

revija za film in televizijo

# ekran

vol. 3  
(letnik XV) 1978    cena 15 din

4



# ekran

revija za film in televizijo  
vol. 3

volumen je 10 števil

številka 4/1978

(letnik XV)

ustanovitelj

Zveza

kulturnih organizacij

Slovenije

sofinancira

Kulturna skupnost Slovenije

izdajateljski svet

Tone Frelih, Srečko Golob,  
Matjaž Klopčič, Vladimir  
Koch (predsednik), Viktor  
Konjar, Robi Kovšca, Anica  
Cetin-Lapajne, Majda Lenič,  
Milan Lindič, Marjan Maher,  
Janez Marinšek, Božidar  
Okorn, Jože Osterman, Jurij  
Poje, Miro Polanko, Rajko  
Ranfl, Franček Rudolf, Sašo  
Schrott, Ančka Korže-  
Strajner, Lenart Šetinc, Koni  
Steinbaher, Dušan Voglar,  
Vili Vuk, Boris Tračik in Jože  
Zlender

ureja uredniški odbor

Jože Dolmark

Silvan Furlan

Viktor Konjar (glavni  
urednik)

Cveta Stepančič

(oblikovalka)

Goran Schmidt

Sašo Schrott (odgovorni  
urednik)

Matjaž Zajec

Jaro Novak (lektor)

stalni sodelavci uredniškega odbora

Toni Gomišček

Brane Kovič

Milan Pajk

Igor Vidmar

priprava stavka

Partizanska knjiga, Ljubljana

montaža in tisk

Tiskarna Slovenija, Ljubljana

naslov uredništva in uprave

Ljubljana, Ulica talcev 6.

telefon: 317—645

stiki s sodelavci in naročniki  
ponedeljek, torek, sredo,  
četrtek

od 10. do 12. ure

torek — med uredniško sejo

od 18. do 20. ure

cena

cena številke 15.- din

(za tujino 1.50 S)

letna naročnina 120.- din

(za tujino 15 S)

za študente in dijake 80.- din

žiro račun

50101—678—49110

devizni račun

50100—620—107—870

nenaročenih rokopisov ne vračamo

oprosčeno prometnega davka po  
pristojnem sklepu Republiškega  
sekretariata za kulturo  
z dne 16.11.1974

2	TV film	Nori malar	
		Potrebno je, da človek pokaže slike, ki so pod silkami	
7	umetnostni film	Likovne umetnosti in film	Henri Lamaitre
11	novi slovenski film	Ko zorijo jagode	
13		Ostarelost in zastaranost znakov	Zdenko Verdlovec
		Tavanje med stereotipi in šablonami	Sašo Schrott
14		Fantazmi "družinskega romana"	Toni Gomišček
16	Beograd 78	Umetniška propaganda in propagandna umetnost	Goran Schmidt
18		Razmišljanja o dokumentih	Stanka Godnič
21	FEST 78	Ta mračni predmet poželenja	Goran Schmidt
22		Luis Bunuel/filmografija	
23		Dvobojevalca	Brane Kovič
24		Ridley Scott/Izjava	
25		Peti pečat	Toni Gomišček
26		Zoltán Fábri/Izjava	
27		Ifigenija	Stanka Godnič
28		Michael Cacoyannis/Izjava	
30		Onidve	Silvan Furlan
		Marta Mesárosz/pogovor	
31	film na univerzi	Francija	zbral in uredil Brane Kovič
36	avtorji	Wim Wenders	Alain Masson, Hubert Nlogret
41	intervju	Bruno Ganz	Jože Dolmark, Silvan Furlan
44	na naših platnih	Omar hrabri	Miša Grčar
		Človek, ki je padel na zemljo	Igor Vidmar
47	filmi na TV	Ambasadorji	Viktor Konjar
48	informacije	BIH/S štirimi filmi v Pulj	Duško Dimitrovski
		SR Srbija/Devet novih filmov	Nevenka Opačić
	dodatek	bibliografija/Ekran 1977, vol. 2, letnik XIV Imensko in stvarno kazalo	

V pričujoči številki smo namenili osrednjo pozornost dvema domačima stvaritvama: televizijskemu filmu *Nori malar* avtorjev **ANDREJA HIENGA** in **MATJAŽA KLOPČIČA** ter filmu *Ko zorijo jagode* režiserja **RAJKA RANFLA**.

**JOŽE DOLMARK**, **JURE MIKUŽ**, **IZTOK DURJAVA** in **BRANE KOVIČ** ocenjujejo *Norega malarja* predvsem z vidika prezentacije slikarstva in slikarjev na filmskem platnu oziroma na TV ekranu, na kar se navezuje tudi tekst *Likovne umetnosti* in film **HENRIJA LEMAITRA**.

O **RANFLOVEM FILMU** *Ko zorijo jagode, ne ravno laskavo*, pišeta **ZDENKO VRDLOVEC** in **SAŠO SCHROTT**, **TONI GOMIŠČEK** pa v članku *Fantazmi "družinskega romana"* analizira prikazovanje družine v nekaterih zadnjih slovenskih filmih.

**STANKA GODNIČ** in **GORAN SCHMIDT** ocenjujeta jugoslovansko kratkometražno produkcijo, prikazano na letošnjem beograjskem festivalu, med filmi s **FESTA 78** pa predstavljamo dela **BUNUELA**, **SCOTTA**, **FABRIJA**, **CACOYANISA** in **MARTE MESAROSZ**.

**BRANE KOVIČ** je v okviru rubrike *Film na univerzi* pripravil podroben pregled filmskega študija v Franciji, med avtorji pa to pot podrobneje predstavljamo režiserja filma *Ameriški prijatelj* **WIMA WENDERSA** ter igralca iz tega filma **BRUNA GANZA**, s katerim sta se pogovarjala *Ekranova* urednika **JOŽE DOLMARK** in **SILVAN FURLAN**.

Objavljamo tudi informaciji o najnovejši filmski produkciji v **SR Bosni** in **Hercegovini** ter **SR Srbiji**, *Slovensko filmografijo 77* ter stvarno in imensko kazalo **EKRANA** vol. 2, 1977, letnik XIV. uredništvo

Two new Slovenian films are highlighted in this issue: the television film *"The Mad Painter"* primarily from the point of view of the presentation of painting and painters on the film or TV screen, a question which is also treated in the article on *Cinema and The Visual Arts* by **HENRI LEMAITRE**.

**RANFL'S FILM** *Strawberry Time* is not particularly favourably reviewed by **ZDENKO VRDLOVEC** and **SAŠO SCHROTT**, while **TONI GOMIŠČEK** discusses the picture of the family as it emerges in several recent Slovenian films in an article entitled *The Phenomena of "Family Stories"*.

**STANKA GODNIČ** and **GORAN SCHMIDT** assess the Yugoslavian short films shown at this year's *Belgrade Festival*, while of the films shown at the **FEST 78 Festival** in *Belgrade* we present work by **BUNUEL**, **SCOTT**, **FABRI**, **CACOYANNIS** and **MARTA MESAROSZ**.

For our series *Film at the University* **BRANE KOVIČ** has prepared a detailed review of the study of the cinema in France. This issue also brings details about **WIM WENDERS**, the director of *The American Friend* and one of the actors in this film, **BRUNO GANZ**, who talked about his work to *Ekran* editors **JOŽE DOLMARK** and **SILVAN FURLAN**.

We are also publishing news of the latest film-productions in *Bosnia and Herzegovina* and in *Serbia*, a *Slovenian Filmography 77* and a name and subject index for **EKRAN**, Vol. 2, 1977.

Editors

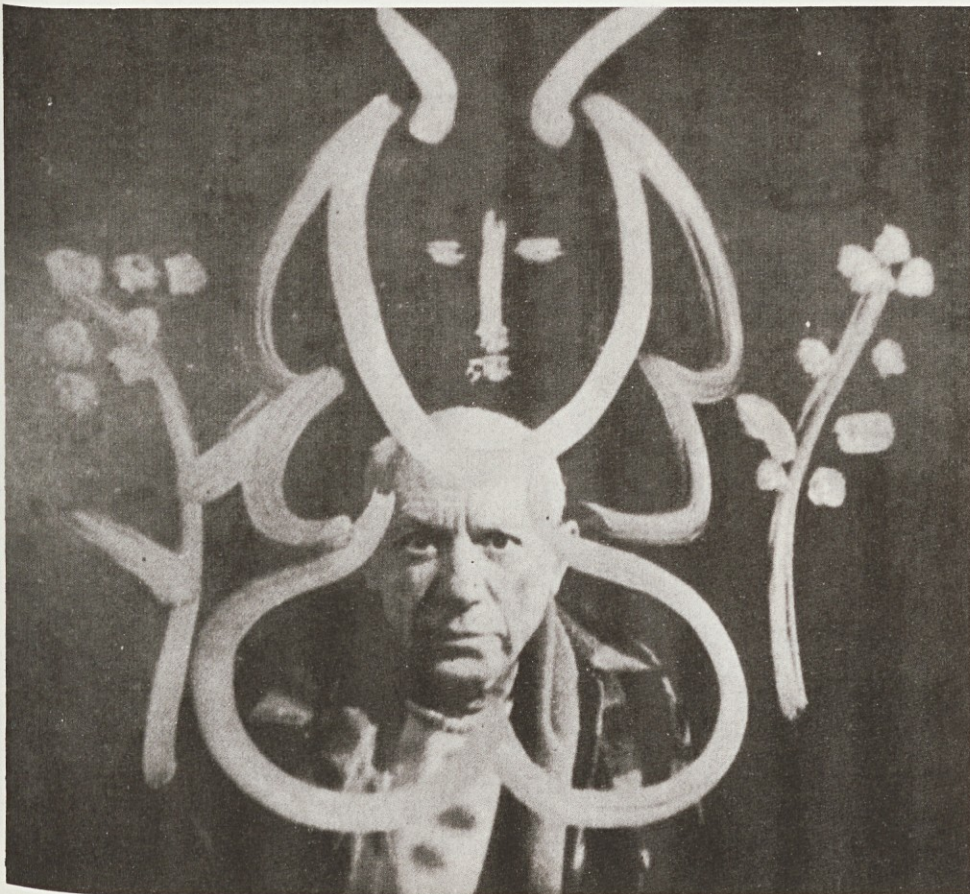
# *nori malar*

scenarist: Andrej Hleng  
režiser: Matjaž Klopčič  
direktor fotografije: Tomislav Pinter  
scenograf: Niko Matul  
kostumograf: Alenka Bartl  
masker: Berta Meglič  
tonski mojster: Marjan Meglič  
direktor filma: Pavle Kogoj

V glavnih vlogah nastopajo:  
Jožef Petkovšek: Polde Bibič  
brat: Tone Gogala  
sestra: Iva Zupančičeva  
mati: Angela Hlebce  
Marija Petkovšek: Jožica Avbelj  
Kotnik: Anton Petje  
služkinja: Jana Habjanova

trajanje: 61 minut  
tehnika: 16 mm, kolor  
predvajano: 1. program TV Ljubljana, 6. marca 1978  
proizvodnja: RTV Ljubljana, Viba film Ljubljana, 1977





## Potrebno je, da človek pokaže slike, ki so pod slikami<sup>1</sup>

Mislimo, da Klopčičeva in Hiengova televizijska drama (ki bi po hotenjih avtorjev lahko postala tudi film) zasluži vso pozornost v EKRANU. V naši obravnavi smo se odločili, preseči analizo pravnosti njene dramskosti, ker je na tem problemu običajna večina dnevne kritike. Zanimanje smo zato usmerili v opozarjanje na nekatera splošna, a zavezujoča dejstva, ki jih odpira "dramski film" o (SLIKARJU) Petkovšku.

Vznemirja nas, da avtorja nista sklenila narediti filma o SLIKARSTVU, ali vsaj o Petkovšku kot SLIKARJU — človeku, ki je s svojim bivanjskim in socialnim statusom umetnika posegel v strukturo naše kulturne in ideološke prakse. (Veliko zmot o Petkovšku že tako ali drugače zasledimo tudi v domači umetnostni zgodovini, vsaj tisti "opisni", ki slikarja Petkovška mitizira v "cankarjanskega, od družbe nerazumljenega umetnika"). Ves problem Petkovška je v njegovi umetniškosti, v tem, s čimer se nam predstavlja kot slikar, in ne v sto različnih dramskih situacijah, ki glede na slikanje samo nikakor niso zavezujoče (vsaj v "Norem malarju" ne!). Andrej Hieng si je Petkovška zamislil v njegovi neizvirnosti, kot "slepega moža na

kranjski meji", in Matjaž Klopčič je kljub spoštovanja vredni kinematografski omiki pristal na "zgodbo, ki je ne more biti". Gre torej za nezvestobo gradivu o Petkovšku. To je naše osnovno izhodišče. Če smo pošteni, si moramo priznati, da nimamo nikakršne pravice zahtevati od avtorjev "Norega malarja", da bi bila naredila iz Petkovška to, kar je cilj filma o umetniku: da s pomočjo kinematografskega medija *izgradi* življenje in svet, ki ju je slikar vnesel v svoje (pa čeprav neobsežno) delo s postopki, ki so mu bili na razpolago in ki niso tako nefilmski. Dobro namreč vemo, da obstajajo pokrivanja med plastičnimi strukturami slikarskih del in splošnimi zakoni filmskega jezika. Pokojni André Malraux je zelo natančno opozoril, da sta fotografija in film logična posledica razvoja zahodnoevropskega slikarskega iluzionizma. Iz tega nedvomno sledi, da ima slikarstvo samo na sebi, v svojem "malerisch" (Wölfflin) in pomenskih strukturah, torej v statusu slike kot celote, za naše čutnonazorno dožemanje izreden filmski potencial. Petkovškovo slikarstvo torej lahko zarisuje Petkovška kot likovnika in človeka, ne more pa nam Petkovškovo "zgodbičarjenje"

odkrivati tega, s čimer je Petkovšek v naši zavesti kot *slikar* — in samo slikar.

Glede tega so si bili na jasnem mnogi filmarji, ki so se lotevali filmov o slikarjih ali o njihovih delih. Luciano Emmer (Zemeljski raj Hieronimusa Boscha), Alain Resnais (Van Goghove slike) in Boštjan Hladnik (film o Miheliču) so izkoristili zveze med kinematografsko animacijo in elementi pripovednega v slikarstvu; Henri G. Clouzot (Skrivnost Picasso) pa nam je odkril "slikanje", sliko, ki kljub svojemu "okvirju" obstaja s pomočjo filma v času, ima svoje trajanje, svoje življenje, in včasih — kakor je to z vsakim koncem filma — tudi svojo smrt.

Če bi se avtorji "Norega malarja" odločili za ta slednji izbor in postopek, bi to bil Petkovšek. Kajti Petkovšek obstaja samo s "slikami, ki so pod njegovimi slikami".

uredništvo

<sup>1</sup>(izjava Pabla Picassa o filmu Henrija G. Clouzota "Skrivnost Picasso")



## Jure Mikuž

Čeprav nosi drama naslov "Nori malar", se mi zdi, da avtorjev dejstvo, da je Petkovšek lahko zanimiv le kot slikar, ni posebej zanimalo. Tako verjetno tudi nisem dovolj kompetenten, da o stvari javno razmišljam. Petkovška namreč cenim kot pomembnega slovenskega slikarja, enega od redkih, ki se je zavedal, da likovna umetnost ni zgolj obrtniška spretnost. Njegova iskanja v Münchnu in Parizu, se pravi pred boleznijo, so truda polna prizadevanja, dokopati se do tega spoznanja in ga poglobiti. Po dostopnih virih, ki so predvsem spominske narave, si lahko ustvarimo o umetniku tudi drugačno sliko, kot sta si jo avtorja drame. Veliko njegovih dejanj moremo razumeti kot izraz značajskih potez, v katerih se zrcali umetnikov družbeni položaj in prizadevanja za uveljavitev in potrditev svojega prepričanja. Da so bila ta brezupna, ni potrebno posebej poudarjati.

Če vzamemo za vir interpretacije umetnikove osebnosti njegove slike, iz njih ne moremo sklepati o usodnosti Petkovškove bolezni za njegovo slikarstvo. Celo navidez ključni podatek, da je v bolezenskih napadih uničeval svoje slike, se mi ne zdi posebej

pomemben. Prej priča o tem, da je slikar videl v takih trenutkih svoje slike drugače oziroma drugačne. Zelo važen pa je na primer podatek, da je Petkovšek slikal "patološke slike" šele prav v zadnjih letih v umobolnici. Celo če ga primerjamo z Van Goghom, kjer zakrivljene poteze sicer navadno pripisujejo umetnikovi bolezni, je jasno, da tudi zadnja dela ohranjajo "občudovanja vredno ravnotežje in izpričujejo slikarjevo logiko" (Cabanne). V Petkovškovih slikah opažamo izredno pretehtano slikarsko zgradbo (na kar je pronicljivo opozoril dr. Šumi), skrben študij modelov in celotne postavitve ter sočasno hotenje realističnega slikarstva v svetu, s problematiziranjem likovne govornice, da bi to na nov in svež način vskladili z anekdotičnostjo in literarnostjo motiva.

Vprašljiv se mi zdi torej že naslov drame in hkrati z njim tudi vsebina in sporočilo.

Poenostavljeno bi rekel: ko je Petkovšek "malal", ni bil "nor". Nedvomno se znaki prihajajoče bolezni zrcalijo tudi v njegovi umetnosti, toda odkrila bi nam jih lahko šele skrbna psihoanalitična študija. Težko je obravnavati Petkovška kot "rojenega pod Saturnom" ali kot romantičnega "Doppelgängerja". Seveda av-

torjema ne gre odrekati umetniške svobode in njuna volja je, če pokažeta življenjsko usodo umobolnega človeka. Toda v tistih (redkih) trenutkih, ko iz drame zaslutimo, da je bil ta človek slikar, se počutimo zelo nelagodno. Prav tam, kjer postane delo ambicioznejše v to smer, se podira. Tisti, ki mu pri vzpenjanju spodrsava, ni več Petkovšek ...



## Iztok Durjava

Medtem ko slovenski mali ekran občasno osvajajo s precejšnjim odzivom pri gledalcih tuje nadaljevanke o življenju in delu pomembnih evropskih umetnikov, nam je tudi domača televizijska produkcija pripravila izvirno igro z naslovom *Nori malar* (Petkovšek-Hieng-Klopčič), ki kot "enodejanka" verjetno ni imela, z ozirom na prej omenjene, konkurentskih ambicij.

Če temeljijo tuje nadaljevanke predvsem na reprodukciji življenjskih in umetniških poti posameznih ustvarjalcev — tak model ima vsaj v zakupu popularna biografska literatura — ter so prikladno dopolnilo televizijskega izobraževalnega programa, so bili načrti ustvarjalcev Norega malarja bržkone ambicioznejši: razbiti okvir didaktične faktografije, se skozenj prebiti do veljavnejših sestavin umetnikove osebnosti in njegovega dela ter po možnosti sprožiti spraševanja, ki presegajo tudi to drugo. Če je bil to njihov cilj, kar seveda ni nujno, potem ga po našem mnenju niso dosegli.

Uvodni prizor je s ponovitvijo Petkovškove podobe *Doma* postavil sicer dovolj temeljito

izhodišče, vendar ga je nadaljevanje zelo hitro zakrilo ali celo blokiralo, saj je razpadlo v nizanje številnih sekvenc, nekakšnih antipodnih sklopov, v katerih je umetnik postavljen v odnos do svoje duševne bolezni, do življenja v dvoje, do nerazumevajočega okolja, do socialnega problema slovenskega podeželja, do ... Edina nit, ki veže vse te sekvence, je slikarjeva odtujenost svetu. To je tudi sporočilo uvodnega prizora, kar pa je po našem mnenju izraba ene, a verjetno ne edine pomenske plasti Petkovškove podobe *Doma*. To je hkrati edini stik tega televizijskega dela s slikarjevim ustvarjanjem, z njegovo produkcijo podob, ki je v resnici edina odgovorna za njegovo trajno prisotnost v slovenskem umetnostnem prostoru, a je tu ostala povsem neizrabljena.

Naša ekranizacija tudi ni prekinila, kljub sodobnejšemu filmskemu prijemu, s specifično ideologijo tradicionalnega slovenskega prostora, ki nenehno vzdržuje mite o nerazumevanju slovenskega umetnika in njegovega poslanstva, prenaša procese odtujevanja v poenostavljen odnos umetnik-družba, ko pa se sooča z ustvarjalčevim intimnim svetom, ga obravnava zgolj kot predmet psihološkega diskurza. Prav tako

ji ni uspelo, da bi se izognila čerem pavšalnega sociologiziranja, ki sicer postaja del sodobne televizijske produkcije na Slovenskem (nadaljevanka *Poti in stranpoti*). Sociologiziranje vidimo predvsem v obravnavanju socialne problematike kot umetnega priveska in ne kot imanentnega dela npr. umetniške produkcije same.

Brez ambicij varuhov interpretacije menimo, da bo morala tudi tekoča filmska in televizijska produkcija na Slovenskem nekoliko razpreti svojo tradicionalno pomensko strukturo, opraviti s posebnimi mitologijami ter bolj neobremenjeno spregovoriti v svojem specifičnem jeziku.



## Brane Kovič

Nesporazum v Klopčič-Hiengovi interpretaciji usode slovenskega slikarja Jožeta Petkovška (1861—1898) je v resnici najbolj nakazan s scenografsko napako v poskusu rekonstrukcije umetnikove slike *Doma*: kjer je v izvorniku upodobljena kičasta, malomeščanskemu okusu vsečna svetilka, katere oblika je scen-skemu ambientu tuja, glede ustreznosti času dogajanja drame pa vprašljiva. Seveda ne mislim avtorjem vnaprej odrekati pravice svobodnejše obravnave izbrane teme in zahtevati faktografsko doslednost tako v odnosu do znanih ugotovitev o Petkovškovem življenju kot glede na formalne in slogovne značilnosti okolja, v katerem se je to življenje izteklo, toda prav v površnosti pri obdelavi detajlov se, žal prepogosto, odraža težnja po pavšalizaciji in neodgovornem posploševanju idejnih postavk na raven stereotipnih opredelitev.

Petkovšek je bil, kot so pokazala umetnostnozgodovinska raziskovanja njegovega dela, eden prvih "modernih" slikarjev, ustvarjalec, ki ga izdelovanje podob ni zanimalo zgolj z obrtniško izvedbenega stališča — v svojih iskateljskih in ustvarjalno plodnih

letih (preden je zbolel) si je krčevito prizadeval, da bi svoj umetniški položaj temeljito opredelil in potrdil v širšem družbenem kontekstu. Hiengov scenarij in Klopčičeva realizacija pa sta to dejstvo zreducirala na znano meščansko-romantično formulo o nerazumljenem umetniku, ki ga mori otopelo okolje, zato se vdaja pijači, se brez pravega vzroka prepira z bližnjimi, pada v depresije, izpostavljen je posmehu, zaradi svojega "nepotešljivega hrepenenja" finančno propade in končno znori, toda ... njegova Umetnost je nad vsem tem, zato bo večno živela ... Eufemistično izmotavanje torej, prenašanje odgovornosti navzven, frazarjenje o licemerski malomeščanščini in ubogem, izkoriščanem kmetstvu, ki v boju za vsakdanji kruh še pomisliti ni utegnilo na Umetnost, ki mora biti lepa, ki mora ugajati, tudi če jo producirajo zapiti in zblazneli malarji. Hieng in Klopčič sta pokleknila pred tem ideološkim vzorcem. Namesto da bi se poglobila v Petkovška kot osebnost in slikarja, sta se potuhnjeno izognila vsakršni resni analizi, h kateri bi ju lahko usmerila njegova slikovna produkcija ter njene družbene in zgodovinske konotacije — poskus soočenja z njimi ni presegal ravni kavarniškega sociologiziranja.

Vprašanje zase je v tej ekranizaciji tudi Petkovškova "norost". Edini relevanten odgovor nanj bi gotovo našli (odgovor o njenem napredovanju in posledicah) v strukturi njegovih podob, toda za to bi bil potreben podrobnejši študijski pristop, ki pa ob dejstvu, da je Petkovšek mnogo slik uničil, ni mogoč. Scenarist in režiser sta stvari obrnila na glavo: svoj audiovizuelni tekst sta napolnila z erotičnimi fantazmi, preganjavicami in namigi na neopredeljeno tujost, tako da se v končni posledici gledalec vpraša, ali ni bil morda Petkovšek le duševni bolnik, ki je med drugim tudi nekaj "malal"?

Meščansko-romantična formula o slovenskem umetniku verjetno bolj kot Petkovšku ustreza predstavi, ki jo imata Klopčič in Hieng o sebi samih — v mračni notranjščini kmečkega doma pa sveti prijetna, "lepa" luč ...



umetnostni film

# Likovne umetnosti in film

Pričujoči prevod je odlomek iz knjige: *Beaux-Arts et Cinéma*. Paris: Ed. du Cerf, 1956. (Coll. "7e Art"), str. 83—90.

## Henri Lemaître

Kratek zgodovinski pregled nam kaže, da se je umetnostni film postopoma razvil iz dokumentarnega filma, ne da bi se popolnoma ločil od njega, saj se še vedno fabricirajo umetnostni dokumentarci brez posebne izvirnosti. Napredek se je pokazal šele počasi, vsaj deloma tudi zaradi vzrokov, ki smo jih omenili, ko smo preučevali splošne odnose med likovnimi umetnostmi in filmom. Vendar pa je to pomembna novost in brez pretiravanja lahko rečemo, da je umetnostni film v zadnjih letih (tj. v petdesetih letih) dejansko odkril novo področje filma in morda tudi umetnosti. Med svojim razvojem se je umetnostni film zavedel svoje zapletenosti in težavnosti: potem, ko se je ločil od dokumentarnega filma in njegovih nezahtevnih metod, je odkril, da se je pred njim odprlo mnogo poti in da še zdaleč ni preiskal vseh. Zato je začel organizirati svoja prizadevanja in natančneje določati svoje zvrsti, svoje žanre; v luči te izkušnje so se mu precej razjasnili nekateri njegovi problemi.

Kajti umetnostni film je moral iskati svojo definicijo med dokaj nejasnimi mejnimi področji: običajen turistični dokumentarec namreč ne spada v področje umetnostnega filma, vendar pa lahko pelje k njemu; reportaže o življenju in delu umetnikov so lahko tudi samo slikovite. In po drugi strani: ali naj umetnostni film prevzema tuje elemente, resnične pokrajine ali osebe, elemente zapleta po zgledu zgodovinskih in literarnih analogij? Zato se vedno bolj čuti potreba po čimbolj natančni definiciji *zvrsti* umetnostnega filma: in ta potreba je tako resnična, da je v kritični literaturi, ki jo je v zadnjih letih zbudil

umetnostni film in ki obsega predvsem članke v revijah, vprašanje zvrsti nenehno v ospredju. Tudi sicer je zanimivo, da se kritiki v luči novejših stvaritev kljub različnim predloženim klasifikacijam in razlikovanjem vendarle strinjajo glede definicije določenega števila temeljnih zvrsti. Po našem mnenju pa ni dovolj izpraševati samo izkustvo: prav tako je treba upoštevati teoretične momente, ki se nanašajo na okoliščine veljavnosti umetnostnega filma, če hočemo, da bo definicija posameznih zvrsti ustrezala tako eksperimentalnim strukturam umetnostnega filma kot tudi splošnim zakonom spoznavanja umetnostnih del.

Ena glavnih težav pri tej definiciji izvira iz kompleksnosti elementov: prav zato, ker umetnostni film je — ali mora biti — organska kombinacija dveh umetnostnih jezikov, prav zato, ker je vezan na dve strani, lahko definicija njegovih zvrsti izhaja samo iz kombinacije tehnične ali zgodovinske specifičnosti umetnostnega dela in intencij filmskega ustvarjalca, ki jih le-ta spremeni v filmski stil. Rubensovega in Matissovega slikarstva ne moremo obravnavati enako; prav tako ne moremo enako obravnavati slikarstva in grafike, in ustvarjalci umetnostnih filmov so to dobro razumeli, kot je videti, če npr. primerjamo, pa čeprav samo s filmskega stališča, *Van Gogha* Gastona Diehla in *Miserere de Rouault* (Rouaultov *Miserere*) abbéja Morela. Tehnične, zgodovinske, stilistične posebnosti terjajo ustrezno različnost filmskega govora samega. Toda s tega stališča je možna in upravičena vrsta prekrivanja in definicija zvrsti umetnostnega filma ima lahko

svojo vrednost samo tedaj, če se nanaša najprej na definicijo *intencij*, saj je definicija sredstev lahko izredno gibka, če je temeljna intencija nedvoumna.

In res umetnostni film v nobenem primeru ne more biti svojevoljen, saj eksplicira že obstoječo stvarnost, ki jo njena pretanjenost in subtilnost delata toliko bolj ranljivo. Že sam izraz *umetnostni film* je do neke mere dvoumen: filmski ustvarjalec ima gotovo pravico, kot se to zavestno kaže pri Lucianu Emmerju, da uporabi umetnostno delo zato, da naredi iz njega nekaj drugega, različnega. Prav to so v filmih, ki niso umetnostni filmi, storili ustvarjalci, kot sta Marcel Carné in Laurence Olivier, ko so si od likovnih umetnosti izposodili podobe, ki so jim v določenem trenutku najbolj pomagale ustvariti *njihov* svet. Film ima do del likovnih umetnosti iste pravice kot do literarnih del, toda izraz *umetnostni film* bo treba pridržati za filme, ki niso samo adaptacije.

Prva kategorija, ki jo ilustrira vsakdanja izkušnja, obsega vse filme, katerih intencija je v prvi vrsti biografska ali zgodovinska: režiser uporablja umetnostna dela, da nam pripoveduje o življenju določenega umetnika ali pa da prikaže ozračje določene dobe. Vse je potemtakem odvisno od vloge, ki jo v takem oživljanju ima umetnostno delo samo: če je le izgovor, potem je nevarnost, da bo film površen; takšen je npr. *Campeauxov Matisse*, pa čeprav ima druge kvalitete; nasprotno pa dobi umetnostni film duhovno vrednost, kadar umetnostna dela v filmski transpoziciji razkrijejo svoje simbolično bogastvo; takšen je npr. *Saint-Louis* (Ludvik Sveti) Daréna in Barjavela (po



Giotto: Pokol nedolžnih otrok

Luciano Emmer: Iz Kristusovega pasijona



iluminiranih rokopisih, 1950); v takšnem primeru in kadar dejansko prispevajo k splošnemu pomenu, je mogoče vključiti v film elemente, ki so likovni umetnosti v ožjem pomenu besede tuji, kot je videti npr. v *L'Affaire Manet* (Afera Manet) Jeana Aurela (1951). V tej smeri lahko umetnostni film doseže intenzivnost, ki biografijo naredi poetično in ki z ravni zgodovine preide na raven duše; potrebno je, da značaj izbranega dela dovoljuje, da se v duhovno biografijo umetnika vključi animacija njegovih del; njegova dela morajo torej biti dovolj avtobiografskega značaja (seveda v širokem pomenu besede), da lahko film s svojim povečanjem in s svojo močjo sugestije iz njih izvleče živo prisotnost: takšen pomemben dosežek je *Van Gogh* Gastona Diehla, ki je ponovil poskus z *Gauguinom* iz leta 1950.

Prav to je istega leta poskušal doseči tudi Stanislav Fumet s svojim *Braquom*, vendar pa film ni uresničil obljub scenarija.

Nasploh tej zvrsti grozita površna slikovitost ali pa nepotrebna izumetničenost. Belgijski *Rubens* Wagrama Sabourdiana (ki ga ne smemo zamenjevati z *Rubensom* Storcka in Haesaerts) dobro ilustrira ta padeč v površno slikovitost, ki jo je najti tudi v *Bourdellu* in *Rodinu* Réneja Lucota, ki pa ju rešujeta natančnost in avtentičnost fotografije. Kot dober primer biografskega filma omenimo barvni film *Utrillov svet* Georgesa Régnera.

Seveda pa so možnosti umetnostnega filma z biografsko ali zgodovinsko intencijo omejene.

Bogatejše in razsežnejše je nedvomno področje, ki se opira *kritičnemu filmu*, in nenavadno je, da je bilo prav to področje morda doslej najmanj raziskano.

Didaktični ali pedagoški film, s katerim se povezuje tudi popularizacijski film, je nedvomno bil predmet številnih poskusov.

Gotovo je to oblika kritičnega filma, vendar le njegova nekako začetna in dokumentarna oblika.

Združene države in Italija sta ustvarili vrsto takšnih filmov in med njimi pogosto dokaj kvalitetna dela: omenimo le *Colonna Trajana* (Trajanov steber) Valeria Marianija (1947) in *La Cupola del Brunellesco*

(Brunelleschijeva kupola) Giuliana Bettija (1952). V tej zvezi je treba omeniti tudi filme, ki so bili po raznih deželah narejeni v pedagoške namene. Toda da bi prešli iz običajnega didaktičnega ali pedagoškega filma h kritičnemu filmu v ožjem pomenu besede, je treba odkriti sredstvo, da se v filmski jezik prenesejo analize in rezultati umetnostne kritike in še posebej, da se načno nove analize, da pride do novih rezultatov, ki opravičujejo intervencijo filmske kamere; le-ta mora dejansko prinesiti s seboj še bolj intenzivno potrditev rezultatov, ki so bili doseženi z drugimi metodami ali, še bolje, uveljaviti mora nov in še globlji vpogled v umetnikov svet. Takšni filmi so resda redki: znan je Storckov in Haesaertsov *Rubens*, ki še vedno ostaja zgled svoje zvrsti kljub nekaterim hibam, od katerih je najhujša ta, da sta ustvarjalca nedvomno zmotno združila kritično in biografsko intencijo. Vendar pa je v tem resnična kritika, če film noče toliko neposredno aktualizirati umetnostnih del samih, temveč s premiki, ki naj prikažejo nastajanje dela, aktualizira analizo, ki jo običajno posredujeja pojasnjevalni komentar ali pa grafična shematizacija risbe ali kompozicije; tako npr. film dá večjo prepričevalnost tradicionalni analizi, ki opozarja pri Rubensu na prisotnost diagonal in krožnih linij, tako da ji pridruži konkretnější in dinamičnejši vidik.

Toda čeprav je bil omenjeni Rubens nedvomno močno vpliven, vendarle ni mogoče reči, da so dela njegove vrste — kvalitetna dela — številna. Dva filma o *Leonardu da Vinciju* — prvega je 1952 posnel Enrico Fulchignoni in drugega, ki obsega tri dele in traja skupaj 1 uro 40 minut, prav tako 1952 Luciano Emmer — uspešno ustrežata tej kritični intenciji. V isti tematiki je velik dosežek film *The Drawings of Leonardo da Vinci (Risbe Leonarda da Vincija)*, ki ga je 1954 v Angliji posnel Adrian de Potier in ki kaže izredno bogato zbirko umetnikovih risb v Royal Library v Windsorju. Dober primer kritične študije, kako je nastalo določeno umetnostno delo, je v Italiji film *Deposizione di Raffaello* (Rafaelovo Snemanje s križa), ki ga je za Studio Italiano dell'Arte posnel Giuliano Betti. V Franciji je kritična študija umetnostnega gibanja pred kratkim postala predmet dobrega barvnega filma *Le Cubisme* (Kubizem) Pierra Aliberta (1954).

Kljub temu pa se lahko čudimo, da kritične možnosti filmskega jezika niso bile bolje izrabljene; preveč pogosto služijo dokaj primitivno razumljeni didaktičnosti in če pomislimo na korist, ki bi jo lahko imel z uporabo filma npr. študij umetnosti, kot je arhitektura, potem smo presenečeni nad bornostjo končnega obračuna. Resda obstaja vrsta filmov o arhitekturi (na tem področju so bili Italijani še posebej delavni), toda največkrat so to le sprehodi s kamero ali pa zbirke razglednic, ki jim sicer ne manjka lepote, v katerih pa je aplikacija filmskih sredstev resnično mnogo preveč skromna.

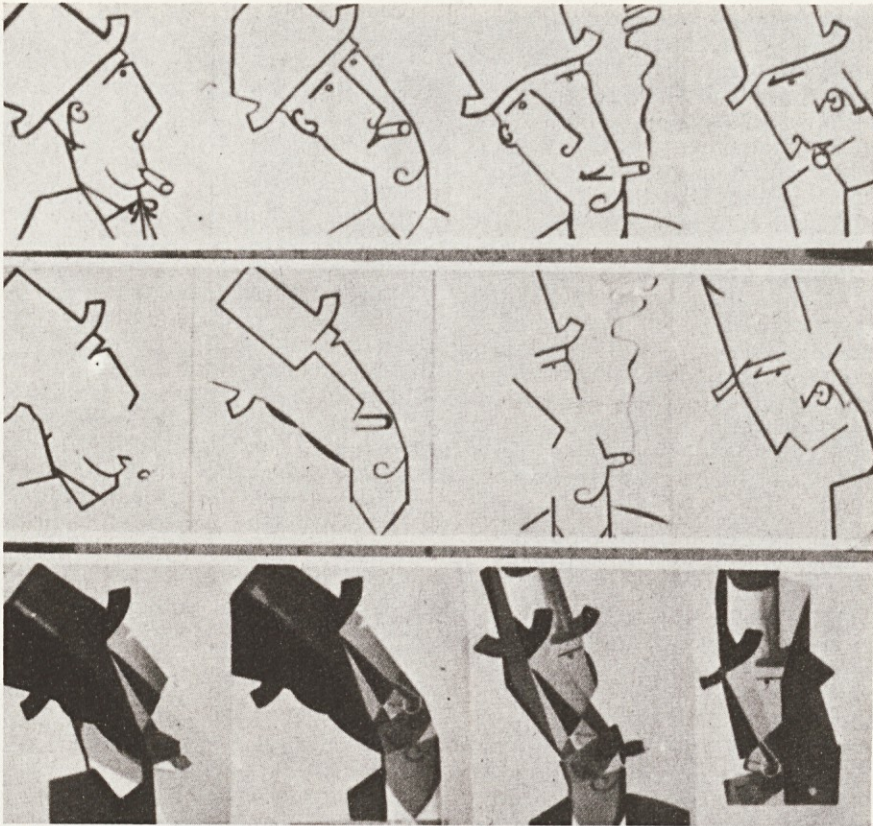
V najboljših primerkih kritičnih filmov, kot sta npr. Alibertov *Le Cubisme* in angleški *Leonardo da Vinci*, kritična študija sama — kot za nameček — dobi neko poetično dimenzijo. Takšnemu filmu se včasih posreči, da kreativno umetnostno dejanje obnovi s tolikšno očitnostjo, s tolikšno intenzivnostjo, da se poezija dela prenese v film. Iz te svojevrstne ozmoze izhaja razvoj, ki vodi k nedvomno najbolj popolni, a tudi najtežji obliki umetnostnega filma, ki jo imenujemo *poetični film*. Najsi bodo njegove forme še tako različne, je režiserjeva intencija tista, ki določa njegov globlji pomen; režiser si ne postavlja več naloge, da bi izobraževal, pa čeprav še tako kvalitetno, temveč si prizadeva postati podoben (gre za duhovno podobnost) umetnostnemu delu ali umetniku, v intimnosti in prijateljstvu katerega *živi* s svojo kamero; gledalec je pozvan, da se udeleži tega odkrivalskega in razburljivega dialoga. Prav to pa je intencija, ki najbolje ustreza pravadnemu klicu, tisočletni želji umetnikov samih, ki so hoteli vdihniti življenje oblikam in črtam.

V tem primeru filmski ustvarjalec resnično postane poet: na filmski način *imenuje* tisto, kar je bilo v umetnostnem delu prisotno, a nemo. Ne smemo pozabiti, da je današnji človek vedno bolj "filmski" gledalec, ki potrebuje razumljivo besedo v svojem jeziku; film mu bo lahko imenoval umetnostne predmete, kot mu sedaj imenuje predmete sveta, v katerem živi, in šele tedaj film, apliciran bodisi na umetnost ali pa na svet, postane poezija. Prav tako nikakor ni naključje, da je film umetnost implicitnega; sedaj pa bo lahko izpolnil tudi drugo poetično funkcijo, ki se kaže v tem, da sprosti vso implicitnost

umetnostnih del. Gre za to, da se s filmsko animacijo ustvari živi svet, ki ga je umetnik vtikal v svoje delo s svojimi specifičnimi sredstvi, ki se kažejo kot prefilmska sredstva. Takšni filmi so potemtakem le redki, saj terjajo konvergenco le redkokdaj združenih okoliščin. Vendar pa je zanimivo in ohrabrujoče, da lahko naštejemo nekaj takšnih filmov v filmski produkciji zadnjih nekaj let. Takšna je večina filmov Luciana Emmerja: čudovita pripovedna pesnitev *Leggenda di Sant'Orsola* (Legenda sv. Uršule /po Carpacciu/) in dve verski pesnitvi *Il Damma di Christo* (Kristusova drama /po Giottu/) in *Paradiso Terrestre* (Zemeljski raj /po Hieronymu Boschu/). Njegov *Botticelli* se zdi manj uspel, kajti Emmerjeva poezija ne sovпада s slikarjevo poezijo in montaža včasih uporablja sheme gibanja in kompozicije, ki so tuje notranji strukturi Botticelijevih del.

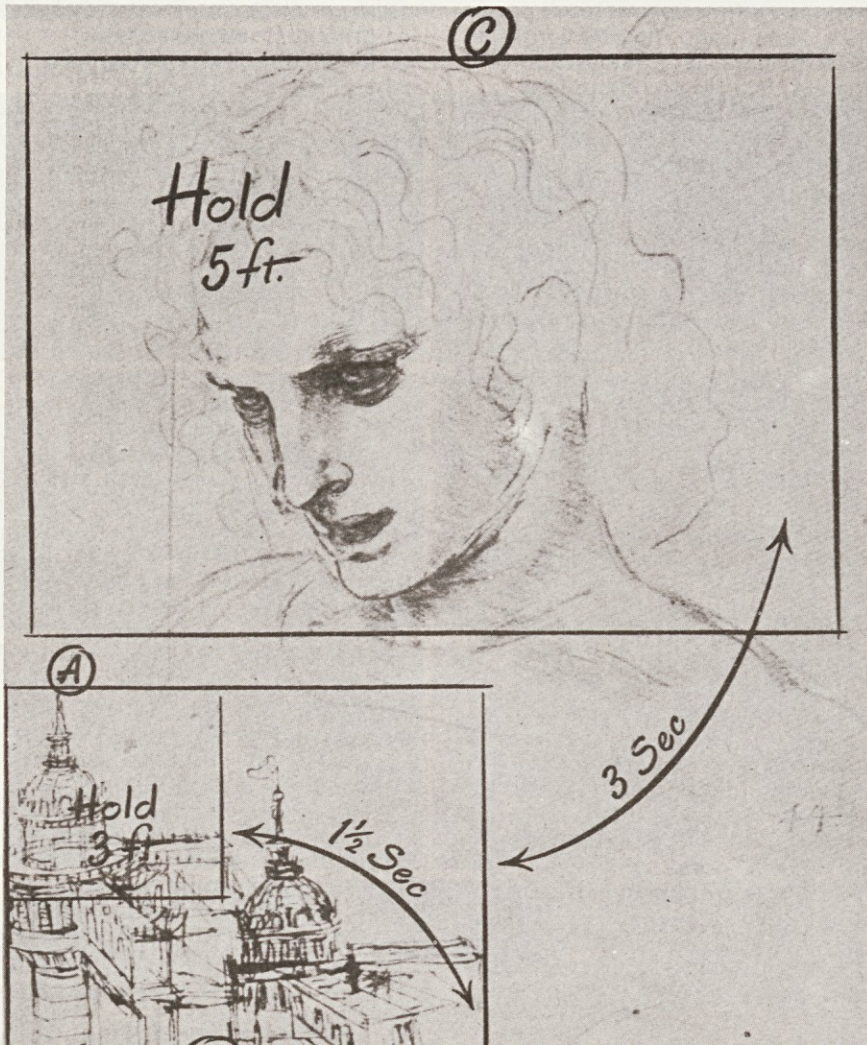
V to kategorijo spada tudi zanosna lirična pesnitev *Michelangelo: Das Leben eines Titanen* (Michelangelo: življenje titana) Curta Oetla (1940). Toda ta ciné-art na višji stopnji, kar tedaj postane umetnostni film, je glede na umetnostno delo in temperament filmskega ustvarjalca lahko neskončno raznolik.

Medtem ko filmu z biografsko ali didaktično intencijo stalno grozita enoličnost in nevarnost, da vedno znova uporablja vedno iste postopke in klišeje, pa je pravi poetični film vsakokrat nekaj novega, saj je v svojem bistvu *odkritje*. Tega se zavemo, če primerjamo Resnaisovo *Guernico* (slika je mikala že Flahertyja) in Novikove *Médiévales* (Srednjeveške podobe), filma, ki sta bila oba posneta istega leta (1949). Videli bomo, kako film ponovno ustvari implicitni svet umetnika ali umetnostne dobe in kako kaže neizčrpno novost življenja. Po drugi strani vemo, kakšno ostro satirično poezijo sta Pierre Kast in Jean Grémillon znala izvleči iz Goyevih in Callotovih del (*Les Désastres de la Guerre /Strahote vojne/, 1951* in *La Guerre en Dentelle /Vojna v čipkah/, 1952*), da ne govorimo o presenetljivi burleski istih režiserjev *Les Charmes de l'Existence* (Čari življenja, 1950); toda tu se postavlja vprašanje, ali pravzaprav že nismo zunaj področja umetnostnega filma v ožjem pomenu besede; vsekakor smo na eni tistih nedoločenih meja, o katerih smo že govorili.



Kinematografska ponazoritev nastajanja slike "Kadilec" Juana Grisa

Stran iz snemalne knjige filma "Risbe Loenarda da Vincija"



Tudi naslednja primerjava nam odkriva poetične možnosti umetnostnega filma: primerjamo *Miserere de Rouault* (Rouaultov *Miserere*) abbéja Morela (1950) in *Douanier Rousseau* (Carinik Rousseau) J. M. Lo Duca (1950).

Z novo vizijo in intenzivno snovno in duhovno osvetlitvijo umetnostnih del film delo dejansko vdruga ustvari; ne zadovoljuje se s tem, da ga predstavlja, temveč ga *doživlja* kot vznemirljivo dogodivščino. In prav različnost teh filmskih pesnitev kaže, kako je film sposoben živeti na ta način in oživiti neštete doživljaje umetnosti.

prevedel Aleš Rojc

**Opomba uredništva:**

Za priučoči prevod smo se odločili po diskusijah, ki so nas v uredništvu vznemirjale ob Hiengovem in Klopčičevem "Norem malarju". Vemo, da je Lamaitre s svojim pisanjem "nekoliko star", toda v svojem tekstu opozarja na dejstva, ki nas vežejo z bližino filmsko-televizijske drame" o nekaterih ključnih trenutkih Petkovškove biografije". Sicer pa radovednejše bralce opozarjamo na nekaj nadaljnjih tekstov, ki obravnavajo probleme odnosov med slikarstvom in filmom: Rudolf Arnheim, "Art Today and the Film", Film Culture, Fall 1966, pp. 43—46; Parker Tyler, "The Film Sense and the Painting Sense", Perspectives USA, April 1955, pp. 95—104; André Bazin: Slikarstvo i film, poglavje iz II. zvezka knjige Šta je film, Institut za film, Beograd, 1967; Jean Mitry: Estetika slike, razdelek iz poglavja Filmska slika iz I. zvezka knjige Estetika in psihologija filma, Institut za film, Beograd, 1966; Jean-Pierre Oudart: L'effet de réel, Cahiers du Cinéma N° 228, Mars-Avril 1971, pp. 19—26; Dominique Noguez: Sur quelques marches d'escalier et sur une escalope, pp. 389—393. "Peindre", posebna številka Revue d'esthétique, 1976/1.; Alain Masson: Platno in ekran, Ekran št. 1—2, vol. 2, 1977, pp. 36—45. (prevod iz Positifa, januar 1977); Pascal Bonitzer: "Décadrages", Cahiers du Cinéma, N° 284, Janvier 1978, pp. 7—15.



# ko zorijo jagode

Rajko Ranfl

## Filmografija

### *celovečerni filmi*

**Mrtva ladja** (Slovenija film 1971)

**Pomladni veter** (Viba film 1974)

**Ko zorijo jagode** (Viba film 1978)

### *kratki filmi*

**Monstrum** (Viba film 1970)

**Happy** (Viba film 1972)

**Silkar** (Viba film 1976)

**Portret Ladka Korošca** (Viba film 1977)

dolžina: 2660 m  
trajanje: 98 minut  
tehnika: Eastmancolor, normal, 35 mm  
snemalni dnevi: 39 (21 ext, 18 int)



## INFORMACIJE

### "KO ZORIJO JAGODE"

Marec, 1978.

### CELOVEČERNI FILM "KO ZORIJO JAGODE"

#### nekaj najosnovnejših podatkov

Scenarij je za celovečerni film napisal pisatelj Ivan Potrč po romanu Branke Jurca "Ko zorijo jagode".

Kratka vsebina filma:

"Oboje, tako pisateljčina knjiga kot scenarij, odgrinja naš mladi svet, kri naše krvi, s katerim se vsak dan srečujemo, a ki ga kdaj komaj kaj poznamo ali razumemo, v kolikor mu nismo kdaj celo krivični. Mogli smo pripraviti boljši kos kruha temu našemu mlademu svetu — vendar ta, kdaj tudi z maslom namazani kruh ne more biti vse, ne more, a tudi ne smel bi zadovoljiti tega mladega sveta:

vsaka mladost mora pognati svoje korenine in naša jo poganja v našem svetu; vsaka mladost se mora spopasti z vsem narobšnim v našem svetu, da bi tako z lastnimi, z novimi silami pomagala pri ustvarjanju domovine in sveta. To so veliki časi mladostnega dozorevanja in iskanja: vsaka mladost mora kot mošt zavreti, da bi vsako posamično življenje po svoje dozorelo, in da bi postalo tudi po svoje žlahtnejše. Tudi Jagoda in njen šolarski svet bi naj zaživel tako naš in tako svoj brezskrbni vsakdanji svet, vendar pa čas te brezskrbne vsakdanjosti začne zadevati tako ob svojo kot ob našo življenjsko in družbeno stvarnost, začne terjati celovito in zrelo osebnost. Nekomu je lahko vseeno, nekdo se nalomi ali obupa, tudi zaradi bolečine ali nesreče — ali mladost se more tudi pretolči, zmore toliko popreje mimo lastnega težkega dneva, kadar začuti, da je potrebna svetu, da je potrebna tudi svojemu obupanemu in nesrečnemu sošolcu, kakršen je, tako v filmu kot v knjigi, Nejc.

Poznavanje naše šolarske stvarnosti je prinašalo problematiko, poznavanje te stvarnosti, naj je bila še tako zagatna, pa je prinašalo tudi razreševanje te zagatnosti — stvarnost sama je prinašala razreševanja. Prav zato Jagoda ni nikakršen kalup. Hoče biti ena izmed tisočerih živih junakinj današnjega sveta. Tudi režiser pove, kako Jagoda dozoreva, ko rešuje Nejca: nekakšna levitev iz bube v metulja: Marinka — sestra je še buba, Jagoda že suši na vetru svoja krila. Tako režiser — in tako je tu tudi upanje, da so se tako pisateljica kot

scenarist in režiser našli na isti ustvarjalni valovni dolžini. Samo takšno skupno hotenje zmore pričarati film, ki bi naj bil tako živ kot bi naj bil tudi vsakdanji, da se bo naš današnji mladi svet začutil v njem, saj ga bo tudi sam zaigral. Hkrati pa je pričakovati in želeli, da bo s svojim doraščajočim rodod zaživel ob gledanju na filmsko platno tudi njegov starejši svet — da mu bo film veliko povedal, predvsem pa veliko resnico, kako današnji mladi in prihajajoči rodovi nosijo v sebi ista pričakovanja in isto voljo, kakor jo je nosila revolucionarna generacija očetov in mater. Vseeno pa je to mlado življenje različnejše — a ta razlika je tudi v zunanji drugačnosti naših današnjih mladosti, v čemer pa je tudi čar teh današnjih mladosti, je čar večno novega in nastajajočega, vsi moremo povedati s pesnikom Vhitmanom:

— Vse se razvija naprej in navzven, nič se ne zruši ... —" Tako je zapisal scenarist filma pisatelj Ivan Potrč.

#### V FILMU NASTOPAJO:

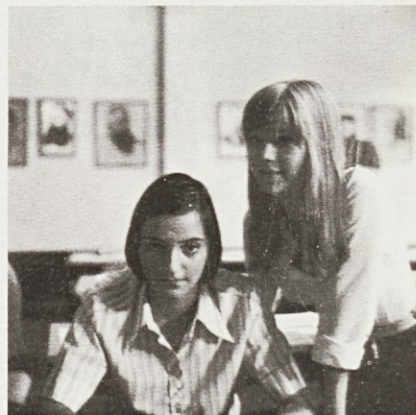
Jagoda	Irena KRANJC
Marinka	Ksenija TEMIMOVIČ
Nejc	Roman GORŠIČ
Dragi	Metod PEVEC
Kosič	Ivan RADIČ
Irena	Tanja GOBEC
Slavica	Lucija GRM—HUDEČEK
oče	Sandi KROŠL
mama	Lidija KOZLOVIČ
Nejčeva mama	Jerica MRZEL
Nejčev oče	Matjaž TURK
ravnatelj	Anton PETJE
prof. Medvedka	Majda POTOKAR
prof. Metelčica	Živa ŠKODLAR

V filmu nastopa še naš znani basist Ladko KOROŠEC.

#### EKIPO SESTAVLJAJO:

scenarist	Ivan POTRČ
režiser	Rajko RANFL
direktor fotografije	Tomislav PINTER
scenograf	Belica LUXA
kostumograf	Irena FELICIJAN
masker	Berta MEGLIČ
snemalec tona	Jože TRTNIK
montažer	Pika LUKEŽIČ
glasba	Jože PRIVŠEK
direktor filma	Ljubo STRUNA

S tovariškim pozdravom  
Viba Film



## novi slovenski film

### Ostarelost in zastaranost znakov

Kritika živi od konotacije, od "dodatnih", drugotnih, nejasnih, dvoumnih, prenesenih pomenov ter razčlenitve njihovega proizvodnega načina, kajti konotacija želi reči ravno to, da ni smisel nikoli dan, "sporočilo" nikoli preprosto, da je torej v tekstu (literarnem, filmskem) zmeraj določen presežek ali ostanek, ki vnaša motnjo v prosojnost funkcionalnega smisla in ki navidezno razvidnost sporočila nadgrajuje z evokacijami. Njene avanture je konec, če želi na koncu najti "čisto" evidenco sporočila in pristati na ravni denotacije ("prvotnega", "pravega" smisla), kajti v tem primeru spregleda, da je sama "denotacija le zadnja oblika konotacije" (R. Barthes, S/Z). In ravno tako s kritiško avanturo ni nič, oziroma se niti začeti ne more, če se sreča z delom, ki pretendira ravno na tako razvidnost sporočila, ki noče biti nič drugega kot sama denotacija, pa je zmeraj le njena fikcija. Ves kritiški posel se mora tedaj zadovoljiti le z zdolgočasnim ugotavljanjem, da je ta fikcija "prvega", "pravega", "naravnega" smisla plod ostarelosti in zastaranosti znakov, ki so jo proizvedli.

Vsi kadri zadnjega filma Rajka Ranfla "Ko zorijo jagode" so kot strani "osmošolske čitanke": napisani z naravnost pedagoško nazornostjo, ki vso pozornost očesa zaposli s prosojno čitljivostjo vzornega pomena. Vzornega oziroma vzorčnega: kadri se nizajo kot vzorci situacije, ki nikoli ne pokaže drugega kot svoj lastni kod (skrbna družina skrbi zase in svoje otroke; "prava" mladost je dobra in občutljiva za krivice; nekateri otroci so žrtve neodgovornih staršev itd.). Kadri želijo torej takoj "vse pokazati", doseči "čisto" denotacijo, raven "neposrednega" pomena. Samo delo filma sproti briše sledi svojih korakov, da bi izginilo v prosojnosti smisla, ki ga želi doseči. Učinek je neznosni vtis stereotipnosti, izvirajoč iz dejstva, da je "neposrednost", nazornost pomenov samo usedlina preživelih konotacij in

rezultat filmskega postopka, ki se od njih preživlja. Vtis stereotipnosti je tukaj ekvivalenten "vtisu realnosti", ki ga želi film proizvesti: njegova fikcija denotacije želi biti fikcija same stvarnosti, samega življenja, vendar stvarnost, ki je tu edino dejanska, je stvarnost koda, konvencije in stereotipa: zato so tudi nesrečne usode otrok v filmu brez vsakega učinka realnosti, ker so nesreča in žalost stereotipa ("stereotip je žalosten, ker ga konstituira omrtvelost govornice", R. Barthes, v *Tel quel*, 47).

Težnja po nazornosti in razvidnosti je za film še toliko bolj neugodna, če se primerja s knjigo, svojim prvim referentom, z istoimensko povestjo Branke Jurce, po kateri je v adaptaciji in scenariju Ivana Potrča posnet. Če je v knjigi Jagodina zgodba proizvod specifične literarne naracije in pisave, je film ostal navaden prenosnik že napisane in zunaj njega stoječe "zgodbe", ki jo le denotira in o njej informira z najnujnejšimi znaki. "Zgodbe" ni poskušal ponovno napisati, proizvesti v svoji pisavi, zato je tudi tisti edini element te pisave, ki je kazal nase (Pinterjeva fotografija), docela "izvisel" in se zreduciral na dekorativne kulise.

Čeprav je zgodba iz knjige skoraj v celoti ohranjena, pa so jo nekateri scenaristični poudarki prestavili iz atmosfere in območja nekakšne vsezmagajoče mladoletniške življenjske radosti v predel življenjsko-socialne tragike in drame. Morda bi lahko kot metafora te predstavitev služila krajša sekvenca iz zadnjega dela filma: pred tablo z napisom "osma danes in nikdar več" so v razredu zbrani učenci, ki tesnobno pričakujejo učiteljico slovenščine in njene ocene njihovih prostih spisov. Učiteljica razglasi, da sta najboljša spisa napisala Nejc in hrvaška učenka. To sta spisa učenca in učenke, ki ju oba muči izguba očeta, spisa žalosti in nesrečnih usod. Nista prebrana, ker ni toliko važna njuna vsebina kot ravno ocenitev, da sta najboljša. In najboljša sta, ker sta ganljiva in nesrečna in ker je po neki že skoraj mitični paradigmi moralna dobrota dobra le do nesrečnih, ki so edini lahko dobri.

Ves film je uglasitev zamolčane vsebine spisov in tiho dogovarjanje s kodi tradicionalistične naracije, ki prav zaradi nenehnega lastnega prepisovanja nikoli ne bo zaslišala glasu in občutila mesa dejanskosti.

Zdenko Vrdlovec

### Tavanje med stereotipi in šablonami

Ocenjevanje izdelkov domače filmske proizvodnje je bilo v vsej njeni tridesetletni zgodovini le v redkih svetlih trenutkih prijeten in hvaležen posel. To še posebej ni (gre morda, pogojno, le za dve, tri izjeme) v zadnjih nekaj letih. Na žalost ni izjema tudi najnovejši domači filmski izdelek *Ko zorijo jagode*, ki ga je kot svoj tretji celovečerni film režiral Rajko Ranfl. Res se ni lahko lotiti ocene filma, ki je problematičen kvečjemu zaradi doslednega izogibanja kakršnemukoli problematiziranju, pa najsi gre za njegovo fabulativno-sporočilno plat ali za režijski, filmsko pripovedni postopek. Zadnja leta, ko smo kot imperativ oznanjali odpiranje domačega filma k sodobni tematiki, smo morda prav v Bevčevih Gadih in Ranflovem filmu *Ko zorijo jagode* pričali najbolj drastični manifestaciji sprenevedanja, ko je sodobnost predstavljena in izrabljena zgolj kot dekor za nereflektirano, površno, če ne celo banalno poenostavljanje oziroma izmikanje, bežanje pred kakršnokoli odgovornostjo in angažmanom, ki ga implicite nosi v sebi vsaka živa in resna ustvarjalnost — tudi filmska.

Na simpoziju *Film in zgodovina*, ki je bil ob letošnjem FESTU, je bila med drugim izrečena misel, da je celo najslabši film vendarle

pričevanje o določenem času. Na žalost moramo brez ironije ugotoviti, da Ranflav film, pa naj ga gledamo s kateregakoli aspekta, priča o tem našem sedanjem času te toliko, da izvedemo, da je imela Ljubljana leta tega in tega nekaj modernih stolpnic in ploščadi, zelene avtobuse mestnega prometa, mladina pa je nosila kavbojke, ter kvečjemu še, da je na Iskrinem gramofonu poslušala Privškovo plesno glasbo. Vse ostalo pa, če odmislimo dekorativne elemente, vključno s kamerom Tomislava Pinterja, so v Ranflavem filmu stereotipi in šablone, znane iz tisočev ne le filmskih del, in so sodobne danes prav toliko kot pred pol stoletja.

Filmske obdelave problematičnega sveta mladih, zorečih ljudi, se nedvomno ni prvi lotil Rajko Ranfl. Omenil bi dva filma, ki sta vsak po svoje pendanta njegovemu izdelku, priložnost pa so ju imeli videti tudi naši gledalci. Prvi je bil predstavljen na Festu leta 1974 in nosi naslov Suzan in Jeremy in je melodrama v najbolj čistem, nepotvorjenem smislu, toda kot takšna je izpeljana do skrajnosti konsekventno, saj je romantično romantično, poetično poetično, nežno nežno in sentimentalno sentimentalno — skratka — vse je, kot to zahtevajo stroga profesionalna pravila ameriškega komercialnega filma. Drugi film pa je delo angleškega režiserja Barneya Platta Millsa Bronco Bulfrog, ki smo ga lahko videli na televiziji v okviru Filma tedna. Film je skrajno angažiran, toda ne transparentno ali verbalno, temveč je dejansko dosleden v vseh bistvenih elementih, v psihološki motivaciji, v socialno-razredni analizi, v filmski formi. Oba filma sem omenil kot skrajnosti, znotraj katerih tava Ranflavo delo.

Usodna napaka njegovega filma je namreč v tem, da niha na eni strani med melodramo ter vsem, kar sodi zraven, ter nekakšnim družbenim angažmanom, ki pa bi ga žal mogli vzeti bolj kot dramaturški pripomoček in vsiljiv alibi za psihološko motiviranje postopkov akterjev filmskega dogajanja kot pa resno, angažirano režiserjevo voljo prodreti pod sicer tanko in naivno spleteno tančico malomeščanskega sveta reda, dela in filantropstva, pri čemer se na koncu koncev izkaže, da je edini dejanskega režiserjevega zanimanja vreden objekt naravni

pričetek funkcioniranja erogenih con 14 ali 15 let starega dekleta. Če tem, sicer ne ravno prijaznim ugotovitvam prištejemo še za film najtežje odpustljivi greh — njegovo dolgočasnost, in to tiste jakostne stopnje, ko pustijo gledalca hladnega celo najbolj evidentni spodrsaljaji in nesporazumi, menim, da v zvezi s filmom Ko zorijo jagode ni več kaj dodati.

## Sašo Schrott

Avtorjeva ocena v oddaji "Oči kritike", TV Ljubljana, I. program, 13. aprila 1978

## Fantazmi "družinskega romana"

"Hudič, bi rekel človek / in naročil še četrta vina." Ali kar liter in vse skupaj poslal k hudiču, kamor tudi spada. Sodobna slovenska družina namreč, vsaj takšna, kakršno nam posredujejo otroško-mladinska filma *Sreča na vrvi* in *Ko zorijo jagode* ter televizijska nanizanka *Odprava Zelenega zmaja*.

Osrednje družine imajo eno glavno skupno lastnost, ki bi jo lahko označili s *pomanjkanjem medsebojnega (spo)razumevanja*. Odsotnost pristnega, brezinteresnega odnosa do otroka se najbolj jasno kaže v *Odpravi*: Janja je prisiljena zbežati od doma, hoče "kaznovati starše" oziroma prebuditi njihovo zanimanje do nje same, torej pozornost-ljubezen. Njena družina je parvenijska, razpolaga z vsemi označevalci višjega sloja (vključno z lastniško hišo kot idealom več kot polovice slovenskega življa), ostali dve (Jagodina in Matičeva) sta nekoliko bolj povprečni, razpolagata z označevalci srednjega sloja. Otrok sam je samo eden izmed statusnih označevalcev, zato mora končati šolo z odličnim uspehom, ne sme se vtikati v "stvari" drugih ljudi, obstajati sme zgolj kot objekt (po)hvale: starši se z njim pohvalijo, drugi hvalijo njegovo obleko, postavo, šolske uspehe. V svetu postvarelosti velja le kot stvar, ne pa kot samostojni subjekt delovanja.

Glavno skrb za družbeni in družinski videz otroka ima mati, saj so očetje prezaposleni (berejo časopis, režejo meso, so na delu v tujini, so zbežali stran). Falične matere ne dopuščajo otroku, da bi zrastle; vaginalni očetje branijo otroke pred materami, jim obljublajo, da bo bolje (Janji) ali jim kupujejo "predmete" in s tem odkupujejo svojo hladnost do njih. Hči-dekle (Jagoda) zato sploh ne more menjati objekta ljubezni "v družini", preiti z matere na očeta (ker je mati falična in oče vaginalen), kaj šele da bi ji uspelo menjati vodilno erogeno cono in preiti s klitorisa na vagino. Torej se lahko samo tušira in si je sama sebi temačni predmet poženja.

Sicer pa se družina (bodisi ta popolna ali nepopolna) nikoli ne javlja kot osrednji predmet opazovanja in analize. Starši se javljajo zgolj kot tandem *očemati* (in to ne glede na prisotnost/odsotnost očeta), ki ima omejevalno vlogo (prepoveduje večerne izhode, pogovore z nepoznanimi osebami, imetje psa ...). Očemati ne pozna pozitivnih oblik vzgoje (razen v obliki: "uči se, punca moja!") oziroma sploh ne pozna nobenih vzgojnih metod. Očemati kuha (in to z make-upom a la šesta ura jutraj), služi denar, obuja spomine na ofenzive in prve ljubezni, živi v lastni metapretečnosti in misli, da je skupno kosilo, med katerim ne sme nihče uporabljati ust za kaj drugega kot za žretje, osnovna vrednota skupnega življenja in porok medsebojnega tihega razumevanja. Očemati se obnaša ves dan tako, kot da bi gledal najzanimivejšo televizijsko nanizanko ali neposredni prenos nogometne tekme med Brazilijo in ZR Nemčijo, ob tem pa sploh ne gleda televizije. Nikoli — vsaj v teh treh stvaritvah ne! Ob vsem tem nizanju prizorov iz družinskega življenja se zato lahko pojavijo povsem nemogoče družine (otroci Breda, Grega in Milika s starši v Stuttgartu) kot čisti "okrask" pripovedi, ne pa kot primer, vreden vse pozornosti.

Skratka: sodobna slovenska družina se kaže kot fantazem "družinskega romana". Koga naj položimo na divan, scenarista, režiserja, koga drugega?

## Toni Gomišček

1 S sintagmo "družinski roman" se v prihoanalizi označuje fantazme, na osnovi katerih osebek domišljjsko preoblikuje odnose s starši.  
2 Kosovel, Hudič, bi rekel





Beograd 78

# Umetniška propaganda in propagandna umetnost

25. (jubilejni!) festival dokumentarnega in kratkometražnega filma v Beogradu 1978

Goran Schmidt



**5. festival  
jugoslovenskog  
dokumentarnog i  
kratkometražnog  
filma u beogradu** 17-24. MAJ 1978

Žal je ta festival edina prilika, ko je mogoče videti jugoslovansko proizvodnjo kratkih in dokumentarnih filmov vseh naših proizvodnih hiš (20) in vseh žanrov in zvrsti. Da jih televizija predvaja le kdaj pa kdaj in v mačehovskih terminih in da jih kinematografi ne uvrščajo redno v svoj program — vse to je že predmet distribucije in drugega razmišljanja; prav tako tudi na novo odkrita stara "inovacija" glede same organizacije festivala, ki je letos spet uvedel blagodejno selekcijo in funkcionalno oblikoval dnevne bloke po zvrsteh. Ostaja pa tisti "žal", saj bi kratki filmi v tesnejšem, bolj organiziranem in bolj agresivnem stiku z gledalcem gotovo poželi več uničujočih kritik povprečnih in podpovprečnih rokodelskih izdelkov in več pohval za tiste, ki v kratkem filmu vidijo samosvojo umetniško zvrst, ki jo je televizija osvobodila novičarske mentalitete, dnevne aktualnosti in reportažnega formalnega pristopa in ji dala možnost za specifičen razvoj — kritike in pohvale v takem smislu pa bi bile v

sedanjem stanju nujne. Predvsem kritike — pravi ustvarjalci že tako tisočletja nespametno vztrajajo brez pohval.

Ozrimo se najprej s prezirom na vse tiste filme, ki so ali neizvirni ali celo laž, ali pa so brez izvirnega koncepta in izpovedne strasti izkoristili konjunkturne jubileje, obletnice in aktualne sodobne pa tudi zgodovinske teme. Taki primeri so bili tako med igranimi kot tudi dokumentarnimi filmi — sodili bi med reklamne izdelke, ki pa bi si ravno s svojo nedoživetostjo delali medvedjo uslugo. Zato so toliko bolj izstopili maloštevilni filmi, za katerimi so pri nastajanju stale polnokrvne ustvarjalne osebnosti. Eden takih primerov je prav gotovo film režiserja Predraga Golubovića **MED ODDIHOM (U PREDAHU)**, posnet po noveli pisatelja Isaka Babelje, ki ponovno in znova dokazuje, da je prikaz časa narodnoosvobodilnega boja lahko zanimiv le, če je oblikovan zunaj klišejev in idealiziranja: vojna, vas, sinov beg v partizane, starši ustreljeni; v tišini, v predahu med boji, se sin vrne in najde domačo hišo izropano — izropali so mu jo sovaščani, sosedje. Tako se nam presenečenim (zaradi navajenosti na idealizirane stereotipe) cela vas pokaže kot monoliten afront do heretične družine, ki ji je življenjsko vodilo bilo in je upor. Ko sin, partizan, išče pokradene predmete po vaških hišah — v sovražni odsotnosti prebivalcev — in znaša v rodno hišo malenkostno imetje, ko tako zopet vzpostavlja staro, mu drobnjarkarstvo tega početja in nemoč, da bi dejansko vrnil vse, kakor je bilo, prekripita v decentni, poglobljeni, nepatetični in povsem nemi igri v edino možno odločitev

prave revolucije: vse prinešeno razbije, hišo zažge in — navidez nesmiselno — zaklene vrata že goreče hiše ter spravi ključ za srajco: to je njegovo, samo njegovo dejanje, on je njegov gospodar v vseh pogledih; ni zmaga, ni poraz, je samo odpoved, ki intimno zavezuje, bodočnosti še ni. V tem trenutku se v daljavi zasliši topovsko streljanje — vse je šele izhodišče za začetek. To je revolucija. Žirija ni imela težkega dela — prisodila mu je prvo nagrado.

Med igranimi velja omeniti še **POLDNE (PODNE)** Milenka Jovanovića, ki z že pozabljeno nesentimentalno mehko nekdanjih čeških mojstrov in umirjeno natančno izriše obisk matere z otrokom pri njenem ljubimcu nekega vročega poletnega dne. Kar navdušuje, je brezobzirnost, s katero je črtal vsakršno družbenopolitično relevantno in se posvetil izključno intimi, človeku in atmosferi kar tako — zato je film kljub ljubimcu, ki bi ga režiser lahko vodil malo manj groteskno, kakor tolmun tihe, vabeče in čiste — čiste! — vode. Umetnikova vznemirjenost nad aktualnim trenutkom pa je v treh drugih filmih, ob prisotnosti humorja seveda, nujno vodila v satiričnost in v še preveč blago ostrino: **VEN S TROTI!** (**NAPOLJE TRUTOVI**) Petra Lalovića, kjer čebelice pridno garajo in prizadevno mečejo iz panja trote, največji trot — čebelar — pa se za to prizadevnost zahvali tako, da scentrifugira, izžme napolnjene satovje; **IZLET** Vladimirja Basara, kjer se podeželje razkriva kot idila le ob nedeljskih invazijah bedastih izletnikov; ironični **117 Besima** Sahatčijua o plemenskih kosovskih komunah; in še risanka

KNJIGA Veljka Bikića, enominutni povzetek Orwellovega 1984, če omenim samo ta, ne edini dobri animirani film.

Na poseben način navdušujoč je film PLEZALCI (PENJAČI) Ranka Stanišića: dokumentarec o monterjih visokonapetostnih daljnovodov. Osvobajajoča je nonšalantna superiornost delavcev, ki na vrtoglavih višinah sestavljajo aluminijaste pajkove mreže, kjer je skrajni profesionalizem predpogoj preživetja in kjer obvladanje dela sega že onkraj nujnosti — je užitek, poezija, občutek ekskluzivnosti, posebna svoboda tam, kjer so sami in drugi ne morejo zraven; temu primerna je njihova lenobnost, letargično pretegovanje in nekakšna odsotnost, ko poležujejo na tleh, ki jih tokrat občutimo kot zemljo, kot neizbežno prekletstvo gravitacije, kot banalnost. V vedenju monterjev in na njihovih obrazih se večkrat kaže kakor odsev zavesti, da se ne snema samo film o njih, ampak da prestopajo v metaforo. Tej je bil namenjen tudi aplavz (kako se aplavzi med seboj lahko razlikujejo!).

Paradoks med propagando in umetnostjo je kakor po naključju najbolj izrazit pri filmih slovenske proizvodnje: nesramežljivo smo se opazovalci lahko ozrli po sosedih v dvorani trikrat, v vseh primerih na dan, ko so bili na sporedu namenski filmi. V to kategorijo so namreč prisodili tudi film Matjaža Klopčiča BENO ZUPANČIČ iz serije portretov, v katerem se je Klopčič inventivno, zvrsti in specifično filma primerno in funkcionalno, vrnil k tistemu filmskemu jeziku, ki ga je nevsiljivo, a opazno razvil v CVETJU V JESENI in tako filmično prikazal ne le portretiranca, ampak je s formalno dikcijo medija vključil tudi metodo dela in tehnološki postopek: tako je nastal ne samo portret, pač pa tudi film o filmu — ni ravno AMERIŠKA NOČ, saj je vsebinsko težišče bilo določeno, je pa vsaj ljubljansko popoldne.

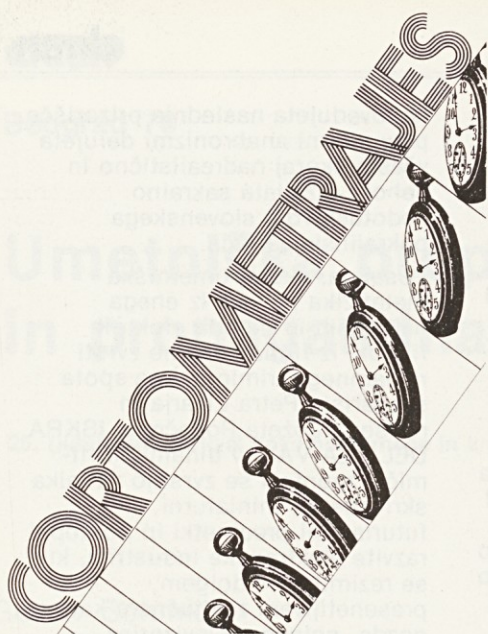
Izviren način prikazovanja kopice turističnih krajev Slovenije je ubral tudi Boštjan Hladnik v svojem POVABILU. Formalna povezovalca raznorodnih znamenitih prizorišč, ki v primerjavi z ambientom z anahronistično izbranimi rekviziti ali garderobo bodisi nakazujeta funkcionalno povezanost turističnih objektov bodisi

napovedujeta naslednje prizorišče, prav s temi anahronizmi delujeta včasih skoraj nadrealistično in nehote razbijata sakralno nedotakljivost slovenskega pokrajinskega kiča.

Posebna, skoraj umetniška metafizika pa veje iz enega najkrajših in najbolj učinkovitih filmov, iz filma banalne zvrsti reklamnega triminutnega spota scenarista Petra Likarja in režiserja Jožeta Pogačnika ISKRA DELA ZA VAS: v dinamični ritmični montaži se zvrstijo za laika skrivnostni, miniaturni, futuristični predmetki in postopki razvite elektronske industrije, ki se rezimirajo v dolgem, presenetljivem zaključnem kadru gozda, polnega televizorjev — očitno res nekdo dela za nas, le da nas v tem tehnicističnem svetu ni več, tehnika lahko funkcionira brez nas, sama zase. Ta poanta seveda reklamo spreminja že v antireklamo — film je prekratek, da bi nas vse to racionalno prešinilo sproti; očitno pa je delovala izrazna moč koncepta in izvedbe — sicer si dveh aplavzov v eni minuti ne moremo razložiti. To seveda niso vsi filmi tega festivala, toda kar zadeva mene, sem ostale pozabil.

Izlet / režija Vladimir Basara





# Razmišljanja o dokumentih

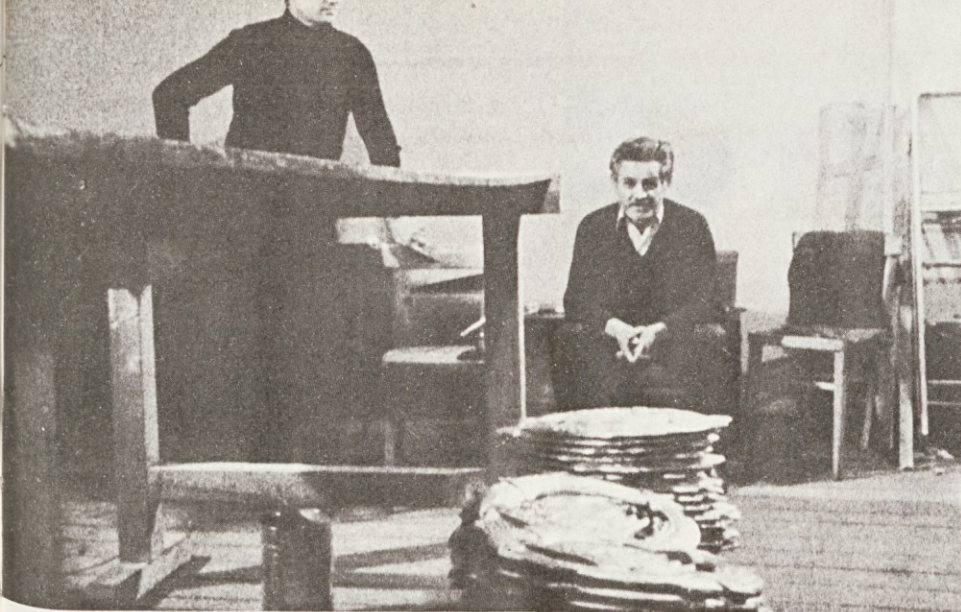
Favorizirana kategorija ni izpolnila pričakovanj

## Stanka Godnič

Iz jubilejnega Beograda smo se razšli z bledimi vtisi in nihče ni pisal panegirikov festivalu jugoslovanskega dokumentarnega in kratkega filma za njegovo srebrno obletnico. Kajti ob solidnosti tako imenovanega namenskega filma (ki je s Hladnikovim prispevkom segla celo v nadpovprečnost in bi bil ta vtis še podkrepljen, če ne bi žirija po svojevoljnih kriterijih premetavala filmov iz kategorije v kategorijo) in že prejšnja leta nakazanih, a letos dokazanih tematskih presukih kratkega igranega filma sta, žal, razočarali kategoriji, ki sta bili dolga leta jedro in pojem beograjskega festivala: animirani in dokumentarni film. Ob animiranem filmu, v katerem posebej očitno, a spričo pavšalnih proizvodnih pozornosti, namenjenih tej zahtevni zvrsti, peša Zagreb, dobivamo spodbudne oblike vsaj iz novo razvijajočega se središča animacije, iz Skopja. Ob dokumentarnem filmu pa se nimamo s čim tolažiti. Domala povsod je namreč zavladalo brezvetrje, z njim sta prišla nedomiselnost ali izpiljeni vizualni akademizem, hlad namesto strasti odkrivanja, vnaprej organizirani red namesto dramatičnega presenečenja. Teme, tiste prave, do srhljivosti vznemirljive kot barometri časa, se zadnja leta kar zaporedoma umikajo v sfero igranega filma. Dokumentarec izgublja svojo nekdanjo čvrsto klasično povezanost oblike in vsebine in postaja amfibija, kompromis med dokumentom in njegovo ponovitvijo pred kamero. Od tenke in pogosto varljive možnosti tega ponavljanja je odvisna njegova avtentičnost, pravzaprav njegova upravičenost. Seveda je še kako res, da je sleherni filmski dokument režijski,

organiziran poseg v življenjsko tkivo. Od Škanate in Štrbca, od Sremca mimo Žilnika, Gilića, Papića, Godine-Ačimovića, pa do Ljubojeva in mlade garde, se tega iz leta v leto bolj natanko zavedamo. Priče smo zanimivemu, latentnemu procesu osamosvajanja modernega filmskega čutenja od starih, utesnenih in zdaj očitno že okorelih kategorijskih pravil. In če je v tem čutenju, v tem osvobajanju, naš dokumentarec nekako zastal, zataval ali se zasukal v krogu, dopustil, da se je v pretakanju nekdanj nezdržljivih prvin vanj nakapljalo preveč konstruiranega, igranega, obenem pa dovolil, da se je njegova prisposodna moč in spontanost začela seliti v igrano sfero, je to morda kriza prelomnega, negotovega trenutka in ne avtorska nemoč. Morda. Tudi za druge misli je dal beograjski festival kar dovolj spodbude ... Ob njih je skorajda ganljivo izzvenelo prizadevanje žirije, da bi dokumentarnemu filmu za vsako ceno vrnila njegov primat: ob novih festivalskih pravilih, ki so zaukazala tekmovanje v posameznih kategorijah, je bil dokumentarcu prihranjen slavnostni nastop zadnjega dneva. Kar bi v kategoriji utegnilo narediti prehudo gnečo, je žirija dovolj spretno, čeprav kaj malo utemeljeno, odtujila v druge zvrsti. (Tako so bili z nastopom v "manj pomembni" namenski kategoriji prikrajšani na primer slovenski filmsko-televizijski portreti kulturnih delavcev — rekši, da je ta premik afirmacija zvrsti, med dokumenti pa je nedvomno ostal resnično mojstrski, a vendarle prav tako "zgolj kulturni" filmski spomin Lordana Zafranovića na Vladimirja Nazorja.) In kljub vsej sveži ljubkosti filma "117" še noben

beograjski "Grand Prix" ni tako blede izzvenel in ga je razumeti bolj za spodbudo mladim prištinskim filmskim dokumentarističnim hotenjem kakor pa za priznanje dosežku kot takemu. Slikovna pripoved o kosmetski družinski skupnosti, ki šteje sto in sedemnajst članov, orje sicer s traktorji in striže svoj naraščaj z električnimi brivniki (a bogvedaj, da bi ženske stopile v "moške" sobe in si ogledale večerni spored televizije), pa vsako jutro iz temne hiše vendarle združno pošilja fantiče in dekličke na skupno pot v šolo, je torej obveljala za letošnji beograjski vrh. Drži se ga marsikaj starega, med drugim jugoslovanska dokumentaristična zagledanost v slikovita nasprotja med včerajšnjim in današnjim. V njem je seveda tudi marsikaj svežega, spontanega in prijetnega — predvsem skladno sožitje avtorja z okoljem, ki ga upodablja resnično, ne samo razgledniško razumevanje, še kako pa mu manjkajo tiste in takšne virtuozne študioznosti, bodisi filmske bodisi človeške angažiranosti, kakršnim je beograjski "Grand Prix" pripadal v minulih letih. Sodba kritika se bolj nagiba k temu, da bi letos na prvo mesto uvrstil "Gole resnice" Novosadčana Prvoslava Marića, ki je odprl dosje državnega pravobranilca samoupravljanja in se bridko nasmejal v njem zbranim absurdom od podjetja (no, pa še državne grbe iz mavca prodaja), ki dobesedno živi na tuj račun, do neodprte poti do pravic zaposlitve in tudi anonimnih prijav, ki jih je vseeno treba raziskati. Res nova, res tudi zavzeto obdelana tema sicer ni docela skoncentrirana in urejena, je pa v njej udarna moč odločnosti in vere v ljudi, ki je nekoč barvala naše, danes že klasične družbenokritične teme.



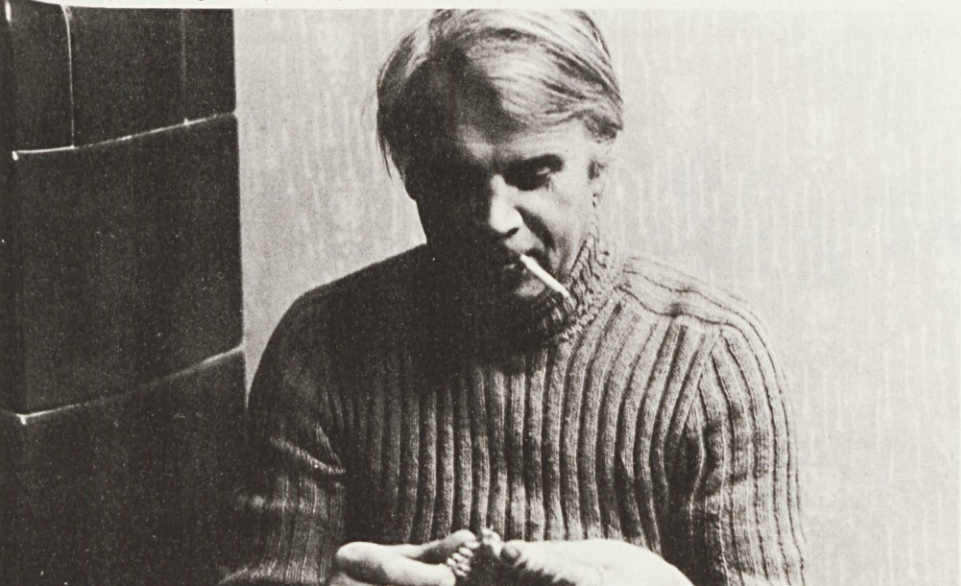
Gole resnice/scenarij in režija Prvoslav Marić

Kolonisti/režija Aleksander Stasenka



Delavka/režija Miroslav Mikuljan

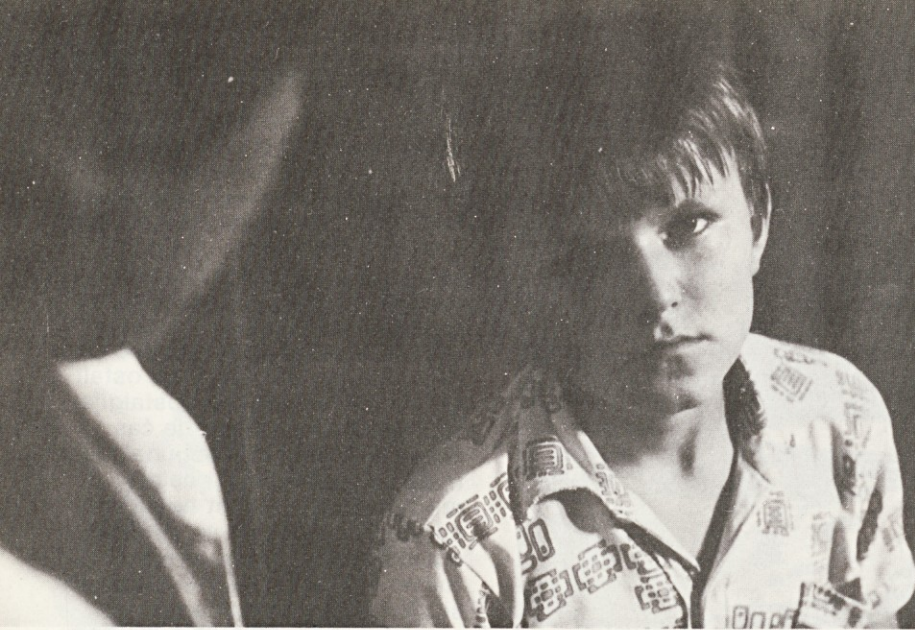
V glavnih vlogah/režija Milivoj Puhovski



Povsem brez priznanja, po eni strani sicer hvaljen, po drugi pa prizadeto grajan, je ostal na festivalu film Aleksandra Stasenka "Kolonisti"; vsekakor film, ki išče kostanj v žerjavici, ki pogumno tvega, ne prodaja dokončne resnice, se zgolj vprašuje, kaj je gnalo nekdanje vojvodinske koloniste nazaj v dalmatinsko podnebje in zakaj so drugi ostali na ravnini. Ali je kriva nostalgija, so krivi delovni pogoji, je čas pozabil na nekdanje obljube? Je treba na plodni zemlji delati drugače, bolj trdo kot na kamniti njivici? Ali pa se je, preprosto, preoblikoval čas, v katerem živimo. Filmsko izrazno sredstvo se dosledno podreja temu prepletu vprašanj in jih z okvirom okolja zgovorno ilustrira.

O neki drugi, splošnejši migraciji je govoril v Beogradu film, ki mu je vtisnil pečat scenarist Petar Ljubojev, "Obkroženo mesto" režiserja Ratka Orozovića; o gibanju, ki vodi ljudi z dežele v predmestja in jih postavlja pred mnogokrat težko razrešljivo nalogo stapljanja z urbanim okoljem. Žirija je, kot se je dalo izvedeti, selila film iz igrane v dokumentarno kategorijo, pa spet nazaj, kamor morda sicer sodi po svoji formi, po vsebini pa ostaja eno najbolj čvrstih in zanimivih dokumentarnih sporočil.

In kaj je o našem času še povedal naš letošnji dokumentarec? Bore malo! S "Plezalci" Ranka Stanišića se je z žanrsko temo zanimivega dela napotil v staro lepoto Gilicevega "Mostu"; s "Sprejemno postajo" Petra Krelje je dosegel vrh tveganja v aranžiranju socialne teme, o kateri izvemo več iz pogovorov kakor iz dejstev; z "Izletom" Vladimirja Basare je za las zgrešil izraznost izkoreninjenosti današnjega pridobitniškega malomeščančka z domačih kmečkih tal; posmehnil se je sfabriciranemu turizmu ("Za menoj, prosim"); prisluhnil želji po veliki pustolovščini filmskih žarometov ("V glavnih vlogah"); odigrano in neizvirno govoril o dilemi abortusa ("AB"); predal se je neotipljivemu prostoru ikarskih želja, mlade volje v ovenelem telesu; krivice, ki jo dela ljudem starostna betežnost ("Lahek in varen pristanek"); napotil se je med kaznjence v novoletno noč ("Srečno novo leto"); spoprijel se je z rastočo samoupravljalno zavestjo delavke, gospodinje, matere in žene ("Delavka"); se spustil v drobne rekreacijske užitke obmestnih vrtničarjev, ki jim bagri in asfalt kradejo košček sonca in zelenja ("Kraja sonca");

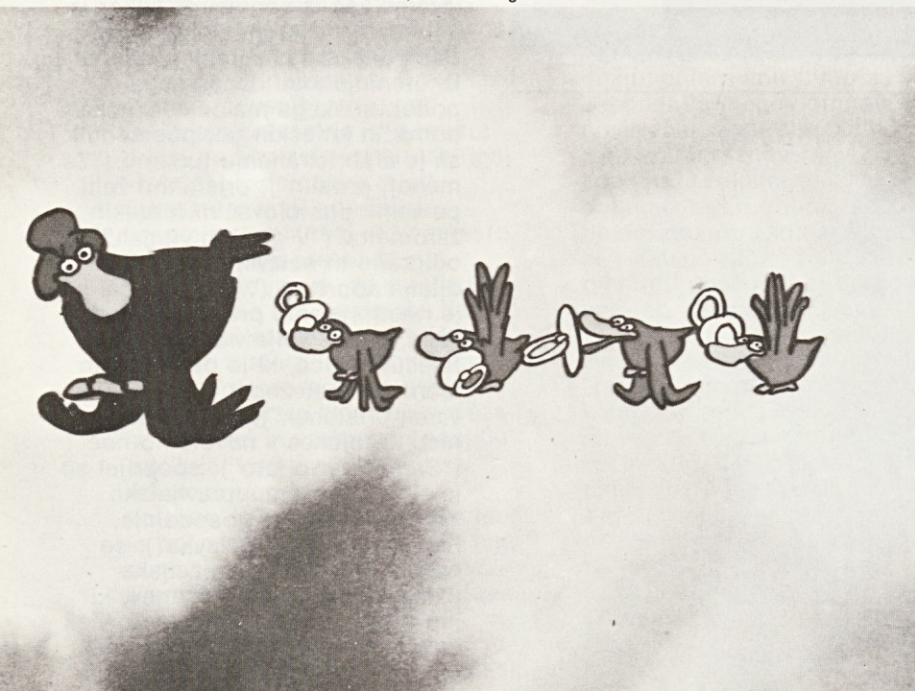


Sprejemna postaja / režija Petar Krelja

V predahu / režija Predrag Golubović



Ptica in črv / scenarij, risba, animacija, režija Zlatko Grgič



se zazrl v eksotiko starih derviških obredov ("Derviši"); za jubilej navrgel dvoje srečanj, Štrbčevo in Babajevo, s pred leti posnetimi temami in situacijami — ne da bi v vsem tem prepletu dobrih in manj dobrih, pomembnih in obrobnih tem zaživel v pravi, filmsko osvajajoči prizadetosti. Najbolj razočarani pa smo bili nad dokumentarnimi pogledi v zgodovino, ki so zamedleli v kopici že poznanega arhivskega gradiva in njegove komparacije s sodobno panoramsko barvitostjo, saj ta, kot menijo avtorji, sama od sebe diha optimizem in priča o razvoju ...

Da so intenzivne izjeme še vedno mogoče in še kako dobrodošle povrh, je bolj zgovorno povedal Lordan Zafranović z "Rojstnim krajem Vladimirja Nazorja", s še eno svojih razkošnih mediteranskih razpoloženskih impresij, in malo manj zgovorno, a zato zelo natančno, Dejan Kosanović v "Obleganju Beograda" s predstavitvijo detajlov starega bakroreza. Lepa misel "Abecednika prvoborca" o partizanski učiteljici in njenih učencih po tridesetih letih je bila za dragoceno temo preveč zlikana; "Ko je bilo nebo nad Beogradom črno" je zanimivo vzporejanje dveh front krutega vojnega letalskega spopada, agresorske in majhne, hrabre branilske. Vse drugo, revoluciji in njeni tradiciji posvečeno, je tonilo v povprečju, tudi filmski portreti predsednika Tita, še posebej ob misli na lansko Štrbčevo mojstrsko miselno in vizualno kompilacijo. Ko smo že pri povprečju, se zaskrbljeno in z bridkostjo spomnimo slovenskega festivalskega prispevka, ki se je v konkurenci (z izjemo namenskega in EPP filma) komajda pokazal. Premogel je tri slabe in veliko preskromne risanke, nobenega igranega filma ni bilo v njem, dokumentarcev zelo malo in kreativno zelo tihih. Zanimivo in spodbudno zamisel, da snemamo današnji trenutek naših vidnih kulturnih delavcev, pa je žirija v selektivnem postopku odrinila v namensko kategorijo. Trije od štirih so upravičeno pristali v informativni sekciji, Klopčičev "Beno Zupančič" si je s sproščenim pristopom in igro montaže, ki je sproti veselo razdirala protokol, prislužil eno redkih nagrad za slovensko proizvodnjo. Kupček ni dovolj visok, da bi zbujal upanja v počitek na lovorikah. Ravno narobe — opozarja, resno in glasno, da bi kazalo slovenski kratki film končno zastaviti korenito drugače!

## Ta mračni predmet poželenja

(Cet obscur objet du desir)

scenarij: Luis Bunuel, Jean-Claude Carriere po romanu "Ženska in lutka"  
 Pierra Louysa  
 režija: Luis Bunuel  
 fotografija: Edmond Richard  
 vloge: Fernando Rey, Angela Molina, Carole Bouquet, Maria Asquerino  
 proizvodnja: Francija — Spanija, 1977  
 jugoslovanska distribucija: Makedonija film, Skopje



Kakor smo se na lanskoletnem FEST-u hahljali mojstru Hitchcocku in njegovi DRUŽINSKI ZAROTI in ugotavljali, kako se je virtuoz kriminalke poigral z lastnim žanrom, ko je grozljivo in srhljivo napetost modro, času in razvoju zvrsti primerno, začel nadomeščati s humorjem in ironijo, prav tako se tudi ob Bunuelovem zadnjem filmu z letošnjega beograjskega sejma distributerjev, ob TEM MRAČNEM PREDMETU POŽELENJA ne moremo izogniti občutku, da je filmski bard nadrealizma v svojem zadnjem delu sicer ostal zvest svoji osnovni naravnosti, vendar ne v tisti ostri, zagrizeni, zagnani, bojeviti in agresivni podobi, pač pa bolj na način nonšalantne ironije in dobrohotne ljubezni do lastnih umetniških konceptov, ki kakor da jih je presegel, povsem odreči pa se jim še ne more in tudi noče. S tem ko strast do prikazovanja spolnosti v okrilju podzavesti, nemalokrat do prav na to navezujoče se blasfemične kritike krščanstva ter do vrelca nadrealistične fantazije ni verjetno manjša, ampak samo drugačna, se vsi naštetih elementi niso pokazali kot že obrabljeni in izpeti, pač pa po svoje sveži. Vprašanje seveda je, katerega Bunuela imamo rajši, vsekakor pa drži, da je poigravajoči se Bunuel manj prodoren, manj zanimiv in bolj prazen, kot ga imamo v spominu sicer.

Zakaj v filmu gre? Ugleden gospod na železniškem peronu poprosi sprevodnika za vedro vode in ga zlije na dekle, ki je očitno zadnji hip prihitelo za gospodom na vlak. Njegove dobro vzgojene sopotnike vendarle premaga radovednost in poprosijo polivalca, da jim razloži ozadje dogodka. Tako v retrospektivi izvemo zgodbo gospoda, ki se je zaljubil v revno dekle in storil vse, da bi jo osvojil, a dekle je kaj muhasto — kljub načelnim pristankom in obljubam ter zagotovilom, da ga ljubi, vztraja v svojem deviškem statusu in preizkuša uglajenega in potrpežljivega ljubimca do skrajnih meja njegove zadrževane moškosti. Ko pa gospodova potrpežljivost preseneča že tudi gledalca, ogoljufani prosilec pošteno premlati predmet svojega poželenja in se z vlakom odpravi znosnejšemu življenju naproti. Ob koncu njegove pripovedi pa se v kupeju pojavi dekle in mu vrne milo za drago prav tako z vedrom vode. Poleg tega se celotna uokvirjena pripoved konča z razrastom elementa, ki se v filmu mimogrede večkrat pojavi — osebe

se namreč gibljejo v malce moreči atmosferi izvršenih ali možnih terorističnih napadov; in prav njihova podtaknjena bomba na koncu uplini gospoda in dekle, ki se, zopet skupaj, sprehajata po ulici.

Poleg obskurnosti zgodbe je Bunuel iz zvestobe svoji tradiciji vnesel v film dvojno zasedbo dekleta — igrata jo izmenično dve igralki, resda podobni druga drugi in za gledalca dovolj opazni, ne pa tudi za junaka, ki vsakokratne spremembe sploh ne opazi. Metafora za žensko muhavost? Za slepo ljubezen? Ali je pomembno, da je gospod buržuj in dekle iz propadle meščanske družine? Tu je tudi še klošarski žakelj, ki ga gospod kdaj pa kdaj prenaša s sabo, tudi v najiminenitnejše restavracije, ki ga, take kot so, ob odhodu na to seveda tudi vljudno opozorijo; prav gotovo je to eden najbolj duhovitih prebliskov z nemajhno mero režiserjeve samoironije: portirjevo opravilo kakor da je Bunuelova samorefleksija na "pozabljene" nadrealistične elemente.

Kljub odlični režiji pa kaže, kakor da je film le razširjen prizor iz njegovega ANDALUZIJSKEGA PSA (1929), ko se mladenič ne more približati golemu ženskemu telesu: mladenič je zrasel v Fernanda Reya, ki tokrat bolj eksplicitno stoji pred zaklenjenimi kovanimi vrati, za katerimi se pred njegovimi očmi izvoljenka strastno predaja ljubimcu; tudi s patološko ljubosumnostjo filma ON (1953) bi bila možna korespondenca.

Ne da bi bili obsedeni od želje po jasnosti in — po možnosti! — družbeni konstruktivnosti in z zavestjo, da simboli po svoji naravi niso razločljivi do kraja, pa se vendarle zdi, da je v TEM TEMNEM PREDMETU POŽELENJA za spremembo enkrat le povedek skrit v osebk in da Bunuel tokrat ni dal kaj več kot ironično miniaturo na nadrealistični način.



## Luis Bunuel

Rojen 1. 1900 v Calandi (Aragonija, Španija). V dvajsetih letih pride v Pariz. Dela kot asistent Jeana Epsteina. L. 1928 skupaj s Salvadorom Dalijem snema svoj prvi film. Od 1935 producent v Španiji. Emigrira v Ameriko, kjer dela na različnih področjih v newyorškem Muzeju moderne umetnosti in v Hollywoodu. Nato se preseli v Mehiko.

### Celovečerni filmi

- 1928: ANDALUZIJSKI PES (Un Chien andalou)
- 1930: ZLATI VEK (L'Age d'Or)
- 1932: ZEMLJA BREZ KRUIHA (Las Hurdes)
- 1947: VELIKI CASINO (Gran Casino)
- 1949: VELIKI ZENSKAR (El gran Calavera)
- 1950: POZABLJENI (Los Olvidados)
- SUZANA (Susana)
- 1951: V NEBO VZETA (Subida al Cielo)
- HČI PREVARE (La Hija del Engano)
- ZENA BREZ LJUBEZNI (Una Mujer sin Amor)
- 1952: ZVER (El Bruto)
- ROBINSON CRUSOE
- ON (El)
- 1953: VIHARNI VRH (Cumbres Borrascosas)
- ILUZIJA SE VOZI S TRAMVAJEM (La Ilusion Viaja en Tranvia)
- 1954: REKA IN SMRT (El Rio y la Muerte)
- 1955: ZLOČINSKO ŽIVLJENJE ARCHIBALDA DE LA CRUZA (Ensayo de un Crimen)
- TO SE IMENUJE ZORA (Celle s'appelle l'Aurore)
- 1956: SMRT V VRTU (La Mort en ce Jardin)
- 1958: NAZARIN
- 1959: MRZLICA SE DVIGA V EL PAU (La Fievre monte á El Pao)
- 1960: DEKLE (The Young One)
- 1961: VIRIDIANA
- 1962: ANGEL UNIČENJA (El Angel Exterminador)
- 1964: DNEVNIK SOBARICE (Le Juornal d'une Femme de Chambre)
- 1965: SIMON PUŠČAVNIK (Simon del Desierto)
- 1966: LEPTICA DNEVA (Belle de Jour)
- 1970: TRISTANA
- 1972: DISKRETNI ŠARM BURŽOAZIJE (Le Charme discret de la Bourgeoisie)
- 1974: FANTOM SVOBODE (Le Fantome de la Liberté)
- 1977: TA MRAČNI PREDMET POŽELNJA (Cet obscur Objet du Desir)



## Dvobojevalca

(The Duellists)

Francoski filmski kritiki so celovečerni prvenec Ridleyja Scotta uvrstili ob Kubrickovega **Barryja Lyndona**, ki jih je navedel na idejo o rojstvu novega filmskega žanra, imenovanega "cinéma-musée". Ta oznaka naj bi se nanašala na bolj, ali manj, eksplicitna razmerja med filmom in slikarstvom časa, v katerem se dogaja filmska pripoved. Razne komparativne estetike so v smislu odkrivanja "correspondance des arts" že večkrat poskušale opredeliti vlogo slikarskega načina mišljenja pri kompoziciji filmskega prizora, v zadnjem času pa je aktualno razmišljanje v nasprotni smeri — analize določenih modelov in slogovnih usmeritev sodobne slikarske prakse (Cremonini, Monory, nekateri hiperrealisti, delno Bacon in na poseben način Adami) odkrivajo vplive filmskega kadriranja na likovno produkcijo reprezentacijskega tipa (cf. Pascal Bonitzer, *Décadrages, Cahiers du cinéma*, n. 284, jan. 1978, pp. 7—15).

V Kubrickovem in Scottovem primeru gre za dvojno referenčnost — odnos med filmom in literaturo ter odnos med filmom in likovnostjo. Ta izhodiščna postavka pa ima, kljub načelni sorodnosti in mnogim identičnim paralelam, v obeh individualnih rešitvah več specifičnosti. Medtem ko Thackerayeva literarna predloga za Barryja Lyndona opisuje dogodke iz pisateljve sodobnosti in je tudi delo Kubrickovega snemalca Johna Alcotta, s pomočjo posebej prirejenega optičnega mehanizma kamere ter ob naravni svetlobi sveč uspelo kar se da dosledno prenesti v filmski medij mojstrovine angleškega in holandskega slikarstva 18. stoletja, sta režiser Ridley Scott in snemalec Frank Tidy konceptualizirala svoj avtorski pristop drugače. Novela Josepha Konrada *The Duel* (Dvoboj), prvič objavljena leta 1908 pod naslovom *The Point of Honor* (Vprašanje časti), je bila osnova scenariju, ki zvesto sledi poteku besedne pripovedi, obravnava pa dogodke iz časa Napoleonovih vojnih pohodov in prva leta restavracije monarhije. Pričakovati bi bilo torej, da se bodo likovne rešitve v filmu nanašale na neoklasicizem kot na prevladujoči zgodovinski slog časa in umetnost obdobja po francoski revoluciji oziroma Napoleonove dobe par excellence (npr. Davidove upodobitve Korzičana), toda Frank Tidy je Zeissovo optiko in Alcottove izkušnje z osvetljevanjem izkoristil zato, da je Scottovi ekranizaciji Conradove novele dal tisto dimenzijo, ki poudarja zgodovinskost oziroma še več, tisto relativno brezčasovnost, ki je izredno blizu moderni senzibilnosti. Posnetki krajine tako ne prikrivajo svojega dolga angleškemu pejsažizmu, upoštevajo pa tudi izročilo italijanskega in francoskega "arkadijskega" krajinarstva, ki se začne že v 17. stoletju, nadaljuje skozi vse 18. in živi še v neoklasicizmu — primere najdemo celo pri našem Francu Kavčiču. Posebno zanimive so v **Dvobojevalcih** izpeljave interierov: kadri se začenjajo v subtilni koloristični maniri J.B.S. Chardina kot tihožitja, ki se z vožnjo kamere nazaj spremenijo v enega izmed številnih elementov dekora, ki bi jih gledalec v kratkem časovnem presledku, namenjenem celostnemu zajetju prizora, prav gotovo prezrl. Za razliko od Kubricka, ki gradi na množičnih prizorih, se Scott, sledeč Conradovemu tekstu, izogiba kakršnimkoli deskriptivno-ilustrativnim ponazoritvam pohodov in bitk **Velike armade** ter ves potek dogajanja izpeljuje skozi specifičnost individualnih usod dveh oficirjev, slovitih cesarjevih huzarjev, ki se srečujeta bodisi v zaledju bodisi v presledkih med odločilnimi spopadi na proslulih bojiščih od Strassbourga prek Moskve do Waterlooa. Premišljen izbor slikarskih referenc ima nesporno namen poudariti to naravnost: kot v začetnih sekvencah prepoznavamo Chardinov intimizem v tihožitjih in žanrskih mizanscenah, tako se na koncu soočamo z romantičnim občutenjem krajine, značilnim za kakega Casparja Davida Friedricha, Philippa Otta Rungeja ali, v prizorih na posestvu barona D'Huberta, Johna Constablea.

V tako zastavljenem vizualnem okviru se odigrava drama strasti, zaporedje dvobojev, katerih vzrok je droben incident, za enega izmed nasprotnikov popolnoma logična izpolnitev vojaške dolžnosti, za drugega nezaslišana žalitev.

scenarij: Gerald Vaughan-Hughes po noveli Josepha Konrada "Dvoboj"  
režija: Ridley Scott  
kamera: Frank Tidy  
glavne vloge: Harvey Keitel, Keith Carradine, Christa Raines, Edward Fox, Albert Finney  
produkcija: Velika Britanija, 1977, Enigma Production  
jugoslovanska distribucija: Avala profilm, Beograd



Nasprotnika, Armand D'Hubert in Gabriel Florian Ferraud, se prvič srečata med bivanjem njunih polkov v Strassbourgu 1808 kot mlada poročnika: D'Hubert na ukaz svojega predpostavljene poišče Ferrauda v salonu neke dame, razboriti Ferraud ga zato izzove in treba je, kljub absurdni neutemeljenosti izziva, zadostiti kodeksu vojaške časti. Poročnik Ferraud, sin gaskonskega kovača, v bojevanju in vojaški karieri vidi edini način uveljavitve, ki presega kodificirano pot vzpenjanja po družbeni lestvici, zaveda se, da so vojaški zakoni enaki tako za plebejske kot za plemiške sinove, prepričan je v svoje borilske sposobnosti pa fanatično udejanja kot občutek premoči v obračunu z razrednim sovražnikom. Vsakokrat, ko se regimenta, v katerih služita dvobojevalca, snideta na bojišču ali v zaledju, sta nasprotnika napravila korak navzgor v vojaški hierarhiji — le tako je namreč mogoče njuno dvobojevanje, ki se vsakokrat konča z večjimi ali manjšimi ranami, vendar do končnega uničenja, ki si ga Ferraud postavi za cilj, ne pride. Kot poročnika prekrizata papirje, kot stotnika se spopadeta z meči, kot polkovnika si združita nasproti na konjih, kot generala si med umikom iz Rusije izbereta za orožje pištoli.

Kodeks vojaške časti je Ferraudu izgovor za strast po maščevanju, D'Hubert, ki je preudarnejši, se skuša dvobojem izogibati, toda ta skrivnostni imperativ, institucija časti, je močnejši celo od uradne prepovedi dvobojevanja. Šele v zadnjem srečanju, ko je hrup topov in žvenket sabelj po ravninah Evrope utihnil, ko je Bonaparte žalostno končal na Sv. Heleni in so v Franciji znova na oblasti monarhisti, Armand D'Hubert, ki se pripravlja, da prevzame dolžnost brigadnega generala, z zvijačo premaga svojega večnega preganjalca, okorelega veterana, ki ne more preboleti cesarjevega poraza in svoje sovraštvo do previdnega barona utemeljuje z razširjanjem govoric, da D'Hubert **nikdar** ni ljubil svojega velikega vojskovodje. Toda D'Hubertova mirna, k razmišljanju nagnjena narava Ferraudovi sli po ubijanju zopetavi svoje hotenje po razumetu in spoštovanju človekovega dostojanstva: premagancu, čigar življenje mu je prepuščeno na milost in nemilost, dovoli svobodno oditi, dolg časti je poravnal, odpira pa se tudi novo obdobje v njegovem življenju.

Z izrednim likovnim esteticizmom izpeljana pripoved o strasti in razumu, o sovraštvu in razumevanju, o fanatizmu in družbenih kodih, se zaključí s tipično romantično osvetlitvijo prizorišča: simbolično bi to lahko razumeli kot namig na povezanost filmske pripovedi, ki se je ravnokar iztekla, z značilnostmi dobe, ki prihaja — obdobja, ki je tako poudarjalo človekove strasti in skrite vzgibe ter hkrati znalo tako jasno misliti samo sebe.

Brane Kovič



## Ridley Scott

Rojen 1938. Študira umetnost in želi postati slikar. Na londonskem Royal College of Art nadaljuje s študijem iz scenografije, a se kmalu zaposli na BBC kot oblikovalec. Režira številne reklamne filme in mnogo uspešnih programov in serij angleške televizije. "Dvobojevalca" sta njegov celovečerni prvenec.

1977: The Duellists (Dvobojevalca)

## Izjava režiserja

Ta film so primerjali z BARRYJEM LYNDONOM samo zato, ker se dogaja v istem stoletju. V resnici sta to dva povsem različna filma. Mislim, da smo uspeli dočarati atmosfero in čas vizualno tako, da je vse lepo videti in da film deluje kot umetniška stvaritev. Toda tej celoti pripadajo tudi elementi nasilja, ki ni nikakršno izjemno nasilje, vendar omogoča, da je film komercialno zanimiv. Mislim, da je film ocenjen kot komercialen film, ki bo dosegel povprečen uspeh. Pri oblikovanju filma smo delali z veliko resnostjo, zato smo že od samega začetka mislili na to, da ne bi bil namenjen zgolj posebni publiki. Konec koncev je film za masovne potrebe edina zvrst, ki me zanima. Conradova čvrsta in koncizna knjiga z originalnim naslovom "Vprašanje časti" govori, če sledimo njenim osnovnim linijam, o fanatizmu in obsedenosti. Bal sem se, da bom padel v past časa, v katerem se dogaja literarno delo, vendar sem občutil, da je to sodobni roman, predvsem v pogledu oblikovanja obsedenega lika, ki ga igra Harvey Keitel. Moč, ki ga žene v akcijo, je v bistvu fanatična. Film se zelo dosledno drži Conradove knjige, ki jo je pisatelj napisal na podlagi resničnega novinarskega sestavka o Fournierju in Dupontu, o dveh ljudeh, ki sta živela v času Napoleonovih vojn in sta napredovala od mladega oficirja do generala. V tem vmesnem času sta se šestkrat dvobojevala.

## Peti pečat

(Az ötödik pecsét)

režija: Zoltán Fábri  
 scenarij: Zoltán Fábri po romanu Ferenc Sánta  
 fotografija: György Illés (Eastmancolor)  
 glasba: György Vukán  
 igrajo: Lajos Oze, Sándor Horvát, László Márkus, Ferenc Beneze, István Dégi,  
 Zoltán Latinovits  
 proizvodnja: Studio Budapest, Madžarska, 1976  
 jugoslovanska distribucija: Makedonija film

*Poznam tvoja dela; ime imaš, da živiš, pa si mrtev. (Raz 3, 1)*

Sodobni apokaliptični teoretiki množice so zapisali: "... v primeru večjih katastrof (naravnih ali družbenih) ali v stanju strahu, iz katerega ni hitro opazne rešitve, je edina reakcija množice ne-reakcija, apatija."

Fábri nas že takoj, v samem začetku filma, prestavi iz vloge gledalca filma v vlogo gledalca-v-filmu, v opazovalca te "apatije". To doseže z uporabo anonimnega plana, s postavitvijo igralcev v nekoliko bolj osvetljeni kot sicer ogromnega in temačnega praznega kavarniškega prostora.

Nato nas z več kot uro personaliziranih planov napravi soudeležence brezizhodnih pogovorov skupinice predstavnikov srednjega sloja in le posredno, kot soudeleženci teh pogovorov, izvemo, da se "zunaj" odvija vsakodnevna drama fašizma v agoniji. Skupna lastnost naših sogovornikov je volja do življenja oziroma do **preživljenja**. Navajeni so ustaljenosti, ki omogoča drobna preračunavanja ("naj grem spat k ljubici, ali k ženi", "naj dam sosedi na kredo, ali ne"). Navidezna sloga se poruši že takrat, ko jim eden izmed njih pove parabelo o dobrostoječem in ne preveč poštenem vladarju in hlapcu, ki gre mimo vseh mučenj z zavestjo, da "dela prav" in da "se mu godi krivica". Njihova (naša) naloga je odločitev za eno ali drugo varianto v primeru ponovnega rojstva. Uporaba momenta nujnosti odločitve je Fábriju omogočila prikaz vsakega izmed sogovornikov izven kavarniške sobe in istočasno anticipacijo kasnejše, mnogo pomembnejše in stvarnejše dileme, pred katero jih je postavil taisti nacistični režim, pred katerim so kot noji v pesek skrivali glave v kavarno.

Mladi učenec plitke kompilatorike misli Sorela, Pareta, Hegla, Nietzscheja, Spenglerja, Schopenhauerja, Gobineauja, Chamberlaina in Ortege y Gasseta jih je najprej izničil kot ljudi, jim razbil vse vrednote, ki so jih dolga leta gojili in ki so jih držale pri življenju ("tvoja žena je kurba"), jih pretepel in jih končno, po intervenciji malo večjega (plitkega) kompilatorika, postavil pred dilemo življenja-smrti.

Njihova osvoboditev je bila povezana z oklofutanjem rodoljuba, ki je vrgel bombo na vozilo nacistov. Mali ljudje so iznenada zrasli, odločili so se za smrt. Razen enega.

Razen tistega, ki je skrival otroke staršev, izgnanih v koncentracijska taborišča. In ko se on z na ta način pridobljeno "svobodo" oddaljuje od prizorišča drame, bombe zaveznških letal podirajo zapor.

Film se tako konča v trenutku, ko postane najbolj zanimiv, ko zanika ideološko redundanco filmov, ki obravnavajo vedenje malega človeka v obdobju fašizma, oziroma v trenutkih važnih odločitev sploh. Fábri nas je potegnil v film — s kom naj se sedaj identificiramo? Tisti, ki so šli v smrt, so nam morda bližji (tako nas vsaj uči večina tovrstnih knjig, stripov, filmov, TV nanizank). Vendar je taka reakcija reakcija "nizkotnega ljudstva", o katerem je Ortega y Gasset zapisal: "Upor množic ni pozitiven poskus, vstopiti v višje oblike življenja, ampak je patološko prizadevanje nekvalificiranih, da bi delovali kot kvalificirani." Tisti, ki so v Fábrijevem Petem pečatu šli v smrt, so se le delno "odkupili": njihovo junaštvo je zgolj navidezno, s svojim ravnanjem niso nikomur koristili (in v bistvu tudi nikomur škodili). Njihova smrt je lahko le osebni obračun s svojim dotedanjim ravnanjem, z izogibanjem sprejemanja odločitev v vseh letih vojne, z mirnim čakanjem, da gre vse skupaj "mimo". Te praznote malomeščanskega življenja, skrivanja za zapeček vse do trenutka, ko ti nekdo stopi na žulj, ne more zapolniti romantična odločitev za smrt.

Vendar ta film lahko "beremo" (razumemo) tudi drugače: iti v smrt z zavestjo, da bi se lahko osvobodil z relativno nezahtevno gesto, z oklofutanjem domoljuba, je (spet: lahko) potrditev vere v humanost ljudi, v človeško dostojanstvo kot tako (Fábri). Tako pojmovano človeško dostojanstvo nam tudi odpira peti pečat, za katerim so "duše umorjenih zaradi božje besede in zaradi pričevanja, ki so ga dajali. In zavpili so z močnim glasom, govoreč: 'Doklej, Gospod, Sveti in Resnični, ne boš sodil in maščeval naše krvi nad onimi, ki prebivajo na zemlji?' In dano je bilo vsakemu izmed njih belo oblačilo in jim je bilo rečeno, naj počakajo še malo, dokler se ne dopolni število njihovih sohlapcev in njihovih bratov, ki morajo biti umorjeni kakor oni sami." (Raz 6, 9—12)

Toni Gomišček





## Zoltán Fábri

Rojen 1917 v Budimpešti, študiral slikarstvo in igralstvo, začel kot scenograf in gledališki režiser. Sedaj profesor na Visoki šoli za gledališče in film.

- 1951: KOLONIJA (Cyarmat a föld alatt) — korežija
- 1952: BURJA (Vihar)
- 1954: ZNAK ŽIVLJENJA (Eletjel)
- 1955: VRTILJAK (Körhinta)
- 1956: GOSPOD PROFESOR HANIBAL (Hannibál tanár úr)
- 1957: NORI APRIL (Bolond április)
- 1958: SLADKA ANA (Edes Ana)
- 1959: ZVERINA (Duvad)
- 1961: DVA POLČASA V PEKLU (Két féldió a pokolban)
- 1963: STEMNITEV (Nappali sötétség)
- 1964: DVAJSET UR (Húsz óra)
- 1965: VIZIVARÓSKO POLETJE (Vizivárosi nyár)
- 1967: POSEZONA (Utószézon)
- 1968: OTROCI PAVLOVE ULICE (A Pál utcái fiúk)
- 1969: DOBRODOŠLI, GOSPOD MAJOR (Isten hozta, őrnagy úr)
- 1971: MRAVLJÍŠČE (Hangyaboly)
- 1972: PLUS MINUS EDEN DVA (Plusz minusz egy nap)
- 1975: 141 MINUT NEDOKONČANEGA STAVKA (141 perc a befejezetlen mondatból)
- 1976: PETI PEČAT (Az ötödik pecsét)

## Izjava režiserja

"Teme mojih filmov so dokaz moje monomanije, ki pa se je razvila že prej in nehote, iz ožjega in širšega sveta, ki me obkroža. Ko sem pred enaindvajsetimi leti režiral svoj prvi film, tega še nisem slutil. Kasneje, po "Vrtiljaku" (1955) in "Profesorju Hanibalu" (1956) sem prešel z impulzivnega na namerno odbiranje tematik. Hotel sem analizirati bolne konflikte, nasilje, s katerim se soočajo nemočni ljudje — govorim o enostavnih, malih ljudeh, o ljudeh, ki zelo težko najdejo svoje mesto v viharju zgodovine.

Poniževanje človeškega dostojanstva označuje določena obdobja naše zgodovine, največji napad na človeško dostojanstvo pa je bilo — vsaj v toku mojega življenja — obdobje fašizma. In kjerkoli se danes pojavi negativna sprememba ali nov primer razžalitve človeškega dostojanstva, vedno je v ozadju fašizem. Zato moji filmi opisujejo in analizirajo značilnosti fašizma. Raziskati hočem njegovo bistvo, njegove metode in mehanizme. Počutim se odgovornega, svariti in opozarjati pred fašizmom. "Peti pečat" mi je dal novo možnost analiziranja in to iz drugačnega zornega kota kot v prejšnjih filmih.

Roman Ferenc Sante, ki se je pojavil 1963. leta, odraža kljub grenki ironiji in dramski ostrini humanost in optično vero v človeštvo. Ko se je potrebno odločiti, in to v kritičnih trenutkih, zblede vsa mala preračunavanja in ljudje so pripravljeni umreti polni dostojanstva. Osebe iz "Petega pečata" gredo v smrt preplašene, toda ne kot podleži. V tem smislu sem razumel Santin roman in njegovo resnico. (Bilten Festa '78)

## Ifigenija

(Iphigenie)

scenarij in režija: Michael Cacoyannis  
 kamera: Georges Arvanitis (Eastmancolor)  
 glasba: Mikis Theodorakis  
 glavne vloge: Irene Papas, Costa Kazakos, Costa Carras, Tatiana  
 Papamoskou, Christos Tsangas, Panos Michalopoulos  
 proizvodnja: Grčija, 1976, Greek Film Centre S. A., Atene  
 jugoslovanska distribucija: Kinema, Sarajevo

Že poldrugo desetletje se zanimivi grški režiser Cacoyannis posveča klasičnemu tragičnemu izročilu Euripida in — zanimivo — snema filme, navdihnjene z njegovimi tragedijami, v zaporedju, kot so štiri stoletja pred našo ero nastajale, ne da bi se menile za napol mitološko kronologijo virov: najprej, leta 1962, je posnel sklepno dejanje tragičnih posledic trojanske vojne, "Elektro", potem usodo njenih resničnih žrtev, "Trojank", in nazadnje, leta 1976, se je vrnil k izhodišču vseh veličin, žalosti in zablod helenskega militarizma, k žrtvovani "Ifigeniji" v Avlidi. Pri dramatikum je čakala posthumno uprizoritev in zmago. Pri režiserju naj bo spodbuda za nadaljnje žlahtno spajanje vsega, kar nam je v našo kulturno in humano zavest sporočeno v besedi, s filmsko sliko.

Kajti zares — da bi Cacoyannisovo "Ifigenijo" doživeli, kakor zasluži, je potrebno zagotovo malce zaljubljenosti v antiko, nekaj vsaj srednješolskega poznavanja (če smo imeli dobre profesorje, ki so se na to razumeli) in nekaj razgledanosti po možnostih filmskega medija. Zahteve potemtakem niso previsoke in nemara se bo "Ifigeniji" posrečilo tudi med nami zbrati dostojno število gledalcev.

"Ifigenija" je predvsem redko vzoren primer kreativne adaptacije slavne, zavezujoče literarne predloge v filmsko govorico. Vzoren ne samo zato, ker jo nevsiljivo, z globokim čutenjem izvirnika presaja v skoraj poldrugo tisočletje mlajši kreativni izraz, temveč predvsem zato, ker jo, ne da bi izkrivljal črko in duh izvirnika, posodablja za današnje občutje umetniškega, izpovednega.

Za Evripida vemo, da je v starogrški dramatikum plodno presajal dramaturgijo božanskih hotenj v tragedijo človeških značajev, usod. Da je, skratka, za vse usodne konflikte in njihove posledice formalno sicer upošteval mitološko izročilo, psihološko pa ga je utemeljeval z eksistenčnimi in značajskimi dilemami svojih tragičnih junakov; da se je, po tedanji stari, častitljivi dramaturški zakonitosti nekako "reševal" v blagglasne meditacije korevtov in razreševal resnično problematiko v ljudeh in njihovih medsebojnih odnosih. Kako preprosto genialna poteza je potemtakem bila za njegovega dobrega poznavalca, Michaela Cacoyannisa, ena sama zamenjava: nadomestiti pasaže zbora s pasažami razpoloženskih panoram, ki današnjega očesa in ušesa ne dolgočasijo, pač pa ustvarjalno nadomeščajo stare prvine z novimi, ki so zgolj filmske. Vanje je to pot nakapljaj prefinjeno barvno skalo izsušene zemlje in obledelega platna, postaranost in razrušenost predhomerke Helade. Zapri je tipično razsežnost starogrškega dramatičnega rituala in odprl razsežnosti vizualnega filmskega podoživljanja, s tem pa je ustvaril, in to je še kako pomembno, nov, za filmsko tkivo še posebej bistven dinamičen, čeprav seveda tudi sinkopiran ritem.

Tretja stopnja Cacoyannisove prefinjene adaptacije vodi prek dramaturških posegov in vizualnih izražanj v sfero emocionalnega, angažiranega za današnjo rabo. Stara otožna pripoved o dekletcu kraljevske krvi, ki ga je nevarnost militaristične agresivnosti — (dosledno se spreminja v spletkarstvo, na kakršenkoli način terjajoče krvni davek nasilja) — iz pričakujoče neveste sprevrglo v sprva zgroženo, besno, obupano, nato pa pomirjujoče vzvišeno žrtev, je namah postala sodobna izkušnja. Izkušnja talca, ki zavestno pade za visok cilj, se zaveda vrednosti svoje žrtve in jo zato karseda dostojanstveno prevzame.

Že v Evripidovi zasnovi za to filmsko dejanje je bilo podano vse za njeno prepričljivo, sugestivno psihološko učinkovanje. Iz stare drame so v film zvesto prenesene sekvence dilem med družino in oblastjo, med spletko in častjo, med naivnim zaupanjem in izrabljanjem. Ves ta zapleteni odnos med Agamemnonom, Klitaimnestro, Ifigenijo, Ahilom, Menelajem, Odisejem in drugimi starogrškimi tragičnimi velikani namesto starega zbora naravnost ganljivo



spremlja mali, neblogljeni Orest, ki se zateče zdaj v materino naročje, zdaj išče varne očetove roke, ves zbeگان, neveden, otroško zadrž v dogajanje, ki ga ne doume. V tem se režiser preračunljivo, a brez špekulacije sklicuje na našo vednost, na naše poznavanje nadaljnjih razpletov krvavih obračunov med ženo in možem, med materjo in sinom. In kot da bi sproti že na vse skupaj padal prah pozabe, se trudi rjavkasti pesek razbliniti to in ono mizansceno, linijo gibanja, dokler je po monumentalnem žrtvovalnem vzponu male, prelepe, v nekaj urah iz otroka v žensko preraste Ifigenije nazadnje ne prekrije mistični, grozljivi mrak črnega dima. Vojska pa ostaja pokončna, še slabša, zadovoljena, nasičena: poprej s svojimi veljaki vred odeta v neoprane halje, si je za ritual svoje morilske pomembnosti nadevala baker, srebro, zlato, skrila svoje obraze pod mikenske maske.

Kruti mehanizem militarizma nemara še ni dobil bolj presunljive, zagotovo pa ne bolj častitljivo izkušene prisposodbe.

Stanka Godnič



## Michael Cacoyannis

Rojen na Cipru, diplomiral pravo v Londonu. Opravljal različna dela na B.B.C. Za svoje filme dobi več priznanj. Režiral je 13 celovečernih filmov.

1953: BUJENJE (Reveil du dimanche)  
 1954: NENADNA SREČA V ATENAH (Windfall in Athens)  
 1955: STELLA  
 1956: DEKLE V ČRNEM (A Girl in Black)  
 VPRAŠANJE CASTI (A Matter of Dignity)  
 1962: ELEKTRA (Electra)  
 1964: GRK ZORBA (Zorba the Greek)  
 1971: TROJANKE (The Trojan Women)  
 1974: ATILA 74  
 1976: IFIGENIJA (Iphigenie)

## Izjava režiserja

V film sem vpeljal osebe, ki so v Evripidovi tragediji fizično odsotne: Odiseja, Kalhanta in vojsko ... V želji, da predstavim grško vojsko v razpadu, žejno krvi, sem angažiral nacionalno vojsko; ali ni izjemno, da se po vojaški diktaturi prvi protivojni film posname s sodelovanjem grške vojske? V tistem trenutku sem resnično občutil duh svobode. Mladi vojaki so se povsem zavedali dejstva, da sodelujejo pri snemanju antimilitarističnega filma, saj jaz nimam rad, da izkoriščam ljudi kot marionete, četudi so statisti. Zato vedno vse obrazložim vnaprej.

Emocionalna moč tragedije je nesprejemljiva. Krizne situacije, ki jih ustvarja, so vedno imele vznemirjujočo sodobnost. Ifigenija, to je osvajalna vojna, cena, katero je treba plačati zaradi zadovoljive človeške ambicije, žrtve in more, katere povzročajo, spopad med otrokom in vojsko, med Moškim in Žensko.

Zato, ker sem posnel Evripida, so vsi govorili o filmu kot o posnetem gledališču. To me jezi, ker ni točno. Filma nisem delal na isti način, kot sem režiral gledališko predstavo v New Yorku. Kadar delam v gledališču, se vedno podrejam avtorju, trudim se, da sledim tekstu, ko pa snemam film, dam prosto pot svoji domišljiji.

(*Bilten Festa '78*)

## Onidve

(Ok kötten)

Madžarka Marta Meszaros je ob Agnes Varda in Chantal Ackerman ena izmed evropskih režiserk, ki na filmu uveljavljajo novo in drugačno podobo ženske. Ta skuša biti problematična in kompleksna ter se tako zoperstavlja enodimenzionalnim ženskim likom-modelom. Ob figurah fatalno, fantastično, mistično oblikovanih žensk, ki so bile in so v največji meri produkt moških želja, zahtev in fantazmov, se pojavljajo tudi podobe žensk, ki presegajo uniformiranost in gledanje na žensko kot objekt moških "zadovoljevanj" ter jo tako razkrivajo avtentično in sredi aktualnih vprašanj sodobne družbe.

V vseh sedmih celovečernih filmih Marte Meszaros so v fokus njenega zanimanja postavljene ženske, njihovi problemi, njihovo razumevanje sveta. Vendar njeni filmi niso feministični, saj ne obravnavajo določenega zaključenega ženskega sveta ali zgolj ženske "med njimi samimi", marveč razmišljajo in se sprašujejo prav tako o razmerju ženska—ženska kakor ženska—moški. V sredo tega plastičnega prepletanja odnosov, prijateljstva med dvema ženskama, ljubezenskih in zakonskih naravnavanj, usklajevanj in razhajanj med žensko in moškim, pa so vstavljeni osrednji problemi sodobne ženske: materinstvo, neodvisnost, ekonomska in seksualna svoboda.

Kakor že v prejšnjih filmih je tudi v zadnjem ONIDVE zgodba povsem vsakdanja in v določenem smislu celo "banalna", saj se ne zgodi nič "izjemnega". Na kratko bi jo lahko opisali kot pripoved o dveh zakonskih parih, prvem, ki živi na način "zblíževanja/oddaljevanja", o paru, ki ne more biti

scenarij: Ildiko Korody, Jozsef Balasz, Geza Beremenyi

režija: Marta Meszaros

kamera: Janos Kende (Eastmancolor)

glavne vloge: Gyorgy Kovacs, Marina Vlady, Lili Monori, Miklos Tolnay, Jan Nowicki, Zsuzsa Czinkoczy

proizvodnja: Madžarska, 1977, Dialóg studio, Budimpešta

niti skupaj niti ločen, in o drugem, v katerem eden izmed partnerjev (žena) po dvajsetih letih skupnega bivanja spozna "navidezno srečo" zakona, družinskega življenja, v imenu katere je pristajal na počasno izgubljanje svoje identitete ter na potiskanje svojih instinktivno-emocionalnih nagnjenj. Vendar se branje filma na nivoju zgodbe, v poskusu premagovanja filmskega časa le na način lova za dinamično naracijo, izkaže za nezadostno in neustrezno.

Takšno gledanje na film bi nam resnično ne odkrilo več kot banalne, dolgočasne štorije o prihajanjih, odhajanjih in prerekanjih. Za navidezno "vsakdanjostjo", za filmsko reprezentacijo običajnega toka življenja, se namreč skriva težnja za provociranjem te "vsakdanjosti, utečenosti, konvencionalnosti" same. V utečeno logiko bivanja je z začetka neopazno, nevsiljivo vstavljeno problematično razmerje, ki se v teku filmskega časa stopnjuje. V končni konsekvenci nas izzove, da premislimo o razliki med ljubeznijo in užitkom na eni strani in da se na drugi sprašamo o malomeščanski iluziji o lepem družinskem življenju. To provokacijo pa lahko odkrije samo pozorno oko, pripravljeno se "vpiti" v sliko, saj film gradi predvsem na stanih, gestah, pogledih, krikih in tišinah.

Silvan Furlan





## Marta Meszaros

Rojena 1931 v Budimpešti. 1936 njen oče emigrira v SZ skupaj z družino, vrnejo se na Madžarsko 1946. Medtem Marta Meszarosz diplomira filmsko režijo na moskovskem VGIK-u. Režira okrog dvajset kratkih in dokumentarnih filmov. Celovečerci:

1968: DEKLE (Eltavozott nap)  
1969: SKUPNA OBCUTJA (Holdudvar)  
1970: NE JOKAJTE, LEPA DEKLETA (Szép lanyok, ne sirjatok)  
1973: OSVOBAJANJE (Szabad lélegzet)  
1975: POSVOJITEV (Örökbefogadás)  
1976: DEVETI MESEC (Kilenc hónap)  
1977: ONIDVE (Ok ketten)

## Srečanje z Marto Meszaros

*"Sem za zares sodoben film"*

Po filmih **Posvojitev** in **9 mesecev** so te dni v Parizu začeli predvajati film **Onidve**. Ob tej priložnosti Marta Meszaros pripominja, da za madžarsko kinematografijo obravnavanje velikih zgodovinskih dogodkov ni edino poslanstvo.

**V Franciji smo videli vaše tri zadnje filme: Posvojitev, 9 mesecev in Onidve. Ogledali smo si jih, morda nekoliko na hitro, kot "nadaljevanja": ali bi nam lahko razložili, kaj vas je vodilo od enega do drugega?**

**Posvojitev** je moj peti film. Pred tem sem posnela okoli sto kratkometražnih in dokumentarnih filmov o operacijah srca in podobnih stvareh. To me je spodbudilo k misli, da moram ustvarjati globoko sodobne filme. Madžarski film je v svetu znan po tem, da je historičen in političen — taki so filmi mojega bivšega moža Jancsa. V tej struji sodobni film ni bil zanimiv. Hotela bi dati priložnost temu filmu: delam filme, ki jih lahko posnamem v kratkem času in z majhnimi finančnimi sredstvi. Tako lahko realiziram en film na leto. **Posvojitev** je določene vrste povzetek mojih pet filmov: razmišljala sem o istem problemu osamljenosti neporočenih žena brez otrok. To je zelo klasičen film: veliki plani, gibanje kamere ...

**9 mesecev** ima, nasprotno, zelo nenavadno dramaturgijo in zelo banalno zgodbo: moški in ženska živita v mali vasi razmerje posebne vrste. Vem, da je ta film šokiral in povzročil veliko diskusij. Zdi se, da osebnost Juli Monorijeve, ki je zelo agresivna in nič kaj lepa, pač ni mogla povzročiti ljubezni Jana Nowickega.

S filmom **Onidve** se lotevam problema dveh parov. Francoski naslov ni najboljši, saj se v madžarščini lahko nanaša tako na moški kot na ženski spol. Poskusila sem s temo o krizi zakona in družine, ki je pereč v mednarodnem obsegu. Na Madžarskem skoraj polovica žensk dela, saj je moževa plača nezadostna. Tako se žene osamosvojijo, osvobodijo in razvijajo. **Onidve** se približuje problemu zakona, ki se po dvajsetih letih izkaže kot malomeščanska iluzija. Prizadevala sem si tudi, da bi v filmu ohranila kot vzdusje del budimpeštanskega predmestja. Madžarska je s svojo prestolnico podobna otroku z nesorazmerno glavo in razlika v mentaliteti med glavnim mestom in podeželjem je velika.

**Ali veste, da so v Franciji ocenili vaše filme za "zelo angažirane", zelo feministične? Ali vas to preseneča?**

Da, to me nekoliko preseneča, saj nisem feministka v ideološkem pomenu te besede. Ko so predvajali moj prvi film, ki je obravnaval podobno temo, je bil komentar popolnoma drugačen. Feminizem takrat ni bil v modi. Filmi Cavanijeve so feministični, moji ne. S tega področja so mi všeč filmi C. Ackerman in A. Varda.

**V Onidve smo pričali presenetljivemu razvoju dogodkov: mislim na prisotnost otroka, ki je tarča konfliktov odraslih in ki v zadnjih prizorih glasno zahteva, naj mu ne skrivajo resnice.**

Ta otrok ima v resnici zelo pomembno vlogo, saj družinske krize globoko pretresajo otroštvo. To je obenem glavna oseba mojega naslednjega filma, ki ga pravkar začenjam snemati. **Onidve** je bil na Madžarskem hladno sprejet, ker menijo, da mladim ne nakazuje dovolj rešitev, dovolj morale. Mislim, da je navidezni realizem mojih filmov le psihološki realizem, drugačen od realizma italijanskih ali angleških filmskih ustvarjalcev.

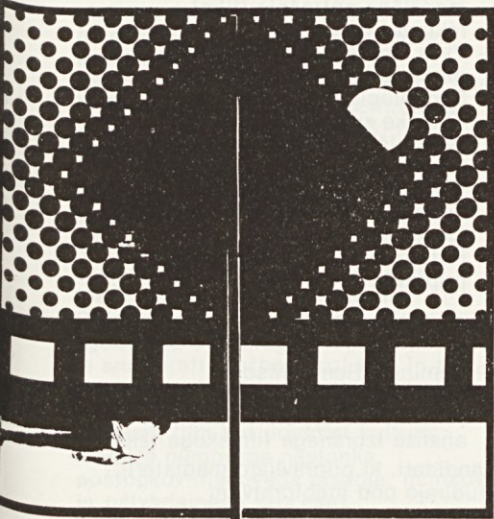
**Kakšni so vaši načrti?**

Zelo rada bi delala v koprodukciji s Francijo film, kjer bi glavno vlogo igrala Simone Signoret. Zgodba pripoveduje o življenju ženske madžarskega porekla, ki pred 2. svetovno vojno zapusti svojo deželo, ker je 30 let prenašala fašizem. Poroči se s Francozom in postane velika zdravnica, ne da bi se prenehala ukvarjati s politiko. Ko je že v letih, se vrne v svojo deželo, da bi tam umrla in se spoprijateljila z neko žensko. To je boj med dvema ženskama, dvema deželama.

prevedla **Darja Butina**

(*Les Nouvelles littéraires*, 32622, 16. februar 1978)





film na univerzi

## Francija

S člankom DOMINIQUEA NOUGEZA "Filmski pouk na univerzi", ki smo ga objavili v zadnji številki revije, smo pričeli z objavljanim tekstom o problematiki študija filma kot umetnostne zvrsti oziroma komunikacijskega medija na visokošolski stopnji. S predstavitvijo tovrstnega študija v filmsko-kulturno najrazvitejših deželah se želi uredništvo EKRANA tvorno vključiti v razpravo o preobrazbi umetniških akademij (seveda zlasti AGRFT) in sorodnih visokošolskih ustanov (Filozofska fakulteta, itd.), zlasti z vidika novega koncepta umetnostne vzgoje v sistemu usmerjenega izobraževanja tako na nižjih, kot na višjih stopnjah.

Uredništvo meni, da smo ta trenutek v položaju, ko moramo (če hočemo — na pri nas vseskozi deficitarnem področju filma in kinematografije — narediti kakršenkoli odločilen obrat h kvaliteti) posvetiti kar največjo pozornost novi in sistematični "vzgoji vzgojiteljev", to pa nam bo uspelo le, če bomo imeli ustrezno usposobljeno in organizirano visoko šolstvo.

Za "vzorec" to pot predstavljamo študij filma v Franciji, nadaljevali pa bomo s študijem v ZDA, Italiji, na Poljskem, v ČSSR, po potrebi še kje v tujini, pa v Beogradu, na koncu pa bomo skušali iz analize stanja pri nas (ter na osnovi izkušenj drugih) (se razume ob pritegnitvi vseh poklicanih in zainteresiranih) razgrniti koncept bodoče organizacije tovrstnega šolstva v Sloveniji. uredništvo

Paris I:

### Univerza Panthéon Sorbonne

Študij filma in avdiovizualnih medijev je zagotovljen s sodelovanjem dveh U.E.R. (Unité d'Enseignement et de Recherche, kar načelno ustreza našim PZE — pedagoško znanstvenim enotam):

U.E.R. d'Art et d'Archéologie (PZE za umetnost in arheologijo)  
3 rue Michelet Paris 75006

H.E.R. d'Arts Plastiques (PZE za likovno umetnost)  
162 rue Saint Charles Paris 75015

To je, glede na število predavanj, strukturo študija, določeno usmeritev in število slušateljev, ena najpomembnejših pariških univerz, čeprav na njej še ne obstaja samostojen filmski oddelek. Na drugi in tretji stopnji lahko film predstavlja glavno usmeritev, študij se konča z diplomom iz zgodovine filma, s specializiranim magisterijem iz zgodovine filma, z doktoratom ali državnim doktoratom (najvišja akademska stopnja, ki jo je v Franciji moč doseči). Tu se ne šolajo tehniki ali cinéasti, temveč ljudje, ki jih filmska kultura zanima za estetskega, zgodovinskega in ekonomskega stališča; seznanjajo se z metodami običajnih teoretičnih raziskav.

Študentom je na razpolago univerzitetna kinoteka in manjša knjižnica. Poleg tega vidijo veliko filmov med predavanji (pribl. sedem filmov tedensko ob filmih, ki so predvajani prek interne televizijske mreže).

Predavatelji so kritiki, zgodovinarji, režiserji, itd.

Predavanja na prvi stopnji (prvi in drugi letnik) so odprta za vse študente univerze.

Na PZE za zgodovino umetnosti študente uvajajo predvsem v splošno kulturo in temeljne pojme za razumevanje kinematografskega fenomena.

### Študijski program (prva stopnja)

Uvod v študij filma pojasnjuje pojme filmske tehnike, ekonomije,

sociologije in teorije. Predavanja vodi Jean Mitry (filmski zgodovinar, profesor na Univerzi Paris I od januarja 1970), asistirajo pa mu: Jean Paul Török (filmski kritik in režiser),

Jacques Goimard (asistent in specialist za fantastični film), Eric Rohmer (filmski režiser), Jacques Deslandes (filmski zgodovinar), Jean Wagner (filmski kritik),

**Uvod v zgodovino filma** navadno predstavi eno od obdobjev oziroma slogov, npr. nemški ekspresionistični film. Predava Claude Beylie (asistent in filmski kritik) v sodelovanju z Bernhardom Troutom (novinar in namestnik direktorja založbe SOGEDITON).

PZE za likovno umetnost se je pred dvema letoma odprto usmerila k filmu z bolj specifičnimi in eksperimentalnimi predavanji (teorija/praksa):

#### Oblikovanje filmske govornice:

uvajanje v zgodovino in teorijo filma. Posebna pozornost je posvečena izumiteljem specifičnih filmskih govoric (Lumière, Méliès, Porter, Griffith, Eisenstein ...).

Predavatelj:

Jacques Aumont (bivši urednik Cahiers du Cinéma, asistent na univerzi Lyon II),

Dominique Chateau (filmski kritik in semiolog),

Dominique Noguez (asistent, izredni profesor filozofije, filmski kritik, specialist za underground-film).

#### Likovna umetnost in animirani film:

študentje se učijo ravnanja z 8-mm kamero, spoznavajo zgodovino in prakso animiranega filma. Predavanja vodi Bernard Clarens (režiser, specialist za animirani film).

#### Problemi na montažni mizi, problemi

montaže so analizirani preko filmov, ki pripadajo trem velikim osém: hollywoodski film, avantgarde dvajsetih let, cinéma direct. Predavatelj Jacques Aumont.

**Film, problem zgodbe** — se loteva analize narativnosti v filmu. Predavata Dominique Chateau in Thierry Kuntzel (raziskovalec v univerzitetnem raziskovalnem oddelku, sodelavec

Revue d'esthétique, Ca in Communications).

**Etnografski film** — proučevanja filmov Jeana Roucha, Blancheta in Monoda ter odnosa etnografski film/realnost. Predavata Chateau in Paudrat).

**Ekonomski problemi filma** — študij krize kinematografije in ekonomskih zakonov, ki uravnavajo filmsko industrijo. Predava Daniel Serceau (filmski kritik, režiser).

Prva stopnja študija razkriva svoje hotenje po opogumljanju likovnikov za refleksijo o filmskem fenomenu skozi kritično optiko, ki naj bi bila tudi kreativna. Film je kot družbeni in umetnostni fenomen vključen v študij "lepih umetnosti".

### Druga stopnja

**Diploma iz zgodovine filma:** PZE za umetnost in arheologijo

- Praksa filma,
- + Zasnova filma (Jean-Paul Török),
- + Realizacija filma (Eric Rohmer). Dejansko gre za teoretsko eksplikacijo prakse,
- Teorija filma,
- + Psihološke osnove filmičnih struktur in semiologija animirane podobe: analiza Jeana Mitryja. Stilistika slike v filmu (Gérard Legrand, filmski kritik),
- Zgodovina filma,
- + Tema fantastičnega filma (Jacques Goimard),
- + Ameriški film štiridesetih let (M. Henry),
- Zgodovina in teorija nepremične podobe,
- + Fotografija in njena zgodovina (P. Philibert),
- + Strip (F. Lacassin, pisatelj),
- Teorija in praksa televizije,
- + Televizijska praksa (Jacques Demeure),
- + Zgodovina in teorija televizije (Jean-Paul Török),
- Ekonomija in pravo filma in televizije,
- + Ekonomija filma,
- + Zakonodaja in pravo filma (A. Francon).

PZE za likovno umetnost:

- Tekstualna analiza filma (Chateau in Kuntzel),

- Mesto, oblike, strukture in smisel underground-filma (ameriška avantgarda šestdesetih in sedemdesetih let — D. Noguez).

Seminarje za slušatelje tretje stopnje na PZE za zgodovino umetnosti vodijo Mitry, Goimard in Ciment (asistent na univerzi Paris VII in filmski kritik).

- Raziskovalne metode za zgodovino filma; teoretične raziskave (Jolles, Bremond).

### Paris III:

#### Univerza Sorbonne Nouvelle

(13 rue de Santeuil — Paris 75005)

1. Département d'Etudes et de Recherches Cinématographiques (D.E.R.C.)

Oddelek vodi režiser René Gilson v sodelovanju z 19 drugimi predavatelji. Diplomski študij traja tri leta. Četrto leto je namenjeno diplomantom oddelka in drugim študentom, ki pripravljajo magisterij. Vzpostavitev oddelka (ki ni istoveten s PZE) sicer omogoča samostojno kurz filmskih ved, vendar še ne zagotavlja priznanja, (univerzitetne) diplome.

Usmeritev je zaradi pomanjkanja sredstev izključno teoretična, toda razpon obravnavanih tem je izredno širok. Predavatelji prihajajo z različnih področij (cinéasti, asistenti, kritiki, univerzitetni sodelavci, ki se posebej zanimajo za področje filma).

### Študijski program

#### Prvo leto:

- Produkcija, distribucija in eksploatacija filmov v Franciji (Jean-Paul Török): razlaga sistema francoskega filma z njegovih zgodovinskih, ekonomskih in političnih vidikov.
- Socialna funkcija filma: pojem občinstva (Serge Daney): po eni strani proučuje aparat in sredstva za "režiranje" publike, po drugi strani pa novo občinstvo, ki sta si ga pridobila militantni in underground film.
- Socialna funkcija filma (Pascal Kane): proučuje socialno funkcijo filma z estetskega zornega kota (brechtovska kritika).
- Francoski film tridesetih let (1929—1939) (Michel Marie): zgodovinska in sociološka perspektiva analize, posebne analize posameznih filmov Vigoja, Pagnola, Carnéja, Claira, Renoira ...
- Film in družba v socialističnih evropskih državah (Michel Rosio): položaj sovjetske kakor tudi češkoslovaške, madžarske in poljske kinematografije glede na družbeno-politični razvoj socialistične družbe po Stalinovi smrti.
- Film/religija/družba (Michel Houdayer): specifična problematika brazilskega mističnega in folklornega filma; italijanskega političnega in socialnega filma; filozofskega filma nordijskih del;

zgodovinskega filma socialističnih dežel.

- Film v deželah arabske kulture in civilizacije (Diane de Saint Mathieu): strukture in funkcije nacionalnih kinematografij v deželah arabskega govornega področja po dekolonizaciji (Severna Afrika, Bližnji in Srednji vzhod).
- Druga zgodovina filma (Vincent Nordon): velike smeri zgodovine filma od njegovih začetkov in njegova vloga v političnih gibanjih skozi zgodovino (imperializem, socializem, boj za nacionalno osvoboditev).
- Uvod v branje množičnih medijev: razlaga teorije komunikacij v skladu s sodobnimi raziskavami (Clautier, McLuhan, Baudrillard); analiza različnih medijev (tisk, slika, strip, radio, TV in video. Predavatelj Jean Collet.
- Ameriški film in ameriška politika 1929—1955 (Jean Wagner): analiza ameriške produkcije s treh osnovnih izhodišč: tehnične prednosti ameriškega filma, ekonomske moči in odnosa do posledic ameriške zunanje politike.

#### Drugo leto:

- Film in gledališče (Jacques Aumont): vprašanje "scene", zastavljeno z analizo izbranih filmov.
- Film, televizija in zgodovina (Serge Daney): vloga medijev v oblikovanju "množičnega spomina".
- Vloga gledalca (Pascal Kane): razvoj gledalčeve vloge od klasičnega hollywoodskega do modernega filma.
- Analiza filmov (Pascal Kane).
- Film in realno (Pascal Bonitzer): realno in film fikcije; realno in dokumentarni film; vpadanje filma v realno.
- Vprašanje realizma (Yves André Delubac): od komedije do zgodovinskega filma; reference skozi tekste Beaumarchaisa, Diderota, W. Benjamina in Brechta; primer Johna Forda in Jeana Renoira.
- Afriški film (Ferid Boughedir): vloga zahodnega imperializma v soočenju z novimi kinematografijami tretjega sveta in boj za kulturno dekolonizacijo.
- Militantni film (Serge Toubiana): zgodovina, vsebina, razvoj in problemi.
- Madžarski film (Michel Rosio): projekcije filmov spremlja analiza Aczelovih in Lucacsevih tekstov.

#### Tretje leto:

- Zgodovina in teorija montaže (Jacques Aumont): razvoj montaže in glavne teorije.
- Slika in zvok — Slika proti zvoku (Serge Daney): zastavlja vprašanje, ali naj slike govorijo ali naj govorimo o njih?
- Pogled in glas (Pascal Bonitzer): analiza vloge pogleda (osebe, kamera, gledalci) in glasu.
- Atelje (Serge Toubiana): analiza umetniških predmetov v sistemu

množične potrošnje (filmi, reklame, tv-oddaje, revije).

- Yves André Delubac: nadaljuje predavanja iz prvega letnika.
- Semiologija (Anna Guedy),
- Filmske zvezde in ameriški zvezdniški sistem (Alain Garsault),
- Od Renoira dalje (Jean Roy),
- Vprašanja pomenjenja v industrijskem in reklamnem filmu (Jacques Aumont),
- Fotografija v filmskem svetu (v pripravi).

#### Četrto leto:

- Seminar (René Gilson),
- Proučevanje francoskega filma (Michel Marie): sistematična analiza izbranega filmskega teksta.

Kandidati, ki pripravljajo magisterij, študirajo pod mentorstvom profesorjev s PZE za francosko literaturo univerze Paris III. Predmete, ki se nanašajo na film in na audiovizuelne medije, predavajo tudi na nekaterih drugih PZE te univerze, npr.:

2. Département des Sciences et Techniques d'Expression et de Communication (semiološka sekcija):
  - uvod v vprašanja radia in televizije
  - seminar, posvečen semiološki analizi filmske slike (Mme Baticle),
  - Audiovizuelni mediji in pedagoška tehnologija (Mme Montel),
  - seminar v 4. letniku: semiologija audiovizuelnih medijev.
- PZE za angleški jezik in kulturo:
  - Angleški film (M. Nordon, predavanje v angleščini),
  - Ameriški film (M. Goimard) s treh vidikov: tehnološkega in semiološkega, ekonomskega in sociološkega, estetskega.

Na tretji stopnji je možno študirati v okviru naslednjih tem:

- Britanska civilizacija in življenje v XX. stoletju v gledališču, na filmu in televiziji (Nordon),
- Fantastika in science-fiction v filmu in književnosti ZDA in Velike Britanije (Goimard).

PZE za italijanščino:

- italijanski neorealizem (Christian Depuyer).

PZE za nemščino:

- mladi nemški film.

PZE za civilizacijo vzhoda in severne Afrike:

- arabski film.

#### L'Ecole pratique des Hautes Etudes (EPHE)

Študij na tej šoli ustreza univerzitetni tretji stopnji. Za vpis ni nikakršnih starostnih, stopenjskih ali narodnostnih omejitev. Šolo sestavlja več sekcij, vsaka izmed njih ohranja avtonomijo.

#### V. sekcija (religiozne vede) —

18, av. d'Iena, 75016 Paris — Ima audiovizuelni laboratorij, ki ga vodi asistent Morillere, pod nadzorstvom Jeana Roucha. Pouk je izključno praktičnega značaja, namenjen je etnologom in drugim

raziskovalcem, da se naučijo rokovanja s fotoaparatom, filmsko kamero in magnetoskopom. Laboratorij je povezan z univerzo Paris X (Nanterre), z državnim centrom za znanstvene raziskave (CNRS) in z Musée de l'Homme.

#### VI. sekcija (družbene in ekonomske vede) —

54, rue de Varennes, 75007 Paris  
V okviru zgodovinskih študij vodi Marc Ferro ob asistenci Annie Goldman ciklus predavanj "Film in zgodovina", katerega dvojna funkcija je analizirati družbo skozi film in to usmeritev primerjati z analizo družbe prek pisanih virov (literature) in raziskati film kot predmet kulture (analiza njegovega nastanka, postopkov njegovega pisanja, učinkov in ustvarjalnega procesa). V okviru raziskav semantike, semiotike in lingvistike velja opozoriti na predavanja Christiana Metza: Semnologija filma.

#### Paris IV:

##### Univerza Paris Sorbonne

Univerza z izrazito literarno usmeritvijo, vendar ima v okviru interdisciplinarnega študija več predavanj, ki se nanašajo na množične medije, torej tudi na audio-vizuelne.

#### Prvi letnik:

- Struktura množičnih komunikacij v sodobni družbi (Pierre Miquel) — zgodovina medijev (začetki in razvoj radia, TV in novih medijev); praktične vaje vodijo strokovnjaki s posameznih področij.

#### Drugi letnik:

- Kultura in množični mediji (Pierre Miquel) — simbolika televizijske slike, audio-vizuelni diskurz in politična mentaliteta, kultura in politika na TV itd.

Na drugi stopnji je moč doseči diplomu iz tehnike medijev, s sledečimi predavanji z audio-vizuelnega področja:

- tehnika medijev,
- uvod v sodobni svet prek medijev,
- nastanek medijev in audio-vizuelna dokumentacija,
- tehnika upravljanja medijev.

Študentje v poletnih mesecih opravljajo trimesečno prakso.

#### Paris V:

##### Univerza René Descartes —

12, rue de l'Ecole de Médecine, 75006 Paris

Uvod v audio-vizuelne tehnike se predava v okviru PZE za pedagoške vede.

- Uporaba audio-vizuelnih sporočil medijev v pedagoške in vzgojne namene (predavatelj Bastide),
- psihopedagoški problemi vzgojnih, poučnih in šolskih filmov, radijskih in televizijskih oddaj.

#### Paris VII

##### (2, Place Jussieu, 75005 Paris)

Univerza z zares širokimi možnostmi interdisciplinarnega študija. Predmete, ki so povezani s filmom in audiovizuelnimi mediji, predavajo na različnih oddelkih in PZE, bodisi v neposredni povezavi z raziskovalnim delom posameznih PZE bodisi kot splošne ali ožje specializirane raziskave.

#### 1) Audio-vizuelni oddelek

Specializiran oddelek, ki deluje v sodelovanju z drugimi PZE in univerzitetnimi oddelki, ki jim tudi nudi audio-vizuelne usluge. Njegovi cilji:

- uvajanje v tehnologijo audio-vizuelnih medijev,
- razvijanje mišljenja o medijih in fenomenih komunikacije s sliko in zvokom,
- prispevek k prenovitvi pedagoških metod različnih strok,
- dejansko vključevanje audio-vizuelnih medijev v pouk.

Oddelek sicer ne podeljuje diplome, toda slušatelji, ki so absolvirali vsaj štiri predmete iz njegovega programa, dobijo "Spričevalo o temeljnem znanju s področja audio-vizuelnih komunikacij".

#### Program:

- Uvod v audio-vizuelne komunikacije (teoretičen),
- uvod v audio-vizuelno prakso (praktičen),
- fiksna reklamna slika (Jean Deveze): kritična analiza reklamnih sporočil in njihovo ustvarjanje s fotografskim aparatom,
- zgodba v fiksnih slikah (Guy Gauthier): od jamskih slik do stripa in foto-romana — zgodovinska in semiološka analiza s praktičnim delom (serija diapozitivov in zvočna montaža diapozitivov),
- videz informacij (T. Roche in J. Perret): vloga diskurza v informaciji, še posebej na TV, nosilcu prevladujoče ideologije in utrjevalcu kapitalističnega sistema v današnji Franciji.
- drugačna televizija in film (E. Allemand): razmišljanje o oddajah, filmih, nadaljevanjih itd. Razlika med filmskim in televizijskim medijem, njuna različna "sporočila", njuna ideološka in politična situacija;
- pot v film: Alain Resnais (B. Cuau). Izhajajoč iz Resnaisovih filmov (projekcija in analiza na montažni mizi) se razvija proučevanje nekaterih problemov, ki jih film zastavlja: njegova družbena vloga, uporaba umetnosti v politiki in politike v umetnosti, uporabnost fikcije kot načina pojmovanja realnosti;
- delovanje slikovnih kodov v ideologiji (F. Gerdot), analiza različnih kodov, učinkovanje podobe v ideologiji (reklamni plakat, fotografska montaža, informativna oddaja, kratkometražni film itd.);

- odnos gledalca do slike (M.-F. Biard): način, kako gledalec sprejema filmsko produkcijo, kakšni so njeni učinki in kako so doseženi;
- koncepcija medijev (E. Allemand): mediji kot družbene in politične realitete, možnost drugačnega funkcioniranja medijev;
- reprezentacija zgodovine ali: ljudstvo, njegova zgodovina in mediji; kako televizija in film monopolizirata reprezentacijo zgodovine in občinstvu jemljeja hotenje po pisanju lastne zgodovine;
- vprašanja militantnega filma (S. Toubiana): zgodovina militantnega filma (pred in po maju 68); razmerje tega filma do konjunkturne plati francoske politike (povezava z "revolucionarnim" gibanjem) in razmerje do aparatskega "dominantnega" in "komercialnega" filma;
- dokumentarne slike in zvoki in družbena resničnost (G. Gaudu): vloga slik (filmov, TV oddaj), ki reproducirajo vsakdanjo resničnost, njihov odnos do umetnosti in do politike;
- politična dejavnost in video (M.-T. Roche in M.-L. Perret): video kot področje, na katerem se odloča izid razrednega boja, in kot specifičen pripomoček v političnem delovanju; proizvodnja in širjenje informacij; delo poteka v povezavi s skupinami, ki se angažirajo v družbenih in političnih spopadih.
- množični mediji in prelomna obdobja (B. Cuau in L. Garcia Dos Santos): izhajajoč iz čilenske in portugalske izkušnje prihoda levice na oblast se zastavlja problem uporabe medijev s strani levice; ali sprememba vladajočega razreda vodi k spremembi vloge, pripisane sredstvom množičnih komunikacij?
- eksperimentiranje z novimi audio-vizuelnimi mediji (H. False): kabelska televizija, video-kasete, video-plošče, sateliti in neposredni prenos; praktične vaje, ki težijo k vzpostavitvi eksperimentalnega audio-vizuelnega omrežja, ki naj bi povezovalo prebivalstvo četrti s predavatelji, študenti in tehniki z oddelka.
- uporaba audio-vizuelnih sredstev v posameznih strokah (sociologiji, francoščini, fiziki, itd.) v povezavi z določenimi oddelki in PZE.

#### 2) Inštitut za angleški jezik Charles V (10, rue Charles V, 75004 Paris)

Britanski film (Philippe Pilard, asistent, filmski kritik): zgodovinski, estetski in ekonomski razvoj angleškega filma; obči problemi filma in množičnih medijev v sodobni družbi.

Ameriški film (Michel Ciment, asistent, filmski kritik): panorama ameriškega filma; izhajajoč iz serije projekcij skuša ugotoviti povezanost filma z ameriško družbo, analizirati mehanizme ameriške filmske industrije in razložiti, kako se je lahko znotraj

strogih okvirov prevladujoče ideologije razvila samostojna, osebna kreacija.

### 3) PZE za antropologijo, etnologijo in vede o religiji

- Etnologija in film (Jean Arlaud): priprava, organizacija in pisava filmanega dokumenta;
- "Brati film" (Jean Douchet) — splošni študij branja filma (projekcija, eksplikacija, razčlemba od kadra do kadra).

Na tej stopnji vodi Jean Rouch seminar pod naslovom Film in humanistične vede.

### 4) PZE za vede o tekstih in dokumentih

- Filmske študije (Marc Buffat in Jean Collet): analiza klasičnih filmov (Ford, Lang), elementi zgodovine filma in aplikacija sodobnih kritičnih metod (lingvistika, semiologija, psihoanaliza) na film.
- Filmske študije II: teorija filma in branje filmov: teoretični del (Marc Buffat) obravnava montažo (različne teorije, med njimi Bazinova) in semiologijo filma. Praktični del (Jean Collet) analizira filme (Godard, Rossellini, Bergman) po sodobnih kritičnih metodah.

### 5) Oddelek za sociologijo:

- Sociologija medijev in prostega časa (Henri-Pierre Jeudy, Agnes Villadary in Perle Demarcy): struktura prenosa sporočil, različni kanali prenašanja, ideologija komunikacijskih sistemov.
- Sociologija in audio-vizuelni mediji (Claude Zaidman): uporaba audiovizuelnih medijev v sociologiji.

### Paris VIII:

#### Vincennes

(Route de la tourelle, 75571 Paris Cédex 12)

Oddelek za kinematografske in audio-vizuelne študije je bil na univerzi Vincennes ustanovljen po majskih dogodkih leta 1968. Že zelo zgodaj se je usmeril k načinu pouka, ki ni zgolj podaljšek poučevanja tradicionalnih humanističnih ved. Zanj je značilen globalen pristop k študijski snovi, povezava teorije s praktičnim, raziskovalnim in eksperimentalnim delom. Na kratko lahko povzamemo usmeritev oddelka v treh točkah:

- nitni čista teorija niti tehnika, temveč stalna povezava (ne jukstapozicija) med njima znotraj kritične prakse, ki presega svoje ideološke opredelitve;
- delo v povezavi z aktualnimi družbenimi dogajanjem in razrednim bojem;
- boj proti prevladujoči ideologiji v današnjem francoskem filmu, na vseh področjih, kjer se ta boj pojavlja (filmska vzgoja, režija, kritika).

Študentje, profesorji in administrativno osebje oddelka se srečujejo enkrat tedensko, da skupaj pregledajo tekoče probleme in sprejmejo ustrezne odločitve. "Višjih" instanc in hierarhije ni, vsakdo lahko sodeluje na vseh ravneh in na vseh področjih.

### Študijski program:

Diplomski študij ni organiziran ciklično oziroma stopenjsko, temveč okrog določene števila delovnih osi. Slušatelji lahko svobodno izbirajo med možnimi kombinacijami, upoštevati morajo le določeno ravnotežje med teoretičnimi in praktičnimi predmeti. Predavanja lahko vpisujejo tudi študentje z drugih oddelkov.

#### 1) Os kultura, film in razredni boj

- Uvod v historični materializem in dialektični materializem (asistent Jean-Claude Moineau): teoretske osnove, ki naj omogočijo študentom proučevanje filma z materialističnega vidika in prehod k snemanju družbeno angažiranih filmov.
- Materialistična koncepcija umetnosti (Jean-Claude Moineau): mesto umetnosti v ideološki nadgradnji in odnos umetnosti do razrednega boja.
- Vprašanje forme v območju ideologije-kulture (Guy Millière, redni profesor): umetnostna forma kot specifičen izraz formalizacije celote, v kateri je kultura ključni vozil.
- Buržoazni film, revolucionarni film (Guy Chapouille, Gérard Leblanc, Simon Luciani): implikacije delavske in kmečke borbe na ravni specifičnosti filma, izhajajoč iz različnih tendenc buržoaznega in revolucionarnega filma; poskus definicije revolucionarne filmske politike.
- Protiimperialistični boji in film (Guy Chapouille, Gérard Leblanc in Simon Luciani): vloga francoskega imperializma v sodobnem svetu, analiza in podpora najpomembnejših protiimperialističnih bojev; filmi, ki te boje najbolj odražajo.
- "Delavska in kmečka resničnost" — dve delovni skupini, ki delata s 16- in 8-mm kamero, z namenom, da teoretične analize povežeta s prakso.
- Skupina, ki snema na 16-mm (mentor Guy Chapouille): izbor teme, seznanjenje s tehniko, realizacija filma.
- Skupina, ki snema na super 8-mm (mentorja Gérard Leblanc in Simon Luciani): filmski projekti, ki se nanašajo na razne aspekte vsakdanjega življenja delavcev in njihovih družin.

#### 2) Os film in reprezentacija:

- Film in reprezentacija zgodovine (Jean Narboni, filmski kritik): zgodovina in njen odraz v filmu (zgodovinski film, arhivski film, filmske novice kot dokument sodobnosti); vprašanje zgodovinskega dogodka, objektivnosti in opredelitve,

zgodovinske "resnice", časa v zgodovinskem filmu itd.

- Reportažni film (Jean-Paul Aubert in Jean-Henri Roger).
- Analiza filmov (Jean Narboni): filmske uspešnice; zgodovina velikih tokov filmske kritike (Bazin in fenomenološka kritika, semiološko-strukturalna kritika, psihoanalitična kritika, marksistična kritika; socialna funkcija kritike; identifikacija in fetišizem; revolucionarna misel in film (Brecht, Vertov, Eisenstein).
- Reprezentacija žene v filmu (Dominique Villain): izhajajoč iz analize izbranih filmov se zastavljajo vprašanja o delu žensk, družini, osvobajanju in načinu, kako so ta vprašanja v filmih obravnavana.
- 16-mm tehnika (Jean-Paul Aubert in Jean-Henri Roger).
- Dokumentarni film (Jacques Dubuisson): reportaža, Cinéma-Vérité, kitajski revolucionarni dokumentarci.
- Reprezentacija 2. svetovne vojne v filmu (Jacques Dubuisson): zgodovina, fašizem in odporniška gibanja ter način njihove reprezentacije.
- Montaža diapozitivov — Snemanje dokumentarnega filma (Christian Mayaud).

#### 3) Os kultura, film in tretji svet

- Kinematografije tretjega sveta (Daniel Arroyo-Bishop in Serge Le Péron): analiza filmskih tem v kinematografijah tretjega sveta (birokracija, zemlja, emigracija, kulturna vprašanja).
- Poglabljena analiza izbranega filma (Christian Mayaud).
- 16-mm tehnika (Serge Le Péron).

#### 4) Kinematografska energetika

- Kinematografska energetika (Claudine Eizykman in Guy Fihman).
- Snemanje zvoka in kompleksnost zvočne opreme filma (Aimé Agnel)

#### Os uvajanje in praktiranje filmskih in audio-vizuelnih tehnik

- Začetniki:
  - Splošen uvod v temeljne tehnike (Claude Biale in Michel Saint-tourens): fotografija, audio-vizuelna montaža, super 8- in 16-mm; 6-tedenski teoretični tečaj.
- Sledijo intenzivni praktični tečaji (več dni skupaj na določenem projektu):
  - 16-mm tehnika (Denis Lévy in Yannis Tritsibadis).
  - Fotografiska tehnika (Yves Lorelle).
  - Montaža 16-mm filma (Dominique Villain).
  - Video tehnika (Jean-Paul Fargier in Danielle Jaeggi): prenosni magnetoskop, montaža, atelje, režija, realizacija krajšega projekta.
- Splošen uvod v tehniko (več predavateljev).
- Scenarij in njegova razdelava (Danielle Jaeggi): branje scenarija, analiza filmov, pisanje scenarija, problem adaptacije itd.
- Tehnika zvoka (Claude Baible): tehnični in teoretični pristop: fizika, fiziologija, tehnologija,

naprave za snemanje in reproduciranje zvoka; problemi zvočne pisave (s praktičnim delom).

- Realizacija 16-mm igranega kratkometražnega filma (Daniel Arroyo Bishop).
- Realizacija filma na super 8-mm (Hényr Seve): sinhrona montaža in ponovno snemanje.
- Atelje dokumentarne fotografije (Gérard Girard).
- Realizacija foto-romana (Denis Lévy).
- Praksa video realizacije (Henry Seve).
- Video kot tehnologija (Jean-Paul Fargier). Delovne skupine realizirajo videogramе o različnih temah (nuklearna energija, sončna energija ipd.).

#### Izven osi:

- Za cinefilijo: Hitchcock (Jacques Dubuissou in Denis Lévy).
  - Albanski film (Gérard Girard).
  - Slika in ne-verbalno (Yves Lorelle).
  - Kritični pristop k filmski industriji in tehniki (Michel Saintourens).
- (Op.: Teme predavanj se vsako leto menjajo.)

#### Paris X:

#### Nanterre

Poučevanje filma je razdeljeno med štiri PZE in en oddelek:

#### 1. PZE za anglo-ameriške študije:

- Množični mediji v ZDA (asistent Bordat): ameriški film kot eden izmed množičnih medijev (2. letnik).
- Vidiki ameriškega filma (asistentka Bidaudova): v celoti posvečen ameriškemu filmu; razčlemba posameznih primerov po projekcijah. (3. letnik).
- Ideologija in mediji v ZDA (Astre in Bidaud) — za študente, ki pripravljajo magisterij.
- Ideologija in mediji v ZDA (prof. Astre): seminar za slušatelje tretje stopnje.

#### 2. PZE za družbene vede:

- A) sociološka sekcija:
- Sociologija sodobnega francoskega filma (prof. Oudard).
  - Sociologija kulture: analiza literarnih in filmskih del (prof. Memmi).
- B) filmska sekcija:
- Objekt proučevanja je gibljiva slika in njeno razmerje do različnih vidikov družbenega življenja, njene manifestacije v umetniške, utilitarne, ideološke in znanstvene namene. Pouk je praktičen (video, super 8- in 16-mm) in teoretičen (zgodovina, kritika, metodologija). Predavanja so razvrščena okrog treh osi:
- splošna usmeritev,
  - film in antropologija,
  - tehnike neposrednega filma.
- a) Os splošna usmeritev:
- Zgodovina filma (do svoje nenadne smrti je predavanja vodil Henri Langlois, generalni sekretar Francoske kinoteke): predstavitev

in komentiranje filmov in filmskih odlomkov, mnogokrat malo znanega, redkega gradiva.

- Filmska režija: brati film (Jean Douchet, režiser, predavatelj na IDHEC): projekcija celovečernega filma, splošna oznaka, debata, tehnična analiza izbrane sekvence.
  - Umetnost in tehnika filma in televizije (več predavateljev). Sodelujejo specialisti za posamezna področja, ki študentom posredujejo svoje osebne izkušnje: Henri Alekan (snemalec), Max Douy (scenograf), Eric Rohmer (scenarist in režiser), Aimé Agnel (snemalec zvoka, glasbeni opremljevalec), Jean Ravel (montažer), Claude Leon (laboratorijska obdelava). Predavanja se pod istim naslovom nadaljujejo na višji stopnji s poglobljenim pristopom k poznavanju dejavnosti, ki so povezane z nastajanjem in predvajanjem filma.
- b) Os film in antropologija:
- Film in humanistične vede (Enrico Fulchignoni): zgodovina dokumentarnega filma od začetkov do danes; uporaba gibljive slike kot novega sredstva v manifestacijah domišljije (obredi, ceremonije, ples, gledališče).
  - "Cinéma direct" (Jean Rouch): žanri, kot so "cinéma-vérité", "candid eye", "living camera", itd.; odnos med posameznikom in gibljivo sliko; cinéma direct kot film iz oči v oči, ki omogoča hkrati izraz režiserja kot osebnosti in filmanih oseb.
  - Film in ženske (Xavier de France): filmi, ki so posvečeni dejavnosti žensk, in filmi, ki so jih posele ženske; ovire, na katere naletijo režiserke med pridobivanjem spoznavnih in komunikacijskih sredstev.
  - Družbeni razvoj in izrazne tehnike (Xavier de France): analiza razmerja med družbo in izraznimi tehnikami, izhajajoč iz ludičnih ali ritualnih transfiguracij ter iz vsakdanjih gest in dejstev.
  - Scenografija pri snemanju z roke (Xavier de France): spoznavanje novih tendenc na področju scenografije gibljive slike; praktično izpopolnjevanje (gimnastični tečaj za študente, ki si želijo pridobiti spretnost v rokovanju s kamero).
- c) Os tehnike neposrednega filma:
- Praksa slike in zvoka (Roger Morillere in Louis Boucher).
  - Praksa in priprave za snemanje (V. Blanchet in J.P. Beauviala).

#### 3. PZE za psihološke in pedagoške vede:

- Slika in izraz (Monique Linard in Otto Lüdemann): metoda vodene odkrivanja; teoretični ekspoziji, tehnične manipulacije, produkcija kratkometražnih namenskih filmov, kritična analiza.
- Slika in komunikacija (isti predavatelj): študentje realizirajo projekte na predlagano temo oziroma zvrst (reklama, poezija, atomska energija ...) in se učijo

precizirati svoj namen z ozirom na ustreznost sredstev, s katerimi razpolagajo:

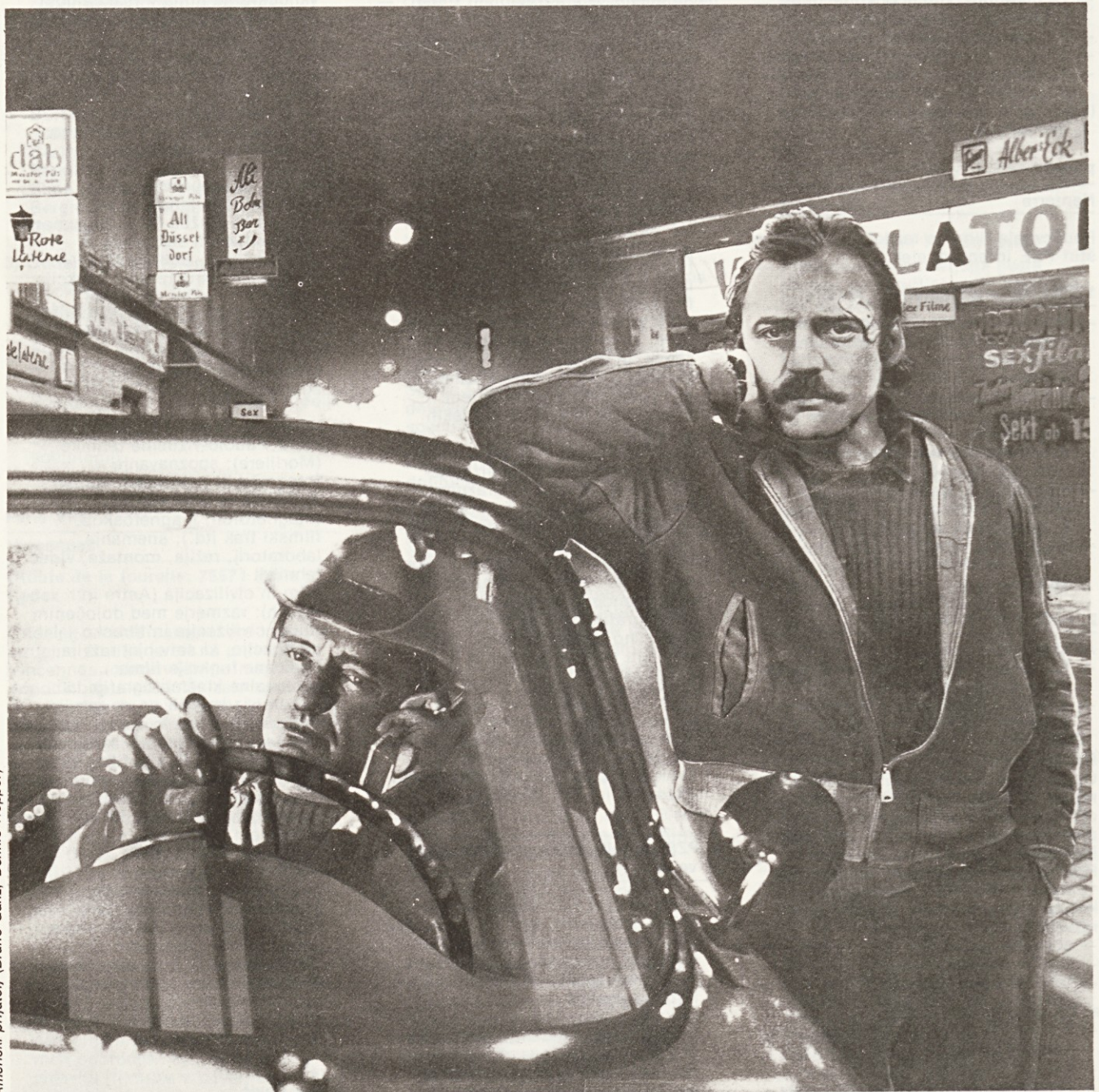
#### 4. Oddelek za interdisciplinarne študije in raziskave:

- a) sekcija za semiotične raziskave:
- Semiotika medijev (ldt in Abastado): sredstva množične komunikacije, njihovo delovanje in ideološka funkcija;
  - Filmska govorica (asistentka Sallenave): temeljni principi semiotike filma — narava ikoničnega znaka: analogija; — denotacija in konotacija v filmu: pomenjenje v filmu; — film in kino: ali obstaja filmska specifika?
  - Film — tehnika in ideologija (Sallenave): vprašanja reprezentacije realnega v filmu; vključevanje filma v vsakdanost (politika, sociologija, imaginarno, ideološko); — tehnični, ekonomski in ideološki pogoji filmske produkcije; — filmska narativnost; — slika (image) in imaginarno; — tehnika in ideologija.
- b) sekcija za proučevanje civilizacijskih fenomenov:
- Kultura in družba (Marc): razmerja med kulturnim sektorjem in ekonomskimi, političnimi, družbenimi strukturami; funkcija kulture v sistemu družbene reprodukcije, pojem kontra-kulture, kulturne revolucije; vloga filma in različne metode analize (semiolška, sociološka, zgodovinska);
- c) sekcija za filmske študije:
- Uvod v audio-vizuelne tehnike (Morillere): spoznavanje fotografskih in filmskih kamer, materiala in pripomočkov (magnetofon, magnetoskop, filmski trak itd.); snemanje, laboratorij, režija, montaža, video tehnika.
  - Film in civilizacija (Astre in Rouch): razmerje med določenim tipom civilizacije in filmsko produkcijo, ki se v njej razvija; družbene funkcije filma; nacionalne kinematografije in kulture, iz katerih so se razvile.
  - Sociologija filma in audio-vizuelnih medijev (Fulchignoni): zgodovina, tehnika in sociologija filma in televizije, razmerje med statično (fiksno) in gibljivo sliko (film po industrijski revoluciji, TV v sodobnem svetu).
  - Tendence v filmu (šole, zvrsti in slogi): (Astre, Vanoye, Fulchignoni): sistematično proučevanje zgodovine filma, različne tendence in šole, ki so zaznamovale nacionalne kinematografije (impresionizem, ekspresionizem, neorealizem, novi val, cinéma direct); pojem "žanra" na estetski in socio-kulturni ravni.

avtorji

# Wim Wenders

Alain Masson, Hubert Niogret



Ameriški prijatelj (Bruno Ganz, Dennis Hopper)

**Kako ste sodelovali s snemalcem Robbyjem Müllerjem pri obdelavi barv v filmu AMERIŠKI PRIJATELJ? Gre za izredno precizen in natančen izbor barv, kot so: oranžna, zelena (neonska) še prav posebej in nato še celotna barvna paleta, ki nekolikantj spominja na ameriški super hiperrealizem.**

Vse skupaj je posledica predvsem izbora objektivov Zeiss. V skoraj vseh francoskih filmih, ki sem jih videl do sedaj, so snemalci uničili naravne efekte, ker so uporabljali filtre ali pa mehčalec. Mi tega nismo počeli in smo zato dobili sliko, ki je blizu amerškemu hiperrealizmu. Včasih je slika že tako ostra in prodorna, da me zaboje oči. Glede barv pa sem se tudi precej pogovarjal z Robbyjem Müllerjem še pred snemanjem. Odločila sva se za Rembrandtovo rjavo v ateljeju in da ne popravljava neonske razsvetljave, kar je sicer običaj. Rdeča barva je zame najpomembnejša barva v filmu in tudi najagresivnejša: rdeč je avtomobil Lize Kreuzer, soba, v kateri živi Dennis Hopper. Povsod je veliko rdeče svetlobe. Pri novem Kodakovem traku smo ugotovili, da je prav rdeča barva najmočnejša in je tudi nismo poskusili blažiti z različnimi filtri. Le v Hamburgu smo včasih uporabljali rjavi filter. Pravzaprav smo ves čas snemanja precej pazili in sproti ustvarjali barvo. Tako lahko opazite večkrat mešano svetlobo: naravno in umetno, kar tudi pomaga pri ustvarjanju nekolikantj čudne atmosfere. Z vsemi mogočimi obdelavami barve smo poskušali doseči zagonetno, umetno vzdušje.

**Pri snemanju filma AMERIŠKI PRIJATELJ ste razpolagali z nekoliko večjo denarno vsoto kot sicer. Je to povzročilo kakšne težave glede umetniškosti filma ali z igralci?**

Da, celo v več smislih. Čeprav smo imeli več denarja, ga še vedno ni bilo dovolj. Kakršenkoli proračun, ekonomija je tu od vsega začetka. Kot producent sem mislil: tokrat bomo lahko več porabili, pa ni bilo tako. Dvakrat smo morali snemanje prekiniti, ker ni bilo denarja. Najprej po snemanju v Hamburgu, ko ni bilo več sredstev za Pariz, nato po snemanju v Parizu, ko je zmanjkalo denarja, da bi odšli v New York.

Glede igralcev pa ni bilo nikakršnega problema, ker je vsak

vedel za svojo ceno. Bruno Ganz je sicer res igral glavno vlogo, vendar je vedel, da bo dobil le četrtno honorarja Dennisa Hopperja.

**Snemali ste v stereofonski tehniki, čeprav kasneje ni bilo nobene stereo kopije.**

Pravzaprav smo snemali zvok s sistemom, ki smo ga delno sami izumili, ker je bilo prevažanje vseh potrebnih naprav za stereofonsko snemanje enostavno predrago. Nekako smo ugotovili, da dobimo skoraj isti efekt, če uporabljamo dva magnetofona, Nagro stereo in Nagro mono. Imeli smo tako na



Wim Wenders

razpolago štiri steze in še mono za improvizirano mešanje. Na steze smo snemali s paličastimi mikrofoni ali kravatnimi in zvok je bil zelo dober. Ker pa smo morali končati film do canneskega festivala, smo opustili stereo mešanje, ki bi samo po sebi zahtevalo mesec dni dela. Po festivalu pa ni bilo niti denarja niti moči, da bi vse še enkrat naredili. Pravzaprav smešno. Originalni zvok je vsekakor boljši kot v mojih predhodnih filmih, vendar pa ni ostalo dosti od njega na vseh ostalih kontaktnih kopijah. Magnetne kopije, ki smo jih naredili v Nemčiji za nekaj dvoran, ki lahko predvajajo takšne kopije, pa so mnogo boljše. Naslednjič bom prav gotovo posnel zvok v stereotehniki. Veliko smo se naučili že tokrat in še bomo kaj izboljšali.

**Zdi se, da v filmu iščete predvsem sredstva, ki kljub temu, da so**

**stvarna, vendarle dajejo občutek nadnaravnosti. Na primer, v filmu ALICA V MESTIH, ko na platnu iščejo hišo stare mame, imajo vsi v dvorani občutek na eni strani resničnih delavskih hiš, na drugi pa se spet zdi, kot bi bil svet na filmu nekaj čisto drugega, nekakšna "čudežna dežela". Kako ste tehnično snemali to sekvenco?**

Nič posebnega se ne spominjam v zvezi z njo. Takrat še ni bilo objektivov Zeiss in smo uporabljali Cookove. Morda smo dosegli takšen učinek zaradi zornih kotov, morda še bolj zaradi črno belega filma, ki je resnično veliko bolj realističen kot film v barvah.

**V AMERIŠKEM PRIJATELJU uporabljate zelo realen material, snemate natančno, jasno, zelo določno, vse skupaj pa ne poudarja realnega sveta, ampak dosegate prav nasprotni učinek, prikazujete čuden, zagoneten svet, poln tesnobe.**

Menim, da je iskati vzrok za to prav v kadriranju, veliko bolj, kot upoštevati jasnost, svetlobo in barve. Med snemanjem sva se s snemalcem Robbyjem Müllerjem večkrat sporekla prav glede kadriranja: bomo snemali bolj od blizu ali bolj od daleč. Vse skupaj spominja na kadriranje Hitchcockovih filmov, ki so skoraj arhetipi za doseg hkrati realistične in umetne podobe. Pri nas gre predvsem za posebno kadriranje ramen in glave, ki daje precej bolj umetelen vtis, kot če bi bilo isto posneto dvajset centimetrov širše. Ko smo videli grobe posnetke, smo se odločili: delali bomo velike plane tako in nič drugače, očitno je tako delovalo bolj nenazorno, veliko bolj čudno.

Tudi pri splošnem planu je enako, obstaja mera, ki deluje popolnoma drugače in prav nič realistično. Moj najljubši splošni plan v filmu AMERIŠKI PRIJATELJ pa je tisti, ko Jonathan, po pesmi, ki jo pojejo Kinki, zapusti trgovino, teče, se spusti po spuščeni ulici in vidimo pristanišče Hamburg v ozadju. Za mene ima ta plan kvaliteto filma MARNIE, kjer je bilo v ozadju prav tako pristanišče, hiše levo in desno in most. Na nek način je takšen plan preveč splošen, da bi bil lahko realističen.

**Ali ne gre v filmu za neke vrste identično raziskavo s pomočjo določenih gibov kamere?**

Da, res je tako. Najočitnejši primer je tisti, ko sledi kamera Jonathanu od zadaj, v trenutku ko zapusti podzemno železnico in pri tem izvede precej zapleten obrat, ki ga je nemogoče doseči z žerjavom, ampak samo s kamero Louma. Ves čas snemanja smo uporabljali aparat, ki se imenuje mini jib (noge pajka so na vozičku, ki pa je tako majhen, da mora snemalec večkrat korakati vzporedno s kamero). Včasih gledalec tega postopka sploh ne opazi. Ti majhni premiki pa so tisti vzrok, ki omogoča izključitev realnosti iz slike. Ta aparat smo imeli že v filmu V TEKU ČASA, a smo ga premalo uporabljali. Žal zahteva precej predpriprav.

**Ali ste hoteli s prisotnostjo igralca Dennisa Hopperja in drugih režiserjev spomniti na ameriški film petdesetih let?**

Tako je. Ko je Samuel Fuller padel po stopnicah, je bila kamera nagnjena. Rekli smo si, to pa je kot kakšen plan v njegovih filmih. Zame je pravzaprav ves film nekakšen pogled nazaj, a brez nostalgije, pogled na ameriški film. Ničesar pa nočem obnavljati.

**Prav redko prikazujejo ameriško pokrajino, kot je na primer v vašem filmu ALICA V MESTIH, na način, ki ga ni celo v takoimenovanih "filmih s ceste", ki jih snemajo v Ameriki. Človek dobi pri vas zelo močan občutek, kaj je pravzaprav Amerika v resnici. Prav tako je tudi z ritmom, v katerem se vse dogaja. V nasprotju s tistim, kar smo lahko videli v ameriških**

**filmih, je pri vas Amerika dežela, kjer se ljudje vozijo počasi. Kako ste dosegli ta občutek pokrajine in ta poseben ritem. Kako ste uspeli vse iz snemalne knjige uskladiti z ogledi snemalnih mest?**

Za del, ki smo ga posneli v Ameriki, do tistega trenutka, ko pride Rudiger Vogler v New York, vskladitev sploh ni bila potrebna. Vsa ekipa je odšla na jug za tri dni in ustavili smo se pač tam, kjer so bile palme. To je bilo v Severni Karolini. Potem smo nadaljevali s snemanjem vse do New Yorka, kar je trajalo približno en teden. Nikjer nismo nič ponavljali ali si vnaprej ogledovali terene, nikjer od Karoline do New Jerseyja. Morda ima prav zaradi tega gledalec občutek novosti, nekakšnega prvega pogleda. Ni šlo za pogled na Ameriko, kakršna je, ampak za pogled prav tam in tisti trenutek. To je bil prvi pogled za Rudigerja Voglerja, za Robbyja Müllerja in za druge.

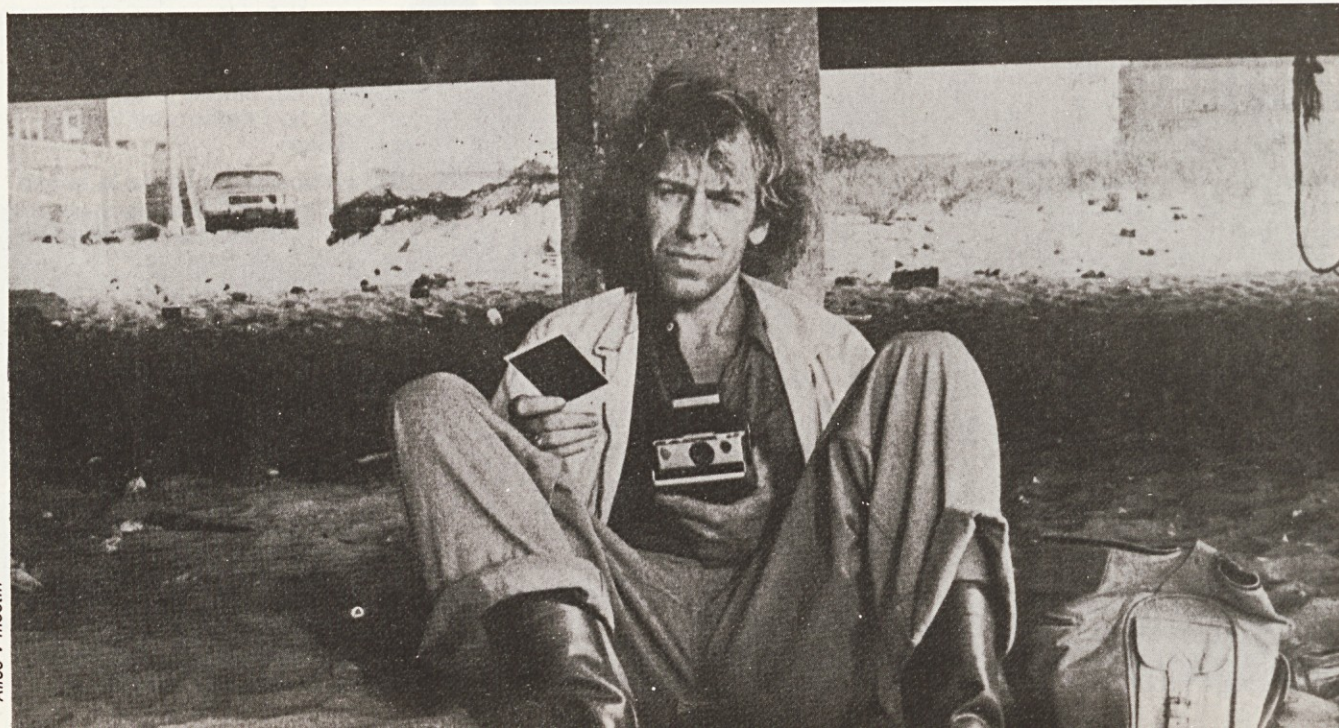
Glede ritma pa moram priznati, da mi najbolj ugaja prvih petnajst minut filma. Ta prvi del je bil po drugi montaži dolg pravzaprav štirideset minut, a to je bilo odločno preveč, ker je v tem primeru prišla deklica prepozno na prizorišče. Vse, razen najboljših posnetkov, smo izločili in smo tako izgubili precej dobrega materiala.

**Pariz, kakršnega ste nam pokazali v AMERIŠKEM PRIJATELJU, ni niti Pariz, kot ga vidimo v francoskih filmih, niti Pariz iz ameriških filmov.**

Po pravici povedano, to tudi ni Pariz, kot smo ga predvideli v scenariju. Ko sem pripravljajl snemalno knjigo, sem videl mesto v tradicionalnem smislu, z metrojem Saint-Michel. Dva, tri dni pred snemanjem pa sem nenadoma vse spremenil, nekakšno nasilno dejanje je bilo to.

**Vaše osebe snemate velikokrat pred okni, v ozadju pa je opaziti zelo zanimiv mestni dekor. Na nek način imamo občutek "nebotičnika", kar sicer nismo vajeni gledati v Parizu. Po navadi nam pokažejo tisti zanimivi Pariz, z majhnimi uličicami. Vi pa ste uspeli tudi z dekorjem doseči celovit učinek v odnosu konstrukcije in prostora. Tudi to je veliko pripomoglo k neresničnemu vtisu dogajanja v tem mestu.**

Pri pariških scenah mi je ves čas nekaj manjkalo: v scenariju naj bi bilo nekako jasno, zakaj bo Jonathan pravzaprav ubil tistega tipa. Zares me je bilo strah tega snemanja. Nisem si znal predstavljati, kako naj bi Bruno Ganz ubil Daniela Schmidta. Ne le dekor ozadja in mesta snemanja, ves Pariz je bil na nek način razlaga za neko dejanje, ki ga ni moč razložiti, da bi namreč Jonathan koga ubil. Mesto ni bilo le kraj dogodka, ampak tudi vzrok za ta dogodek, predvsem pa RER, se pravi Obramba. Upam, da se to tudi čuti, prav gotovo pa je v filmu izostren občutek prisotnosti mesta.





Isto velja tudi za New York, z enim samim presenetljivim splošnim posnetkom, ko junak pride iz hiše in koraka vzdolž avtoceste in vidimo v ozadju Manhattan. Tokrat imamo še močnejši občutek širine prostora kot v začetku filma, ko Dennis Hopper stopi iz zelo močno obarvane in tipične njujorške stavbe. Pojav spominja na vse vaše filme: se pravi na skrbno sinhronizacijo, na integracijo dekorja kot vodilno gibalo filma.

Pri scenah v New Yorku smo imeli pravzaprav druge težave. Kot že prej pri ALICI V MESTIH, smo morali paziti, da ne naredimo vtisa turističnih posnetkov, hkrati pa je bilo treba učinkovati na način thrillerja.

**Prav tako je izreden tudi izbor zgradbe v Hamburgu, kjer stanuje Jonathan: daje občutek nekakšnega izrastka četrti proti pristanišču.**

Te hiše pa nisem izbral jaz, ampak je na nek način ona izbrala naš film. Tako v knjigi kot v scenariju naj bi živel Jonathan v popolnoma drugačni hiši in res ne vem, zakaj ne bi temu sledili. Živel naj bi v vrstni hiši, takšni, ki je značilna na primer za Anglijo. En teden sem porabil, da bi našel takšno hišo v Hamburgu, in ni jih bilo ravno malo. Naredili smo nešteto polaroidov, a nobena hiša mi ni odgovarjala. Vsak dan smo se vračali v hotel skozi pristanišče, in zgradbo, ki je v filmu, naj bi porušili, kot so pisali časopisi. Eni so se oddahnili, da bodo

vendarle podrli črno piko v pristanišču, drugi spet so se zavzemali, da bi jo bilo vredno obnoviti. Hamburški senat se je končno odločil, da jo podrejo. Hiša pa je bila tako impozantna in samosvoja, da sem se odločil in jo izbral za film. Stanovanje je bilo prazno, nekakšen magazin za klobuke, zato smo ga morali na novo opremiti. Dekoraterka, ki je z nami delala že pri filmih NAPAČEN GIB in V TEKU ČASA, je opravila odlično delo. Občutek imaš, kot bi Jonathan živel tam že vrsto let. Sploh ni bilo več nobenega vprašanja, da ne bi stanoval prav v tej hiši.

**Ali se vam ne zdi, da je zgradba v močnem nasprotju z Ripleyevo hišo, ki je veliko bolj razgibana, ki se zdi kot noč in dan?**

Ta hiša se odlično ujema z Ripleyevo osebnostjo in mi je v filmu tudi veliko pomagala. To je čudna hiša, ki sploh ne sodi v Hamburg. Koncem 19. stoletja jo je dal sezidati nek industrialec in je pravzaprav kopija neke hiše v Criméeju. Zato ima tudi jarek okoli hiše, ki je v Criméeju služil proti vlagi, v Hamburgu pa ni potreben. Bali smo se, da bo delovala preveč eksotično, a se je izkazalo, da se z Ripleyem odlično ujemata. Tudi njega si je lažje predstavljati, ko vidimo hišo, v kateri živi, prav tako njegov avto.

**Zdi se, da igrajo v vaših filmih otroci simbolično vlogo. Tu mislimo na konec filma V TEKU ČASA, na ALICO V MESTIH, pa**

**tudi na AMERIŠKEGA PRIJATELJA in na Mignona v NAPAČNEM GIBU ...**

Ne morem zanikati, da igrajo važno vlogo, ne pa simbolične. Deček, ki se v TEKU ČASA pojavi na postaji, najbolje pomaga predstaviti tisto, kar vidi. Pravzaprav predstavljajo otroci nekakšen idealen pogled. To pa ima s filmom precejšnjo zvezo, saj tudi film želi imeti ta čist pogled. Prav to vlogo ima tudi deček na koncu filma V TEKU ČASA. Gre predvsem za fenomenološko vrednost.

**V filmu TESNOBA VRATARJA PRED KAZENSKIM STRELOM gre junak pred tem gledat film Patricie Highsmith, ki sploh ne obstaja, ker za snemanje niste dobili dovoljenja. Nekoč ste že povedali, da bi radi posneli vsa dela Patricie Highsmith. Kaj bi lahko povedali o srečanju cineasta z literarnim delom te pisateljice in kakšni procesi se pri tem razvijajo?**

Ravnokar sem prebral njen novi roman EDITHIN DNEVNIK, ki je naravnost fantastičen. Menim, da je to njena najboljša knjiga. V njej ni več sledu policijskih kriminalk, kljub temu pa še vedno vzdržuje občutek, kot bi to bila. Povzroča prav isto napetost, gre pa le za žensko, ki pripoveduje o svojem življenju v obdobju dvajsetih let. Pravzaprav vam lahko povem, zakaj imam tako rad knjige Patricie Highsmith. Ne zaradi napetosti, ampak predvsem zaradi



njenega načina, kako opiše človekove misli, ali kako opiše njihovo življenje in pri tem doseže neverjetno napetost in pokaže neverjeten občutek opazovanja. Ko ima človek vročino, se spomni vsake podrobnosti zelo natančno. Prav takšen učinek imajo tudi droge. Človek postane tako občutljiv, da se zave tudi stvari, ki se dogajajo za njim. Tudi spomni se vsake podrobnosti. Če začnem brati katero njenih knjig, dobro vem, da bo to stanje trajalo en teden in ta teden sem prav vročičen.

**Ta občutek spominja na atmosfero napetosti, strahu v filmu ALICA V MESTIH. Tudi v tem filmu ste uporabili isto misel kot v AMERIŠKEM PRIJATELJU, enkrat v nemščini, enkrat v angleščini: "Nothing is to fear, except fear." (Ničesar se ni bati, razen strahu). Pravzaprav je to prava vsebina AMERIŠKEGA PRIJATELJA.**

Tudi jaz menim, da je to njegovo bistvo, prav tako pa tudi nekakšna želja po smrti. Pravzaprav je to isto.

**Kar bi nekdo drug posnel kot policijski film, ste vi posneli drugače in že v tem je iskati vzrok za občutek negotovosti in strahu.**

Ta atmosfera je bila že v filmu TESNOBA VRATARJA PRED KAZENSKIM STRELOM, sicer v prav majhnih detajlih, ki pa so povzročali stalno vznemirjanje. To je tehnika, ki jo uporablja tudi Hitchcock, vendar z drugim namenom in za drugačen cilj.

**V vseh vaših filmih veliko govorite o filmu. Tudi v AMERIŠKEM PRIJATELJU lahko gledalec opazi praksinoskop na kamere, ki snemajo Jonathanov beg, ne nazadnje snema vodja mafije, Samuel Fuller, pornografske filme, kar je v Ameriki tudi resnica, saj se mafija res bavi s tovrstno filmsko proizvodnjo. Kako ste si vi zamislili karakterizacijo oseb v filmu v razmerju s knjigo RIPLEYEVA IGRA in ali se vam zdijo odnosi predvsem osebni?**

V romanu so vsi gangsterji nekoliko bolj zagonetni, vemo le to, da gre za casine in nedovoljene igre. Ko bi bil Jean Eustache, bi o tem kaj vedel in bi vse skupaj posnel kot je. Sam pa sem si mafijo predstavljal nekoliko lažje, če sem jim dal v

roke vlogo filmskih producentov in distributerjev pornografskih filmov, čeprav se kaj takega praktično ne dogaja več. Snemali smo še druge, bolj jasne scene, a od vsega je ostal le en plan, drugega nismo potrebovali. So pa ljudje, ki mi očitajo, da pravzaprav nisem razumel, za kaj gre. Res je vse precej eliptično, a je tu in kot tako zadostuje.

**Kako ste se odločili za to, da režiserji igrajo gangsterje? Prav tako niso vsi Američani. Tu so še Gérard Blain, Peter Lilienthal, Daniel Schmid ...**

V začetku to pravzaprav ni bil princip. Kar naenkrat pa sem imel pred seboj dva režiserja kot igralca in še Samuela Fullerja, na katerega sem mislil, še predno sem se odločil za režiserje. Ko sem imel tako tri režiserje, pa je pojav postal princip. Vse skupaj ni bila šala, ampak resna odločitev. Pravzaprav je zelo težko dobiti igralce za gangsterje. Prav redki so filmi, ki so znali dobiti igralce za gangsterje. Prav redki so filmi, ki so znali izbrati take igralce, da niso hkrati z vlogo izražali tudi svoje osebnosti. Navadno jih zavohaš že na sto metrov. Seveda nisem hotel narediti iz njih komičnih figur ali marionet, ampak predvsem resne ljudi. Prav režiserji pa so edini ljudje, poleg gangsterjev, ki v nekem smislu razpolagajo s človeškim življenjem. Samue! Fuller je na primer ubil enega igralca in dva kaskaderja med enim snemanjem, ker jim je pustil delati preveč nevarne stvari. Zato še ni kriminallec, vendar pa za mene obstaja določena zveza med režiserjem in gangsterjem. Ko sem prišel v New York, še ni bilo v snemalni knjigi osebe, ki jo je kasneje odigral Nicholas Ray.

**Pa saj je vendar prav on najpomembnejši.**

Takrat pa še ni obstajal. Dennis Hopper naj bi prodajal slike, ne da bi videli tudi slikarja. Nicholas Ray je postal kasneje pomembna oseba za ves film.

**Kot komentar o Ameriki in tudi zato, ker njegove slike predstavljajo lokomotive. Glede na to, kakšno mesto imajo prav prevozna sredstva v vaših filmih, in tudi ob dejstvu, da je v otroški sobi senčnik, ki predstavlja lokomotivo, je slikar tista oseba, ki združujejo predmete in**

**predstave, se pravi lokomotiva kot sredstvo in film. Poleg tega pa je močno opaziti tudi to, da so njegove slike v hladnih barvah (predvsem plavi), medtem ko je vaš film posnet v toplih barvah.**

Da, res je. Da pa je temu tako, da je on postal pravzaprav najpomembnejši, nekakšen izvor vsega, se imamo zahvaliti golemu naključju, kot je bilo to pri Jonathanovem stanovanju. Srečal sem ga mimogrede, prej se nisva poznala. Prebila sva skupaj teden dni, ker sem v New Yorku čakal Samuela Fullerja, ki je bil nekje v Evropi. Skupaj sva preživljala čas in hodila v kino. Pogovarjala sva se tudi o mojem filmu. Kar naenkrat sem želel v filmu pokazati tudi slikarja, ker ga omenijo že v drugi repliki: Derwata. Ta misel je bila že v prejšnji knjigi Patricie Highsmith. Skupaj sva napisala scene, za začetek in konec filma. Na koncu vzame v roke pero in ga vtakne v žep plašča. Odide, kot bi si ves čas o filmu nekaj zapisoval. Sedaj so mi tako on kot hiša v Hamburgu zelo všeč. Pa tudi rdeča barva, ki je prisotna skozi ves film, spominja na JOHNNY GUITAR. Ker smo v New Yorku posneli konec filma, je postal on nekakšen oklepaj, znotraj katerega se je dogajal ves film.

**Hkrati pa je to tudi zanimiva oseba, ker je pravzaprav mrtev. Slika posmrtno. Od tod njegova zveza z Brunom Ganzem, ki te slike uokvirja. Še vedno gre tu za pripoved okvira.**

Ko smo snemali v New Yorku, je imel film naslov OKVIR. Po scenah med Dennisom Hopperjem in Nicholasom Rayem pa sem dal filmu naslov AMERIŠKI PRIJATELJ. Takrat je film dobil tudi usmeritev. Prvi naslov je bil namreč PRAVILO BREZ IZJEME, nato šele OKVIR. Pravzaprav je ta sprememba v naslovih vzrok sprememb v filmu, kaj je pravzaprav vzporedno s snemanjem prihajalo v ospredje. Ko smo posneli scene z Nicholasom Rayem, film ni mogel dobiti drugega naslova kot AMERIŠKI PRIJATELJ in to celo v več pomenih. Eden med temi ni brez ciničnega prizvoka.

prevedla **Neva Mužič**

*Positif, 198; pogovor je bil 1. septembra 1977, v Parizu*

intervju

# Pogovor z Brunom Ganzom

igralcem iz "Ameriškega prijatelja" režiserja Wima Wendersa

pogovarjala sta se

Jože Dolmark in Silvan Furlan

*"Kdor hoče biti igralec, mora dokaj dobro poznati življenje, da bi ga lahko podaljšal v območje fiktivnega. To je podobno kot podoživeti stvari v zrcalni igri ali skozi nedoločeno točko, ki naj bi bila nekakšna splošna norma domišljjskega."*

Andréas Voutsinas, profesor igre, ki ne skriva svojega občudovanja do Lee Strassberga in metod Actor's Studia

I.

Ekran

Praden vas je Eric Rohmer angažiral kot glavnega igralca v svojem filmu MARKIZA VON O, ste bili predvsem znan gledališki igralec. Zato nas najprej zanima vaše mišljenje o razliki med gledališko in filmsko igro.

Ganz

Mislím, da je med gledališko in filmsko igro velika razlika, toda vprašanje v tej obliki je presplošno, da bi lahko nanj odgovoril ... to je nekaj, kar me še vedno močno okupira. Če bom nekoč resnično doumel, v čem je v resnici ta razlika, se bom morda znova vrnil h gledališču.

Ekran

Ne bomo vas spraševali o vaši igralski karieri, ker ne poznamo vaše igralske prakse v celoti. Uspešno delate v gledališču in predpostavljamo, da ste preživeli "učna leta" v bližini prizadevanj za takšno formacijo igralca, kot so jo nudili nasledniki Stanislavskega, vsaj Louis Jouvet na pariškem konzervatoriju in ljudje, na katere je vplival. Zadnji čas igrate tudi v filmih, pa vam gotovo niso tuje teorije Lee Strassberga in njegovega Actor's Studia, ki so tako v dobrem kot v slabem zelo oblikovale način filmske igre.

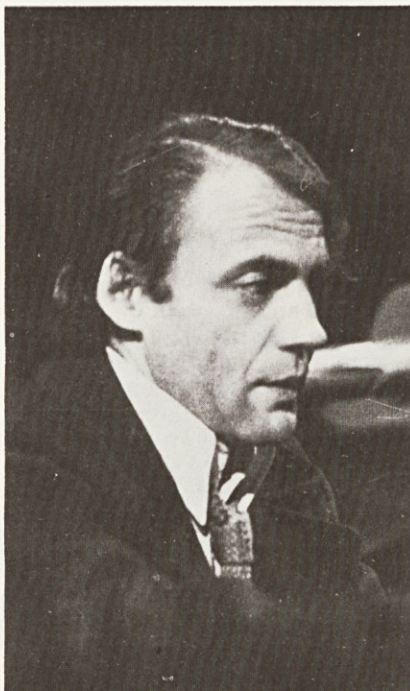
Poznamo tudi filmske režiserje, ki so zgradili povsem svoj koncept igralca, ki svojsko raziskujejo razsežnosti obraza, telesa in gest na način, ki je daleč od star-systema (Rossellini, Bresson, Olmi ...). Sodelovali ste z Ericom Rohmerom (MARKIZA VON O, 1976), Wimom Wendersom (AMERIŠKI PRIJATELJ, 1977) in nazadnje s Petrom Handkejem (LEVOROKA ŽENSKA, 1978). Zanima nas, kako ti dojemajo filmsko igro in kako je potekalo vaše uravnavanje po njihovih zahtevah, predlogih ali morda samo zamisli. To vas sprašujemo zato, ker vas imamo za studioznega igralca, ki zna o stvareh tudi marsikaj povedati.

Ganz

Rohmer v svojem filmu *Marquise d'O* pripoveduje zgodbo, za katero je imel natančno tekstno predlogo v Kleistovi povesti: pripoveduje jo

natanko tako, kakor jo je napisal Kleist. Kleista pri tej zgodbi namreč niso zanimali motivi ljudi oziroma to, zakaj ljudje nekaj počno, temveč opisuje, kaj in kako to počno. Rohmer je torej opisal gibe — junak položi svojo roko na roko junakinje itd. —, naloga igralca pa je bila, da preudari, odkod prihaja, kako nastane takšna kretnja, vendar pa mu je bilo vse to do potankosti predpisano s tekstom. Bistvena razlika med obema režiserjema je ta, da se Rohmer v prvi vrsti zanima za izobrazbo in da je tudi sam zelo izobražen človek. Rohmerjevi filmi, posebej še filmi pred *Marquise d'O*, kažejo izrazito tekstno strukturiranost. Pri Rohmerju je bistven tekst. Wim ima do tega popolnoma drugačen odnos. Ves je prežet z ameriškim filmom in misli izključno v podobah. Pred začetkom snemanja je Rohmer dejal, da je režiser "dokumentarnih filmov" in da se ne vmešava v igralčevo delo, in tega se je, kolikor je le šlo, tudi držal, kar je bilo pri Kleistovi predlogi tudi relativno lahko. Rohmer dobro vidi, kaj delajo igralci, vendar jim v resnici ne zna pomagati, da bi kaj dosegli. Ne zna jim pokazati poti, kako priti do določenega čustva oziroma drugega, vendar zna zelo natančno presoditi potek dogajanja. Do igralcev se je dejansko vedel tako, kot bi se do njih vedel režiser dokumentarnih filmov. Ker smo govorili nemško in ker njegova nemščina ni bila najboljša, je bil v določenih točkah seveda odvisen od naših mnenj, sicer pa je prevladovalo normalno sodelovanje.

Wenders mnogo bolj gradi na igralčevi osebnosti in napolnjuje igralca s svojimi zgodbami. Wendersov občutek o človekovem življenju in delovanju, o tem, kako



se ljudje vedejo, je zelo izrazit in izhaja samo iz njega samega: na svoj tihi in mirni način močno vpliva na igralce s svojim občutkom in s svojo senzibilnostjo, torej z izrazito osebnim odnosom. Poleg tega se ne drži dokončno formuliranega scenarija, temveč ga zanima situacija med ljudmi, iz katere nato razvije tekst. To pomeni, da razvijajo tekst večinoma igralci, Wendersova senzibilnost in filmski občutek pa to zelo natanko nadzorujeta in utrdita.

Handkeja poznam samo po njegovem filmskem delu, torej kot režiserja, samo po sodelovanju pri njegovem filmu **Die Linkshändige Frau**. Imel je nenavadno natančno predstavo o tem, kar je hotel doseči, zavračal je tako psihologijo kot realizem. Handke pravi: Sleherni človek je kompleksna osebnost, v življenju so določene stvari uničene ali pa pokopane, toda to me ne zanima. Hotel bi, da bi bilo vsem osebam, ki nastopajo v filmu, vse možno, skratka, da bi sleherni človek imel odprte vse človeške možnosti. Ob takšnem pojmovanju filma bi ga psihologija in realizem seveda ovirala, kajti, če se strinjamo, da je človek tak in tak, in ga interpretiramo kot karakterni strukturo, potem obstajajo nekatera področja, ki zanj več niso možna: ne, da ne more biti več, lahko je samo še tako, kot je. Hotel je tudi, naj bo človek celosten. Zato je figure močno idealiziral, in to je bilo za igralce, vsaj zase lahko to rečem, zelo težko. Poleg tega je jezik v Handkejevem filmu izredno precizen in poetičen. Zahteval je, da ga je igralec dolgo preizkušal, kakor to počne gledališki igralec. Ob takšnem pojmovanju filma sem imel občutek, kot da se na tekst nisem dovolj pripravil. In čeprav je Handke skrajno pozoren do človeka, ga je bilo vsaj zame nadvse težko razviti.

#### Ekran

V svoji knjigi "Narava filma" Siegfried Kracauer in kratkem eseju "Beleške o igralcu" ločuje tri tipe filmskega igralca: neprofesionalnega, hollywoodsko zvezdo in pravega profesionalnega igralca. Za neprofesionalca ugotavlja, da je najbolj v skladu z zahtevami filma, saj s svojo enkratno psihofizično pojavnostjo najmanj potvarja avtentičnost filmske iluzije. Toda ta idealna teoretična postavka se v praksi velikokrat izkaže za nedosegljivo. Filmska kamera namreč v večini

primerov paralizira njegovo neposrednost. Filmska zvezda z redkimi izjemami ne uspeva izstopiti iz svoje mitološke dimenzije v imaginarnost filmskega lika in je tako vedno v dvojnosti igranega junaka in sebe kot igralca-mita. Zato Kracauer pravi, da je pravi profesionalen igralec tisti, ki "igra tako, kakor da ne bi igral" in je tako kot igralec odvisen od tistega, kar ima v sebi kot neigralca.

#### Ganz

Po svojih izkušnjah bi rekel, da je v tem veliko resnice. Obstaja vrsta igralskih tehnik, ki jih vsaj jaz v filmu ne morem prenesti. Mislim, da filmska kamera zahteva tolikšno intimnost in tolikšno resničnost, da bi bilo to že treba poskusiti; zanima me samo tedaj, kadar vidim, posebej še pri **close-ups**, da se tisto, kar se dogaja v določeni osebi, tudi dejansko dogodi v igralcu; kadar lahko igralec čustvo, ki ga pozna, izkušnjo, ki jo je sam doživel, v tistem trenutku še enkrat doživi in oživi za druge ljudi. Tedaj je doživetje resnično in igralec ne igra več. To je izreden in velik umetniški dogodek, ki ga Štrassbergova šola imenuje emocionalni spomin, da namreč lahko igralec pri osebi, ki jo igra, prikljiče občutke in doživetja iz svojega lastnega čustvenega sveta in iz svojih izkušenj ter jih lahko za trenutek še enkrat tako prikaže, kot se dogajajo pri njem samem. Običajni postopek v gledališču je ta: ker je v gledališču prostor, ki obsega oder in prostor za gledalce, in ker mora vse funkcionirati v celotnem prostoru, se v njem kaže čustva, dogodke, stvari. Pred filmsko kamero pa se ne dá več **kazati**, dá se samo **biti**.

#### II.

#### Ekran

"Novi nemški film" je nastal izrečno po zaslugi ljudi, ki so iz prekinjene tradicije Langa, Lubitscha, Pabsta in Murnaua ustvarili trenutno najbolj razgibano evropsko kinematografijo. Vendar se nam dozdeva, da nemške filme v večji meri gledajo zunaj Nemčije in da imajo režiserji, kot so Kluge, Schloendorff, Reitz, Fassbinder, Herzog in Wenders (če ostanemo pri najbolj znanih) vedno več "neobičajnih" težav pri svojem ustvarjanju, ki presegajo probleme socialne prakse filma in se vklaplajo v določen splošnejši socialno-politični zaris ZRN

danes. V tem smislu razumemo tudi najnovejše skupinsko delo "NEMČIJA JESENI" (Deutschland im Herbst, prikazano na letošnjem berlinskem festivalu), ki je nekakšna opredelitev nemških filmarjev do znanih dogodkov lanske jeseni, na določen način pa tudi film-testament "novega nemškega filma". Herzog, Fassbinder in Wenders menda mislijo delati v tujini, čeravno pričakujemo, da bo to le začasno, kajti ne gre nam iz spomina Langova usoda in z njo povezano dejstvo, "da Nemčija nikoli ne oprošča tistim, ki so jo zapustili".

#### Ganz

Da, to drži. Fassbinder je dejal, da bo emigriral v Združene države, in tudi od Wima vem, da je nekaj časa razmišljal o odhodu tja, vendar pa je pri njem zanimanje za Ameriko že stara stvar, ne samo reakcija na politične dogodke v Zvezni republiki Nemčiji, temveč povezano z njegovo prejšnjo življenjsko zgodbo. Seveda je res, da je razpad študentskega gibanja na različne politične skupine (vse do t.i. **Rote Armée Fraktion**, tj. skupine Baader-Meinhof) povzročil velikansko razočaranje, pa tudi iztreznitev naše generacije glede možnosti, da bi spremenila zahodnonemško družbo. Vendar je to samo ena stran problema, druga pa je ta, da so ukrepi države t.i. terorizmu ustvarili v Zvezni republiki Nemčiji ozračje, ki se močno razlikuje od tistega v začetku sedemdesetih let. Gre namreč za neprimerno trše, brutalno in histerično, bolno ozračje, v katerem je neprijetno živeti. Toda odpotovala nista ne Wenders ne Fassbinder: za zdaj sta ostala v Nemčiji.

Mislim, da je vsakdo reagiral drugače. Tudi če pustimo ob strani izjavi obeh režiserjev (Wendersa in Fassbinderja), da bosta emigrirala v tujino, pa tega vendarle nista storila, živimo vsekakor v težki situaciji med dvema zlema. Na eni strani moram reči, da med mlajšimi nemškimi filmskimi ustvarjalci ne poznam nikogar, ki bi odobral terorizem. Vsekakor je to, kar je skupina Baader-Meinhof napravila po 1972. letu, popoln nesmisel: dosegla je prav nasprotje tistega, kar je hotela doseči. Povzročila je premik, vendar nazaj. Po drugi strani pa se mi do konca upirajo ukrepi nemške države proti terorizmu. Vse to je tako nemško, brezglavo in histerično: nastal je položaj, v katerem ni mogoče soglašati ne z eno ne z drugo

stranjo. Rečemo lahko, da se država v tej situaciji vede popolnoma neustrezno, da se je razvilo denunciantstvo in da vse skupaj spominja na dogodke, ki jih poznamo iz časa tretjega rajha. Toda to, kar vsepovprek govorijo v tujini, da se namreč Zvezna republika Nemčija vrača k fašizmu, je popoln nesmisel. Zanimivo je, da nihče ne snema naravnost političnega filma, recimo filma, ki bi imel za vsebino terorizem in ukrepe nemške države proti njemu. Takšnega filma doslej še ni bilo. Nekaj te problematike je videti pri Schlöndorffovi **Katarini Blum**, toda v času, ko je Schlöndorff film posnel, politična situacija še ni bila takšna, kot je sedaj. Še vedno je obstajalo upanje, da bi s filmom lahko pokazali ljudem, kako država napačno ukrepa. Sedaj tega upanja ni več, kajti v Nemčiji nihče več noče slišati o tem.

#### Ekran

**Pravite, da v Nemčiji ni filma, ki bi govoril direktno o njej sami: ne "cinéma-militant" ne igranih filmov z izrazitejšim družbenim angažmanom. Kaj menite o usodi Syberbergovega "HITLER-JA—FILMA IZ NEMČIJE", ki s svojo aluzivnostjo odpira razpravo ravno o sodobni Nemčiji, kjer ga menda ni bilo mogoče videti. Ali je tu posredi romantično zlagana Festova filmska biografija o Hitlerju, ali morda kakšen drug bolj zavezujoč razlog?**

#### Ganz

Ne, Syberberg nima v Nemčiji nobenih težav, pač pa se prepira z nemškim tiskom, odkar dela filme. Sedaj se je odločil, da v Nemčiji ne pokaže nobenega svojega filma več. To je njegova osebna odločitev.

Na festivalu v Cannesu je sam, ne da bi ga kdo povabil, organiziral projekcijo svojega filma oziroma grobega, nedokončanega gradiva (šest kolutov ali nekaj takega) ter povabil nanjo predstavnike nemškega tiska. Mnogo nemških kritikov je kmalu odšlo s predstave, eni, ker so se dolgočasili, drugi, ker so morali videti tudi druge filme in ker so mislili, da si bodo film, ko bo narejen, lahko tako ali tako ogledali v Nemčiji in da zato ni nujno, da bi že sedaj pisali o njem. Syberberg pa je bil osebno tako zelo prizadet, da je sklenil, da filma v Nemčiji ne bo predvajal. Gre za popolnoma osebno odločitev. Syberberg napada levičarske filmske žurnaliste. To je vsa resnica o zadevi. Drugače je seveda s Festovim filmom, ki je imel v Nemčiji

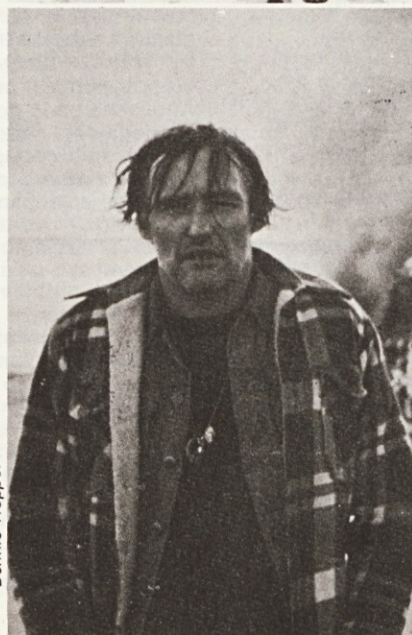
velikanski komercialni uspeh. Sam filma sicer nisem videl, ker se mi upira, verjetno pa si ga bom moral ogledati. Wenders je v časopisu **Die Zeit** objavil članek o filmu in mislim, da je to najboljše, kar je bilo o njem napisanega. Skušal si ga bom priskrbeti in, če vas zanima, vam ga bom poslal. To je bolje, kot da preveč govorim o filmu, ki ga nisem videl.

#### Ekran

**AMERIŠKI PRIJATELJ** je prvi film Wima Wendersa, katerega je odkupila jugoslovanska distribucija. Z odkrivanjem tega filma naša filmska publika hkrati odkriva tudi novega, v svetu že dolgo uveljavljenega avtorja. Zato si želimo izvedeti, kako vi gledate na Wendersa kot ustvarjalca, kam postavljate in kako opredeljujete njegove filme, ki vam nedvomno



Bruno Ganz



Dennis Hopper

**omogočajo tudi širši razmislek o filmu nasploh?**

#### Ganz

Mislim, da se **Der amerikanische Freund** razlikuje od prejšnjih Wimovih filmov, najprej tematsko, nato pa tudi po tem, da je v njem nenehno prisotno nasilje — tako kot je nasilje prisotno tudi v Handkejevi knjigi **Die Angst des Tormanns vor dem Elfmeter** (Vratarjev strah pred enajstmetrovko).

Mnogi pravijo, da je Wenders hotel narediti komercialen film, da je zato film zgrešen, in naj bi se raje vrnil k tistemu, kar je posnel pred njim, torej k čistemu filmskemu izražanju, kajti Wenders je idol cinéastov. Sam sem tu popolnoma nasprotnega mnenja in mislim, da bi moral iti še naprej v smeri **Ameriškega prijatelja**. Kajti Wenders s svojim odnosom do ljudi, s svojo senzibilnostjo in pozornostjo ter svojo ne le filmsko, temveč tudi človeško inteligenco, ne bo nikoli dopustil, da bi njegove filme napolnile klišejske figure in da bi se tudi v filmu uveljavil odnos do ljudi, kakršnega so nam privzgojila množična občila, temveč bo na svoj wendersovski način pripovedoval nove zgodbe: tudi v **Ameriškem prijatelju** na svoj zelo osebni način pripoveduje več zgodb, tako o Jonathanu kot o Ripleyu. Zato ne vidim nevarnosti, da bi Wenders sedaj zapadel v komercialnost oziroma v to, kar je v komercialnosti slabega. Gre za to, kakšne snovi ima Wenders na razpolago, kakšne zgodbe hoče pripovedovati. Mislim, da so glavni problem nemškega filma scenariji. Torej ne gre za to, da bi bilo treba prenehati s prakso, ko eden dela problemske, drugi ezoterične filme, da je eno čisto filmsko izražanje in drugo intelektualizem, da je eno komercialno in drugo ne, vse to je nesmisel. Naučiti bi se bilo treba pisati scenarije, ki vsebujejo mitos, ki do določene mere zadevajo vse ljudi in ki to pripovedujejo na izrazito osebni način, s svojo posebno estetiko. Če scenarij obsega tudi mitos in se izraža z določeno umetniško močjo, potem je vprašanje, ali je film komercialen ali ne, popolnoma brezpredmetno. Pri tem bi lahko omenili filme vseh velikih režiserjev, od Antonionija, Fellinija in drugih Italijanov pa do vrste drugih — kar tako na pamet omenjam Kubrickovega **Barryja Lyndona**: kaj je v teh filmih komercialnega? To so preprosto veliki filmi.

(v Ljubljani 15. marca 1978)

**na naših platnih****Omar hrabri**

(Omar Gatlati)

Z alžirsko kinematografijo smo se prvič srečali pred davnimi leti, ko smo videli *Džamilo*, pripoved o dekletu iz časa francosko alžirske vojne, in tedaj smo se prvič seznanili z metodami mučenja, ki so jih uporabljali francoski padalci nad alžirskim prebivalstvom. Potem je prišla epopeja *Vojna v Alžiriji*, ki jo je sicer zrežiral italijanski režiser Gilo Pontecorvo, vendar je čisto alžirski film. Zadnji izrazit prodor v svet je pomenil leta 1975 najvišje nagrajeni film iz Cannesu Mohammeda Lakhdara Hamine *Kronika vrelih let*, ki smo ga videli na FEST-u 1976 in kasneje v televizijskem programu. Vsi našti filmi — in seveda tudi drugi, ki jih pri nas ne poznamo — sodijo v tako imenovano orientacijo "mudžahid", ki pomeni takoj po osvobodilni vojni filmsko ustvarjalnost, posvečeno bližnji in daljnji preteklosti, v kateri je prevladovala vojna tematika. "Mudžahid" pomeni po arabsko "boj za svobodo" in tako je bila obarvana tudi večina del šestdesetih let, ki pa so prinesla dokaj neenako kakovost. Sami alžirski kritiki, zelo ostrí do domačih del, so pisali: "Prva stvar, ki vas preseneti, ko vidite več filmov v obdobju 1954—1962, je njihova nenavadna površnost v primerjavi s kompleksnostjo problema tega časa. V pomanjkanju potrebne distance jemljejo mladi filmski ustvarjalci anekdote iz konteksta ..."

To valovanje je trajalo tja do začetka sedemdesetih let (s posameznimi deli traja vse do današnjih dni — prav *Kronika vrelih let* je tak primer), ko se je začelo po agrarni revoluciji 1971. leta novo gibanje, ki je rodilo tako imenovano orientacijo "džidid", kar pomeni novi film. Vendar se ta film ni rodil čez noč, pripravljali so ga mladi filmski zanesenjaki, ki so najprej študirali doma, nato potovali. Zvečine so se filmsko izobraževali v Parizu in doma snemali kratke filme. Tako ima "džidid" dva izvora: najprej vrsto kratkih filmov več kot deset mladih ustvarjalcev, med katerimi je tudi Merzak Allouache s filmoma *Tat* in *Intimno razmišljanje*; po drugi strani pa je naslednik petih dejavnikov — ustanovitve Nacionalnega filmskega instituta leta 1964 (ki pa je deloval le dve leti, vendar je usmeril prve korake približno šestdesetim bodočim režiserjem in snemalcem), ustanovitve Alžirske kinoteke leta 1965, nove koncepcije vloge filma, ki naj bo manj zabava kot sredstvo izražanja, vzgoje in agitacije; naprednega ideološkega vpliva, predvsem Boumedienovega svetovalca za kulturo Mostefa Lacherafa in marksističnega pisatelja Kateba Yacine, in naposled prav posebej izpeljava agrarne revolucije ob koncu leta 1971, ki je pomenila v alžirski vladi obrat v levo ter odprla vrata filmskim ustvarjalcem, katerih mnogi so bili iz kmečkega okolja in so bili vsi zavzeti borci za socializem.

Po tematski plati ima film "džidid" dve značilnosti: ponovna interpretacija osvobodilne vojne, ki je za ustvarjalce te orientacije le razvojna etapa, čeravno odločilna, na poti do druge osvoboditve — do družbene osvoboditve v socializmu. Po drugi strani pa pomeni socialno analizo, ki temelji na teoriji razrednih bojev.

Ta uvod je bil potreben za razumevanje uspešnosti ali, boljše, sprejemljivosti in odprtosti prvega celovečernega filma Merzaka Allouacha drugemu svetu. Ne bi bilo presenetljivo, če bi prav *Omar Hrabri* začel novo orientacijo v uspešni alžirski kinematografiji današnjih dni, saj ni več niti "mudžahid" niti "džidid". Z njim se avtor obrača k alžirski mladini, predvsem k mladim iz mesta in predvsem k mladim moškega spola. Odtod tudi izvorni naslov *Gatlati*, ki pomeni v prostem prevodu, da gre za moškost, "ki ubija", se pravi za nekakšen mediteranski "mačizem". Ta je drugačen od latinsko-ameriškega, razlikuje se tudi od sredozemskega. Kljub humorju, s katerim ga obravnava avtor, je grenko

scenarij in režija: **Merzak Allouache**  
 kamera: **Smail Lakhdar Hamina**,  
 glasba: **Malek Ahmed** in šansonci: **Abdelkader Chaou**,  
 montaža: **Moufida Tiatki**  
 igrajo: **Boualem Bannani, Farida Guenaneche, Aziz Degga, Abdelkader Chaou, Rbah Bouchial** ter igralci amaterskega gledališča in neprofesionalci.  
 proizvodnja: **Alžirija, ONCC, 1976.**

ironičen zaradi okolja, v katerem si ženske kljub emancipacijskim gibanjem in kljub junaštvom v osvobodilni vojni, ki niso bila manjša od moških, še niso pridobile enakopravnosti prostora z moškimi.

Tako je okolje, v katerem živi in se giblje osrednji junak Omar, skupina mladeničev, ki ne "vedo kaj početi zunaj delovnega časa" (iz intervjuja\*). Omar je mlad uradnik, ki slušbuje v organizaciji za zatiranje kriminala, s tako imenovanim majhnim kriminalom pa se ukvarjajo mnogi, seveda tudi mladi. Avtor ugotavlja (iz intervjuja), da ga je najbolj presenetilo, ko se je po popotovanjih leta 1972 vrnil v Alžir, kako se je uveljavila mladina na vseh ravneh in na vseh frontah. In porodila se mu je želja, da bi jo prikazal na filmskem platnu. Trajalo je nekaj časa, ko jo je najprej opazoval, nato navezal stike z več deset fanti, ki so mu prinašali dragocene informacije. Na njihovi podlagi je stkal hkrati nit pripovedi in psihologijo svojih junakov. Iz teh izkušenj se mu je obenem porodila misel, da je v Alžiriji nastopil nov čas za filmsko ustvarjalnost, ki bi se posvečala raziskovanju psihologije junakov — odtod hipoteza, da se z *Omarjem* začena novo obdobje, nova orientacija v alžirski kinematografiji.

*Omarja*, nosilca dogajanja v mladih krogih alžirske mestne četrti, predstavlja avtor na svojski način, ki je bližnji Godardovemu kot doslej uveljavljenemu v Alžiriji. V velikem planu nam napoveduje dogodke, ki bodo sledili, nato se v domala dokumentarnem slogu skupaj z njim spuščamo v njegove "dogodivščine", vsakdanje, monotone, ki pa se razvijejo v domišljiji. Razgovori med fanti, ki posedajo in se dolgočasijo, se v veliki meri nanašajo na dekleta, ki jih ni, ko pa jih srečajo, so do njih agresivni ali se splašijo. Grenka ironičnost, s katero avtor obravnava "radžla" (moškost) svojih junakov, vendarle ne pravlada toliko, da bi zatemnila duhovitost in topli humor v analizi mladeniške psihe, ko se poskušajo — na kakršenkoli način, bodisi s posnemanjem zahodnega sveta bodisi z nasiljem bodisi s svojevrstnim izražanjem — dvigniti nad tradicionalizem svoje dežele, nad zaostalost. Tudi kasetofon postane usoden, ko vanj vloži kaseto, za katero misli, da je "nedolžna", a na njej zasliši ženski glas, v katerega se zaljubi in nato išče "lastnico" glasu. Ko jo v resnici sreča, zunaj domišljije, pa se v njem izkristalizirajo vse značilnosti "radžla" njegovih vrstnikov.

V tej nezahtevni in prikupno podani fabuli se je Merzak Allouache prvič poskusil v psihološki in sociološki analizi mladega dela sodobnega alžirskega mesta in z njo ponudil osnovo za bolj poglobljeno in bolj dognano filmsko raziskavo razvoja dežele v Tretjem svetu z njeno specifikom. Z drobnimi epizodami (v prenapolnjenem stanovanju, na cesti, v kinu itd.), ki sicer poudarjajo duhoviti ritem pripovedi in dodajajo razčlembi prostora bivanja in bitja mladih mediteransko mestno humornost, ne zmanjšuje resnosti pristopa k problematiki razvoja in napredka. V svojem sporočilu avtor ni ambiciozen in velikopotezen, želi le opozoriti na možnost začetka kinematografije, v kateri se ni treba ukvarjati samo "z velikimi problemi".

**Miša Grčar**



## Človek, ki je padel na zemljo

(The Man who fell to Earth)

režija: **Nicolas Roeg**  
scenarij: **Paul Mayersberg** po romanu **Walterja Travisa**  
fotografija: **David James**  
glasba: **David Bowie**  
igrajo: **David Bowie, Tip Torn, Candy Clar, Buck Henry**

Film Nicholasa Roega "Človek, ki je padel na zemljo" se vsiljuje premisleku predvsem v obliki vprašanja o njegovi formi, strukturi, načinu realizacije; zgodba sama kot tradicionalni nosilec pomena oz. "vsebine" je namreč — kot v ostalih Roegovih filmih (Walkabout, Performance, Don't Look Now) — "preprosta, skopa, celo banalna": "obiskovalec iz vesolja organizira velikansko korporacijo, ki jo prevzame konkurenca, njega pa zapre"

Še več: Roegova obdelava zgodbe v bistvu le-to zanika — vsaj v njenem, znotraj komercialnega filma, kakršen je tudi Človek, prevladujočem pomenu tekoče, razvidne, logične pripovedi. Režiser ravna s pripovednostjo kot s "fleksibilno strukturo", zanj — in za Človeka je značilna "kombinacija obilja vizuelnih informacij" ("ponavljanje oblik, predmetov, barv in zvokov iz kadra v kader...").

"Človek, ki je padel na zemljo", je takó "odprt tekst", ki na ravni zavestnega "branja" oz. dominantnega gledalčevega "načina gledanja" filma zares ne nudi razvidne, izgotovljene ideologije, sporočila pomena, in bi se za začetek lahko strinjali, da Človek in drugi Roegovi filmi "pomenijo same sebe"; vse to vzbuja določen "efekt" odtujitve, gledalca sili k razmišljanju in spraševanju, kar bi bil za komercialnega filmarja kar lep dosežek, ki bi tudi opravičeval oznako "angažiranost", pa čeprav samo formalno. A preden pristanemo na enopomenskost teh kvalitet, bomo poskušali bežno preiskati pomen te brezpomensкости in ugotoviti, ali je dovolj, če rečemo, da je Človek le "čista buržoazna zabava, ki načenja komaj kaj več kot pripovedno strukturo".

Začnimo kar s površinsko, vizualno-informativno ravni: večji del zares očarujočega obilja podob, predmetov, barv ... , ki jih razgrinja Človek, ponuja neočaranemu gledalcu vendarle določeno sporočilo, ki je sicer relativno neodvisno od glavnega toka informacij in mu je celo delno nasprotno: to je fascinacija z vizualnim razkošjem Amerike korporacij, supertehnologije, sproščene spolnosti itd. — nekako na sledi tudi pri nas znanega reklamnega filma za Marlboro, samo brez njene naivno zvite prozornosti/prikrievanja. To seveda ni vprid izzivanju gledalcev; sicer bi jih zares nekonvencionalni montažni prijemi in skopost izrečenih razlag dogajanja res mogli pripraviti k spraševanju po marsičem, a po nečem skoraj gotovo ne, ker je ravno to tisti neizrekljivi, skriti pomen, ki nosi celotni film: zakaj je tujec/človek Thomas Jerome Newton za dosego svojih ciljev izbral prav "organiziranje korporacije", ali bolj jasno, kopičenje kapitala? Ali morda zato, da bi imel Roeg večjo "ustvarjalno svobodo" pri "montaži atrakcij"? In kako je sploh s tem kapitalom, ki bi ga lahko imeli za skritega glavnega junaka Človeka? Predlagajmo del odgovorov na nezastavljena in nezastavljiva (znotraj gledanja, ki ga diktira Roeg) vprašanja: kapital, s katerim je posredovana tema tujstva, odtujenosti itd., je prisoten samo v svoji vizuelni eksotiki (ki se edino v sekvenci s staro oderuhinjo poveže s konkretnimi denarnimi odnosi), stereotipnih psiholoških učinkov (eksploatacija mita Howarda Hughesa?), na katere je zvedena večina konfliktov, in seveda v obliki moči in nasilja konkurence (še ena redukcija, tokrat na moralni problem, kajti tujčeva World Enterprises je seveda "dobra" — reciklira npr. svoje produkte); in kot glavni stranski produkt je tu



občutek tesnobe in nemoči skozi podoživljanja usode junaka, ki je vendarle še vedno prav to, kljub svoji nezemeljskosti ali zaradi nje (le-ta je sicer — bodisi v njegovih metamorfozah bodisi v flash-backih — precej v stilu "space opere"); in prav Roegova montaža, "anti-diskurzivnost" in neeksplicitnost te učinke še stopnjujejo; v povezavi s "čisto" (narava) in "ideološko" (kultura) vizuelno privlačnostjo, dražljivo skrivnostnostjo in očiščevalnostjo zgodbe pa se potencial osveščujočega učinka odtujitve ne le ne realizira, ampak se sprevrže v malce morbiden užitek. In takò se zdi, da je vendarle tudi Roeg — skupaj z različnimi Spielbergi in Guillermini udeležen pri eksploataciji individualnih in

množično-psiholoških/psihotičnih stanj, ki jih proizvaja totalitarizem sveta blaga — samo da na bolj rafiniran način.

Igor Vidmar



## filmi na TV

## Ambasadorji

(Les Ambassadeurs)

Temelji, iz katerih raste zgradba drame arabskih delavcev v vseskozi rasistično nastrojenem francoskem okolju, kamor so prišli delat in si služiti kruh, so izrazito tezni. Vnaprej razvidni nameni botrujejo celotni zasnovi filmske zgodbe in vsem njenim posameznim sestavinam: psihološkemu, socialnemu in nacionalnemu orisu likov, njihovim med-sebojnim odnosom, njihovim akcijam in reakcijam, in predvsem stopnjevanju njihove k dejanjem, k ideološkemu prebujenju, k uporabi usmerjene zavesti. Vrhunec te dramatične gradacije je zaključna sekvenca, ki v logičnem sosledju z vsemi poprejšnjimi napetostmi, pa vendar odsekano in v dramaturškem smislu dovolj nepričakovano zaključni sicer naturalistično-reportažni dramski lok na način simbola oziroma čiste metafore: med policijsko racijo in protiarabsko gonjo zajeti delavci nakažejo in napovedo ob ponižujočem zaslišanju spontano rojstvo svojega revolucionarnega prebujenja.

Zastavljena teza je izpeljana dosledno in celovito — in prav v tej njeni celovitosti so razlogi za njeno preraščanje same sebe. Očitno je namreč, da misel, ki je bila izhodiščni motiv filmske reportaže, uokvirjene v fakturo in fabulo Ambasadorjev, ni pognala iz apriorističnih, zgolj in samo politično ali ideološko zasnovanih gledanj na perečo problematiko socialne in nacionalne diskriminacije, kakršni so v Evropi izpostavljeni arabski zdomarji, temveč iz žive, doživljene bolečine, ki je avtorju filma kajpada ni kazalo prevajati v nikakršnem estetsko simbolizirani jeziku. Ostala je v lastnih okvirih, na ravni, ki je ni bilo treba nadgrajevati, saj je v svoji naturalistično-veristični neposrednosti najbolj prepričljivo pa tudi najbolj boleče razkrila dramatično konfliktnost družbenih in moralnih odnosov sedanjega sveta — hierarhična razmerja, neenakost, podrejanje, razčlovečevanje, nesamoupravnost, nesvoboda ... Izrazito poudarjen element teh odnosov je iz rasistično superiornih pojmovanj izhajajoča diskriminacija narodov, razredov, slojev in posameznikov, kar je zagotovo srž in jedro družbenega vulkana, ki vre v globini politične zdajšnjosti vsega človeštva, izstopa pa posebej na stičiščih in na prelomnicah sfer razvitih, civilizacijsko nadvladujočih in predvsem kapitalistično nastrojenih delov sveta na eni ter družbeno in politično šele prebujajočih se delov nerazvitega sveta.

Protagonisti Ambasadorjev so glede na to zajeti iz samega jedra aktualnih dogajanj in namenjeni njihovem kar najbolj avtentičnemu tolmačenju. Konflikt, ki ga v konkretni vizualizaciji izkazuje francoska malomeščanska srenja na eni ter mali, brezpravni, ponižani maroški delavec, ki ga na francoskih težaških deloviščih sicer potrebujejo, a se ga obenem otepajo kot nezaželenega in nadležnega tujka, na drugi strani, tako seveda nima zgolj francosko-arabskih in s tem pomensko lokaliziranih obeležij, pa četudi jih v sami fabuli — z izjemo zaključne sekvence ter posameznih vmesnih utrinkov, ki niso videti bistveni — ne prebija in ne nadgrajuje. Nadgrajuje jih prav njihova sociološka, politična, psihološka in vsakršna druga konkretnost sama, saj je prav z njo in zavoljo nje celotni problem odnosov nadrobno analiziran ter ilustriran na način polnokrvne, dognane in vsestranske marksistične interpretacije stvarnosti v vsej njeni nacionalni, razredni, duhovni in materialni nazornosti.

Kaj je torej tisto, kar povzroči, da film, ki ga smemo z vso pravico označiti kot reportažni zapis z neprikritim teznim obeležjem pa celo z obilno mero črno-belega odslikavanja

Libijsko-tunizijsko-francoska koprodukcija

scenarij in režija: Mohamed Naceur Ktari

igraj: Mohamed Sid Ali Kouriet, Jacques Rispač, Tahar Keraili, Marcel Cuvelier.

življenjskih situacij, učinkuje z močjo pretresljive in v najboljšem pomenu besede moralno obvezujoče umetnine? Očitno nič drugega kot sugestivna moč filmskega pripovedovanja, ki doseže, da se kot gledalci zlahka identificiramo s "ponižanimi in razžaljenimi" in se jim pridružimo v njihovem molčečem spopadu s poniglavostjo, egocentričizmom in rasistično nastrojenostjo domorodcev. Eden bistvenih momentov pri tem je vernost podajanja življenjskih situacij, ki so v svoji sklenjeni dramski strukturi zrcalna slika širše zajetih socialnih razmerij.

In tako je vse tisto, kar je videti na prvi pogled pomanjkljivost takega načina filmskega izražanja, pravzaprav prednost filma Ambasadorji. V njegovih specifični povednosti so tezna izhodišča, osredotočenost k naturalističnemu odslikavanju stvarnosti in opazna, čeprav nevsiljiva uporaba črno-bele kontrastnosti prispevek k funkcionalni razčlenjenosti in k celoviti vsestranskosti sporočenega.

Posebej za jugoslovanski zorni kot gledanja so Ambasadorji zanimivi in vse pozornosti vredni iz dveh razlogov: v širšem smislu zavoljo avtentičnega soočanja s tujino, ki so je v podobnem vzdušju, nabitem z ideologijami vzvišenosti, nadvladovanja in celo odkritega rasizma, deležni tudi naši ljudje, v ožjem smislu pa zavoljo priložnosti za neposredno filmsko primerjanje, saj so si aktualni jugoslovanski filmi, kot so Ne nagibaj se ven, Nori dnevi in še ta ali oni s seznama kratkometražne dokumentarne produkcije z Ambasadorji po fakturi zelo blizu, glede idejne dalekosežnosti in družbenega angažmaja pa se nam je ob tem soočenju prav gotovo vredno zamisliti ...

Viktor Konjar

Režiser Naceur Ktari (na desni)



**informacije****SR Srbija**  
**Devet novih filmov****"Tiger"**

Trideset delovnih dni (od 15. februarja do 15. marca) je potreboval režiser Milan Jelić, da je na terenih v Beogradu in okolici posnel film "Tiger", za katerega je napisal scenarij Goran Mihic. Producent je "Avala film", ekipo pa sestavljajo direktor fotografije Pega Popović, scenograf Miodrag Hadžić, kostumograf Mira Čohadžić, skladatelj Vojislav Kostić in direktor filma Boško Savić.

Po avtorjevih besedah govori film o človeku, ki je vse življenje posvetil amaterskemu boksu, napovedujejo pa ga tudi kot "subtilno lirično komedijo tamkajšnjih nravi in mentalitete s tragikomičnim koncem". V glavnih vlogah nastopajo Ljubiša Samardžić, Vera Čukić, Slavko Štimac, Bata Živojinović, Pavle Vujisić, Snežana Nikšić in drugi.

**"Boško Buha"**

Scenarij za film "Boško Buha", ki govori o junaku-pionirju iz NOB, sta napisala Boško Matić in Dušan Perković. Gre za projekt, ki so ga pripravljali dokaj časa, scenarij pa je bil sprejet na osnovi vsejugoslovanskega natečaja. Izvršni producent filma je Center FRZ SR Srbije, financirale pa ga bodo vse republiške in pokrajinske kulturne skupnosti.

S snemanjem so pričeli prve dni marca na terenih okoli Žabljaka in Kolašina, snemali pa bodo še v okolici Mojkovca. Premiera naj bi bila 26. septembra letos na Jabuki pri Plevlju, kjer je Buha padel. Režiser filma je Branko Bauer, direktor fotografije Branko Blažina, scenograf Milenko Jeremić, kostumograf Divna Jovanović, direktor filma pa Aleksander Radulović. Glavno vlogo so zaupali 14-letnemu Ivanu Kojudžiću, igrajo pa še Ljubiša Samardžić, Marko Nikolić, Žarko Radić in drugi.

Hkrati s filmom snemajo tudi televizijsko nadaljevanko, ki naj bi imela štiri epizode.

**"Nacionalni razred do 785 cm3"**

Pod zgornjim naslovom bo začel snemati Goran Marković svoj drugi celovečerni film, za katerega je sam napisal scenarij. Njegovi najožji sodelavci so še direktor fotografije Živko Zalar, scenograf Miša Marić, kostumograf Nada Perović, skladatelj Zoran Simjanović in direktor filma Aleksandar Stojanović. V glavnih vlogah nastopajo Dragan Nikolić, Bogdan Diklić in Zorica Popović. Producent je Center FRZ SR Srbije. Po Markovičevih besedah gre za film o mladeniču, ki zaslužnjen od avtomobilizma doživi vrsto smešnih, pa tudi mučnih situacij.

**"Trenutek"**

Producenta filma sta "Četredesetprva" in "Avala film". Scenarij pa je nastal na osnovi književnega dela Antonija Isakovića. Film režira Stole Janković, ki je skupaj z Isakovičem tudi scenarist. V ekipi so še direktor fotografije Božidar Miletić, scenograf Vladislav Lašić, kostumograf Divna Jovanović in direktor filma Momčilo Dodačić.

Po besedah avtorjev govori film o usodi partizana in revolucionarja, ki pripoveduje o svoji vojni odisejaji. V glavni vlogi nastopa Bata Živojinović, igrajo pa še Pavle Vujisić, Nadko Polić, Boris Dvornik, Aleksandar Berček, Marjeta Gregorač in Nikola Simić. Film so pričeli snemati novembra lani, narejen pa naj bi bil, kot pričakujejo, junija letos.

**"Bitka za južno progo"**

Film, za katerega je napisal scenarij Puriša Džordžević in ga režira Zdravko Velimirović, so pričeli snemati novembra. Film govori o osvobodilnem boju v južni Srbiji v letih 1941—42, producent je "Avala film", sofinancirajo pa ga skoraj vse občine južne Srbije.

Direktor fotografije je Steva Radović, scenograf Miša Mirić, kostumograf Ljiljana Dragović, skladatelj pa Zoran Hristić. V filmu nastopajo Dragomir Bojanić-Gidra, Vojta Marić, Nada Vujinović, Danilo Lazović, Boro Begović, Rastislav Jović in Božidarka Frajt. Iz posnetega materiala nameravajo zmontirati tudi televizijsko nadaljevanko, film pa naj bi se predstavljal na letošnjem puljskem festivalu.

**"Trener"**

Sredi oktobra lani je pričel scenarist in režiser Puriša Džordžević snemati film "Trener", ki je sedaj v končni fazi obdelave in se bo predstavljal na letošnjem puljskem festivalu. Snemali so v Beogradu, Ritopeku in Münchnu. Film bo pripoved o ne ravno uspešnem nogometnem trenerju, ki se vrača v rodno mesto, da bi "ukradel" tamkajšnjega srednjega napadalca ter z njim napravil kariero v prestolnici. Film so realizirali: direktor fotografije Živorad Milić, scenograf Sava Ačin, direktor filma Dušan Dimitrijević, medtem ko je izbral glasbo in kostume Puriša Džordžević sam. V glavnih vlogah nastopajo Ljuba Tadić, Tanasije Uzunović, Zoran Veličković, Drago Čuma, Ljiljana Tica in drugi.

**"Pes, ki je imel rad vlake"**

Film, ki bo doživel jugoslovansko premiero na puljskem festivalu, čeprav je zastopal Jugoslavijo že na letošnjem berlinskem festivalu meseca februarja, je delo režiserja Gorana Paskaljevića in scenarista Gordana Mihića, producent pa je Center FRZ SR Srbije. Film je posnel Aleksander Petković, scenograf je bil Dragoljub Ivkov, kostumograf Mića Hadžić, in skladatelj Zoran Hristić. Igrajo Svetlana Bojković, Irfan Mensur, Bata Živojinović, Pavle Vujisić itd.

**"Vonj poljskega cvetja"**

Film režiserja Srdjana Karanovića in soscenarista Rajka Grlića je bil posnet že lani, po režiserjevih besedah pa gre za "sodoben" film, ki bi ga lahko opredelili kot fantastično tragikomedijo. Producent filma je Center FRZ SR Srbije, direktor filma Živko Zalar, scenograf Miomir Denić, kostumograf Danka Pavlović, skladatelj Zoran Simjanović, nastopajo pa Ljuba Tadić, Olga Spiridonović, Sonja Divac, Viktor Starčić, Branko Cvejić, Mića Tomić, Aleksandar Berček, Ljubiša Samardžić, Slobodan Aligrudić, angažiral pa je tudi večje število naturščikov.

**"Potniki"**

Producent filma "Potniki" je "Film danas" iz Beograda. Po scenariju Dragoslava Mihajlovića ga je režiral sicer znani snemalec Aleksandar Petković. Direktor fotografije je bil Tomislav Pinter, scenografa Dragoljub Ivkov in Predrag Nikolić, montažer Vuksan Lukovac, glasbo pa je napisal Kornelije Kovač, medtem ko igrajo Dušan Janičijević, Milena Dravić, Slavko Štimac, Jasna Ivić, Irfan Mensur, Ljubiša Samardžić itd. Premiera bo letos v Pulju, film pa kaže sodobno življenje.

**Nevenka Opačić****BiH —**  
**S štirimi filmi v Pulj**

Po treh letih "počitka" se bodo na letošnjem puljskem festivalu pojavili kar štirje bosansko hercegovski filmi.

Nikola Stojanović končuje svoj omnibus, ki ga sestavljata dve zgodbi, "Erupcija" in "Pozno ponoči". Producent je kot pri ostalih treh filmih "Sutjeska film", snemalec je Danijal Šukalo. Med drugimi v Stojanovičevem filmu nastopajo Jožica Avbelj, Petar Božović, Zoran Radmilović, Bata Stojković in Nikola Simić.

Hajrudin Krvavac končuje film "Partizanska eskadrila", delo o nastajanju in akcijah partizanskega letalstva, v katerem nastopajo Bekim Fehmiu, Radoš Bajić, Zlata Petković, Ljubiša Samardžić, Bata Živojinović, Faruk Begoli itd. Direktor fotografije je Dragan Resner, scenarista pa Djordje Lebović in Miljenko Smoje. "Uzbek film" iz Taškenta in "Sutjeska film" skupaj realizirata film "Trda leta", ki ga režirata Žika Ristić in Raviľ Batirov. Gre za zgodbo o usodi mladega Aleksandra Dragovića, enega izmed 35.000 Jugoslovancev, ki so se znašli v vrtincu oktobrske revolucije — igra ga Faruk Begoli. Pričakujejo, da bodo s tem filmom maja otvorili mednarodni filmski festival v Taškentu.

Bakir Tanović je že končal film "Ljubezen in bes", v katerem gre za zgodbo iz 19. stoletja, scenarij pa je nastal na osnovi novele Novaka Simića "Zapisi o Simeunoviću". V filmu nastopajo Merima Isaković, Adem Čejvan, Viktor Starčić, Dragan Bojanić-Gidra in drugi.

**Duško Dimitrovski**



*Erupcija*/režija Nikola Stojanović

*Vonj poljskega cvetja*/režija Srdjan Karanović

*Pes, ki je ljubil vlake*/režija Goran Paskaljević

