča, z diabolično logiko delovanja tistega načela. Tako kot Aleksander Nevski je tudi Vojne je konec kronika umetnikovega poraza; predstavlja totalen obrat, povsem konkretno negacijo oblike in sloga. V tem filmu povzemajo vidik medigre ali zabave (odvrtačanja) v celotni strukturi erotične sekvence, uokvirjenje in odmaknjeno pa Resnais doseže s tem, da se zateče (vrne nazaj) v slogovno svečanost (hieraticizem), ki nam je, seveda, znana in ljuba: svečanost Hirošime in zlasti Marienbada (Lani v Marienbadu — L'Année Dernière à Marienbad). Te sekvence v tem primeru tvorijo presledke (cezure), ki vzbudijo našo nostalgijo. Še bolj boleče pa je to, da proglašajo Resnaisovo lastno nostalgijo za preteklimi dosežki. Vivement Harry Dickson!

Ko je pred nekaj leti Lucien Goldmann pisal v Les Temps Modernes o domnevni atrofiji zgodovinske in družbene zavesti cineastov novega vala, je z vzdihljajem pripomnil, da se zdi, da sta vsa politična energija in vitalnost osredotočeni v levici, medtem ko desnica razpolaga s filmskim talentom. Če pustimo ob strani Goldmannov značilni lukacsevski konzervativni okus ter občutek za lepo (estetiko), je potrebno problem vnovič zastaviti — samo

Anette Michelson

se je rodila v New Yorku. Po končanem podiplomskem študiju umetnostne zgodovine in filozofije na Columbia University in Sorbonni je petnajst let živela v Parizu. V letih 1957 do 1961 je bila urednica kulturno-umetniške strani pariške izdaje New York Herald Tribune. Od 1957 do 1963 je bila dopisnica Arts Magazine, med leti 1962 in 1966 pa tudi dopisnica Art International. Po vrnitvi v ZDA, leta 1965, je delovala kot urednica za film in gledališče pri ART FORUM ter bila izredna profesorica na oddelku za filmske študije na univerzi New York. Annette Michelson je članica odbora »Antološkega filmskega arhiva« in sourednica filmskih publikacij pri založbi Praeger v New Yorku. Poleti 1972 je organizirala prvo serijo predstav NOVE FILMSKE OBLIKE v muzeju Guggenheim, v počastitev 75-letnice rojstva S. M. Eisensteina pa je februarja 1973 pripravila simpozij ter retrospektivni festival. Annette Michelson je doslej objavila študije o Duchampu, Robertu Morrisu, Michaelu Snowu, Eisensteinu, Vertovu, Kubricku, Bressonu, Brakhageu ter drugih. Trenutno pripravlja kritični pregled sovjetskega filma takoj po revoluciji in pa teoretske spise Dzige Vertova. Za svoje spise in raziskave je dobila več priznanj, šolnin in nagrad, med drugimi tudi nagrado Franka Jewetta za izjemne dosežke v umetnostni kritiki leta 1974, ki si jo je prislužila s svojimi teoretskimi in kritičnimi spisi o filmu. Annette Michelson je stalna sodelavka Film Culture, vplivnega avantgardnega filmskega časopisa v ZDA.

dosti bolj eksplicitno kot tu in zdaj. Problem bi potemtakem na kratko lahko takole formulirali: mladi sovjetski kinematografiji je po revoluciji šlo za to, kot je dejal Eisenstein, »da pride do novih in še neuresničenih kakovosti in izraznih sredstev, da dvigne obliko še enkrat na raven ideološke vsebine« — za Resnaisa in njegove vrstnike pa je temeljni problem v tem, da prilagodijo ideološko vsebino formalnim zahtevam modernistične senzibilitete. Navsezadnje pa katerakoli ideologija — nadrealizem, marksizem ali antihumanizem novega romana — nudi umetniku kvečjemu plodno delovno podmeno. Eisensteinov koncept montaže kot triadne skušnje iz dialektike je bil estetsko regenerativen. Njegova energija, pogum in intelektualna strast, obeležja njegovega teoretičnega in praktičnega dela, skoraj nimajo primere v našem stoletju. Eisenstein je tako rekoč vzor kulture našega veka — v dosežkih tako kot v svojem porazu, vse do najpodrobnejših odlik v svojem delu!

Med njegovimi mnogimi spisi je tudi odlomek, ki je najbrž eden od najbolj drastljivih v vsem njegovem pisanju — odlomek, v katerem Eisenstein opisuje film *duha*, film, ki je »sposoben rekonstruirati vse faze in značilnosti miselnega poteka«. Na tem mestu se Eisenstein iz prvotnega koncepta »intelektualnega filma«, ki naj bi imel svoj vrhunec v načrtovani filmski verziji Kapitala, iz prikaza analitične metode, preusmeri v drugo težnjo, bolj kompleksno in tudi bolj problematično: prikaz gibanja same zavesti. Zamišlja si filmsko »notranji monolog«, ki je gibalo za odpravo »razdvojitve med subjektom in objektom«, za likvidacijo torej, kakršno je prvi uporabil Eduard Dujardin v svojih romanih, ta »prvi brodar na tokovih zavesti«, in jo je pozneje dopolnil v svojem delu Janes Joyce. *Ulises* postane zatorej naslednji tak izborni utopistični projekt v tridesetih letih, s pomočjo katerega je Eisensteinov pojem »intelektualnega filma« še nadalje žlahtnel. V svojem navdušenju nas Eisenstein informira o obdobju preliminarne dela na scenariju za Ameriško tragedijo, še enem projektu iz tiste dobe, ki je spodbujal takšno umovanje, in o »odličnih osnutkih«, ki jih je v te namene že napravil.

Osnutki preidejo podobno kot misel tu in tam v vizualne predstave.

Z zvokom. Sinhroniziranim ali nesinhroniziranim. Potem preidejo v zvoke. Brezoblične. Ali pa v zvoke-slike: z objektivno reprezentativnimi zvoki...

Potem pa na lepem določene intelektualno oblikovane besede — tako »intelektualne« in brezstrastne, kot so govorjene besede. Na črno platno, drveča brezprizorna vizualnost.

Potem preidejo v strasten nevezan govor. Sami samostalniki. Ali pa sami glagoli. Nato medmeti. In v cikcake breznamenskih oblik, ki se sinhronizirane z onimi sukajo mimo.

Potem v drveče vizualne podobe (image) ob popolni tišini.

Potem povezane s polifoničnimi zvoki. Potem same polifonične slike (image). Potem oboje hkrati.

Potem interpolirane v zunanji tok dogajanja, pa interpolacija prvin zunanjega dogajanja v notranji monolog.

Kot da prikazujejo notranjo igro v osehah, konflikt dvomov, eksplozije strasti, glas razuma, v naglem zaporedju oziroma v počasnem gibanju, obeležujoč različne ritme enega in drugega, istočasno pa v nasprotju s skoraj popolno odsotnostjo zunanjega dogajanja: vročična notranja debata za kamnito masko obraza.

... Sintaksa notranjega govora, ki je drugačna od sintakse zunanjega. Drgetajoče notranje besede, ki se ujemajo z vizualnimi predstavami. Kontrasti z zunanjimi okoliščinami. Kako učinkujejo recipročno...

Eisenstein konča ta odlomek s pripombo, da so »ti zapiski o obratu za 180° v kulturi zvočnega filma ginili v kovčku — in bili kasneje pokopani kakor Pompeji pod maso knjig...«

In tam so ostali. Zvok je Eisensteina potegnil v dokaj drugačno smer, do sijajnega hieratičnega vzkipa v *Ivanu Groznom*.

Tista pokopana stran pa je nedvomno prišla v poštev kot tloris za bodoča radikalna filmska stremjenja. Ta so nam že poznana s svojo potrditvijo razdvojenosti (disjunkcije), abstrakcije s spreminjajočega se odnosa med sliko in zvokom, s svojim poudarkom na polifoničnosti, na rabi tišine in zatemnjenega platna kot dinamičnih oblikovnih prvinah.

Eisenstein je z osupljivim domišljijiskim skokom izumil na papirju vsebinsko srž — se pravi oblikovno strategijo ameriškega neodvisnega filma zadnjih dvajset let. Natanko pred devetnajstimi leti — toliko časa potrebujemo, da odrastemo, pravimo — je »Cinema 16«, prvi filmski klub, ki je newyorškim gledalcem prikazoval delo umetnikov s samostojnim nazorom, priredil simpozij »Poezija in film«. Zapisnik s tega srečanja, ki je objavljen v nekoliko skrajšani obliki,² je dokument z velikim in mnogoznačnim pomenom. Ko ga danes znova prebiramo, nas presenetita intenziteta in raven izmenjave, kakršnih v današnji poplavi podobnih priložnosti nismo več vajeni; to besedilo pomeni danes poglavitni dokument tiste dobe, lekcijo iz polemičnosti v intelektualni zgodovini tistega časa in prizorišča.

Tisti čas in prizorišče so zgodnja petdeseta leta v New Yorku, protagonisti pa tile: Parker Tyler, filmski kritik, ki je bil znan po svojem delovanju v nadrealistični tradiciji vse do njenega poveljnega azila v New Yorku; Willard Maas, cineast; Arthur Miller, takrat beli up za domorodni gledališki realizem, in Dylan Thomas, pesniški in recitatorski zvezdnik v gosteh — predstavljajo »prozo« in »poezijo«. Maas je predsednik oziroma »mediator«, kot

temu pravimo danes, film in film kot poezijo pa celostno zastopa Maya Deren, brez dvoma ena najbolj nadarjenih filmskih ustvarjalcev in teoretičark svoje generacije.

Priložnost staplja in raztaplja sile in prepričanja o tem, kaj naj bi takšna priložnost sploh bila, na kakšen način je lahko koristna, in ugiba o konvencijah možnega obravnavanja filma. Znotraj tega so, mimogrede povedano, zabeležena jasna pričevanja, kaj je takrat pomenilo biti ženska in samostojni filmar — nekdo, ki je izpostavljen vsemogočnemu porogu v zvezi z resnimi nameni ženske-cineasta, porogu, ki so ga širili takratni intelektualci. Dovtipnost in običajna grandiozna priljudnost Dylana Thomasa sta tako uperjeni zoper strastne poskuse Maye Deren, da bi opredelila siže, o katerem bi se lahko donosno pogovarjali.

Arthur Miller, manj narcisoiden in zanimivejši, je očitno več razmišljal o predmetu pogovora, tako da je blizu konca izvajanj poskrbel za izreden trenutek, ko je nenadoma rekel: »Mislim, da bi bilo donosno, ko bi govorili o posebni naravi kateregakoli filma, o dejstvu slik, ki se odvijajo na mašini (projektorju). Dokler to (dejstvo) ni razumljeno, in vprašujem se, če je — tudi sam imam o tem zgolj neke špekulativne pojme — nikakor ne moremo na metodičnih osnovah zastaviti estetike tistega filma. Saj ne razumemo psihološkega pomena slik — katerekoli slike — ki prihajajo iz projektorja! Zdi se mi, da bi se lahko pogovarjali o temeljnih stvareh.« Te pripombe je Miller po vsej verjetnosti namenil kot protistrup temu, kar je menil, da je vprašljiva retoričnost filmske poetike Maye Derenove, vendar je pot njegovega izstelka do sprejetja izzova v celoti zgodovina ameriške filmske avantgarde, in ponovni pretres snovnosti (materialnosti), pogojev in praktičnih možnosti filmskega ustvarjanja je oblikoval takšno avantgardo, ki prehaja s psihološkega na epistemološki način diskurza.

Derenova je predlagala tak poetični film, ki bi »na podoben način obravnaval določeno izkušnjo, kot jo obravnava pesnik ali morda dramatik«.

V podrobnejšem pretresu ga opisuje kot »navpičnega« po strukturi, film torej, ki »preiskuje situacijo tako, da se podaja v razvejanosti trenutka, v njegove kvalitete in globine — kar pa je obeležje poezije, ki se ne ukvarja s tem, kar se dogaja, marveč z občutenjem ali pomenjanjem tega.

Po mojem mišljenju ustvarja pesem vidno ali slišno obliko za nekaj, kar je nevidno, se pravi občutek ali čustvo, ali pa za metafizično vsebino spoznanja. Seveda lahko vključuje tudi dogajanje, vendar bi njeno ofenzivno poimenovala navpična ofenziva, za razliko od tako imenovane vodoravne pri drami, ki se ukvarja z razvojem, od občutka do občutka, znotraj majhne situacije.

Vse to bo postalo bolj jasno, če si ogledamo shakespeareo delo, v katerem se prepletata obe gibanji.

Pri Shakespeareu napreduje drama na ‚vodoravnem‘ nivoju razvijanja neke dane okoliščine, pri čemer ena akcija vodi do druge — kar delneira osebo. Vsake toliko časa pa pride do takšne točke v dogajanju, kjer hoče (Shakespeare) osvetliti pomen ‚tega‘ trenutka v drami, in takrat jame graditi piramido, ali če hočete, razišče trenutek ‚vertikalno‘, tako da imamo ‚vodoravno‘ odvijanje z občasnimi ‚navpičnimi‘ raziskavami, ki so pesmi ali samogovori. Ako si zdaj ogledamo stvari s tega stališča, nam je na voljo katerakoli mogoča kombinacija. Pri operi, na primer, je ‚vodoravni‘ razvoj lahko domala brezpomenski — zgodbe so itak zelo naivne, toda služijo kot opravičilo za nizanje poljubnega števila arij, ki so v bistvu lirične izjave. Lieder pri petju so primerljive liričnim pesmim, se pravi, da so res mogoče vsemogoče kombinacije.«

Nekaj opazimo takoj: Derenova definira poezijo na dovolj naraven način, ki je bil v njenem času resnično endemičen, namreč kot nekaj, kar je izključno področje lirične modalnosti. Ko se obrača na tradicijo »lied-a«, prav tako domneva, da je le-ta osvojen, oziroma brez zveze s pripovedjo. Dasi bi lahko tako stališče »Gretchen am Spinnrade« zagovarjali, ga lahko tudi spodbijamo v prid »Der Erlkonig«. V vsakem primeru Derenova strastno in izborno zagovarja nekaj, kar čutimo, da je bilo zanjo in za njen čas temeljnega pomena. S tem da postulira vodoravne in navpične slojenosti, v resnici postavi razdvojenost (disjunktivnost) nasproti premočrtnosti in zahteva za film takšno polariteto diskurza, kakršno je Jakobson predlagal v metonimični in metaforični modalnosti, potem ko je raziskal strukturo govora s pomočjo njegovih afazičnih motenj. Nakar bi se vprašali: ali so takšne polaritete pomembne, ali vzdržijo razpravo, in pa, ali nas sploh zanimajo tu in zakaj? Danes lahko rečemo, da niso pomembne, da razprave ne vzdržijo, zadnje od treh vprašanj pa je najvažnejše in zahteva, da ga obravnavamo.

Te polarizacije delujejo namreč kot kristalizatorji misli, čustva, občutka in še posebej delovnih podneti glavne filmske ustvarjalke v tistem času, ki je sprožila tudi tradicijo kriticizma. S tem da se je Derenova ukvarjala z liriko, je v bistvu napravila korak v smeri korenite revizije filmske časovnosti kot vira oblikovne inovacije.

Ko 19 let po simpoziju motrimo najboljša in najizvirnejša sodobna filmska dela pri nas, postane jasno, da je njihovo skupno kritično obeležje najti s pomočjo pripoznave, da so (ta dela) podaljšani trenutki v slednjem raziskav o medsebojnem delovanju ‚navpičnih‘ in ‚vodoravnih‘ prvin v tem kontinuu — in ne z definicijo slogovnih ali teksturalnih vidikov; še tistega sloga in tiste teksture ne, ki ju imenujemo »strukturnalna«.

Derenova sama se začne ukvarjati z »vertikalnim« kot podaljškom tiste izredne intuicije časovnih perspektiv v filmu, ki v dobesedno rezanem (pa spojenem) trenutku, ko stolp

trešči na tla, lansira odisejo »pesnika«, ki se mu je »kri« nekako strdila v film. In »Pesnik« se je v resnici razbrzil po celotni površini filma.

Poglejmo, kakšna je videti na zunaj: pripovedovalkin glas, podpis, sadraste maske roke in obraza, žičnata maska, ki se obrača v prostor, avtobiografski tableaux, avtobiografski dogodki z vrhom v bitki s snežnimi kepami, ki stopnjuje razsežnost reference ter tako povzema otvoritveni prizor iz že slovitega dela *Les Enfants Terribles*. Potem je še posvetilo na začetku filma, napotek, naj beremo, dešifriramo delo kot grb, kot poklonitev v »Pesnikovem« imenu mojstrom renesančne perspektive s strani nekoga, ki z odporom »razobličuje« prostor. Pesnik se omeji na igro, na naskok na čas dejanja, medtem ko ohranja obzir do njene prostorske integritete — brez dvoma izraz strahu pred »kaligarizmom«, kar je francosko ime iz filmskega sveta za tak ekspresionizem, ki se ga je bati in ogibati.

V borbi za »svoj«, »osebni«, »navpični«, »poetični« film je Derenova potemtakem raziskovala v smeri, ki je Cocteaujevi nasprotna. Namesto da bi nizala časovne enote v neko filmsko integralnost, je poskusila obdelati en sam trenutek in ga razpotegniti v strukturo z izjemno dvosmiselnostjo, ki jo varujejo smeje prostorske strategije razvitega kinetičnega občutka plesalke.

Naloga, da bi radikaliziral filmsko časovnost, je nato prešla na Stana Brakhagea, ki je postuliral občutek kontinuiranega sedanjika, filmsko obsegajočega časa, ki požiira spomin in pričakovanje in ju napravi prisotne, zdajšnje. V ta namen je moral seveda zrušiti prostorsko-časovne koordinate, po katerih se pretekli in sedanji dogodki medsebojno definirajo drug nasproti drugemu. Naskok Brakhagea na prostor predstavljanja je potemtakem končen in radikalen odstop od prostorske integritete, kakršno je Cocteau kot neoklasicist le še s težavo mogel ohranjati.

Naskok dokonča razkorak z narativno strukturo in Brakhage se zatem premakne v podnebje ekspresionizma, pospešuje abstraktivni proces, zgoščuje globino vidnega polja do tiste točke, ko uniči prostorskost pripovedi in pri tem znova definira čas kot nekaj, kar pripada izključno videnju, pojavljanju. S tem početjem nadomešča prizorišče akcije s prizoriščem eidetičnih podob in pri tem projicira naravo samega videnja kot subjekt nove časovne modalnosti. Brakhageov montažni slog, istočasno asertoričen in edinstveno fluiden (preminjast), ustvarja tisto »konvergenco stotih prostorov«, o kateri je govoril Paul Klee in ki jo lahko pričara edinole radikalno redefinirana filmska časovnost. Ker je utopična.

V procesu tega dela je Brakhage napravil še več — ponovno je raziskal sam fotografski in projekcijski proces, ju tako rekoč obelodanil in usposobljena za delovanje vključil v celoto svojega dela. Takole pravi

v neodposlanem predlogu Guggenheimovemu skladu:

Teh filmov ne bom delal zgolj z občutkom za projicirano izkustvo, marveč tudi (kot sicer delam zadnje čase) s posebno pozornostjo za to, da bo govorili tako, kot govorijo odrezki celuloida, ki jih držimo v roki proti svetlobi, ki iluminira njihove mnogobarvne oblike. Ustvarjal jih bom globoko prepričan o tem, da je takšno gledanje (ali pa gledanje na primer po eno sliko na diaprojektorju) lahko tako tesno povezano s projiciranim izkustvom, da slednjemu prinese novo razsežnost. Prosim, razumite, da prihajam do takega zaključka na podlagi delovnega odnosa s filmom in ob spoznanju, da so vsi moji pomembni spoji (dodajanje žive slike k živi sliki) rezultat skrbnega motrenja filma na montažni mizi — 24 slik na sekundo kot otrplih slikovnih odrezkov.

Podobno imam, zaradi estetskega dojemanja relativnosti časa, občutek, da naj bi bilo mogoče gledati moje filme pri 16 slikah na sekundo ali pri 24 slikah na sekundo. Pred kratkim sem pričel delati v smeri filmske upodobitve, ki bo ohranila svojo integralno obliko (pri čemer menim, da je struktura umetniškega dela eno z vsemi njenimi čustvenimi in miselnimi postavkami), tudi če jo predvajamo v nasprotni smeri (nazaj).³

Skratka, Brakhage je napadel prostor predstave in istočasno vpregel v delo prvine in potrebščine za filmsko proizvodnjo in projekcijo, nove načine projekcije svetlobe skozi film, itn. V naslednji fazi so filmarji »iznašli« še drugo ravnino, skozi katero dojemamo film, s tem da so slikali, strgali ali nanašali »novo tvarino« na filmsko emulzijo — s čimer so stopnjevali občutek za ravnino, skozi katero gledamo sliko (image), kar je potegnili za seboj stopnjevan občutek iluzionizma, v katerem je zaznava ozemljena.

S tem so predlagali — kot je to storila G. Steinova — naj bo prav vse, vključno z materialnostjo in naključji v ustvarjalnem procesu, živež za poezijo.

Najboljše stvaritve danes se razvijajo iz gornjih postavk in pa — dasi je to hudomušna šala zgodovine — iz predloga Arthurja Millerja. Postavka o fotografski sliki kot delu filmskega traku, postavka o mediju kot projekciji svetlobe (migotajoče), postavka o naravi projekcije ob uporabi zvoka, postavka o vztrajnosti vida (perzistenci vida) v delu Jacobsa, Sharitsa, Framptona, Gehra, Landowa, Wielanda in Michaela Snowa — vse te postavke nudijo pogoje za epistemološko obravnavo filmskega procesa in izkustva, o čemer pa bo tekla beseda nekoč drugič, ob priložnosti novega filmskega diskurza. Za ta nov način obravnavanja filma je bilo torej nujno na novo iznajti prostorsko-časovne koordinate, in to

se je dogodilo na povsem naraven način. Snow je v *Wavelength* (Valovna dolžina), kjer zooland v 40 minutah prepotuje prazen prostor (kjer se odvije vrsta na videz nepovezanih dogodkov), odstranil iz filma metaforično zasvojenost z montažo in tako znova ustvaril veličastno metaforo za narativno obliko. S to novo definicijo »akcije« kot raziskovanjem prostora z gibanjem kamere (objektiva) je Snow redefiniral filmsko obliko kot pripoved o »nečem, kar privede do nečesa drugega«. *La Région Centrale* (Osrednji predel) raziskuje pokrajino, potiska človekov prostorski čut navznoter in pri tem znova zabriše koordinate v prid videnja. *Frampton se v Nostalgiji* naraščajočega kinetičnega občutka poigrava z napetostjo med preteklim in sedanjim, med spominom in pričakovanjem. *Jacobs v Tom, Tom, the Piper's Son* (Tom, Tom, piskačev sin) razširja čas in prostor tako, da v enem samem delu zabeleži celotno zgodovino filma.

Gehr v filmu *Still* (Nepremičen) postulira prostor, ki ga moramo izprašati tako, da rečemo »Kje je tista ravnina, v odnosu do katere vidim to, kar gledam?«, s čimer postavlja vprašanje o času in prostoru, ki bi vsebovala multipno trajanje superimpozicije. *Landow* pomnoži modalnosti zaznave v času tako, da konfrontira gledanje in branje, pa branje in napačno branje. *Sharits* nadomešča oziroma zamenjuje vzrok za učinek, kot v filmu *N. O. T. H. I. N. G.* (N. I. Č.). *Wielandova* pa vtisne v kopijo svojega filma letnico 1933, statični znak časa, katerega obstoj je zaradi kontinuirane akcije v »zanki« filma (začetek in konec traku sta spojena) nenadoma problematičen. Film v tem času potemtakem artikulira raziskovanje pogojev filmskega iluzionizma. Z očarane zavesti o eidetični lirični modalnosti se preusmeri v natanko tisti »tok pristnih raziskav«, ki so tolikanj okupirale Eisensteina v njegovih razglabljanjih o naravi »intelektualnega filma« kot o primeru dinamike analitične zavesti in ki nam priključijo v spomin Marxov pogled: »Ne samo rezultat, marveč je tudi pot do tega rezultata del resnice. Raziskovanje resnice samo mora biti resnično; resnično raziskovanje je razgrnjena resnica, katere izolirani deli se združijo v rezultatu.«⁴
1966—73

prevedel: Filip Robar-Dorin

¹ Sergei Eisenstein, *Film Form, Essays in Film Theory*, uredil in prevedel Jay Leyda, New York: Harcourt, Brace and World, stran 105.

² The Film Culture Reader, P. Adams Sitney, urednik, Praeger Publishers, New York, 1970.

³ Stan Brakhage, »Metaphors on Vision«, *Film Culture*, No. 30, Fall, 1963.

⁴ Sergei Eisenstein, *The Film Sense*, uredil in prevedel Jay Leyda, New York: Harcourt, Brace and World, stran 82.

Pojasnila v oklepajih so prevajalčeva.

novice

... v Angliji

KRALJEVIČ IN BERAČ (The Prince and the Pauper), režija: Richard Fleischer, igrajo: Oliver Reed, Rex Harrison, George C. Scott, Charlton Heston, Raquel Welch ...
OREL JE PRISTAL (The Eagle Has Landed), režija: John Sturges, direktor fotografije: Tony Richmond, igrajo: Michael Caine, Donald Sutherland, Robert Duvall, Jenny Agutter, Donald Pleasence ...
OPATINJA (The Abbess), režija: Michael Lindsay — Hogg, scenarij: Robert Enders, igrajo: Glenda Jackson, Melina Mercouri, Geraldine Page, Anne Jackson ...
JOSEPH ANDREWS (Joseph Andrews), režija: Tony Richardson, scenarij: Allan Scott, Chris Bryant in Tony Richardson po romanu Henryja Fieldinga, direktor fotografije: David Watkin, igrajo: Ann Margaret, Peter Firth, Michael Hordern in Beryl Reid.
VOJNE ZVEZD (Star Wars), režija George Lucas, direktor fotografije je Gil Taylor, igrajo: Alec Guinness in Mark Hamill.
LEPOTICA IN ZVER (Beauty and the Beast), režija: Fiedler Cook, scenarij: Sherman Yellen, direktor fotografije: Jack Hildyard, igrajo: George C. Scott, Trish Van Devere, Virginia McKenna ...
ODDALJENI MOST (A Bridge Too Far), režija: Richard Attenborough, scenarij: William Goldman po knjigi Corneliusa Ryana, igrajo: Dirk Bogarde, James Caan, Michael Caine, Sean Connery, Elliot Gould, Gene Hackman, Anthony Hopkins, Hardy Krüger, Laurence Olivier, Ryan O'Neal, Robert Redford, Maximilian Schell in Liv Ullmann.

... v Združenih državah Amerike

KRIVOVEREC (The Heretic), režija: John Boorman, igra: Linda Blair in Max von Sydow.
NEMI FILM (The Silent Movie), režija: Mel Brooks, igrajo: Mel Brooks, Marty Feldman, Dom De Luise, Bernardette Peters in Sid Caesar.
ZVEZDA JE ROJENA (The Star is Born), režija: Frank R. Pierson, scenarij: Frank R. Pierson, igra: Barbara Streisand in Kris Kristofferson.
OPAZUM NEBO (Watch the Skies), scenarij in režija: Steven Spielberg, igra: Richard Dreyfuss.
STRAZA (The Sentinel) scenarij in režija: Michael Winner, igrajo: Christina Raines, Ava Gardner, Chris Saradon, Martin Balsam, Eli Wallach ...
GRK NICK (Nick the Greek), režija: Donald Wyre, scenarij: Eric Roth, igra: Telly Savalas.
NASLEDNJI MOŽ (The Next Man), režija: Richard Sarafin, scenarij: Mort Fine, Alan Trustman in Richard Sarafian, igra: Sean Connery in Cornelia Sharpe
VELIKI SKAUT IN CATHOUSE THURSDAY (The Great Scout and Cathouse Thursday), režija: Don Taylor, scenarij: Richard Shapiro, igrajo: Lee Marvin, Oliver Reed, Sylvia Miles, Robert Culp, Strother Martin in Elizabeth Ashley.
BELI BUFFALO (The White Buffalo), režija: J. Lee Thompson, scenarij: Richard Sale po lastnem romanu, igra: Charles Bronson.
SKAKANJE (Skipping), režija John Korty, scenarij: Lawrence B. Marcus, igrajo: Jack Lemmon, Genevieve Bujold, James Woods, Ramon Bieri ...
DICK IN JANE (Dick and Jane), režija: Ted Kotcheff, igra: Jane Fonda in George Segal.

... v Franciji

NEA (Nea), scenarij in režija: Nelly Kaplan po noveli Emmanuelle Arsan, igrajo: Ann Zasharias, Samy Frey, Micheline Presle, Françoise Brion ...
PREVIDNOST (Providence), režija: Alain Resnais, scenarij: David Mercer, Ricardo Aronovich, Philippe Dussart, igrajo: Dirk Boarde, Ellen Burstyn in John Gielgud.
TRUPLJO MOJEGA SOVRAŽNIKA (Le Corps de mon Ennemi), režija: Henri Verneuil, scenarij: Henri Verneuil, Michel Audiard in Félicien Marceau po romanu Félicien Marceaua, igra: Jean Paul Belmondo.
TA PESEM IN NE DRUGE (L'une Chante l'autre pas), scenarij in režija: Agnes Varda, igrajo: Thérèse Liotard, Valérie Mairesse in Jean-Loup Sieff.
MADO (Mado), režija: Claude Sautet, scenarij: Claude Néron in Claude Sautet, igrajo: Michel Piccoli, Jacques Dutronc, Ottavia Piccolo in Romy Schneider.
ZVESTA ŽENA (Une Femme Fidele), režija: Roger Vadim, scenarij: Roger Vadim in Daniel Boulanger, igrajo: Sylvia Kristel, Nathalie Delon in John Finch.
SLON — TO PREVEČ MOTI (Un Elephant ça trompe énormément), režija: Yves Robert, scenarij: Yves Robert in Jean-Loup Dabadie, igrajo: Jean Rochefort, Claude Brasseur, Guy Bedos, Victor Lanoux, Danièle Delorme in Anny Duperey.
KITAJSKO RDEČE (La Rouge de Chine), režija: Jacques Richard, scenarij: Jacques Richard in Pascal Laperrousaz, igrajo: Agathe Vannier, Bernard Dubois, Bojena Andry, Olivier Caudron.
ŽENSKA NA SVOJEM OKNU (Une Femme a sa Fenetre), režija: Pierre Granier-Deferre, scenarij: Pierre Granier-Deferre in Jorge Semprun, igrajo: Romy Schneider, Philippe Noiret, Victor Lanoux in Umberto Orsini.
DAN ZMAGOSLAVJA (Le Jour de Glorie), režija: Jacques Besnard, scenarij: Jacques Marin, igrajo: Jean Lefebvre, Darry Cowl, Pierre Tornade, Chantal Nobel in Jacques Marin.

esej

Film in človek

Samo Simčič

V določanju, kaj je film, smo spoznali nujnost določanja svojega človeškega bistva. Razodeli smo si tiste tokove v svoji notranjosti, ki so omogočili izum filma, še prej pa vseh drugih umetnosti. Te tokove smo imenovali imaginacija (slika), inspiracija (pojem, ideja) in intuicija (svetloba, preblisk). Razložili smo pot, po kateri je človek moč teh tokov izrazil iz sebe ter ustvaril po podobi svojega doživljanja tehnično aparaturo za »posnemanje življenja«. Seveda bi bila ta aparatura mrtva in brez smisla, če ne bi z njo ravnal človek sam, in ravno to, kako ravna z njo, kako ga pri tem vodi njegova lastna moč notranjih tokov, je kreativnost in filmska umetnost. O umetniškosti odloča njegova imaginativna, inspirativna in intuitivna zavest, torej edinole globina človekove notranjosti. Zdaj pa si lahko to globino ogledamo še podrobneje.

Imaginacija je zdaj posneta na trak kot slika in gibanju. Najbolj golo imaginacijo je izrazil nemi film, ki je prepustil gledalcu, da si vse druge komponente pričara sam, ali pa je uporabljal mimične in tehnične (napisi) namige za tisto, česar v sliki ni bilo mogoče povedati naravnost.

Zvočni film je tehnično dopolnil inspirativno moč, barvni pa intuitivno. K tem trem osnovnim komponentam filma in človekove duševne moči lahko pripišemo še nadaljnje izume, ki prispevajo k tehnični popolnosti filmskega izražanja, vendar pa ne presejajo teh treh sestavin.

Svet imaginacije je sublimirana neposredna fizičnost z osnovnimi petimi čuti, svet inspiracije je sublimirana človekova duševnost v območju čustvovanja in doživljanja čutov. Svet intuicije je sublimirana človekova duševnost v območju mišljenja; intuicija je pravzaprav doživetje miselnosti in s te točke zavesti so misli kakor arhitektura, ki se **giblje** v prostoru polnega zavedanja samega sebe. Tako smo se dotaknili nekega procesa, ki smo ga označili z besedo sublimacija. Pojem

»sublimacija« upodabljam z živim prikazovanjem nekakšnega prepajanja treh človekovih sestavin: fizičnosti, čutenja in mišljenja. To prepajanje pa ni mehanični psihični proces, ampak lastna dejavnost zavesti, pravzaprav spoznanja, ki izstopa iz človekove notranjosti in se razliva po človeku kot preblisk ter od zgoraj oblikuje spet trojni proces: 1. idejo, ki še nima oblike, 2. ideal, ki že določa prostor, 3. idol, ki je že konkretizacija kreativne intuitivne »luči«. Vse te triade so med sabo analogne.

Človeško notranjost prikazujemo kot prostor, ki ga s predstavljanjem osveščamo in je zato realen, čeprav ni fizičen. V tem prostoru gradimo popolnoma določene zakonitosti vsakega ustvarjanja. Sublimacija je takšna kreativna gradnja in je pravzaprav človekova duševna moč, da osvešča dojemanje, in tako si upodabljam svet, kakor si ga odkrijemo iz samega sebe, ko dojemanje zberemo v neko celoto, ki jo lahko tudi motrimo, pregledujemo in doživljamo neodvisno od okolice.

Film se odpira našemu vidu, zvok, ki ga spremlja, pa sluhu. Glas, zvoki nam po sluhu razodevajo, da se nahajamo v prostoru, vid pa nam odkriva razmerja v njem. Če hočemo nadaljevati z analogijo in primerjamo sluh, intuicijo in idejo, vid pa z inspiracijo in idealom, bomo tretji člen te triade našli v pojmu »jaz«, ki ga izrazi človek, ko se odkrije v prostoru in po razmerjih v prostoru najde svoje mesto v njem, to je sebe, svojo osebnost. Ta »jaz« ustreza upodobitvi samega sebe, imaginaciji, idolu.

Navedli smo nekaj takih analogij v prostoru človekove notranjosti, ki smo jih povezali z elementi filma. Predstavimo si jih lahko kot neko osnovno celoto, kot štiri ploskve tristranične piramide, kjer vsaka stranica pomeni en člen posameznih triad. To nas spominja na neko že prastaro predstavo človeške zavesti iz časov starega Egipta in bi ji v jeziku današnje znanosti rekli arhetip. Seveda nismo izčrpali možnosti vseh enalogij, kajti prostor človeške percepcije se nam z natančnim raziskovanjem odkriva kot brezmejen in prebija vse dimenzije in bi jih lahko tudi tehnično neskončno izpopolnjevali z izumi v kinoaparaturi, kameri in v filmskem jeziku.

K tej sliki, ki nam je samo v pomoč pri razumevanju, se bomo lahko še večkrat vrnili in jo bomo lahko spoznali v kontekstu s širšo snovjo.

Tako nam ne bo predstavljala samo neke statične sheme, ampak dinamični vrtnec, uporaben v aktivnem svetu razmišljanja. Predvsem pa se naslanjamo nanjo zato, da začutimo temelj in celovitost, ki je dovolj široka za vso obsežnost naših raziskovanj in

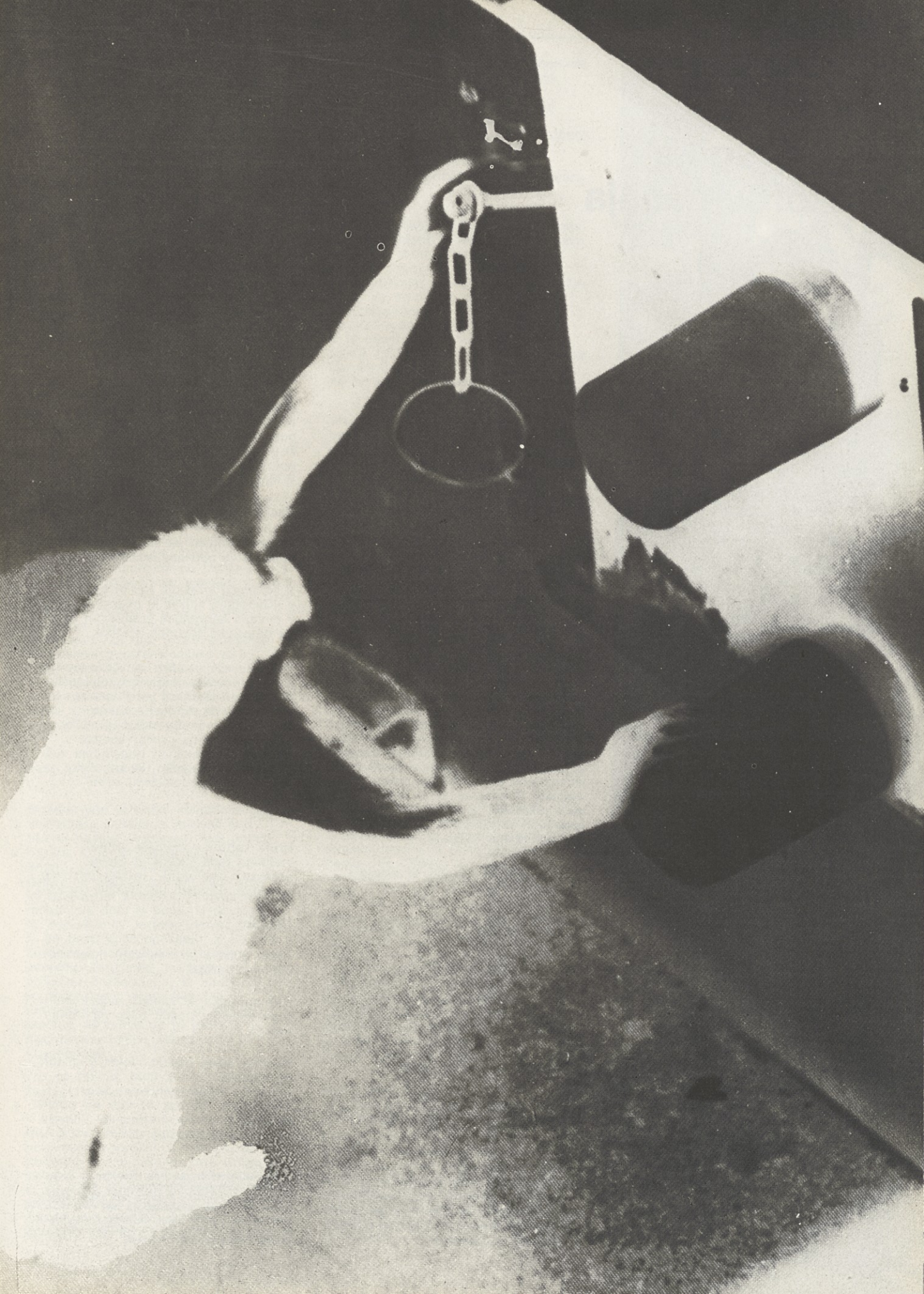
pregledov. Njeno resničnost nam zagotavlja spoznanje iz človeka samega kot temeljna vrednost in temeljno določilo vsega, kar imamo za resnično. Tukaj ne stojimo na nekih tleh, ki so naša orientacija. Če bi bilo tako, bi se opirali na golo, čutno zavest o okolju (kakor živali!). Kot ljudje imamo dostojanstvo spoznanja sebe. Zato je temelj naše orientacije središče našega lastnega bitja. Zmožni smo namreč, da se na potovanju po tleh ne oziramo samo na to, kakšna so ta tla, ampak predvsem na to, kaj nam veleva zavest. Po našem dostojanstvu so »tla« trdnost v nas samih.

Ta piramidni arhetip smo razumno skonstruirali zato, da se lahko uvedemo v razumevanje človeške celovitosti. Gibanje njegovih komponent predstavlja nekaj temeljnega, značilnega za vsakega človeka ne glede na njegovo individualnost. To je univerzum človeka in ga sestavljajo univerzalni simboli, ki se potem različno izražajo navzven skozi individualnost. V vseh izrazih pa lahko zmeraj spoznamo notranji jezik človekovih globin.

Čeprav ga izražamo v besedah, z delom, s fizično, čutno in miselno aktivnostjo, z umetnostmi in z znanostjo, ostane zmeraj kot globina izza zavesti in ga zaznamo šele potem, ko strnemo vtise zunanega jezika v globljo, koherentno celoto. Vsaka umetnost, tudi filmska, je torej sestavljena iz določenih znakov, ki prebujajo čut za univerzalni notranji človekov logos. Te znake imenujemo »glife« (glyphhein-označiti) in predstavljajo jezikovne elemente univerzalnega jezika. To so na primer likovnost likovne umetnosti, zvočnost zvoka, filmskost filma itd. Kakor je na primer egipčanski hieroglif sestavljen iz likovnih odnosov med določenimi predmeti, oblikovanih v simbol in je ta simbol predstavljal abstraktno vrednost — pojem in misel, tako tudi filmska umetnost sestavlja odnose med slikovitimi in zvočnimi elementi v »glife« ali nekake hieroglifne človekovega univerzuma ter tako razodeva univerzalni jezik izza fizičnega govora. Če na primer tudi opazujemo bogastvo staroegipčanske hieroglifske pisave, se nam zazdi, kot da gledamo film. Taka slikovita pisava film tudi je, le da mu svet današnje svobodne individualnosti in individualne kreativnosti ne daje možnosti objektivnosti znakov pisave, ampak jih doživljamo subjektivno.

V subjektivnosti se notranja univerzalnost, kreativno izpoveduje na mnogoterem način. Če si na primer pri piramidnem arhetipu zavesti predstavljamo različne možnosti dolžin stranic, se nam pred očmi zvrsti vrtnec različnih piramid, toda vse so piramide. Enako je z individualnostmi in s človekom nasploh.

Opomba: Pričujoči esej je v najtesnejši zvezi z esejem »Kaj je film?«, ki je bil objavljen v Ekranu št. 1, vol. 1, 1976



filmska vzgoja

Pedagogika prizorov nasilja

Vladimir Balvanović

Takoj za prizori erotike so prizori nasilja prvi cilj številnih kritikov, ki zamerijo filmu, da s prikazovanjem scen nasilja ustvarja pri svojih potrošnikih ugodno klimo za konkretno aplikacijo sile, ki jo vodi v akciji na filmskem platnu. Sekvence obračunov, dvobojev, udarcev, bojev in uporabe fizičnega nasilja nasploh so v številnih deželah dovolj, da, če že ne povzročijo prepovedi prikazovanja filma, dosežejo vsaj, da je prepovedan za mladino do določene starosti.

Toda, ali je mogoče naleteti na nasilje le med razbojniki, nasilneži, detektivi in gangsterji? Ali ni nasilja tudi v vojnih prizorih? Ali niso prizori požarov, poplav, potresov prav tako nasilje?

Ali ne bi bilo morda potrebno onemogočiti tudi prikazovanje vojnih filmov, filmov o deportacijah ali o osvobodilnih bojih tega ali onega naroda?

Da, odgovarjajo nekateri pedagogi, pri čemer citirajo reakcije otrok v zvezi z državljansko vojno, ki se kažejo v tem, da mladi gledalci privoščijo usodo biafrskih otrok otrokom, katerih očetje so tako ali drugače odgovorni za strahote, ki so se dogajale v tej deželi.

Obtožnica torej dolži film, da propagira nasilje s tem, da kaže scene nasilja, in to v kakršnikoli obliki. Slike nasilja torej proizvajajo drugo nasilje.

Če bi ne bila kratkovidna, bi bila ta obtožba hipokratska: filmi prikazujejo nasilje, ki je dejansko le odraz vseh oblik nasilja, ki ga srečujemo v vsakodnevnem življenju in bi bilo torej glede na to edino učinkovito sredstvo eliminiranja prizorov tega nasilja, onemogočenje manifestacij nasilja v medčloveških odnosih. Toda ta perspektiva kot da prerašča perceptivne sposobnosti takšnih kritikov filma.

Film prikazuje silo in njeno fizično obliko — nasilje preprosto zato, ker

je le-to v življenju permanentno prisotno: nasilje nad naravo, nasilje nad življenjem, nasilje nad človekom in svobodo. Prometna nesreča. Izvršitev smrtnih kazni. Gozdni požar. Lov.

Zapor. In tako naprej.

Toda treba je opozoriti, da so filmi med vsemi proizvodi različnih vrst umetniškega izražanja edini predmet kritike in prepovedi zato, ker prikazujejo slike nasilja: literarnemu opisu izvršitve smrtne kazni ali grafiki mučenja (Goya) namreč manjka — živa slika. Pri gledanju filma je gledalec ob določenem dogajanju prisoten. V neki televizijski oddaji o Biafri je bilo mogoče videti prizor resnične izvršitve smrtne kazni (krogla v glavo nekega uporanika), v nekaterih drugih dokumentarnih filmih pa so gledalci prav tako videli realistične scene samozažiga, ubojev in masakrov. In celo tedaj, kadar gre za režirane scene nasilja, scene, ki mrgolijo v kriminalnih in vojnih filmih ali v vesternih, je iluzija konkretne stvarnosti tako močna, da deluje kot del resničnega življenja.

Na takšne scene ljudje, ki vzgajajo mladino (ali ljudstvo), vse bolj pogosto reagirajo z zahtevo po prepovedi: kot odgovor na eno nasilje zahtevajo drugo.

Sila in nasilje sta dejansko vsiljivo prisotna na filmskem platnu, da pa bi lahko determinirali njune konkretne koordinate, bi bilo potrebno poskusiti analizirati manifestacije, ki jih vsebuje sama filmska ekspresivnost, in na drugi strani, razčleniti genezo slik nasilja v zgodovini spektakla.

Kot ekspresija je film sam po sebi zasnovan na nasilju nad gledalčevimi čuti.

Film predvsem izhaja iz fenomena povečave žive slike: spomnimo se Balaszovega primera o prestrašenem dekletu, ki pripoveduje vtise po svoji prvi filmski projekciji: »Ogromna glava, ki je govorila.« Nasilje.

Enemu kadru, posnetemu iz določenega kota, sledi naslednji, posnet iz povsem drugega. V realnem življenju porabimo za spremembo položaja najmanj nekaj sekund. V filmu se to zgodi bliskovito hitro.

Nasilje.

Človeški pogled se zadrži na objektu opazovanja najmanj sekundo ali dve.

V »montaži atrakcij« (na primer v »Generalni liniji«) je ta pogled v mnogih sekvencah zreduciran celo na desetinko sekunde. Nasilje.

Pred človeškimi očmi se vsaka realna scena dogaja v vsej svoji totalnosti. Pri Robe-Grilletu ali pri Resnaisu se dogaja, da določeno sceno nenadoma prekinja vključitev slike, ki predstavlja na primer spomin (flash-back), slika, ki popolnoma ruši integriteto dogajanja, ki se ta hip odvija pred gledalčevimi očmi.

Nasilje.

Izbira kadrov v montaži, izbira vrstnega reda kadrov je vselej predvsem arbitrarna: režiser posiljuje gledalca, da sledi njegovemu pogledu.

Nasilje.

Zvoki glasbe, ki prekrivajo določene dialoge: nasilje.

Krik smrtnika, ki smrtno ranjen umira v peklenskem trušču bitke na fronti: nasilje.

Končno sižeji nasilja.¹ Film s prizori in scenami nasilja, filmi, ki, kot so pokazale številne ankete v zvezi z raziskavo tržišča, uživajo pri publikih povsem določene preference. Filmska publika si želi nasilja.

Opomba:

¹ Zli jeziki trdijo, da ima »France črno kroniko tako obsežno zato, ker zavzema kriminalna rubrika kar šest strani. To ni res, omenjeni časopis ima kriminalno rubriko tako obsežno zato, ker jo bralci zahtevajo. To so spoznali celo mnogi jugoslovanski časopisi.

Tako se torej srečujemo s fenomenom tako imenovane potrebe publike po prizorih nasilja.

V zgodovinskem kontekstu so bili prizori nasilja vselej — nekaj spektakularnega. Sežiganje čarovnic v Evropi v 16. in 17. stoletju je zmerom privlačilo množice mnogo bolj zanesljivo kot pa kakršna koli predstava sejmarskih klovnov in cirkusantov. Spektakel krčevitega zvijanja teh nesrečnic pod zažganimi baklami je bil vselej prvorazredni («artistični») dogodek za prince in kralje, grofice in vlačuge, a še posebej za ljudstvo, za »navadnega malega človeka«. Izvršitev smrtne kazni je vse do začetka dvajsetega stoletja javni spektakel v skoraj vseh evropskih državah: obešanje, obglavljanje ali

ustrelitve so odlično zamenjale nekdanje prizore usmrtilcev gladiatorjev v antičnih arenah.

Tudi religija in cerkev sta naredili iz smrti in mučenja scenske prizore izrednega pomena. V času, ko so Jezusa Kristusa razpenjali na križ, je bil to predvsem spektakel za ljudstvo in šele potem — izvršitev kazni nad upornikom. Opis Križevega pota močno spominja na izvrstno snemalno knjigo: prva postaja, druga postaja, tretja... enajsta, padanje pod križem, kronanje s trnovo krono, pribijanje rok in nog. Kakšen spektakel! Kot tudi prizor oslepitve Samuelove poražene vojske ali »kronanje« Matije Gubca, ali pa na drugi strani izvršitev spolnega akta pred množico antične grške arene. Eros in Smrt. Prva dva igralca človekove usode.

Tako skozi stoletja. Skozi tisočletja.

In šele nato je prišel »humanizem« dvajsetega stoletja in protesti nad prizori nasilja. Predvsem nad prizori nasilja, ki jih prikazuje film, nad prizori udarcev, obračunov med ljudmi ter med skupinami ljudi, vojn in kolektivnih zločinov. Protesti niso namenjeni dobi in času, ki povzročata te dogodke in pojave, temveč slikam, ki jih beležijo in opisujejo. Z drugimi besedami: pedagogika skrivanja posledic. Družinske, družbene in politične organizacije, ki »udrihajo po morbidnem ukusu filmskih realizatorjev«. Zdravniki, ki zbijajo vročine, ne borijo pa se proti Kochovemu bacilu. Humanizem licemernosti.

Čemu ti protesti? In od koga?

Nad prizori nasilja protestirajo predvsem vzgojitelji, ki menijo, da violentne scene nikakor niso dobro vzgojno sredstvo za razvoj mentalnih in moralnih lastnosti bodočih državljanov ter iz krogov uradnih cenzorjev, ki želijo zaščititi določen družbeni red, ki ga imajo za večnega.

Da bi videli, od kod izhajajo omenjene pripombe cenzorjev in pedagogov, bi morali proučiti odnos med življenjsko realnostjo mladine ter prizori nasilja, ki jih vsebujejo nekateri filmi, prav tako pa tudi odnos realnosti določene etnične in družbene skupnosti ter prizorov nasilja, ki jih prikazujejo inkriminirani filmi.

Ko priporočajo, da je treba določene violentne scene za mladino določene starostne stopnje prepovedati, izhajajo vzgojitelji iz predpostavke, da spoznanje o nasilju rojeva nasilje, to je, da se nasilje privzgaja in komunicira: tisti, ki ne pozna nasilja — ne bo počel nasilja, tisti, ki ni nikoli videl udarca — ne bo udaril, tisti, ki še ni videl umora — ne bo moril, tisti, ki ni videl krivice, ne bo nikoli storil krivice.

Vzgojitelji prav tako izhajajo iz predpostavke, da prizori nasilja povzročajo pri gledalcih travme, travme, ki puščajo sledove enkrat za vselej: inhibicije, vkoreninjene v zgodnji mladosti, bistveno določajo celotno človekovo psihologijo za vse življenje.

Idealistična naivnost takšnih izhodišč je dvojna: v prvem primeru prihajajo razlogi vzgojiteljev v protislovje z najbolj vsakdanjimi realnimi dogodki, ki otroškim očem nudijo najrazličnejše prizore nasilja: smrt živali, prizori prepirov med starši, krutost vrstnikov ter bolečina slučajnih udarcev.

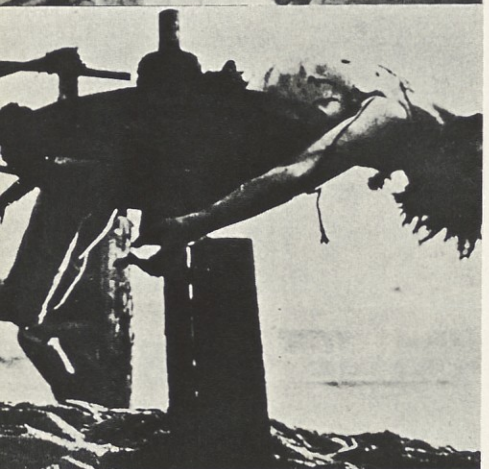
Na drugi strani pa je lestvica možnih travm tako široka, da lahko celo najbolj nepomemben dogodek izzove psihične motnje: gre za to, da je treba psihične travme premagati, ne pa preprečevati... kajti to je nemogoče.

Končno pa so tudi tradicionalni spektakli, ki jih odrasli ponujajo otrokom, prepolni prizorov nasilja: otroške zgodbe in pravljice od »Baš Čelika« do »Rdeče kapice« so zasnovane na brutalni sili, krvi in smrti.

Ker pedagogji torej niso sposobni spremeniti sveta, se njihova zahteva reducira, če bi bila slučajno po nesreči zares dosledno aplicirana na brutalno uvajanje osemnajst ali dvajsetletnikov v določen svet nasilja (svet odraslih), na katerega sploh in nikakor ne bi bili pripravljeni in ki bi iz njih naredil le eno — žrtve.

Edina prava alternativa bi bila pojasnjevati nasilje na vsakem primeru, ki vznemirja otrokovo psiho, posebej: ogenj, ki uničuje hišo, poplavo, ki odnaša letino, policajja, ki strelja na lopova, vojaka, ki minira most — nasilje je treba predočiti in razkriti, ne pa skrivati. Razkriti, in kar je najbolj važno — zavzeti stališče... Toda to nas spet vodi do morale.





Zahteve določene etnične skupnosti (v tem primeru vsake civilizirane skupine, ki je Humanizem deklarirala kot svoj osnovni credo), da se v filmu proskribirajo prizori nasilja zaradi nasilja (kar je nesmisel), kažejo z ene strani popolno nepoznavanje osnovnih pravil filma kot dramaturškega žanra, čigar notranja logika sili pozitivnega junaka zgodbe, da z uporabo sile premaguje ovire (strukturnalni moment), in na drugi strani zanemarjajo akcije violentnih vzvodov, ki to isto skupnost bistveno določajo: družbena skupina se namreč z nasiljem bori za svojo integriteto, za ohranjanje svoje morale in svoje tradicije, pri čemer kaznuje vse, ki ogrožajo osnove njenega tako koncipiranega obstoja. Nasilje je torej v sami osnovi družbenih odnosov in so potemtakem očitki, naslovljeni na film (propagiranje sile), čisti nesmisel.

Celo vrsta filmov, ki bi jih lahko imenovali zgodovinski, obravnava različne oblike kolektivnega nasilja kot svojo osrednjo temo: ne gre namreč za vojno kot takšno, temveč za spopade, katerih realnost je v tolikšni meri determinantna za določeno etnično skupnost, da se jim film enostavno ne more izogniti. Ne da bi se spuščali v relevantnost stališč posameznih avtorjev filmov o »pravičnosti« ali »nepravičnosti« te ali one vojne, pa je treba nujno opomniti, da so prizori, kakor si že bode obravnavane vojne, vselej in povsod — prizori nasilja. Šele tretji element tega triptiha zasluži vso pozornost: gre za prizore nasilja, ki so v glavnem obravnavani kot act gratuit v filmih o banditizmu, o violentnih scenah torej, ki dajejo pogosto vtis, da so bile posnete edinole v merkantilističnem duhu streženja določeni nizki strastem določene malovredne publike. Oglejmo si zato tematiko in motive teh prizorov, kot tudi mehanizem protesta, ki ga izzivajo.

Začenši z »Velikim poštnim ropom« (Porter, 1903) pa do »Kavboja na asfaltu« (1969) so bili prizori nasilja nepogrešljivi del stotin in tisočev filmov, ki dejansko niso pripovedovali ničesar drugega kot zgodovino ljudi: maščevanja, umori, ropi, denunciacije, množični pokoli, obračuni ter druge oblike človeških konfliktov, katerih dramaturgije si niso izmislili v pisarnah producentov, temveč sò jo našli v sodnih dosjelih, memoarih ali časopisnih črnih kronikah. Z drugimi besedami: preden je bilo prinešeno na platno, je nasilje že **eksistiralo** v stvarnosti. Dejstvo, da se je dramaturgija teh resničnih ali v dejanskosti inspiriranih zgodb čudovito vključila v strukturo, ki jo zahteva vsak dramski, torej tudi filmski siže (premagovanje ovir), nikakor potemtakem ne more razvrednotiti bistva filma niti ne more negirati moralnih intenc fabule, ki je po pravilu, po nenapisanem zakonu, da »pravica vselej zmaga«, usmerjala nasilje h konstruktivnim ciljem.

Slike in scene nasilja so doživele v zadnjih sedemdesetih letih vrsto modifikacij, ki niso spremenile le oblike njihovega izraza, temveč tudi samo bistvo. V tem času je gledalec srečeval najprej ostro ločene Dobre in Zle like (recimo Bele in Rdeče), potem — negativne osebnosti z določenimi človeškimi lastnostmi, kot tudi pozitivne like s kakšnim madežem, potem — kompleksne like, kjer kakršnakoli manihejska kategoriziranja ne pridejo v poštev, in končno — takšne »negativne« like, katerih asocialnost pomeni protest proti amoralnosti določenega družbenega sistema, ki ga hočejo zrušiti (na primer Salvatore Giuliano ali podobni uporniki).

Kaj pokaže ta kratek pregled struktur in duha nasilja, ki so ga prikazovali ti in takšni filmi?

Dve stvari. Prvič, da je film spremljal metamorfoze svojega časa, da je šel v korak z najbolj sodobnimi odkritji na področju socialne psihologije, pedagogike, prava in družbene morale sploh, morale, ki je — čeprav je ostala netolerantna — vendarle začela razumeti izredno kompleksnost problema, s katerim se je soočila. In drugič, da je film skozi sižeje in tretmane, katere je predstavljal, s svojimi intencami (recimo apologija »pravice«) nenehno odgovarjal samemu bistvu tistih fundamentalnih moralnih zahtev družbe, katere ekspresija je bil.

Dobronamerni, toda kratkovidni pedagogi formulirajo pripombe v zvezi s takšno argumentacijo takole: a) »apologija pravice« in druge »pozitivne« moralne intence v filmih prinašajo profit svojim profetom; b) vrsta zločinov, ki so se zgodili na svetu, je našla neposredno inspiracijo v filmih, ki so jih zelo natančno razložili.

Ta zadnja pripomba nas sooča s fenomenom kroga, iz katerega ni izhoda: če so določeni filmi navdihovali zločine (kar se je dogajalo), pa je še bolj točno, da so bili ti isti filmi inspirirani z dokumenti realnega nasilja. Kaj je bilo prej — to ali ono?

Inspiracije je v vsakem primeru treba interpretirati, toda vektorji komunikacije našljaja so v povsem drugih koordinatnih sistemih od tistih, ki jih predlaga reakcionarna pedagogika. V katerih?

Predvsem smo videli, da je nasilje v:

1. realnosti dejanskega življenja (naravi, družbi, človeku),
2. strukturi sredstev komuniciranja (na primer v dramaturških zahtevah),
3. reakciji potrošnikov sredstev komuniciranja,
4. dokumentu (sliki) sredstev komuniciranja samem (violentne slike in scene).

Analiza akcij in reakcij sredstev komuniciranja ter njihovih konzumentov nam bo pokazala, kako se razvija proces interpretacije vzrokov in posledic. Vzemimo na primer določen vojni film, čeprav bi lahko vzeli za primer tudi katerikoli drugi film, kjer se srečujemo s prizori nasilja, in pogledimo, kako delujejo različne stopnje te sheme.

Scenarij za film »Kozara« je bil utemeljen z **dejstvi** iz realnega življenja, z dejstvi, ki so bila v svojem zgodovinskem in konkretnem kontekstu polna nasilja: napad na prebivalstvo na določenem področju, ki je bilo pobito, mučeno in deportirano. Prvi element: zgodovinski dokument družbenih odnosov.

Sila je zatem vsebovana v strukturi scenarija in režije: gradacija slik nasilja, upor, preživeli ostanki, ki se pripravljajo za končni boj. Drugi element: dramaturgija filma je zasnovana na kontrapunktih.

Tretji element je vsebovan v reakciji konzumenta (gledalca) na sredstvo komuniciranja (film): delo izzove tisto razpoloženje (ogorčenje, solidarnost itd.), ki so si ga avtorji postavili kot cilj.

Nasilje je nazadnje tudi v samih filmskih prizorih, v prizorih nasilja (scene ubijanja, posiljevanja, bitk itd.), ki so siloviti sami po sebi, v svojem notranjem kontekstu. Nasilje je njihova imanentna vsebina. To je četrti element.

Nasilje je torej mogoče konstatirati kot zgodovinski, strukturalni, komunikacijski in fizični moment določene realnosti, ki se večplastno transponira s kreacijo in psihosocialnim učinkom tega ali onega filma.

Videti v prizorih nasilja torej le negativni moment inspiracije za novo nasilje, promocijo nasilja kot izključni element socialnega komuniciranja, pomeni idealizirati realnost, razumevati svet v pastoralnem in idiličnem smislu. Za napadi na tako imenovano maligno violentnost filmskih prizorov se v bistvu skriva — če fenomen malo bolje premislimo — teorija brezkonfliktnosti, ki je našla svoje adepte predvsem v državah ljudskih demokracij: gre dejansko za konservativne družbene elemente, ki se boje vsakršne spremembe, ki jo prizor (in nasilje) nujno nosita s seboj.

Ker je nasilje indiskutabilno kot zgodovinski in naravni moment na eni strani, in je takšen tudi vsebinski motiv same slike nasilja na drugi strani, bi morali nekoliko podrobneje analizirati tudi proces kreacije komunikativnosti s pomočjo prizorov o nasilju in reakcije, ki jih izzivajo.

Prizori nasilja okupatorske vojske nad prebivalstvom že omenjenega področja (»Kozara« Veljka Bulajića) bodo pri vsakem gledalcu sprejeti drugače... glede na reference, ki jih ima do tega dogodka: so gledalci, ki niso nikoli slišali za ofenzivo na Kozari, so gledalci, ki so o njej brali, so gledalci, ki so v njej tudi sami sodelovali, in so nazadnje tudi gledalci, ki so bili v teh bojih ranjeni ali pa so v njih izgubili svoje najbližje.

Vsako iz omenjenih kategorij bo imel glede na osebni odnos do dogodka tudi drugačen odnos do prizorov nasilja v filmu: za nekatere bo to le spektakel, za druge lekcija iz zgodovine, za tretje komemoracija, za četrte... itd.

Na povsem drugi ravni pa je vprašanje učinka prizorov nasilja nad njihovimi konzumenti, vprašanje, ki bi ga bilo treba — zaradi neizbežnosti prikazovanja teh prizorov (ker so del realnosti) — obrniti in se vprašati: kaj počne konzument s temi slikami? Torej ne, kaj slika počne z gledalcem, temveč kaj gledalec počne s sliko?

Namesto da pasivno prenaša prizore nasilja gledalcu — odzivajočemu se na celotni sistem referenc — jih uspe **obvladati**. Ker pozna kontekst dogodkov in danosti (zgodovina, družbeni odnosi, vzgoja), mu jih uspe postaviti v okvire določene situacije, do katere začenja isti trenutek zavzemati stališče.

Tako znova pridemo do morale, to je do sistema določenih koncepcij, do pojasnjevanja in osebnega stališča do dogodkov, ki jih prikazujejo prizori nasilja. Krog se je zaprl: od moralističnega stališča, ki je v imenu vzgojnih načel obsodil prizore nasilja, pridemo do interpretacije nasilja kot vzgojnega načela, do nasilja, ki kot moralno stališče počiva v temeljih vsake družbene skupnosti. Gre predvsem za to, na kakšen način in v kateri smeri ga lahko gledalec obvlada, toda pri tem mu seveda ne more odrekati eksistentnosti.

Kot v vsaki drugi človeški in umetniški dejavnosti se seveda tudi tukaj srečujemo z zlorabo prizorov nasilja, ki ima za cilj ali komercialni uspeh ali propagando, toda to je tveganje, ki ga prostovoljno sprejemamo, kadar se spuščamo v kakršnokoli pustolovščino opisovanja realnosti: meščan se vendarle ne bo odrekel hoji po pločniku zato, ker bi mu lahko morda padla na glavo opeka.

Prav zato se ni mogoče odreči prikazovanju nasilja le zato, ker so nekateri teh filmov narejeni predvsem iz komercialnih razlogov, ali pa zato, da ne bi prizori eventualno izzvali novih nasilij.

Individualno nasilje ter njegova slika je refleks širših gibanj nasilja, situiranega na ravni držav, razredov, nacij ali ras. Obračun v kakšnem saloonu na divjem Zahodu ali bitka za Ardene sta po duhu svojih psihologij identična, medtem ko uporabljena sredstva v samem bistvu nasilja ne spremenita ničesar.

Priporočati, da se proskribirajo te prve slike, da pa se dovoljujejo druge, meji na demagogijo: nasilje vselej ostaja nasilje, ne glede na razsežnosti.

V odnosu do prizorov nasilja je važno le eno: znati zavzeti stališče. Negiranje in zapiranje oči je prav tako — stališče. Toda — kakšno?!

VLADIMIR BALVANOVIĆ, rojen v Travniku 25. avgusta 1930, je diplomiral na filozofski fakulteti v Sarajevu in se že od leta 1950 ukvarjal s filmom. Snemal je dokumentarce in dalj časa delal kot asistent z raznimi francoskimi režiserji v Parizu. Hkrati je razvijal tudi bogato publicistično dejavnost v Borbi, Oslobođenju, Telegramu, Izrazu, Životu, Sineastu in v raznih francoskih časopisih. Umrli je v avtomobilski nesreči 20. septembra 1970, ko se je vračal iz Pariza domov.

Esej PEDAGOGIJA PRIZOROV NASILJA je izšel v posthumnem izboru njegovih spisov MAGIJA SLIKE (Sineast, Sarajevo 1975, str. 141—148).

v razmislek

Film in televizija

Milan Topolovački

Čeprav sta si na prvi pogled podobna, se film in televizija bistveno razločujeta. Kljub temu, da se v enaki meri ukvarjata z dokumentom in umetnostjo, kažeta svoj obstoj v okvirih nasprotujočih si medijev.

V načinu mišljenja in izražanja, v nasprotnih razlogih za estetska selekcioniranja in za predstavitev njihovih sporočil se različno razširjajo ideje družbeno-socialnega in moralno-političnega dociranja kot tudi izredna in tako živo prisotna vzgojno-pedagoška nota sodobnosti, kar dvopolno, toda za potrebe omenjenih medijev, odraža sedanost.

V odkrivanju čimbolj adekvatnih form govornice je televizija kot naj sodobnejše informativno sredstvo poiskala sodelavca v filmu, kot umetnost in kot tehnično-tehnoški možnosti za prenos slike; na poti k totalnemu, programskemu osvajanju elektronskega izpovedovanja je televizija v eni od svojih razvojnih faz začela sodelovati s filmom, natančneje rečeno, film je ostal v televizijski rabi kot priznana in zdavnaj preskušena tehnično in umetniško sredstvo, da bi z lastno transferno logiko izpopolnil programsko potrebo televizije.

Ne bi bilo potrebno reči, da je film kot umetniški izraz v podrejenem položaju do televizije, prav tako ne, da je v dobesedni podrejenosti do nje (kajti že desetletja ima in bo še imel lasten profil in specifično poslanstvo), hkrati pa ne bi bilo treba že na samem začetku poudariti, da se tehnično-tehnoška baza televizije, ki se razvija iz dneva v dan, ne bo skušala osvoboditi filmskega traku (njegove tehnologije in klasičnih zakonitosti njegove obdelave) na poti k odkrivanju novih tehničnih izraznih možnosti in zavoljo izpopolnjevanja prihodnje tehnologije sodobnega medija. Kajti procese televizijskega ustvarjanja spodbujajo k razvoju imperativi časa, ki so pa iz dneva v dan vse strožji in vse bolj bliskoviti, tako da bo skladno s tem morala tudi televizijska tehnologija pospešiti ne samo lasten proces, temveč tudi razvoj samega medija.

V informativnem televizijskem sporedu predstavlja dokumentarni filmski insert očitno osnovno moč časopisne vesti. Moč inserta je vsaj za zdaj nezamenljiva potencia politične avtentičnosti in vizualne neposrednosti, ker kljub klasični obdelavi filmskega traku (montaže, sinhronizacije itd.) pride hitreje do gledalca, kot pa bi to lahko storile elektronske kamere (ki zahtevajo večjo organizacijsko, časovno pa tudi materialno manevrsko spretnost in prostornost). Resnici na ljubo je treba reči, da se bosta morala v konkurenci s prenosnimi kamerami (ampex) tako filmska kamera kot film pobrigati za kar se da vitalno in hitrejšo produkcijo najobičajnejšega inserta, kolikor bosta želela z roko v roki z elektroniko še ostati televizijski izraz. Komunikativnost elektronskega prenosa bo namreč kmalu prevladovala na malih zaslonih, kar pomeni, da bo lahko gledalec v takem primeru, v sistemu prenosnih kamer, v istem trenutku gledal na zaslonu avtentični dogodek oziroma bo informiran iz prve roke.

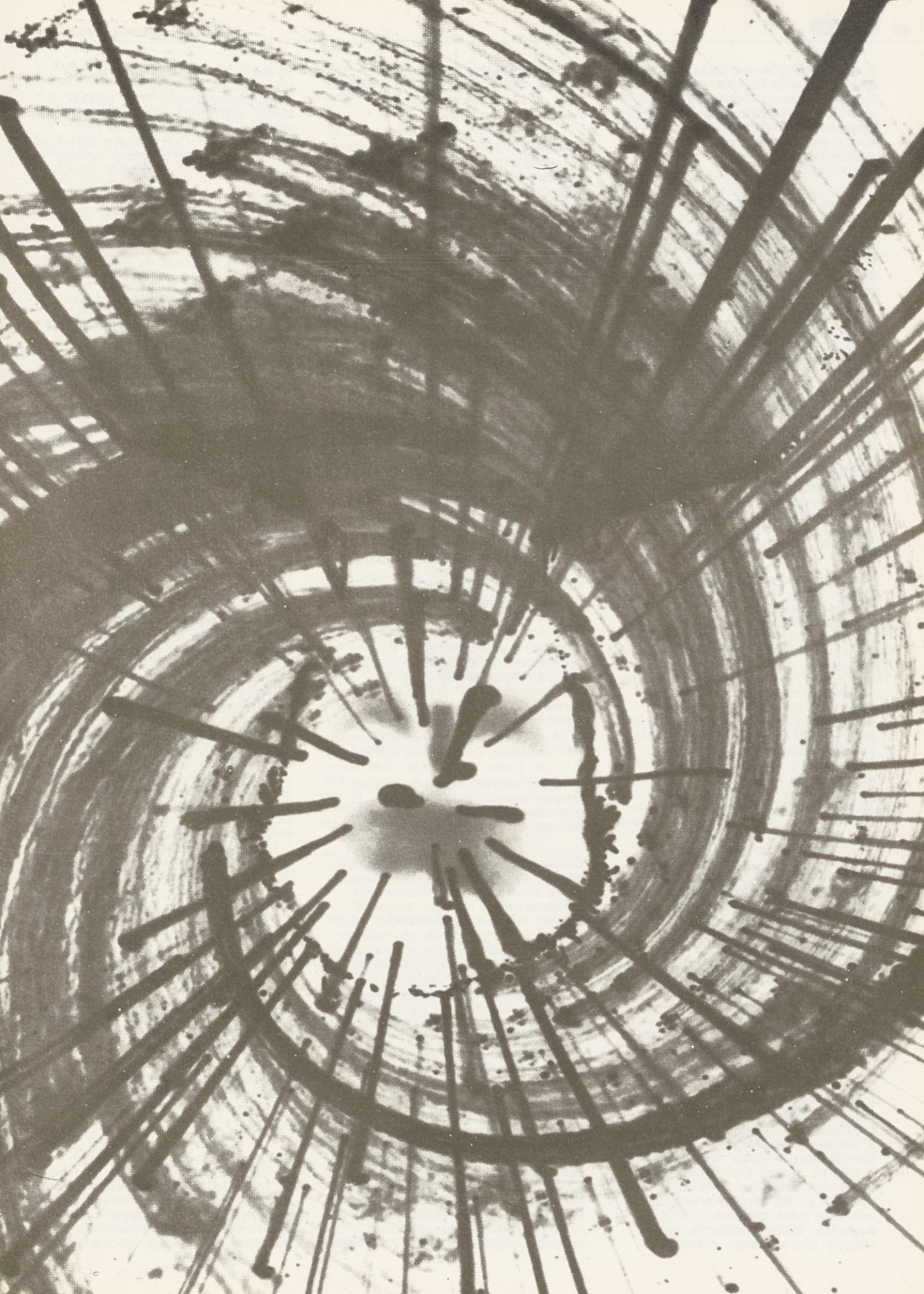
Filmski televizijski spored je drugo, obsežnejše področje sodelovanja med filmom in televizijo. Igrani film, tako popularen pri filmskem občinstvu, je doživel tudi izredno zanimanje pri gledalcih televizije. Preprosto rečeno, široka filmska produkcija, ne da bi bila karkoli spremenila v svojih umetniških delih, je zamenjala kinematografsko dvorano s sobo, velik ekran pa z malim. Gostoljubna televizija (v teh časovni h trenutkih neodločna in revna) je, ne da bi se lahko uprla gigantski filmski industriji na vseh celinah, svojemu »starejšemu« bratu odstopila ne samo čas, programsko shemo in prostor prikazovanja, temveč tudi vsa svoja tehnološka in sugestivna sredstva v odnosu do ogromnega televizijskega avditorija. Pri tem je vsekakor veliko izgubila, toda časovno tudi veliko pridobila. Zainteresirana za filmsko in televizijsko (spet filmsko!) občinstvo skuša televizija za svojega (torej televizijskega) gledalca tudi sama po lastnih estetsko-etičnih kriterijih snemati televizijske filme, najprej v preskušeni filmski tehniki, pozneje

pa vsekakor v elektronski maniri in novem literarnem konceptu.

Filmski insert je v permanentnem spopadu s televizijsko besedo; tudi kadar gre za filmsko imustracijo določene oddaje ali ko je beseda o vizualnem »pokrivanju« časopisne vesti, se filmski insert še kako poteguje za svoje prvenstvo. Njegova vloga potemtakem ni niti v prvem niti v drugem primeru sekundarna, toda okvir oddaje običajno dominira tako s svojo osnovno idejo kot tudi s kompletnim prezentiranjem oddaje kot sodobne, temporalne televizijske kategorije.

Filmski izraz (v klasičnem pomenu tega pojma) je na televiziji vsekakor modificiran; v polni moči svoje vizualne sugestije še dalje priteguje gledalčevo pozornost do estetsko vkomponiranega zaporedja svojih slik (kar sestavlja dogodek ali izrez iz življenja), toda v končnem pojmovanju kompozicije kot smotrne avdio-vizualne sugestije filmski insert podleže kriterijem televizijskega izraza in samo o takem (kot sestavini televizijskega izraza) je tudi mogoče govoriti.

Čeprav podrejen televizijskemu filmskemu izrazu, se je film časnikarski praksi izjemno okrepil na področju reportaž (potopisne, feljtonske in druge oddaje) in je videti, ko da bi bil na tem področju odkril svoj poseben izraz. V širokem diapazonu objektivov spretno upodablja okolje in čas, pri tem pa mu sam okvir televizijske oddaje sploh ni v napoto. Na poti k istemu cilju se namreč tako televizijska kot filmska osnovna ideja (oddaje) pokrivata, tako da v razkošnem repertoarju cizelirata reportersko resnico na zelo lahek, popularen, toda artističen način. Glede na to, da žanr reportaže (feljtonskih, potopisnih in drugih oddaj) ne zahteva posebne hitrosti v tehnologiji same oddaje, filmska kamera nezamenljivo napoveduje sinonimske podrobnosti prihodnje časnikarske besede, v izjemnih (in včasih neznanih) okvirih in okoljih pa deluje zelo kreativno.



Z razboritostjo svojih objektivov (to je prihodnje časnikarske besede) filmska kamera transferno uglašuje avtentičnost svojega zapisa in temeljne gledalčeve potrebe po osvajanju neznanega in spoznavanju oddaljenega, izjemnega, toda lahko razumljivega.

Literarni, filmski scenarij, v katerega je speljana domišljija kamere, doživlja v žanru časniške reportaže lastno renesanso. Osvobodena določene knjige snemanja doživlja dogodek in pejsaž povsem svobodno in visoko kreativno. Navdihnjena s temeljno časnikarsko idejo (kar pomeni, z idejo prihodnje oddaje) drsi po prostranstvih, registrirajoč čas zunaj časa — odbirajoč sinonimsko skrajnje objektivno v kompleksnih estetskih vrednotenju. Tudi v spopadih s tem istim časom (toda v prvi fazi filmskega beleženja zunaj časa, vendar v času!) in z resekcijami socialne in politične narave filmska kamera, vodena s prihodnjo besedo televizijske oddaje, skrbno registrira življenje zunaj časa, da bi lahko v finalnem procesu televizijskega dramskega okvira to videno in skrbno zabeleženo označilo pravo življenje — življenje v času, življenje reportaže ali navadnega feljtona.

Dokumentarnega filma kot čisto filmske kategorije na televiziji skorajda ni. Moč informacije in volja televizije kot časniške hiše namreč take kategorije ne vnašata v svoje oddaje, to pa zaradi vseh razlogov: prvič, moč sodobnega medija in njegove informacije leži v kreacijah močnih posameznikov (časnikarskih in umetniških osebnosti), ki najdejo v reportažni deskripciji svoj polni in popolni izraz, in drugič, ker predstavlja dokumentarnost filma (v klasičnem pomenu tega izraza) nevarnost pred aktualnostmi, ki zelo hitro zrinejo v ozadje tako dogodek kot tak »dokument« (uresničen z jezikom in s tehnologijo »dokumentarnega filma«), tako da bi vse želje in vsi napori propadli pred oddajanjem take — recimo — dokumentarno-filmske oddaje. V nasprotju s tem se televizija ob priliki ponovljenih dogodkov ali ob določenih datumih seveda opira na dokumentarne filme; oddaja jih, toda to potem ni več televizijska (programirana!) oddaja, temveč programska priloga, pomemben prispevek dokumenta v času (in časa v dokumentu!) — priložnostni prispevek, sposoben dokumentarni dogodek. Gledalec dobi dokument iz prve roke (to je z malega zaslona) in to pomeni zanj televizijski spored.

Skorajda nemogoče si je v današnjih pogojih predstavljati prenose večjih političnih dogodkov, kulturnih manifestacij in različnih spektaklov s filmskimi kamerami. V tehnično tehnološkem procesu svojega medija bi bile po hitrosti prenosa zunaj omenjenih dogodkov. Televizija, katere dolžnost je, da hitro in pravočasno informira svoje gledalce o takih dogodkih, zaupa transferno vlogo sistemu elektronskega prenosa.

Televizijske kamere lahko v zelo kratkem času zabeležijo in prenesejo sliko od kraja dogodka do zainteresiranih gledalcev.

To pomeni, da televizija kot organizator prenosa izbira za vsako posebno priložnost izjemno tehnično-prezentacijski način (sredstvo), ki bo najhitreje in kar se da dobro prenesel slike in besede z določenega mesta.

Žal se v nobenem od omenjenih primerov odločitev novega medija ne bo nanašala na sistem prenosa s pomočjo filmskih kamer.

Da bi bilo mogoče enega od sistemov prenosa uresničiti s sistemom filmskega prenosa, bi bilo treba zagotoviti dvoje stvari, ki vsekakor podražujeta prenos in brez katerih filmska kamera ne bi mogla upodobiti dogodka: prvič bi bilo potrebno izdelati scenarij (in to do podrobnosti, scenarij prireditve, spektakla, izjemne politične seje, kulturne akcije, parade in podobno) in smelno knjigo, drugič pa bi bilo treba vzporedno izkoristiti nekaj kamer, ki bi samo v takem sistemu snemanja lahko dočarale prostornost, dimenzijo in ozračje omenjenih prireditev. (Na vse to se navezuje še dolga pot laboratorijske obdelave filmskega traku, montaža filma, morebitna nadsinhronizacija itd.)

Z izjemo kratkega in, rekel bi, neodgovornega insertiranja je filmski trak namenjen za registriranje določenih športnih dogodkov, za katere televizija iz kakršnihkoli razlogov ni izjemno zainteresirana in se ji ne ljubi pognati svojega elektronskega prenosnega sistema.

V takem primeru televizija najema filmsko tehniko, da bi v svojih informacijah tudi s sliko dočarala določen športni dogodek.

Dolgometražni umetniški film je zelo pogost gost televizije. Kljub temu, da je skorajda vedno obremenjen z netelevisijsko dolžino, drugačno tehniko snemanja (kinemaskop itd.), neizenačenim prevodom (za tolikšen avditorij) in obrabljenim naslavljanjem, oddajajo programi svetovnih in naših televizijskih postaj iz večera v večer filme različnih idejnih in estetskih vrednosti. Gledalec, ki ne želi oditi v kinematografsko dvorano, temveč ostane ob malih zaslonih, se upravičeno vpraša, zakaj je televizija uvedla tako prakso.

Kot je bilo rečeno že na samem začetku, se televizija kot zelo mlad dejavnik za informiranje in umetniško posredovanje ni mogla čez noč odreči ogromni filmski dediščini (gigantske, več deset let trajajoče produkcije filmskih družb z vseh celin), ker bi bila v dobršni meri ostala brez tako imenovanih »filmskih gledalcev«, ki so navajeni dvakrat ali trikrat tedensko gledati umetniški film, toda

televizija, resnici na ljubo, ni bila (in še danes ni) sposobna konkurenčno stopiti proti tolikšni in takšni »industriji sanj«, tako po kvalitetni kot po kvantitetni plati. Kajti igrani film (in njegova zapletena proizvodnja) terja ogromno denarja in armado visoko kreativnih kadrov.

Navrh vsega pa taka filmska produkcija terja še ogromno časa, ki ga televizija na svoji bliskoviti razvojni poti žal ni imela in ga tudi v bližnji prihodnosti ne bo imela.

Na drugi strani je televizija še kako popustila igranemu filmu v svoji »rivalski« nemoči (ali s podobno »politiko«!), kajti film (klasičnih tehnoloških in umetniških obeležij) je z močjo svoje sugestije približala milijonom gledalcev, zanimanje za film kot umetnost pa dvignila na višjo in popularnejšo raven. Tisto, kar so kinematografske dvorane počele leta (prikazujoč umetniške filme), je sistem televizijskih relejev napravil v enem dnevu ali največ v dveh. Tisto, kar je bilo leta dolgo dostopno ožjemu delu gledalcev, postaja danes s pomočjo televizijskega medija last celotnih narodnosti in narodov.

Dalje se televizija kot družbeno-politična institucija v svojem širokem programu kot vzgojitelj širokih ljudskih množic ni mogla, pa tudi zdaj se ne more, odreči dejstvu, da bi svojemu občinstvu, v kontekstu vzgojnega procesa, ne predstavljala visoko umetniških del svetovnega igranega filma, ki so ne samo visoko kakovostni, temveč imajo tudi zgodovinsko vrednost. Prav tako ne gre, da ne bi zadovoljevala okusa milijonov poprečnih gledalcev, ki iščejo v igranem filmu prvenstveno zabavo; televizija je poskrbela tudi za take gledalce na temelju ogromne svetovne filmske proizvodnje, pri čemer je poiskala v kinotekah po svetu posebne filme, uvozila izredna, srednja ali običajna filmska dela ter s tem ustvarila lasten filmski repertoar, ki je včasih na višji ravni, običajno pa na ravni široke potrošnje.

Ne glede na objektivne ugovore, kar se tiče resnične kakovosti filmov, ki jih prikazuje televizija, široke množice gledalcev iz dneva v dan lahko spoznavajo filmska dela različne proizvodnje mnogih narodov — nastaja možnost, da proniknejo v zgodovino, čas, druge veje umetnosti in da tako oplemenjujejo svojega duha ter se estetsko dvigajo.

Zgodovinski, glasbeni, biografski, vojni in drugi filmi tako spolnjujejo repertoarno televizijsko filmsko politiko.

V časovnih okvirih in prostorskih dimenzijah taka televizijska sugestija, se zdi, moti določeno filmsko metodo; rušilno in pogubno razčetverja veliko svetovno filmsko industrijo, ker iz večera v večer golta filme in jih predstavlja gledalcem, ki iz dneva

v dan (onesposobljeni za gledanje filmov na malem zaslonu) zahtevajo vse več in več takšnih del, ki pa iz dneva v dan tudi dokazujejo svoj vse večji in višji estetsko-etični okus; ki iz dneva v dan, prav tako kot sama televizija, čutijo potrebo (v artistični meri!) po resničnem in pravem televizijskem filmu.

Nastanek pravega televizijskega filma je bil v našem času rezultat resničnih potreb televizijskega gledalca in same televizije, in to iz več razlogov, tudi objektivnih.

Prvič, televizija je svojega gledalca naučila gledati ciklične oddaje. Morda je v tem vpliv tiska, toda gledalec odpre televizor glede na naravo oddaje, ne pa glede na moč nekaterih sestavin. V tem primeru filmski program ni oddaja, temveč umetniška sestavina, ki se ne vključuje v ciklične dimenzije televizijskih oddaj.

Gledalec torej ni sposoben, da bi imel do takega filmskega programa neposreden, sogovorniški, intimnodialoški odnos (kot ga ima z drugimi televizijskimi oddajami!), ker čuti, da to ni posneto zanj, za njegove potrebe in iz njegovega časa.

Drugič, temporalni odnosi igranega filma (ki ga oddajajo v taki situaciji) ne ustrezajo načinu sugeriranja televizije ne v principu ne v praksi. Vajen bolj kondenziranih idej, misli, izjav, poročil, dram, glasbenih oddaj, feljtonov itd., ki označujejo v okviru televizijskih oddaj informacijo (pa tudi umetnost), gledalec ob velikih psiho-fizičnih naporih žrtvuje uro ali dve svojega počitka, da bi si »ogledal« celovečerni umetniški (ali znanstveni) igrani film. Televizija m unamreč z resnično željo po kar se da kompletnejši informaciji v zelo kratkem času prikazuje (predstavlja) dokumente z vseh področij človeške dejavnosti, z vseh položajev stanj človeškega duha, tako da mu v vsakem primeru dolžina igranega filma jemlje voljo, zmanjšuje pozornost in ga napeljuje v zanj nezanimive sfere splošne človeške misli, ideje, ideologije, filmskega sižeya, zapleta in razpleta, široko postavljenega dramskega dogajanja.

Tretjič, način obdelave filma in njegova preobilnost v zvezi s prostorsko izkoriščenostjo omenjenega dramskega dogajanja (dolge, za televizijo nefunkcionalne sekvence, deskripcija filmske pripovedi, razslojevanje pejsažev, različna mesta filmske igre itd.), kar tako v klasičnem kot sodobnem filmu, kot je znano, daje visoko umetniško kvaliteto, bo na malem zaslonu izzval nasprotni učinek.

In četrtič, televizijskega gledalca in glavnem zanimajo teme iz njegovega okolja, iz njegovega časa, iz njegove družbe, natančneje, od televizije zahteva, da tudi v filmu, kot seveda

tudi v drugih oddajah, skuša odsevani ta njegov čas oziroma njega samega v tem času.

To so nekateri od razlogov, ki so v zelo kratkem času prisilili televizijo, da razmisli o snemanju lastnih originalnih filmov in o njihovi vsebini, inoviranem literarnem scenariju (ki bo zadovoljil zahtevi po času in potrebam televizijskega gledalca) in da, končno, v svoje programske sheme uvrsti filmsko oddajo (pametne dolžine). V filmskem sporu pa naj zadrži pravo gostiteljsko gostoljubje, popolno spoštovanje do izrednih kvalitet in umetnosti kot splošne človeške dediščine, hkrati pa permanentno možnost, da se film kot poseben umetniški medij lahko (in se mora) v vsakem času predstavi najbolj množičnemu avditoriju — televizijskemu gledališču.

Kajti film in televizija bosta na svoji nadaljnji razvojni poti morebiti znova prišla do položaja, ko bosta drug drugemu pomagala: tako teoretično in praktično-proizvodno kot artistično.

Če je mogoče pričakovati, da bo televizija v bližnji prihodnosti uspela s svojim (to pomeni televizijskim) filmom zamenjati igrani film in da bo tako zadostila potrebam svojega ogromnega gledališča (in lastnim estetsko-etičnim kriterijem), je povsem jasno, da se v daljši perspektivi ne bo odrekla (moramo tako reči) klasičnemu risanemu filmu in njegovi pozitivni vlogi v človeškem razvoju nasploh in še posebej njegovi nalogi po vzgoji televizijskega gledalca.

Igrani film kot proizvod visoko kreativnega stanja človeškega duha predstavlja sintezo več umetnosti in bo imel zato tudi v prihodnosti pravo mesto v televizijskem programu, ker je že prve dni televizijskega življenja dosegel primat med ostalimi oddajami — postal je pravzaprav vzor in cilj televizijske oddaje, sinonim za življenjsko resekcijo, izraz človeške volje, norih otroških sanj, progres človeške domišljije. Poezija življenja.

Nedosanjane sanje vsemirja!

Vizualna komponenta risanega filma je primarna; v čudežni anatomski analizi človeškega gibanja (v vseh življenjskih fazah) in v razslojeni moči splošno človeškega duha (v selekciji izrazitih posamičnosti) se skriva nedvomna ideja filma, dominira torej tudi sam estetski okvir televizijske oddaje. Sporočilo risanega filma je predvsem visoko humano, lahko razumljivo in sprejemljivo za vse starosti in vse narode. Jezik risanke je občečloveški, to je na mah ujeto značilno gibanje, karakter, hotenje, risanke je pravzaprav jezik televizije, želja, boj, . . . , žival, človek; jezik ki informira dobronamerno, toda spontano, odkriva vzrok za nekakšen pojav, registrirajoč človeka in družbo v družbi in času. Takšen jezik tudi ne potrebuje prevoda, oziroma taka

oddaja ne potrebuje posebnega okvira. Vse v takem filmu je svobodno, lahko razumljivo, očitno in karakteristično, vendar čezvse sublimno, umetniško in visoko kreativno.

Prav zaradi vsega omenjenega televizija ni zainteresirana niti nima potencialnih umetniških možnosti, da bi ustvarila nekakšen svoj televizijski risani film. Televizija preprosto odstopi risanki mali zaslon.

Risani film zahteva predvsem ustvarjalno svobodo in črtanje vseh meja, televizija mu pa to rade volje ponuja s svojo transferno logiko in z elektromagnetnim snom, ki se pokriva s snom risanega filma, ki ga razumejo tako otroci kot odrasli.

V risanem filmu namreč otroci in odrasli spoznajo sami sebe.

Televizija, gledalcev dolžnik, pa jim s takim filmom omogoča, da se, kot nekoč v gledališču, nasmejejo do solz . . . iz srca . . . sladko . . . do bolečine.

drugi o nas

Pod pomanjševalnim steklom

Jugoslovanski film v zahodnonemški filmski literaturi

Srečko Golob

Zadnja leta so v Zahodni Nemčiji izšle v veliki nakladi tri pomembne filmske publikacije. RECLAMS FILM — FUEHRER — Reclamov filmski vodnik je izšel v Stuttgartu v seriji znanih leksikografskih del založbe Philipp Reclam jr. GESCHICHTE DES FILMS — Zgodovino filma sta napisala znana nemška filmska azgodovinarja, teoretika in kritika Ulrich Gregor in Enno Patalas. LEXIKON DES INTERNATIONALEN FILMS — Leksikon mednarodnega filma je izšel v založbi Hanser iz Münchna.

Vse tri knjige sodijo med standardna dela iz filmske publicistike, so zelo uporabljene priročniki in pomenijo za večji del nemško govorečih ljubiteljev filma glavni vir podatkov.

Zato nam ne more biti vseeno, kako naš jugoslovanski film predstavljajo in ocenjujejo.

»Reclamov filmski vodnik« posveča Jugoslaviji nekaj manj kot eno od vsega 65 strani splošnega opisa razvoja filma v posameznih deželah. To je razmeroma mnogo, če upoštevamo, da je Indiji, Kanadi, Nizozemski . . . , odmerjeno komaj po pol strani.

Jugoslovanski film je deležen toliko prostora kot na primer mehiški, brazilski, španski ali argentinski. S »prostorskim« odmerjanjem bi tako lahko bili še kar zadovoljni.

Manj nam je lahko všeč vsebinski del. Potem ko omenja začetne »partizanske« filme, navaja imenoma le Nikolo Tanhoferja in njegov »H-8« in Franceta Štiglica »Deveti krog«.

Podrobneje se nato ukvarja s šestdesetimi leti, kjer se mu je zdel omembe vreden »Obračun« Žike Mitrovića, »ker je našel v partizanski snovi nove aspekte«, dalje Aleksandra Petrovića »Dva«. Zelo hvale nato režiserje »jugoslovanske šole«, med katere prištevata Dušana Makavejeva, Purišo Djordjevića, Živojina Pavlovića in še Želimira Žilnika. Od

njihovih filmov omenja Djordjevićevo trilogijo »Sen«, »Jutro« in »Poldan«, Makavejeva »Človek ni ptica«, Pavlovićevo »Prebujanje podgan« in Žilnikova »Zgodnja dela«. Potem pa je po mnenju avtorjev tega vodnika v Jugoslaviji filmsko ustvarjanje mrknilo kot poprej na Poljskem ter Češkoslovaškem in režiserji delajo le še patetične partizanske filme!

Med tisoč ocenami najpomembnejših filmskih del najdemo v tem filmskem vodniku kar devet jugoslovanskih, enakovredno opisanih kot katerokoli drugo vrhunsko delo. Ti filmi so: Puriše Djordjevića »Jutro«, »Poldan« in »Sen«, Dušana Makavejeva »Človek ni ptica« in »Nedolžnost brez zaščite«, Živojina Pavlovića »Prebujanje podgan«, »Sovražnik« in »Zaseda« ter Želimira Žilnika »Zgodnja dela«.

In še nekaj: med sto najpomembnejšimi svetovnimi režiserji je tu našel svoj prostor tudi Dušan Makavejev.

Od kod so sestavljavci Reclamovega filmskega vodnika vzeli podatke o jugoslovanskem filmu? Pri seznamu literature navajajo edinole en jugoslovanski vir, to so »periodično izhajajoče publikacije«.

Mnogo slabše je jugoslovanski film zastopan v »Zgodovini filma«. Njena avtorja sta mu pod naslovom »Rojstvo jugoslovanskega filma« prisodila poldrugo stran — v delu, ki obsega 556 strani. Od tega navajata na dobre pol strani nekaj iz našega filmskega ustvarjanja, pri čemer začneta s »Krvavo potjo« iz leta 1955, ki smo jo posneli v koprodukciji z Norvežani, dalje omenjata Nikole Tanhoferja »H-8«, Vladimirja Pogačića »Razpoklino raja«, Bulajićev film »Vojna« (kot polom!) in Franceta Štiglica »Deveti krog«. Drugega o jugoslovanskem filmu do leta 1960 nista vedeli povedati! Preostalo stran sta posvetila zelo ugodni oceni zagrebške šole risanege filma, kjer do podrobnosti in s poznavanjem pišeta o delih Dušana Vukotiča, Vatroslava Mimice, Nikole Kostelca,

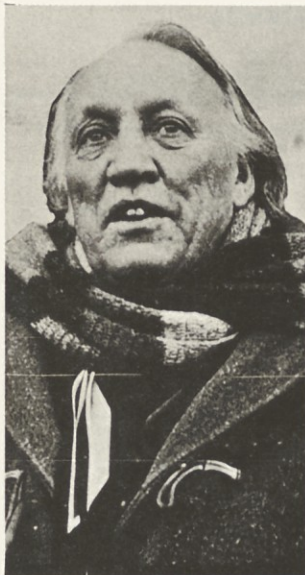
Iva Vrbanića in Vlada Kristla, ki se je kasneje proslavil v Zahodni Nemčiji. Od kod sta Gregor in Patalas dobila podatke o jugoslovanskem filmu, med navedeno literaturo ni mogoče razbrati.

Hanserjev LEXIKON DES INTERNATIONALEN FILMS je namenil jugoslovanskemu filmu pri celotnem obsegu 420 strani žepnega formata — kar cele tri strani. Kljub tako omejenemu prostoru je to vendarle najpopolnejši opis naše filmske zgodovine, seveda skrčen na minimum. Kot avtor je podpisana Miša Grčar, ki je verjetno napisala ta pregled po naročilu sestavljalcev.

Zato najdemo med literaturo, ki jo ta leksikon navaja, Franceta Brenka »Apercus de l'histoire du cinéma jugoslave« iz leta 1961 in Ilije Uzelca »Verlagstätigkeit, Presse, Rundfunk und Film in Jugoslawien« iz leta 1955.

Takšna je torej podoba jugoslovanskega filma v treh pomembnih tujih filmskih strokovnih publikacijah, ki služijo — po nakladah sodeč — stotisočim ljubiteljem filma kot edina ali skoro edina informacija o našem filmu in ki bodo po možnosti spet služile kot vir za nadaljnje pisanje o našem filmskem ustvarjanju in prizadevanju. Tak je sistem pisanja: kjer ni originalnih materialov, uporabljajo avtorji pač to, kar je na razpolago, četudi iz druge ali tretje roke . . .

Za konec postavimo še vprašanje: Kdo je kriv za tak položaj? Pretežno je odgovoriti — pa tudi mnogo preveč prostora bi odgovor zahteval, tudi če bi hoteli samo naštetati vse komponente in dejavnike, ki se jim moramo zahvaliti za to. Kljub temu pa nam prav to kaže, kako izredno pomembna je filmska publicistika, kako zelo je potrebno pisati o filmu — kvalitetno pisati in ne le doma, temveč tudi poskrbeti, da pridejo takšni teksti v svet, da jih prevedejo in objavijo, da postanejo dostopni strokovnim krogom in da bodo znali dostojno in resnično prikazati razvoj in dosežke našega filma.



Povezana za naslednji dve leti:
Joseph Losey in Alain Delon



Warren Beatty



Anna Karina

Po Mr. Kleinu še Iskanje izgubljenega časa

V Franciji snema zadnje čase vrsta tujih režiserjev, Helvio Soto je posnel film *Dež nad Santiagom*, Eduardo de Gogorio Serail, Losey *Mr. Kleina*, Polanski *Podnajemnika*, Zurlini *Tatarska puščava*, Tanner *Jonasa*, pa tudi veteran svetovnega filma Louis Bunuel je najavil, da bo posnel svoj naslednji film v Franciji. Francoski filmski studiji so skratka odprli svoja vrata 'uvoženim' režiserjem. Joseph Losey, ki je bil izredno zadovoljen s pogoji dela v Franciji, še posebno pa s sodelovanjem z igralcem Alainom Delonom, pripravlja že svoj naslednji 'francoski' film, in sicer ekranizacijo Proustovega romana *Iskanje izgubljenega časa*. Scenarij za film sta napisala Harold Pinter in Barbara Bray, naslovno vlogo pa bo znova zaigral Alain Delon.

Sedaj 67-letni ameriški režiser Joseph Losey, ki je večino svojih filmov posnel izven meja Amerike, se ne boji zahtevnosti projekta, ki se ga je lotil:

»Ko človek doseže mojo starost (star sem 67 let), ga ne more prav nič prestrašiti. Vem, da bo to moj življenjski film. O njem sem razmišljal zadnjih pet let. Čeprav znam le slabo francosko, sem se potrudil in prebral Proustov roman v francoščini. Za to sem porabil leto dni, toda uspelo mi je. In to naporno branje knjige me je preželo z atmosfero knjige.

Seveda pričakujem veliko težav, predvsem finančnih. Predračun filma je namreč deset milijonov dolarjev. Naslednji problem je scenaristična obdelava, ki jo je opravil Pinter več kot izvrstno, njegov scenarij je eden najboljših, kar sem jih zadnja leta prebral.«

In kdaj bo pričel Losey s snemanjem filma?

»Mogoče januarja prihodnje leto. Film bo posnet seveda v Franciji, trajal pa bo med štirimi in petimi urami. Hkrati pa bom snemal pet televizijskih nadaljevanj, vsako bo trajalo 25 minut.«

Torej bo Losey kar nekaj časa 'francoski državljan'?

»Najmanj dve leti bom preživel v Franciji. Takoj se bom pričel učiti francoščine, mislim, da sem izgubil že preveč časa in da bom moral z učenjem pohiteti.«

Film o Howardu Hughesu

Ni se še polegel trušč okoli dediščine milijonarja Howarda Hughesa, že so ameriški filmski ustvarjalci začutili, da bi utegnili ekranizirano življenje ekscentričnega milijonarja dvomljivo morale zanimati filmske gledalce. Med najbolj resnimi producenti je igralec Warren Beatty, ki za producersko hišo Warner Bros pripravlja filmski projekt, za katerega je scenarij nastal na osnovi knjige *Mladi Howard Hughes*. Naslovno vlogo Hughesa bo zaigral kar Beatty sam, ki je hkrati tudi eden izmed producentov filma.

Za isto temo se je zanimal tudi Robert Redford, ki pa je, ko je izvedel za Beattyjev projekt, ocenil, da sta dva filma na isto temo preveč in je od Hughesove filmske biografije odstopil. Med resnimi projekti na to temo je še scenarij Davida Wolperja, ki je vzel za osnovo Hughesovo biografijo romanopisca Clifforda Irvinga, in seveda še nekateri manjši načrti, za katere pa seveda ni jasno, če bodo sploh kdaj postali aktualni za ekranizacijo.

Anna Karina bo sedla na režiserski stol

Pred petnajstimi leti jo je odkril režiser Jean-Luc Godard, do takrat je Anna Karina snemala propagandne filme in Godard ji je ponudil prvo resno filmsko vlogo in potem je nastopila v večini Godardovih filmov vse do leta 1966. V njih je pokazala svoj nedvomni igralski talent, ki ji je kasneje, ko se je z Godardom razšla, odprl vrata filmskih studijev po vsem svetu. Leta 1973 je prvič režirala film z naslovom *Ziveti skupaj*. Takrat je izjavila, da ji je producentstvo delalo več preglavic kot pa režija.

Sedaj pa pripravlja Anna Karina svoj drugi celovečerni film, tokrat policijski triler, film, ki je bil doslej praviloma domena moških filmskih ustvarjalcev. Anna Karina pravi, da velja vsemu navkljub poskusiti, ne samo zato, ker je huda feministka, temveč tudi zaradi tega, ker jo zanima, kako utegne učinkovati ženski pristop k filmu, ki je bil do sedaj domena moških.



Steve McQueen

Come back Steva Mc Queena

Po precej dolgem premoru, zadnji film, v katerem je igral, je bil Peklenski stolp, se je Steve McQueen znova vrnil pred filmske kamere.

Igra naslovno vlogo v ekranizaciji Ibsnovega dela Sovražnik ljudstva (An Enemy of People).



The First Nudie Musical

The first nudie musical

Končno so posneli tudi prvi goli musical, ki je seveda tako parodija na musicale kot tudi parodija na poplavo filmov, ki se predvsem iz komercialnih razlogov ukvarjajo s spolnostjo in golimi telesi obeh spolov. Jasno so kljub parodičnim nagibom ustvarjalcev tega filma motivi vendarle v prvi vrsti komercialni, saj si glede na dobro glasbo, parodičnost in seveda gole prizore obetajo producenti tega 'Prvega golega musicala' tudi komercialni uspeh. Filmska ekipa je sicer dokaj nepoznana vsaj našim kinoobiskovalcem, pa naj jih vseeno naštejemo: režiser filma je Mark Haggard, scenarist, pisec tekstov in glasbe pa še eden nosilcev glavnih vlog je Bruce Kimmel. Ob njem pa nastopajo še Stephan Nathan, Cindy Williams in Diana Canova. Film je v svoj program uvrstil Paramount.

Na sliki uspavanka z naslovom Orgasm za ljubezenski par v postelji.

O kvalitnosti tega filma bodo najprej presojali naši distributerji in kolikor je kaj vreden (ali pa tudi ne), ga bomo morda videli tudi na naših filmskih platnih.



Michele Phillips bo zaigrala v Russelovem filmu Valentino

Ken Russel nadaljuje z biografskimi filmi

Po Gustavu Mahlerju, Franzu Lisztu je sedaj na vrsti Rudolph Valentino. S tem filmom bo angleški režiser Ken Russel nadaljeval svojo serijo nenavadnih biografskih filmov, v katerih daje svojsko podobo znanih osebnosti. Med njimi je latinski ljubimec Rudolpho Valentino zagotovo za filmsko obdelavo izredno zanimiva osebnost, saj je z načinom življenja, predvsem pa s svojskim šarmom in načinom igre prispeval poseben delež v filmsko zgodovino.

Naslovno vlogo Valentina je Russel zaupal znanemu ruskemu pesalcu Rudolphu Noreejevu, njegovo lezbično ženo pa bo zaigrala Michele Phillips, ki se je vzpela med iskane filmske igralkice kar čez noč in bo ta filmska vloga zagotovo njen prvi trši preizkusni kamen.



Alfred Hitchcock v premoru med snemanjem svojega filma Družinska zarota, ki je doživel po premierah v Ameriki sila ugodne kritike.

Hitchcockov črni humor

Ob proslavi petdesetletnice svojega filmskega ustvarjanja si je Alfred Hitchcock privoščil novo črno šalo, s katero je presenetil povabljenca — predstavnike tiska — povabljenca na mrtvaško kosilo.

Ko so prišli na kosilo v Universalove prostore, so našli svoja imena napisana na nagrobnikih, stregle so jim v vdove napravljene natakariče, cerkveni organist je igral Gounodov Pogrebni marš za dve marioneti in še bi lahko naštevali Hitchcockove črne domislice.

Po vsem tem je Francois Truffaut, ki Alfreda Hitchcocka neizmerno ceni, izjavil, da sodi veliki režiser med takšne osebnosti, kot so na primer Kafka, Dostojevski in E. A. Poe.

Uredništvo — avtorjem!

EKRAN je revija za film in televizijo.

S teh dveh področij objavljamo komentarje, eseje, študije, kritike, prikaze, recenzije, intervjuje, najrazličnejše informacije, slikovno gradivo ipd., uredniški odbor pa jih zbira, pregleduje in odloča o objavi.

Da bi sodelovanje med avtorji prispevkov in uredniškim odborom potekalo čim boljše, predvsem pa, da bi se uredniški odbor izognil nepotrebnim stroškom in izgubi časa (pretipkavanje), avtorje naprošamo, da pri svojem sodelovanju z EKRANOM upoštevajo:

- 1** *nenaročeni rokopis naj ne presega desetih tipkanih strani*
- 2** *prispevki naj bodo pisani s pisalnim strojem (črni trak), na normalnem papirju (format A-4), vsaka stran naj ima 30 vrstic (normalni razmak), vrstica 60 znakov, v treh izvodih (original in dve kopiji)*
- 3** *na naslovni strani naj avtor navede naslov prispevka, priimek in ime, točen naslov in številko žiro računa*
- 4** *pri navajanju naslovov filmov naj avtorji uporabijo prvič originalni naslov filma in v oklepaju naslov, pod katerim je bil predvajan pri nas, v nadaljevanju pa naš prevod (primer: Shampoo (Hollywoodski frizer))*
- 5** *uporabljeno literaturo naj citirajo na koncu članka, in sicer po naslednjem vrstnem redu: avtor, leto izdaje, naslov članka, revija, kraj izdaje, volumen, številka, stran (primer: Cozarinsky Edgardo, 1975/76, Borges on and in Film, Sight and Sound, London, vol. 45, No. 1, str. 41)*
- 6** *če gre za knjigo pa: avtor, leto izdaje, naslov, kraj izdaje, založba
tudi vse opombe naj bodo na koncu članka
avtorji naj sami (ali v dogovoru z uredništvom) poskrbijo za slikovno opremo prispevkov, pri čemer naj sliko opremijo s sledečimi podatki: naslov filma, ime in priimek igralcev na sliki, po možnosti pa še imena filmskih oseb, ki jih igralci predstavljajo v omenjenem filmu*

Upamo, da boste z razumevanjem in dobronamerno sprejeli naše sugestije.

