

revija za film in televizijo

ekran 78

186642

vol. 7
(letnik XIX) 1982
cena 80 din



Pulj '82

novi slovenski film

Pustota

intervju

Slobodan Šijan

mediji

Filmanje gledališča

ustanovitelj in izdajatelj
Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinancira
Kulturna skupnost Slovenije

Izdajateljski svet
Marjan Brezovar (DSFD)
Tone Frelj (ZKOS)
Silvan Furlan (Ekran)
Vladimir Koch (AGRFT)
Janez Marinšek (ZKOS)
Neva Mužič (DSFD)
Vili Ravnjak (RK ZSMS)
Sašo Schrott (Ekran)
Zdenko Vrdlovec (Ekran)
Boris Tkačič (RK SZDL, predsednik)
Toni Tršar (TV Ljubljana)

ureja uredniški odbor
Jože Dolmark
Silvan Furlan (glavni urednik)
Bojan Kavčič
Viktor Konjar
Brane Kovič
Sašo Schrott (odgovorni urednik)
Cveta Štepančič (oblikovanje)
Branko Šomen
Zdenko Vrdlovec
Matjaz Zajec

stalni sodelavci
Bogdan Lešnik
Darko Štrajn
Milenko Vakanjac

Matjaz Škulj (foto)
Majda Širca (sekretar uredništva)
Zoja Skušek-Močnik (lektor)

tisk
Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana

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

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

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

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

nenaročnih rokopisov ne vračamo

oproščeno prometnega davka
po pristojnem mnenju Republiškega
komiteja za kulturo in znanost
št. 4210 - 16/82, z dne 26. 1. 1982.

1	Pulj '82 komentar	Diktatura povprečnosti in konformizma	Sašo Schrott
2		okrogla miza	
5		Film jugoslovanske sodobnosti	Toni Gomišček
7	Pulj '82 - ocene	Cervantes iz Maloga mesta	Viktor Konjar
8		Daljnje nebo	Sašo Schrott
		Deček je šel za soncem	Mirjana Borčič
9		Dve polovici srca	Milenko Vakanjac
		Gremo naprej	Mirjana Borčič
10		Hočem živeti	Viktor Konjar
		Južna steza	Sašo Schrott
11		Kiklop	Milenko Vakanjac
12		Kraljevski vlak	Viktor Konjar
		Lov v kalnem	Toni Gomišček
13		Maratonci tečejo častni krog	Zdenko Vrdlovec, Darko Štrajn
14		Nedeljsko kosilo	Miša Grčar
		Nemir	Miša Grčar
15		Neposredni prenos	Silvan Furlan, Milenko Vakanjac
16		Pregon	Miša Grčar
17		Prizadevanje	Majda Knap
		Savamala	Majda Knap
18		Smrt gospoda Goluže	Barbara Habič, Milanko Vakanjac
19		Sončni zahod	Sašo Schrott
		13. julij	Silvan Furlan
20		Variola vera	Silvan Furlan, Andrej Drapal
21		Vonj po kutinah	Andrej Drapal
		Zajec s petimi nogami	Mirjana Borčič
22		Zločin v šoli	Jože Dolmark
		Ziveti kot vsi normalni ljudje	Bogdan Lešnik, Andrej Drapal
23	Pulj '82	nagrade	
24	Pulj '82	17. MAFAF Nemost zaljubljenih množic	Majda Širca
25	novi slovenski film	Pustota	
26		Med Kavčičem in Galetom	Rapa Šuklje
28		O, ta pust (Pustota)	Zdenko Vrdlovec
		Zabeležka o Pustoti	Viktor Konjar
29		Brez lastne vmeščenosti v filmski izdelek	Andrej Drapal
30	intervju	Slobodan Šijan	Silvan Furlan, Jože Dolmark
34	reproduktivna kinematografija	Naš kino	Viktor Konjar
38	sociologija filma	Film kot industrija	Martin Osterland
41	filmski potopis	Od strani do strani	Bogdan Lešnik
45	kritika	Nebeška vrata	Zdenko Vrdlovec
46		Lili Marleen	Darko Štrajn
47		Zadnji metro	Zdenko Vrdlovec
48		Pripravite robčke	Leon Magdalenc
49		Beg iz Alcatraza	Zdenko Vrdlovec
50	televizija	Slika iz leta 1941	Peter Milovanovič-Jarh
51	mediji	Filmanje gledališča - uvod	Milan Stepanovič
52		Filmanje gledališča	François Luxereau
		A propos Kralja Leara in Marata-Sada	Peter Brook
55		pogovor	
58		Marat-Sade in vprašanje filmanja gledališča	Bojan Kavčič
60	festivali	Benetke '82: O kmetih na šahovnici	Lorenzo Codelli
62		Hyères '82: Preobjedenost z umetniškim	Toni Gomišček
65	zapisovanja	Tomislav Gotovac v 16 slikah / Slobodan Valentinčič ● Teden francoskega »drugačnega filma« / Brane Kovič ● Festival v Taormini / Brane Kovič ● 19. republiški festival amaterskega filma Slovenije / Hermej Gobec ● Kino klub Svoboda Vuzenica / Motain Matjaz ● Robina Rose / Melita Zajc ● Skupščina Mednarodnega centra Film in mladina pri Unesco / Mirjana Borčič	
71	in memoriam	Alexandre Alexieff	Brane Kovič
		Jovita Podgornikova	Vitko Musek
		Ingrid Bergman	Miša Grčar

Na naslovni strani:

prizor iz filma MARATONCI TEČEJO ČASTNI KROG, režija Slobodan Šijan

Pulj '82 – diktatura povprečnosti in konformizma

Sašo Schrott

Ponavljati že znano je naporno, dolgočasno in navsezadnje celo mučno. (Koliko predmet obravnave vpliva na kvaliteto pisanja?)

Pa vendar ponovimo še enkrat. Poročevalci, ocenjevalci in komentatorji letošnjega festivala v Pulju so si bili prav čudežno enotni v oceni, da gre glede na kvaliteto prikazanih filmov za prav gotovo najslabši festival, kar jih je bilo v skoraj tridesetih letih, kolikor obstaja.

Nekdo je v Pulju (nekoliko poenostavljeno sicer) plasiral krilatice, da smo se po valu povojnega revolucionarnega zanesenjaštva in potem, ko je zvedenel v val sočrealizma, ki je kmalu pripeljal do dogmatskega vala in nekritičnega lakiranja stvarnosti, na kar je reagiral t.i. črni val, znašli pred novim valom: valom konformizma.

Dejstvo je, da jugoslovanska kinematografija že precej let kaže znake resne krize, ki je z letošnjo produkcijo nedvomno dosegla vrh. Ali je treba boljšega dokaza kot to, da je bilo od tridesetih filmov vsaj petnajst takih, ki so bili pod vsakršno ravnijo in bi bilo najbolje, če ne bi nikoli nastali; med ostalimi pa so le trije, največ štirje, pet, ki dosegajo takšno kakovostno raven, da je mogoče govoriti o dejanski filmski kreaciji. In še. Od boljše polovice filmov so jih kar sedem posneli po literarni predlogi, kar pomeni, da so se avtorji in producenti dobro zavedali, da je opiranje na literaturo še najbolj zanesljiva pot pri prebijanju najrazličnejših birokratskih barjer, ki stojijo na poti pričetka realizacije filma na eni strani, in da daje tako opiranje dokajšnjo gotovost, kar zadeva dobro zgodbo in dialog, na drugi strani. (Razprave o problematiki predvsem kvalitete izvirne scenaristike v našem filmu na tem mestu ne bi znova načenjali.) In še. Večina ostalih filmov naj bi se ukvarjala s t. i. sodobno tematiko, pri čemer pa se opira predvsem na probleme mlajših generacij – tako kot že nekaj let nazaj – in pa na travme družinskega (v glavnem malomeščanskega) življenja, in to večidel na način, ki razen po kostumih, lokaciji dogajanja in scenografiji s sodobnostjo, kaj šele sodobnim filmom, nima nobene zveze. Imeli smo še nekaj filmov s tematiko NOB in enega s predvojno tematiko, kjer pa se tudi letos po pričakovanjih ni zgodilo nič novega, saj gre slej ko prej za hojo po že sto in stokrat prehojenih poteh. Tretjina režiserjev je na letošnjem puljskem festivalu debitirala. Njihova povprečna starost je okoli štirideset let in le trije so bili mlajši od tridesetih. Če izvzemem tri debitantska dela, vredna vse pozornosti (o ostalih je bolje molčati), potem je jasno, kakšno kadrovsko politiko imamo v naši kinematografiji. Podatki, naštevati bi lahko sicer še, so menda dovolj zgovorni.

Verjetno drži ugotovitev, da imamo pri nas dokajšnjo svobodo ustvarjanja, določeno materialno bazo, dobre igralce, nekaj sposobnega tehničnega in ožje strokovnega kadra, da pa vlada kriza idej in kriterijev.

Neki hrvaški kritik je v oddaji ljubljanske televizije, posvečeni puljskemu festivalu, letošnjo produkcijo in vse povezano z njo imenoval »orgije birokratske mentalitete«. Ko govorimo o krizi, mislimo namreč predvsem na krizo zavesti, idej in kriterijev strokovno nekompetentnih in ustvarjalno impotentnih, ki pa že desetletja vedrjo in oblačijo v jugoslovanski kinematografiji. Saša Petrović je v Politiki anketi med drugim dejal: »Takšna situacija ni v prid resnemu ustvarjalnemu delu, zato talenti propadajo, prosperirajo pa mediokritete. Nedopustno je, da kinematografija, ki ima najmanjši 15 dobrih režiserjev, proizvede tri relevantne filme in še morda štiri spodobne, za to pa porabi 60 starih milijard dinarjev.«

Letošnji festival v vseh ozirih priča, da je »diktatura povprečja, konformizma, oportunitizma, avtocenzure in mediokritete« v jugoslovanski kinematografiji pognala tako globoke korenine in se celo

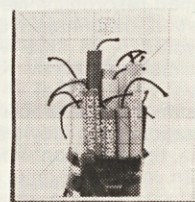
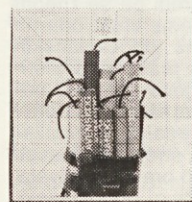
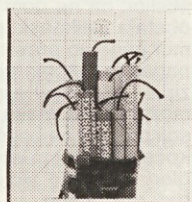
institucionalno tako utrudila, da je vsaj še nekaj let težko pričakovati kakršen koli radikalnejši ustvarjalno-umetniški preboj ne glede na generacijsko pripadnost avtorjev. Severin M. Franič v zagrebški Filmski kulturi na žalost zelo natančno karakterizira razmere v naši kinematografiji, ki so se radikalno pokazale prav letos: »Biti šik, biti senzacionalen, biti za vsako ceno aktualen, boriti se za vse in pravzaprav za nič, jebati z lastnim primitivizmom nekoga v glavo, vesti se barbarsko, neotesano, vesti se osorno in vzvišeno, neinteligentno uporabljati svojo moč, harangirati, ne pa ustvarjati, uporabljati vse možnosti, da se nekomu zapre gobec, ideološko in politikantsko mešetariti proti prvemu, ki ga zagledaš, biti idiot, vesti pa se kot genij, se s svojim mediokritetstvom vsiljevati in si prizadevati, da bi se ves kinematografski kompleks spremenil v socialo, biti vse to in še marsikaj, je bilo in je ostalo ideal te kinematografije, katero tudi dandanašnji vodijo ljudje istih 'kvalitet', ljudje, sposobni za vse, a še najmanj za to, da bi kaj ustvarili.«

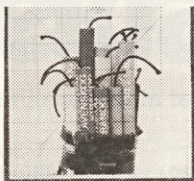
Čast in opravičilo tistemu majhnemu številu izjem, ki pa so res samo izjeme.

Kot ni namen takega zapisa temeljitejša analiza nakopičenih problemov, seveda tudi ni njegov namen iskati rešitve. Vendar pa je nujno ugotoviti, da bi bila obsežna temeljita in strokovna analiza stanja nujna, da smo tako rekoč pet minut pred dvanajsto, če hočemo še sploh kdaj imeti kinematografijo, ki bo vredna imena ene od kulturno-umetniških dejavnosti. Analizo pa morajo narediti predvsem v samih producentskih hišah, kulturnih skupnostih, v ustreznih telesih družbenopolitičnih skupnosti in družbeno-političnih organizacij; na tej podlagi bi morali potem radikalno reorganizirati vse ravni in vse segmente, ki sestavljajo kinematografsko telo. (Ali tole ne spominja presenetljivo na podobne apele in ugotovitve s skoraj vseh področij našega družbenega življenja? Menda žal res.)

Seveda pa ne bi bil noben podoben zapis vreden počenega groša, če ne bi bilo v njem vsaj nekaj besed o sami festivalski prireditvi kot taki. Nesmiselno je ponavljati že neštokrat povedano (npr. o ustreznosti Arene za predvajanje filmov, o gostoljubnosti mesta Pulja, o organizaciji, o sekciji itn.). Ustavimo se le ob dogodku, ki je razburkal in razdelil ne le filmsko, temveč tudi del širše jugoslovanske ji vnosi: žirija na letošnjem festivalu ni podelila Zlate Arene za najboljši film. Aco Štaka je v sarajevskem Oslobođenju takole opisal potek dogajanja po razglasitvi te odločitve: »Nizke strasti, ki obkrožajo tegobno delo članov žirije ustvarjajo skrajno neregularne psihološke razmere, v katerih je treba odločiti... To izkrivljeno stanje duha neuradnega dela puljskega festivala je letos eskaliralo v tolikšni meri, da je najresneje zagrozilo, da spremeni festival v najbolj primitivno javno jugoslovansko prireditev, kar jih je bilo mogoče videti ali doživeti...«

Epilog festivala je bil torej tak, kakršen je bil tudi festival sam. Toda dejstvo, da je žirija sprejela tako odločitev, ne izraža le njene hrabrosti, ampak je njena odločitev poleg tistih nekaj relevantnih filmskih del tudi edina svetla točka festivala.





Pulj '82 – okrogla miza

Na okrogli mizi o nekaterih aktualnih problemih jugoslovanskega filma, kot se je predstavil na letošnjem puljskem festivalu, so sodelovali:

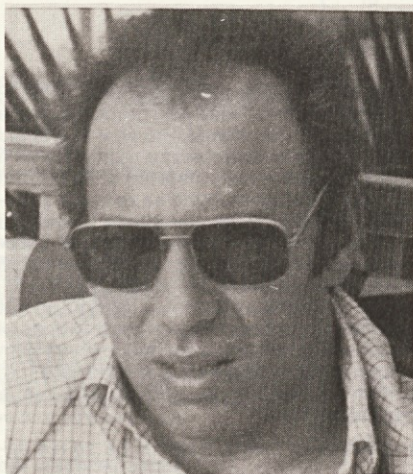
Boro Andjelić (urednik revije Filmograf iz Beograda) **Jože Dolmark** (urednik revije Ekran), **Janez Drozg** (režiser), **Silvan Furlan** (urednik revije Ekran), **Sašo Schrott** (urednik revije Ekran), **Milenko Vakanjac** (urednik 3. programa radia Ljubljana).

Priredbo okrogle mize,

ki jo je predvajal 3. program radia Ljubljana v začetku avgusta 1982,

objavljamo zato, ker menimo,

da na dokaj neposreden način prispeva k oceni stanja v jugoslovanski, pa tudi slovenski kinematografiji.



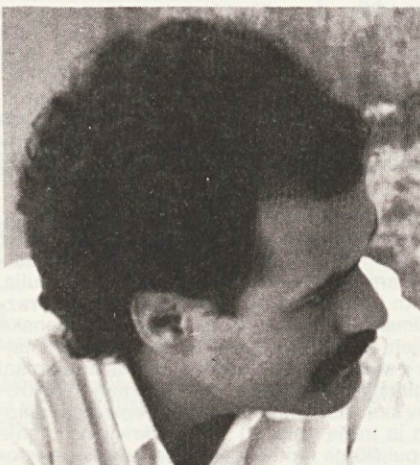
Boro Andjelić



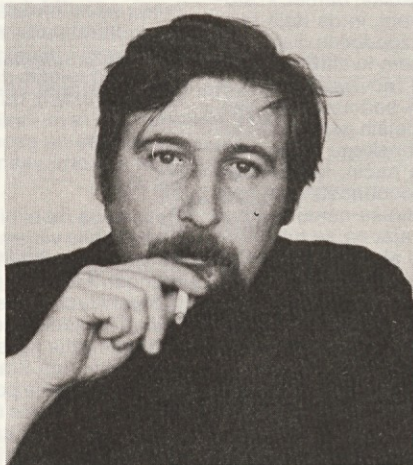
Jože Dolmark



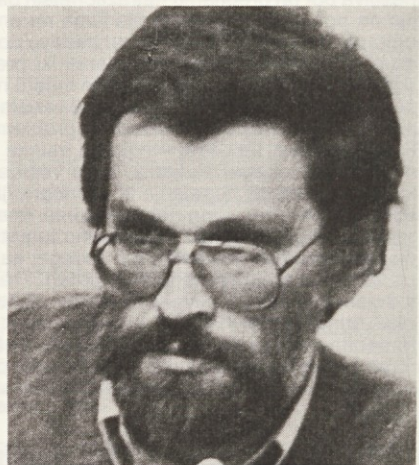
Janez Drozg



Silvan Furlan



Sašo Schrott



Milenko Vakanjac

Milenko Vakanjac

Festival jugoslovanskega igranega filma v Pulju, ki je dosegel že svojo 29. obletnico, je po številu letos prijavljenih filmov (30) med rekordnimi. Ne morem pa se znebiti vtisa, da prihaja v ospredje vrsta odprtih vprašanj, ki muči večino jugoslovanskih filmskih delavcev. Kaj je pravzaprav festival v Pulju? Kaj je njegovo osnovno poslanstvo in sporočilo? Kaj nam pravzaprav zagotavljajo številna telesa, žirije festivala, tiskovne konference, strokovni posveti itn. In ne nazadnje, kako pravila festivala, ki se nenehno spreminjajo, dopolnjujejo,

modificirajo itd., prispevajo k temu, da bi prišli do neke kolikor toliko objektivne podobe o stanju v jugoslovanski kinematografiji, njeni umetniški moči, iskanjih... Mislim, da ne bom pretiral, če rečem, da obstaja velikanski prepad med tistim, čemur pogojno pravimo organizacijsko, propagandno, komercialno hotenje festivala, žirije, sestavljene po republiških ključih, možnosti, da vsaka republika po svoji presoji pripelje najboljše, kar je ustvarila v tekočem filmskem letu itn., ter tistim, kar kot gledalci lahko vidimo, sprejmemo ali pa tudi odklonimo.

Boro Andjelić

Menim, da sta vprašanje in problematika, ki ste ju načeli, v Pulju navzoča tako rekoč vsa leta. Nenehno se vprašujemo, ali je festival, kakor je koncipiran in kakor se je izoblikoval v teh devetindvajsetih letih, res prava podoba stanja in možnosti jugoslovanske kinematografije. Odgovori na to vprašanje so seveda odvisni od naših kritičnih pogledov, od družbenopolitičnih stališč itn., ki pa si jih oblikujemo vsak zase. Toda vendarle bi rekel, da je festival, pa naj nam je prav ali ne, odsev vsega, kar se dogaja v jugoslovanski kinematografiji.

Jože Dolmark

Festival domačega igranega filma v Pulju je institucija s svojo tradicijo in pravili, ki se spreminjajo. . . . Danes ta institucija zagotovo kaže slabosti, ki so hkrati slabosti domače kinematografske institucije nasploh. Če sem kritičen do teh slabosti, potem ne morem biti zadovoljen s festivalom, ki se v takšnih razmerah ne more razviti v kreativno srečanje filmskih delavcev. Razlogi teh slabosti niso v festivalu samem, dejstvo pa je, da se med puljskimi dnevi najbolj ostro pokažejo. Greh zdajšnjega festivala je samo v tem, da lagodno promovira večinsko povprečje in se nekako otepa iniciativ, ki bi vodile do kritičnega pretresa razmer v kinematografiji. . . .

Sašo Schrott

Že pred mnogimi leti, ko sem se komajda začel srečevati s problematiko jugoslovanske kinematografije in pričel redneje prihajati na puljski festival, sem, mislim, v nekem članku v Delu zapisal, da filmi niso dirkalni konji, ki jih z ognjemtom spustiš v neusmiljen boj za nagrade. Zavedati se moramo, da v Jugoslaviji nimamo nekega enotnega kulturnega prostora, da izhajamo iz različnih kulturnih tradicij, da je oblikovanje kulturne politike pa tudi sistem financiranja kulturnih dejavnosti že zdavnaj prepuščen republikam in pokrajinama in da predvsem iz tega izvira večina nesporazumov in težav, s katerimi se leta in leta srečujemo v Pulju. Mislim na nenehno spreminjanje pravil, pravilnikov, načinov žiriranja itn. Jasno mora biti namreč, da obstaja velikanska razlika glede interesa, ki ga ima posamezna republika, pokrajina ali producent glede nagrad na puljskem festivalu, ko pa že najbolj nepomembna nagrada prinese velikanska finančna sredstva v okviru sistema financiranja kinematografije v njihovem okolju; izjema je, na primer, Slovenija, kjer je odstotek družbenih sredstev, vloženih v nacionalno filmsko proizvodnjo, že mnoga leta nujmanj 85 %. V vseh letih, kar hodim v Pulju, in ni jih tako malo, nisem skorajda nikoli slišal kakršne koli resne razprave ali dialoga o estetskih, obrtnih, strokovnih razhajanjih ali dilemah, ki bi se v odprtem dialogu odpirala in skušala razčiščevati na festivalu, ki je pravzaprav za to idealna priložnost; nenehno smo se soočali zgolj z refrenom: ta arena, ona arena, ta nagrada, ona nagrada. . . . Zadaj pa je bil seveda predvsem denar in šele nato morda tudi osebni, republiški ali producerski prestiž.

Jože Dolmark

Puljski festival se je vedno prilagojeval razmeram v kinematografiji do takšne mere, da je ostalo zelo malo prostora, da bi kot svojevrstna socialna institucija vzvratno in avtonomno vplival. Tako se je to vsakoletno srečanje domačih filmarjev sprevrglo iz kreativnega snidenja v golo tekmovalno areno. Rezultati srečanja so parcialno pomembni za nekatere, ostalim pa ne preostane drugega, kakor da čakajo na prihodnje leto. . . . Znotraj vseh teh iger pa človek tu in tam sreča koga, ki hoče boljše kinematografijo. Včasih pa se celo prikra-de poldruga ura užitka ob gledanju filma. Majhni fenomeni marginalnosti, ki vlivajo upanje.

Boro Andjelic

Očitno ni lahko razčistiti vprašanja v zvezi z načinom financiranja kinematografije v različnih okoljih in vse to uskladiti z umetniškimi kriteriji. To je še posebej težko, ker smo v družbi, kar zadeva večino dejavnosti, globalno vendarle uvedli vrednotenje po delu, za kinematografijo pa to večidel ne velja. Tako so nekateri filmski delavci pa tudi filmska podjetja leta in leta živela

od družbenih subvencij in se najrazličneje borila za projekte, nemalokdaj z izgovorom »posebnega družbenega pomena«. Zdaj pa so se vendarle znašli tam, kjer se je znašlo zlasti gospodarstvo že zdavnaj. V gospodarstvu namreč vendarle obstaja mehanizem, da s slabim delom prej ko slej zaideš v težave in lahko nekega dne celo propadeš. Pri filmu pa je bilo in je še precej drugače. Če je kakšen režiser spreten in ima okoli sebe dobro organizirano skupino, lahko še danes, kot je nekdanj, producira zelo slabe filme, ki niso v naši kinematografiji pustili nobenih sledov. Gre pa tudi za drugo vrsto ustvarjanja, ki je prav tako sporna. Ali delati komorne, eksperimentalne, nekomunikativne, »umetniške« filme, ki jih nihče ne gleda, čeprav jih določeni kulturni krogi in del kritike cenijo in hvalijo. Zadnja leta pa imamo v Pulju tudi poseben pojav, ki se imenuje Zoran Čalič. To je mož, ki dela filme, v katerih je minimum pameti, minimum tehnologije, minimum vsega, toda publika te filme gleda. Mislim, da mora imeti vsaka kinematografija tudi takšne filme – toda velik problem je, kako uskladiti vse to v neki kinematografiji, zlasti z vidika, ali naj takšni filmi sofinansirajo drugačne, kvalitetnejše stvaritve.

Silvan Furlan

Vrnili bi se k vprašanju puljskega festivala kot institucije, ki je posredno tudi ogledalna slika stanja v jugoslovanski kinematografiji. Za veliko večino jugoslovanskih filmov je značilno, da se njihova neizdelanost začenja pri dramaturški nedomišljenosti in tako je tudi za festival značilno, da nima svoje prave dramaturgije. Puljski »sejem« je na neki način narcisoidno zagledan v svoj trenutni videz, ki ga oblikujejo filmi, kakršni so, hkrati pa je plodno ozemlje za brstenje in bohotenje neštetihi aktualističnih problemčkov, ki pa ne segajo prek osebnega obračunavanja, neobveznih izjav, provokatorskih kritičnih ugotovitev, hitrih političnih in umetniških označitev. . . . Pri tem pa festival in z njim jugoslovanska kinematografija vsaj zadnjih nekaj let pozablja, da ima svojo preteklost, celo nekakšno zgodovino. Tako puljska manifestacija skuša doseči »festival-skost« na račun spektakularnosti in zelo malo na račun delavnosti, na račun kritičnega in kreativnega konfrontiranja aktualnih izkušenj, še manj pa »zgodovinskega spomina«. Glede tega najbrž ne bi bilo odveč, če bi se puljski festival vsako leto spomnil kakšnega jugoslovanskega filmskega režiserja ali pa trenda v jugoslovanski kinematografiji oziroma žanrske usmeritve in študijsko pripravil avtorsko ali tematsko retrospektivo. Sicer ne z namenom, da bi spodbudil nostalgična občutja, temveč iz prepričanja, da je treba spet in spet na novo razmisliti o segmentih svoje (filmske) preteklosti. Takšna festivalska orientacija, ki ni le utečena praksa na številnih »velikih«, ampak tudi nacionalnih festivalih, bi gotovo vsaj deloma prispevala, da bi se širša jugoslovanska ustvarjalna in kritična populacija zavedala, da je film vsidran v makro(socialni) in mikro(filmski) zgodovinski kontekst. Takrat bi tudi najbrž odhajali s puljskih festivalov brez vtisa, da skuša večji del jugoslovanskih filmskih režiserjev film na novo odkriti.

Jože Dolmark

Primanjuje zgodovinske zavesti. Spomina. Vsem skupaj: publikli, avtorjem, kričkom. Pomisleka, da smo nekaj že zdavnaj naredili in da ne velja ponavljati istih litanij. Treba je sedanjosti pogumno zreti v oči, ker je to priložnost, da se zares ustvarja. Tudi za prihodnost.

Sašo Schrott

Začetek današnje razprave razumem predvsem kot poskus pogleda v prihodnost skozi refleksijo preteklosti. Pogovarjati bi se morali predvsem o vsebinskih vprašanjih, kajti nove formule festivala ali točneje nagrajevanja na festivalu verjetno tudi mi ne bomo izumili, če nas to sploh zares zanima. Leta in leta se namreč zapletamo v določene, za sam film in jugoslovansko proizvodnjo v bistvu irelevantne razprave o nagradah, ključih itn. – vse same reči, ki z bistvenimi vprašanji jugoslovanske kinematografije nimajo nobene zveze. Navsezadnje smo verjetno dokaj enotnega mnenja, da vsaj v zadnjih petih letih ni dobil Zlate arene niti en film, ki bi jo mogoče zares zaslužil.

Boro Andjelic

Menim, da Pulju v jugoslovanski kinematografiji vendarle ne gre dajati tolikšnega pomena, niti mu preveč očitati. Menim, da je Pulj populistični odsev javnosti o jugoslovanski kinematografiji, kar je treba navsezadnje pozdraviti, saj se filmi ne delajo za neko majhno skupino ljudi. Ne smemo pozabiti, da imamo po Pulju v Jugoslaviji vrsto filmskih prireditev (Niš, Vrnjačka Banja, Celje, Kranj itn.), tako da – iskreno govoreč – vsaka nacionalna ali regionalna kinematografija na svojih lastnih tleh ali pa na podlagi menjave zadovolji svoje zahteve in potrebe. Vsi na koncu torej dobijo nagrado. Pa naj bo v Nišu, Vrnjački Banji, Celju ali v Kranju in nazadnje so vendarle vsi zadovoljni. Mislim celo, da obstoji drug problem. Ne to, da nismo dali nagrad v prave roke, temveč da imamo inflacijo nagrad.

Milenko Vakanjac

Prešli bi na drugo vprašanje. Smo že v drugi polovici letošnjega festivala v Pulju, pa je bilo doslej izredno malo filmov, ki bi pri gledalcih zapustili globlji vtis, tako kar zadeva izvirnost izpovedi, obrtno dovršenost ali pa estetske komponente. Ali kratko malo tisto, čemur rečemo gledljivost filma.

Zavedajoč se, da je vsak tak izbor izredno subjektivni in obremenjen z afiniteto do posameznega avtorja in njegovega dela, pa bi vseeno opozoril na troje filmov, ki smo jih doslej videli, in sicer: Miše Radivojevića – *Živeti kot vsi normalni ljudje*, film debitanta Darka Bajčića – *Neposredni prenos* in pa film *Prizadevanje* – sarajevskega režiserja Vladka Filipovića.

Vsi trije omenjeni filmi vsak po svoje govorijo o naših vsakdanjih problemih in dilemah, seveda z različnimi prijemi in tudi rešitvami dilem. Videti je, da prepletanja družbene in individualne problematike ne skušajo več reševati s pomočjo izbranih metaforičnih klišejev, ki probleme predvsem zapletajo, ne pomagajo pa k njihovega razreševanju. Evidentna je tudi senzibilnost, povsem drugačna od tiste, ki smo jo videli v prejšnjih letih. Prihaja generacija mladih in izredno nadarjenih igralcev, ostaja pa odprto vprašanje, ali bodo ti potenciali lahko uspeli, predvsem pa kontinuirano nadaljevali tisto, kar zdaj tako obetavno kažejo. To seveda ne velja toliko za že uveljavljena avtorja, kot sta Radivojević in Filipović, bolj za debitanta Darka Bajčića. Neusmiljeno povprečje tistega, kar smo videli v letošnjem Pulju, visi kot Demoklejev meč nad glavami sposobnih ustvarjalcev. Vprašanje je, ali bo v prihodnjih letih še prostor, predvsem pa denar, da bodo nadaljevali z delom, oni pa tudi ostali, letos v Pulju sicer odsotni avtorji, kot so, recimo, Karanović, Grlić, Pasikaljević ali Karpo Godina?

Vsi naštetih režiserji so kvalitetni avtorji in mislim, da bi bilo silno krivično, če ti ljudje

ne bi imeli možnosti, da delajo filme, ker imajo kaj povedati. Dolžnost družbe je, da ta hotenja podpira, to so zdrava hotenja, to so kritični odnosi do našega življenja, prav ta kritični element pa manjka današnjemu filmu. Družba bo morala prej ko slej bolj stimulirati to kritičnost.

Sašo Schrott

Tovariš Drozg je načel zanimivo vprašanje, namreč vprašanje kritičnosti, ki jo mora družba bolj stimulirati. Vprašanje kritičnosti in družbenega stimuliranja te kritičnosti se mi zdi dokaj abstraktno. V filmski proizvodnji, ki je določeno in povsem konkretno delo konkretnih ljudi v konkretnih delovnih okoljih (producentških hišah), se mi zdi dovolj jasno opredeljeno področje za razpravo o konkretnih vprašanjih te proizvodnje in seveda tudi kritičnosti končnih izdelkov. Pomembno je predvsem, da se znebimo fantazma o neki abstraktni družbi, ki na neki abstraktni ravni, v nekakšnih »višjih« sferah ureja ali pa ne ureja zadev. Stvari so veliko bolj preproste. V Ljubljani in v večjem delu Slovenije so npr. za proizvodnjo mleka odgovorne in zadolžene ljubljanske mlekarne. Stvari so jasne, in isto velja tudi za film. V Sloveniji je to Viba film, pa televizija z vsemi svojimi organi, telesi in posamezniki, ki se jim reče direktor, urednik, umetniški vodja, dramaturg, organizator itn. Na to opozarjam predvsem zato, ker v Pulju vedno znova slišimo refren: družba, širša družbena skupnost itn., ki naj bi bila odgovorna za to in ono, za vse, kar v vsej naši kinematografiji ne teče, kot bi moralo in bi lahko. Te teze in razlage ter apeli so dejansko eskivažna in manevar, prenašanje lastne odgovornosti na nekoga drugega.

Boro Andjelić

Mislím, da je problem, ki ste ga načeli, ne glede na omenjena imena zanimiv za vso jugoslovansko kinematografijo. Smo namreč v situaciji, ko je proces, da bi prišel mlad avtor do filma po legalnih samoupravnih poteh, tako zapleten, da mnogi, zelo sposobni mladi avtorji, ki nimajo dovolj živcev, potrpljenja, pa celo vzdržljivosti, kratko malo odnehajo. Ne glede na Bajiča, ki ste ga posebej omenili in ki je prišel do filma ne glede na vse uzance v jugoslovanski kinematografiji, za kar se ima zahvaliti predvsem skupini entuziastov z beograjske Akademije in ljudem iz beograjskega Art filma, se je moral vsak od njih tako rekoč posebej vsiliti v jugoslovansko kinematografijo, ki pa, naj bo rečeno še tako grobo, postajajo sami po sebi institucija tistih, proti katerim so se sami borili. Vzemimo Grliča, Paskaljeviča, Karanoviča, Radivojeviča, Filipoviča itn.: to so avtorji, ki so strahovito težko prišli do svojih prvih filmov, zdaj pa, kot npr. Velimirović ali Đžordžević, sedijo v najrazličnejših telesih in vsako drugo leto, kadar se jim pač zazdi, snemajo filme. Kolač je pač majhen in seveda prvi kos odrezajo sebi, čeprav s tem objektivno ovirajo mlajše kolege, da bi prišli do filmov. Navsezadnje se spomnimo primera izpred dveh let, ko sta dva mlada režiserja, Grlič in Zafranović, s svojima filmoma pojedla ves denar hrvaške kinematografije, kar je imelo in še vedno ima hude posledice za proizvodnjo v tej republiki. Podobno je bilo v Makedoniji s »primerom« Canevski.

Bajičev vstop v film je pač nekaj posebnege, odseva določeno mentaliteto mlade generacije in je ne glede na nekatere pomisleke in možne pripombe poln zadetek in prava ohrabritev v dosedanem poteku festivala.

Jože Dolmark

Za Bajiča se bojím, da bo moral predolgo čakati na »pravi« film. V tej deželi posa-

mezni ljudje določajo programsko politiko posameznega nacionalnega centra, načrtujejo njene smernice . . . vse premalo pa znajo opaziti nadarjenega človeka, ga spodbujati in mu dati, priložnost, da kontinuirano dela. Ta kinematografija se ne dogaja po principih kreativne kontinuitete, ker je zaokrožena v feniksovem kompleksu: tu in tam dober film in sem ter tja »razpoložen« avtor.

Milenko Vakanjac

V krogu slovite frankfurtske šole je bila izrečena misel, ki pa je doživela politični polom, in sicer misel o trnovi poti skozi institucije. Bojím se, da je ta trnova pot skozi institucije sama postala institucija in da so jo institucije na določen način požrle.

Jože Dolmark

Gre za zaskočeno birokratsko zavest, ki opredeljuje tudi festival. Nikomur ne pade na pamet (mogoče celo noče!), da bi organiziral vzporedne retrospektive, seminarje, simpozije . . . ipd. Treba bi bilo vnovič gledati, ocenjevati in preverjati že dosežene rezultate: delati in uživati v tem delu. Lažje bi se počutili in bili bi manj obremenjeni v načrtovanju prihodnjih projektov. Tako pa smo na ničelni stopnji izjavljanja. Če pomislim, kje živim, in če sem pri tem vsaj intelektualno radoveden, potem moram reči, da jugoslovanski film krepko zaostaja za nekaterimi panogami domače kulture, ker se ne sooča s sedanostjo, v kateri nastaja; oziroma če že govori, potem gre za nemi govor telesa, ki ne zmore biti telo filma.

Janez Drozg

To, kar pravite, da se dogaja na filmu, se dogaja tudi drugod. Marsikoga, ki je bil silno revolucionaren, raziskujoč itn., v trenutku, ko pride na oblast, revolucionarnost mine. Ko pa se vzpne še više, se obrne celo proti svojim prejšnjim idejam. Povsod je preveč birokratske miselnosti. To se potem kaže predvsem tam, kjer se krešijo razni interesi.

Boro Andjelić

Posnamemo recimo »oster« film, kot je *Sončni zahod* (Karolj Viček). Toda naša samoupravno organizirana kinematografija ima razen režiserja oziroma avtorja še vrsto drugih institucij. V materialu, ki smo ga videli v Pulju, je veliko reči absolutno nesprejemljivih, nejasnih, dramaturško nemotiviranih. Toda dejstvo je, da filmski svet pri producentu ni izločil po mojem mnenju povsem nepotrebne pornografske scene, temveč sceno direktorja, ki se upira in ga zato aretirajo, ker so namenoma podtaknili požar v njegovi tovarni. Svet je bil zaskrbljen ob družbeno kritični sceni, nič pa mu ni bilo mar globalne podobe družbe, ki je v filmu prikazana skrajno nesprejemljivo.

Jože Dolmark

Jugoslovansko kinematografijo sedemdesetih let odlikuje določena »manira« in obilica samocenzure. To so logične posledice neoblikovane kinematografske institucije, ki je zanemarila »standardne izkušnje« petdesetih let na račun prevelikih apetitov avtorskega filma šestdesetih let. Sedemdeseta leta so prinesla iztreznitev. Toda prave alternative ni bilo. Poskus, da bi ponovno poiskali sled obrti in znanja z nekaterimi dobrimi izkušnjami avtorskih preokupacij, je končal v maniri, kjer so se izgubila vsaka prava iskanja in vsi pravi kriteriji. Manira je vedno rezultat globokega razdora, hkrati pa njeni parametri izoblikujejo novo platformo, ki jo je danes mogoče zaslutiti v prizadevanjih Sijana, Tadića in nekaterih mlajših. Njihovo delo trenutno velja za marginalen pojav. Bojím se, da bo tako še dolgo že zategadelj, ker je domačemu filmu od nekdanj primanjkovala oblikovana kinematografska institucija, ki

deluje v trikotniku avtor, producent, publika. Med načrte avtorjev, zmnožnosti producentov in želje publike se vrine neka mentalna mašinerija, ki odreja njihove medsebojne odnose. Ta proces je pri nas vedno na pol poti. Tudi danes. Zato je tako težko verjeti v čudež, da se bodo srečale sanje, znanje, finančne sposobnosti in užitek pri gledanju. Mislím, da grešimo v temelju: večina ljudi, ki film ustvarja, ga premalo ljubi. Od tod neznanje, nespretnost, slepota in »nepravi« ljudje na odgovornih mestih. Publika pa čaka . . .

Boro Andjelić

Ali lahko kot gost postavim nekoliko provokativno vprašanje? Zdi se mi namreč, da je za slovensko filmsko proizvodnjo, razen zelo redkih izjem, že veliko let značilno, da beži od kakršnih koli bistvenih in vsebinskih problemov ne le Slovencev kot nacije, temveč sploh življenja v Sloveniji. Gre za izrazito težnjo po idiliki, prikazovanju visokega standarda, zatekanju v klasično literaturo, preteklost itn . . .

Milenko Vakanjac

S tem vprašanjem je dal Boro Andjelić iztočnico, da se pogovorimo o letošnji slovenski navzočnosti v Pulju. Kar zadeva letošnjo situacijo v Pulju, je glede na lansko leto, ko smo sodelovali le s Slakovim *Kriznim obdobjem* v produkciji TV Ljubljana, letos v festivalski konkurenci pravcata invazija slovenskih filmov: Kavčičeva – *Učna leta izumitelja Polža*, Duletičeva – *Deseti brat*, Drozgov – *Boj na požiralniku*, Cigličeva – *Razseljena oseba* in Galetova *Pustota*. Malce neverjetno je videti, predvsem pa razumeti situacijo v slovenskem filmu. Lansko leto, ki je bilo označeno kot izrazito sušno, krizno, skoraj na meji prenehanja delovanja itn., se je v izredno kratkem času zasukalo in obrnilo. Nemudoma smo posneli celo več filmov, kot je bilo vsakoletno slovensko povprečje (morda dva, trije filmi). Mislím, da je docela upravičeno vprašanje, kaj je pravzaprav bila kriza v slovenskem filmu oziroma v slovenski kinematografiji. Zdi se namreč, da sta tako lanske leto kot letošnji vzpon le dve plati iste medalje, ki bi ju lahko označili kot programsko, organizacijsko in tematsko tavanje, če ne kar zmedenost. Naj se ob tej priložnosti ustavim vsaj še pri dveh cvetkah, ki si ju je privoščil slovenski producent Viba film na letošnjem festivalu.

Gre za popolno pomanjkanje kakršnegakoli posluha za profesionalno korektnost do slovenskih avtorjev, ki so bili predstavljeni na festivalu. Najbolj drastičen primer je Drozgov film – *Boj na požiralniku*, ki je bil predvajan brez srbohrvaških podnaslovov. V Pulj so poslali tako imenovano ničelno kopijo.

Sašo Schrott

Vsi vemo, da se je kriza v slovenskem filmu kuhala že veliko let; to, da je bil lani v Pulju le Slakov film in še ta v produkciji televizije, je le končna posledica. Prav tako si ne smemo delati iluzij, da je letošnji slovenski nastop v Pulju rezultat kakršnekoli načrtno programske politike ali vsebinskega preobrata. Gre zgolj za zbirko filmov, nastalih po scenarijih, ki so jih našli, ko so pospravljali predale. *Deseti brat*, na primer, je bil nešteto krat zavržen tako na televiziji kot na Vibi, ker pa v sili še vrag muhe žre, je pač Duletič spretno vskočil, in to res dobro zna. Malomarnost producenta letos v Pulju pa je tipična in tudi logična, kajti 80, 90-odstotno subvencioniranje slovenskega filma je dejanska potuha. Ko posname film in si ustvari zaslužek oziroma plače, ga produkt ne zanima več. V takšnem načinu financiranja gre dejansko za stimuliranje Vibinih uslužbencev, ne pa ustvarjalcev, kreativcev . . .

Janez Droz

Strinjam se, da je letošnji program slovenskih filmov v Pulju le zbirka tistega, kar je bilo mogoče v tem času realizirati. Treba pa bi bilo več načrtnosti, stimulacije za avtorje, da bodo tvegali že v fazi priprav, ki so bistvene, če hočemo, da bomo prišli v do glednem času do boljših rezultatov, sicer bomo še naprej ostajali pri naključnih zbirkah.

Boro Andjelič

Glede na to, kar smo v Pulju doslej videli slovenskih filmov, glede na kvaliteto in estetske naboje in glede na prispevek k jugoslovanski kinematografiji, menim, da slovenski film še zdaleč ni prerastel krize, o kateri ste govorili. Mislim, da gre za latentno bežanje v preteklost, k starim preverjenim avtorjem iz obveznega čtiva, ki smo ga deloma tudi v naših krajih spoznali že v srednji šoli, za kostumacijo, za boj za pravico in pravičnost, toda ne v konkretni današnji stvarnosti. To bi bilo rečeno lahko imenovali konformizem in oportunitizem ali pa pomanjkanje ustvarjalne potence.

Jože Dolmark

V znameniti polemiki, ki se je odvijala na straneh zagrebške Filmske kulture, je Slobodan Novakovič označil slovenski film z nekakšno paradigmo »liričnega« filma. Sam bi rekel, da gre za kinematografijo, ki išče svojo potrditev v znanem zavetišču literature, da bi dokazala svoj raison d'être. Gre za popolnoma zgrešeno operacijo, pa čeprav je znotraj prevladujoče vidmarjanske estetike deloma opravičljiva. Film je film. Tudi na Slovenskem. To je dokazal Stiglic z zgodnjimi filmi, pa Čap in Babič in slednjič tudi Zvijozin Pavlovič.

Silvan Furlan

Sicer je težko v nekaj črtah označiti usmeritve slovenskega filma zadnjih nekaj let, vendar pa se zdi, da ob značilnem odmikanju v svet predvsem klasične književnosti nastaja tudi vrsta filmov, ki bi ji lahko nadeli predznak »celostni« družbeno-kritični filmi. Za literarne adaptacije, ki ob filmski večinoma opravljajo tudi pedagoško funkcijo, je skorajda pravilo, da so uspešnejše tiste, ki klasičen tekst rekonstruirajo v klasični pripovedni tehniki (*Cvetje v jeseni*), kot pa tiste, ki skušajo neke mitične nacionalne tekste »modernizirati« tako v formalnem kot tudi ideološkem smislu. Lep primer za to je Duletičev *Deseti brat*, ki literarne predloge ni samo preformuliral v izumetničen montažni konstruktivizem, temveč ji je tudi nasilno prilepil »razredno« določeno ideološko branje. Žal pa v slovenskem filmu še nimamo poskusa, ki bi si prizadeval klasičen tekst preleviti v film tako, da bi kritično branje njegovega ideološkega ozadja vpisal v sam filmski narativno-representacijski mehanizem, kar bi pač v določeni meri omogočila iredna pozicija kamere kot pripovedovalca ali pa simbolne premitivite znotraj upriporjenega sveta. »Celostnim« družbeno-kritičnim filmom, deloma bi sodile ssem *Bele trave*, *Vdovstvo Karoline Žasler*, *Krč*, *Razseljena oseba*, predvsem pa *Prestop*, pa se dogaja, da v težnji čimbolj obsežno kritično razgrniti kompleksno podobo družbe, izgublajo svoj predmet kritičnosti, saj se jim večinoma izmuzne v vnaprej predvidljivo metaforičnost. Prav zato je Slakovo *Krizno obdobje*, ki se loteva na videz »marginalnega« problema, veliko bolj družbeno-kritičen film. Samosvoji primeri v slovenskem filmu zadnjih let pa so dela izrazitih avtorskih rokopisov, kamor sodi *Splav Meduze* Karpa Godine z množico filmskih komedijantsko-grotesknih atrakcij in Pavlovičeva poetika sprevračanja »uniformiranih« ideoloških kotov v naravnavanju do naše preteklosti in sedanjosti. – po zvočnem zapisu je razgovor za objavo pripravil Sašo Schrott

Pulj '82**Film jugoslovanske sodobnosti****Toni Gomišček**

Priznati moram, da sem kar precej časa razmišljal o ustreznem naslovu za pričujoči zapis. Različico »sodoben jugoslovanski film« sem seveda nemudoma zavrgel, saj bi to pomenilo vse filme novejše proizvodnje. Močno sem se nagibal k retorično zastavljenemu vprašanju »Smo res takšni?«, namreč takšni, kot nas prikazujejo filmi letošnje proizvodnje, ki iščejo svoj navdih v sedanjosti. Mogoče bi tak naslov preveč poudaril posamezne like, medtem ko je bil moj namen nekoliko širši in osredotočen na prepoznavanje družbe, prek nje pa seveda tudi posameznika. Gre torej za jugoslovansko sodobnost na filmu oziroma, nekoliko obrnjeno, za film jugoslovanske sodobnosti, saj, kakor bomo videli, vplivajo značilnosti naše družbe tudi na kritični (umetniški) domet filma. Pa še nekaj: ta tema bi nedvomno zaslužila akademsko obdelavo, z vsem potrebnim časom, večkratnim pregledovanjem filmov, sprotnim vpisovanjem ugotovitev, analiziranjem medsebojnih odnosov v filmih s pomočjo dodelanih tabel in še kaj, česar med novinarskim gledanjem filmov v Pulju ni bilo. Gre torej za spodbudo k drugačnemu (oziroma, tudi drugačnemu) gledanju filmov, v katerih naj bi prepoznali sami sebe, svoje slabosti in svoje uspehe.

Ne glede na to, ali je film pozitiven ali negativen primer »filma jugoslovanske sodobnosti«, lahko v letošnji puljski beri najdemo sedemnajst naslovov, primernih za naša razmišljanja. V zaporedju po festivalnem katalogu so to: *Daljnje nebo* (Daleko nebo), *Neposredni prenos* (Direktan prenos), *Deček je šel za suncem* (Dečak je išao za suncem), *Dve polovici srca* (Dvije polovine srca), *Hočem živeti* (Hoću živjeti), *Južna steza* (Južna pataka), *Lov v kalnem* (Lov u mutnom), *Prizadevanje* (Nastojanje), *Nedeljsko kosilo* (Nedeljni ručak), *Nemir*, *Razseljena oseba*, *Cervantes iz Maloga mista*, *Učna leta izumitelja Polža*, *Sončni zahod*, (Zalazak sunca), *Zločin v šoli* (Zločin u školi) in *Živeti kot vsi normalni ljudje* (Živeti kao sav normalan svet). S pomočjo osnovnošolske statistike lahko še ugotovimo, da so bili režiserji v štirih primerih tudi scenaristi, v petih pa koscenaristi, medtem ko so v osmih primerih snemali na podlagi tujega scenarija – ne glede na to, koliko so ga kasneje predelali. V večini primerov gre torej za naglašen avtorski film, čeprav je ta tendenca po režiserjem avtorstvu splošnejša: tudi med drugo trinajsterico filmov so bili režiserji štirikrat scenaristi, dvakrat koscenaristi in »zgolj« sedemkrat oblikovalci tujih scenarijev. Zato pa je zanimivejša ugotovitev, da sta le dva debitanta režirala po motivih pretek-

losti, medtem ko je osem režiserjev debitiralo s filmom iz sedanjosti. Čeprav (žal) nimamo na voljo podatkov o tem, koliko scenaristov je debitiralo s sodobno temo, lahko vseeno sklepamo, da filmsko obdelovanje sedanjosti privlači.

Že takoj naslednja ugotovitev pa je za spoznanje manj spodbudna. Iz celotne bere naše enoletne filmske proizvodnje ni razpoznavni, da smo socialistična, samoupravna, neuvrščena Jugoslavija. Bratstvo in enotnost med narodi in narodnostmi (kakor tudi med pripadniki različnih veroizpovedi oziroma ideoloških prepričanj), veliko izročilo filmov narodnoosvobodilnega boja (in seveda same zgodovine) nikakor ne najde poti v filme naše sedanjosti. Mogoče je res, da se filmski ustvarjalci bojijo obtožb agitpropovstva, toda prav tako je tudi res, da še niso (nismo – kot družba v celoti) našli načina za umetniško dognano posredovanje naše stvarnosti. To preseneča toliko bolj prav zaradi velike verodostojnosti nekaterih filmov o NOB, ko so se znali režiserji odpovedati nosilnemu protagonistu in umetniško dognano poudarjali kolektivnega junaka, ljudstvo. Sicer pa, je v našem vsakdanu res »ljudstvo« (delovni ljudje, občani) nosilec upravljanja? Ali prevladujejo manipulacije, zlorabe vodilnih delovnih mest, oblastniško obnašanje, korupcije in sploh izigravanje načel gospodarskega in političnega samoupravljanja?

Taki in podobni pojavi nedvomno so in povsem v skladu z družbeno vlogo umetnika je, da nanje opozarja. Celo v filmih, ki so močno poudarjali intimni junakov svet, najdemo elemente obsodbe družbenih nepravilnosti. Antologijski primer je *Prizadevanje*, ki skoraj mimogrede razkrije sisteme pridobivanja mednarodnih umetniških nagrad s pomočjo podkupovanj, možnost manipulirane »samoupravne« in na podlagi vseh mogočih »samoupravnih sporazumov« vodene kadrovske politike in še marsikateri drug vzvod »argumentov moči«. Se celo *Cervantes* ni zamudil komedijantske priložnosti za razkrinkavanje enega izmed vzrokov za vse manjši uradni odkup turističnih deviz, namreč odkup »na črno« za potrebe direktorja velikega hotela. Resda je bil prizor, ko direktor daje tajnici dinarje, ki jih mora ona pretopiti v devize, narejen v skladu s svetopisemskim »kdor je brez greha, naj vrže prvi kamen«, pa vendarle je.

Ali pa *Hočem živeti*, ki jemlje v precep neodgovorno prodajanje pokvarjenih krmil in podkupljivost tistih, ki bi takšno početje morali preprečevati. *Lov v kalnem* je sploh



Hočem živeti, režija Miroslav Mikuljan
Nedeljsko kosilo, režija Milan Jelić
Dve polovici srca, režija Vefik Hadžismajlović



dokumentarno podkrepjen film o manipuliranju v gradbenih podjetjih, zlorabah službenih položajev in razpredenem delovanju vodilnih za hrbotom delavcev, še več, njihove medsebojne dazljivosti, ki jo seveda plača navaden državljan, kupec (pre)dragega stanovanja. Podobne družbenokritične utrinke oziroma neposredne namige bi lahko našli v vseh filmih, največje priznanje zastrašujoče razširjenega oportunitizma, povezanega s klerizmom ali kakim drugim pridobitniškim naklepom, pa najdemo v *Nedeljskem kosilu* in še bolj v *Sončnem zahodu*, filmu, ki že odpira dosje političnega kriminala. Čeprav je v naši družbi vsak gospodarski kriminal hkrati tudi političen, saj bi težko našli vodilne, ki niso v ZK, njihove stranske poti pa zmanjšujejo udarno moč in moralno neoporečnost organizirane avantgarde delavskega razreda, kar ponovno onemogoča filmarjem, da bi v partiji našli tisto družbeno silo, ki bi jim dala možnost za verodostojne sklepe o nakazanih nepravilnostih.

Skratka: film si je upal obsoditi korupcijo, zlorabe vodilnih položajev, upal si je javno razkriti sistem privatnih grehov in javnih vrlin. Toda – kakšno moč ima ta obsodba in kako odmevno je to razkrivanje? Temelj kritičnega filma je njegova prepričljivost.

Ne gre zgolj za to, da vestičko iz gospodarske črne kronike ali namig iz »dobro obveščenih virov« nekako vključimo v celoten film. Tudi prizore iz vsakdanjega življenja je treba primerno zapletati in jim, kar je še zahtevnejše, najti razplet. Pa čeprav povsem odprt razplet, pesimistično vizijo o vsesplošni »zafuranosti«. Kaže pa, da se filmarji izogibajo ubujanju črnovalovskih koncev, da nočejo biti pesimisti, čeprav ne morejo biti optimisti. In tako skuhajo godljo, kakršen je *Sončni zahod*. Naša družba še vedno obravnava odgovornost kot pa-

rolo. Govori se o osebni odgovornosti, uveljavljamo pa osebno nedotakljivost ljudi na položajih. Sami sebi se smejemo zato, ker »smo« se prezadolžili, vendar je ta smeh omejen na rubrike kot *Pa še to*, medtem ko so tazaresni komentarji, povzeti po tazaresnih sejah, še vedno splošno deklarativni. »Moramo!« V praksi pa ni odgovornosti za zgrešene investicije, izigravanje kupcev, neopravičljivo dvigovanje cen, izsiljevanje deviznega plačevanja, zasege zemljišč, črne gradnje, »poslovne« banke itn., itn.

Ta dejstva močno vplivajo na filmske ustvarjalce, ki v praksi najdejo pojave, vredne obtožbe, manjka pa jim zgledov za primerne konce, to je, za razplete. Vzroki za to izpovedno nemoč in sterilno kritiko so v nesposobnosti družbe, da ne bi samo verbalno, ampak tudi dejansko razčistila z nakopičenimi negativnimi pojavi. Scenarist in režiser lahko zgolj karikirata, kar včasih počneta do nerazumljivega absurda (*Sončni zahod*), kolikor se pač ne zadovoljita s prikazovanjem sveta negativnih pojavov kot svojevrstnega antagonista poštenemu posamezniku (*Prizadevanje*).

V nasprotju s temi izpovedno šibkimi »j'accuse« filmi se pojavljajo iscalci nove morale. Jasno je namreč, da je ob omajanjem zaupanju v moralno-politično neoporečnost družbenopolitičnih struktur oziroma v možnost razrešitve nasprotij z dekreti prav tako nesprejemljivo vpeljevanje nove variante nadčloveka, ki bi se lahko v imenu poštenega delovnega ljudstva boril proti odtujenim centrom oblasti. Zato pa je grdi podobi sedanjosti že moč postaviti nasproti podružbljenega človeka jutrišnjega dne. Drugače povedano: če del filmov še vedno prikazuje ljudi preteklosti, ki mislijo v socializmu sedanjosti, da si morajo nagrabiti čim več oblasti in dobrin, potem nekateri filmi že iščejo pravega človeka socialistične morale, vzvišenega nad intrigami preživetih struktur, hkrati pa prepričanega, da je osebno odgovoren za svoj prispevek družbi. Med temi filmi lahko prepoznamo *Učna leta izumitelja Polža*, kjer se nadarjeni fant ukvarja predvsem s mislijo, kako bi bil družbeno koristen, kako bi torej svoje sposobnosti izkoristil za splošni napredek. Za podobno razmišljanje gre v filmu *Živeti kot vsi normalni ljudje*, le da je tu znanstveno ustvarjanje zamenjano z glasbenim. Tudi film *Neposredni prenos* opozarja, da si mlada generacija ne želi slepomišljenj, oblastništva in ponavljanja parol (sijajna je sekvenca poteka sestanka mladinske organizacije), temveč predvsem dela. Kritična ost te tro-

jice filmov zdaleč presega vse ostale filme na letošnjem FJIF, saj ne ponavlja zgolj splošno priznanih napak naše socialistične graditve, ampak že nakazuje pot iz njih. Mogoče evforično pretiravam, toda prav ti filmi nas spominjajo, da smo se že nevarno oddaljili od družbe proizvajalcev, predvsem pa od njene glavne vrednote, dela. To je verjetno tudi skupni imenovalec vseh sprotih težav in zatekanj v »samoupravne« izgovore, pa tudi za še vedno navzoč boj za oblast, ki brez dela prinaša denarne in materialne ugodnosti ter vse drugo, kar ne sodi v demokratičen in še manj v socialističen sistem.

Ob teh »kritičnih« in kritičnih filmih o jugoslovanski sodobnosti pa naletimo na lepo število filmov, ki jim je sedanjí čas pač ena izmed možnih časovnih kulis. Tako *Dve polovici srca*, saj zlahka verjamemo, da bi se drama dečka, ki doživlja ves negativni egoizem ljubezni staršev med ločitvenim postopkom, lahko ponovila kjerkoli (ob pogoju, da gre za podobno zakonsko urejenost glede dodeljevanja otrok, seveda). Nas pa ta film, kakor še nekaj drugih, opozarja, da je naša družba veliko manj humana, kot si to včasih lahkoverno domišljamo. K temu sklepu nas pritegne tudi *Deček je šel za soncem*, film na tematično Marka Twaina o skoraj »volčjem otroku«, ki pa načeta razmišljanja o nelegitimnem zaposlovanju sirot razvedeni s preveliko romantično domišljajo scenarista, ki je očitno pozabil, da socialne službe onemogočajo (da ne rečem zatirajo) tak romantizem. Romantike ne manjka še filmu *Daljnje nebo*, ki pa nam prav tako ničesar ne pove o nas tukaj in zdaj. Kot vsak vojni film, pa čeprav iz mirnega časa, razpleta o moškem tovarištvu, o nadčloveškem naprezanju posameznika in o njegovi zmagi nad »sovražnikom« (slabim vremenom, pokvarjenim letalom).

Uporaba sedanjosti kot časovne kulise je značilna še za dva druga filma, ki pa sta vezana vsaj na desetletje, če že nista utemeljena v letu (kar je sicer samo *Zločin v šoli*). Gre za *Južno stezo*, ki prikazuje povsem nedružbeno razmišljujoče in čuteče posameznike, ter seveda za *Razseljeno osebo*, ki uporablja sedanjost za razkrivanje vedenja o preteklosti. Za *Razseljeno osebo* pa je značilno nekaj drugega. Stvarni zgodovinski dogodki s primeri iz naše bližnje preteklosti so bili uporabljeni za razčlenjanje tematike svetovnih razsežnosti, namreč vprašanja zgodovinske resnice, ukoreninjenosti vrednot primarne (družinske) socializacije in nedotakljivosti oziroma težke spremenljivosti teh vrednot

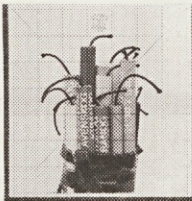


v vseh kasnejših socializacijskih procesih. To je vsekakor tema sedanosti, ne samo naša in mogoče tudi ne toliko naše kot predvsem sedanosti držav, ki v zadnjem času doživljajo radikalne politične premike. To bi tudi morala biti tema ostrih diskusij, stalnih preverjanj resnic in vrtanj vase, čemur pa se film (vsaj v sociološkem pogledu *žal*) odpove v prid razpredanja lju-bezenske intimne. Jo pa zmore tudi *Južna steza* ali psihotraumatsko obarvani *Nemir*.

Skratka, če odmislimo filme, ki so po svoji usmeritvi »brez-prostorski« in »brežčasovni«, potem nam filmi o jugoslovanski sodobnosti dokaj radi pokažejo vse naše slabosti in napake, izpovedujejo pa tudi to, da se teh napak ne znamo otresti. Le najbolj radikalni filmi, tisti, ki sedanji družbi postavljajo nasproti kar drugačnega človeka, znajo stopiti iz filmanih verbalizmov v umetniško prepričljivo posredovanje imperativa kongresov, da je treba drugače delati. S tem, da prav ti filmi nakazujejo, kako težko je uveljavljati nov način dela ob vseh okostenelih in opredeljenih načinih mišljenja: znanstvenik mora imeti najprej dolg staž v znanstvenih institucijah, preden si lahko drzne »narediti« izum, študent pa mora opraviti toliko in toliko semestrov šolanja, preden sme opraviti diplomu, pa čeprav ve in zna več, kot profesorji, ki ga morajo izprašati.

Ob tej podobi naše družbe kot celote pa so v filmih s sodobno tematiko prikazani tudi posamezniki sedanosti z vsemi svojimi navadami, bivanjem in nehanjem. Ta svet mikro odnosov bi si tudi zaslužil posebno obdelavo, še zlasti pa množičen pojav filmske spolnosti. Navadili smo se na filmske požrtije, tudi pijančevanje je že nekaj vsakdanjega, s tem pa tudi dobro zreziranega in odigranega, le seks ostaja vprašljiv. Najprej – v svoji zastojnosti. Drugo (in glavno) – v svoji kodifikaciji. Vemo, kaj v govorici filma pomeni, če protagonist »na eks« zvrne šilce žganja, in kaj, če izpije litrsko steklenico do dna. Močno pa me zanima, če se sploh kdo zaveda, kaj pomeni prevladujoči orgazem praecox, seks v hlačah in celo vprašljivi izliv? Odgovore ali vsaj namige hvaležno sprejemam, do takrat pa si z nekoliko ironije upam trditi, da je najbolj ostra kritična po-

anta večine sodobnih jugoslovanskih filmov namenjena nedozorelemu spolnemu življenju gledalcev. Upam, da gre za zmoto – in ne samo mojo, ki jo bo jugoslovanska kinematografija znala odpraviti. Ker takšnega bednega spogledovanja s pornografijo res ne potrebuje, še najmanj pa pod plaščem sodobnosti.



Pulj'82
ocena
ocena
ocena
ocena
ocena
ocena
ocena
ocena
ocena
ocena
ocena
ocena
ocena
ocena
ocena
ocena
ocena
ocena
ocena
ocena



Cervantes iz Maloga mesta (*Servantes iz Maloga mesta*)

scenarij: Miljenko Smoje

režija: Daniel Marušić

kamera: Branko Blažina

scenografija: Duško Jeričević

glasba: Zdenko Runjić

igrajo: Ivica Vidović, Boris Dvornik, Karlo Bulić, Asja Kisić.

proizvodnja: Jadran film, Zagreb; Croatia film, Zagreb; FRZ »Servantes« Zagreb

V puljskih festivalskih dneh in pozneje smo iz ust mnogih ocenjevalcev »sedanega trenutka« jugoslovanskega filma slišali oznake o njegovih »ničelnih točkah«. Zadevale so bodisi celoto bodisi del letošnje produkcije.

Cervantes iz Maloga mesta zanesljivo sodi v kategorijo »ničelnih« primerkov naše kinematografije. Če po ogledu, potem ko začnejo neposredni vtisi toniti v pozabo, premišljujemo o razsežnostih tega idejnoestetskega fiaska, se pozornost osredotoči predvsem na izraz in izvedbo. Kajti jedro zamisli, namena in podlage – ugotavljamo – bi utegnilo biti vendarle kolikor toliko obetavno. V srži ideje, ki pomeni neke vrste nadaljevanje in posedanjenje starega Maloga mesta, je namreč dovolj bistrjih humorističnih nastavkov, iz katerih bi se dalo, na preciznejših statvah, stkati še kar svežo in udarno komedijo naših nravi in naše po dalmatinsko ležerne mentalitete, katere ruralna dediščina je cepljena na potrošniške apetite novega, sodobnega malomeščanstva. Spomnimo se dveh, treh humorističnih vozlov, ki so v okviru sicer medlo podane celote posebej zazveneli. Obisk očeta in brata s kmetov pri »gospe direktorici« (hčerki oziroma sestri obeh štorkljajočih gostov), na primer; ali – denimo – nejevolja starega župnika, ko opazuje svojega mladega pokoncilskega kaplana »pri delu«, kako z mularijo na trgu brca in ponuja vsakomur, ki bo vmes zdrdral deset božjih zapovedi, v nagrado kot »sveto podobico« razglednico s Surjakovo fotografijo; pa še posrečeni prizor, ko donedavna funkcionarja nič kaj uspešne krajevne skupnosti v Malom mistu, potem ko ne zmoreta plačati elektrike in telefona in jima instalacije v pisarni odklopijo, najdeta nove življenjske možnosti z otvoritvijo uspešnega bifeja na rivi (»Še dva deci belega, predsednik!«... »Meni hladno pivo, tajnik!«). Žal pa gre pri vsem tem samo za šaljive drobce, za skeče, za pisane kamenčke v sicer pustem in zveganem mozaiku tokrat prejkone neinventivnega Smojevega scenarističnega odnosa do fenomena Maloga mesta, ki je videti bolj in bolj kot ožeta limona, pa se tako zdijo poskusi iztiskanja nadaljnjih kapelj soka iz te snovi domala brezupni. Rezultat tega »prešanja« je film, ki nakljub drobnim, pa v celoto prav nič funkcionalno povezanim prebliskom spominja na klavme izdelke kakega avstrijsko-alpskega komedijanstva, o katerega bebavosti smo se imeli pred desetletji možnost večkrat prepričati. Smo torej v neposrednem območju kiča in že domala v njegovem tesnem obseju, kar nas lahko v tem primeru upravičeno vznemiri, saj nam ni in nam ne more biti vseeno, kakšen je, od kod izvira, kam meri in kaj izraža humor, ki je naše gore list in bi moral biti najzlahnejša prvina nekega »trenutka« nacionalne umetnosti.

Humor, izražen v *Cervantesu iz Maloga mesta*, je vsiljiv, nepristen, zvegan in neboljen.

Viktor Konjar



Daljnje nebo

(Deleko nebo)

scenarij: Vladimir Bunjac, Stjepan Čikeš
 režija: Stjepan Čikeš
 kamera: Petar Lalović
 scenografija: Milan Todorović, Slobodan Mijačević
 glasba: Ksenija Zečević
 igrajo: Nenad Nenadović, Žarko Radić, Miodrag Radovanović, Dušica Žegarac, Pavle Vujišić, Milenko Zablacanski, Marina Vojnović
 proizvodnja: Avala film, Beograd

Gre še za enega tistih filmov, ki so prišli v letošnji Pulj predvsem na kratak izlet. Gre za izrazito namembno delo z več kot jasnim ciljem – propagirati poklic vojnega pilota. Lep, nevaren, razburljiv poklic, ki ni za vsekogar. Vse lepo in prav, če JLA meni, da potrebujemo tudi takšne filme (katera država, ki ima lastno vojsko, pa jih nima), saj bi brez njene velikanske pomoči film sploh ne mogel nastati. Pomoč naših letalskih sil je režiser seveda obilno izkoristil. V filmu zaradi manjka atraktivnih posnetkov reaktivcev, padalcev in vsega, kar mami oko in buri domišljijo mladeži, ko se hrepenče ozira pod nebo, kadarkoli zasliši hrup letalskega motorja. In če bi se avtorji filma s tem zadovoljili, ni nobenega dvoma, da bi bil film lahko med mladino prava uspešnica. Pa se niso.

Podlegli so skušnjavi, značilni za velikanski del jugofilmske produkcije, da se je treba ob vsaki možni priložnosti iti tudi nekakšno umetnost, saj naj bi bilo le tako mogoče prepričljivo doseči sicer povsem sprejemljiv, četudi ne prav lahko dosegljiv cilj – dober propagandni film. Vpeljava ljubezenske zgodbe in junakovih mladostnih spominskih reminiscenc v film, poenostavljeno psihologiziranje in igranje na najbolj banalen sentiment gledalstva, je pripeljalo to – verjetno sicer ne ravno poceni – delce na rob abotnosti in neokusa. K sreči, o tem sem prepričan, pa je zanimanje za letalstvo vseh vrst (torej tudi vojno) med mladino tolikšno, da Čikešov film prav gotovo ne bo nikogar odvrnil od letalstva, če se mu bo ponudila življenjska priložnost; čeprav bi se tega glede na kvaliteto filma lahko upravičeno bali.

Sašo Schrott

Deček je šel za soncem

(Dječak je išao za suncem)

scenarij: Stevan Bulajić
 režija: Branislav – Bane Bastač
 kamera: Savo Jovanović
 scenografija: Boško Odalović
 glasba: Boro Tamindžić
 igrajo: Aleksandar Jablan, Đorđe Jelišić, Veljko Mandić, Voja Mirić, Drago Čumić, Ljuba Čiprianić
 proizvodnja: Zeta film, Budva; Televizija Titograd

Režiser Branislav Bastač je v filmu *Deček je šel za soncem* zadržal epizodno strukturo titograjske nadaljevanje *Šalajko*. Ker pa je vsaka epizoda ostala v filmu trdno zaokrožena enota, je povezovalna



nit skozi filmsko pripoved v preходу iz epizode v epizodo vsakič pretrgana – ne toliko v dramaturškem kot pa v ritmičnem smislu.

Bastač je v svojem selektivnem prijemu povzel iz nadaljevanke nekatere konfliktna situacije med otrokom-siroto in okoljem. Težil je k jasnemu opredeljevanju teh odnosov, ki pa so postali preveč poenostavljeni, če ne celo klišejski. Vzorec zanje lahko najdemo v mladinski književnosti s konca prejšnjega in v začetku našega stoletja, ki pogosto obravnava otroka-siroto v boju za obstanek.

Za oblikovanje pripovedi si je scenarist izposodil staro in preskušeno ogrodje, kateremu je dodal navidezne attribute sodobnosti: mladinsko delovno brigado, večno priganjalnega in za človeka neobčutljivega kovaškega mojstra je zamenjal za vulkanizerjem, romantični Cigan ali pesnik je postal oboleli in upokojeni rudar, ki išče zdravilo za svojo poklicno bolezen. Da bi pa lahko kljub tem dodatkom ostala stara preskušena zgradba mladinske povesti, je bilo treba zadržati enake ali vsaj podobne zaplete in konfliktna situacije.

Vsebinski kompromisi pa so narekovali tudi oblikovne. Režiser je vizualizacijo zgodbe zasnoval na lepih posnetkih narave in z lepimi igralci, kar je zgodbi dalo videz idiličnosti, nerealnosti. Angelsko lepoto nosilca glavne vloge Šalajka pa je izkoristil, da bi dosegel učinek, ki je že vnaprej zagotavljal sprejemanje njegovih postopkov ter postopkov ljudi, ki so bili dobri z njim, kot model dobrega. Crnobela tehnika pripovedovanja, kakor je uporabljena v tem filmu (in ki je daleč od zahteve po jasni pripovedi, kar je sicer zahteva mladinskega filma), je zašla v cenenost. Scenaristu in režiserju se ni posrečilo teme in ideje umetniško aktualizirati. Film tako pušča najmlajšemu gledalcu zelo malo prostora za domišljjsko dograjevanje ponujene vsebine. Tako ostane le informacija, ki je vizualno predstavljena v naš čas (okolje in nošnja), dejansko pa govori o polpreteklih, če ne celo preteklih letih. Ni niti pravljica, ne deluje pa niti kot uporabna informacija. Ni niti vzgojni napotek niti novinarsko poročanje, še najmanj pa umetnina.

Postopek pa, ki izhaja iz potrebe ugajati mlademu človeku na način, ki je bil priljubljen v zgodnji mladosti danes že starejše generacije, je treba ovrednotiti tudi z vzgojnega stališča, ker ni družbe, ki od mladinskega filma tega ne bi pričakovala. Nekaj, kar ne pripada niti današnjemu niti včerajšnjemu, ki je daleč od poetičnega in zgolj ponavljanje že preživelega, ne more delovati vzgojno. V mlademu človeku ustvarja prej zmedo, kot pa ga usmerja k angažiranemu iskanju svojega mesta pod soncem. Za utemeljitev trditve samo nadrobnost (pa ni edina): kakšen občutek ima lahko šoloobvezni otrok, ko predstavnik občine zahteva od gostilničarja, da mora otrok delati le 4 ure dnevno in hoditi v večerno šolo in ne v redno osnovno šolo. Nadrobnost, ki po svoji vsebini sodi v pretekli čas, v katerem ni družbene oznake okolja in časa, dobiva za otroka kot informacija v vizualizaciji sodobnega poseben pomen in posebno težo. To ni vzgojna spodbuda, temveč posredovanje občutka nemoči ob spoznanju, da se resničnost razlikuje od deklariranih besed o pravicah človeka v našem času, s katerimi so otroci dobro seznanjeni.

Takšno izrazito preoblačenje stare, znane, če ne celo prastare vsebine v novo obleko pa postane idejni, estetski in s tem tudi vzgojni spodrsrljaj, zaradi katerega bi bilo bolje, da nadaljevanke Šalajko ni zaživela v filmski obliki.

Mirjana Borčić



Dve polovici srca

(Dvije polovine srca)

scenarij: Vefik Hadžismajlović
 režija: Vefik Hadžismajlović
 kamera: Mihajlo Murko
 scenografija: Ibrahim Ljubović
 glasba: Zoran Simjanović
 igrajo: Mirjana Karanović, Ljubiša Samardžić, Fabijan Šovagović, Zijah Sokolović, Borislav Stjepanović, Damir Varga
 proizvodnja: Sutjeska film, Sarajevo

Sarajevski dokumentarist Vefik Hadžismajlović se s svojim prvim celovečernim filmom *Dve polovici srca* ni ravno proslavil, kljub svoji letnici rojstva (1929), in kljub morebitnemu izkustvu, ki si ga je nabral v številnih dokumentarcih.

Hadžismajlović je napisal tudi scenarij za svoj film (kar postaja sumljiva in dokaj preskušena manira jugoslovanskih filmskih ustvarjalcev); torej ga lahko imamo za docela »odgovornega« za vse, kar se v njegovem filmu dogaja.

Najprej smo priče popolnoma izpraznjenemu in samovšečnemu »romanju« filmske kamere v rokah Mihajla Murka po novo zgrajenih blokih v enem izmed sarajevskih predmestij. Jasno je, da je Sarajevo nekaj čisto »izjemnega«, kar zadeva nova urbana naselja in vse tisto, kar se dogaja v njih. »Kritično orientirani« jugoslovanski režiserji so z zaostankom dobrih desetih let za evropsko in ostalo kinematografijo odkrili v urbanih okoljih fenomene družinskih tragedij, nezvestobe, raznih nevroz, dram in odtujenosti. Ta sociološka »baza« ali miselni substrat jugoslovanskih filmskih ustvarjalcev je seveda normalno »neoporečna«, vendar ima majhno napako, te »resnice« smo videli že tolikokrat, da njihovo sporočilo človeka kratko malo živcirala in spravila v obup. Neveščje izpeljani »konci«, patriarhalno moraliziranje (skrito pod preobleko fenomena odtujenosti) in podobne odlike »krase« Hadžismajlovičev film.

Družina Krunić, padre padrone Kerim Krunić (igra ga Ljubiša Samardžić), njegova žena (Mirjana Karanović) in njun sin Mak so drobna celica naše družbe. Papa Krunić je vedno »zaposlen« (kosila s poslovnimi partnerji in študij), mati nezadovoljna gospodinja, sin pa mora vse to prenašati. Docela »na dlani« je, da padre Krunić nekaj pentlja in skriva pred svojo družinsko sopotnico in da so poslovna kosila le preteva za njegovo nezvestobo, ki pelje direktno v ločitev. Seveda je v Hadžismajlovičevi dramaturgiji sinu namenjena vloga tistega, ki bo po »naključju« razkril očetovo nezvestobo. To je seveda imeniten »povod« za vsemogoče zaplete in »proncljive« dialoge, ki smo jih prisiljeni poslušati skupaj s hrupno in vsiljivo glasbo Zorana Simjanovića.

Vse se konča in razplete na sodišču pred inteligentnim sodnikom (Fabijanom Šovagovičem), ki skuša »pedagoško« in »inteligentno« prepričati sina, da se pač mora odločiti za enega od roditeljev, ker je takšna naša sodna praksa, čeprav bi Mak rad bil pri obeh. Poanta zgodbe: tudi sodišče ne more »pomagati«, če so roditelji tako zbegani, da ne vedo, kaj bi pravzaprav radi.

Vefik Hadžismajlović ni s filmom *Dve polovici srca* prispeval nič usodnega v zakladnico jugoslovanskega filma, morda bi za tega debitanta, rojenega leta 1929, bilo veliko bolje, če bi nam prihranil svoja »spoznanja« o razpadu urbane družine in »vzrokih« za ta razpad. Ko bi ostal pri dokumentarcih, bi celovečerni film ostal zgolj njegova zasebna obsesija, ki bi jo pestoval v svojih intimnih razmišljanjih kot nikoli realizirano željo, tako pa je to svojo intimo po nepotrebnem obremenil z realizacijo te želje. Spričo tega komajda lahko najdemo zanj kakšno tolažilno besedo, saj film zadosti zgovorno priča o njegovih ambicijah, še bolj pa o a jalovih prizadevanjih.

Milenko Vakanjac



Gremo naprej

(Idemo dalje)

scenarij: Slobodan Stojanović
 režija: Zdravko Sotra
 kamera: Božidar Nikolić
 scenografija: Predrag Nikolić
 glasba: Dušan Karuović
 montaža: Bojana Subota
 igrajo: Dragan Nikolić, Ena Begović, Bata Živojinović, Danilo Stojković, Pavle Vujisić
 proizvodnja: Centar film, Beograd

Gremo naprej je zanimiv film iz različnih zornih kotov.

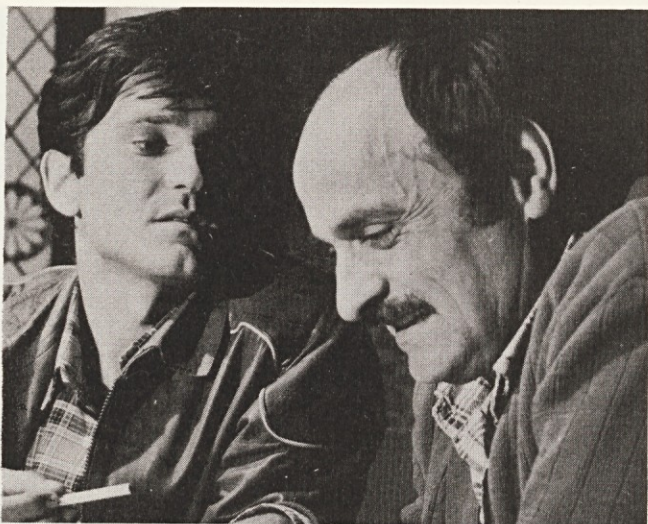
Zgodba filma je postavljena v prve dni osvobodjene Srbije, ko drugod še divja vojna vihra. Zdi se, da avtorja filma *Osvajanje svobode* privlači to obdobje ter ga spodbuja, da razmišlja o revolucionarnih idejah in njihovem uresničevanju. Glavni junak filma, mladi učitelj – partizan, vnaša v svoje pedagoške prijeme vse svoje sanjarjenje o drugačnem svetu, o neavtoritativnih odnosih med ljudmi. Njegovo soočenje z realnostjo, z obstoječimi normativi, s šolsko hierarhijo, ki ni pripravljena ocenjevati rezultatov njegovih prizadevanj, temveč jo zanima predvsem forma poučevanja in vzgajanja, pa postaja prispodoba številnih pojavov od vojne do naših dni; ne samo v šolstvu, temveč v družbi nasploh.

Scenarist Slobodan Stojanović je zgodbo postavil v okvir komedije, ki je zasnovana bolj na situacijski kot besedni komiki. Neštetokrat pa je pripeljana do duhovitega absurda, ki gledalcu odpre pot v asociacije. V tem filmu je Sotra prerasel samega sebe iz komedije *Sesta brzina*, ki je bila zasnovana zgolj na situacijski komiki in v kateri so dobri igralci imeli le nalogo zabavati – pa čeprav na robu kiča – kinematografskega obiskovalca. Tu pa je izkoristil igralske zmogljivosti Dragana Nikolića, Bate Živojinovića, Danila Stojkovića in Pavla Vujisića ter jih podredil svojemu režijskemu konceptu. Posrečilo se mu je prikazati vrtoglavno dogajanje nekega časa skoz doživljanje otrok in odraslih, ki ta otroški svet dopolnjujejo, vodijo, se vanj vključujejo ter iz njega izstopajo.

Film pa je zanimiv tudi z etičnega stališča in odpira vprašanje o možnem in o nemožnem. Sotra si je namreč dovolil sceno obmetavanja nemškega ujetnika z blatom, ki deluje šokantno in je nesprejemljiva, če jo razlagamo zunaj konteksta, izolirano od ostalega dogajanja v filmu in neke splošne jugoslovanske izkušnje. Avtorja predvsem zanima možnost in način obračunavanja s sovraštvom. Pri tem se postavlja vprašanje, kako preprečiti čustvu, da bi se razvilo v predsodek, kako nekaj, kar v konfliktni situaciji nujno pelje v spopad, pozneje normalizirati in spraviti v znosne okvire odnosov med ljudmi. Odločil se je za radikalnost, ki edina lahko zavre oblikovanje predsodka. Izbral je krutost, ki naj simbolizira težavnost obvladovanja nezaželenega čustva. Sotra v svoji prispodobi obračuna s predsodkom tako, da otroci, katerih najbližji so v vojni padli ali bili odpeljani v internacijo, obmetavajo z blatnimi kepami nemško uniformo, v katero je obleden človek, ki ves čas z vsemi svojimi postopki dokazuje, da ni sovražen do otrok in vasi. Scena je grozljiva, še bolj pa ta občutek potencira učiteljevo spodbujevanje otrok, da do konca iztisnejo ves svoj bes do nemške uniforme in do ljudi, ki so jo nosili, da bi pozneje to čustvo obvladali in sprejeli nemškega ujetnika le kot človeka, ki nima kaj početi v tej njihovi svobodi.

Ideja je zaživela v okoliščinah, ki so tako oblikovane, da jo lahko sprejme tudi mladi gledalec. Tako smo dobili film, ki je za otroke, vendar se bistveno razlikuje od vseh priznanih modelov otroškega filma. To pa je posebnost tega filma.

Mirjana Borčić



Hočem živeti

(Hoću živjeti)

scenarij: Mirko Sabolović
 režija: Miroslav Mikuljan
 kamera: Ivica Rajković
 scenografija: Vladimir Tadej
 glasba: Alfi Kabiljo
 montaža: Martin Tomić
 igrajo: Fabijan Šovagović, Milan Štrlijić, Ena Begović
 proizvodnja: Jadran film, Zagreb

Dokaj tega, kar sicer nenehno pogrešamo v jugoslovanskih filmskih temah, celo tistih, ki se odločajo za »raziskovanje« sodobnosti, najdemo v Mikuljanovi umetniški reportaži z deklarativno zvenečim naslovom *Hočem živeti*. Najdemo življenje, kakršno dejansko je, brez stilizacije, brez filmsko-dramaturških dodatkov, brez estetizirajoče metaforike. Če posamezni tuji presojevalci ob ogledih naših filmskih del, celo tistih, ki vzbudijo njihovo pozornost in gledalsko zanimanje, pogrešajo verodostojnosti ter informacij o dejanskem družbenem in življenjsko vsakdanjem poteku dogajanja pri nas, tu in danes, tokrat za takšno informacijo zanesljivo ne bodo prikrajšani. Seveda ne imejmo v mislih informacije o celokupnem spletu vzrokov in posledic, ki konstituirajo naše zdajšnje življenje, temveč izsek kot ga neposredno narekuje Mikuljanov tematski izbor. V svoj zorni kot je namreč lovil podobo aktualnih razmer in življenja na vasi, značilni za naše sedanje družbeno podnebje. Pa spet ne kakršnekoli vasi oziroma vasi nasploh. Več kot jasno je namreč, da imamo v državi, kakršna je naša, več povsem različnih pa celo divergentnih tipov vasi, pač z ozirom na geografske, klimatske, zgodovinsko-razvojne, nacionalne, socialne in druge okoliščine, iz kakršnih poganjajo korenine posamičnih možnosti. Mikuljanov raziskujoči pogled se je zazrl v svet hrvaške ravninske vasi, ki je – ali bi po vsej logiki morala biti – v samem jedru perspektivnega ekonomskega dogajanja, katerega oznako podaja politično-žurnalistični jezik s formulo »zeleni načrt«. Njegov avtorski pogled seveda ni obremenjen s politekonomskimi ali njim podobnimi kategorijami, ki so teme drugih izrazil in ne snov umetniško zasnovanega filma. Zanimajo ga ljudje, njihova čustva, njihova notranja problematika, njihove eminentne človeške stiske, torej vse tisto, kar sodi v razmerje med življenjskimi možnostmi, ki jih daje družbeno okolje, na eni, ter življenjskimi hotenji oziroma hrepenenji na drugi strani.

V tem spletu pa se seveda socialni in ekonomski problematiki, ki zadeva objektivne okvire človeškega sveta, ni niti mogoče niti smotno izogniti. Ekonomska razmerja so kajpak vpeta v samo jedro dogajanja, dasiravno ne gre zanje, temveč za oris njihovih posledic v človekovem doživljanju, rezoniranju in počutju. Družbenoekonomske odnosi so tako v prvem in hkrati v odmaknjem planu filmskega pripovedovanja. Film jih obravnava dialektično, kot temeljno sestavino človekovega položaja in njegove eksistence. Seveda pa niso sami sebi namen. Mikuljanov oris skuša namreč biti umetniška stvaritev – in umetnost je osredotočena k človeku kot rezultatu vseh objektivnih okoliščin časa, v nasprotju s politiko, ki ga skoraj dosledno obravnava kot sredstvo za izpolnjevanje občin, družbeno, ideološko, ekonomsko ali kako drugače nadosebno zastavljenih smotrov.

Opraviti imamo z vasjo, ki je ena izmed mnogih, in z družino enega izmed kmetov, ki ga lahko brez zadrege štejem za prototip. Takšnih domov, takšnih očetov, mater in sinov, takšnih situacij, takšnih dram in medsebojnih razmerij je na stotisoče. Razčlenjen je en sam droben bivanjski vzorec, ki pa je značilen, tipičen in v določenih relacijah življenjsko univerzalen. Vas, kakršna je, z vsemi svojimi naslagami konservativizma, socialno-ekonomske negotovosti, ome-



jenih obzorij, številčne in kakovostne prevlade doživljajskih nesreč nad uspehi in občuji življenjske varnosti ter še posebej s svojo razrvano starostno in delovno strukturo, pač res ne more biti zagotovilo mlademu človeku, da bi mogel živeti v skladu s svojimi elementarnimi željami in pričakovanji. Pota k sreči si je prisiljen iskati zunaj tega obzorja, v katerem se počuti utesnjenega, brez zraka in brez perspektiv.

Mikuljan rešilne formule ne daje, a je tudi ne išče. Kar ga zanima, je zgolj fiksirana fotografija realnega stanja v človeku in okoli njega – ponazoritev brez komentarja. Ves komentar, kar ga je treba, je implicitno zajet v sami situaciji. V njej, v njenem občutju utesnjenosti, v tesnobi, ki nas navda, ko podoživljamo sive življenjske trenutke teh ljudi in se z njimi identificiramo, je krik človeške stiske, je kritična zavzetost, je avtentična izpoved resnice.

Ta film spregovori o naših razmerah na pravi, zaresni in pošteni način, pa čeprav v tematskem izseku, ki pa zanesljivo ni niti obroben niti parcialen.

Viktor Konjar

Južna steza

(Južna pateka)

scenarij: Gojko Škarić, Stevo Crvenkovski
 režija: Stevo Crvenkovski
 kamera: Ljube Petkovski
 scenografija: Nikola Lazarevski
 glasba: Ljupčo Konstantinov
 igrajo: Maja Odžaklievska, Petar Arsovski
 proizvodnja: Vardar film, Skopje

V pismu iz Skopja (EKAN 3/4, 1982) je Georgi Vasilevski pisal o filmu Steva Crvenkovskega (»edini veliki up makedonskega filma«) kot o delu, ki naj bi utrla nova pota makedonski kinematografiji. Šlo naj bi za film s sodobno tematiko in za delo, ki naj bi dobro korespondiralo s publiko, hkrati pa »naj ne bi podleglo konjunktturnemu tretmaju vsebine iz družbene vsakdanjosti«.

V filmu gre za nekakšno »zapleteno« psihološko štorijo o mlademu paru, ki se je pred časom razšel – zakaj, je ostala avtorjeva skrivnost – čez čas pa se ponovno sreča in, glej vraga, kakšno naključje, medtem ko njega ni bilo, je ona postala podnajemnica pri njegovi materi. Ekspozicija in pol, ni kaj. In potem seveda vse na moč sodobno, kot pristoji filmu, ki črpa iz »družbene sodobnosti«. Glavna dva se gresta slepe-miši, prijateljski par se ločuje, drugi poroča, zraven je še njegova mlajša sestra, nekakšna emancipiranka, ki spravlja v grozo predvsem ubogo mater, ki pa je sicer skoz in skoz materinska; tako se odvrti vseh 2813 m traku. Najbolj zanimiv je seveda tisti poudarek na *sodobnosti* in *družbenosti*. Kar zadeva sodobnost, si je vrli »veliki up« verjetno mislil, da so to moderno kreirani kostumi, nekaj sočnega žargona in psolv, še zlasti iz ženskih ust in, ne nazadnje velikansko, zares moderno stanovanje. Z družbenostjo pa je verjetno razumeti predvsem to, da v vsem filmu živa duša nič ne dela (čeprav bi morala delati vsaj glavna junakinja, saj je podnajemnica in, kot je razumeti iz filma, vsi ostali trije prebivalci velikega stanovanja živijo prav od izdajanja sobe?), da pa enkrat na veselje, drugič pa na žalost ves film vsi kar precej popivajo. Konfuznost, neartikularnost in naivnost je najbolj blaga ocena za ta nesrečni debut.

Sašo Schrott



Kiklop

scenarij: Antun Vrdoljak, po istoimenskem romanu Ranka Marinkovića
 režija: Antun Vrdoljak
 kamera: Tomislav Pinter
 scenografija: Željko Senecić
 glasba: Miljenko Prohaska
 maska: Berta Meglič
 montaža: Damir German
 igrajo: Frano Lasić, Ljuba Tadić, Rade Šerbedžija, Mira Furlan, Boris Dvornik, Relja Bašić, Marija Baksa, Bert Sotlar, Rade Marković, Ivo Gregurević, Mustafa Nadarević
 proizvodnja: FRZ »Dalmacija«, Split; Jadran film, Zagreb; Televizija Zagreb

Tisto, kar se je Živku Nikoliću popolnoma posrečilo pri filmski transponaciji literarnega teksta Branimira Ščepanovića, je scenaristu in režiserju *Kiklopa*, Antunu Vrdoljaku, docela spodletelo. Mislim, da se je Vrdoljak s *Kiklopom* (romanom hrvaškega pisatelja Ranka Marinkovića) lotil najbolj ambiciozne filmske naloge v svoji profesionalni karieri, ki pa ji iz več vzrokov ni bil kos.

Prvič, Marinkovičev roman je kompleksna pripoved, ki po svoji strukturi in utemeljitvi likov najbolj spominja na Joycevega Ulikseasa (zavedam se vse relativnosti take primerjave). V takem primeru je romanopisec, zlasti vešč in dober romanopisec, v veliki prednosti pred filmskim režiserjem. Vsa navidezna razdrobljenost dogajanja ima svojo imanentno logiko, tako v zgodbi, kakor tudi v dialogu. Prepletanje intimnega čem filozofsko naravnost, ki pa je Vrdoljak žal nima, zato je njegova ambicioznost jalova in na trenutke popolnoma nemočna, ko je treba udejaniti Marinkovičeve kompleksne situacije in rešitve.

Drugič, ko je Vrdoljak (v svoje najbrž veliko »presenečenje!«) odkril, da stoji pred nerazrešljivo enigmo velikega teksta in njegovih zahtev, se je zatekel v edino možno rešitev, ki se mu je »ponujala« v redukcijem posameznih situacij in dogajanj. Ta redukcijem zem pa seveda zahteva določitev »nosilnih« prizorov, obratov in dialogov, ki naj bi – seveda kot torzo – spominjali na Marinkovića. Tretjič, film, ki mora v scenaristični redukciji presegati komornost dogajanja, vedno bolj tone v gledališko razumljeno »statičnost«, tako da se na koncu spremeni v ekranizirano gledališče. Roman se ne spreminja v vizualno refleksijo dogajanja, temveč v posamezna gledališka dejanja, med katerimi ni povezave, ker je cezura redukcije premočna. Ker ni omenjene povezave oziroma je Vrdoljak ni »izumil«, popolnoma pade kakršnakoli dinamika dogajanja. Film postaja grozljivo razvlečen in moreč, čeprav so nam dialogi in njihov naboj znani iz literarnega teksta.

Ko je Vrdoljak opravil že omenjeni redukcijem, se je lotil razdelitve glavnih vlog (to se mu je očitno zdelo izredno pomembno dejanje). Tako je ustvaril najprej »pomembno koncentracijo« naših igralskih potencialov (Ljuba Tadić, Rade Šerbedžija, Relja Bašić, Mustafa Nadarević, Zvonimir Rogoz, Boris Dvornik, Rade Marković ter vsemu temu dodal še Miro Furlan in Marijo Baksa). Namerno sem izpostavil nosilca glavne vloge Frana Lasića (Melkior Tresić), saj je ta igralec med že naštetimi Vrdoljakovimi spodrsrljaji in zablodami največja zabloda in udarec v prazno. Lasić je v bistvu korekten amater, ki zmore odigrati v permanentnem igralskem naponu morada reklamni spot za zobno pasto, moški dezodorant ali kaj podobnega, ne zna in ne more pa dve uri nositi na svojih plečih senzibilnosti, tragičnosti in zapletenosti Marinkovičevega Tresića. Njegov Tresić je zaspana in groteskna figura, brez kritičnega odnosa do sveta in dogajanj v svetu, ki sicer pride v vsakem Vrdoljakovem dejanju na »oder«, odrecitira svoj tekst ter brez večjih in opaznih »težav« oder tudi zapusti. Tega Vrdoljak ni »opazil«, prav tako ni »opazil« šmirantskega »početja Radeta Šerbedžije (Ugo) in pa monološkega ekshibicionizma, priganega v dolgočasje in obup Ljuba Tadića (Maestro).

V nekem intervjuju ob filmu *Kiklop* je Vrdoljak definiral svoje razumevanje Marinkovičevega romana takole: ... Navzlic vsemu, je to film o mestu, to je v resnici zagrebški kontrapunkt, ki se dogaja od jeseni 1940 do spomladi leta 1941. Atmosfera filma je ta mračni oblak katastrofe, ki se je pričel na Poljskem, se napotil proti Angliji ... pri nas pa je bilo vprašanje dneva, kdaj se bo ta vihar vsul na naše glave.« No, potem nam Tonči Vrdoljak še pojasni, da ima ta film tudi svojo klasično fabulo mladega, senzibilnega človeka, razpetega med vsemi mukami, ki se lahko priprišejo svetu, ki ga obkroža itn.

Dobro, najbrž sta Marinkovičev roman, pa tudi Vrdoljakov film in scenarij »zagrebški kontrapunkt« (med letoma 1940 in 1941), zakaj navsezadnje ne? Najbrž je Marinkovičev junak, senzibilnež, razpet med dve ženski ali dve ljubezni ali eno ljubezen in eno senzibiliteto, ali dve senzibiliteti hkrati, kombinacij je nešteto, zakaj pa ne?

Toda, kaj ima vse to opraviti z Marinkovičevim *Kiklopom* in enookim Polifemom na koncu romana? O tej »senzibiliteti zagrebškega kontrapunkta« Vrdoljak ni razmišljal, ker je Marinkovića očitno prebiral kot dobro domačijsko literaturo, ki je polna »zagrebških«, beograjskih, »ljubljskih«, »sarajevskih« in drugih kontrapunktov, ki razen tega, da so kontrapunkti (v interpretaciji intelektualnih povprečnežev, kot je Vrdoljak), niso nič. Ali pa so razgledane iz let 1941 in 1940.

Bilo bi nedopustno neukusno in žaljivo za bralca teh vrstic, če bi se zdaj spustil v pedagogiziranje in didaktično razlago antičnega mita o Odiseju, Polifemu itn, toda »zagrebški kontrapunkt«, tako kot ga vidi Vrdoljak, zanesljivo nima v sebi niti trohice antične tragičnosti, ki ima svoj vzrok in posledico (tragičnega). Tako »vzrok« kot »posledica« tragičnega sta pri Vrdoljaku že zaobsežena v absurdni sintagmi »zagrebškega kontrapunkta«, pogojenega zgolj in samo na ravni aktualno zgodovinsko-časovno-političnega, vmes pa je še nekaj kavarniških dovptov in domislic in film se lahko konča.

Zastavlja se vprašanje: po čem se potem Marinkovičev tekst, če pristajamo na tezo, da gre verjetno za enega najboljših tekstov, nastalih v naši povojni literaturi, razlikuje od dokumentarnih, faktografskih videnj nekega mestnega kronista? Če sodimo po Vrdoljakovem filmu, prav v ničemer; tako Marinkovič kot neimenovani kronist imata »prav«, stvari so se »dogajale« znotraj »zagrebškega kontrapunkta«, Marinkoviću na način umetniške izpovedi z vsemi njenimi elementi, kronistu pa skozi njegove zapise.

Zato je Vrdoljak »posegel« po bolj »znanem« Marinkoviću in ga »predelal« (na svoj populistični način) v kronista, od tu tudi njegova »metoda« redukcije, ki sem jo že omenil in popolnoma bebasta izbira glavnega igralca, saj je v kroniki čisto vseeno, kdo je Peter, Pavel, Marko, Jože ali Melkior, vsi so zgolj note na milozvočni partituri »zagrebškega kontrapunkta«, zvodenele od pretiranega omenjanja njihovih peripetij.

Če rečem, da je med Vrdoljakom in Marinkovičem v filmu prišlo do usodnega nesporazuma, sem uporabil dostojno besedo za Vrdoljakov popolnoma neodgovoren in netenkočuten pokol.

V seriji ambicioznih, a premalo inteligentnih poizkusov, kako se lotiti naših literarnih tekstov, je Vrdoljakovo samo dokaz več, da so ambicije eno, realne možnosti in dometi pa nekaj docela drugega. Svarila so odveč, ker imamo veliko preveč ambicioznih filmskih ustvarjalcev in bistveno premalo dobrih literatov, ki bi lahko ustvarjali tekste, ki bi jih prvi zanesljivo uničevali.

Milenko Vakanjac



Kraljevski vlak

(Kraljevski voz)

scenarij: **Mihailo Sekulić**
 režija: **Aleksandar Djordjević**
 kamera: **Dorde Nikolić**
 scenografija: **Vladislav Lašić**
 glasba: **Vojislav Kostić**
 igrajo: **Ljubiša Samardžić, Zvonimir Lepetić, Sanja Vejnović**
 proizvodnja: **Avala film, Beograd; Croatia film, Zagreb**

Aleksandra Djordjevića *Kraljevski vlak* je izrazita fabulativna konstrukcija na vojno temo, namenjena zdajšnjemu mlademu kinematografskemu občinstvu, ki se je »izšolalo« ob že dolgo prevladujočem ameriškem repertoarju in se je torej vajeno zabavati ob vsakovrstnih dramatičnih napetostih – pa naj se na enak način pozabava tudi ob eni izmed »naših« zgodb izza vojnega časa. V njej podoživimo uspešno izpeljano kurirsko akcijo mladega strojevodje, ki mora iz Beograda v Kraljevo prenesti aktovko z menda zelo pomembnimi partijskimi dokumenti. Pošilja jih centralni komite, prejeti jih mora pokrajinski oziroma okrožni komite »na terenu«. Strojvodja je obveznost prevzel dobesedno iz rok umirajočega kurirja centralnega komiteja, padlega med nenadno policijsko hajko na beograjskem ranžirnem kolodvoru, kamor se je napotil v spremstvu ilegalcev. Na svoji tvegani poti v vlaku proti Kraljevu se mora protagonist te akcijsko-diverzantske dramaturgije spopadati z nenehno prežečimi preganjalci, se izogibati kontrolam, streljati, iskati različne izhode skozi šivankino uho in izkazovati še vrsto drugih všečnih spretnosti, kar vse je zelo napeto, hkrati vseskoz uspešno in vrhu vsega tudi v fabulativno-vizualnem smislu zabavno, kajti iznajdljivi strojevodja (kdo drugi kot Ljubiša Samardžić) si v svoji vlogi izmišlja nove in nove superiorne potegavščine, ki smešijo nemško soldatesko in nedičevske agente. V zabavnosti situacij je tudi pglavitni namen tega filma. Ko pa »junak« svojo misijo naposled izpelje in aktovko preda v prave roke, se mu – zavoljo poveličanja v gledalčevih očeh – lahko mirne duše zgodi tudi tisto najhujše: smrtno zadet omahne z lokomotive, ko izvaja svojo poslednjo, zdaj že sprostitevno »ekshibacijo« na kraljevskem ranžirnem kolodvoru.

Ton filmskega pripovedovanja te fabule je lahkoten in skoraj igriv, takšna – neobvezujoča in nekako mimobežna – je tudi estetska vrednost filma, ki pač ničesar ne prispeva niti k našemu vedenju niti k našemu čutenju resnice o poteku ilegalnega revolucijskega boja. Izbor teme je zlorabljen za izrazite kinematografsko razvedrilne namene.

Viktor Konjar

Lov v kalnem

(Lov u mutnom)

scenarij: **Vlasta Radovanović**
 režija: **Vlasta Radovanović**
 kamera: **Aleksandar Petković**
 scenografija: **Vlastimir Gavrik**
 glasba: **Milivoj Marković**
 igrajo: **Velimir-Bata Zivojinović, Mira Banjac, Nada Vojinović, Neda Arnerić, Dragomir Felba, Bogoljub Petković, Petar Kralj**
 proizvodnja: **Avala film, Beograd**

Pred kratkim so časopisi objavili precej zapisov o nepravilnostih v gradbenih podjetjih. Bolj pravilno bi te »nepravilnosti« označili kot gospodarski kriminal, zlorabo vodilnega položaja, korupcijo. Pogosto beremo o nasilnih vselitvah. Skoraj vsakdo pozna kakšnega



uglednega družbenopolitičnega delavca ali direktorja, ki ima ob lastni hiši ali stanovanju še družbeno stanovanje. Ta znana dejstva izkorišča Vlasta Radovanović za vabo v svojem ribarjenju v kalnem. Ker gre za otipljivo vabo, so gledalci prišli. Vsaj v Beogradu, kjer si je film ogledalo več kot dvesto tisoč gledalcev, čeprav lahko v primeru te komedije trdimo, da ni tako strašno lokalna kot ljubljanska uspešnica *To so gadi*. Radovanovičev film je preračunan na množičnejši obisk. Pošteno pove, da hoče živ stik z gledalci. Najde ga v humorju, v nizanju smešnih situacij (od situacijske komike do posameznih likov, na primer deda, ki še v pozni starosti stalno prebira Rabelaisovega Gargantua in Pantagruela in ščiplje ženske v rit), največ točk pa si pridobi z oživitvijo klasičnega stripskega »malega človeka«, ki ob pomoči spleta okoliščin in lastne prirojene bistrosti premaga in osmeši predstavnika sloja boljše stoječih.

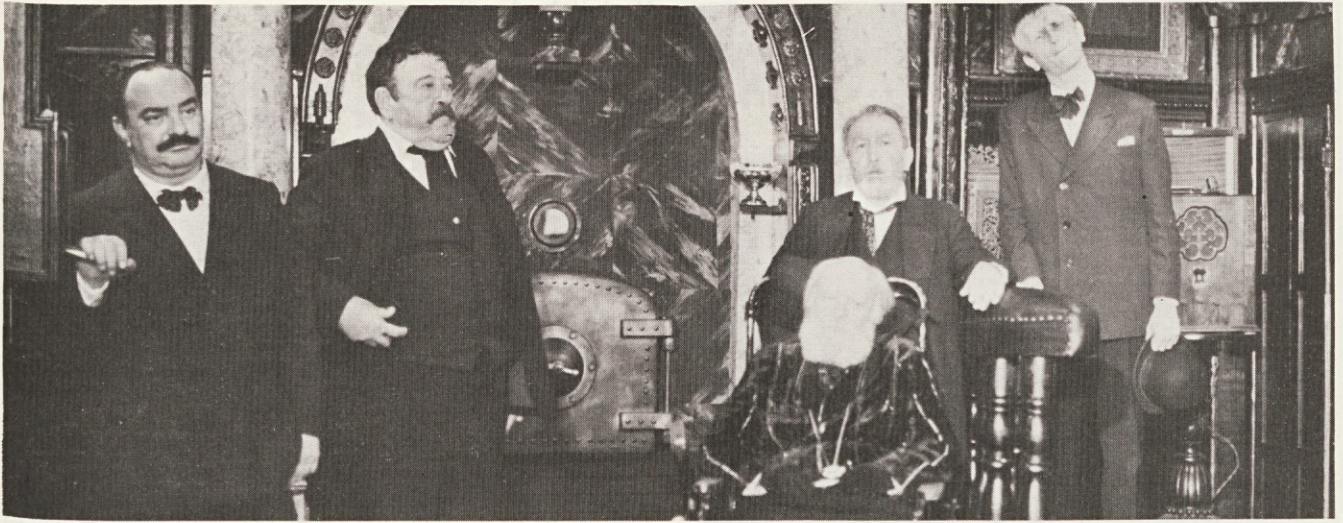
Družina Paje Glavonje bi upravičeno lahko postala nosilka zaporedja filmskih ali televizijskih uspešnic, pobral bi jo lahko tudi kakšen avtor stripov. Pa poglejmo, kako je sestavljena: najprej dedek Miljenko, tisti, ki bere Rabelaisa in ki bolj kot vse ljubi svojo svobodo (svobodo branja, svobodo ščipanja zadnjic, svobodo neopredalčkanega življenja, svobodo lumpenproletariata ob bregovih Donave). Nato poglavar družine, Pajo Glavonja, pravi gospodar, čeprav nima s čim gospodariti. Lovi ribe po Donavi, drugega ne zna, seveda pa je hkrati nosilec prave ljudske modrosti, možakar, ki ne pozna mnogo ljudi – zato pa vse »ta prave« in ki hitro dojamе, kam pes ta-co moli. V njegovi senci vdana žena, prava gospodinja in mati. Le otroka (hči in sin) sta po vedenju nekoliko preveč pomeščanjena, kot da bi sodila v drugo okolje. Sta tudi intimna vez družine z »velikim« mestom, z zunanjim svetom. Za prihodnjo nadaljevanko je sicer vprašljivo, ker se nekam hitro ljubezensko navežeta, toda nič hudega, saj družina dobi v zakup vedno pripravnega mehanika in stevardeso, ki jo lahko v naslednjih nadaljevanjih avtor pošlje na neskončno dolge polete.

Orisana družina vsestranskih »pozitivcev« se je v konkretnem filmu soočila s stanovanjskim problemom. Rešila ga je na tuj račun, vendar pravzaprav ne povsem na tuj račun, prej na nikogaršnji račun. Stanovanje, v katero so se vselili s posredovanjem Haringe, je bilo prazno, protipravno pridobljeno in tudi brez vsakršne dokumentacije zgrajeno. Plačali so ga torej etažni lastniki, organizacije združenega dela in samoupravne stanovanjske skupnosti, ne da bi inšpekcije, delavske kontrole in služba družbenega knjigovodstva ugotovile najmanjšo napako. Poanta, tista, ki sili k razmišljanju, je v tej nenadzorovani črni gradnji, Glavonja (nima zaman takega primka) pa je družbi pripomogel, da se je prej zavedla, kako resen je ta problem. Da bi to ne bilo preveč gladko in brez zadržkov povedano, se mora še prej soočiti z »lastnikom« stanovanja, nekdanjim direktorjem in nekdanjim kaznjencem, ki ima v »lastništvo« še nekaj takih super velikih in super opremljenih stanovanj, Glavonjina otroka pa ob tem dokazeta, da nista zaman hodila v tečaj karateja.

Škoda, če film ne bo imel nadaljevanja, ker so barakarsko naselje, pravi dom Paje Glavonje že podrli. Ribarjenje je namreč film, ki sicer izven konteksta visoke umetniške angažiranosti odpira pot v žanr družbene komedije, v svet gledljivih filmov s poanto, kot jih je pred desetletji snemal František Čap. In res je, da Radovanovičev Glavonja res daje prave možnosti za nadaljevanje. Zamislite si samo Pajo, ki po pomoti postane individualni poslovodni organ, ali pa se vživi v vlogo gogoljevskega revizorja...

Možnosti so neomejene. Škoda bi jih bilo zapraviti! Pa čeprav ne v imenu filmske umetnosti, temveč preprostega, gledljivega in tudi kritičnega žanra filmske komedije.

Toni Gomišček



Maratonci tečejo častni krog

(Maratonci trče počasni krog)

scenarij: Dušan Kovačević
 režija: Slobodan Šijan
 kamera: Božidar Nikolić
 scenografija: Milenko Jeremić
 glasba: Zoran Simjanović
 montaža: Lana Vukobratović
 igrajo: Bogdan Diklić, Danilo Stojković, Pavle Vujisić, Mija Aleksić, Mića Tomić, Jelisaveta Sablić, Zoran Radmilović, Melita Bihalji, Fahro Kojhodžić
 proizvodnja: Centar film, Beograd, 1982

O humorju je Freud nekoč zapisal, da nastane na račun nerealiziranega afekta, da torej rezultira iz prihranka afektivnega stroška, pri čemer so njegovi najpogostejši viri prihranjeno usmiljenje, sočutje in drugi boleči afekti. »Bistvo humorja je v tem, da si prihranimo afekte, ki bi jih lahko izzvale nekatere situacije, in da se s pomočjo šale dvignemo nad take afektivne manifestacije.«¹ Omenja tudi, da se domena humorja dnevno širi, zlasti po zaslugi umetnikov in pisateljev, ki podreajo humorju doslej še neukročena afektivna vzburljenja.

Šijanov film je zanesljiv 'napredek' na tem področju, zlasti v smeri črnega humorja, ki najbolje uspeva ob odprtem grobu, kot je znano iz tradicije Shakespearovega grobarja. Črni humor posega kar 'najgloblje', v skrajno situacijo, ki zahteva najbolj boleče afekte. Njegova tehnika v *Maratoncih* nas preseneti s tem, kako učinkovito se ujemata dva režima prihrankov – afektivni in ekonomski: če nam film s svojimi šalami prihrani spoštljiva in boleča čustva, ki bi jih izvali smrtni primeri, tedaj gre zasluga za to prav ekonomski logiki njegovih junakov, Topalovičev, ki so si prihranili strošek za izdelovanje novih krst s tem, da so stare izkopavali iz grobov. Seveda je s cinizmom ekonomske logike povezana ravnodušnost do pokojnikov, ravno tako pa tudi naložba v industrijski objekt – krematorij: a k temu se bomo še vrnil.

Prek ovinka, ki bi rad opozoril na neko drugo odliko Šijanovih *Maratoncev*, ki se kaže v deležu cinefilije, vendar s tem poudarkom, da ta cinefilska 'razsežnost' ni zgolj zasluga citiranja filmskih dokumentov in žanrov. Prava raven cinefilije se zastavi, ko pride med citatom in filmsko pripovedjo do odnosa metafore in metonimije hkrati – ko filmski citat ni le prispodoba filmskega dogodka, marveč obenem njegov 'nadomestni' del. Zdi se, da se je tukaj to zgodilo na relaciji krematorij-kinematografska mašina: pogon v hiši postavljenega krematorija, s katerim Topaloviči pričenjajo novo obdobje svoje dejavnosti, se prvič ponesreči (spečejo, ne pa upepelijo, truplo neke živali), medtem ko uspejo zares upepeliti samo lastnika kina (obenem še kinooperaterja in režiserja), ki jim je to napravo popravil. Ravno ta sežig kinooperaterja nas namreč lahko pripelje do finalnega sežiga filmskega traku v projektorju. Zadnja sekvenca, ko Topalovič, v gangsterskem obračunu postreljajo Billyja Pitona in njegovo bando ter napadejo žandarsko blokado, se sklone z velikim planom pobešnega Mirkovega obraza, ki zginja z razpadanjem sežganega filmskega traku. Ta plamen bi seveda lahko bil tudi realizirana metafora 'goreče ubijalske strasti' vendar se zdi bolj zanimiva zveza med krematorijem in kinematografsko napravo: če je krematorij odlikovana mašina industrije smrti, pa so glede filma njegovi teoretiki (npr. Bazin) že zdavnaj ugotovili, da zmore smrt ovekovečiti. Film ima tesne zveze s smrtjo (njegovi pionirji – tudi na Slovenskem – so bili vojni snemalci), saj je kinematografska mašina edina, ki lahko vtisne njeno trajno sled in jo potem v nedogled predvaja (da bi smrt sama 'umrla' v svoji neskončni reprodukciji). In obenem edina, katere konstitutivna operacija je ravno omtvičenje: da bi bilo v filmu nekaj 'normalno' vidno, je prej

v eni sekundi 24-krat 'ubito' (24 negibnih sličic na sekundo je namreč normalna hitrost teka filmskega traku). Filmska iluzija življenja je torej posredovana s serijo 'osmrtnic', kar na neki način pojasnjuje tudi tale Truffautova izjava: »Ko je snemanje mimo, sem miren: potem lahko igralec tudi umre, jaz ga imam na traku.«²

Maratonci se prično z zgodovinskim uvodom: z dokumentarnim filmom o atentatu na kralja Aleksandra v Marseillesu leta 1934 in njegovem slovesnem pogrebu. Ta 'tematska uvertura' nas torej vpelje v grobarsko dejavnost družine Topalovič, žilavega moškega rodu – skoraj tako kot srbski kraljevski rod Karadjordjevi – ki je ravnokar zgubil svojega najstarejšega (150-letnega) očeta, podobno kot Karadjordjevi sina.

Arhivski film se nato s pogledom skoz daljnogled preseli k Topalovičem: daljnogled drži v roki njihov najmlajši sin Mirko, ki sedi kot ujeta na drevesu in opreza za novim truplom, ki bo sicer grobarjem malo prekrizalo račune (pokojnik je namreč predolg, da bi lahko v grobovih staknili primerno krsto zanj). S tem pogledom skoz daljnogled se izenači tudi pogled kamere, ki tako spet opozori na svojo 'mrliško' funkcijo.

Mirkov prijatelj Djenka, kinooperater, namerava predstaviti občinstvu novo odkritje – zvočni film. To bo priložnost za 'zgodovinsko' sekvenco, kjer pianistka Kristina razbije zvočnik, da bi s tem evocirala zgodovinski upor proti tej tehnični novosti, upor proti zvočnem filmu oziroma tisti njegovi – po Eisensteinu – najslabši varianti, ki je hotela posredovati iluzijo govorečih ali še raje pojočih ljudi. Domislica pa je seveda v tem, da tukaj ta upor ni estetski, ampak 'razreden': to je upor delavca, ki ga je tehnični izum spravil ob pkljic, zato pač ni naključje, če se v istem trenutku pojavi tudi pianistkin oče, Billy Piton, ki za Topaloviče krade krste iz grobov: njegov poklic je zaradi tehnične novosti, krematorija, prav tako ogrožen. Billy Piton tedaj zahteva svoje – denar ali partnerstvo pri industrijskem podjetju, kar je zadosten argument za gangstersko fikcijo.

Obenem se razvijajo odnosi med Mirkom, Kristino in Djenkom, ki kulminirajo v grotesko melodramskega trikotnika – spet po zaslugi 'koincidence' smrti in filma. Ko Djenka s svojim režijskim govorom zapeljuje Kristino in Mirka v filmske vode, jima v ilustracijo predvaja še filmski odlomek s hollywoodsko zvezdo, ki je prišla k filmu naravnost iz vode, kjer se ni sramovala pokazati svojih čarov. Na podoban način želi tudi Djenka spraviti Kristino k filmu in posname z njo vodni prizor, toda njegov voyeurški gledalec, Mirko, ga tokrat ne prenese; tokrat zaradi 'koincidence' fikcije z erotiko oziroma s spolnim aktom, ki se ga lotita Djenka in Kristina po snemanju. Mirka, ki vse doslej ni verjel, da je njegova Kristina kurba, prepriča šele voyeurško izkustvo, ko vidi, 'za kaj gre' pri filmu. In Kristino ubije. S tem dejanjem bo postal pravi Topalovič (nemudoma bo prevzel vodstvo in povedel družino v zločinski ples), toda v tem 'zločinu iz ljubezni' so *Maratonci* razkrili tudi pornografsko resnico, ki obvladuje zgodovino filma v njegovi dvojni obsesiji: s truplom in golim ženskim telesom.

Zdenko Vrdlovec

Opombe

¹ Freud, *Le Mot d'esprit et ses relations avec l'inconscient*, Gallimard.

² V intervjuju za *Cahiers du cinema*, št. 315, 1980.



Nedeljsko kosilo (Nedeljni ručak)

scenarij: Miladin Ševarić,
režija: Milan Jelić
kamera: Aleksandar Petković
scenografija: Dragoljub Ivkov
glasba: Vojislav Kostić
igrajo: Bata Živojinović, Milena Dravić, Neda Arnerić, Karlo Bulić, Dušan Janičijević,
Pavle Vujisić, Irfan Mensur
produkcija: Film danas, Beograd 1982.

Ko smo prebrali v glavi filma ime režiserja, smo pričakovali, da se bomo spet od srca nasmejali, saj je (bil) Jelić eden naših redkih režiserjev, ki se s svojim humorom ni *povsem* spuščal na banalna tla koketiranja s publiko. S svojim četrtem filmom pa se je hotel mladi režiser zresniti in z njim poseči v našo perečo sodobnost in hkrati pobiti več muh na en mah: analizirati starajočega se *pravega* moškega, ki ima rad družino, ljubica pa sodi v njegovo pomlajevanje in prestiž, dregniti v korupcijo visoke intelektualne in ekonomske družbe, zraven pa še razmišljati o sodobni družini, v kateri ima vsak član svoje interese in svoje dolžnosti.

V tem preobilnem zalogaju nas osrednja osebnost, znan kirurg, vodi po ovinkih svojega zmerom prekratkega časa skoz dogodivščine življenjskega starajočega se razmišljanja o vesti in smislu ali nesmislu svojega početja. On je sicer nitka, ki vse prepleta in povezuje, film pa se zgublja v zamotanem klobčiču likov, ki se nam jih nekatere komajda posreči zaznati, kaj šele, da bi o posameznikih zvedeli kaj več; oziroma zvedeli, zakaj in kako tako pomembno vplivajo na psiho našega intelektualca, da je pri petdesetih že ves zmeden. Biti direktor je eno, biti uspešen zdravnik drugo. Pa kaj! To vemo iz vsakdanjega življenja, da pa se iz te problematike napravi umetniški film, je treba kaj več kot sprenevedanje v elegantni jedilnici, poljubljanje v avtomobilih, pohajkovanje po lovih in lokalih in globokumno razpravljanje med oblastniki. Žal, film tudi komercialen ni, o tem pa, da posega v jedro našega dogajanja, pa ni, da bi govorili.

Miša Grčar

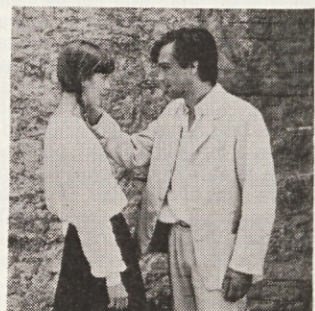
Nemir

scenarij: Gordana Hajni, Zoran Budak,
režija: Ahmet Adi Imamović
kamera: Srđan Segarić
scenografija: Dinka Jerićević
glasba: Igor Pomykalo, rock skupina Haustor
igrajo: Asja Jovanović, Igor Galo, Mladen Budiščak, Vera Zima
produkcija: Marjan film, Split, Croatia film, Zagreb, Jadran film, Zagreb, Radna zajednica filma, 1981.

Psihološke drame pri nas niso prav pogosto uspevale (kje so časi *Zazidanih!*), še posebej ne v rokah relativnih novincev, kakršen je Imamović, čeprav je za njim že dobršna amaterska, dokumentarna in televizijska kariera. Zamotan scenarij je zapletel tako, da se ne vidimo ven, zapletel se je v duševnost mlade Marije, ki jo mučijo spomini na otroška in mlada leta. Priče smo njenim nemirom zdaj, ko je poročena gospa, in njenim reminiscencam, ki nas vodijo v prva srečanja s počitniškim Dinkom; eno poletje, še eno in tako vsako poletje naprej, rasteta, zrasteta, ljubita se, toda ona je venomer pod kontrolo, dokler nekega dne tega ni Dinku dovolj in potolče nuno. To je Marijin nemir, vznemirja pa jo še to, da je ta Dinko, ki je danes že propadel odrasel moški brez eksistence in pod vplivom alkohola, ne pusti pri miru.

To prepletanje nemirov sprva zmede, nato razjezi in nazadnje spravi v bes ob vprašanju, komu je namenjen ta film – niti ni za psihologe niti za filmske ljubitelje in niti najmanj za široko filmsko občinstvo. Je igračkanje, ki je samo sebi namen ali pa kompenzacija za (lastno?) ustvarjalno nemoč. Premočrten razvoj neke ljubezni bi povedal veliko več, tako pa ostaja neumljiv poraz neke velike hlastajoče ambicije.

Miša Grčar



Dejstvo, da je Šijan svoj drugi film oprl na teaterski tekst, čisto nič ne zmanjšuje njegove cinematične profiliranosti, ali drugače: *Maratonci* ne spodbijajo pričakovanj, ki jih je Šijan zbudil s *Kdo neki tam poje*. Naj najprej ugotovimo, da gre za film, ki bi zanj sicer težko enoznačno rekli, da je žanrski, pa je vendar ves žanrski. Če so *Maratonci* v svoji teaterski verziji najbrž kratko malo komedija, je film najbližje določitvi, ki je kondenzirana v pojmu burleske. Kakor hitro govorimo o takih žanrih, pa se zdi, kakor da govorimo o produktih umetniške prakse, ki jim uspeva, da se odlepajo od ideološko določenega konteksta, ki torej v najboljšem primeru sešajo v področje larpurlartizma. Toda ta logika bi nas odpeljala predaleč med koncepte tistega meščanskega (liberalnega) jugo-razmeram prilagojenega kulturno-avtonomističnega čveka, ki je – kolikor se je artikuliral tudi na področju filmske kritike – že dovolj škodil sami umetniški produkciji. Recimo raje, da je Šijanov film sicer gotovo na sebi izkoristil praznino, ali če hočete samo konstitutiranost celotnega ideološkega konteksta, ki segregira forme različnih diskurzov, pri čemer s podelitvijo stigmatizacije »neresnosti« iz sebe določa stopnjo relevantnosti posameznih form glede na svoje konstitutivne »principe«. Glede na to se film *Maratonci* giblje v polju »vsega dovoljenega«, saj je po svoji formi (žanrskosti) odvezan temu, da »realno« sploh kaj pomeni. Tu pa je prav tista točka, okoli katere se formira brechtovski efekt tega filma, ki daje slutiti, da »realno« le ni povsem opuščeno. In za film bi lahko rekli, da skorajda šolsko vzorno opira svoje na prvi pogled čisto filmske bravure – kar poudarjajo tudi dokaj hitro spoznavne variacije na antološke sekvence iz vse zgodovine filma – na paradigme čisto specifičnega, včasih že kar folklornega realnega, tistega skratka, kar se približuje pojmu mentalitete. V seveda »karikiranem« kontekstu tega filma izstopa nekakšna slika razmerij med protagonisti, slika nekakšne morale vzajemnih terjatev, kar odslikava podobo klanovsko-družinske strukture razmerij, podoba, ki jo tudi ne preveč inteligenten gledalec zlahka priliči na historično nikakor ne oddaljeno realno.

Šijan torej burlesko naveže na paradigme, ki so dovolj lokalne, da kljub premaknjenemu času ni mogoče zgrešiti kraja. Sicer pa se film odvija predvsem kot nekakšno akumuliranje vsekakor zabavnih anahronizmov, ki se dostikrat opirajo tudi na že nekoliko preveč eksploatirani učinek heterogenosti elementov Evrope in Bližnjega vzhoda v srbskem »kulturnem prostoru«. Kar pa je za interes tega pisanja pri tem bistveno – namreč filmska artikulacija – se vendar na tem materialu formira dovolj konsistentno; je notranje nazorna in v vsaki sekvenci mnogopomenska, saj obrača pogled k nadrobnotim, to se pravi, da neprestano »obrača pozornost drugam«, pri čemer pa ta učinek doseže tako, da drugo sekvenco nadaljuje »z roba« prve in s tem opozarja na svoj lastni »rob«. Ves potek pa je še dodatno povezan z vrsto gagov, utemeljenih na ponavljanju, kar pa je povsem filmski učinek. V časih, ko jugoslovanski filmi trpijo za »obrtiško« šibkostjo in siceršnjo neinventivnostjo, je torej Šijanov film veliko več kot »osvežitev«, kot bi rekli dežurni kritiki dnevnega časopisa.



Neposredni prenos

(Direktan prenos)

scenarij: Darko Bajić
 režija: Darko Bajić
 kamera: Boris Gortinski
 scenografija: Gorana Sudžum
 glasba: Zoran Radetić
 montaža: Ružica Marić
 igrajo: Boris Komnenić, Lada Skender, Branko Vidaković, Žarko Radić
 proizvodnja: Delovna skupnost samostojnih filmskih delavcev, Art film, Union film, Beograd, 1982

Neposredni prenos beograjskega študenta filmske režije Darka Bajića je podaljšana šolska vaja, ki se je prelevila v celovečerni film s pomočjo mladega in elastičnega beograjskega producenta Art-film. Ob prepotrebni skrbi za utrjevanje in profesionaliziranje resnično oslabiljenega producentskega sistema v Jugoslaviji Bajičev film zgovorno nakazuje, da moramo razmišljati (in utrjevati) tudi o novih in drugačnih poteh, ki naj zdinamizirajo večinoma zbirokratiziran mehanizem »velikih« producentov. Če sta lani ljubljanska in zagrebška televizija s filmoma *Krizno obdobje* Francija Slaka in *Ritem zločina* Zorana Tadića dokončno postavila televizijsko hišo kot enakovrednega filmskega producenta, ki ima ob tem še več poguma in posluha za »mlajše« režiserje in »drugačne« projekte, potem je na letošnjem festivalu to vlogo odigral omenjeni beograjski producent z *Neposrednim prenosom* in nakazal, da jugoslovanskemu filmu ni potrebna samo filmska, temveč tudi producentska domišljija.

Bajičev film ni nastal le na obrobju jugoslovanske produkcije, ampak tudi obravnava to mejno situacijo, ki sicer ni filmska, je pa povezana s področjem, ki ji je najbolj sorodno, s televizijo; televizija je v tem še bolj pripravna za predstavitev ene izmed njenih oblik »cenzuriranja«. Tematsko film spominja na Wajdovega *Marmornatega človeka*, saj se prav tako vrti okrog vprašanja televizijske manipulacije, ki večinoma kaže tisto, kar ni kočljivo in problematično, kar prepušča njen ideološki filter, imenovan »širši družbeni interes«. Največkrat pa se za tem pojmom skrivajo ozki interesi posameznih družbenih organizacij ali pa prestrašena, karieristična oziroma demagoška pamet televizijskih urednikov. V filmu poteka osrednji dialog med televizijskim urednikom in mladim režiserjem, ki pripravlja oddajo o perspektivni atletinji in njenih težavah, izhajajočih iz anomalij, privatizmov in skorumpiranega poslovanja v športnem klubu. Oddaja je najprej nesprejemljiva, ker je v nasprotju s televizijsko-klubovskimi interesi, da bi že v naslednjem trenutku bila v celoti na liniji, s svojo kritičnostjo celo »udarna«. Ko postane aktualna in želijo televiziji mladega in nadarjenega režiserja predstaviti v neposrednem prenosu, si nadobudni režiser privoščijo malo zabavo in televiziji »vrne udarec«. Na ljubka vprašanja prikupne voditeljice odgovarja samo z odpiranjem ust. V studiu nastane kaos, motnja, ki jo lahko zaceli le »novokomponovana« narodno-zabavna glasba. Režiserjeva prevara je mašinerijo televizije sicer zgolj dolžno zmedla, saj jo je uspešno preimenovala v tehnično napako, utrdila pa je režiserjevo nekompromisno stališče do televizijskega sprenevedanja in spogledovanja z vnaprej preverjeno neproblematičnostjo problematičnih oddaj o aktualnih dogodkih. Hkrati pa je ta poteza prevrnila na glavo v filmu izrečeno misel, da »današnja mladina nič ne dela in se samo zafrkava« – včasih se namreč tudi »resno zafrkava«, kajti zdí se, da je domisljica skorajda edina možnost, ki lahko zadene cilj in omaja gospodovalno samovšečnost nekaterih »posameznikov-institucij«.

Ob tem konfliktu med posameznikom in institucijo se film dotika tudi intimnega življenja osrednjih protagonistov, razvoja odnosov v »ozki praskupnosti«, v kateri živijo režiser, njegov prijatelj in od klu-

ba izigrana atletinja. Vendar se ta na začetku filma harmonično vkomponiran projekt kaj kmalu sesuje, kajti v to idealistično demokratsko in brezrazredno obliko socialnega življenja, ki na začetku traja predvsem zaradi emocionalne nevtralnosti, se kaj kmalu naselijo interesi, od tradicionalno družinskih pa do materialnih in slojevsko-statusnih. Iz tega trikotnika razumljivo izpade mladi režiser, ker »praskupnost« preveč zanemarja in posega v svet socialno-zgodovinsko določenih oblik življenja. Kot pendant zgodbi tega trikotnika pa v filmu vzporedno poteka povsem drugačna ljubezenska štorija, ki uporabi prekršek (kraj avtobusa), da bi s pomočjo policije in množičnih medijev vzpostavila fizično ločeno ljubezen »na prvi pogled«. Ta pripoved pa se hkrati navezuje na pripetljaj z neposrednega snemanja, saj je bil v obeh primerih potreben prekršek, ki je zadel v konvencije institucij, da se je vzpostavila nekompromisna identiteta režiserja in realiziralo pravo ljubezensko čustvo.

V Bajičevem filmu so precejšnje »naivnosti«, od režijskih, dramaturških in idejnih, ki pa jih lahko spregledamo, če njegov film primerjamo s številnimi jugoslovanskimi na videz družbeno-kritičnimi filmi, ki pa niso več kot vfilmani bulvarski žargon.

Silvan Furlan

Najbrž je zdaj, po evforičnem sprejemu v letošnjem Pulju (o letošnjih povprečnih filmskih dosežkih ne gre zgubljeni besedi) že prišel čas za bolj trezno oceno debitanta Darka Bajića in njegovega filma *Neposredni prenos*.

Predvsem je treba poudariti, da nam Bajić v striktno filmskem smislu ni pripravil kakšnega posebno velikega presenečenja in odkritja, saj njegov film ni niti imel podobnega namena. Za Bajičev film lahko rečem, da je vzorno narejen, šolsko dobro režiran in odigran, skratka Bajić je pokazal, da je bil nadobudni študent, ki ve kaj hoče in kaj zmore. Cez te pretenzije Bajić ni šel; seznanil nas je s tistim, česar se je na akademiji naučil, povedal, kateri so njegovi filmski vzorniki (med velikimi režiserskimi imeni) in kako zna posnemati njihove dosežke. V tem je Bajić pokazal, da sodi med zelo obetavne filmske debitante pri nas.

Manj smo lahko zadovoljni, da ne rečem navdušeni nad tistim, kar bi lahko pogojno imenovali Bajičeva »izvirnost« ali težnja po »izvirnosti«, tega je namreč bolj malo. Vprašati se je namreč treba, kaj bo potemtakam Bajić počel v svojem drugem filmu, ko se ne bo mogel več opirati na velike vzornike in ko bo moral končno pokazati, kaj je njegov prijem in »filmski rokopis« (kar so mnogi v Pulju letos tako zelo pogrevali)?

Bistvo dobrega »filmskega rokopisa« namreč ni zgolj njegova »čitljivost«, v kateri prepoznavamo elemente drugih »rokopisov«, ampak je predvsem lasten »rokopis«.

Da ne bo nikakršne zablode in slepomišenja, osnovna ideja Bajičevega filmskega rokopisa« je izposojena pri Andrzeju Wajdi, o tem ni nikakršnega dvoma, tega tudi Bajić ni prikrival (čprav je metaforično govoril o filmskih ljubeznih oziroma filmih, ki jih je imel rad).

Znotraj tega, v bistvu korektno posnetega Wajdinega »rokopisa« se odigrava Bajičeva pripoved o mladem, zagnanem filmskem režiserju (igra ga Boris Komnenić), njegovi prijateljici mladi atletinji (Lada Skender) in pa njenem prijatelju v skupnem življenjskem triu (Branko Vidaković).



Zgodba o korupciji in manipulaciji v nekem športnem (atletskem) klubu, ki jo mladi filmski režiser skuša ponuditi televiziji ali ljudem na televiziji, v nekaterih svojih elementih dokaj spominja na resnično zgodbo naše atletinje Vere Nikolič. Vendar to ni izključno zgodba o mladi atletinji in njenih težavah, ampak je hkrati kritična pripoved o instituciji (televiziji), kakor tudi o nekaterih dilemah naše mlade generacije, ki skoz Bajičevo interpretacijo niso videti ravno pretirano razveseljive. Morda je to tudi najboljša v Bajičevem filmu, namreč tisto, skoz kar se kaže njegova »filmska navzočnost« in njegov prijem.

Na vprašanje: »Kam gre mlada generacija danes?« odgovarja eden Bajičevih junakov: »Mlada generacija ne gre nikamor, ona se samo zajebava!«

Najbrž bi samo tak credo bil premalo za dveurno filmsko pripoved in vse, kar gre zraven, zato mora Bajič ta svoj credo tudi tematizirati in konkretizirati. Skoz to tematizacijo pa lahko ugotovimo, da se Bajičevi junaki ne »zajebavajo«, ampak da tudi hočejo nekaj delati in doseči s svojim delom.

Tu pa se stvar zaplete; mladi ne vidijo problemov zgolj skoz roznata očala institucij (ki so v glavnem zato, da probleme gladijo in retuširajo), ampak jih skušajo tudi reševati. Možen »kompromis« je očitno v tem, da obe strani nekoliko »popustita«, tako mladi v svoji »kritičnosti« kot tudi institucije (televizija, atletski klub) v svojem »retuširanju«. Toda Bajičev junak se s tem »kompromisom« ne more zadovoljiti, iti mora do konca, tako v razkrinkavanju korupcije, kot tudi v razpletu na osebni ravni.

Mladi režiser (Boris Komnenić) sicer sprejme »kompromisno« rešitev predvajanja svojega filma na televiziji in razgovora ob svojem filmu, vendar izkoristi to priložnost, da se maščuje za vse sterilne in neumne »nasvete« in razmere, v katerih je moral delati film. S tem je seveda svojo »kariero« na televiziji zapečatil, toda nekega vruga je v življenju treba tudi tvegati.

Pokaže se, da je »tvegano« tudi ravnovesje v življenjskem trikotniku med njim, atletinjo in prijateljem. Poskus živeti po svoje, brez upoštevanja konvencionalnih oblik skupnega življenja, se pokaže zgolj kot poskus, vendar ima ta poskus v filmski zgodbi svojo logiko, ki jasno kaže na to, da tveganja ni zgolj v neki poklicni dejavnosti, ampak je takšno tveganje življenjska odločitev. To sporočilo je jasno in nedvoumno v Bajičevem filmu, manj jasne so nekatere druge reči, denimo, zgodba, ki paralelno teče o mladeniču, ki krade avtomobile, da bi prišel do svojega dekleta. Ta del filma je odveč in težko razumljiv, saj nima nobene zveze z glavno nitjo fabule.

Ne glede na vse ugovore glede skonstruirane teze »o filmskem rokopisu« in posnemanja velikih vzornikov pa Bajičev film kot debitantsko delo uspešno nadaljuje trend mladih in obetavnih upov jugoslovanske kinematografije, ki pa bodo svoje obete morali še potrjevati in dokazovati v prihodnjih filmih.

Milenko Vakanjac



Pregon

(Progon)

scenarij in režija: **Predrag Golubović**
 kamera: **Milivoj Milivojević**
 scenografija: **Milenko Jeremić**
 glasba: **Kornelije Kovač**
 igrajo: **Dragana Varagić, Žarko Laušević, Bata Živojinović, Gidra Bojanić**
 proizvodnja: **Neoplanta film, Novi Sad, Centar film, Beograd 1982**

Predrag Golubović je tiste vrste režiser, ki ne more iz kože ustvarjalca kratkega igranega filma na temo revolucije. Predn se je lotil režije celovečernih umetniških filmov, je za njim ostala vrsta odličnih kratkih del, zaokroženih v filmsko fabulo, ki se je opirala na preteklo resničnost, dokumentarnost. Če omenimo le *Smrt Paora Djurice*, *Josefa Schultza*, *Tišino* pa še in še, dela, ki so bila nagrajena doma in v svetu s številnimi nagradami, je dovolj za celosten opus avtohtonega avtorja – za katerega pa bi želeli, da bi ostal pri tej zvrsti filmskega ustvarjanja.

Za njim je zdaj že pet celovečernih igranih filmov in pri vsakem naslednjem se potrjuje prejšnja misel, da za zgodbe, ki jih je načrtoval sam ali s svojimi tovariši, ni imel dovolj sape, dovolj snovi, dogajanja, da bi jo pripeljal do celovečerne dolžine. Tako je tudi z letošnjim filmom *Pregon*, ki nudi odlično (in samo) snov za kratek film, vsi dodatki do 2600 metrov pa so le neskončno ponavljanje, v katerih se sicer izkaže sugestivna kamera, predvsem v spremljanju »apokaliptičnih« jezdecev, vse drugo pa so nasilni dodatki. V ospredju je mlad par, ki beži pred preganjalci, pred okupatorjevo konjeniško enoto, ki leta 1942 po Banatu pokončuje vse, kar ji stopi nasproti. Beži, skriva se zdaj po osamljenih pristavah, zdaj med redkim drevjem, nikjer ne najde miru, beži in beži, za njim pa zlovešče jahajoče silhuete in topot konj, ki se ponavlja in ne jenja vse do konca. Do njunega konca, saj na banatski ravnici ni prave izbire: predaja in pokončanje od njihovih rok ali lastna odločitev. Tako ostane dvoje belo oblečenih objetih trupel v zeleni travi ob pojenjajočem diru.

Baladni motiv spominja na *Djurico* in če bi ostal v teh okvirih, bi spet dobili Golubovičevo mojstrovino. Filmu ne gre zanikati svojskega sloga, temačne atmosfere, nad katero visi neizogiben konec, vendar vse to ponavljanje in vztrajanje pri prikazih neskončne in večne ljubezni pripelje film do finala, ob katerem nam zastane beseda, pa ne zaradi baladnega sporočila, marveč zaradi z dolgočasnosti.

Miša Grčar



Prizadevanje

(Nastojanje)

scenarij: **Alija Isaković, Vlatko Filipović**
 režija: **Vlatko Filipović**
 kamera: **Miroljub Dikosavljević**
 scenografija: **Emir Cengić**
 glasba: **Josip Magdić**
 igrajo: **Meto Jovanovski, Miralem Zubčević, Etela Pardo, Nada Djurevska, Radoš Bajić**
 proizvodnja: **Sutjeska film, Sarajevo**

Najnovější film Vlatka Filipovića se je na letošnjem puljskem festivalu uveljavil kot zanimivejše delo letos solidne bosansko-hercegovske filmske proizvodnje. Tema je dovolj splošna, da jo lahko pripišemo večini sodobne filmske (tudi svetovne) industrije: neprilagojenost intelektualca, umetnika, natančneje rečeno, konflikti v posamezniku in med posameznikom in družbo, do katerih prihaja zaradi hotenja, da bi človek (umetnik) svoje življenje (delo) osmislil. Do konfliktov seveda prihaja, ko se tak človek noče kompromisar-sko sprijazniti z večinskimi (povprečnimi) zahtevami, saj noče ponižati lastne vizije. Rezultat je jasen – ob koncu filma vidimo umetnika, ki ga na razstavi dobesedno ignorira srenja, katere pravilom se ni uklonil. Tedaj se mu za hip zazdi celo njegova nenehna sanja, umetnina, prav majčkna in zgubljen v prostoru, ki ga obvladujejo storitve drugih likovnikov.

Škoda, da zanimiv scenarij, ki ga je režiser sooblikoval z Alijo Isakovičem, vpleta nekaj preveč konvencionalnih rešitev, ko gre za slikanje družinskih razmer umetnika. Teh nesrečnih dialogov in prizorov s scenografijo, ki nikakor ni v skladu s siceršnjo usmeritvijo likovnika v magistralni interpretaciji makedonskega gosta Mete Jovanovskega, ne reši niti imenitni dekljč, ki igra njegovo hčerkico. Tako spontane igre otroka jugoslovanska kinematografija že dolgo ni videla, zato mi je prav žal, ker ne vem, kako je punčki ime. Upam, da jo bodo znali še kje porabiti, saj je tako pristna, da lahko le ugibamo o čudežni nadarjenosti otroka ali pa o nevsakdanji spretnosti ekipe, ki ga je znala posneti tako življenjsko.

Med pglavitne kvalitete *Prizadevanja* sodi poleg nosilca glavne vloge tudi kamera Miroljuba Dikosavljevića – njegova slika se lepo vključuje v reminiscenčno-poetično naravnost scenarija in skupaj s svežimi partiturami komponista Josipa Magdića včasih vešče premošča šibke dele scenaristične predloge. Žal je v tem manj uspešen scenograf Emir Cengić, čeprav je poskrbel za nekaj povsem novih zornih kotov, s katerih zremo na Sarajevo in njegovo likovno akademijo. Celota se prelamlja v tri dele: prvega, umirjenega, polnega poetičnih reminiscenc, drugega, v katerem v precej drugačnem ritmu in filmskem jeziku sledimo intrigi med likovnimi umetniki in poslovneži, pa končnega, ki mu žal zmanjka potrebne energije, da bi dal *Prizadevanju* pravi pečat.

Kljub navedenim šibkostim pa je *Prizadevanje* delo zavzetih in poštenih ustvarjalcev, ki jih bo srečanje z jugoslovanskimi kinematografi nedvomno izostrilo za še dognanejšo snovanje.

Majda Knap



Savamala

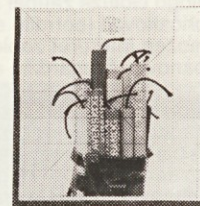
scenarij: **Žika Mitrović, Ana Marija Car**
 režija: **Žika Mitrović**
 kamera: **Branko Ivatović**
 scenografija: **Vlastimir Gavrik**
 glasba: **Zoran Hristić**
 igrajo: **Ljubiša Samardžić, Siniša Čopić, Danilo Lazović, Ružica Sokić, Gordana Bjelica, Milan Štrlić, Miloš Zutić, Dušan Janićijević**
 proizvodnja: **Avata film, Beograd**

Naslov filma je pravzaprav ime zloglasnega dela Beograda, Savamala v letu 1936. Vendar bo francoski »prevod« *Ca va mal* kar ustrezno. Scenarista Žika Mitrović (ki je hkrati režiser) in Ana Marija Car sta si namreč vse preveč preprosto zamislila ta čudaški »amarcord« na beograjski način, da bi nas vsaj zabavala. Tako pa po načinu, ki sta ga ubrala, človeku še do smeha ni več, samo še strmi in se čudi, česa vse je zmožen neokus, kadar ima na voljo neomejena sredstva in kadre...

O filmu je sicer škoda zgubljati besed, vendar si ne moremo kaj, da ne bi žalostno ugotovili, da je s svojo zanikrnostjo uničil zanimivo temo. Kdo ve kdaj se bo tega obdobja in beograjskega kvarta lotil scenarist z zadostno količino soli v glavi, ki bo uravnavala duhovitost, uporabo sočnih kletvic in seksa tako, da bo vse skupaj vendarle videti kot film? Najbrž zlepa ne. In v tem je škoda, ki jo taki zmazki že tako in tako naredijo ob sleherni projekciji, še večja.

Da se razumemo, ne gre za to, da takih reči ne bi smeli snemati, temveč je skrajni čas, da se filmov te vrste lotijo ljudje, ki jih tudi znajo narediti. Že kar vidim, kako imenitno komedijo bi lahko naredil na to temo trio Kovačević-Kapor-Sijan. Pa najbrž še kdo. Škoda, po vodi je šla dobra ideja. Je potem sploh čudno, da so v Pulju na tiskovni konferenci govoril predvsem o palici, ki si jo je zataknil za hlače Ljubiša Samardžić, da bi hodil čisto drugače kot doslej?

Majda Knap





Variola vera

scenarij: Goran Marković
 režija: Goran Marković
 kamera: Radoslav Radić
 scenografija: Milenko Jeremić
 glasba: Zoran Simjanović
 montaža: Vuksan Lukovac
 igrajo: Rade Šerbedžija, Varija Đukić, Rade Marković, Dušica Žegarac, Maksut Džemail, Vladica Milosavljević, Senka Sokolović, Aleksandar Berček
 proizvodnja: Art film, Beograd; Croatia film, Zagreb, 1982

Spretnost, bolj v čarovniškem kot pa zgolj rokodelskem pomenu besede, je tista poteza Markovićeve režije, ki filmu omogoča, da drži gledalca skorajda dve uri v nepretrgani napetosti, da ga s slepilnim filmskim iluzionizmom ovije v mreže fiktivne pripovedi, pri čemer mu pač prevarantsko dopušča, da si prisvoji avtorjevo (kamere, pripovedovalca) »objektivno« točko pogleda. Ta je načrtno objektivna, nikogaršnja, ker pač računa, da se bo gledalec v procesu identifikacije nanjo ujel in se tako vživel v vlogo očividca. Vendar pa se za tem zgoščeno opisanim in med filmarji večinsko dobesedno prevzetim »navno« realističnim postopkom (kar naj bi bilo v skladu s pravo naravo filma) v primeru *Variole vere* skrivajo specifične poteze Markovićevega pogleda, tiste stilne lastnosti, ki ga ločujejo od oznake filmski obrtnik in določajo za avtorja z individualnim filmskim rokopisom. Tu vsekakor ne gre za avtorja z izdelano osebno poetiko, ki bi vsebovala neponovljiva strukturiranja filmske govornice in bila napolnjena s »pesniško« simboliko, marveč za filmarja, ki obvlada režijski posel v tradicionalnem pomenu te besede, pri čemer pa njegova profesionalnost ne sega le do sposobnosti prepisovanja utecanih narativno-representacijskih modelov, ampak v dobro naučen posel vpisuje svoj pristop, svojo točko pogleda. In to je spretnost in značilnost Markovićeve vrste avtorstva.

V *Varioli veri* se je Marković posredno držal Hitchcockove pri Thomasu Mannu sposojene predpostavke, da je cinizem krajša pot do resnice. Prav zato tudi kužne bolezni variole vere ali črnih koz ne vzame »smrtno resno«, ker jih noče obravnavati kot kakšen apokaliptičen konec sveta; njihovo delovanje, ki ima sicer tragične posledice, izkoristi za razkrivanje tistih dimenzij v človeški naravi, ki jih vsakdanji življenjski pragmatizem tako ali drugače prikriva, maskira oziroma jih zaradi neke avtomatične vpetosti v mehanizem institucionalnega, družbenega življenja jemljemo kot samoumevne, ne da bi imeli kritično distanco in premišljevali o njihovi večinioma sprevrženi, zbirokratizirani in odtujeni logiki obratovanja. V tem film kar sam ponuja primerjavo, ki jo je prinesla igra z »maskami« (v realnosti sicer strahotne in tragične, saj večinoma prinašajo smrt, v fikciji *Variole vere* pa tehnično mojstrsko izdelane, da delujejo prepričljivo in šokantno, hkrati pa so tudi izredno pripravne za posredovanje metaforičnih pomenov). Markovićevo maskiranje ni na liniji današnjih družabnih iger, recimo kakšnega skomercializiranega modnega punka à la disco-life, kjer je maska krinka za utrjevanje in povečevanje seksualnih in razrednih razlik; pri njem gre za maskiranje s smrtjo, ki s svojim konkretnim nastopom sicer vse skrije, z nepredvidljivo grožnjo nadevanja, ki nikogar ne izvzame, pa demaskira vsakdanjo življenjsko masko in odkrije, recimo od prikritih posestniških erotičnih razmerij pa do birokratskega oblastniškega gospostva. Film tako paradoksnost balzamina ljudi z groznimi preoblekami črnih koz, da bi odstranil z obrazov, večinoma neopazne maske vsakdanjega življenja, ki zakrivajo povsem drugačne podobe likov. Te »resnice« pa Marković ni skušal ovekovečiti in zaviti v tančico resnobnega umetnikovega vedenja »več«, ampak jih je vpletel v spektakelsko in tragikomično dogajanje brez vsakršne retorike, pa čeprav ga je pognala epidemija »smrti«. Razvoj dogodkov

v izolirani in s »smrtjo« okuženi bolnici je prepletel s komičnimi in burlesknimi prizori, ki jih je večinoma podtaknil v najbolj nepričakovanih trenutkih in za »solzavi« humanizem na najbolj neprimernih mestih. Nad smrt se je tako spravil s ciničnim humorjem, nekako v smislu trditve, »da smrt premaga tisti, ki se ji zareži v brk«. In zato tudi ni naključje, da okužbo s črnimi kozami preživi le zdravo ciničen zdravnik, ki ga igra Rade Šerbedžija. Variola vera njemu ne uspe nadeti svoje maske, vsaj v filmu ne, ker njegov obraz ni ustrezen za maskiranje, saj tudi v vsakdanjem življenju ni vajen korektivnih prevlek. In ker je njegova »maska« obraza »realna«, so črne kože pri njegovem balzamiranju naletele na nepremostljive težave.

Silvan Furlan

● Zdi se, da zadnji Markovićeve film ne sodi v jugoslovansko produkcijo. In zakaj naj ne bi sodil: vsekakor ne zato, ker je njegov režiser nekdanji gojenec praške šole – duh, ki je okužil že marsikaterega našega mladega režiserja; in če je tokrat on sam, namreč režiser Goran Marković, dal okužiti skoraj vso svojo igralsko ekipo s tako imenovano *Variolo vero*, to le dokazuje, da se epidemija bliskovito širi.

Poskušajmo biti kratki.

Čemu infiltrirati tako paradoksnost misel, da ta jugoslovanski film očitno ni jugoslovanski?

Tako misel skušam infiltrirati zato, ker je to res.

Res pa je to iz dveh velikih vzrokov.

PRVIC: Zdi se, da film ni jugoslovanski, pa čeprav je posnet v Jugoslaviji, zato ker je očitno, da režiser obvlada svoj posel. Film, kot navadno pravimo, teče in – nenavadno – celo napet je za povrh. Nikjer ni čutiti porodnih krčev, nikjer ni čutiti režiserjeve bojazni, da bi končal kader prej, preden zgubijo živce v dvorani tudi tisti, ki že spijo.

To je ta prvi vzrok – na kratko.

Toda sam ta prvi vzrok še ni tista celostnost, ki bi filmu lahko brez zadržka pripisala nejugoslovanskost. Kajti, če bi se močno potrudili, bi v poplavi samih izrednih YU režiserjev verjetno še izbrskali kakšnega, ki se mu je posrečilo, da je na dan posvetil vsaj pet minut razmišljanju o filmu – in je te svoje intelektualne »muke« mogoče celo realiziral. Vsekakor pa bi težko našel takega, ki bo obrtniško znanje združil s tistim

DRUGIM vzrokom, zakaj Markovićeve film ne zveni jugoslovansko – namreč z zdravim ciničnim humorjem. Verjamem, da je prav zaradi cinizma preživelo nekaj protagonistov filma, pa čeprav so bili okuženi s črnimi kozami in čeprav so po drugi strani nemarni izpuščaji na Šerbedžijevem obrazu najverjetneje povzročili pri puljski žiriji tak gnus, da so mu pozabili podeliti ono veliko nagrado in so jo raje izročili na oko precej bolj sprejemljivemu in po duhu neprimerno bolj heroičnemu Ljubišu Samardžiču.

No, pa resno k stvari: Ze *Mojstri, mojstri* tega režiserja iz leta 1980 bi lahko bili vse to in še več, če bi se nekoliko preveč ne postavljali na rampo – ali z drugimi besedami, če bi burlesknost ne bila vzeta tako zares. Tokrat se je tej napaki (zdej že lahko rečemo: mladeniški) odpovedal v korist dosti bolj všečnega prijema: nagnati gledalca v smeh ob najbolj neprimernih trenutkih, po možnosti tedaj, ko umira statist ali ko se glavni igralec valja v svinjski krvi.

Da pa ne bi samo hvalili: res se sem in tja na platno prikaže kanček patetike in samovšečnosti, a prepričan sem, da le zato, da se ne bi stik z jugoslovanskim filmom in z jugoslovansko publiko popolnoma in dokončno pretrgal.

Andrej Drapal



Vonj po kutinah

(Miris dunja)

scenarij: Mirza Idrizović, Zuko Džumhur, Karel Valter
 režija: Mirza Idrizović
 kamera: Danijel Šukalo
 scenografija: Vlado Branković
 glasba: Esad Arnautović
 igrajo: Mustafa Nadarević, Ljiljana Blagojević, Irfan Mensur, Izet Hajdarhodžić, Nada Djurevska, Semka Sokolović
 proizvodnja: Sutjeska film, Sarajevo, 1982

Na letošnjem puljskem filmskem festivalu je republiški ključ podeljevanja nagrad; to nacionalno kolo sreče, sklenil, da si je najboljši filmski scenarij izmislil Mirza Idrizović za film *Vonj po kutinah* (Miris dunja). Kot se za tako kolo sreče (po domače republiški ključ) spodobi, se ustavlja na povsem nepredvidljivih mestih, ponavadi tam, kjer bi najmanj pričakovali. Zato se pravzaprav niti ne smemo čuditi, da je dobil nagrado scenarij, ki ga odlikuje edino to, da se ukvarja z najsvetlejšimi trenutki naše zgodovine – če se temu, kar smo lahko videli, sploh lahko reče ukvarjanje. Utegne se najti kdo, ki se dvakrat ne strinja z menoj.

1. Saj sploh nisi prebral scenarija – sklepaš le iz filma.

2. Navaden zateleban idiot si, če ne vidiš izredno naprednega umetniškega bistva tega scenarija – tvoje obzorje pač ne seže tako daleč, kot je segel ta scenarij.

ln jaz bom seveda na to dvakratno pompo dvakrat odgovoril, pa kar se le da na kratko; s šibkimi oponenti se ni vredno prerekati.

1. Priznam: scenarija res nisem prebral – in čeprav pri filmu to ne bi smel biti nikakršen argument, zaenkrat vseeno sprejemam očetek. Recimo, da dejansko sploh ne vem, kakšen je scenarij – vsekakor pa vem, da je Mirza Idrizović tako pisec scenarija kot tudi režiser filma. Ob predpostavki, da je Mirza napisal odlični scenarij, in ob dejstvu (ki ga bom seveda še podkrepil z argumenti), da je Mirza posnel beden film, bi moral sklepati, da režiser ni doumel globine svojega lastnega scenarija. To je navsezadnje povsem mogoča situacija, ki ponuja mnogo zabavnega kombiniranja na račun zanimive Mirzine osebnosti – a kot že rečeno: upam si trditi, da je mogoče v tem primeru vse kardinalne napake scenarija brez preoblemov razbrati kar iz filma. Poglejmo le dve, vsekakor bistveni nalogi scenarija; konstrukcijo zgodbe in dialog. Kar zadeva prvo: kutine ne prinašajo nobene razvite pripovedi; gre za kupček bolj ali manj naključno posnetih sličic iz NOB – cela zgodba je povedana že pred filmom, v zdaj že dodobra izklesani mitologiji partizanstva. Ničesar ni, kar bi hotel film povedati mimo ali vzporedno s to mitologijo, vsi elementi so dani že davno naprej. Idrizović jih je samo na novo razmetal in to dobesedno razmetal v dolgočasno in razvlečeno verigo. Tako skoz ves film spoznavamo bosanske narodne pesmi – zdi se, da si je nekdo prizadeval, da bi na enem mestu zbral prav vse; med pesmimi pa lahko kot za intermezzo sledimo dolgim pogledom, odpiranjem vrat in brezglavemu preskakovanju sekvence v sekvenco. Patetični konec pa je vsekakor nov prispevek h konceptualizaciji največjih idiotizmov jugoslovanskega filma. In kar zadeva dialog; čeprav so besede posejane po filmu tako redko, da ima gledalec včasih občutek, da gleda nemi film, pa bi bilo vsekakor bolje, da bi bil film tudi dejansko nem. Film je namreč eklatanten primer, kaj se zgodi vsakemu, ki oholo skopari z besedami; namreč to, da skuša zdaj vsaka beseda povedati vsaj neko občo resnico, če že ne razkriti vseh preteklih in prihodnjih bistev.

2. Pripomba, da film sega tako daleč naprej, kamor sam ne morem seči, pa je povsem na mestu – dodajam le, naj film tudi ostane tam, kamor je že segel, pa čeprav na onem svetu.

Andrej Držal



Zajec s petimi nogami

(Lepuri me pese kembe)

scenarij: Rifat Kukaj
 režija: Ismail Ymeri
 kamera: Afrim Spahiu
 scenografija: Agush Beqiri
 glasba: Bashim Shehu
 igrajo: Abdurrahman Shala, Bislim Mucaj, Istref Begolli, Lavdije Thaci, Beqir Gashi, Naim Kryeziu
 proizvodnja: Kosovafilm, Priština, 1982

Debitant Ismail Ymeri je hotel v prvencu *Zajec s petimi nogami*, ki je hkrati tudi novi kosovski film za otroke, ustvariti film za otroke o otrocih v vojni. Odločil se je za nekoliko drugačen pristop, kot smo ga vajeni pri podobnih filmih. Odrekel se je poudarjenim zunanjim zapletom in akciji ter gradil konflikt zgodbe na atmosferi tesnobe, ki nastaja ob otroškem postopnem odkrivanju skrivnosti vojne, ki jih skušajo odrasli zadržati izven njihovega sveta. Prav to pa je tisto, kar otroke in odrasle ločuje in jih pozneje v tragiki oboroženega spopada, ki postavi otroku vse ne svoje mesto, tudi združi.

Nosilci dogajanja v tem filmu so otroci. Odrasli ga le dopolnjujejo z vedenjem, težko razumljivim za otroke, ter podirajo idilo pastirskega življenja, v katero jih je postavil avtor. Nošnja, ki je verjetno tipična za Albance na Kosovu, deluje v filmu kot uspešna stilizacija tega nekoliko od vojne odmaknjenega sveta igre in otroških zbadanj. V to idilo spretno vključuje nenadna izginotja očetov, italijanske patrole, zasliševanja, poskuse aretacije otrok ter porajanje zavesti o razhajanju sosedov, ki so še včeraj med seboj prijateljevali. Občutek nevarnosti in kal dvoma, ki se poraja ob nenevadnih dogodkih, počasi razkrajja nakazano idilo.

Pripoved zgodbe je premočrtna. Vendar to ni tipična struktura pripovednega filma z vojno tematiko. V tem filmu se vojna kaže v luči medsebojnih odnosov, ki jih ta postavlja v specifične situacije; funkcionirajo predvsem z ustvarjeno atmosfero, ne pa skoz akcijsko opazovanje dogodka. Snemalec in scenarist sta avtorju s svojim deležem omogočila, da je posamezne prizore intenziviral. Zal pa so nerodno izpeljani ritmični vzponi in padci onemogočili njihov celosten sprejem. Avtor je namreč gradil ozračje in s tem tudi dogajanje v posamezni sekvenci, ni pa se mu posrečilo sekvenci povezati v ritmično celoto. Tako film kot celota zapušča občutek razvlečenosti.

V filmih za otroke o vojni smo že pogosto naleteli na odnos med otroki in odraslimi, ki iz varnostnih razlogov skrivajo pred otroki svojo dejavnost. V tem filmu je ta pogosti zaplet obarvan z nakazovanjem nevarnosti, da se neinformiranost lahko prelevi v predsodek, ki povzroči tragične zaplete. Epizodna zgodba na videz omejenega derišva, v katerega stalno drezajo otroci, mu pripisujejo vlogo vohljača, pozneje pa se pokaže, da je pripadnik partizanske enote, uduarja prav to misel. Tako film pridobiva novo plast, zgodba nakaže problem, ki ni trenuten, temveč večern in splošno človeški. Sporočilo pa se v našem družbenem prostoru aktualizira.

Mirjana Borčič



Nemost zaljubljenih množic

Majda Širca

Izraz amaterizem (ki se ga bolj oklepajo organizatorji nekaterih festivalov, kot pa filmarji sami) navadno enačimo z ljubiteljstvom (in nadalje diletantizmom kot pomankljivo vednostjo nekega procesa). Ljubiteljstvo pa ni daleč od pojma ljubezni ali zaljubljenosti, ki – v našem primeru – nastopa kot primarni impulz kreativnega postopka (notranja potreba po snemanju in dobrih delih, radovednost, afirmacija, kompenzacija, preverjanje, zapolnjevanje praznih lukenj, nestrinjanje, želja po preseganju, igranju, inovatorstvu pa še kaj). Pri zaljubljenosti pa vedno obstaja nevarnost, da se ljubezenski objekt izogne kritični presoji in trezni refleksiji. Idealiziran kot je (objekt-filmski postopek), sploh ne dopušča izstopa iz igre (distance) in tako ne onemogoča same igre, temveč tudi njeno aplikacijo izven običajnih »igrišč«.

Tako se dogaja, da amaterizem cenimo le zaradi tega »ljubljenja« zaradi stalnega odpovedovanja in žrtvovanja (neprodanega časa, nepovrnjenih sredstev, neinstitucionalne potrditve, stalne izoliranosti), ne pa zaradi njegovih učinkov v filmu samem. Vsaka ljubezen človeka zaposli/zaslepi, zato je spodbujajmo jo! Recimo, da bo žrtev poplačana – s festivalsko nagrado ali s tem, da bo zaljubljenec ujel vedno mu uhajajočo ljubico (pravi film) – in da bo prej ali slej stopil med izkušene obrtnike zapeljevanja (gledalca seveda). Na vsakem Mafafu ponovimo, da so tu začeli Karanovič, Stojanovič, Zafranovič, Slak, Vladič, Krstič . . . , da so nekoč tudi oni za svoj denar »švercali« filme, predvsem pa, da so tudi oni začeli z ljubeznijo.

Eden izmed značilnih argumentov značilnega ljubitelja je ta, da ima vsak pravico do svojih sanj, želj, vizij, ritualov, ki jih ni mogoče nikoli utesniti v predpisane vzorce ali pa ekrane in da ima »svobodo več« – tisto, ki jo profesionalci (naučenec) ne more več imeti, ker je šel skozi številne svoje in tuje cenzure (pozna pač tehniko ljubljenja).

Trdim, da bo kvalitetni premik v sami produkciji možen šele takrat, ko se bo demistificirala iluzija te svobode in vere v neko umetniško poslanstvo in ko bo filmsko (ne amatersko ali profesionalno) delovanje vneslo predvsem ideološke (in s tem tudi čisto filmske) inovacije.

In nadalje, ko se bo demistificiral pojem amaterske produkcije, kot demokratične umetnosti množic. To pa bo možno šele takrat, ko bodo množična sredstva komunikacije vključevala tudi to produkcijo in ko bo njena javnost (in ne produkcija) postala množična.

Festival je še zmerom edina javnost in preverjevalec stopnje odprtosti, inteligentnosti in usmerjenosti »filmskih zaveštij«, pa še ta deluje kot nujnost, ki izpolnjuje dolžnost do samega sebe. Naj za ilustracijo navedem pogovor, ki je potekal med uradnim predstavnikom in obiskovalcem festivala. Kaj bi spremenili na festivalu? Filme. Hočem reči, kaj vam ni všeč . . . , kaj bi radi videli, da bi bilo drugače? Filmi, boljši filmi. Potrpljenje popušča, sugerira odgovore. Mogoče boljše projekcije, drugi kraj predvajanja, je kaj narobe z žirijo, . . . mogoče bi končal pri predlogu, da bi bili naslednje leto vsi stoli rdeči, da bi luna sijala vijolčasto in da bi se prodajal Tou-bourg in ne Union . . . toda kakšni filmi? Od 115 filmov, ki smo jih videli, med njimi jih je bilo 39 selekcioniranih za nagrade, se bomo zaustavili le pri tistih filmih, ki so po katerem koli ključu izstopili iz vsakdanjih klisejev. Teh je malo, saj so bili pretežno »nemi filmi«, filmi, ki niso vznemirili, šokirali, spodbudili, izvrgli, opojili ali začudili – filmi, ki niso znali spregovoriti.

12-minutni film *Ej klanje* Davorina Marca sta dva statična kadra – najprej noge klavca, mize, svinjski rep in mlakuža krvi, nato še razkosana svinjska glava in njena preparacija, vse podloženo z ubijalsko glasbo Pere Ubu. Posnetki nas brez vsake akcije ubijajo, le premikanje nog po mlakuži in sekire po mesu nas prestavi v mrtvi čas – čas, ki nam je na razpolago, da iščemo novi smisel, kot nujnost vsakega »direktnega filma«. Dedramatizacija ali »filmanje v prazno« je le nova dramaturška finta, skoz katero se kaže tako pogosto stilizirana ali pa sploh odsotna vsakdanjost. Z dodatno prikazanima filmoma *Ne, ne jokaj* in *Ona ni ranjena* (masturbacija v kamero) Marc podira mit konvencionalnih umetniških postopkov z drugačno percepcijo stvarnosti. Njegovi filmi (ali pa designi) niso nikakršni brezčasovni predmeti in jih ni mogoče meriti s kriteriji tradicionalne estetike. Ne deklarirajo nečesa, v stvari kratko malo so, ne da bi stvar samo razglašali.

Izhod delavcev iz tovarne – prihod vlaka na postajo Marjana Hodaka iz Zagreba (č/b dokumentarec) je film, ki se vrača na primarni pogled skoz filmsko kamero. Dediščina, ki jo mora vsaka generacija obuditi, kot jo je oživela že ameriška avantgarda, ki je prebirala Vertov manifest in aplicirala prvotna načela bratov Lumière. Kamera sledi grupi delavcev, ki zapuščajo tovarno tako, kot potuje oko nekolično bolj zagrizenega opazovalca: ozre se za avtomobilom, ki gre mimo, pogleda skoz špranjo na zidu, prehitit pešca, opazuje okolje, počaka na

vlak. Vse to v stilu cinéma vérité, brez montaže, in režijskih postopkov kot postopkov laži. Kolikor pač že hoče biti filmska slika naivna, se ne more izmakniti nekemu vzporednemu branju – branju, ki določa, da je film vedno korelat nekega pogleda. To je pogled na utrujeno množico, ki caplja po zimski brozgi iz ene postaje na drugo, iz ene more v drugo.

Pesniško kosilo Bate Petrovića iz Beograda je sestavljen iz dveh kadrov po 3,5 minute, ki sta povezana v krog in vsakič drugače tonirana. Dokument nekega dogodka, ki se vztrajno ponavlja in postane dolgočasen ali pa – zaradi večjih možnosti branja – zanimivejši. Petrovića so očarali enostavni gibi pesnikov (gestikulacija rok, prežekovanje hrane, premikanje ust, pogledi), iz katerih – kot pravi – »se neprenehoma rojevajo nove duhovne misli, novi doživljaji in odkritja«. Moje dobronamerno branje filma se sicer tu ustavi, ker osebno me ne zanima, kaj se dogaja z duhom pesnika, ko žveči hrano, niti ne iščem nobenih mitskih ali celo poetskih ritualov za tem svečanim omizjem. Slika nima tu nobene asociativne analogije, ni ne simbol, ne metafora in ne alegorija – to, kar je označeno, je le nekaj, kar je, brez kakršnegakoli emocionalnega iskanja pomenov in tudi me ne sili v nikakršno ideološko (po avtorjevi izjavi celo »razredno«) branje.

Na kratko o ostalih: *Dotiki*, Ivan Obrenov: nostalgичen, političen, tesnoben in lirično-oseben. Gledamo film v filmu (projekcija na deklincini obraz), delavce (Priština), ki ne vedo, kaj bi sami s seboj, in se premikajo pred nekim zidom, malicajo, stoji sredi ulice; izstop v neko pokrajino. V *ofu* podlaga z neke čisto druge fikcije, zmontirana zvočna oprema (mogoče) kavbojke.

Sodobnik, Slobodan Mičić: obdelan filmski trak in kolaž starega filmskega traku, fotografij z erotičnimi detajli, sado-mazohističnimi namigi, nasilnih tem z nasilno montažo (ostra izmenjava gangsterja z ženskimi nogami v velikem planu), tendenčnozna montaža perverzno – pošteno (delavec v tovarni – dekle v reklamli), obarvana slika in stilu punk designa in za konec prav nesrečni pogled dokaj z dolgočasenega srednjeletnika na oknu. Spektakularna obdelava spektakularne teme, tudi že stokrat spektakularno izpovedane.

Stipo, Matjaž Straus, Ljubljana: igra-no/dokumentarni, eden njegovih boljših filmov. Domorodec iz otoka Oliba nam obnavlja zgodovino svoje ljubezni do nekega dekleta, ki pobira krompir in hodi v cerkev. Rustika, odlična filmska naiva, podkreplje-

na s cvrčanjem čričkov, podvojitvijo monologov in trdno dramaturgijo.

Dvoboju, Petar Magazin: Rožice čebelice, trava... pa pride kosa in vse je pomorjeno.

Psihoimpulz, Zlatko Benko (Zagorje ob Savi): kako reagira ribič, ko ulovi tipa s kamnom okrog vratu – se naredi neumnega, ga okrade, steče stran...

Devičanski dar, Bojan Jovanović, Beograd: barva počasi prekriva srajco (poznamo že iz prelivanja banane).

Sodobna življenjska psihopatologija, Nebojša Marojević, Pančevo: Gospod v najlepši obleki z najlepšim jedilnim priborom za najlepšo mizo pospravlja izmečke.

V tem stilu lahko ponavljam vsaj še stodesetkrat. A bom le enkrat: amaterska dejavnost je bila navzoča kot nekaj čisto nevznemirljivega in nepristnega – prej dolgočasnega in po sili ohranjenega pri življenju. V stanju kome.

Letošnji festival je menda stal okrog 60 starih milijonov. Festival alternativnega filma (ki je imel selekcioniran in bolj smiselno pripravljen program) v Beogradu aprila 82 je stal 6 starih milijonov. V Beogradu so deset avtorjev, ki so imeli najboljše filme, nagradili tako, da so bili gostje festivala, letos v Pulju niso nagrajenci prejeli niti prebite pare. Menda so trije sestanki sveta festivala stali 17 milijonov.

nagrade

klubom za najboljšo selekcijo filmov

zlata plaketa:

ŠKUC – Ljubljana

(za izjemno originalnost in enostavnost izbora) filmom:

Ej Klanje, Davorin Marc

Ona ni ranjena, Davorin Marc

Ne, ne joči, Tamara Cok

srebrna plaketa:

Kino klub Zagreb

(za izenačenost kvalitete in resnost žanrskega pristopa) filmom:

Izhod delavcev iz tovarne – prihod vlaka na železniško postajo, Marjan Hodak

Koketre tombe djevendre, Nikša Siminiattij

Kruh, Božidar Smoka

bronasta plaketa

Foto kino klub »Ilgman«, Slovenske Konjice

(za svežino in enostavnost) filmom:

Dvoboju, Peter Magazin

Sončni kristus, Sead Džikić

2. 9. 1981, Sead Džikić

avtorske nagrade

zlata plaketa

(za ekspresivnost in učinkovitost filmskega postopka)

Slobodan Mičić, *Sodobnik* (Beograd)

srebrna plaketa

(za posebno senzibilnost)

Nataša Golubović, Milena Gavrilović, *Metamorfoza* (Valjevo)

bronasta plaketa

(za etičnost in poetičnost pristopa k temi)

Matjaž Straus, *Stipo* (Ljubljana)

zlata plaketa za kamero

Slobodan Kostovski za film *Želba*

Petra Čapovskega (Skopje)

zlata plaketa za montažo

Mikša Siminiattij za film *Koketre tombe djevendre* Zagreb

greb

zlata plaketa za ton

Tamara Cok za film *Ne, ne joči* (Ljubljana)

člani žirije 17. Mafata:

Miša Radivojević (predsednik), Armando Debeljuh,

Artur Hofman, Nenad Puhovski, Branislav Strboja

Pulj, 18. 07. 1982.



PUSTOTA

scenarij **Jože Gale** po romanu **Vladimirja Kavčiča »Pustota«**

režija **Jože Gale**

direktor fotografije **Mile de Gleria**

scenografija **Niko Matul, Janez Kovič**

kostumografija **Alenka Bartl**

glasba **Bojan Adamič**

tonski snemalec **Matjaž Janežič**

maska **Berta Meglič**

montaža **Darinak Peršin-Andromako**

direktor filma **Pavle Kogoj**

igrajo **Boris Juh, Lojze Rozman, Ivanka**

Mežan, Marijana Breclj, Andrej

Kurent, Tanja Poberžnik, Veronika

Drolc, Matjaž Turk, Branko Grubar,

Pavel Ravnohrib

proizvodnja **Viba film, 1982**

distribucija **Vesna film**

število snemalnih dni **34**

dolžina filma **2570 m/1 ura 29'**

tehnika **Wide-screen**

laboratorijska obdelava **Jadran film, Zagreb**

cena **20,036.140 din**

Pustota



Med Kavčičem in Galetom

Pisatelj z besedo ustvari svoj svet: svojo pokrajino, ki sodeluje z osebami in idejo zgodbe; svoje ljudi, ki – naj so psihološko še tako tanko dodelani – funkcionirajo v svojem spletu kot nosilci pisateljeve prvotne zamisli; svojo atmosfero. Pokorni so mu fizikalni zakoni, ki si jih prilagaja in jih po potrebi poljubno spreminja; ves duhovni svet, po katerem razi svojevoljno. Njegova moč je v tem, da nas o tem in takem svojem svetu prepriča; da je ta svet živ, pa naj je od resničnosti naših vsakdanjih izkušenj še tako oddaljen. Filmski režiser, ki se loti dela po literarni predlogi, si glede nje lahko privoščijo vrsto svoboščin. Cara lahko z možnostmi kamere in montaže, tudi on lahko ustvarja »irealne« svetove, vodi gledalčevo pozornost, mu sugerira idejo. Toda njegova sredstva so drugačna in mu (govorimo, kajpada, o igranem, ne o animiranem filmu) narekujejo vrsto omejitev. Figure, ki jih »ustvarja«, so dokaj odvisne od physis in interpretativnih možnosti igralcev. Tudi v primeru, da se mu je posrečilo najti »idealno« zasedbo, zahteva od gledalca, da jo sprejme tako, kakršno vidi; ne more računati na tihi sporazum, ki vlada med pisateljem in njegovim bralcem, po katerem bralec prilagaja videz in duševnost junakov svojim izkušnjam in nagnjenjem. Še trši oreh za opis je narava, pokrajina. Pisatelj utegne porabiti cele strani za zapis, ki se natanko prilaga njegovi potrebi. Slika z besedo, z barvo vokalov, s stavčnimi figurami. Režiser (s scenografom vred) stoji pred realno pokrajino, kjer kvečjemu lahko čaka na spremembo vremena in si ob spretne in umetniško občutljivem direktorju fotografije pomaga z izrezi, filtri in kar je še tehničnih pomagal. V vsakem primeru pa je rezultat natanko fiksiran; gledalčeva domišljija nima prostora za razmah. Odtod zmeraj spet ugovori bolj za litera-

turo kot za vizualno doživljanje dojemljivih ljudi, da filmska realizacija literarne predloge ni bila »adekvatna«, in ostro, kar divje zatrjevanje filmskih ljudi, da pri filmu ne gre za »ilustriranje« literature (čeprav je npr. Fassbinder nekajkrat magistralno storil prav to), temveč za samostojno delo, ki se je pač morebiti inspiriralo pri književnosti (ponavadi samo pri zgodbi in nekaj pri karakterju oseb), nato pa ubralo svojo pot, bolje: po poti režiserjevega doumevanja istega motiva, prikazanega s sredstvi druge umetnosti. Motivi v umetnosti pa so, kot znano, »svobodni« in jih lahko uporabi vsakdo po svoje.

S *Pustoto*, svojim najboljšim, najbolj živim filmom doslej, je režiser (in scenarist – ob sodelovanju Vladimira Kocha in Marjana Brezovčarja) Jože Gale prikazal naravnost šolski primer takega pojmovanja izkoriščanja književnosti. S tem ni rečeno, da je Kavčičeva *Pustota* doživela idealen prenos v filmski medij; nastalo je novo delo, Galetova *Pustota*, ki pa je prav gotovo ne bi bilo brez Kavčičeve predloge. In iz temeljnih razlik med obema je mogoče razbrati različnost v pogledu avtorjev tako na bistvene probleme človeškega preživetja kot na način njihovega umetniškega zajetja.

Najprej: starostna razmerja med junaki so pri Galetu zelo drugačna. Medtem ko Kavčič predstavlja Grogovčevo družino – rekli bi »vegetativno«, ko ob starih dveh, predvsem ob starem (petdesetletnem) Grogovcu, trdem, uporniškem, toda v neogibnost svojega pojemanja vdanem kmetu, raste prihodnost, mladi rod, dva napol otroka in najstarejši v prvem cvetu fantovstva, da so usodne odločitve še vse pri starem in preide prava akcija v roke sina Jakoba šele proti koncu, po očetovi smrti (in smrti ali izginotju vseh ostalih), da je tako potrjen obtok obnavljanja rodu, je pri Galetu sin že skrajna povsem odrasel moški, v najbolj pravi starosti za delova-



O, ta pust (Pustota)

Kmetje se s kosami pripodijo po snegu, nato pa že padajo njihove glave pod rabljevo sekirjo. Nekateri so kaznovani z izgonom s Tolminskega. Vidimo objestne biriče, kako se znašajo nad tako, na pregnanstvo obsojeno družino, in zasledujemo njeno pot do te pustote, nerodovitnega, zavrženega in z grobom neznanega vojaka znamenovanega kraja, kjer jim bo dovoljeno prebivati. Tu bodo garali in se mučili z zemljo, povrh pa se bo nadnje zgrnila še večja nadloga – bolezen (griza), nekako skrivnostno povezana z izginotjem najmlajšega sina, ki so ga na begu pred biriči oklali stekli psi in je sam postal volkodlak. Griža bo opustošila skoraj ves kraj in pogubila vso družino, razen sina Jakoba, ki si bo na koncu poiskal nevsto in skušal nekako preživeti.

Seveda se upravičujem za ta »postopek«, pa vendar . . . je »nekaj na tem.« S tem grobim povzetkom »vsebine« filma bi želel ta zapis z dovolj opazno ironijo aludirati na »postopek«, ki ga je ubral Galletov film v odnosu do romana, *Pustote* Vladimirja Kavčiča: zdi se namreč, da je film (in verjetno že njegov scenarij) videl svojo priljubljenost prav (in edino) v tem, da povzame »vsebinsko« romana ter spregleda njegovo »formo«, da bi tako ohranil svojo »specifičnost«, avtonomijo svoje forme. Zgodilo pa se je seveda to, da je plačal ta spregled »nevtralnostjo« svoje forme, ki je odlikovan primer »resnobne« estetike: to je estetike, ki jo hromi in vzpostavlja pogled na drugo umetnino, ki želi biti njen dostojen odsev, vsaj na ravni »lepe slike«, in ki seveda ne dopušča nikakršnega prevratnega ali obsesivnega veselja, »igre« režije, kjer se šele zares vzpostavi to, za kar filmu gre. In v tem primeru se je estetska »resnobnost« oprla na dovolj trden temelj – na tako rekoč temeljno potezo slovenske nacionalne mitologije, ki obnavlja podobe nesrečnega in zatiranega naroda – da bi na njem zgradila (tj. »naslikala«) spokojno lepoto mučeniškega spomenika.

Ceprav ponuja ta roman tudi drugo možnost, kjer bi lahko film pritrjal popkovino, ki ga veže na literarno mater. Ta možnost je seveda grozljivka.

»Splošna tema« Kavčičevega romana je morda res podoba nesrečnega in zatiranega naroda (ki pa ne kloni), vendar je predstavljena z vidika zavesti zloma: njegov junak je »Zlomljen od preteklih muk in od prihodnje brezizhodnosti.« V njem je sicer še uporna volja do premagovanja težav, toda moč romana je ravno v območju brezizhodnosti in stalnega strahu: strahu pred preganjanjem, pred zimo, ki prinaša še večjo stisko, obupa nad nerodovitno zemljo in groze, ki jo vzbuja strašna bolezen. Pot pregnancev se prične s smrtjo (matere), da bi bila sredi razsajanja smrtne bolezni dojeta kot božja kazen za kmečki punt. Toda brezizhodnost, strah, obup itn. niso le teme, marveč učinki obsesivne pisave, ki »pade« v samo stvar, ki jo opisuje, je že zajeta v tem, o čemer govori.

Omenjeni spregled »forme« bi bil tedaj prav v tem, da je film preskočil črko romana in se raje navezal na njegov duh, ali bolje, na tiste pomenske bloke, ki so razpoznavni v njegovi pripovedi, oziroma kot jih je razpoznal režiser in scenarist. Ta zunanji, opisni odnos, ki je iskal in se držal razvidnosti pomena in »oprjemljivih« dogodkov, je omogočil prevajanje v prizore, kjer filmski posnetek postavlja v slabo luč svoje ime: kaže se kot poenostavljajoče posnemanje romaneskne »vsebine«, ki jo uspešno preoblikuje v filmsko povest.

V povest, ki je v svoji opisni maniri in objektivni iluziji spodletela le na eni točki: v burlesknem momentu, kjer župnik in cerkovník prav klovnovski poskakujeta ob izganjanju hudiča iz hiše na Pustoti. Ta odlomek je v romanu opisan kot subjektivna vizija, Jakobov vročinski pogled, v filmu pa je prikazan kot »objektivni« prizor, opredeljen s pogledi vseh oseb in nobene posebej. Toda prav kot tak, se pravi,

kot karikiranje verskega momenta, je ta prizor režiserjev pogled in zaznamuje edino točko, kjer je instanca izjavljanja zapustila svojo sled.

V tem prizoru je tudi nekaj maškaradnega, čeprav bi bilo maškarado bolje videti drugje, prav tam, kjer se prikrieva: v vsem tistem, kar sodeluje pri »vtisu realnosti« te zgodovinske iluzije, tj. v deležu kostumografije in zlasti filmske igre. To seveda ni očitek igralcem, ki so z vso zanesljivostjo odigrali svoje vloge (Tanja Poberžnik npr. izredno dobro), ampak temu, da so te vloge odigrali ravno igralci, ki so morali zato zapustiti mestna gledališča in se mučiti s kmečkimi težavami. Zakaj jih ne bi raje prepustili kar kmetom, ki še nikoli niso nastopili v slovenskem filmu? Razen tega oni verjetno bolje vedo, kaj je to griža, mučenje z zemljo in živino, pobožnost, gospodar in hlapec ter poražen punt.

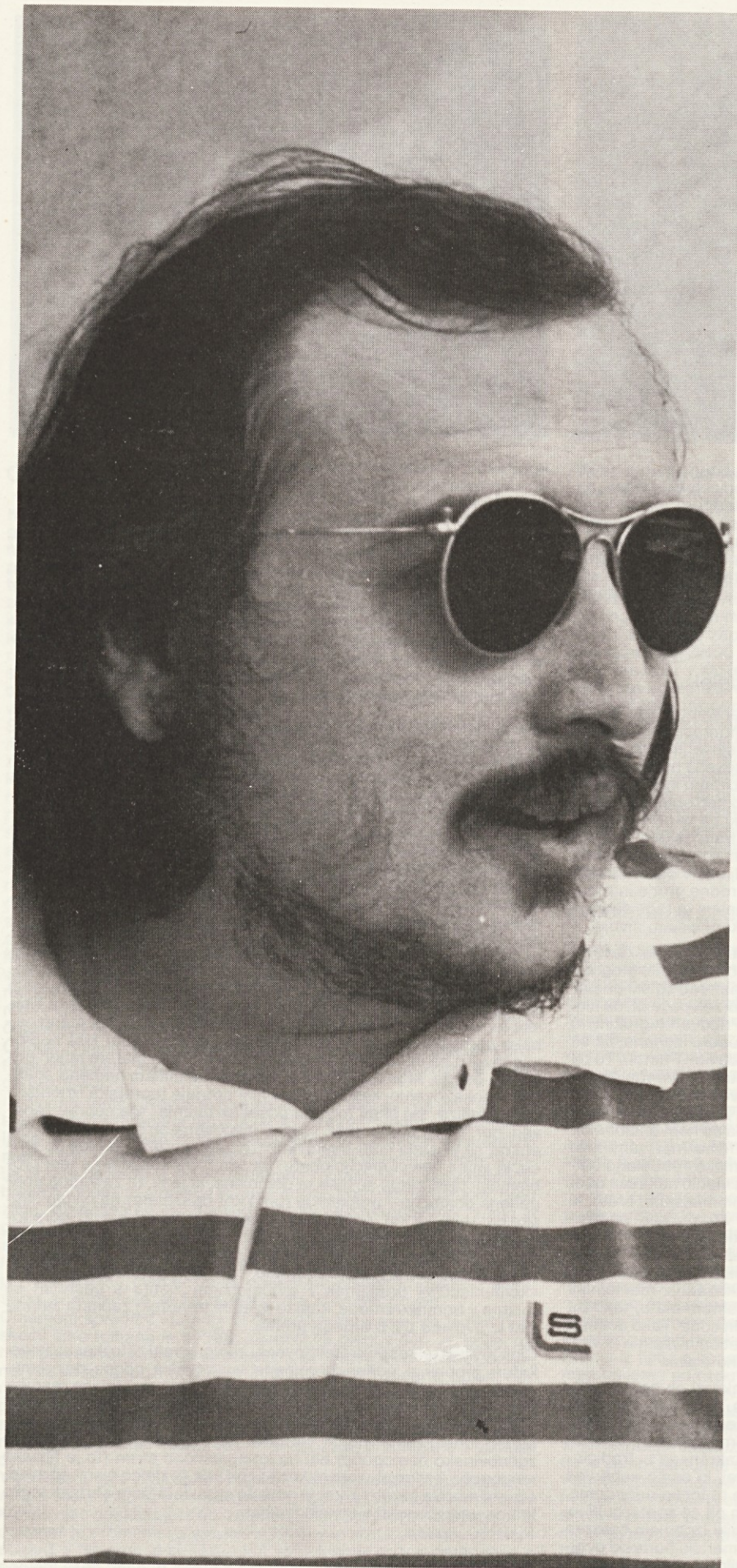
Druga varianta (opisana sploh ni tako izvirna, ker jo je preizkusil že René Allio v filmu *Jaz, Pierre, Rivière, ki sem ubil svojo mater, sestro in brata*) pa bi bila grozljivka: kajpada ne kot model ustrezne ekranizacije, marveč kot možnost filmske radikalizacije tega, kar je v romanu na delu, ne pa v njegovi »vsebinski«. Čeprav so tudi tematski nastavki kar pravnjini: grozljiva bolezen kot božja kazen za upor proti Zakonu. Tako bi grozljivka uspešno sklenila cikel slovenske nacionalne mitologije.

Zdenko Vrdlovec

Zabeležka o pustoti

Zapisati se mi hoče predrzna in do dela, ki je bilo – o tem ne dvomim – opravljeno s predano natančnostjo, pravzaprav hudo nespoštljiva teza: nobene škode bi ne bilo in nobene vrzeli v pretoku naše zdajšnje umetniške produkcije, ko bi filmske *Pustote* ne bili posneli . . . Misel se prebija dalje: pomembno prozno besedilo Kavčičeve *Pustote* v filmski uprizoritvi ni doživelo ustrezne in enakovredne pozornosti. Globoka sporočilna vrednost romana ni doživela prenosa v ekranizacijo, ki ostaja na ravni tragično zastavljenega igroka, ki nam kaže trpkost zgodovinske preteklosti, v kateri tičijo davni poganjki naših nacionalnih in socialnih korenin. Sporočilo tega prikaza pa ne izžareva filozofsko-eksistencialne podatki in ne temeljnega motiva, zavoljo katerega je bil – z očitno pisateljsko bolečino in globoko ustvarjalno bivanjsko muko – napisan tekst literarne *Pustote*. Film tega ali takšnega kreativnega krčca ne izraža, ga ne daje čutiti. S svojo vnanjo povednostjo ostaja zgolj in samo pri poskusu razvidne ekranizacije, brez lastnih doživljajskih, izkustvenih ali metaforičnih dopolnil, ki bi določala njegovo smiselnost. Še huje: barvitost vizualizacije zaostaja za barvitostjo literarne predloge, saj njeno večpomensko zreducira na sicer tragično, a vendar linearno pripovedovanje o usodi in vsakovrstnih življenjskih nesrečah prebeglega tolminskega kmečkega puntarja na skopo obrobje Poljanske doline in v brezno mučnih zgodovinskih časov, ko sta na naših tleh kraljevala beda in socialno zlo. O vsem tem ne zvemo iz filma ničesar takšnega, česar že ne bi vedeli. V filmu zama tiplemo po razkritju še neznanih spoznavnih plasti. *Pustota* v svojem literarnem izvirniku nam jih je nasula s polnim prgiščem, njena vizualna adaptacija ne le ni zmogla svojih, pač pa se je odrekla celo nadgradnji, v katero je vpeto dogajanje romana. V to smer koncept ekranizacije navezadje sploh ni stremel. Zanimala ga je samo izčiščena dramaturška linija fabulativnega povzemanja v smislu akademsko korektno uprizoritve. Nastala je natančno preiščljena, v detajle pretehtana, precizno skadirana in urejena predstava – vendar predstava brez notranjega žara, ki bi nas čutno ali miselno prevzemal in s svojo izpovedno zavzetostjo vznemirjal duha.

Korektno-hladni ton neposredno odseva tudi v igralskih storitvah.



intervju

Ali je jugoslovanski zavesti film tuji medij?

Pogovor s **Slobodanom Šijanom**, režiserjem filmov *Kdo neki tam poje in Maratonci tečejo častni krog*

Ekran

Kakšne so tvoje izkušnje pri vključevanju v kinematografijo?

Šijan

Moji filmski začetki so bili štiriletno delo na beograjski televiziji. V tem času sem se naučil osnovnih pravil profesionalnega obnašanja in izkusil prve dileme ustvarjanja v takšnih razmerah. Posnel sem pet enournih igranih filmov, številne dokumentarne in glasbene oddaje. Nekateri teh projektov so zbudili precejšnje zanimanje. Tako so ljudje nekega lepega dne izvedeli, da obstajam in da bi se rad s filmom ukvarjal tudi v prihodnje. Sledila so neizogibna srečanja s tistimi ljudmi, ki o takih stvareh odločajo. Vse to je nekaj časa trajalo, upi za uspeh so bili enkrat večji, drugič manjši. Sam sem še naprej gledal filme drugih, načrtoval in čakal. Končno so se pri »Centar-filmu« zainteresirali za komedijo Dušana Kovačevića (*Kdo neki tam poje*). Začele so se priprave za koprodukcijo s televizijo. Kasneje se je producent odločil za samostojen projekt. Tako sem startal s svojim »prvim pravim« filmom. Vendar se nisem počutil kot debitant. Mogoče sem imel pri svojih televizijskih filmih celo boljše delovne razmere.

Ekran

Vendar je šlo za »pravi« film, ki ga je proizvedla filmska hiša. Ti pa si gotovo človek, ki je v kinematografijo stopil z znanjem, z lastnimi stališči in natančno določenim projektom.

Šijan

Na televiziji sem si pridobil številne izkušnje in vse, kar sem tam počel, sem delal z očmi filmarja, ki si prizadeva, da bo nekega dne začel z delom tudi v kinematografiji. Nikoli nisem maral, da bi me ljudje imeli le za cinefilskega režiserja s precejšnjim znanjem, ki neutrudno čaka na pravo priložnost. Za takšno priložnost se je treba boriti, čeprav je možnosti malo, ker velika večina odgovornih ljudi ali ne vidi ali pa ne

začuti vznemirljivih stvari. Toda vedno se najde nekdo, ki vam vsaj verjame, če že ni podobno »usekan«. Gre za iskanje, tveganje in zaupanje. V tem ključu morate razumeti moje delo na televiziji, čeprav sami dobro veste, da gre za specifičen medij in za drugače »narejeno« hišo.

Mislím, da sem človek, ki ga zanimajo mnoge stvari. Zelo važno je, da imate svoj odnos do posameznih stvari. Če je tako, potem je neprimerno, da skrbite za svoj avtorski opus, ker bo sleherna stvarčica, ki jo boste ustvarili, nosila pečat vaše osebnosti.

Dokler sem bil na Akademiji (zdajšnji »Fakultet dramskih umetnosti« v Beogradu), sem se držal načela, da moram delati različne projekte, če se hočem otresti skrbi o avtorstvu. Ko sem posnel *Kdo neki tam poje*, sem ugotovil, da je komedija žanr, ki se je otresel številnih »neumnosti domačega filma«. Komedija je prostor, kjer si lažje izboriš pravo delovno atmosfero in kjer stalno preverjaš neko govorico: govorico tele-sa filma, antropološko ali pa ideološko govorico... ipd.

Komedija je zato zame pravi izziv in počutim se dobro, ko pomislim, da ob vsem tem ljudem lahko tudi ugodim. Zato sem svoje delo nadaljeval z Maratonci... S komedijo se bom ukvarjal še toliko časa, dokler bom ob tem razmišljal in se zabaval. Trenutno je pač komedija skorajda edini prostor, ki se je otresel mnogih »neumnosti domačega filma«. Kakšen drugi prostor je treba šele izboriti, čeprav bo po naravi stvari to veliko težje.

Ekran

Kaj nam lahko poveš o tvoji režiserski formaciji?

Šijan

Odraščal sem z gledanjem filmov. Veliko mojih prvih zapažanj o svetu, v katerem živim, je povezano s stanji stvari, ki so sevale s platna. Čeprav so konfiguracije teh stanj različne od struktur vsakdanjih bivanjskih izkušenj, so učinkovale močneje in bolj magično. Vse informacije, ki so prihajale s platna, so mi bile v neverjeten užitek in v tem je prav gotovo jedro njihovega neizbrisljivega pečata.

Gledanje filmov je v mnogočem vplivalo tudi na izoblikovanje tiste lastne vokacije, ki me je pripeljala do tega, da sem pričel režirati tudi sam. Ne rečem, da filmska šola ni potrebna, toda študij filma je smiseln samo takrat, ko obstaja že primarna ljubezen do filma in enkratno veselje pri gledanju, uživanju in učenju ob filmih, ki so jih naredili drugi.

Čeprav najdem vire uživanja v gledanju vseh vrst filma, moram priznati, da najbolj uživam v monumentalnem telesu ameriškega igranega filma. Pri nas smo imeli priložnost videti velikansko število ameriških filmov in mogoče je to edino področje kulture, kjer smo imeli prave informacije v pravem času. Mislím na Forda, Hawksa, Hitchcocka... Veliko sem se naučil tudi pri nekaterih izrednih evropskih ali japonskih filmih, vendar so ti filmi sistem zase, specifična in vredna marginalnost, ki je vedno obstajala v kreativni opoziciji z mačičnim telesom ameriškega filma. Gre za dejstvo, pred katerim je nemogoče zapirati oči. Poznati je treba obe strani. Kdorkoli se odloči samo za eno, si zapre osnovni pretok filma in bo vedno izgubljal film in morda celo sebe.

Ekran

Kaj je takšnega v velikanskem korpusu ameriškega filma, ki človeka tako navdušiti?

Šijan

To je predvsem fantastična inteligenca režiserjev in ljudi, ki so v filmski proizvodnji. Ko gledam kakšen Hawksov film, se mi zdi, kakor da komuniciram z vrhunskimi možgani tega planeta, in to je doživljaj, ki si ga je vredno privoščiti. Ameriški režiserji tako popolno obvladajo medij, da to postaja že oblika razmišljanja, inteligentnost, ki se kaže skozi filmske postopke. Hawks nam ne posreduje nekkih globokih spoznanj ali genialnih misli, marveč svoje gledanje in analiziranje sveta vpenja v kadriranje in oblikovanje filma kot takega. To je lucidnost, ki je hkrati estetski doživljaj in intelektualna izkušnja. Pomembna dimenzija ameriškega filma pa je tudi nekaj, kar bi imenoval »imitacija življenja«. Malokdo bi zanimal, da je v ameriških filmih »spoznal« džunglo, kriminal, velemeta, čudne svetove... da je skorajda pol njegove izkušnje sveta zaznamovane s filmom. Vsaj za sebe lahko rečem, čeprav sem videl veliko sveta, da so doživetja s potovanj blede sence v primerjavi s tistim, kar človek večinoma izkusi ob gledanju filmov. V tem je moč filma kot »imitacije življenja«, moč, ki izhaja iz doživljanja avantur, velikih čustev, dramatičnih prizorov, nepoznanih pokrajin,...

Ekran

Kakšen je po tvojem mišljenju delež režije kot motorja, ki žene to imaginarno podobo sveta pri oblikovanju fascinirajoče dimenzije ameriških filmov?

Šijan

To ni odvisno samo od režije, ampak od koncepcije filma v celoti, predvsem pa od producerske politike. Tu pa ni razlike med tem, kar Hawks ljubi v filmu, in tistim, kar ljubi publika. V dobrih ameriških filmih si režiserji ne prizadevajo, da bi ugodili publikli, marveč je njihov pristop k filmu prav to, kar si publika želi. Ameriški film ima tako strahovito zdrav koncept, saj »podzavestno« izhaja iz vprašanja, zakaj ljudje hodijo v kino, ali zato, da gledajo, kar vsak dan vidijo v življenju, ali pa da doživijo nekaj novega. Na to temo krožijo številne anekdote, med njimi tudi Hitchcockova, ki govori o ženi, ki ves dan gospodinji in jo zato mož povabi zvečer v kino, film pa prikazuje ženo, ki ves dan gospodinji. To je hkrati tudi njegovo ironično videnje modernega filma. Rad imam tudi takšne filme, vendar zdaj govorim o amerškem filmu. Ta je vedno želel, da gledalcu prikaže nekaj fenomenalnega, kar se v vsakdanjem življenju le malokdaj dogodi, da mu pove ne navadno, napeto zgodbo, polno izjemnih značajev. Medtem ko so režiserji evropskega filma večinoma intelektualci in razmišljajo o »dozivetih stvarih«, ustvarjajo eseje o stvarnosti, ki so nekaterim blizu, drugim pa ne, pa so ameriški režiserji lucidni mojstri, ki proizvajajo nov svet, ki pa se bistveno ne razlikuje od vsakdanjega življenja, le bolj »zgoščen« je.

Ekran

Za ameriški film ugotavljajo, da je v njem na delu predvsem »fizično oko« in z njim povezan užitek v gledanju ter da je šele v drugem planu veriga pomenov, ki v evropskem filmu zavzema vodilno mesto, najprej in najbolj izrazito pri Eisensteinu, ki je vsebino svojega »intelektualnega očesa« definiral tudi s formalnimi postopki.

Šijan

Za ameriški film prav gotovo velja, da nas na svoje podobe najprej priplepi s »fizično« neposrednostjo in tako zapelje naš pogled. Vendar ima ameriški film tudi vse

drugo, le da nam to posreduje izredno skromno in neopazno. Režiser George Sidney v spisu *Umetnost filmske režije* našteva postopke modernega filma in jih označuje kot sijajne prijeme, toda obenem tudi ugotavlja, da je vse to v taki ali drugačni obliki Hollywood že zdavnaj »odkri-l«. Nadalje piše, da režiser ne sme biti opazen v vsakem kadru, marveč mora gledalcu posredovati zgodbo iz emocionalnim potencialom tako, da bo ta pozabil, da je vse skupaj stvar režije in igre. To je tisto, kar omogoča fascinacijo, ki jo nudijo ameriški filmi. Vendar zaradi te dimenzije ne smemo spregledati, da imajo ameriški filmi tudi vse ostalo. Ko si tak film večkrat ogledamo in preneha delovati prej omenjena »primarna« fascinacija, bomo odkrili, da so filmi velikih hollywoodskih režiserjev genialni zato, ker je v njih vse na svojem mestu, ker je vse hkrati funkcionalno v naravnem pogledu in pomenljivo na simbolnem planu. In če poenostavim, medtem ko se evropski režiserji velikokrat že skorajda narcisoidno ukvarjajo sami s seboj in so zato monotoni, pa se ameriški režiserji ukvarjajo s svetom okrog sebe in to tako, da pri tem sami uživajo in obenem posredujejo užitek tudi gledalcem.

Ekran

Kakšne pa so po tvojem razlike in podobnosti med klasičnim hollywoodskim filmom in »novim Hollywoodom«, kot se je izoblikoval s San Francisco Film Group in kasneje z »imperijem« Coppole?

Šijan

Nova generacija ameriških režiserjev se zaveda, da je pionirsko obdobje kinematografije mimo in da mora vsakdo, ki se želi ukvarjati s filmom, poznati njegovo preteklost. Danes pri filmu skorajda ni prostora za »samorastnike«, saj mora biti filmar tako kot sodoben pisatelj načitan oziroma nagledan. Do te filmske zavesti je najprej prišla Evropa z novim valom, kjer so ljudje, ki so veliko vedeli, pričeli delati pomembne filme (Godard, Truffaut, Rohmer, Rivette, ...). To se je dogajalo v Ameriki že v prejšnjem desetletju, dogaja pa se tudi danes. Posebej zanimiv primer je francoski režiser Melville, saj je kot izrazit filmofil in ljubitelj ameriškega filma prenesel to nagnjenje prek francoskega novega vala ponovno v Hollywood. Tako je Evropa pravzaprav oblikovala zavest, da je korpus ameriškega filma pomembna kulturna dediščina in obenem odličen prostor za »šolanje«, kot so dokazali Milius, Kauffman, Coppola, Lucas, ... Menim pa tudi, da je ta »zavest« v nekaterih trenutkih delovala negativno, večinoma takrat, ko se je ameriški film zaradi pretirane kritičnosti do lastne preteklosti spogledoval z evropskim filmom »duha«, ali pa ko je osnovnošolsko prepisoval modele iz otroštva filma. V tem zarisu se je najbolj obnesla hollywoodska B-produkcija, ki se je dokaj »naivno« kritično naravnala na svojo preteklost in z malim denarjem proizvajala filme, ki ohranjajo stari hollywoodski užitek v gledanju.

Ekran

Kje pa je prostor malih kinematografij glede na hollywoodski »imperij«?

Šijan

Male nacionalne kinematografije so velik problem, ki sem ga najbolj občutil, ko sem obiskoval različne mednarodne filmske festivale. Svetovna kulturna javnost je nekako sprejela dejstvo, da obstaja ameriški film, ki nima samo komercialnih, ampak tudi neke kulturno-antropološke vrednosti. Vendar to velja samo za ameriški film, kadar pa se postavlja vprašanje malih nacionalnih kinematografij, komercialno dimenzijo filma enačijo s »sranjem«. Zato se od



malih kinematografij zahteva, da proizvajajo genialne, originalne in sploh pomembne stvaritve, ki večinoma prikazujejo kmete ali pa govorijo o primitivnosti svojega okolja. Prav tako pa velja tudi v okviru nacionalne kinematografije, da si uspešen, ko uspeš v tujini. Svetovna filmska situacija nas sili, da se obračamo k folklori, ob tem pa se v svetu nihče ne zanima za tisto, kar je v neki nacionalni kinematografiji komercialno in komunikativno. Na festivalu v Kairu sem gledal program egipčanske glasbene komedije in skorajda vsi so se mi smejali, čeprav so tudi oni vedeli, da teh filmov nikjer več ne bodo videli. Ob gledanju egipčanske variante tega zanra pa sem razmišljal, kako je sploh mogoče pisati zgodovino glasbenega filma, če pri tem ne upoštevamo tudi, recimo, egipčanske in indijske glasbene komedije.

Na tem področju v svetu vlada še popolna tema, povezana z ignoranco. Velike države namreč nočejo brskati po »šundu« malih kinematografij, male pa je sram, da neko brska po tem njihovem »srnanju«, ker pač želijo dokazati, da so »kulturne«. Mislim, da bi bilo genialno, čeprav je to tudi smešno, če bi se organiziral festival komercialnih filmov iz malih kinematografij. Menim, da ti filmi najbolj izrazito kažejo procese, ki se dogajajo v zavesti »navadnih« ljudi.

Ekran

Ali lahko imenuješ kakšnega našega režiserja, ki je bil oziroma je v taki »neljubi« situaciji?

Šijan

Tipičen primer je František Čap, edini, ki je znal režirati do leta 1960. Če ne bi bilo njegova, bi mislil, da je bilo iz objektivnih razlogov nemogoče delati komunikativne, popularne in vendar dobre filme. Pri nas pa so takrat Čapa obravnavali in ga tudi še danes obravnavajo kot izrazitega komercialnega režiserja, ki je kot tak neresen pojav v naši kinematografiji. Današnja situacija ni kaj bistveno boljša, saj izdelujemo večinoma napihnjene umetniške filme, filme, ki polnijo kino dvorane, pa večinoma gledamo s prezirrom. Ne rečem, da so vsi ti filmi dobri, vendar velikokrat niso dosti slabši od privilegiranih umetniških filmov. Za naše malo okolje pa je značilno tudi to, da je zelo odvisno od filmske javnosti, katere precejšen del so filmski novinarji, ki le malokdaj zaidejo v kino in filme več ali manj gledajo na beograjskem Festu. Za manifestacija pa jim je iz leta v leto trn v peti, češ da prikazuje samo komercialne filme, čeprav se je kasneje pokazalo, da gre za izredno pomembne stvaritve. Mirno lahko

rečem, da je filmsko stanje pri nas zelo kritično, da ni pravih kriterijev, da ni pravega interesa za film, še zlasti ne za domači. Lep primer za vse to je festival jugoslovanskega filma v Pulju, kjer se pač teden dni »živi« za našo kinematografijo, kasneje pa nikomur ni več mar za jugoslovanski film, niti za njegove avtorje, še manj pa za njihove filme.

Ekran

Po obdobju »novega jugoslovanskega filma« se je naša kinematografija zaradi različnih razlogov znašla v močvirju, kjer so, če poenostavimo, na eni strani cveteli spektakli (Bulajić), na drugi strani pa z muko poganjali eksperimentalni projekti (Radiojević). Šele v drugi polovici sedemdesetih let se je izoblikoval »standard« jugoslovanskega filma, tako s filmskega, producerskega kot tudi ekonomskega vidika. Nastali so solidni filmi, ki so imeli uspeh tako pri kritiki kot tudi pri publiki (Karanović, Marković, Paskaljević, Grlić, ...). In če to usmeritev v jugoslovanskem filmu z rezervo poimenujemo žanrsko, potem sta v začetku osemdesetih let ti in Zoran Tadić (kot najbolj izrazita predstavnik) to orientacijo podkrepila s »filmskim spominom«, ki odseva tudi v proizvodnem postopku.

Šijan

Menim, da je v jugoslovanski filmski kritiki in med ustvarjalci čutili težnjo po obnovitvi popularnega žanrskega filma. Toda zdi se mi, da bo ta poskus ostal le marginalna zadeva, tako kot Zoran Tadić (čeprav upam, da ne), ki pravi, da je marginalen pojav v jugoslovanski kinematografiji. In ker v jugoslovanski kinematografiji vlada precejšen kaos, saj ni pravih kriterijev in osmišljene producerske politike, z izgovorom, da je film »visoka« umetnost, pa lovijo denar, sem prišel do sklepa, da je najbolje, če znotraj omenjene konstelacije poiščem tiste elemente, ki lahko funkcionirajo v naši kinematografiji in ki mi omogočajo, da delam filme približno tako, kot sem si jih zamislil oziroma sem si zamislil posel filmskega režiserja. Nadaljnje spoznanje je bilo, da si moram izdelati svoj miniaturni Hollywood. Konkretno to pomeni, da sem povabil k sodelovanju scenarista Dušana Kovačevića, ki piše tekste, ki ustrezajo mojemu konceptu filmske komedije, da sem v Ateljeju 212 poiskal igralce, za katere mislim, da jim komika ne dela težav... Ta način oblikovanja filmskega »aparata« me je sicer zapeljal v zaprti krog, vendar mislim, da je to edina pot, da se v naši razrahljani kinematografiji ustvari neko trdno, delovno in funkcionalno

jedro. Približno tako kot Mack Sennett, čeprav ne v smislu njegovega koncepta komedije, ampak filmskega sistema, ki je deloval na podlagi piscev dobrih zgodb in serije tipičnih igralcev.

Ekran

Vsak sistem pa je odvisen od ljudi, ki ga tvorijo, in od okolja, v katerem deluje, se pravi, da mora sestavljati trikotnik, kjer koti (avtorji, publika in »mentalna mašinerija«) med seboj korespondirajo. V okviru teh dejavnikov so najbrž zarisane tudi možnosti posameznih žanrov.

Šijan

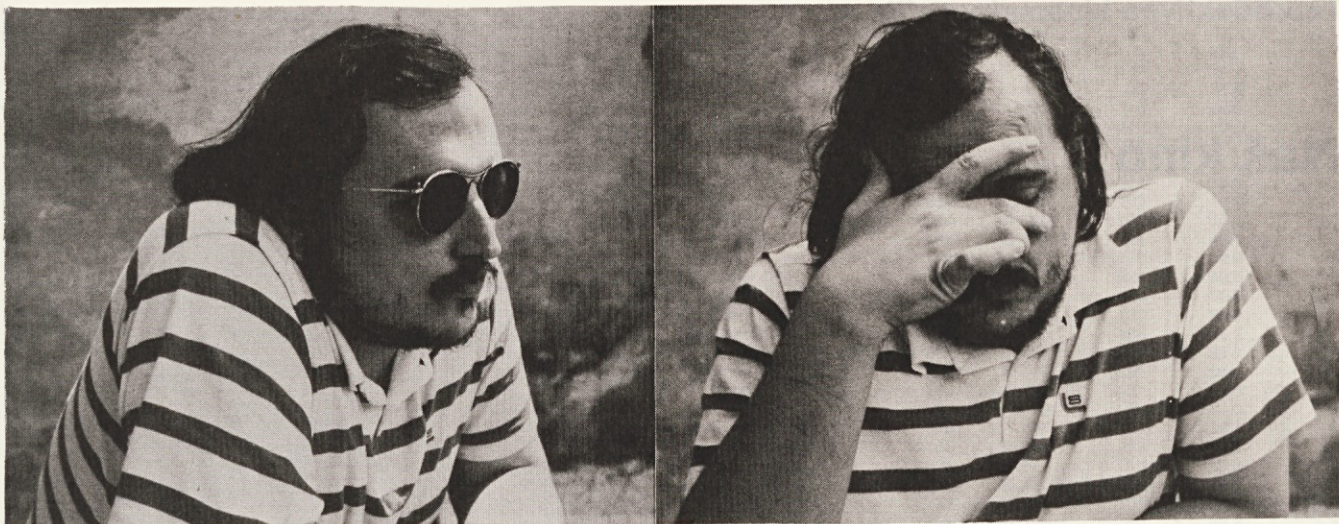
V naši mali kinematografiji vsekakor ne obstajajo možnosti za izdelovanje vseh vrst filmov. Povsem nora je misel, da bi pri nas delali filme, kot je *Vojna zvezd*. Kot paradoks pa se v jugoslovanski kinematografiji dogaja to, da nekateri hočejo izdelovati satelite, pri tem pa sploh ne pomislijo, da je zato potreben mehanizem, ki se imenuje NASSA. V tem pogledu pa je naša kinematografija še v marsičem na nivoju rokodelskih delavnic, in razumljivo je, da tako izdelani sateliti ne morejo poleteti. Avtorjeva hotenja morajo biti vedno v realnem dialogu z obstoječimi možnostmi, na katere vpliva okolje v nekem trenutku, preprosto rečeno, politična in ekonomska situacija. V tem trenutku je po moji meri, in videti je, da tudi po meri okolja, komedija.

Ekran

Kaj je v tekstih Dušana Kovačevića takega, kar ti je ponujalo material, da ustvariš dobro filmsko komedijo?

Šijan

V njih sem videl možnost, da realiziram svoj koncept filma. Ko sem bral že prvo predlogo za kasnejši film *Kdo neki tam poje*, se mi je pred očmi odvrtel »road-movie«, kar mi je blizu in v kar lahko vključim niz stvari, ki jih je mogoče tudi žanrsko opredeliti. Dušan ima tudi to vrlino, da so njegovi scenariji napisani z zelo preciznimi dialogi, polni verbalnih gagov in znotraj duhovitih situacij. Režiserjeva naloga pa je, da z razdelitvijo vlog like natančneje določi. *Kdo neki tam poje* je bil najprej scenarij za televizijski film na sodobno temo o starcu, ki potuje v Beograd, da si kupi plašč. Stopi v avtobus in tam naletí na niz likov, ki se med seboj prepirajo. Če sem iskren, sem se ob branju scenarija ujel tudi na nekoliko nore in bizarne like, ki se peljejo v tem avtobusu. Sam imam precejšen čut za bizarne na filmu. Eden izmed mojih najbolj priljubljenih režiserjev je Tod Browning s filmom *Freaks*. Pritegnejo me



z zanimivo zgodbo, ki jo velja še komu povedati in ki omogoča oblikovati serijo nenavadnih likov, potem pa še dozo bizarnega humorja, ki se, kot sem že rekel, nekako prilega moji naravi, česar me je sicer strah, da bi si priznal, toda videti je, da je to res, saj me taki teksti vse bolj in bolj privlačijo. Ta bizarnost pa se nanaša tudi na moje prejšnje besede o »mini« Hollywoodu. Kajti vsak režiser ima svojo zbirno točko, ki povezuje filmske elemente v enoten sistem. In če je pri meni ta zbirna točka bizarnost, potem je to tisto sredstvo, s katerim želim prestopiti robove vsakdanjega življenja in poskušam oblikovati »možno realnost«.

Ekran

Med mnogimi žanri, na katere se kreativno opira tvoj drugi film *Maratonci tečejo častni krog*, so razvidni vsaj štiri: horror komedija, erotični film, burleska in gangsterski film. Tvoja kreativnost pa se ne kaže samo v tem, da si jih prepletel, kar »estetski purizem« skorajda ne dopušča, ampak najprej v bistrovitosti, saj si zadel logiko njihovega delovanja. Od grozljivke in erotičnega filma si iztržil identifikacije s pogledom glavnih likov, ki se kot »subjektivni« kadri vpletajo v pripovedovanje z distance in tako s potencirano napetostjo zenejo zgodbo naprej, od gangsterskega filma in burleske pa realistično ali pa na glavo obrnjeno razmerje med vzrokom in posledico, ki gledalca v pričakovanju razrešitve neprestano drži v šahu.

Šijan

Voyeurizem je značilna poteza ameriškega filma, postopek, ki je najbolj vplival na moj način delanja filma. V ameriškem filmu dogajanje spoznavamo skozi poglede glavnih junakov, vidimo to, kar oni vidijo, in obenem tudi to, kako oni reagirajo; iz te povezave tudi mi kot gledalci reagiramo podobno. Igra z identifikacijo pogleda krepi identifikacijo z glavnimi junaki, ki je tako tuja večini evropskih filmov. V njih je dogajanje predstavljeno z neke objektivne točke, z distanco, zato tudi junake večinoma opazujemo in kot priče sledimo njihovi usodi. V okviru naše kinematografije ta postopek, ki predvsem gradi na dolgih kadrih, uporablja Žika Pavlovič, avtor, ki ga med režiserji srednje generacije najbolj cenim in spoštujem. Sam sem vezan na narativno logiko ameriškega filma, ki jo je mogoče preprosto opisati takole: vidimo igralca, ki gleda, rez, vidimo to, kar on vidi, rez, vidimo njegovo reakcijo. Tako igra pogledov kamere in igralca vodi pripoved, pri čemer pa ni pogled igralca nikdar izenačen z eksplicitnim subjektivnim kadrom,

saj že naslednji prehod na objektivno pozicijo kamere to gledališče zamaskira. In tako naprej.

Ekran

Ob koncu petdesetih let so kritiki Cahiers du Cinéma trdili, da je v ameriških popularnih filmih več politike, ideologije in družbene kritike kot pa v filmih, ki želijo biti izrecno politični in družbeno-kritični. (To sta na svoj način zelo dobro razumela tudi Stalin in Goebbels.) Pri nas pa ta vidik narativnih in komunikativnih filmov večinoma zanemarjamo in take filme večinoma uvrščamo med »čisto« zabavo.

Šijan

Ta ugotovitev kritikov Cahiers du Cinéma najbrž drži samo za ameriški film, kajti ti kritiki si v Jugoslaviji prav gotovo ne bi na omenjeni način ogledali filmov Františka Čapa. Zanimali bi jih predvsem naši »folklorni« ali pa izrazito politični filmi. Tuja kritika se podobno vede do jugoslovanskih filmov tudi danes. Od nas pričakujejo zgolj politično problematične filme, filmi, ki se s temi vprašanji ne ukvarjajo, pa jih kratko malo ne zanimajo.

Ekran

Tvoja dva filma je mogoče primerjati z Wendersovimi filmi, ki so narejeni na »ameriški način«, obenem pa govorijo predvsem o Nemčiji, s prometom z mrtvimi telesi, na drugi strani pa z iluzijo življenja, s filmom, ki je, kot pravi Bazin, »mumija trajanja« in kot tak totalna časovno-prostorska iluzija realnosti, vendar vedno nekaj preteklega. Ti dve obliki poslovanja s smrtjo, pokopališča in filmska, sta sicer v sporu, ki ga končata takrat, ko nastopi kriterij realnega življenja, ki ga zastopa Seka, ljubica lastnika kinematografa in izvoljenka najmlajšega Topaloviča. Ti idejni nastavki najbrž segajo čez umeščenost v čas pred II. svetovno vojno, ki jo najavljajo kot morečo slutnjo.

Šijan

V *Maratoncih* obstaja zaprt sistem sveta, ki dobičkonosno deluje na podlagi trgovine z mrtvimi telesi, kar naj bi bilo pravo življenje, pa spoznavamo samo prek filma, s platna in z dogajanjem pred platnom, v kino dvorani, kjer potekajo normalni človeški stiki. Film sam je koncipiran kot kino predstava, ki se prične z dokumentarnimi posnetki in konča s sežigom filma, fikcije, ki kot stilizacija življenja napolnjuje ta vmesni prostor. Za najmlajšega Topaloviča je filmska iluzija tisti pravi svet, v katerega želi pobegniti iz družinskih grobarskih šten. Toda stvari se obrnejo druga-

če. Pripoved o njegovem »naivnem«, »idealističnem« poskusu izhoda je prav gotovo mogoče prenesti tudi na nekatere aktualne pojave v našem okolju. Recimo, nobena skrivnost ni, da je pri nas zelo malo mladih ljudi na vodilnih položajih in da večinoma vse stvari, začeni s filmom, upravljajo »zreli, starejši in izkušeni ljudje«. Mladi tja do tridesetega leta mnogokrat živijo na račun svojih staršev in imajo zelo malo možnosti, da bi ustvarjalno delali. Zato se najmlajši Topalovič takšni »politiki« upre, toda okoliščine ga uklenejo v obstoječo ureditev, in ko prevzame oblast, je še mnogo hujši od tistih, proti katerim se je upiral. To je eno izmed možnih ozadij *Maratoncev*. Vendar moram poudariti, da moj namen ni delati kakšne maskirane politične filme, moja želja je delati take filme, pri katerih gledalec uživa. Sicer ne na račun poceni zabavljaštva, ampak filme, pretkane s problemi, vprašanji in konflikti, ki pa naj ne izstopajo kot vodilo pripovedi.

Ekran

Za konec zelo splošno vprašanje. Kaj meniš o jugoslovanskem filmu, ali bolje, povej nam tisto, kar smo te pozabili oziroma te nismo vprašali in te srbi na jeziku.

Šijan

Kar zadeva jugoslovansko kinematografijo kot celoto, sem precejšen pesimist. Zdi se mi, da je misel Boška Tokina, enega najbolj genialnih jugoslovanskih filmskih kritikov, ki se sprašuje, ali je jugoslovanski zavesti film tuj medij, in ugotavlja, da imata ta dva elementa zelo malo skupnega, še danes aktualna. Povojni jugoslovanski film je imel in ima niz avtentičnih in originalnih avtorjev, če omenim samo Pavloviča, Makavejeva, Žilnika . . . , vendar si je naša kinematografija vedno prizadevala, da jim čim bolj onemogoči normalno delo. Zato so, kot nekoč Čap in danes Tadić, predvsem marginalni pojavi znotraj naše kinematografije. Model našega filma so filmi z visokimi umetniškimi pretenzijami, ki so v resnici večinoma najbolj črn kič. Vsakdo, ki želi delati filme drugače, si mora poiskati svoj prostor v amorfnem jugoslovanskem kinematografskem prostoru in skuša film izzviti iz folklornega in epsko-lirskega plašča, v katerega ga objema naš filmu »neprilagodljiv« kulturni prostor.

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

reproduktivna kinematografija

Naš kino

Viktor Konjar

Oglejmo si podobo naše »kinematografske mreže«.

Na voljo imamo dokončno urejene in razporejene podatke, zbrane v Zavodu SR Slovenije za statistiko in veljavne za leto 1980. Povedo nam, da je ob izteku tega leta v Sloveniji delovalo 171 kinematografov, od tega 169 stalnih, 1 poletni in 1 potujoči.

Medtem so bili zbrani že tudi podatki za leto 1981, ki pa jih še nismo dobili in vpogled, povsem očitno pa je, da podobe naše reproduktivne kinematografije v ničemer ne spreminjajo. Stanje, kakršno je bilo zabeleženo v letu 1980, ohranja nespremenjene proporce tudi še danes.

Podatek, ki priča o 171 slovenskih kinematografih, je seveda močno relativen. Ti naši kinematografi se namreč med seboj razlikujejo po velikosti, po namembnosti, po številu predstav in obratovalnih dni na teden, po številu prikazanih filmov, po svojem statusu in tudi z ozirom na svoje siceršnje karakteristike. Dejanska upravičenost pojma »stalni kinematograf« (tisti, ki obratuje vsak dan in »izpelje« po dvoje ali troje predstav) prihaja tako v poštev ob precej manjšem številu dvoran, kot jih navaja zbirni statistični podatek. Mnoge izmed teh dvoran, razsejanih po slovenskem podeželju, se v kinematografe »prelevijo« samo občasno. V njih prikazujevanje filmov – ob drugih dejavnostih – marsikdaj celo nima prioritetenega pomena.

O tem nam nekaj temeljnih dejstev sporoča razpredelnica o »številu dni v tednu, ko so filmske predstave« in o »številu predstav na dan«.

Število dni v tednu, ko so predstave:		Število predstav na dan:
VSAK DAN	31 dvoran	po ena
5-6 dni	29 dvoran	po dve
3-4 dni	38 dvoran	po tri in več
1-2 dneva	70 dvoran	v 107 dvoranh
občasno	3 dvorane	v 41 dvoranh
		v 23 dvoranh

Iz razgranjenih števil razberemo, da imamo bolj ali manj vsakodnevni kinematograf v vsej republiki v najboljšem primeru približno šestdeset, medtem ko vsi ostali odpirajo vrata le ob koncu tedna, pa še to v glavnem le s po eno predstavo na dan, ker za večje število filmskih prireditev pač ni zadostnega interesa. (Njihova značilnost je med drugim tudi to, da dobivajo od distribucij v prikazovanje filme, katerih »eksploatacija« se je v Jugoslaviji v glavnem že iztekla, se pravi z eno-, dvo- ali večletno časovno amplitudo po odkupu licenc.)

O večji koncentraciji kinematografskih predstav ter obiskovanja kina, torej o dejanski prisotnosti kinematografskega življenja lahko govorimo samo v mestih z vrha slovenskega seznama (Ljubljana, Maribor, Celje, Nova Gorica, Kranj, Koper, Novo mesto) ter v nekaterih industrijskih krajih (kot so Jesenice, Titovo Velenje, Ravne na Koroškem, Ptuj, Domžale, Škofja Loka in Radovljica) – vsega v štirinajstih slovenskih mestih, kjer pa seveda tudi prebiva dobra polovica slovenskega prebivalstva.

O kinematografih v polnem pomenu besede je kajpak mogoče govoriti samo v primerih, ko gre za prikazovalce filmov s statusom organizacij združenega dela. Sedeži teh »podjetij« so seveda prav v mestih in v posameznih večjih industrijskih ali občinskih centrih. Nekatera izmed kinematografskih podjetij povezujejo tudi dvorane v manjših okoliških krajih. Vseh kinematografskih podjetij je v Sloveniji 14. V njihovem okviru deluje 51 kinematografskih dvoran. Večine teh organizacij združenega dela se še zmerom oklepa vzdevek »kinematografsko podjetje«. To so: Kinematografi Ljubljana, Kinematografsko podjetje Kranj, Kino podjetje Celje, Kino podjetje Maribor, Globus film – kinematografsko podjetje Koper, Kino podjetje

Nova Gorica, Koroški kinematografi Prevalje, Kinematografsko podjetje Jesenice, Kino Sora Škofja Loka, Kino Radovljica, Kino Domžale, Kinematografsko podjetje Zarja Postojna ter – kar zadeva status »podjetja« – že vprašljiva Kino Zalec in Kino Vrhnika.

»Shema« teh podjetij vsekakor ni trdna. Dejanska »podjetniška« obeležja imajo samo ljubljanska, mariborska, celjska pa morda še kranjska in koprška kinematografska organizacija.

Po velikosti in sestavi se naša kinematografska podjetja in »podjetja« med seboj precej razlikujejo. Poprej našeta: ljubljansko, mariborsko, celjsko, koprsko in kranjsko opravljajo svoje kinematografsko poslanstvo z vsakodnevnim prikazovanjem filmov v večjem številu pripojenih ter programsko, kadrovsko, tehnično in poslovno povezanih dvoran, druga spet razpolagajo le z eno samo dvorano, ali pa povezujejo po več manjših podeželskih dvoran, ki pa nimajo statusa vsakodnevnih kinematografov (primer prevaljskega, žalskega in še nekaterih podjetij.)

Ne glede na to so dvorane, vključene v kinematografska podjetja, osnovni členi v hrbtnici slovenske mreže, medtem ko so preostali v statistiko zajeti kinematografi zanj tako v kulturnem kot v družbenoekonomskem pogledu relativno manj pomembni. Relativna je tudi njihova pomembnost za splošno družbeno raven oziroma standard posameznih krajev, kar je od primera do primera različno. Gre, v večini primerov, za »kinosekcije« v okviru krajevnih kulturno-prosvetnih društev (takih je 81 slovenskih kinematografov), a tudi v okviru delavskih univerz, občinskih zvez kulturnih organizacij, zavodov za kulturo, delavskih domov, krajevnih skupnosti, komunalnih in trgovskih podjetij, gasilskih društev, sindikalnih organizacij in celo telesnovzgojnih društev Partizan, kar vse opozarja na izrazito raznolikost in torej statusno neenovitost sestava slovenske kinematografske mreže.

Posledica te raznolike organiziranosti kinematografov je neenakomerna razporedenost t. i. kinofikacije po slovenskem ozemlju. Posamezni predeli Slovenije imajo dokaj gosto omrežje kinematografov, ponekod drugod (denimo v Prekmurju) pa so posejani zelo na redko. O tem pričajo statistični podatki, katerih motiv je beleženje števila gledalcev na kinematograf. V nekaterih slovenskih občinah »gravitira« na en kinematograf le po nekaj tisoč prebivalcev (denimo: v občini Zagorje ob Savi – po 4105, v občini Zalec – po 5187, v občini Ribnica na Dolenjskem – po 4076 in podobno), spet drugod pa kar po več deset tisoč prebivalcev (na primer v Murski Soboti – po 32.681, v Kranju – po 32.993, v Kopru – po 42.274 itn.) Seveda pa se ob pogledu na te številke nemudoma izkaže, da podatki iz te rubrike ne podajajo podobe o moči in pomenu kinematografske dejavnosti v posameznih okoljih (na nobenem izmed obeh »polov« gostote) – in se nanje v tej zvezi ni mogoče sklicevati: kinematografska dejavnost v Ribnici na Dolenjskem, kjer imajo po en kinematograf na vsakih 4000 prebivalcev, ni seveda prav nič bolj razvita od kinematografske dejavnosti na območju Kranja, kjer je gostota prebivalstva neprimerno večja in imajo po en kinematograf na 32.000 prebivalcev; prej obratno. Že na prvi pogled je očitno, da kinematografska dogajanja v krajih, kot so Zalec, Zagorje ob Savi, Trebnje, Radlje in njim podobni, čeprav izkazujejo ugodnejše razmerje med številom prebivalcev in številom kinematografov, niso v prednosti pred mesti, kot so Koper, Kranj, Nova Gorica in še nekatera. Odločilnega pomena pri merjenju moči »instalirane kinematografske mreže« so zatorej nekateri drugi kazalci njenega vpliva.

V povprečju »pride« v Sloveniji na en kinematograf po 11.167 prebivalcev – oziroma po 38 prebivalcev na vsak kinematografski sedež (teh je v naši republiki suma sumarum 50.463 – povprečno po 295 sedežev na dvorano.) Bistveno večjih dvoran je malo, bistveno

Film kot industrija

Martin Osterland

Na temelju kinematografske tehnike, ki se je razvila ob koncu stoletja, je nastala¹ institucija, ki jo je kasneje Ilija Erenburg, s tem da je pokazal na industrijski aspekt, označil z etiketo »tovarna sanj«. Ta oznaka, ki jo je od takrat naprej rada uporabljala kulturniška kritika, se, seveda, ne nanaša zgolj na nematerialno naravo proizvoda in na posebnost nerokodelskega načina proizvodnje, temveč lahko velja za geslo celotnega filmskega gospodarstva, ki sega od priprave prek prodaje do predvajanja v kinematografu. Ker v vsaki izmed teh faz pri osebu, opremi in organizaciji stalno nekaj narašča, Hagemann celo meni, da je to prava »veleindustrija«. ² Film se od navadne rokodelsko umetniške proizvodnje kulturnih dobrin razlikuje po razvrstitvi, velikosti, načinu delovanja in gospodarjenja, po zapletenih tehničnih pripomočkih in akumulaciji delovnih moči, prav tako pa so večji tudi denarni stroški. ³

Proizvodna podjetja imajo nenavadno velik konstantni kapital – sem so všeti ateljeji, tehnična oprema, surovine itn. – v primeri s konstantnim kapitalom je razpoložljivega denarja relativno malo. Tveganje pri investiranju kapitala v filmsko proizvodnjo je v glavnem posebno veliko, saj na področju proizvodnje, prav tako na področju porabe, ne sme priti do težko predvidljive negotovosti. ⁴ Ne glede na vsakokratno tržno stanje so filmski producenti pogosto prisiljeni, da izgotovljene filme takoj predvajajo v kinematografih, ker z denarjem, ki priteka nazaj, financirajo novo proizvodnjo in tako izkoristijo zmogljivosti. Na ta način pride – gledano tržno gospodarsko – do skoraj kronično prevelike ponudbe, s katero si – če niti ne upoštevamo konkurence drugih medijev – filmski proizvajalci med seboj konkurirajo: kakor sta dokazala Sobotka in Dadek, ⁵ je to doslej v deželah s kapitalistično ureditvijo navsezadnje vselej pripeljalo do »kuriozuma deficitarnega gospodarjenja proizvodnje«. Filmska proizvodnja na trgu, kjer je ponudba izdatno višja od povpraševanja, je izrecno spekulativno početje, pri katerem ponudnik zdaj dobiva, zdaj zgublja. Vsak izmed udeleženih se zaveda, da mora pri delitvi nekdo tudi zgubiti, a sleherni upa, da to ne bo on. Ker dobi film šele čez nekaj časa in ob primernem obisku s predvajanjem svoje izdatke nazaj, pri tem pa dobi proizvodnja le petino celotnega dohodka ⁷ –, postane osrednji dejavnik podjetje, ki posreduje prodajo in ki mu producent prepusti bistvene tržne dispozičije. To podjetje si vnaprej plačuje proizvodnjo, ⁸ priskrbi, če je potrebno, bančna posojila ali državna poročstva ter se s pomočjo tako imenovanega slepega in blokovnega knjiženja zavaruje pri lastnikih kinematografov, da se obvežejo prevzeti celotno filmsko proizvodnjo. ⁹ Pri odločilnem položaju podjetja, ima filmska gospodarska struktura pomemben poudarek. Producentu je že vnaprej onemogočeno, da bi prevzel gospodarsko iniciativo, on ni več ustvarjalec filma, temveč le še prevzame naročilo. ¹⁰

Kakor je proizvodnja v znatni meri odvisna od podjetja in pod njegovim vplivom, tako je podjetje odvisno od onih, ki dajejo denar, ki jim je porok za posojila. Če na primer film financirajo z zagotovitvijo posojevalca prek banke, si banka pridrži pravico, da vpliva na poslovno vodenje proizvodnega podjetja, filmske projekte, ki jih je treba financirati, glede pregleda na size, na proizvodni štab, zasedbo itn., zahteva od posojiljemalca tako imenovane omejitve posojila in zahteva pogled v gospodarske razmere s predložitvijo bilance, nadzorovanjem stroškov in še kaj drugega. ¹¹ Vpliv na filmsko proizvodnjo ni šibkejši, če država s poroštvi ali drugimi pomožnimi merili omogoča proizvajanje filmov. ¹² Kalbus se npr. v zvezi s poroštenimi akcijami Zveze in Dežel v letih 1950–1957, pritožuje, »da vedno bolj očitno tendenca odločujočih vladnih instanc, da po ovinikih, prek odobritve posojila, z nekakšno cenzuro posegajo v privatne gospodarske dejavnosti«. Legitimna je pravica ugovora poroštenih družb in njihovih nadzornih organov, da je »kritika postala ne-

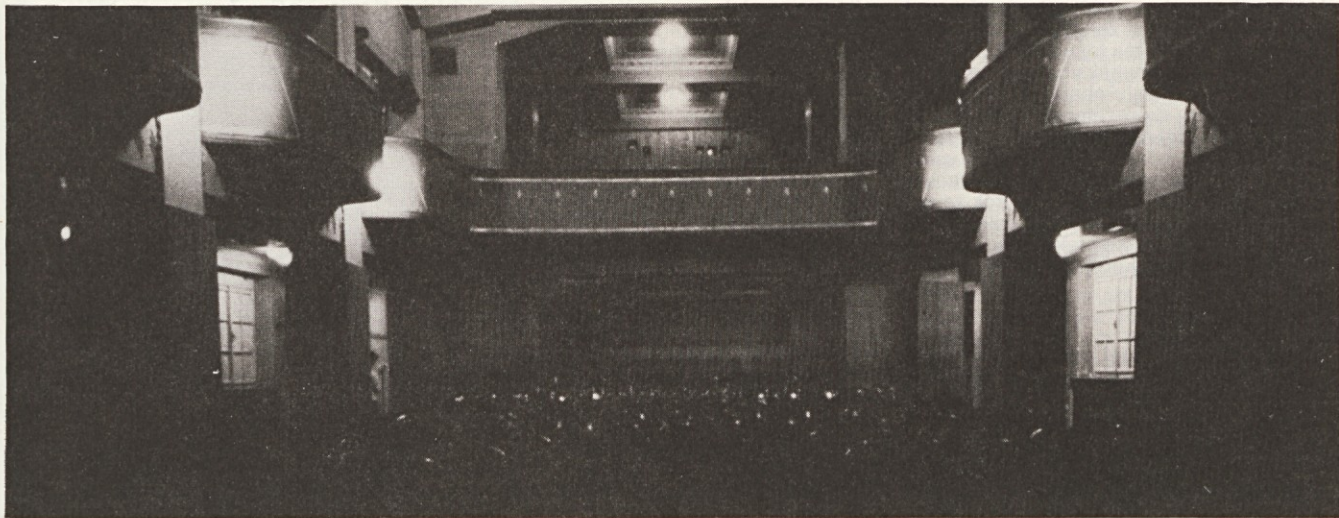
varna«. ¹³ Poleg tega vpliva so na finančnih temeljih državi odprte še druge možnosti za nadzor: s cenzuro ali udeležbo pri tako imenovanem samonadzorovanju filmskega gospodarstva. ¹⁴

Filmsko gospodarstvo se poskuša spopasti z odvisnostjo od dajalcev denarja s tem, da se potruži ustvariti filmom »universal appeal« in da jih izvaža. Koprodukcije z tujimi podjetji olajšujejo vstop v njihove države, ki z omejevanjem uvoza pogosto varujejo domači film. ¹⁵ Poleg tega filmsko gospodarstvo zmanjšuje tveganje tako, da se z različnimi oblikami delnih koncentracij brani neljube konkurence: tako imamo kapitalске in surovinске monopole, združene za porazdelitve, verige kinematografov itn. ¹⁶

Zaradi znatne porabe denarja in ustreznega tveganja kapitala se filmsko gospodarstvo ni samo organiziralo na način, ki ga ni mogoče primerjati s tradicionalnimi oblikami umetniškega ustvarjanja in distribucije – tudi sam način proizvodnje se razlikuje od nekdanje »ustvaritve umetnine«. Stroga delitev dela, ki jo Morin primerja celo z delom za tekočim trakom, ¹⁵ razbije enotnost umetniške proizvodnje. Režiser, pisec scenarija, producent, vodja proizvodnje, kamermani, arhitekti, tehniki, igralci int., vsi skupaj naredijo film, z vsemi posebnostmi, v enem delovnem postopku. Sicer je po pravilih hierarhija relativno močna, in navadno se režiser podpisuje kot »ustvarjalec« filma, vendar pri večini filmov komaj opazimo individualni vpliv. Režiser se ravna po režijski knjigi, se podvrže producentovim predstavam, ugodni zahtevam filmske zvezde in željam kamermana ter narobe. ¹⁸ Ta, teamska kooperacija, ki je v industrijski proizvodnji običajna, je po Hagemannu v nasprotju z mnenjem, da pride umetnina lahko »načelno le iz enih možganov in enega srca.« ¹⁹

Zaradi tega radi opozarjajo na način proizvodnje z deljenim delom, da bi upravičili trditev, da film nima nič skupnega z umetnostjo, temveč je zgolj industrijski proizvod. To je nedvomno, vendar gotovo ne zato, ker ga napravi skupina. Samoumevno je namreč, da bi lahko ustvarjala filme tudi delovna in proizvodna skupnost, ki bi temeljila na vzajemnem delu. Potem bi jim dali oznako »umetnina«, saj si z umetnino očitno predstavljajo proizvod individualnega delovnega načina. ²⁰ Temu ne stoji nasproti načelo kolektivnega dela temveč ekonomske razmere, v katerih nastajajo filmi. Pogosto podvržen strogi gospodarski kalkulaciji, odvisen od administrativnih posegov, dolžan spoštovati časovno – stroškovni načrt in odvisen od proizvodnih sredstev, ki niso njegova, lahko filmski team, ali tisti, ki je na vrhu hierarhije, ali posameznik, ki v personalnem združenju prevzame več funkcij, lahko le v zelo omejenem obsegu uveljavi svoje predstave. Številni režiserji sicer resda uživajo relativno neodvisnost in svoje filme uveljavljajo kot nezamenljivo svoje, a to neodvisnost jim priznavajo le, če so bili njihovi filmi rentabilni. Tudi oni so podvrženi zakonu tržišča. Film se že od vsega začetka ne ravna po vidikih, ki so primerni filmu kot umetniškemu izraznemu sredstvu, temveč po vidikih, ki ustrezajo filmu kot trznemu blagu. ²¹ To še bolj neprikrito pove Adam, ko piše, da rabi film »po eni strani zadovoljiv potrebi porabnikov, po drugi strani pa optimalni porabi vloženega kapitala. Visoka potreba kapitala v filmski proizvodnji ne dovoljuje izdelave filmov, ki so sami sebi namen. Noben umetnik si ne more dovoliti, da bi napravil film samo zato, da bi z njim preskusil svojo umetniško moč izražanja.« ²²

Tveganje proizvodnje in kapitala zato poleg delitve dela zahteva, da filmsko proizvodnjo pospešijo z racionalizacijo dela, saj lahko tako prihranijo stroške in čas. K temu spada metoda, da prizorov ne snemajo po vrstnem redu, kakor jih bodo pozneje predvajali na filmskem platnu, temveč da neodvisno posnamejo scenske skupine z istimi dekorji, igralci, pokrajino itn. Tudi časovno detajlirani načrti, ki natančno pripravijo vsak prizor ter komaj dovoljujejo impro-



vizacijo, lahko pospešijo proces snemanja. Korežiserji imajo pri veleproizvodnjah včasih nalogo, da posebej snemajo posamezne komplekse prizorov, ki jih potem vstavijo v film. Vstavijo se tudi standardni izrezki filmov – npr. gore, pokrajine z jezeri – ki so vskladiščeni v arhivih ter jih uporabijo, kadar je pač treba. Podobno je pri tako imenovanih vzvratnih projekcijah, filmanih ozadjih (npr. avtomobilske vožnje, katastrofe, živahni prizori s ceste), pred katerimi igrajo igralci v ateljeju, ozadja pa pri tem projicirajo na platno, tako da se prikazujejo kot originalno ozadje. Končno bi lahko omenili tudi druge tehnične in optične postopke trikov, ter tudi večkratno uporabo istih kostumov, stavb, pokrajine itn.

Ti napor, da bi racionalizirali bolj kompleksen proizvodni postopek, se v neki meri prenesejo tudi na sam proizvod, pri tem pa je namen, da bi zmanjšali tveganje prodaje, v manjši meri pa gre za redukcijo proizvodnih stroškov. Zagotovljeno prodajo obeta npr. filmanje že uspešnih gledaliških del, romanov in slikanic. Praktično ni tako imenovanega bestsellerja ali uspešnega gledališkega klasika, katerega uspeh ne bi uporabili filmski producenti.²³ Drugo sredstvo za zmanjševanje tveganja so nadaljevanke, ki razdrobijo dogajanje v posamezne filme (npr. *Vojna in mir*, I–IV) ter na ta način zbudijo željo po ogledu vseh delov filma. Tudi na novo ali ponovno (remake) filmanje nekoč nemih ali tonskih filmov oziroma literarnih predlog (npr. *Grof Monte Christo*, *Beraška opera*), obeta relativno manjše tveganje pri prodaji. Ena izmed variant tega postopka je ponovna uprizoritev starih, nekoč uspešnih filmov, ki ji po eni strani ustreza, da filme po nekem določenem času umaknejo iz obtoka in kopije deloma celo uničijo. K temu spada končno tudi serijski film, ki ga ponavljajo v variacijah in navadno z istimi igralci (npr. *Tarzan*, *Frankenstein*, *James Bond*), ker se je recept teh postopkov obnesel. Prav pri tem postopku se pokaže to, čemur na splošno pravimo »standardiziranje filmske proizvodnje«.

Izhajajoč iz domneve, da imajo vsi ljudje iste temeljne potrebe in nekaj skupnih značilnosti, katerim naj bi ustrezale enostvane oblike zadovoljevanja, poskušata filmska industrija uravnovesiti negotovo razmerje med stroški in dohodkom tako, da proizvajata filme, ki lahko v idealnem primeru pritegnejo ljudi katerekoli starosti, katerega-koli statusa in katerekoli narodnosti. Ta špekulacija s stalnimi željami občinstva pripelje do filmskih tipov z dokazano dobrim tržiščem. Uspešne teme in poteki dogajanja – kot npr. domovinski tržiščem ali vojaške komedije, ki potem prerastejo v prave »valove« – se sestavljajo po vedno bolj ali manj enotni shemi, in z majhnimi variacijami, vedno znova s tipi vrst: ti stereotipni vzorci dogajanja, z običajnim happy endom, si pridobijo standardizirane poteze.²⁴ Podobno je s figurami v dejanjih, ki se stalno ponavljajo. »Ustvarijo se standardni tipi, pri katerih so najizrazitejše tiste lastnosti in značilnosti značaja, ki pri množici potrošnikov veljajo za tipične.«²⁵ Hofstätter pripominja, »da lahko v filmih vseh dežel – celo v japonskih – prepoznamo intrigante, junaka, malomeščana in modrijana že po njegovi fiziognomiji in še preden se nam je v poteku dogajanja predstavil kot nosilec ustrezne vloge.«²⁶

Vsekakor je ena izmed potreb, s katerimi špekulirajo filmski producenti, tudi njihov problem: potreba po spremembi. Standardiziranje je namreč hkrati tudi ponavljanje; formule se izrabijo in če producent noče postati žrtev svoje vere v standarde, ki so se obnesli in so brez tveganja, jih je treba nadomestiti z novimi. Poleg tega je standardiziranje neodvisnim producentom in režiserjem odprlo nove možnosti, tako da jim je uspelo z majhnimi stroški za mogoče sicer omejeno občinstvo narediti tematsko in ali formalno neobrabljene filme. Zato so tudi doslej še zmerom praktično opustili trditve, ki jo je v filmski industriji sicer pogosto slišati, da namreč pri nekaterih snoveh ni mogoče snemati filmov, ker zanje ni zanimaja pri ob-

činstvu.²⁷ Seveda, »vedno kadar se kdo oddalji od formule in je pri tem uspešen, postane ta oddaljitev nova formula.«²⁸ Tu se pokaže očitna dilema, v kateri tičijo filmski producenti: po eni strani morajo svoj kapital optimalno izkoristiti, to je, pridobiti morajo čimveč gledalcev in iz njih po možnosti brez tveganja narediti uporabnike že uspešnih filmskih tipov, po drugi strani pa se morajo ločiti od konkurence in vzorcev, ki so se obnesli, da bi tako lahko poudarili enkratnost in izvornost in ju finančno izkoristili. Relativna enotnost nekaterih filmskih vrst zaradi tega vzporedno poteka z relativno mnogovrstnostjo filmov, ki se izmikajo običajni tipologiji. Tako se nam lahko posreči, da le redkokdaj tvegamo denarno izgubo. Trdnejši je izhod iz dileme, če se držimo zanesljivih vzorcev ali če si upamo napraviti nekaj novega, tako da smo nad reklamo: to, kar se je obneslo, naredimo še bolj razburljivo, še boljše, še bolj pustolovsko. Reklama naj bi »prilagodila potrebo produkciji« in »onemogočila, da bi se struktura potrebe v celoti spremenila.«²⁹ Če se torej brez tveganja zanesemo na standarde, hkrati k temu šele negovarjamo občinstvo z drago reklamo. Reklama daje standardizirano podporo s tem, da pri občinstvu poveličuje tipe, ki jih potem na željo občinstva ponuja.³⁰ Vsekakor poudarjene posebnosti ne ustvarjajo toliko distance do propagiranja standarda, kolikor pokažejo razdaljo od konkurence ali od predhodnika. Filmska kritika, ki se v nemajhnem obsegu brez ugovora že vnaprej formulirane tekste oddelka za filmsko reklamo, krepi dejstvo, kako učinkovito naj bi ocenjevali.³¹

Reklama pa ne pokriva samo filma, temveč tudi njegove udeležence, predvsem tako imenovano zvezdo, ki naj bi premagala dilemo med standardiziranjem in originalnostjo. Zvezda naj bi v sebi združevala znariti in individualni tip. Ne redko vsem propagandističnim predpostavkam na začetku (*Rühmannov film*), zvezda »nadindividualizira« (*Morin*) film, in je tako domnevno poročstvo za izvornost. Toda tudi tu je očitna specializacija značajev, ki jo samo priložnostno trgajo novi neizrabljeni obrazi, pa tudi igralci – laiki. Od šablone vlog³² se pravzaprav ni mogoče oddaljiti in za popularno osebnost zvezde, ki jo je ustavilo javno delo podeljevalca vloge, se pokaže, da je psevdo-individualnost – zgolj prepoznavni znak – psevdo-individualnost, ki jo s pomočjo uigravanja prav kakor filme nadzoruje merilo uspešnosti.³³

Čeprav standardizacija filmov in specializiranje igralcev posojata daljnosežno delitev dela in odprav so predpostavke racionalizacije pri izdelavi podobne tovarniškim metodam množične serijske proizvodnje, pa filmske proizvodnje navsezadnje le ni mogoče primerjati s serijsko. Vsak film načrtujejo posebej in ga vsakokrat izdelajo v novem procesu izdelave, ki po pravilu traja od pol leta do enega leta. Potreba, da napravimo končne proizvode, čeprav se v praksi največkrat eden od drugega le neznatno razlikujejo, v najstrožji meri izključuje množično proizvodnjo. Dadek zato meni, da je popolnoma neustrezno, če »filmsko izdelavo razglašajo za množično ali serijsko proizvodnjo«. Film naj bi bil »individualna dobrina in zaradi velikosti proizvodnega ter podjetniškega aparata bi morali videti v njem rezultat veletehniškega industrijsko-proizvodnega procesa.«³⁴

Če pa gledamo, kot na primer *Patalas*,³⁵ na ta problem s strani porabe, potem je oznaka množilni produkt vendarle po svoje upravičena. Ker je mogoče izdelati poljubno veliko kopij, ki jih je mogoče poljubno predvajati, je vsak film mogoče konsumirati v neomejenem številu porabniških aktov, ki imajo vsi enako ceno.³⁶ Kvalitete filmskega blaga se zato ne določa s ceno, katere »enoličnost« (zabrisje) vse razlike v količini dela in stroškov, potrebnih za izgotovitev proizvodov, in (jih) izenači (ožigosa) z množičnim blagom.«³⁷



filmski potopis

Od strani do strani

Film skozi simptom

Bogdan Lešnik

rav moramo reči, da je Russelov film mogoče brati tudi bolj dvoumno in mu je v tem primeru Pink precej blizu. Postane namreč vodja nacističnega gibanja, podobnega angleški National Front, z natančnimi kriteriji za »prav« in »narobe«, pri čemer je jasno, da je »narobe« (tujce, perverznejše itn.) treba pri priči iztrebiti.

Film se kar dolgo, če smemo tako reči, pomika po robu, potem pa sune subjekt tja, kjer boli. In to je seveda realistična stran. S tem pa je prekršil pravilo komercialnega filma in nazadnje najbrž niti ne bo tako uspešen.

3. Vrnitev realnega

S tem pa teme vzgoje in izboraževanja še ni konec. Napake se namreč ponavljajo.

Zgled za to je mladi Alex iz filma *A Clockwork Orange* ali *Peklenska pomaranča*, kot so to prevedli pri nas. Med tolikimi racionalnimi potezami naše kulturne politike take poteze mučno blestijo. Prevedli so knjigo Anthonyja Burgessa, nočejo pa predvajati filma Stanleya Kubricka (1971), ki je že bil nekoč na Festu in o katerem so sicer pripravljene govornice v superlativih. In še filma, ki je posnet natanko po knjigi.

A to ni prvič: ravno tako je mogoče kupiti prevod (resda v srbohrvaščino) knjige markiza de Sada *120 dni Sodome*, nič pa ne kaže, da bomo pri nas kdaj videli Pasolinijev film. Čeprav ta ni narejen tako zelo po knjigi. A pustimo ga za kasneje.

Film ja pač radikalen diskurz.

Vrnimo s k Alexu. Mimogrede, igra ga Malcolm McDowell, tudi junak filmov *If...** in *Caligula*. Igra ga odlično, bolj je angleški kot kdajkoli. Film je seveda sicer ameriški. To »neskladje«, natančneje jezikovni element, je pomemben element filma.

Že v knjigi je ta element pomemben. Poudari ga uporaba ruskih besed v sicer izbrani angleščini. V filmu pa hkrati nastopita še svečana dikcija in *cockney*. Petnajstletni Alex je razsvetljeni vodja tolpe mladih huliganov, ki razsajajo po zapuščenih cestah bližnje prihodnosti in so sploh gospodarji tam, kamor roka oblasti (tj. njenih policajev) ne seže. Da pa se policaji rekrutirajo prav iz najbolj neumnih članov tolpe (kakršen je Dim), je gotovo čisto natolcevanje in podcenjevanje policije.

Zato se rajši pomudimo ob razmerjih, ki živirajo iz filmske obdelave.

Prejse se mi je zapisalo, da je film radikalen diskurz. Zdi se, da je nekatere stvari –

velja zlasti za nasilje in spolnost, to temeljno pojmovano dvojico iz razprav o vzgoji – veliko manj nevarno brati, kakor jih gledati. Res je, da gre skopičnemu registru (kamor sodi tudi »prepričati se na lastne oči«, ta temeljni argument »osvobodjenosti« informacij, ki ga najmočnejše podpirajo TV poročila) manj zaupati kakor verbalnemu. Skopični register namreč učinkuje, kakor da ne vara. In razen tega prav iz njega izvira pojem spektakularnega, se pravi, po Verbincu, tega kar zbuja pozornost, ali celo kričečega.

Kubrickov film ne igra na to, da bi bil paša za oči. Naravnost travmatično vztraja v zmeraj istih scenah, jih zapuša in se spet vrača vanje. Pogosta raba širokokotnih objektivov zoži prostor do tolikšne utesnjenosti, da bi človek najraje zbežal. Alex pa seveda nima kam ubežati.

Ko mu – po metodi »averzivne terapije«, ki ni nikaka znanstvena fantastika, temveč prakticerana metoda – izbijejo spolnost in nasilje iz glave, se mora še enkrat pojaviti na vseh prizoriščih, ki jih je obiskal kot nasilnež. Samo da je zdaj on sam žrtev maščevalnega nasilja prej »ponižanih in razžaljenih«. Mednje se vključita tudi nekdanja Alexova tovariša, zdaj policaja, in se z vso naslodo maščujeta nekdanjemu šefu. Je zato čudno, če se »prevzgoja« ponesreči? Če je za junakovo preživetje nujno, da se otrese privzgojenih mehanizmov (odpora do vsega v zvezi s spolnostjo in nasiljem)?

Alex je zares ozdravljen – torej ozdravljen od zdravljenja – šele tedaj, ko spet postane tak, kakršen je bil pred tem. Spet poslušaja klasično glasbo – ta vrh zahodne kulture, ki je v celoti povezan z njegovim načinom življenja in so mu ga med zdravljenjem-prevzgojo prav zato odvzeli.

Kaj pomeni Alexu klasika? Kako se more on, tako očitno proizvod »nove dobe«, navezati na nekaj tako ekskluzivnega kot je klasična glasba?

Eden od odgovorov bi lahko bil, da klasika prinaša jasno razločevanje vrednosti in brezpogojne urejenosti. In njen »kulturni kod« nikakor ne izključuje spolnosti in nasilja. Nasprotno, združuje ju v že pozabljenem, orgazmično *joie de vivre*.

Alex je v resnici apostol visokega reda. O tem ne priča, o moji bratje, samo njegova radost, radost, radost ob Ludwigu van, marveč tudi njegova izjemna, arhaična in z ruskimi izrazi pretkana obredna govorica. *A Clockwork Orange* že dolgo vnaprej predvidi učinke »we don't need no education« in usmerjenega izobraževanja. Kajti vrnitev klasike je strašna.

4. Kdo se boji črne volkulje?

Mladi Alex ima na svojih bojnih pohodih zmerom naličeno levo oko.

Ena od značilnosti meščanske družbe je »kultura preoblačenja«. Pri tem ne mislim na oblačenje »v čisto«, temveč na preoblačenje »za priložnosti«. In čemu drugemu naj to preoblačenje rabi, če ne zapeljevanju pogleda Drugega?

S tem pa je transvestizem, sicer marginalna artikulacija spolne pulzije, vpisan v srce družbe, ki ima transvestizem za perverzijo.

»Ha,« boste rekli, »ampak transvestizem je vezan neposredno na spolno zadovoljitev, ne na sceno osvajanja.«

Popolnoma točno! Toda spolna zadovoljitev je »vpisana v srce« scene osvajanja.

»Toda to je samo analogija,« boste zavpili.

Tukaj se začnem braniti: saj vas želim samo zabavati, saj sploh nočem piskati kdove kakšne teorije... Razen tega analogija

1. Zgodba

Pot me je zanesla mimo številnih kinematografov. V nekatere sem zavil. Druge sem samo obšel. Tu in tam sem se obotavljal. Včasih sem želel kaj videti, pa ni bilo na sporedu.

Želel videti? Do utrujenosti! Bile pa so seveda različne stvari... In tako sem hodil od ene do druge, da sem obrusil noge in mi je počila guma na avtu.

2. Z glavo do zidu

Alan Parker je napravil dober film, vrteli so ga v Unionu. Imenoval se je *Slava* (Fame). Teme študija na umetniški akademiji se je kasneje lotil tudi Miša Radivojevič v *Živeti kot vsi normalni ljudje*. Mogoče je, da nam ta dva filma odpirata pravilno perspektivo za take šole. Eden za kapitalistično, drugi za socialistično varianto. Če se omejimo na to, priznam, precej nezanesljivo referenco, se zdi, da je slednja veliko hitreje pripravljena reducirati t. i. umetniško produkcijo na retoriko meta-diskurza (govorjenja o...) in karkoli že je osebni šarm kandidatov.

*Pink Floyd The Wall** je najprej zelo znana glasba, potem pa novi (1982) Parkerjev film. Spet narejen za uspešnico, spet ne slab in spet na temo usmerjenega izobraževanja. Spremljamo razvoj junaka, ime mu je Pink, od zgodnjega otroštva skozi šolanje do končnega proizvoda. Zlasti animirane sekvence (ki jih utegne biti tretjina) so nabite z metaforami vzgojnih učinkov: od korakanja kladiv do kitajskega zidu intelektualne formacije.

Revolucionarna razsežnost, znana iz naslovnega hita (*»we don't need no education, we don't need no thought control, no dark sarcasm in the classroom, teacher leave the kids alone«*), je precej dvomljiva, če tudi bi napotila k dejanskemu odpravljanju ali bojkotiranju šole. Kajti že institucija si dovolj prizadeva, da napravi šolanje neznošno.

Parker je sprejel ta dvom in mu sledil do radikalnih konsekvenc. Že mogoče, da *we don't need etc.*, ampak podoba, ki ob tem nastaja, je podoba pevskega zbora pred strelskim vodom. Ali meketajočih ovc pred klančino.

Šola postaja zmeraj bolj privilegij, zato si lahko privoščijo neznošnost. Zunaj nje so še hujski zapori.

Kakšen je torej Pink kot proizvod – na eni strani vzgoje, njenega »sarkazma«, na drugi pa vse hujske reakcije nanjo, ki bi ji nemara lahko rekli šolska fobija? Ne kakršen *Tommy*, ne guru v razsvetljenje, čep-

ni čisto neuporabna. Psihijatrija je na primer na popolnoma enak način z mejnih področij – nevroz – dobila »normalne« osebne strukture: histerično, anankastično-obsesivno, depresivno in shizoidno.

Zdaj boste samo skomignili z rameni, ker si o psihijatriji pač mislite svoje.

Lahko bi se začel sklicevati na Freudovo odkritje, da se nevrotični mehanizmi pojavljajo pri »zdravih« na način, ki se od nevrotičnega razlikuje samo po tem, da uspe. Kjer ti mehanizmi ne uspejo, ponavljajo svoje delo ali vztrajajo in rodijo nevrotični simptom. V čem poskušajo uspeti, je menda jasno: v krpanju razmerja z Drugim.

Perverznost je Freud formuliral kot »negativno nevroz«, to pa zato, ker »infantilne seksualnosti« (perverznejše je zmeraj regresivna) ne zadene osnovni mehanizem psihičnega aparata: potlačitev.

Tedaj se to, kar je sicer potlačeno, vrača na samem mestu potlačitve: ne, jaz nisem transvestit, jaz se samo preoblačim.

Kakorkoli, če upoštevamo mehanizem potlačitve, ki organizira spolno pulzijo v govorici nezavednega – se pravi, zaradi katerega govorimo o »latentnih pulzijah«, potem se zdi, da je spolni užitek, kakršenkoli že, zmeraj razpet med edino zanesljivo artikulacijo spolne pulzije – polimorfno perverzno – in edinim realnim ciljem spolne pulzije, tj. fukom v najbolj dobesednem pomenu besede. Žrtev prvega (užitka lastnega telesa) v korist Drugega pa izpisuje bilanco, ki je ni mogoče meriti drugače kot s pulzijo smrti.

No, to je samo dolg uvod v pogovor o filmu Jima Sharmana *The Rocky Horror Picture Show**** (1975), ki se od filma – razkošne transvestitske fešte – kar precej razlikuje. Film se namreč ničesar ne sprašuje, on se preprosto gre. Ampak zato je – v skladu z zgornj povdanim – njegov konec resnično tragičen.

Pogovor pa se od uvoda razlikuje po tem, da je kratek. In snov naslednjega poglavja je že nakazana.

5. Funkcija X

Brezimni pornografski film – označili ga bomo kar z (...) – sestavlja iz kakih desetih sklenjenih enot: vsaka se prične z (daljšim ali krajšim) uvajanjem, potem brez ovinkarjenja preide k bistvu in se konča z ejakulacijo. Konča ostro – takoj je na vrsti nova sekvenca uvajanja. Film je lepljenka krajših filmov, ki do podrobnosti enako razvijajo zgodbo fuka. Kakor za otroke, ki hočejo zmeraj do podrobnosti enako pravljico. Variacije v številu igralcev (2, 3 ali 4) in občevalnih pozicijah so tiste minimalne spremembe, ki preprečujejo, da bi kakor otroci ob pravljici zaspali.

Prva razločevalna poteza pornografskih filmov ostane: ponavljanje. Variacije so omejene na osnovni motiv: prikaz spolnega akta. Vse kar je še zraven, je navsek, stkan iz zmeraj istih pomenov: spolni odnos.

Pornografski film pozna malo »spolnih variant« (homoseksualne, transseksualne, S/M), omejene so na publikacije iz *sexshops*, če pa jih že, so to različne podvrsti in se tudi predvajajo posebej. Edina »varianta« v tem smislu je dejstvo, da je ženska tudi v navadni heteroseksualni pornografiji zmeraj lahko biseksualna.

Že iz povedanega je očitno, da ima žanr pornografije svoje natančno določene zakone. Daleč smo od tega, da bi pornografija pomenila »pokazati vse« – nasprotno,

pokazati je treba samo natančno določene stvari. Kar ni spolni akt, ima svoje mesto samo, kjer napeljuje k njemu. Zakoni pornografije so presenetljivo restriktivni.

Opisal bom nekatere med temi zakoni. Pri tem se bom opiral na članek Alaina in Bruna Minarda v 3. številki revije *l'Ane* (Pariz 1981). Ta »freudovski magazin« izdaja založba z zabavnim imenom *Analyse Nouvelle Expérience* (Izkušnja nove analize ali Analiziraj novo izkušnjo). Članek sam je zgolj opis načina produkcije. Analiza je torej, če bi že hoteli, povsem na naši strani.

Naslov članka je *Fonctions du X*. X je seveda cenzorjev vpis, križ izganjalca ali analifabetov podpis.

Toda ta poteza ni tudi razločevalna poteza pornografije. Francozi takih znakov uradno ne uporabljajo, Angleži npr. pa z X zaznamujejo tudi dobršen del produkcije, ki pride na platno »javne« distribucije. Dovolj je, da je na njem prikazan spolni organ. Ali beseda, ki imenuje njega ali njegovo delovanje. Pač ena tistih besed, ki jih v vseh jezikih poznamo kot – tukaj sem nenadoma v zadregi: to navsezadnje niso posvke, četudi je morda interpelacija njihova osnovna funkcija, izrazi kot »grde besede« pa ne povejo ničesar. Razen seveda kakemu jezikovnemu čistilcu. Poleg tega pod križ pada tudi »ekstremno prikazovanje nasilja«. X v teh primerih preprosto pomeni: prepovedano za mladoletne. Razloči populacijo, ne filmov.

Zdaj bi seveda lahko vprašali, kakšno zvezo imata francoska in angleška cenzura z našo. Kar se tiče prve, je v tem, da ne uporablja znakov, podobna naši, bistveno različna pa je po tem, da pornografija tam ni prepovedana. In ker pozna dve uzakonjeni prepovedi (do 13 in do 18 let), je s tem bližja angleški. Pri nas nobena prepoved ni uzakonjena. Kar se pa tiče druge: trda pornografija je v Angliji prepovedana (omejena na klube). Pri nas ni dovoljena. Pa še bolje so povezani z nami: če gledate filme, ki smo jih kupili od Angležev, boste na začetku zmeraj videli njihov znak – srečujete angleško cenzuro na naših tleh.

British Board of Censors (3 Soho Square, London NW1) pozna naslednje znake: U (neomejeno), A (v splošnem primerno, morda z dodatnimi pojasnili za mlajše) in AA (obvezno spremstvo odraslih za mlajše od 14 let). Kinematografi v osrednjem delu Londona (West End) so okoli božiča predvajali 163 filmov. Od teh jih je bilo 9 U, 56 A, 43 AA in 65 X. Če štejemo tiste, ki so jih predvajali v več kinematografih hkrati, samo enkrat, dobimo podobno razmerje: 4 U, 26 A, 18 AA in 47 X.

Za producente in distributerje je pomembno, kateremu znaku bo pripadal njihov film, ker so na zahodu pri teh predpisih zelo strogi. Od tod več filmov A (ki v bistvu ne omejujejo, so bolj informacija za starše) kot AA. Pač pa so filmi X očitno nenadomestljivi.

Med njimi najdemo lepo število znanih. Razen *Pink Floyd The Wall* in *The Rocky Horror Picture Show* (AA) sodijo sem vsi filmi, med katerimi se sprehajam v tem besedilu.

Dodajmo k zgornjim še ta statistični podatki, da je bilo 19 filmov (v 24 kinematografih) razvidno pornografskih, vendar je šlo povsod za mehko pornografijo, kakršno vrtijo tudi v ljubljanski Slogi.

Še drobna terminološka opomba: kjer zapišem »javna« distribucija ali produkcija, mislim zmeraj filme, ki jih – po kriterijih, ki si jih moramo še razjasniti – ne štejemo za pornografske. Mehka pornografija (četudi »javna«) ni vključena.

Avtorja se v omenjenem članku takoj na začetku lotita razlike, natančneje opozicije mehko-trdo. Ugotavljata, da gre pri tem za odločitev kamere. Ne glede na to, kaj slika reprezentira in kaj igralci v resnici počnejo, jih mehka kamera lovi v kadre, ki ne pokažejo samega koitusa. Meja je strogo – in formalno – določena: rob spolnega organa. Res, velikokrat bolj strogo kot v kakšnem filmu, ki sploh ne pripada temu žanru.

Mnogi filmi, kot je znano, so posneti v obeh verzijah, v eni za eno, v drugi za drugo distribucijsko mrežo.

Razlika med mehkim in trdim torej ni meja, ki bi ločevala pornografijo od »javne« produkcije, saj ima tudi mehka pornografija trdne zakone, ki jo ločujejo od drugih filmov. Največkrat mi že naslov pove, kaj grem gledat. Spomnim se Sloge, njene serije danskih filmov »v postelji« ipd.

Res je, da je včasih težko razločiti med mehko pornografijo in kakšnimi manj standardnimi »erotičnimi komedijami« Toda v tem je ena od funkcij X: producenti se glede na formalne določitve cenzure pač odločijo, za koga bodo posneli film.

Ni naključje, da se v strokovnem žargonu »oblogi« okoli prizorov spolnega akta – se pravi zgodbi, ki je spletna okoli njih – reče »komedija«. To ne pomeni samo, kar pravi Minarda, »majhne pozornosti, ki ji jo nekateri posvečajo«, namreč zgodbi. Opozarja na zahtevo, da bi bila spolnost vesela.

Razločevalna poteza pornografije se zdi to, da je proizvedena za drugo distribucijo. To ni (več) toliko druga publika kot prav druga scena »javne« distribucije. Povsem mogoče je, da tako mehki kot trdi film dosežeta velik uspeh (*Emmanuelle* kot primer prvega in *Deep Throat***** drugega). V zadnjem času se govori celo o *porno art*. Pornografija ima vsekakor prihodnost, ki jo že uresničuje. A pravilo ostaja: če grem v navaden kino, nikdar ne vem prav zanesljivo, kaj bom videl, če pa grem v »rdečega«, sem si na jasnem. To zagotovilo – da bom videl – je privilegij pornografije. Kaj pa je vredno videti, predpiše cenzura.

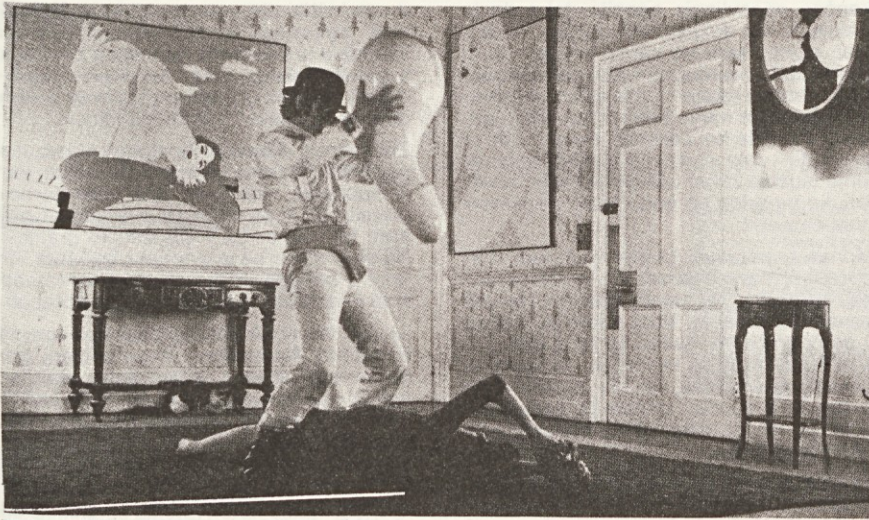
Četudi potem v mehkem filmu vidim samo približno; prej »vem, za kaj gre«, in se s tem pač nekako zadovoljim.

V »javni« distribuciji se lahko pokaže spolni organ, čeprav je tak film (npr. v Angliji) seveda zaznamovan z X. Edini tabu, ugotavljata Minarda, je anus. Drugi tabu, namreč erekcija, sta, kot kaže, spregledala, čeprav jima je jasno, da je »falus privilegian objekt pornografije«. Mogoče sta erekcijo štela že za del spolnega akta, ki ga v tej distribuciji res nikdar ne vidimo. To se pravi, ne odkrito.

V primerjavi s tem pozna trdi film cel kup omejitev: moti vse, kar lahko stoji med kamero in spolnimi organi. Včasih so to celo sama telesa igralcev, tako da se morajo ti prav akrobatsko prilagajati zahtevam kamere.

»Problematični vstopi (sodomija, fist-fucking)«, pravi Minarda, so zabrisani zaradi »magične želje X, da se gledalca ne bi spomnilo na kakšne stvarne kontingenčne«. Dejanje, ki ga gledamo, je zmeraj popolno, očiščeno, brez zastojev in težav. Nikdar ni omadeževano s kakšnimi brisačami, robci ipd. Izločiti je treba tudi metaforo, da gre za nekaj umazanega.

Zelo redko, in v (...), kot smo rekli, sploh ne, vidimo igralce še po koitusu. Po izlivu, ki je tretiran zelo nadrobno (nikoli v telo, zmeraj za pogled!), se takoj preselimo v

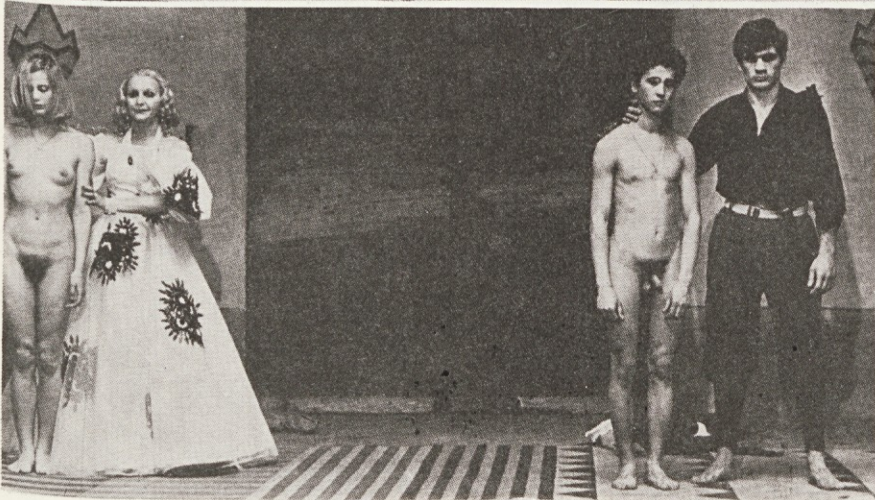


Peklenška pomaranča, režija Stanley Kubrick, 1971

s snemanja pornografskega filma

Taxi zum Klo,
režija Frank Ripplloh, 1979

Salo,
režija P. P. Pasolini, 1975



novo situacijo. Seveda, da bi nam bila prihranjena »žalost« (post coitem . . .).

Pornografski film včasih splete pravo zgodbo. Ta je, mehko ali trdo, v funkciji fantazma. Toda najmanj polovica razpoložljivega časa mora biti na voljo posnetkom spolnega akta. Ostalo – že omenjena »komedija« – je prepuščeno scenaristovi domišljiji. Obstaja tudi alternativa: »dokumentarni« trdi posnetki v sicer mehkem filmu.

Za privlačnost trdega filma nikakor ne bi bilo dovolj, ko bi kazal samo koitus. Nepogrešljivi so posnetki obrazov, ki manifestirajo polno sodelovanje (*volonté*, rečeta Minarda) igralcev. Obrazi so ravno tako pomembni kakor spolovila – šele njihovo uživanje dopolni fantazem.

Zvočni film potrebuje ustrezne zvoke. V francoščini se naknadno posnetemu vzdihovanju strokovno reče *le hachachache*. A vsaj v (. . .) ta *hachachache* ne kaže posebne želje, da bi bil dobro sinhroniziran s sliko.

To se ujema z ugotovitvijo Minardov, da si producenti trdih filmov ne delajo preglavic z ničemer, kar ni ravno spolni akt. Prav tako si jih v »komediji« ne delajo z verjetnostjo. Opraviti imamo s povsem fiktivno situacijo, v kateri je edini in ta toliko bolj realistični element sam spolni akt.

Izraz realizem je treba tukaj očitno razumeti pogojno: namen pornografske produkcije je kajpada ustvariti kar se da popolno iluzijo – namreč spolnega odnosa. K tej iluziji pripomore čisto ritualna preračunanost elementov, ki sodelujejo v spolni igri. Npr. obleka: ženska se nikdar ne sleče do golega, vselej obdrži vsaj obušalo in to ima zmeraj koničasto peto.

Za igralca je mera realizma res navzoča. On – bolj kot igralka – seveda ne igra, temveč dela. To je dodaten razlog, da je »falus privilegirani objekt pornografije«. Od njega je odvisno snemanje, zato je njegova erekcija posebej predpisana s pogodbo: okoli dve uri na dan. Obseg njegovih del in nalog pa je odvisen od tega, kar ga stimulira.

Medtem ko ženska (po Minardih) zmeraj kaže takojšnjo željo in pripravljenost; njeno spolovilo je, fantazmatično, odprto vsemu.

6. Nežno kot oblast

Tako sta torej vzpostavljena dve opoziciji. Filmi X iz »javne« distribucije so v opoziciji s pornografsko distribucijo. Ta se navznoter, po odločitvi kamere, razločuje na mehko in trdo, in sicer potem, ko je objekt že »izbran«. »Izbran« pa je prav po funkciji X – po določitvi cenzure, kot tisto, kar je iz »javne« distribucije izvrženo. To izvrženo se potem v »javno« distribucijo vrača kot mehka pornografija, ki jo prva mora nekako trpeti ob sebi, čeprav je nikdar popolnoma ne sprejme.

Pornografska produkcija (mehka in trda) je torej v opoziciji z ostalo produkcijo – ne zato, ker v slednji objekt ne bi bil »izbran«, marveč ker podleže eliptični reprezentaciji. In če opozicija med eliptičnim (v »javni« produkciji) ter redundantnim (saj pornografija venomer »kaže isto«) kaj velja, potem prva realizira aluzijo, druga pa iluzijo.

Minarda se sprašujeta, ali je pornografija sploh žanr, in ne odgovorita. Toda če žanr pomeni določen set naracijskih pravil, po katerih se oblikujejo reprezentacije, potem je pornografija natanko to. In sicer zelo strog žanr.

Kljub temu, da poznamo tudi »interžanrsko« produkcijo, pa nam ostane vprašanje

produkcije na robu. Kajti o pornografiji v strogem smislu smemo govoriti šele tedaj, ko so izpolnjene temeljne zahteve, ki proizvedejo omenjeno iluzijo.

Vprašanje nastopi recimo ob filmu *Salò ou les 120 journées de Sodome* Piera Paola Pasolinija, ki sem ga že napovedal.

Tukaj, za začetek, nikakor ne moremo govoriti o »komediji«. Ker pa so v X že vpeljali »ekstremno prikazovanje nasilja«, velja omeniti, da to v pornografijo ni nikdar vpejano – tudi S/M variante so zmeraj igre z veseljem naglasom. Razen morda za kakšno mikro-distribucijo, ki jo poganja skrivno ljubiteljstvo.

Pač pa obstaja poseben, dobro znan žanr – nemara bi ga lahko imenovali biografija (po gr. to bio = nasilje), kar čisto ustrezno zveni, kakor da koga bijejo ali ubijajo. Ta žanr sicer ima svojo ekstremno varianto, ki je strogo ločena od pornografije, je pa še veliko bolj udeležen v »javni« produkciji.

Zanimivo je, da se spolnost in nasilje združujeta prav v tej produkciji, ki v tem primeru pač ni umerjena na to, da bi brez pomislekov zibala gledalca v mreži iluzornega ugodja. Nasprotno, zdí se, da je njen namen držati ga na meji nelagodja.

Kar radikalen primer tega je Pasolinijev film, ki nosi letnico njegove smrti, 1975.

Kar sem videl njegovih filmov, je ta najbolj strog. Čeprav še zmeraj v zanj tipični maniri, fragmentaren – ampak menda ga niti ni utegnil povsem končati – ni v njem več veliko lahkotnosti, skoraj improviziranosti, od katere cveti npr. njegova trilogija (*Canterburyske zgodbe, Dekameron, Cvet 1001 noči*). Ta lahkotnost je v resnici poznejši učinek filmov, saj je avtor ves čas zelo angažiran – v svoji želji. Morda prav zato, ker je njegova želja v trilogiji zastopana kot izpolnjena, lahko filmi razvijejo tisto svojo specifično naivnost, ki jo imam za eno njihovih kvalitét.

Obrat v filmu *Salò* nastopi na prizorišču želje. Tudi tukaj je zastopana kot izpolnjena, vendar na drugem mestu: avtorjeva želja je prignana do skrajnih meja totalitarnosti zabave, kot de Sadova želja je realizirana na mestu absolut(istič)ne oblasti.

Tragedija (če se izrazim nekoliko patetično) Pasolinijeve/de Sadove želje je v tem, da se lahko realizira samo na mestu ali z mesta oblasti, ki pa je subjekt želja seveda prav zaradi svoje želje nikdar ne more došči.

Oblast nikdar ne realizira želje. Fašizem toliko manj – fašizem to razume do konca dobesedno, znan je po svojem skrajnem puritanstvu, najsi bo navidezno ali pravo. Skandalov vsekakor ne prenaša. (Spominimo se dolgočasnega, ne vsem več čigavega filma *Salamander*, kjer nekega fašistoidnega italijanskega generala srečno kompromitirajo kot perverzneža.) Oblast ostane oblast, dokler ostne virtualno mesto izpolnitve želje; takoj ko se v njej pokaže subjekt (spolne) želje, se to virtualno mesto prestavi drugam in oblast, rečemo, je že v zatonu.

Salò je oblast v agoniji. »Pokazal« se je subjekt želje, in sicer razcepjen: na eni strani je gospodar, ki pa ni gospodar želje (ta je, kakor vemo, vselej že tu), temveč gospodar sužnja, ki je na drugi strani in je suženj želje – seveda gospodarjeve. Ampak naprej, bralec – vsakdo ve, da sta rojstvo subjekta in agonija najtesneje povezana.

De Sadov subjekt se uveljavlja skoz nes-

končno ponavljanje agonije, tako da je branje že kar dolgočasno. *Justine*, na primer, najde »mir« na koncu knjige – tu bi lahko nastopil preobrat – toda ne, dokončno jo potolče (božja?) strela in nadaljevanje (skesanje njene sestre itn.) lahko bremo samo še kot parodijo. Pri de Sadu ni svobode – celo smrti, ki si je njegove junakinje (sužnje želje) tolikokrat želijo, spodleti, ko pa pride ob popolnoma neprimeren času.

Moram se popraviti: branje ni »že kar« dolgočasno, marveč zaradi te ujetosti postane nelagodno. Ne zaradi vsebine, temveč zaradi ponavljanja. Toda v tem je – kakor v pornografiji, navsezadnje je to njen zakon – razsežnost realnega: neskončno ponavljanje nečesa, kar naj bi proizvedlo subjektivno ugodje, proizvede nelagodje, ki mu takrat, ko imamo primerno distanco, rečemo dolgčas.

Pasoliniju bi lahko marsikdaj pripisali, da je blizu pornografiji. Vendar bi se morali zapletati s tem, da je pravzaprav preveč trd za mehko in preveč mehak za trdo pornografijo. Ta dilema pa je seveda prazna; zdaj mi menda ni treba več ponavljati, v čem se izčrpava ta opozicija. Nastaviti je treba tretjo temo.

Če kaj, potem *Salò* pokaže, da je avtor delal teoretski film, film o želji. Kar pa seveda ne pomeni, da ob snemanju ni užival.

To je edini film, ki ga poznam, da navaja bibliografijo – ne samo »vira«, marveč tudi »literaturo« – reference v teoretskih tekstih, med katerimi neka dama v filmu večkrat citira Rolanda Barthesa.

Pasolini je potemtakem vzpostavil tri ravni interpretacije: teoretsko (R. Barthes: *Sade, Fourier, Loyola*), zgodovinsko (dogajanje je postavljen v čas umiranja fašistične oblasti v Italiji) in materialistično (eksponira željo, ki ji streže diskurz oblasti). To pa je prijem, ki pričujoče razkladanje imanentno navdušuje.

Poetični postopek, ki ga je P. P. P. pri tem uporabil, ni običajen niti v teoriji (kjer so klimaksi tako ali tako redki), niti v zgodovinski (ker ta sinkopira ritem, ki pripada nečemu drugemu, namreč dogodkom), niti v pornografiji (ki se ponavlja), je pa zmerom učinkovit: stopnjevanje. Film je razdeljen na štiri dantejevska poglavja: Predpek, Krog strasti, Krog dreka in Krog krvi. In vsako je lepše od prejšnjega.

7. Sedmi krog

Salò gre daleč, kar se tiče biografije, ima pa še pomisleke glede pornografije. Čeprav prekrši tabu anusa, je erekcija zanj še zmeraj »onkraj«.

To pa ne velja več za *Taxi zum Klo* Franka Ripploha, »nemško psihološko dramo (1979)«, kot piše *Pariscope*. Naslov lahko prevedemo s krasno slovensko analogijo *Taxi na stran* – res, v nobenem jeziku, niti v originalu, ni povedano toliko kot v tem prevodu: stran je skrajšano za stranišče (*Kloset*). S taksijem se med stranišči prevaža avtor, kadar išče tovariša za seks.

Kljub nadvse trdim prizorom – filma – če nam kriterije določajo zakoni take produkcije – ne moremo šteti med pornografijo. Prej med nekakšen novi cinéma-vérité v najboljšem pomenu tega termina – tudi dokumentarnost mu je blizu, čeprav ga ta perverzna želja nikdar ne obvlada.

Prepričal me je, da sintagma »novi nemški film« res nekaj pove.

Zgodba se nam predstavi kot avtobiografska: avtor in njegovi prijatelji nastopajo s svojimi imeni, dogajanje je postavljeno med berlinska stanovanja, stranišča in

druge inštitucije, avtorja vidimo na njegovem delovnem mestu učitelja. Zaradi škandala (v šolo pride naravnost z nekega transvestitskega žura, se pravi, »neprijetno oblečen«) zgubi službo in se potem dokončno posveti snemanju filmov.

Zabaven in zloben je Ripplohov obračun s pedofilijo. Najprej nam pokaže nekaj, kar je spčetka videti kot pedofilski pornografski film, ki pa se – ko bi moral zares postati to – sprevrže v »družinsko dramo«. Na drugi strani pa je avtorjeva izkušnja: inštruira nekega dečka, ki mu neprestano leze v naročje, da se ga mora prav otepati.

Ampak film ni nikaka apologija tipa »gay is beautiful«. Nasprotno, »gay« pomeni dodatne komplikacije, poleg tistih vsakdanjih iz partnerskega odnosa. Neskončno zabavni – namreč zabavni v svoji avtentičnosti – so pogovori med Frankom in njegovim prijateljem Berndom, v katerih se prvi spet nečesa otepa: pretirane submisivnosti drugega. Družinsko življenje te vrste obdeluje tudi francoski *La cage aux folles*,**** samo da ta – najbrž smo ga prav zato videli pri nas – zares zaide v brezobvezno burlesko.

Toda filma *Taxi zum Klo* ne karakterizira toliko to, da se ukvarja s »specifičnim načinom življenja«, marveč njegova transgresivnost. Trdi posnetki v njem nimajo funkcije »pritegovanja« (komercializacije) – dejansko je precej omejen, ko je hkrati izvržen iz »javne« in »rdeče« distribucije, – temveč sinkopirajo vsakdanje travme in so tako rekoč »dramaturško nujni«. Film prav zares »presega pričakovanja«. Pokaže nam jezik.

8. Razširjene magistrale

1. Zgodba daje osnovne koordinate: na potovanju sem med drugim gledal filme, nekatere med njimi obdelal za objavo itn. Toda tudi tekst naj bi se bral kot zgodba. V njej naj bi se veliko dogajalo.

2. Problem je seveda v tem, da obstaja cel kup omejitev in zato tudi kup prestopkov. Zid obstaja in nanj je treba računati. To pa še ne pomeni, da nalet ni »sprejemljiv«, četudi mi je jasno, da pridem samo do zidu in ne naprej. Morda preboj nastopi kje drugje.

3. Mori me tole: ne le, da moji najboljši nameni ne bodo tako razumljeni, temveč da so se sploh neke sprevrili. Toliko besed se ponavlja . . . Poleg tega nisem zadovoljen s svojo opredelitvijo klasike.

4. Prestopki, prestopki . . . Seveda je mogoče pisati teorijo v obliki zabavnih dialogov, ampak ali jo je od Platona naprej mogoče tudi tako brati? Kljub temu mislim, da je to najboljše poglavje v besedilu.

5. To poglavje je bilo napisano najprej. Potem pa sem ga vključil v kasnejšo zamisel stopnjevanja poglavij, v katerem je nekakšna prelomnica.

6. Postopki, ki jih uporabljam, so – poskušajo biti – smiselni iz samega teksta. V tem je vic tistega »iminentnega navdušenja«, ki je pravzaprav notranji pol »iminentne kritike«. Si naj pokrijem glavo? (Ni govora.)

7. . . .

8. Hočem reči, da vem, kaj hočem reči.

opombe

* Pink Floyd: Zid.

** Ce . . .

*** Filmska predstava *Rockyja Horrorja*. (Gre za ime, seveda pomenljivo, umetnega človeka za užitek tvorca.)

**** *Globoko grlo*.

***** *Kletka norcev*.

Nebeška vrata

(Heaven's Gate)

»Največji fiasko v zgodovini filma . . . Ameriški režiserji od Griffitha do Cimina so zmeraj hoteli delati epske filme, ameriški producenti pa epsko zapravljati denar . . . V naši kulturi narcizma je Cimino napravil najbolj narcistični film.«

V ameriški kinematografiji že dolgo noben film ni doživel takega kritiškega 'orkana' – navedene vrstice iz revije Film Comment so le njegov drobec – kot prav *Nebeška vrata* Michaela Cimina, režiserja, ki so ga pred dvema letoma na berlinskem festivalu napadli že Vietnamci in Rusi zaradi *Lovca na jelene*, pa tudi doma ga kritika ni ravno enodušno sprejela. Ob *Nebeških vratih* letijo očitki zlasti na Ciminove griffithovske pretenzije, na pripovedne elipse, ki zanemarijajo motivacijo oseb, na zmedo materiala ipd., pri tem pa raje preskočijo 'črno' podobo ameriškega Zahoda, češ da je to – wyominška vojna med priseljenci in živinorejci – pač dejstvo iz ameriške zgodovine. In Ciminova 'subverzivna' poteza verjetno res ni toliko v tem, da je to dejstvo predstavil, kot v odlikovani obliki, v kateri ga je pokazal: kar je tu 'škandalozno', je prav ugodje sijajne forme, ki je seveda daleč od vsakega nevtralnega ali skladnega odnosa z 'vsebino'; prav vsebino namreč pokaže v novi luči. Novi že po tem, da ta podoba Divjega zahoda nima veliko skupnega s podobo, ki jo je uspela ustvariti dolga zgodovina westerna, ustvariti tako, da je realno zgodovino osvajanja Divjega zahoda predelala v mit, kraje dogajanja pa v filmski dekor. Cimino je želel znova odkriti realne kraje in je – kot sam zatrjuje! – vse ambiente konstruiral na podlagi fotografij iz tiste dobe: in kot omenja, priča o tistem času vrsta fotografskih dokumentov, ki jih klasični western ni nikoli upošteval. Tako obnovljena realnost je seveda še zmeraj kinematografska, s to razliko, da zdaj film tega ne skriva, marveč poudarja njen spektakularni videz.

Nebeška vrata se odpro s sijajno ceremonijo – s plesom in rajanjem harvardskih diplomirancev (leta 1870), s prikazom evforične množice, ki vibrira v skupni želji, da bi eksplodirala v svet. Sledi 20-letni preskok, ki prestavi dogajanje na Divji zahod: najprej z nekdanjim

scenarij: Michael Cimino

režija: Michael Cimino

fotografija: Vilmos Zsigmond

scenografija: Tambi Larsen, Spencer Deverill, Maurice Fowler

kostumografija: Allen Higfill, Laurie Riley, Sandy Berke, Beth Alexander

glasba: David Mansfield

montaža: Tom Rolf, William Reynolds

igrajo: Kris Kristofferson, Christopher Walken, Isabelle Huppert, John Hurt, Joseph

Cotten

proizvodnja: Partisan Production, ZDA, 1981

distribucija: United Artists

jug. distribucija: Zvezda film

študentom Jamesom Averillom (Kris Kristofferson), ki zdaj potuje s šerifovskimi dolžnostmi v Wyomingu oziroma v tisti predel, kjer združenje bogatih živinorejcev pripravlja pokol bednih priseljencev (Poljakov, Ukrajincev, Srbov, Nemcev); potem s trumami priseljencev, ki se vlečejo proti zahodu; s plačanim morilcem Natom Championom (Christopher Walken), ki pobija tatove živine, ter z lastnico javne hiše Ello Watson (Isabelle Huppert), ki daje svoje usluge za denar ali živino. Pokaže se, da se te tri glavne osebe – Ella, Averill in Champion – od nekdaj že dobro poznajo, vendar je pri tem treba ponoviti očitek, da je njihovo poznanstvo slabo opisano, podobno kot so pomanjkljivi motivi, ki so jih vodili k temu, da so izbrali to, kar so postali – čeprav je vse to lahko tudi posledica dejstva, da so producenti Ciminov štiriurni film skrajšali na dobri dve uri.

Opisane slabosti so torej »napaka« filma, »napaka«, ki seveda moti, vendar je obenem nebitvena: dokaz je že to, da film ne bi bil bistveno drugačen, če bi jo odpravili, in sicer zato ne, ker to ni več tisti 'klasični ameriški pripovedni film', kjer bi bile take slabosti pogubne. *Nebeška vrata* so v odnosu do hierarhične organizacije 'filma z zgodbo', podrejenega liniji pripovedi in vlogi glavnega junaka, anarhični kontekst, kjer je lahko – kot ugotavlja Michel Chion – vsaka scena sama zase pravi vrhunec: »sodobni ameriški film je pogosto razletela struktura, kjer lahko vse v vsakem trenutku postane pertinentno in označevalno,«² medtem ko je 'klasični' film, ki je verjel v zgodbo, temeljil na jasnih kriterijih odrejanja teže posameznim prizorom. Namesto nekdanje povezanosti dogodkov znotraj trdne dramatične linije je v sodobnem ameriškem filmu pogosto bolj očitna količina dogodkov in njihova 'spektakularnost'. Zelo utemeljena se zdi Chionova domneva, da je to povezano s televizijo, ki je prevzela kinematografsko tradicijo 'pripovedovanja zgodbe' in z njo vred tudi njenega gledalca. In da bi dobil svojega gledalca nazaj, mu želi film ponuditi nekaj drugega, predvsem pa 'nekaj več': več spektakla, več nasilja, groze, seksa in vizualne očaranosti, ter obenem drugačno pripoved: bolj pogojno, luknjičavo in 'elementarno'.



Trije protagonisti so torej predstavljeni kot individualnosti, pri čemer jih najprej druži prav to, da so vsak po svoji odmaknjeni od prthih sil (živinorejcev in priseljencev): Nate Champion je sicer plačanec živinorejcev, vendar se v odločilnem trenutku (ko pripravljajo pokol) z njimi spre; Ella Watson si izbira kliente tako na eni kot na drugi strani; šerif James Averill pa je izobčenec združenja živinorejcev, in če najprej skrbi za skupnost ogroženih priseljencev, se v trenutku, ko se ti pripravljajo na upor, umakne v svojo sobo: nato se jim v bitki pridruži, vendar si reši življenje, ker se dokončno ne odloči in raje zbeži v luksuzni ekzil (na razkošno ladjo). Vsi trije – prostitutka, plačanec in šerif – so torej izobčenci enega ali drugega razreda in od njega odmaknjeni, ker jih ne prizadevajo zastavki tega razrednega spora. Zapleteni so v erotični odnos (Nate in James ljubita Elle, ta pa ljubi oba) in ta opozicija z razrednim sporom je opazna celo na stilistični ravni: z izbiro kostumov in dekorja, z mehkejšimi potezami obraza in svetlejšimi lasmi, z 'estetskim okusom' (časopisne tapete v Natovi koči, pomerjanje klobuka ipd.), predvsem pa z vpisom dveh likov – trikotnika in kroga, ki je tudi dominantna figura filma.

Trikotnik in krog predstavljata dve osnovni smeri gibanja: kadar se priseljenci in živinorejci množično premikajo (peš, na konjih ali z vlakom), da bi osvojili ali prebili horizont, odprli ali zaprli perspektivo, pa samotna trojica dobesedno prečka to polje silnic, kot bežiščnice, ki uhajajo realni sceni dogajanja. Ko se priseljenci vozijo v vlakom kot živina, ima James Averill v istem vlakom svoj 'kupe'; ko dolga kolona priseljencev prekriva horizont, z nasprotne strani prihaja Nate Champion, ki jo ozmerja in odganja nazaj. Razen tega ima vsak svoj zasebni prostor: hotelsko sobo, koč, javno hišo, medtem ko so priseljenci in živinorejci prikazani le na prometnih in javnih mestih (železniška postaja, cesta, salon, zabavišče Nebeška vrata).

Obe sprti množici sta zmeraj predstavljeni s figuro kroga: s krožnim gibanjem kamere, s plesom v krogu, z bojnimi obkoljevanjem (vodja živinorejcev tudi reče Jamesu Averillu: »Vi ne pripadate več našemu krogu.«). S tem dobi ta figura funkcijo, da reprezentira družbeni razred kot vase zaprto celoto, v kateri se sicer zmeraj najde nekdo (zapat intelektualc v krogu živinorejcev, lastnik zabavišča Nebeška vrata v krogu priseljencev), ki bi lahko krog prebil in blodno krožil zunaj kot Nate, James in Ella. Kot podoba vzpostavljenega in statičnega reda je krog seveda v nasprotju z reprezentacijo razredov kot sil, množic, ki v medsebojnem boju osvajajo prostor. Vendar je krožna reprezentacija, sicer značilna za western, očitno bolje ustrezala 'epski viziji' filma, ki ima v svojem, še zdaleč ne naklonjenem pogledu na ameriško zgodovino, tudi nekaj potez marksistične fikcije (privilegiranje vidika zatiranih, anaroidnih¹ priseljencev; kovačeva vdova, ki spominja na žrtev streljanja v *Potemkinu*). Obenem s krožno reprezentacijo pa je Cimino predstavil tudi to, kar jo lomi in briše, kar je iz nje izobčeno, da bi med krogi prišlo do kratkega stika. Trije izobčenci preskakujejo iz enega razreda v drugega ter so tako element, ki znotraj enega razreda drži mesto drugega. Z Žižkom³ pa bi lahko rekli, da imajo vlogo tistega 'vsaj enega', izvržene izjeme, ki konstituirajo množico kot celo.

Zdenko Vrdovec

Opombe

¹ V intervjuju za *Cahiers du cinéma*, št. 337 («Made in USA»), 1982.

² Michel Chion, »L'Hystérie du facteur«, v navedeni reviji.

³ Slavoj Žižek, *Zgodovina in nezavedno*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1982.

Lili Marleen

scenarij: Manfred Purzer, Joshua Sinclair, R. W. Fassbinder po romanu Lale Anderson »Der Himmel hat viele Farben«
 režija: Rainer Werner Fassbinder
 fotografija: Xaver Schwarzenberger
 scenografija: Herbert Strabel
 kostumografija: Barbara Braun
 glasba: Peer Raben, Gustav Mahler
 pesem »Lili Marleen« – Norbert Schultze, Hans Leip
 montaža: Franz Walsch, Juliane Lorenz
 igrajo: Hanna Schygulla, Giancarlo Giannini, Mel Ferrer, Karl Heinz von Hassel, Erik Schumann, Udo Kier, Christine Kaufmann, Karin Baal, Gottfried John, Roger Fritz, R. W. Fassbinder
 producent: Luggi Waldleitner
 proizvodnja: Roxy Film – München, CIP Film, Berlin
 jug. distribucija: Makedonija film

Fassbinder je v zvezi s filmsko upodobitvijo konteksta šlagerja Lili Marleen pripomnil, da ga je pri izdelavi filma obsedal problem ene od razsežnosti nacizma: namreč problem fascinacije. Gre torej za tisti element nacističnega gospodstva, ki ga različnim enostranskim tako meščanskim kot nekaterim marksističnim tematizacijam fašizma ni lahko ugledati, še manj pripoznati, saj te tematizacije temeljijo bodisi na poenostavljenem pojmu totalitarizma ali na »ekonomistični« tezi o fašizmu kot »agenturi monopolnega kapitala.«¹ Z izhodišč obeh interpretacij fašizma, ki so dolgo prevladovala in bile zadostne, kajpak ni mogoče po eni strani pojasniti »prostovoljnega« podrejanja množic grobem fašističnemu gospodstvu in ne po drugi razpoznati produktivne potence fašistične strukture v polju masovne kulture. Fassbinderjev film se pridružuje tistemu trendu v teoriji, ki je opravil s predstavo o fašizmu, ki naj bi se pač po demonški logiki ali po nesrečnem steku okoliščin pač pripetil in ki naj bi bil z zmago zvezniških sil v 2. svetovni vojni enkrat za vselej premagan. Temu trendu se Fassbinder torej pridružuje na področju »posebne označevalne prakse« (tradicionalistično bi rekli: na področju umetnosti), na področju produkcije, ki je subsumirana v pogon množične kulture, pogon torej, ki je v času nemškega nacizma izvrstno in še zdaleč ne neuspešno deloval, saj je prav tu mesto učinka fascinacije kot učinka množičnosti, ki prek različnih mehanizmov kolektivne identifikacije individuov v množici omogoča sprejemanje »iracionalne« ideologije.

Fassbinder se učinku fascinacije, ki ga torej izloča fašistična množična kultura, približa predvsem z drugega konca; ne poskuša, da bi neposredno »razkrival iracionalnost fašizma« (npr. kot številni povojni dokumentarci, ki so se izčrpavali v prozornih montažnih prijemih), marveč postavi v prvi plan predvsem »ozadje« produkcije množične kulture. S tem pa se ujema tudi umetniška forma *Lili Marleen*, ki pa eni strani – formalno seveda – spominja na hollywoodski žanr »behind-the-scene« biografij različnih zvezd »show-businessa«, po drugi strani pa se ujema s tistim filmskim žanrom – namreč melodramo – ki je dosegel svoje vrhunce prav v času konsolidacije fašizma; pri tem ne smemo pozabiti, da je v sami nemški filmski produkciji tega časa bila melodrama nad vse protežiran žanr prav po zaslugi Goeblesa, ki se je močno zanimal za film. Pri vsem tem, o čemer smo doslej govorili, gre za določitev nekaterih splošnih motivov, ki so zelo verjetno situirali temo filma in ki so implicirani v specifičnostih tako fascinantnega filmskega produkta, kakršen je film

Lili Marleen. Film se seveda opira na historična dejstva, vendar pa to ne pomeni, da gre za kakršnokoli veristično ali realistično rekonstrukcijo, prav narobe: gre prav za uspešni poskus, kako ujeti fantazmatski moment kot konstituens subjekta, torej tisti moment, prek katerega se fašizmu med drugim posreči ideološka interpelacija.

Fassbinderju se pri tem posreči pokazati, da se samemu fašizmu ta »instrument« interpelacije izmika v svojem presežku, da je torej nacistični red v svoji »Kultur-politik« prisiljen dopustiti, da vanj vde-re tudi nekaj takega, kot je nostalgija pesmice o Lili Marleen, nostalgija, ki ne sodi k liku nemškega vojaka in ki nikakor ne vsebuje zavezujočega patriotskega mobilizatorskega elementa. Iz tega pa je tudi mogoče pojasniti, da je prav Nemčija prispevala največji »internacionalni šlager« 2. svetovne vojne, torej himno zatrega pasivnega odpora proti sami vojni med širokimi sloji vsega vojaštva. Toda kaj ima s tem učinkom sam subjekt, ki izzareva fascinacijo (kar seveda pogojuje predvsem radijski medij)? Film na to vprašanje dokaj jasno odgovarja: pevka, ki jo pesmica dvigne na raven idola množic, je pač samo ženska – individuum, v katero se zgodovina vpisuje v formi nesrečne usode, tj., zgodovina je za pevko le nerazumljivo dogajanje, ki ga ona sploh nima za vzrok intrig, ki se vzpostavijo kot ovira med njeno željo in objektom želje.

Fassbinder sicer resda uporabi melodramsko formulo, vendar pa je ne izpelje v celoti, porabi jo le kot izhodišče za, denimo, dramaturgijo, za vzpostavitev razmerja napetosti med subjektivno željo (in pripadajočim fantazmatskim »dodatkom«) in historičnim kontekstom, ki je okvir zgrešenega srečanja. Toda v nasprotju s »klasično« filmsko melodramo se *Lili Marleen* ne konča tako, da je subjekt poplačan za svoj zalog, za dolgo odlagano izpolnitev želje in kljubovanje usodi. Ves ta prepleten usod (pri čemer je treba razumeti ta termin v strogo melodramskem smislu, saj je prav »usoda« tisti »medij« prek katerega razredno oz. socialno učinkuje na – v osnovi – seksualno) je filmsko dan v »holografskih« kadrih.² To pomeni, da posamezni akterji nikoli ne nastopajo zgolj enoznačno, ampak v razredničenosti, ki je sestavljena tako iz dialoga kot scene, barvnih tonov kot razporejanja svetlobe in sence itn.; vse to sugerira v vsakem trenutku kompleksne situacije, ki so tudi igralsko izvrstno reflektirane, v vsakem primeru pa ob vsej razvidnosti pomenov, bodisi metaforično nakazanih bodisi neposredno »izrecnih«, ostajajo pomensko odprte in kar naprej zahtevajo od gledalca, da si iz poznejših kadrov pojasnjuje prejšnje. Pri tem ne gre za navaden film-



ski postopek produkcije pomena, saj prav tako generirana determinacija subjektivnega tvori prisotnost zgodovine – tistega naknadnega in samo v naknadnosti vidnega, ki je daleč prek meja inter-subjektivnega prav nad-subjektivno ali še natančneje: glede na subjekta strukturirajoče. In če je to historično fašizem, je v tem filmskem vseku v njegovo polje razdelano njegovo delovanje, ki poteka tudi kot reševanje subjektivne usode.

Fassbinder pri tem še polemizira s tisto lamentacijo nad židovstvom, ki se izčrpa v prikazovanju holokavsta, saj tematizira tudi samo pozicijo židovstva kot žrtve nacizma, pri čemer na ne gre za nikakršen antisemitistični impulz (kar so filmu nekateri krogi kritikov tudi celo očitali), ampak prej za postavitev židovskega in »arijskega« momenta na isto raven v polju subjektivnega, kjer se pokaže, da je račun, plačan zgodovini, obojestranska izguba.

Fassbinder tako s tem filmom stori veliko več kot tisti filmi, ki prikazujejo »grozote fašizma«, saj s tem, da pokaže njegovo fascina-
cijsko razsežnost, opredeli tisto polje »nedolžne« fantazmatske subjektivne sfere, ki je dana kot »večni« pogoj njegovega uspeha, kot aktualna potencia »nadaljevanja fašizma z drugimi sredstvi«.

Darko Štrajn

Opombe:

¹ Kako gre pri tem v izgubo skoraj vse, kar je bistveno že na ravni pojasnjevanja historičnih tal fašizma (da ne govorimo o problemu teoretske razgrnitve mehanizmov samega funkcioniranja fašističnega totalitarizma), je dokumentirano prikazal M. Dolar v svoji knjizi *Struktura fašističnega gospodarstva*, Analecta, DDU Univerzum, Ljubljana 1982.

² V nekoliko bolj zgoščeni obliki sem o *Lili Marleen* že pisal v letošnjem letniku EKRANA št. 1/2, str. 56–57, kjer gre tudi za vprašanje mesta tega filma v Fassbinderjevi »ženski trilogiji« in v celotnem njegovem opusu, kolikor mi ga je pač bilo dano videti v domnevno dovolj reprezentativni izbiri filmov. V tem zapisu je tudi tematizirana različnost cinematičnih postopkov v različnih Fassbinderjevih filmih predvsem glede na variiranje melodramske formule.

Zadnji metro

(Le dernier Métro)

scenarij: François Truffaut, Suzanne Schiffman

režija: François Truffaut

fotografija: Nestor Almendres

glasba: Georges Delerue

igrajo: Catherine Deneuve, Gérard Depardieu, Jean Poiret, Andréa Ferréol, Sabine Haudepin

proizvodja: Les Films du Carrosse – TF 1, Francija, 1980

distribucija: Gaumont, Paris/Roissy film

jug. distribucija: Croatia film



Ujeti zadnji metro pred policijsko uro je zgolj zunanji, komentatorski indic zgodovinskega okvira dogajanja (okupirani Pariz) v gledališču Montmartre, ki se sooča s problemom, kako bi se obdržalo kljub političnim in materialnim oviram ter moralnim in personalnim težavam. Glavni razlog personalnih težav je preganjanje Židov: gledališče je smelo (in si upalo) sprejemati le nežidovske igralce, medtem ko se je njegov židovski lastnik Lucas Steiner skrival v kleti, vodstvo gledališča pa je prevzela njegova žena Marion, sicer znana igralka. Film se prične s prihodom novega igralca Bernarda, ki bo skupaj z Marion nastopil v glavni vlogi v predstavi, ki jo pripravljajo.

Truffautov film bo tedaj predstavil »večer v gledališču«, toda gledališču, ki nastopa kot zaprt svet, v katerega vdira zunanja stvarnost le prek inšertov, kot njemu tuj element, ogrožajoč njegovo sceno. In ves film visi na tej zunanji grožnji – predstavlja jo seveda okupacija – ki gledališču preti s prepovedjo, z zaporo, ter mu prav s tem kar najtesneje določa okvir: namreč tako, da se na odru ne sme prikazati nič tistega, kar se dogaja zunaj gledališča.

To je osnovno pravilo igre, ki pa poteka tako, da ga stalno krši. V prvi vrsti oziroma najbolj razločno kar z gledališkim kritikom Daxiatom, zagrizenim rasistom, ki hoče podrediti teater politiki, zatrjujoč: »Vse je politika«, predvsem pa: »Jaz sem povsod.« Ravno ta »povsod« je namreč dobro utelešen v kritikovi masivnosti, ki zaleže, da Daxiat že s svojim nastopom v hipu sprevrže gledališki dispozitiv: ko prekine vajo, se kamera odlepi od svoje negibne točke, s katere je fiksirala gledališko sceno, in z vožnjo spremlja gibanje gledališkega kritika vse do izhoda (podobno bo tudi na premieri). Daxiat, ki tako samozadovoljno zasede središče slike, bo tedaj tisti »hudo-bec«, ki moti gledališko igro, ter je med njenimi telesi obenem edino telo, ki je odeveč. Truffaut je to neravnovesje domiselno predstavil z izbiro manj znanega (oziroma nepoklicnega) igralca, ki se je telesno »poistil« s svojo vlogo, nasproti galeriji znanih igralcev (Catherine Deneuve, Gérard Depardieu, Heinz Bennent), ki samo dobro igrajo svoje vloge.

Gledališki kritik, ki je obenem urednik časopisa L'Oeil, torej vdira v gladališki prostor kot vseprisoten politični pogled, toda ta pogled – paradokсно – gledališča ne ogroža toliko s svojo politično cenzuro kot z vpisovanjem erotičnih razmerij na njegovo sceno: razmerij, ki jih samo gledališče ne sprejema oziroma jih dopušča le toliko, kolikor ostajajo »zunaj igre«, brez vpliva na igralsko delo, ker bi sicer utegnila pomešati fikcijo z realnim (tj. gladališke vloge in ne-gledališko življenje igralcev). Gledališče se torej hkrati otepa tako političnih kot erotičnih odnosov, zato ni naključje, če vsak vdor Daxiata ali gestapovcev zadene ob neko erotično razmerje med gledališčniki, razmerje, ki je obenem zarota proti vsiljivcem: tako se npr. vzpostavi erotična zveza med igralcem Bernardom in Marion Steiner, ko ob prihodu gestapovcev v kleti pospravljata skrivališče Lucasa Steinerja, in spolno izpolni, ko se Bernard odpravlja v odporniško gibanje.

Lucas Steiner, ki iz svojega kletnega skrivališča daje režijske napotke svoji ženi, nastopa kot garant avtentičnosti gledališča, kot varuh njegovega pravila in meje, ki ga ločuje od realnosti. Če hoče biti Daxiat povsod navzoč, je Steiner skrit, da bi s politično »odsotnega« mesta zagotovil zaporo gledališkega spektakla in njegovo notranjo koherenco. In zdi se, da Truffaut prav volja ohraniti jasno zarez med področjem gledališkega ustvarjanja in področjem družbene stvarnosti opredeljuje etiko in svobodo režiserja.

Vendar film kljub dobri režiji zapusti vtis delnega razočaranja, ki brzkone izvira iz neizpoljenih obljub, predvsem pa iz lažnih nape-tosti. Film je ponesrečen na vseh tistih mestih, ki ogrožajo gledališče, tj. na točkah križanja notranjega z zunanjim (Bernarda npr. vidijo gestapovci v cerkvi ob aretaciji njegovega prijatelja, potem pa ga ne prepoznajo v gledališču). Nekateri prizori (zlasti tisti zunaj gledališča) ostanejo povsem neizbrabljeni in delujejo kot goli dekor: Truffaut je najprej z nekaj vezmi nakazal napetost med zunanjim in notranjim, med politikom in gledališčem, nato pa si je samo še prizadeval, kako bi jo odstavil in rešil gledališče.

Zdenko Vrdlovec

Pripravite robčke

(Preparez vous mouchoirs)

scenarij: **Bertrand Blier**

režija: **Bertrand Blier**

kamera: **Jean Penzer**

glasba: **Georges Delerue**

igrajo: **Gérard Depardieu, Patrick Dewaere, Carole Laure, Michel Serrault**

proizvodnja: **Films Ariane-Capac-Belga Films Francija/Belgija, 1977**

jug. distribucija: **Croatia film**



Črno platno – »filmska glava« – konkretni zvoki, ki jih prepoznamo za označevalce natančno določenega prostora – restavracije. Takšen je začetek Blierovega filma *Pripravite robčke*, ki je leta 1978 dobil oskarja kot najboljši tuji film; in že začetek vpelje neskladje med zvokom, besedo in sliko, točneje, film se začne z nekim temeljnim mankom – mankom adekvatne slike ali pa z zamenjavo, sliko zamenja črna površina. Ta začetni manko ali pa zamenjava sama na sebi ne bi bila prav nič pomembna, če se ta manko ne bi skoz filmsko strukturo – tok ponavljal in postal »določujoče« načelo filmske pripovedi. Končno se slika le pojavi, film se zares začne sredi restavracije, kamera se ustavi pri mizi, za katero sedita glavna protagonista, mlad zakonski par. On (Gérard Depardieu) govori in govori, besede pa ostajajo brez naslovnika, zakaj Ona (Carole Laure) je popolnoma tiho, pa še brez teka. Odsotnost teka in molk sta naslednja dva »manka« že na samem začetku, pridruži pa se jima še tretji – razberemo ga iz njegovega monologa – to je odsotnost njegovega smeha.

Začetna situacija je prav paradokсна: na eni strani vsega preveč (besed, gibov, pogledov) in na drugi strani vsega premalo (smeha, teka, besed). Ta paradoksnost se razreši z nemogočim dejanjem, vpeljevanjem tretje naključne osebe (Patrick Dewaere), ki mu mož »podari« ženo, paradoksnost se razreši z nemogočim darovanjem, z darovanjem pa se prenesejo tudi vse odsotnosti, postanejo odsotnosti na kvadrat. Darovanje jasno ni darovanje v pravem pomenu besede, ampak le posojilo za določen čas, čas, ki bo potreben, da bodo zapolnjene vse njegove luknje, da bo celota brez mankov, brez očitnih odsotnosti. Ta čas pa je tudi nemogoč, neizmerljiv, ker sta oba moška subjekta nezmožna zapolniti temeljni manko, to je, narediti ji otroka, zakaj za prav ta manko se skoz film pokaže, da je podlaga in da na njej temeljijo vse ostale odsotnosti – verbalne, emocionalne ...

V tem okviru nezmožnosti poteka skoraj celoten film, razvija se filmska naracija. Vsi trije poizkušajo živeti skupaj, seveda neuspešno, na pomoč priskoči še sosed – tudi brez uspeha. Ona je do

vseh zunanjih poskusov brezbržna, za njo življenje še vedno teče po poteh »vseenosti« in pasivnega spremljanja najrazličnejših terapij vračanja v normalni – družinski tok življenja, zakaj ta družinski tok je nepopoln tok, determiniran z odsotnim otrokom, vračanje ni mogoče, ker ni mogoča več normalnost. Kategorija normalnosti zgubi veljavo, nadomesti jo lahko le neka druga, nemogoča in neverjetna. To nemogoče in neverjetno je trinajstletni deček, ki je pripravi do smeha, s tem pa so mu odprta vrata v zapolnjevanje »niza« odsotnosti-mankov, tja do temeljnega manka – zaploditve otroka. Zato je konec namenjen prav »začudenim« pogledom nekdanjega moža in ljubimca, ki v temi od daleč (čez železne ograje) opazujeta smejočo se nosečnico v vili bogatega trinajstletnika. Začuden pogledi so namenjeni prav »čudežnemu«, ki pa je le zapolnjevanje odsotnosti.

Pripravite robčke so bili deklarirani – označeni kot komedija, pri tem mislimo seveda naše dnevno časopisje. Če bi hoteli za vsako ceno »žanrsko« opredeliti ta film, bi ga zaradi na glavo obrnjene sheme problemske mreže družinske melodrame uvrstili v niz melodramskih poskusov. Družinska melodrama kot klasičen temeljni žanr ameriške filmske industrije je vpeljala razpoznavno shemo tega žanra. V osnovno celico – družina vdre moteči element, ki se največkrat vcepi v tkivo od zunaj (drug moški, druga ženksa, nenadne družbene ali naravne spremembe); skoz ta odvečen element se

preverja trdnost, moč itn. družine in s tem družbe v celoti. Kot smo že rekli, je ta shema v filmu *Pripravite robčke* postavljena na glavo. Namesto odvečnega elementa nastopi tu element, ki manjka, ki ga ni (otrok) in ravno zaradi svojega umanjkanja razbija, uničuje družinsko celico. Ta družinska celica pa je že sama na sebi nepopolna, odprta, necela. Otrok, ki ga ni, tako odigra dvojno vlogo: razbija, uničuje celico, ki pa ni prava celica prav zaradi njegovega umanjkanja. Razbije shemo, še preden jo sploh vzpostavi.

Na koga se film *Pripravite robčke* naslavlja, kateremu subjektu sugerira, naj pripravi robčke? Najverjetneje smo to mi – se pravi gledalci, potrošniki filma, bolj malo verjetno, da glavni protagonisti filma. Vendar zakaj naj pripravimo robčke, če pa nas filmska fikcija nikoli ne sili v to? Očitno gre za še eno ponovitev osnovnega paradoksa – hkrati vsega preveč in vsega premalo (manko solz in preveč robčkov), ki pa se tu ne razreši z nemogočim, ampak s povsem mogočim-realnim dejanjem: za vsak primer pripravi robček, pa čeprav ti je jasno, da ga ne boš imel za kaj uporabiti. To pa je ponovitev temeljnega »fikijskega« mehanizma vsakega filma: verjemi, pa čeprav ti je jasno, da ne gre za res!

Leon Magdalenc

Beg iz Alcatraza

(Escape From Alcatraz)

scenarij: Richard Tuggle

režija: Don Siegel

fotografija: Bruce Surtees

glasba: Jerry Fielding

igrajo: Clint Eastwood, Patrick McGoohan, Roberts Blossom, Jack Thibau

proizvodnja: Malpaso Comp/Don Siegel, ZDA, 1979

distribucija: C. I. C.

jug. distribucija: Morava film

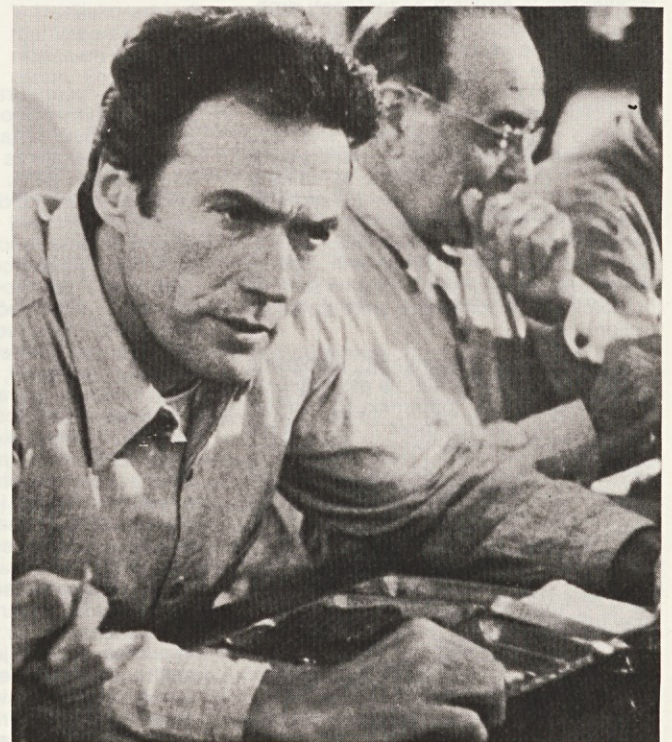
Iz zapora se pač ne uide zmeraj tako kot v Bressonovem filmu (*Na smrt obsojeni je pobegnil*), brzžkone tudi zato, ker vsi zapori in zaporniki niso enaki. V filmu Dona Siegela, režiserja dovolj znane kriminalke *Morilci*, gre očitno za tip »popolnega zapora«, ki ga najboljše kvalificirajo kar upravnikove besede, da iz tega zapora ni mogoče pobegniti in je zato namenjen prav tistim, ki jim je že kdaj uspelo uiti iz drugih zaporov. Temu ustreza je tudi njegova funkcija, ki ni več v tem, da – spet z upravnikovimi besedami – vzgaja zapornike v koristne državljane, ampak v tem, da jih vzgaja v dobre zapornike. Torej gre za nekakašen »refleksivni« tip zapora, ki se nanaša na samega sebe, ima razlog v samem sebi in kot stroj deluje sam od sebe. Njegova odlika je popolna presojsnost: presojsnost odnosov, kjer je na eni strani popolna oblast upravnika, ki je s svojimi vodeni očmi dovolj »živa« podoba presojsnosti, in na drugi popolna brezpravnost jetnikov, ki pridejo v zapor goli in jim je vsaka pravica šele podeljena in potem poljubno odvzeta. In presojsnost celic: vsi zaporniki so v samicah, ki imajo tri polne stene in eno iz rešetk, tako da jih lahko pazniki dobro nadzorujejo in redno preštevajo.

Presojsnost, skrajna jasnost te zaporniške mašine, postavljene na otoku blizu San Francisca, je poudarjena že v uvodni sekvenci, ko pripeljejo novega zapornika Franka Morrisa (Clint Eastwood): zunanost zapora je zatemnjena in zamegljena (noč, dež), da bi tem bolj zasijala njegova notranost, ki jo oblikujejo čiste linije (dolg hodnik in ob njem vrsta celic) in ji vlada avtomatizem (vrata se odpirajo in zapirajo s pritiskom na gumb). Če nastopi zapornik v osebi Clinta Eastwooda, je vsakemu poznavalcu njegovih vlog pač takoj jasno, da bo on tisti, ki bo ušel, in tako lahko čaka le še na njegovo bravurozno dejanje. Vendar zaman, in prav to je Siegelova mojstrska poteza, ki je sicer s tem morda pogubila običajno ugodje napetosti. Zapornik Frank Morris je seveda še zmeraj »individualistična izjema« s poudarjenimi fizičnimi lastnostmi (z lahkoto pretepe orjaškega homoseksualca pod tušem) in tukaj celo z intelektualnimi (insert njegovega inteligenčnega kvocienta, zapisanega v upravnikovi mapi), vendar ne nastopa toliko kot »osebnost« (pisan je le kot izkušen zapornik, ki je »dal skoz« že več zaporov, ni pa podatkov o njegovi kriminalni preteklosti), zato tudi beg ne bo zgolj njegov podvig. Prej se zdi, da je Morris vpeljan kot člen, ki znotraj zaporniškega sistema artikulira, ali bolje, izluknja »proti-sistem« njegove prevare: »proti-sistem«, ki lahko uide prvemu skoz luknjo, kolikor je odkril njegovo slepo pego, točko, ki jo je v svojem konstituiranju potlačil. Zaporniški sistem kot režim presojsnosti, neposredne razvidnosti predmetov ne prenese videza (upravnik uniči portret, ki ga je naslikal neki zapornik in mu prepove slikati), kot avtomatiziran stroj pa podcenjuje rokodelstvo (zaporniki so v delavnici plačani po 15 centov na uro). Toda prav z videzom in rokodelskim brkljaštvom bo zaporniški sistem premagan. Trije zaporniki bodo dobesečno ušli skoz njegovo luknjo, pri čemer je bistveno, da zgolj odkritje fizične luknje (zračnika, katerega mreža se je dala sneti) ne bi bila zadosti. Potreben je bil sistem prevare, trompe-

l'oeil, prevare nazdornega očesa: izdelali so umetni kos stene, da bi prikriili luknjo, in lutke svojih glav, da bi preslepili paznike. Ko so zunaj, se tudi prvič pojavi prostor zunaj zapora, ki dejansko deluje kot osvoboditev.

Kazalo, je da bo s Frankom ušel tudi njegov črni prijatelj English, ki ga je poučil o zaporu in je sploh neke vrste intelektualni oče zapornikov (dela v knjižnici): že je poskušal pobegniti in si je pri tem pohabil nogo, a če zdaj noče več poskušati, tedaj ne toliko zaradi pohabe, kot zato, ker zaporniški sistem preveč dobro razume in verjame v njegovo popolnost. Iz česar izhaja, da sistema res ni dovolj razumeti in interpretirati, treba ga je prevarati.

Zdenko Vrdlovec



Slike iz leta 1941

21., 22. in 23. julija ob 20. uri, kajpada za »praznično razpoloženje« ob dnevu vstaje slovenskega naroda, 22. juliju, je ljubljanska TV predvajala troje enournih delov nadaljevanke z naslovom *Slike iz leta 1941*, ki je pravzaprav narejena iz posnetega materiala abortiranega slovenskega veleprojekta *Dražgoška bitka*.

Ker gre torej za posnet material v čisto neki drugi in drugačni (v tem hipu že vseeno kako hudo sprevrženi!) ustvarjalni matrici, to je dramaturški, idejni in estetski urejenosti projekta *Dražgoška bitka*, lahko rečemo tole: ko govorimo o *Slikah iz leta 1941*, govorimo po svoje tudi o Dražgoški bitki, njeni prisotni strukturi in artikulaciji. Resda gre za zavoro, ker za uporabo posnetega materiala, urejenega po drugačnih kriterijih, ki pa jih ne pogojuje nova struktura in ne kakšen bistveno nov posnet material (kot je mogoče zvedeti iz tedanjega obvestila v radijski prilogi DELA, je na novo dosnet material le »dvajsetsekundni končni posnetek požiga domačije«!), pa vendarle lahko rečemo, da je »dražgoške bitke« oziroma njene dramske artikulacije približno dve tretjini, to je v glavnem prvi dve nadaljevanji, saj so tukaj posneti prizori in scene iz nadaljevanke, v zadnjem, tretjem, nadaljevanju pa je največ materiala, ki je očitno sodil v dramaturški »filaž« – to so posnetki pohodov, utrujenih, raztegnjenih vrst stativov v globokem snegu, z *off tekstom* Jesiha in Jovanoviča, kar daje, kot bomo rekli kasneje, temu zadnjemu delu samosvoje in tako rekoč izjemno pomenljivo poantiranje!

Ko govorimo o *Slikah iz leta 1941* (oz. Dražgoški bitki), ne moremo mimo (tipične) uprizoritvene mašinerije vele-spektakla sorealističnega vzora, rutinskega modela agitpropovske dramaturgije, klišejev, ki so kljub neznatnosti drobcev iz celotnega projekta dovolj razpoznavni in ideološko berljivi. Videti je sheme in kalupe, ki izgovarjajo ideološko pozicijo, kjer ni prav ničesar več, ko gre za višje cilje »zgodovine«, kjer ni (več) pomembna prav nobena, še tako skoz čas oblikovana vez, ne z domom, starši, otroci, zemljo... Govorijo ti odlomki, te »slike iz leta 1941«, o trdni in neomajni, skorajda nadčloveški odločnosti Gorenjcev razbiti okupatorja, se bojevaty za Pravico, Svobodo, Enakost in kar je še takšnih vrednot Revolucije, ne da bi se v njih za en sam hip utrnul (človeški) pomislek o smrti, življenju, trpljenju ipd.

Seveda, gre za dramaturgijo ideoloških abstrakcij in modelov, kjer ne sme biti prav nič človeškega in tostranskega, ampak zmerom le monolitnost in trdnost (ideološkega) smisla, govor trdnosti in neomajnosti Ideje, ki prinaša nov, drugačen svet. Kajpada nam je takšna »praksa« poznana in siceršnjih jugoslovanskih veslespektaklov: Kozare, Sutjeske, Bitke na Neretvi itn., vendar ne more biti nič drugače – tudi te *Slike iz leta 1941* hočejo govoriti o tem, da so bili (tudi) tukajšnji ljudje prav taki heroji in junaki, kot so bili na Neretvi, Sutjeski ali drugod. To je bil, verjetno, prvi in poslednji adut avtorjev sheme o Dražgoški bitki in zdaj *Slik iz leta 1941!*

Vendar se je že prej, ob projektu Dražgoške bitke – še scenaristični in tekstualni



scenariji: Ivan Ribič, s sodelovanjem Dušana Jovanoviča in Milena Jesiha
režija: Anton Tomažič
igrata: Radko Polič, Milena Zupančič, Marko Okorn, Boris Juh in drugi

dodelavi – poleg uradnih avtorjev in očetov, ponudil v pomoč avtorski tandem Jesih-Jovanovic, ki naj bi, kot vemo, na novo napisala dialoge za serijo in (zdaj) nadljevanke v treh delih. Ob tej zares enkratni kontaminaciji – ideološko togem, shematskem, borniranem in puhlem dramaturškem konceptu, socialistično realističnem agitpropovskem modelu, se je »pritaknila« Jesihovsko/Jovanovičevska dialoška artikulacija, polna sočnega, živga, neideološko premege govora, igrivih domislic, tipičnega Jesihovskega (drobnega) humora, opazk, namigov, ki je sčasoma uspela vsaj nekoliko prerasti in potisniti govor ideologije in ideološke sheme in ga nadomestiti z živo jezikovno tvarino pogovornega jezika. Prav takšen odnos v dramaturško okosteneli shemi je sčasoma moral izzvati njen razpad in celo njeno ironizacijo, saj postajajo junaki iz ideoloških govorcev že v naslednjem hipu zgolj in samo (živi, kleni, kmečki, prav nič ideološki) ljudje, ki govorijo (sekulariziran) pogovorni jezik. Takšen hibrid je moral slej ko prej postati smešen, če že ne mučen, oziroma absurden, ko se je (po)kazala umetna tvorba ideološke deklaracije, vstavljena v (govor) živih in prav nič shematskih ljudi! Se bolj odločno in radikalno je postavljen tretji, fabulativno najbolj neartikuliran del,

kjer je odpadla večina deklarativnih ideoloških tirad in prizorov in so avtorji ta del »napolnili« zgolj z vizualnimi učinki utrujenih, razbitih, razvlečenih, cepajočih, ranjenih, vase umaknjenih in do zadnjih kančkov moči izpitih borcev, ki se premikajo (brezciljno, brezvoljno, topo, slepo) skoz večno meglo, sneg in mraz... Jesihov in Jovanovičev *off notranji monolog* posameznih akterjev te revolucionarne akcije, njihove izpraznjenosti, samote, utrujenosti, trpljenja, kjer v njih le sem ter tja zaplapolta plamen upanja in vizija prihodnosti, sicer umaknjena zgolj in samo človeški, trpeči sedanjosti, je do kraja odpravil vso prej pričujočo ideologijo, njen (uničevalski) napuh, demagoško deklarativnost in vsemogočnost, slepoto in pogubo zanosa, ki se raztaplja v zgolj nič in bedo človeške eksistence na dolgem in brezkončnem pohodu Revolucije.

Dileme, stiske, temän glas razmišljajoče notranjosti do konca odplavlja vznesenost revolucionarnega subjekta in ga pušča v svoji zgolj enkratni n neponovljivi človeški razsežnosti, prepuščeni obupu in smrti, trpljenju in vsakršnim grozljivim prizorom vojne in uničenja... Resnično sugestivna je ta *ad hoc* struktura posnetih filazev med siceršnjimi ideološkimi in agitpropovskimi deklamacijami in Jesihovsko in Jovanovičevsko pisavo! Nikjer več trdne in gospodovalne govorce ideologije, ampak vedno znova in znova, ob mračnih in v neskončnost trajajočih posnetkih bojnih pohodov Revolucije, kot iz groba, mrakoben glas razmišljajočih borcev. Vse skupaj en sam ples smrti in umiranja trpljenja in grozot, ki mu lahko samo daljna pomisel na svobodo in novi čas dá kanček smisla in pomena!

In prav ta zadnji del »slik«, kot mučen in vendarle usodno resničen del nadaljevanke, kot lovljivo blato, živ pesek, počasni zanos in ihto Revolucionarnega subjekta in hkrati kaže njegovo resnico in (minljivo) samovoljnost. Hkrati s tem pa tudi njegovo pravo veličino in človeško razsežnost, ko skoz tako, brezkončno, obupno in usodno početje ustvarja nov čas in novo podobo sveta! Prav skoz te »ostanke« Dražgoške bitke, te fabulativno povsem neoblikovane posnetke pohodov in *off monologov* obeh avtorjev je nastala izjemno subtilna in silovita podoba Revolucije, njene človeške in zgodovinske veličine in nenazadnje tudi njene Resnice!

Prav paradoksnost sicer, da se je to zgodilo sredi in znotraj najbolj toge in mrtve spektakelske forme, zavezane deklarativnemu sorealizmu, vendar zgodilo se je tako, da je hkrati s to resnico spregovorila tudi resnica (oziroma sprevrženost, prikritost, če ne celo manipulacija) samega žanra oziroma ideološke govorce!

Da pa se je zgodilo tako, je k sreči, kriva prav posrečena kombinacija sodelovanja Jesiha in Jovanoviča pri scenariju Ivana Ribiča, kar je približno tako, kot če bi poslali sestradanega volka varovat ovce... Rečemo »le srečo«, kajti prav to sodelovanje je vsaj nekoliko revalviralo sicer popolnoma zgubljen projekt in ga hkrati dvignilo na raven vsaj do neke mere sprejemljivega projekta, na trenutke celo v nekem smislu pomenljivega in usodnega...

Peter Milovanovič Jarh

mediji

Filmanje gledališča – uvod

Milan Stepanović

29. novembra in 1. decembra 1977 je bila v Ivryju-sur-Seine mednarodna okrogla miza, ki jo je pripravila ekipa »Gledališče in avdiovizualna sredstva« Skupine za gledališke in muzikološke raziskave pri Nacionalnem znanstvenem raziskovalnem centru (CNRS). K sodelovanju so povabili nekaj najizrazitejših avtoritet s področja gledališča ter teoretičnega in praktičnega raziskovanja odnosov med gledališčem (kot predstavo in besedilom) ter filmskimi in video tehničnimi in izraznimi postopki. Z referati in v pogovoru so nastopili (če naštejemo le nekateri): Peter Brook, Maria Koleva, Antoine Vitez, Otomar Krejča, François Luxereau, Maurice Tazsman, Ariane Mnouchkine in drugi.

Navzlic razvejanosti obravnavane problematike in pogosto na videz protislovnim pogledom nanjo lahko terno strnemo v tole izjavo: cilj okrogle mize je bil (poskušati) dognati različne uporabnosti filmskega/video »prevajanja« gledaliških del (postavljenih na oder ali besedil) ter stopnje (umetniškosti) v prenosu v drug medij. Posnetek gledališke uprizoritve je lahko namenjen arhiviranju ali študijskemu raziskovanju neke postavitve (neskončno prerekanje o objektivnosti!) ali pa je samostojna nadgradnja ustvarjalnega cineasta, ki se mu kot osnovni in skorajda nerešljiv problem postavlja, kako najti filmske ekvivalente od drskim izraznim možnostim. Vsaka ustvarjalna izmenjava izkušenj s tega področja zahteva izjemno filmsko in gledališko kulturo govorcev in njihovega zaledja. Kljub temu, ali pa prav zato, je objava nekaterih referatov in pogovorov zanimiva tudi za slovenskega bralca (strokovnega ali nestrokovnega), saj so pri nas problemi enaki (še bolj pereči!) in tudi tema še ni prav nič izgubila svoje aktualnosti – niti tu niti tam.

V pričujoči številki objavljamo »oprečniški« prikaz François Luxereaua o dejanski in aktualni naravi filmanja gledališča in »glasno razmišljanje« Petra Brooka o nastajanju filmskih različic Weissovega *Marata-Sada* in Shakesperovega *Kralja Leara* ter odlomke iz razgovora, ki je sledil. Na kratko povzemamo tudi izkušnje še treh eminentnih evropskih gledaliških delavcev: Otomara Krejče, Antoina Viteza in Maurica Tazsmana.

Temo, ki jo načenjamo ob okrogli mizi v Ivryju-sur-Seine, nameravamo s pogovori in prispevki preseliti v tej in eni naslednjih številki tudi na sorodno domače področje.

Otomar Krejča (rojen 1921. leta. Sprva igralec, leta 1951 ga angažira praško Narodno gledališče. Leta 1965 ustanovi Divadlo za Branou, ki mora 1972. leta zapreti vrata. Po bivanju v Nemčiji in Avstriji leta 1979 postane umetniški vodja Compagnie de l'Atelier théâtral v Louvainu-la-Neuve, Belgija) v svojem nekoliko resigniranem premišljanju najprej opredeli načelno, izvorno naravo drame. Ta je namreč posvečeno dejanje, ki se uresničuje neposredno, na kraju samem. Dejanje torej ne bi smelo biti pripovedovano, opisano, sporočeno gledalcu kot dogodek iz preteklosti. Obenem nas drama tudi nikoli ne sme soočiti z osmišljenim svetom, svetom, katerega smisel je treba le zajeti v besede in podobe. Osnova in uso da drame kot drame in tudi gledališča je uresničevanje smisla v dramskem dejanju samem. Gledališče, zasnovano na »dejanskosti« dejanja, odkriva in ustvarja smisel sveta, našega sveta, bitij in stvari, ki nas obdajajo. Krejča mani, da se je zavest o takem gledališču pričela zgubljati z Aristotelom, ki je, po njegovem mnenju, zasnoval dramo kot re-prezentacijo, reprodukcijo dokončnega dejanja. Koncept, ki ga Krejča pripisuje Aristotelu, onemogoča zmeraj novo osmišljanje bitij in stvari ter njihovo vključenost v celotnost sveta.

Kaj lahko kamera, indiferenten stroj, stori proti »objektivaciji«, ko vendar sama vse stvari in ljudi reducira na predmete, jih natančno podaja v detajlu ter daje nepravdo podobo celote, substance. Vendar ima kamera tudi veliko prednost: apelira na naš spomin in, še več, vzbuja nam nostalgijo za pravim gledališčem, za posvečenim dejanjem.

Maurice Tazsman (rojen 1934, dramaturg pri Volksbühne v Vzhodnem Berlinu ter predavatelj na Deutsche Film Akademie v Zahodnem) v »referatu« opisuje uporabo filmske kamere v Volksbühne le kot sredstvo za študij in analizo gledališke predstave. Znotraj gledališča se je oblikovala »filmska« skupina sprva predvsem zaradi nezadovoljstva z delom televizijskih ekip, ki so k njim prihajale in snemale odlomke predstav za javno predvajanje. Njihovo popolno gledališko neznanje in pomanjkanje interesa, da bi se pred snemanjem seznanili s predstavo, jih je privedlo do odločitve, da bodo odsej sami snemali odlomke za javna predvajanja.

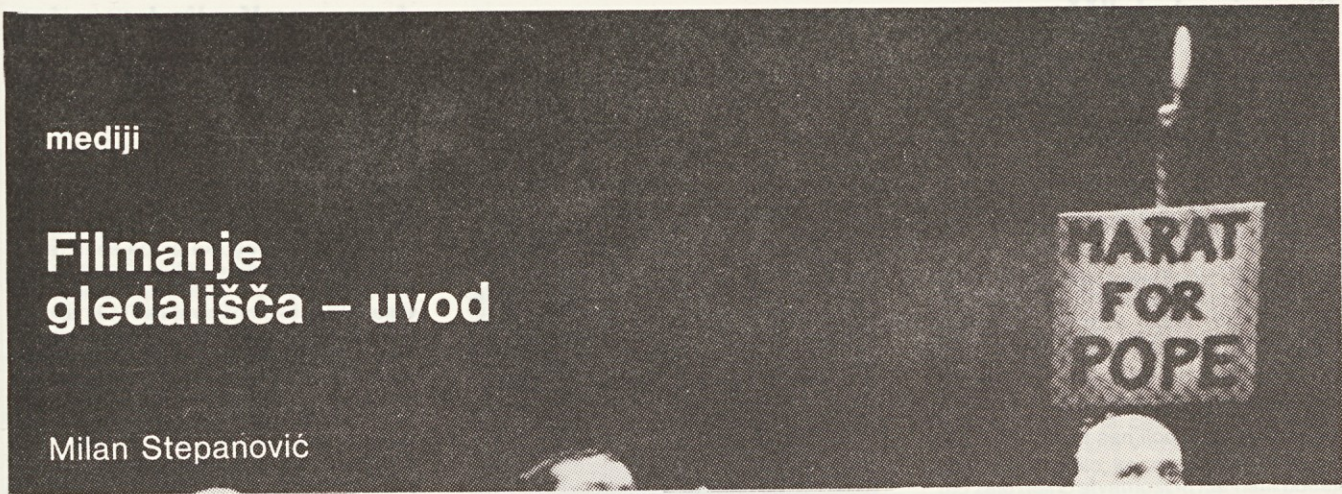
Naslednje vprašanje, ki se jim je zastavilo, je bilo v zvezi z minljivostjo in bežnostjo gledališkega dogodka in z njegovim zapisom. Kaj namreč zapisovati s sredstvi filmske in video tehnike, ki so, zgodovinsko gledano, nove možnosti fiksiranja gledališča glede na prva tiskana gledališka besedila, gravure in časopisne članke. Odločili so se predvsem za filmanje variant in sprememb, ki jih doživlja gledališka predstava med svojim nastajanjem. Slo je za to, da bi pokazali, kako se določene stvari razvijajo med samimi vajami. Izhajajoč iz stališča, da gledališče delajo igralci, snemajo izključno njihovo delo in ne režiserjevega, kot je to v glavnem v navadi. Med režiserjevo intervencijo na odru kamero izključijo. Njegovo delo je tako vidno le kot sprememba v delu igralcev po njegovi intervenciji.

Nekaj predstav so posneli v celoti, zavedajoč se številnih izkrivljanj v interpretaciji. Da bi teh odstopanj bilo čim manj, so uporabljali le eno kamero, s katero je delal sodelavec, ki je bil navzoč pri vajah in je bil tako nekako soudeležen pri ustvarjalnem procesu. Jasno pa se pri tem delu zavedajo, da je nemogoče ohraniti, konservirati gledališko predstavo.

V študijsko-arhivske namene se zato zatekajo k drugim možnostim: vzporejajo različne uprizoritve, iste prizore iste predstave v različnem času; kajti, pravi Tazsman, gledališče je pri njih živ organizem. Po letu ali dveh se predstava spremeni.

Antoine Vitez (profesor na Konservatoriju za dramsko umetnost v Parizu, direktor Théâtre National de Chaillot in umetniški vodja Théâtre des quartiers d'Ivry) o svojih filmskih izkušnjah pripoveduje kot gledališki praktik-ustvarjalec. Izhodišče za pripoved mu je predstava *Petek ali divje življenje*, iz katere sta nastala dva filma. Prvi z enakim naslovom je bil preprost posnetek predstave, narejen s skoraj nepremično kamero. Pri tem je spoznal tole: če hočeš prikazati gledališko režijo, je eden od najpomembnejših elementov, ki jih je treba pokazati, prostor. Če pa želiš, da se vidijo obrazi nastopajočih, potem prostor ne igra vloge. Treba je vedeti kaj hočeš, tu je razpotje.

Drugi film je imel naslov *Petkov dnevnik*. Nastal je iz tisočev metrov filma, posnetega na vajah. Za Viteza kot gledališkega režiserja je čas vaj izjemnega pomena, imenuje ga imaginarno polje gledališča. Dobra režija po njegovem mnenju spodbuja čim večjo bujnost doživetij in asociacij na vajah, čeprav vsega tega v isti obliki izdelana predstava na vsebuje. Gre za detajle, ki jih v predstavi tako rekoč ni opaziti. Zato je bil film čisto kinematografska podoba gledališke stvarnosti, tiste stvarnosti, ki je občinstvo ne opazi. Sestavljen je bil iz odlomkov vaj in je omogočal konfrontacijo vaje in končnega izdelka, kazal je na razlike. Antoine Vitez je ob tem delu spoznal, da v filmu od gledališča ničesar ne ostane, gre za povsem nekaj drugega, za spomin na življenje, na dogodke v njem. Dejstvo je namreč, da na filmski trak posneta gledališka predstava, ki se sestoji iz povsem banalnih znakov (v njej jedo, pijejo, govorijo, berejo popolnoma navadno knjigo) z ničemer ne sporoča svoje gledališkosti, čeprav v gledališču morda kar poka od nje. Ali je pri tem odločilna navzočnost občinstva? Kakorkoli že, to je nekakšen očiten dokaz, da gledališki dogodek, posnet na filmski trak, zgubi vso svojo gledališkost.



filmanje gledališča

Francois Luxereau

Ta tema se mi protislovno dozdeva absurda in neizbežna.

Gledališče v škatli je kot zelen grah v škatli ali koncert na plošči... in še slabše, kolikor se ob vsaki ponovni predstavi vzpostavlja nov odnos med predstavo in gledalcem.

Absurdno torej, popuščam.

Neizbežno: kajti boli nas minljivost.

Torej

– dobro se zavedati, da nič ne more biti enakovredno predstavi;

– skušati poročati tako preprosto in ponižno, kot je mogoče, govoreč si, da bo, konec koncev, pričevanje, ki ga bomo pri-sepevali, ohranilo vsaj sled na površini fotografij;

– ne prikrivati svoje igre, priznati svoje arhivistične namene.

Kako

– lahko koga mika, tako kot v dobrih starih časih *Umora vojvode Guiškega*, da bi postavil kamero z enim samim planom v deseto vrsto parterja; in zakaj ne celo treh kamer, ki bi ponujale pogled od spredaj, od strani in od zgoraj, da bi poročale tako natančno kot tehnične risbe, obdajajoč vse, kar se vpisuje v to tridimenzionalno škatlo, ki je očitno gledališki prostor;

– javno prikazovanje s pomočjo absurda ali tridimenzionalne mehanike: najprej zato, ker ni homogen, to se pravi, ker nima iste gostote v vseh točkah, ker gostote nihajo v času, in nato zato, ker ga vsak gledalec spreminja, dopolnjuje.

Dva komplementarna in divergentna detajla:

– definicija slikovnega zapisa je veliko manjša od razločevalne moči očesa in naša kamera z enim samim planom bi zgubila množico detajlov vidnih očesu;

– rezultati bi bil neznozen, dolgočasen celo za arhiv; no in, kako lahko ločimo gledališko predstavo od pojma užitka.

Objektivna kamera je mistifikacija.

Potreba po prodornejši kameri.

Toda *tedaj nad gledališko pisavo* postavljajo *pisavo kamere*.

Ta ovojnica ali plast pisave mora biti:

1. izpovedana,
2. čim tanjša,
3. koherentna z gledališkim projektom.

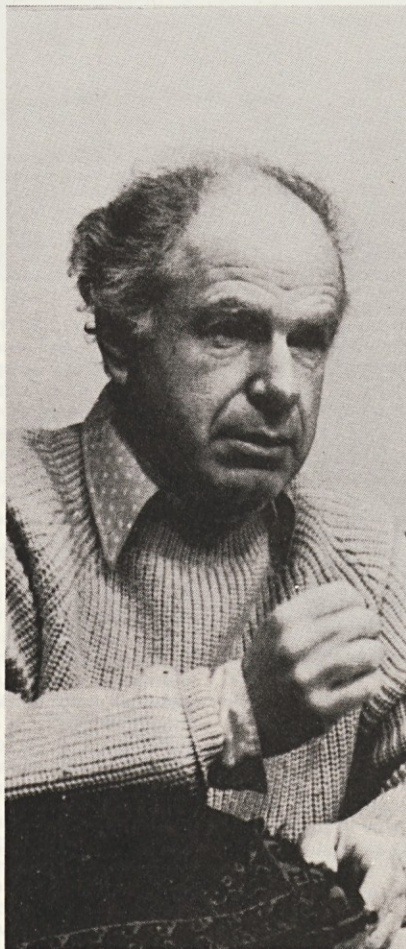
Koherentnost je težko opredeliti, očitno mora izvirati iz globokega razumevanja, iz soudeležbe pri gledališkem delu; lahko se opira na scenografsko razčlenitev, ki je vsaj indikativna. Da bi dosegli razgibanost *Mrtvega razreda*, nam je bila ljubša improvizacijska oblika, ki jo filmsko snemanje obvladuje.

Izpovedana in čim tanjša pisava.

Gibanja kamere morajo biti odkrita, ne izumetnična, zoom je zoom zato, da poišče pomenljiv detajl, osebo v posebni situaciji.

A propos Kralja Leara in Marata-Sada

Peter Brook



Peter Brook

To je njegovo edino opravičilo, ne sodi v projekt pisave, upa si biti nagel, surov... Tehnika, sorodna reportažni tehniki.

Pogosto so predstave, ki smo jih snemali, sicer filmali s številnimi ekipami po večdnevni vajah ter z obilico izvrstne opreme. Ker se je zdelo, da imajo režiserji rajši naše posnetke, četudi tehnično niso bili tako kvalitetni, sem bil presenečen in sem pričel razmišljati.

Mislil, da je prednost, ki so nam jo dajali, rezultat pomanjkanja materiala in osebja; to pomanjkanje nas je pripeljalo do tega, da snemamo z eno samo kameri, torej, z enega edinega gledališča, pametno izbranega, ter vezano, brez vsake montaže.

V tem je naša edina izvirnost; danes mislim, da montaža, tip specifično filmske pisave, deloma uničuje nepretrganost gledališkega prostora-časa, v vsakem primeru pa jo usmerja k nekemu drugemu sistemu prikazovanja.

Nedvomno je na koncu treba govoriti o praktičnih težavah:

- pravnih težavah,
- tehničnih težavah.

prevedel **Milan Stepanovič**

Če dovolite, bom poskušal glasno razmišljati. Razlog, zavoljo katerega sem trenutno zelo zaposlen, je nekako tesno povezan z našo temo: hkrati imam namreč vaje v gledališču in montiram film. To je zelo zanimivo, ker sem vedno, tega se zavedam, tako delal; moje delo je bilo zmeraj razpeto med ti dve vrsti. Na začetku sem imel vtis, da obstaja med filmom in gledališčem zelo intimno razmerje in da je prehajanje od enega k drugemu velika pridobitev, velika obogatitev. To je držalo in še drži. Vendar je bila pridobitev v tem, da sem se vse bolj zavedal, da ti dve vrsti v osnovi nimata popolnoma ničesar skupnega. Površno gledano, imamo v obeh primerih (če seveda izvememo dokumentarni film) igralce in koncept, ki se izraža v podobah, gibanju ljudi, ki so bili za to posebej izšolani in ki stvarnost izražajo s pomočjo neke tehnike in neke obrti. Potem je tu še funkcija, ki se imenuje »režiser« in ki je enaka v obeh umetnostih. Vendar sem v resnici, v bistvu, prišel do tiste točke, ko se mi dozdeva, da je njun odnos tak, kakršnega lahko najdemo, denimo, v temle dokaj zanimivem pojavu: večina zdravnikov iz razloga, ki ga do zdaj še nihče ni pojasnil, ljubi glasbo. Poznal sem nekega zelo dobrega zdravnika, ki je igral na angleški rog, veliko zdravnikov prebije ves svoj prosti čas ob poslušanju Mozarta, kar kaže, da v isti osebi hkrati bivata dve vrsti. Toda obenem ne moremo odkriti pravega odnosa, ki bi obstajal med medicino in glasbo. Mogoče res močno pretiravam, vendar čutim, da ta povezava nekako ustreza pravi razliki med filmom in gledališčem.

Filmanje gledališča: prepričan sem, da ni neke tretje vrsti, ki bi se ji reklo filmano gledališče. Ne verjamem, da je tretja možnost, tretja vrsta, ki ima neodvisen prostor, kakor ga, imajo, denimo, filmske novice ob umetniškem filmu. Tudi ne moremo reči, da se film, posnet za televizijo, v resnici razlikuje od filma kot takega. Film, posnet v razmerah televizijskega dela, je ustvarjen ob skromnejših možnostih, kot je v navadi; snema se hitreje, na razpolago je manjše število planov itn. Prav tako je film, narejen po gledališki predstavi, mogoče koristen za študij ali raziskovanje, vendar ne more imeti prave vrednosti in resnične, neodvisne eksistence.

Sam sem večkrat snemal gledališke igre, ki sem jih bil poprej zrežiral, pri čemer sem dobil zelo različne izkušnje, ki so me pritegovale iz zelo različnih nagibov. Včasih sem si zaželel posneti film – ko sem igro že zrežiral v gledališču – ker me je imelo, da bi snov popolnoma na novo ustvaril, v celoti na novo. Šlo je zato, da izkoristim poznavanje snovi, ki sem si ga pridobil pri gledališkem delu in jo poskušam drugače, na novo, ustvariti. To delo me je osebno zelo zanimalo. V tej smeri smo, denimo, sedem ali osem let po gledališki uprizoritvi delali film *Kralj Lear*. Bila je to zelo zanimiva stava, napraviti film, ne da bi skušali karkoli obdržati iz gledališke izkušnje. Zanimal me je poskus, kako bi bilo mogoče ali nemogoče ekranizirati Shakespeara. Zadeva z *Maratom-Sadom* je bila povsem drugačna. Zelo me je vznemirjala misel, da bi s Petrom Weissom posnela film. O tem, da bi naredila film, pravi film, sva se mnogo pogovarjala. Šlo je za to, da pričneva od

nichélné točke, od snovi, ki jo obravnava *Marat-Sade*. Zamišljala sva si celo, da bi naredila zelo lep film, ki bi se začel v Parizu, z ljudmi, ki se sprašujejo, kako preživeti večer in ki se nato odločijo in grejo v Charenton, da bi vedeli, kaj se tam dogaja. Za to akcijo sva imela v mislih popolnoma filmski kontekst in namen, da sestaviva drugačen scenarij. Vendar naju je ta pot vodila k filmu, ki bi bil kratko malo predrag, da bi ga bilo mogoče uresničiti.

Nepričakovano so me prosili, naj si zamislim celovečeren film za v tistem času smehšen denar – mislim, da je bilo dvesto milijonov. Tedaj sem uvidel, da je mogoče iz *Marata-Sada* posneti film v petnajstih dneh. To je bil drugačen izziv, čisto tehnično narave: zdelo se mi je razburljivo in zelo zabavno, da bi poskusil narediti film s čisto drugačnim ciljem. Nisem imel ambicije posneti čistega filma, vendar me je mikalo poskusiti, ali lahko ob nespremenjeni strukturi predstave ohranim nekoliko tistega sveta in učinkov, če lahko v filmu dosežem isti vtis. Ta izkušnja nam je marsikaj razodela, bila je zelo vznemirljiva za vse, ki so jo doživeli. Prepričan sem, da je bil vsem tistim, ki so videli samo film, ne pa tudi gledališke predstave, sporočen velik del gledališkega doživlja. Mislim, da je v tem smislu film postal zanimiv dokument: vsi tisti, ki gledališke predstave niso videli, so o njej dobili vtis. Toda vsi, ki so igro videli na odru in je na njih naredila močan vtis, vsem tistim – mislim, da brez izjeme – se je film zdel slabši. Za mene je bilo to nekaj razburljivega: kljub hitrosti, s katero smo snemali, se čez eno noč mogli pritoževati. Dobro sem vedel, da ima film vse elemente, ki smo jih imeli na odru. Bila je ista scena, isti igralci, isti režiser in isto poznavanje snovi, ki nam je bilo vsem skupno. Med snemanjem sem vsak kader posebej analiziral, vpeljal le majhne spremembe in prilagajal os tako, da je bila akcija za kamero intimnejša, prepričljivejša. Zavedal sem se, da je filmsko režiranje improvizirano: delali smo zelo hitro, uporabljajo filmski jezik bližnjih in daljnjih planov, da bi ustvarili živahen, zelo subjektiven vtis predstave. Na koncu mi je bilo jasno, da se je natančno to tudi zgodilo.

Pri odrski postavitvi sem si prizadeval ustvariti pogoje za uresničenje, obstoj nekega predmeta, motiva (kar je vedno cilj gledališke uprizoritve). Nisem skušal projicirati osebne in subjektivne podobe dela, ampak sem, narobe, hotel delati tako, da bi bilo delo čim bolj celotno, čim bogatejšo, pričujoče. Ko smo predstavo torej prikazali občinstvu, je bil gledalec navzlic vsem subjektivnim posegom vseh sodelujočih pri postavitvi tako *distanciran*, da je lahko sam izbiral vtise, ki so se mu v vsakem prizoru in vsakem trenutku zdeli najzanimivejši. Seveda so mi bile kot gledalcu-režiserju nekatere stvari ljube in pri snemanju mi ni bilo treba drugega kakor slediti postopku pravega filmskega režiserja, ki je v tem, da daje osebno, to se pravi, subjektivno podobo tega, kar vidi. V tem primeru je gledalec, ki daje svojo osebno podobo tega, kar vidi, obenem tudi človek, ki zelo dobro pozna delo in ki se je z njim že mesece dolgo ukvarjal. Po vsem videzu tu ni bilo možno nikakršno nasprotje med filmsko realizacijo in tem, kar so ljudje videli v gledališču. Dejansko pa sem se enkrat videl, kako redukcioniistična je subjektivna predstava, redukcijo, kar je potrdil tudi vtis, ki so ga dobili tisti, ki so imeli možnost primerjati obe doživeltji, gledališko predstavo in film. V filmu je šlo za isto stvar, vendar so jo gledale oči nekega določene ga človeka. V gledališču je bila podoba celostnejša, kajti v dvorani je tisoč ljudi hkrati videlo isto stvar in še nekaj več.

To »več« predstavljaja in konstituira aktivno sodelovanje vsakega gledalca.

Kako označiti, kaj je vsaj eden od osnovnih elementov razlike med obema zvrstema? V obeh primerih gre za sugestivno delo. V obeh primerih gledalci, ki so vedno bolj ali manj pasivni, sprejemajo sugestije, impulze, ki jih oddaja delo. Imamo dve vrsti impulzov: obstaja impulz, ki je tako močan, da prisili gledalca, da se odzove na tako kompleksno silo, pri čemer nima niti časa, niti svobode, da bi bil vsaj nekoliko neodvisen. Pri filmu je moč slike tako velika, da nas v trenutku, ko jo zaznamo, skoraj popolnoma obvlada. Neodvisnemu premisleku se lahko prepustimo prej ali potem. Celokratek trenutek dolgočasnja je morda osvobodil, ker se lahko vsaj nekoliko osvobodimo slike. Kadar pa je slika prisotna z vso svojo močjo, v trenutku zaznavanja, ne moremo niti misliti niti čutili niti si predstavljati kaj drugega razen nje.

V zvezi z gledališčem je, mislim, treba navesti teorijo distorzije. Če temeljito premislimo, gre distorzija zelo daleč in ni enostaven pojav. Identifikacija in distorzija sta ločena pojava. Distorzija je zelo subtilna zadeva. V gledališču smo ves čas v odnosu do nečesa, kar gledamo, pri čemer se oddaljenost spreminja, razdalja je gibljiva: živ element, oseba, ki je pred nami, nas pripravi do tega, da za trenutek verjamemo, da se je razdalja zmanjšala, in doživimo vtis, ki se imenuje »navzočnost«. Potem pa se, prav narobe, oddaljenost poveča, nekaj se sprosti, nekaj se prenapne in spet smo nekoliko dlje. Pravi gledališki odnos je nabolj človeški odnos, ki trajno obstaja med dvema osebam. Ta razdalja se vsak trenutek spreminja, vendar je zelo redko do tolikšne stopnje odpravljena, kot pri velikem planu v filmu. To je razlog, za voljo katerega lahko v gledališču obenem zaznamo izredno močan vtis in ostajamo pri tem dokaj svobodni. Dvojna iluzija ni le osnova gledališkega doživlja, ampak gledališke forme. Dejstvo je, da lahko, če sem zadosti prepričljiv, z enim samim gibom, recimo tole (*Peter Brook uperi dva prsta desne roke proti Denisu Babletu*), tu pred nami ustvarim dvojno podobo. Podoba nekoga v oranžnem puloverju, ki napravi ta gib in, obenem, pomen, ki ga hočem položiti vanj in ki ste ga vi pripravljeno sprejeti, zaznati v tem gibu. Podoba, ki jo vzbujata pomen, je v temelju vsake otroške igre. Denisu grozim. Če se nasmehe, je njegov nasmehe priznanje, da je hkrati ugledal dvojno podobo: videl je dva prsta in revolver ter ves osebni in družbeni kontekst, lahko bi rekli politiko in psihologijo tega giba. Tistile tam nas iz dvorane fotografira in vidimo lahko, kako je fotografija, ki hoče biti dokument, lažen dokument. Kajti vsi vidiki, ki sem jih ravnokar navedel, niso navzoči, če fotografije ne spremlja določen opis. Fotografija ne predstavlja stvarnosti, ampak le njen zelo ozek izrez, njen čisto vizualni vidik. Kamera, ki bi pokazala začetek gibanja in oba giba, bi posredovala veliko večji del informacije. Vendar tudi slika, ki bi jo ustvarila zvočna kamera, ne bi nudila celotne informacije, ampak bi dajala le zelo delno informacijo, ker bi bil pretiran poudarek na prvi stopnji. Slika bi s svojo lastno vsiljivo močjo dajala tistemu, ki bi jo gledal, manj možnosti, da jo dopolni s pomočjo skrite giba, kot je ima nekdo, ki vidi stvarnost tu v dvorani. Zato sem bil vedno očaran ob gledanju nekaterih starih filmov o gledališču, na primer filmov o velikih igralcih iz preteklosti (kratki filmi o Sarl Bernhardt, ki jih vsi poznamo). Bil sem presenečen, ko sem videl, kako kamera ni zmožna ustvariti tega, kar ji ves čas pripisujemo: pokazati dokument.

Dokument pomeni kod, način natančnega šifriranega podajanja tega, kar se je zgodilo. Če danes gledamo film, ki prikazuje Saro Bernhardt, je vtis komičen. Če ga pokazemo pred dvorano, polno ljudi, ki iskreno reagirajo na to, kar vidijo, se bodo zvijali od smeha, kajti to je komično. Težko pa verjamem, da so se filmarji tedaj, ko so snemali, skrivaj smejali v brado, nasprotno, bili so impresionirani in ganjeni. Vendar obstaja *pattern*, ki je nespremenjen: gre za isti filmski trak. Ta trak je tekkel za ležami kamere tedaj, ko je Bernhardtova gestikulirala pred njo, negativ je isti. Torej, dokument prehaja iz ene dobe v drugo. Imamo dokument, toda ne daje nam nikakršne neposredne informacije o eksistenčnem in eksperimentalnem vidiku v trenutku snemanja: dokument ne le, da ni popoln, ampak je celo zelo neresničen, ker nam ne zmore v celoti prenesti tega, kar se je zgodilo, ker nam predstavlja samo zelo delno stvarnost in ker nam podaja samo zunanji videz Sare Bernhardt, ne omogoča pa nam, da bi razumeli, kako so njene gibe sprejemali tedaj. Vidimo, da bi bilo treba misliti na nekakšen izreden, znanstveno-fantastičen filmski projektor, iz katerega bi imeli napeljane elektrode v možgane in pleksus, da bi lahko prisostvovali projekciji filma in se spet znašli v njenem času, z občutkom njegove vizije. Ker pa to ni mogoče, vidimo, kako je filmsko in fotografsko dokumentarno delo odmaknjeno do resnice, to odmaknjeno za najdemo zlasti v opisanem momentu.

Videli ste dva odlomka iz *Marata-Sada* in iz *Kralja Leara*. Nadaljnji pogovor lahko povežemo s tem, kar smo videli. Problem je bil ves čas isti. V *Maratu-Sadu* je na prizorišču potekalo dejanje, ki je ves čas vzbujalo dodatne podobe, ki so se pridruživale prikazanim. Nori igralci, ki so oponašali določeno dejanje (prizore iz revolucije itn.), so gradili eno podobo. Hkrati pa je gledališka uprizoritev vzbujala resnične podobe. V filmski verziji smo to poskušali ohraniti in v nekaterih prizorih nam je uspelo. V nekem trenutku Charlotte Corday potrka na Maratova vrata: v gledališču smo to napravili na najpreprostejši, na najbolj gledališki način; nekdo je takole nastavil roko in že smo imeli vrata. Takole je potrka, fant poleg nje pa je posnema zvok. Potrkala je, fant je naredil »grrr«, »kaj želite?« in ona je odgovorila. To je bilo čisto gledališče in, za mene, najbolj očarljiv prizor. Pri snemanju sem hotel videti, ali je pri vsej teži dobesednosti fotografije mogoče občinstvu dati možnost, da ohrani dvojno gledanje ali ne. Taki problemi so bili med snemanjem ves čas navzoči. Ne vem, ali se mi je posrečilo.

V primeru *Kralja Leara* je stvar popolnoma enaka. Moč Shakespearove tragedije na odru je v tem, da se »nikjer« ne dogaja – kot pri Jarryju. Shakespearova igra nima kulisa, to je izhodišče. Vsak poskus, naj se opira na estetske ali politične razloge, da bi okrog Shakespearove igre zgradili okvir, je vsiljeno breme, ki skoraj vedno osiromaši igro, kajti igra poje, živi in diha samo v praznem. To ne pomeni, da je treba gledališke igre v praznem prostoru zamečavati. Prav narobe. Takšna akcija, ta igra v praznem, omogoča, da se pred gledalca postavi, priklje zelo zapleten svet, ki vsebuje vse sestavine pravega sveta, kjer sobivajo in se križajo vsi družbeni, politični, metafizični in osebni odnosi. Vendar je to svet, ki ga postopoma ustvarjajo in poustvarjajo posamezni pogledi, besede, gibi, odnosi, teme in medsebojno delovanje oseb, medtem ko se igra razvija. Ker se moramo v katerikoli Shakespearovi igri



Marat – Sade v režiji Petra Brooka (Royal Shakespeare Company)



Pogovor

sprehoditi po zelo zapletenih labirintih, ki zahtevajo veliko odprtost tako od igralca kot od gledalca, je treba gledalčevo imaginacijo neprestano osvobajati, to se pravi, da mora vrednost praznega, praznine, gledalcu dajati možnost, da si vsaki dve ali tri sekunde spere možgane. S tem se znebi vtisov, zato da bi jih bolje ohranil. Princip je natančno isti kot, na primer, pri televiziji. Slike in njene nepretrganosti na ekranu ni mogoče ločiti od elektronskega principa, ki je v stalnem vračanju točk na nevtralni ekran. Če bi ekran zdrževal slike, bi po 1/60 sekunde ničesar več ne razločili. Prav tako je pri filmu. V kinu vidimo sliko le zato, ker jo vsako petindvajsetinko sekundo izbrise naslednja slika, ki se prikaže na belem platnu. Natančno to se dogaja tudi v gledališču. Gledalec, soočen s popolno nevtralnimi prizoriščem, v sekundi sprejme impulz, ki mu omogoča opredeliti sliko; v *Snu kresne noči* sliši, na primer, besedo »gozd«. Beseda »gozd« zadostuje, da se pojavi ves scenski dekor in ta prikaz mora ostati prisoten naslednjih nekaj minut. Gledalec scenski element zazna v istem trenutku, ko igralec izreče stavek, narkar vse preide iz prvega plana možganov v neki drug plan in tam ostane kot dejavnik razumevanja prizora. Ta slika lahko tedaj skoraj popolnoma zgine do trenutka, dvesto verzov dlje, ko se mora znova pojaviti slika gozda. V času odsotnosti te slike je prostor odprt za vtise drugačne vrste, denimo, za dojetanje vsega, kar se skriva v nekem dejanju, katerega zunanji videz je kot na dlani. Pri filmu se torej vedno znajdemo pred problemom pretiranega pomena, ki ga ta umetniška oblika daje ne samo vsiljivi, ampak tudi stalno navzoči sliki.

Seveda obstajajo filmski »ekvivalenti« in govori se tudi o mehkejši navzočnosti, vendar tu sploh ne gre za isto stvar. Vedno je navzoča sila, ki izvira iz očitne resničnosti slike. Pri filmu po Shakespearovi predlogi nastajajo vsi ti problemi, nastajajo pa še drugače, kajti gre zato, da moramo povezati dva ritma. Imamo ritem besednega prikazovanja, ritem Shakespearovega besedila, natančen ritem. Če gre prehitro, ne dojemamo bogastva impulzov, in če gre prepočasi, se izgubi potek, ker postane dolgčas. To je natančno takšen doživljaj, kot ga imam jaz zdaj, ko govorim pred vami, vendar je tu na instinktivni ravni. Govoriti moram v ritmu, ki ustreza neki možnosti sporočanja. Ritem Shakespearove drame je besedni ritem igre, ritem, ki se prične s prvim stavkom in sklene na koncu in ki ga je treba ves čas variirati in vzdrževati. Zelo daleč je od naravnega ritma, od toka slik, ki je samo načelo filma. Začnemo z neko sliko in od te slike naprej se mora razvijati neki določeni ritem slik. Doseči, da bi se ta ritma ujela, je pretežko in skoraj nemogoče. Isti problem nastaja tudi pri vsakem poskusu filmanja oper. Pravim skoraj nemogoče, ker so tudi trenutki milosti, ko je mogoče doseči cilj.

Želel sem samo poskusiti in dobro opredeliti probleme, kakor jih vidim jaz. Drugi bodo, nedvomno, poskušali prenikniti v to nenavadno področje, kjer se spajata film in gledališče.

O. Aslan

Pri *Kralju Learu* me je presenetilo iskanje filma brez scenografije, figurativna odsotnost scenografije, in zdelo se mi je, da je bil v vseh zadnjih slikah uporabljen gledališki postopek: razkoračena trupla vojakov, ki za glavnim junakom ustvarjajo nekakšno sceno, postopek, ki ga včasih uporabljajo v gledališču.

P. Brook

Naš namen ni bil, da bi jih uporabili namesto scene, ampak da bi z minimalnimi sredstvi pokazali, predstavili sestavine, navzoče ob koncu igre. V zadnji sliki imamo Learovo izjavo, halucinacije, fanfare, vojvodo, ki je pripravljen odstopiti oblast, mladega Edgarja, ki vse prevzema nase, in vse to izhaja iz krvave bitke, torej iz nečesa, kar bi manjkalo, če ne bi čutili navzočnosti vojske. Vendar tega ni treba razvijati. Mislim, da je dovolj že majhen znak v nekem trenutku, da si to dejstvo spet priključimo v zavest.

M. Koleva

Vi ne snemate slike tako, da sledite zvoku? Kako se odločite za veliki plan, ki je gibanje kamere, povezano s klasičnim filmom, medtem ko vaše gledališče ni klasično? V filmu ne vidim ustreznega prevoda tega, kar počnete v gledališču.

P. Brook

Lahko nekoliko bolj postavite svoje vprašanje? Kaj ste govorili na začetku o sliki in zvoku?

M. Koleva

Ni mi jasno, kakšno vlogo igra zvok, ko gledamo sliko. Na primer v *Maratu-Sadu* so zelo zgoščeni trenutki tedaj, ko dekle kriči, vendar kriki na sliko nimajo nobenega vpliva. V filmu ne vidim prevoda tega, kar se dogaja v gledališču. Ni enakovredne predstavitve iz preprostega razloga, ker ima v vašem gledališču zvok veliko vlogo. Če rečem zvok, mislim na vse odenke, vso zvenečo glasbo, ki je predstava. Ko gledam *Marata-Sada* na filmu, happening na koncu ne ustreza temu, kar bi lahko bili videli v gledališču. Jaz tega ne lahdem.

P. Brook

Prav o tem se to dopoldne pogovarjamo. Kar, na primer, vidite v *Kralju Learu*, je raziskovanje tega problema. Če prizore, ki smo jih pravkar videli, igramo v kontekstu filmskega realizma, lahko to storimo le s pogojem, če popolnoma izločimo besedilo. Razlog, zakaj je Kurosawin *Macbeth* za mene mnogo močnejši kot katerikoli drugi film, narejen po Shakespearovi predlogi, je v tem, da ni obdržal niti ene same replike. Ker je delal v japonsščini, je lahko napisal dialog, ki je ustrezal zahtevanemu ritmu: osnovni ritem je bil ritem slike. Vendar je to, kar pravite, popolnoma res, celo vprašanje se postavlja v tistem trenutku, ko imamo predmet z dvema ritmoma. V resnici sem na začetku dela s *Kraljem Learom* v nekem trenutku hotel film napraviti brez teksta, zavedal sem se, da bi lahko naredili natančnejši, resničnejši in močnejši film, če bi lahko izhajali iz teme, iz elementov. S Tedom Huguesom sva celo tri mesece delala ter poskušala sestaviti zelo zgoščene dialoge, skušala sva en

Shakespearov stavek zajeti v treh besedah; obdelovala sva, denimo, prizor, kjer ob aretaciji poleg ladje Lear govori s Kordelijo; skušala sva najti tisto pravo, kar se vključuje v filmski ritem, vendar sva morala po treh mesecih delo opustiti, ker je to opravilo za Angleže nemogoče: lahko bi ga dokončal Japonec in morda celo Francoz, ker jima ne bi bilo treba priznati, da je Shakespearovo besedilo v angleščini takšen čudež, da je smešno, če ga poskušaj prirejati. Ted Hugues, ki je velik pesnik ter zelo občuduje in spoštuje Shakespeara, si je prizadeval, da bi našel zelo preprost stavek, potem ga je bilo pa sram. Kar je iznašel, je bilo lepo, vendar je bilo ob tem, kar sva odvezla, smešno. Tedaj sva morala odnehati in se soočiti s problemom, ki – v tem sem vašega mnenja – skoraj presega naše zmožnosti. Vse to delo, odstranitev scene, vožnje, igra velikih planov, ki so v nekem trenutku odvisni od splošnega, ki spet dobi kader zase, vendar posnet v prostoru z elementi rekvizitov, kostumov ..., veliki plani, ki neprestano zmanjšujejo na minimum število elementov, detajlov, ki stopajo v vidno polje – vse to kaže na smer, v kateri smo iskali, ko smo si prizadevali najti transkripcijo, ki bi obema zahtevanima gibanjema omogočila, da nastopita obenem: gibanju slike in gibanju zvoka. Mislim, da smo včasih odkrili možnost koeksistence, drugič pa ne. Če imamo dovolj slikovnega materiala, dovolj posnetih ponovitev, teoretično lahko, s pomočjo absolutno natančne montaže, pridemo do teh dveh ritmov, vendar o tem nisem prepričan, če gre za Shakespearovo dramo. Ta ima namreč momente, kjer neko stvar največjega pomena izraža preveliko število besed in verzov, da bi se lahko razvil naravni ritem slike.

D. Bablet

Rad bi se vrnil na razložek, ki ga je treba upoštevati, in Peter Brook ga je tudi upošteval, kajti nejasnosti ne bi smelo biti. V obeh odlomkih iz filmov, ki smo ju videli tukaj, se je P. Brook poskušal popolnoma izogniti odru, vendar to ne spremeni dejstva, da imamo na eni strani *Marata-Sada*, ki je posnet na podlagi odrskih resničnosti in odrske igre, in na drugi strani *Kralja Leara*, ki sploh ni filmska transkripcija, niti ekvivalent ali filmska reprodukcija nekega *Kralja Leara*, postavljenega na oder. To je film za sebe, ki za »scenarij« jemlje – v resnici je to bolj zapleteno – samega Shakespeara, to se pravi, da ne gre za delo na podlagi igre igralcev na odru. Odette Aslan je dejala, da jo je presenetilo, da ni scene ali, recimo, da so dekorativni elementi skopi, vi pa ste, narobe, dejali, da imamo vse reference v glavi. Mislimo na vašega *Kralja Leara* na odru Gledališča narodov. Moj vtis je precej drugačen. Zdi se mi, da se film *Kralj Lear* veliko bolj, celo izjemno veliko opira na scenografijo, seveda v obliki pokrajine, jezdjenj, potovanj z enega gradu na drugega itn. Kar se gradov tiče, osebno obžalujem masivnost njihovega papirnega mašēja, ki jim jo je dal Wakhévitch. Imam vtis, da se odvzemanje dogaja postopoma. Praznina je popolna na koncu, v sekvenci, ki smo jo videli, in nič prej. Nastopa šele postopoma med potekom filma. V filmu je delež scenografskega elementa zelo izrazit, bodisi v eks-

terieru v obliki gradov, planjav, pušč bodisi v interieru kot surova, ostrta svetloba, grajene strukture itn. To me je motilo, zdelo se mi je »kičasto« in v nasprotju z igalsko interpretacijo, splošno interpretacijo ter režijo v celoti. Prav tako me je motil prizor (morda zato, ker nisem dovolj dojemljiv za filmska izrazna sredstva), osnoven prizor: prizor viharja, ki je bil, če se dobro spominjam, v gledališki izvedbi narejen kot nekakšno cik-cakasto tekanje po popolnoma praznem odru, nad katerim je nihala nekakšna pločevina. Tukaj pa je, prav narobe, prišlo na pomoč cel kup efektov dežja, postav, ki izginjajo, senc itn., itn. Nisem hotel, da bi v kinu doživel isto kakor v gledališču, jasno, da sem hotel videti nekaj filmskega in ne gledališkega, vendar moč, ki je delovala pred mojim očmi in name, ni bila ista. Recimo, da so me določena filmska izrazna sredstva, scenografija, ki bi lahko ne bila taka, kakršna je bila, motila, namesto, da bi nosila dejanje.

P. Brook

Ena od možnosti bi bila posneti film na gledališki sceni, kot je to storil Bergman v *Čarobni piščali*, in mislim, da je to morda edina rešitev, če ne želimo obenem spreminjati besedila. Po drugi strani pa je šlo za zelo dolgo gledališko igro. Najprej sem se vprašal, kaj bi se zgodilo, če bi kratko malo vzel podjij in nanj postavil vse scenске elemente predstave. Predlagali so mi celo, da bi napravil *Sen kresne noči* in tedaj sem se popolnoma odločil, da ga tako naredim, da vzamem podjij, nanj postavim elemente, ki smo jih imeli na odru, to se pravi gledališke, umetne, in v tem primeru bi bil prizor z grmenjem enako narejen. Toda zavedal sem se, da bi v tem primeru dobil isto, vendar slabše, kajti, iz razlogov, o katerih smo ravnokar govorili, smo v gledališču svobodni, stvari gledamo, ne da bi jim dajali prevelik pomen; na fotografiji pa je njihova relativna vrednost drugačna in to ne gre, domišljija ne deluje enako. Nato sem si rekel: vizualno je preveč dolgočasno, tega ne morem storiti. Napeta igra v tej drami je, kot v vseh Shakespearovih dramah, igra z izmikajocim se naturalizmom.

V gledališču je vedno tako, neprestano iščemo povezavo med predmetom, ki plava v praznem, ter zelo vsakdanjim kontekstom. To se dogaja na primer v *Kralju Learu*: do Kralja Leara imamo epski odnos, ki pa se počloveči v drugem prizoru, ko se vrne z lova in hoče jesti, s čimer pridemo do nečesa, kar mora biti zelo konkretno in zelo vsakdanje. Zato se mi zdi na moč zanimivo ustvariti popolnoma realističen svet ter nato pustiti, da po malem izginja. To je, seveda, načelo, ker nastane velika razlika zaradi obstojnosti fotografirane oblike; v prvem delu filma, ki je najbolj realističen, ker predstavlja zimo, sem moral uporabiti poenostavljen prikaz; v gledališču to seveda lahko napraviš, kot bi mignil. Celo čisto na začetku prvemu prizoru lahko za trenutek odvezem videz vsakdanjosti, sekundo nato pa lahko *evociramo* vsakdanjost in pustimo, da izgine drugače kot v filmu.

Toda v resnici mislim, da se pri vsakem poskusu, da bi to gledališko igro prestavili v naravo, soočamo s problemom, ki se skriva za vsemi filmskimi transkripcijami Shakespeara, kar sem jih videl, čeprav nas vedno znova mika, da bi se je lotili.

Mislím, da sem tudi jaz poskušal, in mislim, da pri tem vselej naletimo na isto oviro; to vidim tudi v vseh drugih filmih, narejenih po Shakespearovih predlogih, kar sem si jih ogledal: ali izločiti velik del besedila ali pa ga obdržati, s tem pa ritem postane prepo-

časen in pretežak. Edina rešitev je ponovna transkripcija kot v japonskem filmu, ki izhaja iz najbolj preprostega načela, da pripoveduješ zgodbo – z nekaj paralelnimi podobami – z istimi osebami, da pa kljub temu nisi suženj dane tekstovne oblike. Osebo me je ta izkušnja prepričala, da se ne moremo zares izmotati iz tega problema, če obdržimo besedilo neokrnjeno.

A. Keresztessy

Tehnično vprašanje. Rad bi vedel, koliko časa ste posvetili kadriranju ali pripravi nanj, na primer za *Marata-Sada*, in kako ste to izvedli, predvsem glede snemalca (izbira objektivov itn.), ker je v odlomku, ki smo ga videli, plan, kjer je uporabljen precej specialen širokokotni objektiv, ki ni zelo običajen, v preostalem delu sekvence, ki smo jo videli, pa ni bil uporabljen. To je vprašanje o kadriranju, o snemalčevi intervenciji na tehničnem planu. Drugo vprašanje: dolžina sekvenc, plani v sekvencah. Ali je bila uporaba več kamer vnaprej organizirana, kot to pogosto delajo na televiziji, ali je bila ena kamera glavna in so ostale snemale, tako kot snemamo aktualni dogodek. Rad bi vas tudi vprašal, kako je bilo z igralci na snemanju *Marata-Sada*: so bili vsi ves čas navzoči ali so se, kot je pri filmu v navadi, ravnali po zapovrstju kadrov in načrtovani navzočnosti igralcev?

P. Brook

Pri *Maratu-Sadu* ni bilo nikakršne snemalne knjige. Vse smo pripravili popolnoma drugače. Delal sem s snemalcem, s katerim sva v zelo dobrem človeškem odnosu, ki je z menoj večkrat gledal predstavo in s katerim sem se zelo dolgo pogovarjal, delal, razpravjal o namenu, vendar nikoli o snemalni knjigi. Bistveno vprašanje, ki je čisto tehnično in praktično: ali bo privolil v eno samo osvetljava, v to, da ne bo nikoli spreminjal zaslone, da ne bo nikoli, res nikoli, izvlekel svojega svetlomera in da ne bo nikoli spreminjal nastavitve kakega reflektorja? Navadno celo filmski snemalci, ki hitro delajo, naredijo kakšen popravek, da bi bilo vse v redu, jaz pa sem, prav narobe, želel, naj se dela natančno tako kot med televizijsko oddajo, kjer se ničesar ne spreminja, vendar v našem primeru s filmskimi sredstvi. Snemalec je privolil, delal več dni, da je postavil stalno luč in potem sva se lotila preskusov. Nad rezultatom nisem bil niti najmanj navdušen, ker se je odločil za najlažjo pot in to je – varnost.

Vsepovsod je dal enako svetlobo, prav ničesar zanimivega in živega ni bilo, ker ni ničesar tvegal. O tem sva se zelo dolgo prerekala; znova je postavil luč, pri kateri je vse tvegal, zavrnil je vnaprejšnje odločitve o tem, od kod se bo snemalo, moralo je biti tako kot v naravi, kot na prostem, popolnoma verjetno, ni važno kje, ne glede na to, na kakšni višini – vse to nama je omogočalo, da sva uporabljala različne objektivne kakor lestvico, ki je stalno pri roki. V odločilnem trenutku nekaj časa gledaš in nato zamenjaš objektiv. Torej, ko je bilo to dogovorjeno, je bil prvi dan snemanja glavni snemalec, to se pravi, tisti, ki je pri filmu odgovoren predvsem za osvetljava, brez dela. Vendar je bilo to predvideno, zato je vzel drugo kamero in snemali smo na zelo nenavaden in zelo zanimiv način. Jaz sem ves čas delal s številko dve pri filmu, s kadriranjem. Bila je kamera, njen kadrirer in jaz, izbirala sva plane, vendar je bilo vse improvizirano na kraju samem, akcija sva kadirala sproti. Snemala sva dolge sekvence, potem pa sva si nenadoma prizadevala akcijo rezati na kratke, nato sva

si postavila vprašanje objektivov in naj takoj odgovorila, vsa stvar je bila popolnoma izkustvena in o vsem sva se odločala na podlagi vtisa, ki sva ga hotela v odločilnem trenutku posneti, in vse to se je dogajalo zelo hitro. Igralci so bili ves čas navzoči in snemanje se niti za trenutek ni pretrgalo, odvijalo se je absolutno brez ustavljanj, neprestano. Nenavadna plat tega je bilo, da je bil človek, ki je bil našim namenom najbližji, glavni snemalec, prost. Lahko se je popolnoma svobodno gibal s svojo kamero in komaj da sem mu namenil kakšno besedo; navadno je pri delu z dvema kamerama druga manj povezana z režiserjem, manj pripravljena kot prva. Montaze smo se lotili z veliko količino gradiva.

Približno 40% ga je bilo navidezno narključnega izvora, vendar to ni bilo pravo naključje. Obe kameri sta si prizadevali nabirati gradivo, ki bi ustrezalo osnovnemu namenu. Zelo redko se je pripetilo, da smo delali s tremi kamerami, kot na primer v tej zadnji sekvenci. Načelno je bilo vse posneto z dvema kamerama, v duhu, ki je bil precej daleč od duha televizije, kjer poskušajo vzpostaviti neposredne povezave med središčem in snemalci, vendar slednji niso nikoli vključeni v priprave tako, kot je bilo pri nas. Redkokdaj jim je dovoljeno kaj predlagati. Lahko rečemo, da je bilo tukaj izhodišče snemanja povezanost režiserja z eno samo kamero ter med pripravi doseženo soglasje z drugo kamero; ta je bila nato nenadzorovana prav do konca in o njej smo se lahko pogovarjali šele naslednji dan. Ali sem s tem odgovoril na vaše vprašanje?

Ugotovil sem, da je človeški odnos več vreden od elektronskega. Kadar na televiziji delajo z več kamerami, s štirimi na primer, pogosto opazimo tole: če se en sam režiser skuša povezati z vsemi štirimi pogledi, vsak od njih učinkuje bolj medlo. To je pravi problem. Zelo pogosto je mogoče delati hitreje, intenzivneje z enim samim človekom, čeprav je treba pri tem prevzeti odgovornost za naglo prestavljanje celotne ekipe, kot pa uporabljati na videz izredno praktičen in logičen stroj televizije, kjer eno, središčno, osebo skušajo povezati z več drugimi. V tem primeru je odnos veliko bolj ohlapen, manj oseben in, mislim, manj intenziven, zaradi kadriranja manj zavzet.

O. Veillon

Vpeljali ste zelo pomembno sestavino, ko ste govorili o dveh kamerah, ki med snemanjem predstavljata dva neodvisna pogleda. Ti dve kameri ustvarjata filmansko gradivo, ki ga je mogoče nato zmontirati, pri čemer imamo elemente, ki medsebojno učinkujejo v skladu z dvema pogledoma, ki ju ne določa isti ustvarjalni miselski. Vidite, to omogoča, da izdelamo interpretacijo gledališke predstave in v tej interpretaciji vzpostavimo dialektično razmerje. S tem dosegamo napredek in se osvojamo lažnega problema subjektivnega in objektivnega stališča. To nam omogoča, da na podlagi dveh elementov oblikujemo postopek, ki se uresničuje skoz te odnose.

Tako pridemo do interpretativnega odnosa, ki resnično nastaja iz gledališke predstave. Ne gre več za neko določeno gledališče, ampak za nastanek čisto drugačnega izdelka, ki se prodri iz srečanja, soglasja in protislovne združitve dveh pogledov. Mislim, da je to sestavina, ki jo lahko ohranimo za naprej, da bi se izognili neprestanemu vračanju na dilemo »objektivno/subjektivno stališče«.



Marat-Sada v režiji Petra Brooka (Royal Shakespeare Company)

P. Brook

To sem preskušal že v zvezi z nečim, kar nima z gledališčem nobene zveze, pri snemanju filma *The Lord of Flies* (*Gospodar muh*), kjer smo ves čas tako delali. Imeli smo drugo kamero, ki pa hierarhično ni zasedala drugega mesta, ker je bil pri njej zelo dober prijatelj, sodelavec, ki je sodeloval pri vseh pripravah. To je bil v vsem zelo naporen film (finance, priprava itn.). V trenutku snemanja je bil snemalec popolnoma prost, njegovo gradivo je pomenilo neko drugo stališče, drug pogled, vendar obenem ta pogled ni bil poljuben, ker mu je šlo za isti namen.

L. de Guyencourt

Na televiziji je eden glavnih problemov problem filmskega traku. Sprašujem se, ali ni pomankanje ekonomskih sredstev tisti dejavnik, ki določa način snemanja, saj realizatorji dobijo neko količino filma in to je za administracijo očitno bistven moment; realizatorji se morajo prilagoditi tej stvarnosti in na koncu privoliti v zelo tradicionalne, ustaljene metode snemanja, s stališča produkcije nedvomno ekonomične, ki pa vendar najpogosteje pripeljejo do neke že znane in zanesljive vizije.

P. Brook

Gotovo. Kot vedno je vsaka omejitev do neke mere koristna. Vedno lahko kaj pridobiš, če si postavljen pred težavo. V nekem smislu in do neke meje ni nič narobe, če moraš nepreklicno končati sekvenco z zadnjima zvitkoma filma. To je lahko dobra prisila, toda v celoti pogosto vidimo, da je velika moč filma v možnosti razčlenjevanja, trenutnega odkrivanja situacije. Na televiziji pogosto pride do tega, da gre stvar čisto preprosto prehitro mimo in je ne moreš dovolj začutiti, ker ni zadosti možnosti za členjenje, za vključitev v akci-

jo. Kadar greš snemat film za televizijo, se znajdeš v bastardnem položaju: ti filmi morajo biti posneti zelo hitro, z malo filmskega traku in najenostavnejša rešitev je popolnoma klasično kadriranje, s čim manj zunanjimi detajli.

J. Ebstein

Zelel bi vedeti, kako ste se lotili montaže *Marata-Sada* ob dveh kamerah. Kako ste izbirali sekvence glede na obe kameri?

P. Brook

Vračam se na prejšnje izhodišče, ko sem dejal, da je delo na filmu subjektivnejše kot delo v gledališču. S tem se je bilo treba sprijazniti. Ko smo predstavo prikazovali v gledališču, je gledalec vsak trenutek sam izbiral detajle, kadre itn. V filmu je izbiro opravila oseba, ki pozna predstavo, ki je dejansko režiser, to se pravi, jaz sam. Opravi sem torej izbiro, ne da bi predstavil osebni pogled na predstavo, ampak, da bi tako predstavil predstavo, kot sem jo jaz sprejemal in razumeval. V veliko pomoč mi je bilo, da sem se opiral na dialektičen odnos z drugo kamero, toda na koncu koncev je vsaka odločitev o izbiri takšnega plana in ne drugačnega, o tem, da je ta daljši in oni krajši, vodila v podobo predstave, oblikovane z enega samega gledališča, gledališča realizatorja: torej do vtisa, ki je subjektivnejši od vtisa, ki ga ustvarja isti trenutek v gledališču.

prevedel Milan Stepanovič

Peter Brook

Rojen 1925. Kot študent je na Oxfordu pri sedemnajstih letih postavil na oder Marlovovega *Fausta* in pri dvajsetih Cocteaujev *Peklenški stroj*. Proslavil se je s svojimi režijami Shakespeara, od *Romea in Julije* (Stratford-on-Avon, 1947) do *Milo za drago* (Saintes, 1978).

Leta 1952 je svoj prvi film posvetil *Beraški operi* Johna Gaya, na podlagi katere je Brecht napisal *Opero za štiri groše*. Leta 1960 je ekraniziral veliki roman Marguerite Duras: *Moderato Cantabile*, leta 1963 posnel okrutnega *Gospodarja muh* Williama Goldinga. Leta 1966 je Brook na filmu posnel svojo gledališko režijo *Marata-Sada* in v njem odkril Glendo Jackson. *Tell me lies* (Povej mi laži) je leta 1967 posvetil vojni v Vietnamu. 1966 se je s *Kraljem Learom* končno lotil Shakespeara na filmskem platnu.

Ustanovil je Centre International de créations théâtrales (Mednarodni center gledaliških stvaritev) in se 1974. nastanil v Théâtre des Bouffes du Nord (Pariz). Njegove znamenite režije v tem gledališču so predvsem *Timon Atenski*, *Kralj Ubu*, *Ptiči*, *Cešnjev vrt* itn.

François Luxereau

Vodja oddelka za video pri Serdard/CNRS (Ivry-sur-Seine), generalni sekretar Zveze video animatorjev v javnih službah. V video tehniki je posnel nekaj predstav ter med drugim realiziral *Henry Moore, jaz sem slikar*, *Pogovori z Alfredom Kastlerjem* in *Spomin francoskega filma*.

Marat-Sade in vprašanje filmanja gledališča

Bojan Kavčič

Srečno naključje nam je omogočilo, da smo si lahko pred kratkim ogledali na televiziji Brookov film *Marat-Sade*, s čimer se nam je odprla možnost, da primerjamo nekatera avtorjeva teoretska izhodišča, zajeta v njegovem prispevku s srečanja v Ivry-sur-Seine, ki ga objavljamo v tej številki Ekрана, in ustrezne praktične rešitve, kakor in kolikor se pač kažejo v omenjenem filmu; obenem pa je to seveda primerna priložnost za nekoliko širši premislek o problematiki filmanja gledališča. Primerjava, ki se ponuja, je toliko bolj zanimiva, ker imamo tako rekoč v isti sapi opraviti kar s tremi avtorskimi prispevki Petra Brooka, s tremi medijsko različnimi, vendar tematsko povezanimi vidiki njegovega dela: 1. z gledališko uprizoritvijo Weisssovega besedila »Preganjanje in umor Jeana-Paula Marata, kot ga izvajajo pacienti azila za duševne bolnike v Charentonu pod vodstvom Markiza de Sada«, 2. s filmom, posnetim »po gledališki predstavi«, in 3. s prispevkom z okrogle mize, ki govori o problemih filmanja gledališča, še posebej pa tudi o gledališkem in filmskem projektu *Marat-Sade*. Res je sicer, da nam je gledališka predstava dostopna le prek filmskega »zapisa« (zadnjič je bila uprizorjena leta 1966), toda za temeljno informacijo bržkone tudi to zadošča (sicer pa se bomo k temu vprašanju še vrnili). Kajpada ni treba posebej poudarjati, da prinaša film glede na gledališko uprizoritev neko razširitev, neki presežek, povezan z dejstvom, da nimamo opraviti zgolj z navadnim študijskim posnetkom odrske izvedbe dramskega besedila, marveč s specifično organiziranim avdio-vizualnim materialom, ki nam sicer res posreduje gledališki dogodek, vendar ga obenem že »komentira«. Nadaljnjo razširitev pa prinaša Brookovo »predavanje«, ki z ene strani komentira predstavo in film *Marat-Sade* (enako velja seveda za *Kralja Leara*), z druge pa opozarja na širšo problematiko filmanja gledališča ter opredeljuje teoretske temelje praktične produkcije.

Hkrati lahko seveda govorimo tudi o redukciji, zakaj filmska verzija *Marat-Sada* zagotovo odpravlja tisto »dvojno iluzijo« neposrednega »gledališkega doživetja«, o kateri govori Brook v svojem prispevku, kjer pa zapleteno vprašanje prenosa gledališkega dela na filmski trak reducira zgolj na nekaj načelnih, četudi nadvse pomembnih vidikov (o tem, da v zapisu Brookovega prispevka in diskusije, ki je sledila, manjka prav »gledališka« oziroma »uprizoritvena« razsežnost, najbrž ni treba zgubljati besed). Na prvi pogled se zdi, da smo tu trčili ob protislovje, ki nas utegne zapeljati v slepo ulico, zakaj če filmska interpretacija in za njo teoretski diskurz hkrati širiti in reducirata temeljno informacijo ter jo s tem transformirata (nemara celo do take stopnje, da je kot poglaviti kriterij že kar dvomljive vrednosti) in če vrh vsega samega gledališkega dogodka nismo imeli priložnosti neposredno doživeti, potem si z *Maratom-Sadom* kot primerom filmanja gledališča bržčas ne moremo kaj prida pomagati.

V resnici transformacija ni tako radikalna, kot se zdi, razmerje med teatrom in filmom pa se dovolj razločno vzpostavlja znotraj filmskega dela samega; filmska interpretacija te gledališke predstave namreč prinaša razširitev zgolj na ravni pripovedne tehnike in samo toliko, kolikor bazični teaterski pripovedni formi dodaja še lasten pripovedni postopek, reducira oziroma odpravlja pa jo predvsem kot *gledališki dogodek*. Popolnoma jasno je namreč, da tudi najbolj »nevtralen« filmski posnetek gledališke predstave (narejen z eno samo kamero, fiksirano v parterju, ki frontalno in brez spreminjanja izreza snema dogajanje na odru) ne more ustrezno nadomestiti gledališkega dogodka, kajti poleg docela tehničnih omejitev (dvodimenzionalnost slike, nepremično vidno polje itn.) je treba upoštevati tudi dejstvo, da je celotno dogajanje predstavljeno s pozicije enega samega, tako rekoč »idealnega« gledalca, ki z nečloveško zbranostjo sledi predstavi na odru (kamera je v tem pač maksimalno »skoncetrirana«) in niti ne slutiti, kaj se dogaja za njegovim hrbtom ter levo in desno od njega, s čimer je kajpada odpravljena socialna dimenzija dogodka. Z druge strani pa ni moči spregledati, da celo tak posnetek gledališkega dela vključuje (vsaj minimalno) elemente interpretacije (»naše stališče, naš zorni kot«, bi rekel Eisenstein), na kar vpliva že sama izbira »najboljšega« mesta, kjer bo stala kamera, osvetlitev, kvaliteta slike in zvočnega zapisa, vse skupaj pa je odvisno tudi od tega, koliko bo predstava (namerno ali nenamerno) prilagojena ali podrejena snemanju (denimo, koliko bodo igralci igrali »za kamero« namesto za gledalce v dvoranah, če bo predstava sploh potekala pred občinstvom). Skratka, vsak filmski posnetek gledališkemu delu nekaj odvzame, obenem pa mu nujno nekaj doda – in to velja celo v primerih, ko film dozdevno nastopa kot goli posredovalec, kot »čisti« dokument predstave, kajti tudi v takih mejnih primerih se ni mogoče izogniti nekaterim osnovnim postopkom filmske manipulacije.

Videti je potemtakem, da je odrska uprizoritev (vsaj na ravni gledališkega dogodka) za filmsko kamero tako rekoč neulovljiva, ker posnetek zmeraj zabriše prostorsko-časovno koordinato »izvirnika«. Vsak medij ima pač svoje zakonitosti – in če se film že loti gledališča, bo zares zanimiv šele v primeru, ko bo sicer ponudil zadovoljivo informacijo o gledališkem dogodku, obenem pa bo sam učinkoval kot *filmski dogodek*. Nas seveda ne zanima razmerje med filmom in gledališčem samo na sebi, pač pa le toliko, kolikor in kakor se kaže znotraj filmskega medija. A tudi tu moramo upoštevati nekatere omejitve, kajti govorimo izključno o filmih, ki niti najmanj ne skrivajo, da so posnetki odrskih predstav. Predalec bi nas namreč pripeljal, ko bi se skušali soočiti s širokim področjem »gledališkega« filma v celoti, se pravi, z ekrinizacijami dramskih besedil, s tako imenovanimi filmskimi dramami, posnetimi po izvirnih scenarijih, in z raznimi žanrskimi filmi, ki pogostokrat vključujejo več gledaliških elementov (v sceni in igri, pa tudi v načinu pripovedi) kot pravo filmano gledališče. Značilno za vsa ta dela je, da se z gledališčem spogledujejo prikrito, saj se vsa po vrsti dogajajo v bolj ali manj »naravnem« ali vsaj natančno imitiranem okolju; namesto pretiranih in obenem površnih izdelanih gledaliških kostumov uporabljajo vsakdanja oblačila ali – če gre za zgodovinske spektakle – skrbne posnetke ustreznih oblačil, namesto kričeih gledaliških mask precizno oblikovane filmske maske, v igri pa prevladuje namesto pretirane gestikulacije in mimike »normalno«, vsakdanje vedenje.

Analoško naravo filmske slike, ki ne trpi »malomarnih«, zgolj nakazanih ali improviziranih detajlov, tako značilnih za odrske uprizoritve, torej izrabljajo za vzpostavitev lažne filmske identifikacije, za zanikanje svojega sorodstva z odrom in sploh z gledališčem, obenem pa brez sramu ohranjajo gledališko pripovedno strukturo, dialoge in značilno deklarativnost v igri (čeprav brez odrskih pretiravanj). »Gledališkost« teh filmskih izdelkov zato prepoznavamo kot njihovo slabost, saj ni nobenega dvoma, da se nam skušajo predstaviti kot izrazito kinematografska dela, ki dozdevno upoštevajo vse temeljne značilnosti filmske govorice, obenem pa pozornemu pogledu ne more uiti, kako zelo so vezani na gledališko formo.

O te vrste izdelkih nam tu kajpak ne kaže zgubljati besed, zakaj zanima nas filmanje gledališča, se pravi taka filmska dela, ki ne le ne skrivajo svoje »dvojne narave«, marveč jo celo poudarjajo kot konstitutiven moment posebne filmske prakse, ki ji pripadajo. Prav zaradi te neskrte »dvojne narave« tudi pri tistih izdelkih te specifične vrsti, ki jih odlikuje visoka stopnja manipulacije s filmskimi sredstvi in materialom, v načelu ni nobene nevarnosti, da bi ponudili nezadovoljivo informacijo o gledališkem dogodku, s katerim imajo konkretno opraviti. Klasično vprašanje dihotomije »vsebine« in »forme«, ki se v novejši filmski (in ne le filmski) teoriji in praksi razreši s tezo, da je forma zmeraj forma neke vsebine (pri Eisensteinu, denimo, se vprašanje forme zastavlja kot bistveno »vsebinsko« vprašanje) – se zdi v okviru te filmske vrsti neresljivo. Tu namreč ne gre več za neko poljubno »vsebino«, marveč za gledališko predstavo, ki dejansko nastopa kot »predmet« filmske obdelave. Da ima ta »predmet« svojo »vsebino« in »formo« je pravzaprav manj pomembno; poglavito je pač, da film v tem primeru nima svoje *filmske »vsebine«*. Če pa ti filmi nimajo svoje »vsebine«, se lahko – vsaj z vidika filmske govorice – razlikujejo zgolj po formi, se pravi po načinu, kako se bodo lotili obravnavanega predmeta; zgolj od kvalitete konkretne izvedbe pa je odvisno, ali ga bodo predstavili zadovoljivo ali nezadovoljivo. Rekl bi lahko, da gre za filme »čiste« forme, katerih avtorji morajo paziti zgolj na to, da bistveno ne »deformirajo« obravnavanega predmeta, sicer pa glede formalne izvedbe uživajo »popolno svobodo« (analoški značaj filmske slike pri tem ni nikakršna ovira, saj je gledalcu že vnaprej signalizirano, da ga ne sme vzeti zares). Implicitni realizem filmskega govora se mora tu zadovoljiti z realnostjo dogodka, ki je v tem primeru gledališka predstava sama, ne pa tisto, kar prikazuje in kakor prikazuje (to dvojje se slej ko prej podreja gledališkim zakonitostim, docela nesprejemljivim za filmski medij). Gledališka fikcija pač ne deluje po istih načelih kot filmska in zato tudi ne more nikakor postati filmska fikcija, predstava sama pa je tako ali tako realno dejstvo. Torej je filmanje gledališča – se pravi film, ki »verjame« v gledališko predstavo, nikakor pa ne tudi v tisto, kar ta prikazuje in pripoveduje – še najbližje dokumentarnemu filmu. Implicitni realizem filmske slike najde tu oporo v realnosti predstave kot dogodka in bi bil izigran edinole v primeru, če bi bila gledališka predstava tudi kot dogodek fiktivna, tako da se analoškost filmske slike ne bi imela več na kaj »pripeti«. Tak mejni primer je sicer docela mogoč, vendar to ni več



Marat-Sade v režiji Petra Brooka (Royal Shakespeare Company)

stvar filmanja gledališča, marveč sodi v območje »čiste« filmske fikcije (fikcije v fikciji), kjer najde analoškost filmske slike kajpak čisto drugačno oporo.

Mnogo zanimivejši je s tega vidika Brookov film *Marat-Sade*, ki nas sicer seznanja s tako fiktivno predstavo, toda s to razliko, da se dogaja v okviru realne gledališke uprizoritve, o kateri »poroča« film. Pravzaprav gre za zanimivo podvojitve: če lahko namreč za film – tako kot za vsak filmski »prevod« gledališkega dela – rečemo, da je brez *lastne* »vsebine«, saj jo nadomešča gledališka predstava, o kateri govori, lahko tudi za to konkretno gledališko predstavo rečemo, da je brez *lastne* »vsebine«, saj jo nadomešča druga gledališka predstava (s svojo lastno vsebino), ki jo prva uprizarja. Notranji »prostori« gledališke uprizoritve je namreč norišnica Charenton s pacienti, ki jih igrajo člani Royal Shakespeare Company – in na tem planu se vse do končnega upora nič ne zgodi. Celotna predstava je uporabljena zgolj kot medij, kot posredovalec osrednje »drame«, ki jo uprizarjajo bolniki-igranci, to pot v vlogah Jeana-Paula Marata, Charlotte Corday itn., na fiktivnem prizorišču francoske revolucije. Občasni potujitveni učinki, ki nas opozarjajo, da gre za igro v igri (posegi direktorja umobolnice v »dramsko pripoved«, kadar postane preveč subverzivna, momenti, ko vzamejo pacienti svoje politično-zgodovinske vloge preveč zares, in prav tako momenti, ko skoz vlogo vdre na plan njihova norost) imajo na filmski ravni svoj ekvivalent v spreminjanju izraza, montažnega ritma, gledišča in v drugih filmskih postopkih, ki nas opozarjajo, da gledamo film »o gledališki predstavi«. Lahko bi rekli, da se film niti za trenutek ne identificira z gledališko predstavo, kot se tudi ta ne identificira z »dramo«, ki jo uprizarja.

Kajpak ni mogoče trditi, da se film sploh ne »vpleta« v gledališko predstavo, toda to počne na svoj poseben, izrazito kinematografski način: z velikimi plani obrazov igralcev in posameznih detajlov, z gibanjem kamere, spreminjanjem kotov in izrezov, s ponekod prav učinkovitimi montažnimi prijemi itn., skratka, z »radovednostjo« dokumentarca, ki mu »nič ni sveto«, a se hkrati od vsega razločno distancira (četudi nikakor ne brez komentarja). Meja med gledališčem in filmom ostaja tako nepremostljiva, nemara jo omenjeno »komentarjanje« oziroma filmska interpretacija gledališke uprizoritve še bolj podčrtujeta. Posebnost tega filma je nedvomno v tem, da ga je posnel avtor, ki je obenem režiser gledališke predstave, vrh vsega pa očitno izvrsten poznavalec obeh medijev in razlike med njima. Najbrž smemo reči, da celoten filmski projekt pravzaprav temelji na tej razliki in da nam jo obenem prezentira v tako rekoč oprijemljivi, čutno zaznani, konkretizirani obliki. Dosežek, ki je še posebej pomemben spriču dejstva, da imamo opraviti s primerom modernega gledališča, ki se ne podreja klasični dramaturgiji, narativnosti ali fabulativnosti.

Še vedno sporno vprašanje, ali je »pripovedovanje zgodb« značilnost literature, gledališča ali filma, zato tukaj odpade, hkrati pa postane očitno, da samo »pripovedovanje zgodb« ne more biti privilegij nekega izbranega medija, marveč je pomembno predvsem, kako, s kakšnimi sredstvi neko »zgodbo« pripovedujemo. Prav ko gre za filmanje gledališkega dela, ki ne »pripoveduje zgodbe« (vsaj ne po obrazcih konvencionalne narativne tehnike), se pokaže tista čista razlika med filmom in gledališčem, ki je utemeljena v različnosti filmske in gledališke govorice. In če tu kateri od obeh medijev vendarle pripoveduje zgodbo, potem je to kvečjemu film, ki »pripoveduje zgodbo« o gledališki predstavi.

Edina kritična točka filma *Marat-Sade* so občasni totali iz ozadja dvorane, ki pokažejo oder, ograjen z rešetko, in temno dvorano, v

kateri slutimo občinstvo, a ga ne vidimo. Vprašanje je namreč, kam pravzaprav sodi to nevidno, nedefinirano in zato (vsaj s filmskega vidika) fiktivno občinstvo: k predstavi ali k filmu? Zdi se, da se tu pozicija gledalca vsekakor podvoji ali celo potroji, zakaj poleg možnosti, da gre za »paciente« umobolnice, ki gledajo predstavo svojih kolegov – torej za notranji dramski element – in možnosti, da gre za gledališko občinstvo v dvorani – torej za zunanji element gledališkega dogodka – je še vedno mogoče, da tega občinstva realno gledališčem ni povsem jasna, kjer torej gledališče prehaja v film in narobe, pri čemer se zamaja tudi na videz trdna pozicija filmskega gledalca. Nenadoma mu namreč ni več prav jasno, ali ga Brook vodi za nos kot filmski ali kot gledališki režiser, in navsezadnje, ali sploh še ima varno mesto »nepriustranskega opazovalca« ali pa ga je režiser prestavil v pozicijo norca, vključenega tako v predstavo kot v film. Kakorkoli že, tak učinek negotovosti more v zadnji liniji proizvesti samo film, ki zajame tako gledališko predstavo kot filmskega gledalca in vzpostavi takšno razmerje, da se slednji hkrati počuti tudi kot gledališki gledalec.

Ne glede na te momente, kjer se je Brook poigral s filmskim gledalcem in njegovo pripravljenostjo na identifikacijo, pa lahko rečemo, da film *Marat-Sade* dovolj prepričljivo podpira avtorjevo tezo, da film in gledališče »v temelju nimata popolnoma nič skupnega«, obenem pa odseva tudi nekatere njegove dileme v zvezi s filmanjem gledališča, ki jih je skušal opredeliti v svojem prispevku na okrogli mizi v Ivry-sur-Seine. Brook se, denimo, zavzema za tako filmsko transkripcijo gledališke predstave (ne dramskega dela!), ki bi imela lastnost »resnične, neodvisne eksistence«; ko se mu to v praksi vsaj do neke mere posreči – v primeru *Marat-Sada* – pa ugotavlja (ne brez prikritega obžalovanja), da se je tistim, ki so imeli priložnost videti tako predstavo kot film, »film zdel slabši«, s čimer vsaj implicitno tudi sam soglašja. Kadar imamo opraviti s filmanjem gledališča, je seveda tak učinek popolnoma pričakovano, še posebej, če naj film predvsem reproducira gledališko predstavo, kar je očitno bila avtorjeva začetna namera (izrecno namreč pravi, da ni nameraval posneti »čistega filma«, pač pa ga je: »... mikalo poskusiti, če lahko ob nespremenjeni strukturi predstave ohranim nekaj tistega sveta in učinkov, če lahko v filmu dosežem isti vtis«). Brookova prizadevanja so po vsem sodeč na neki način protislovna, zakaj z ene strani priznava avtonomnost filmskega medija, z druge strani pa (posredno, sklicujoč se na mnenja ljudi, ki so videli obe verziji) obžaluje, ker je film »slabši« od predstave na odru, kar pač pomeni, da je vsaj z Brookovega stališča vrhovni kriterij gledališka predstava, film pa zgolj uspeh ali neuspeh dokument. Film je seveda »slabši« od predstave ravno zato, ker je film (in ne predstava sama); neposredni vzrok za to, da je »slabši«, pa je – če se držimo Brookovih besed – treba iskati v dejstvu, da je kot medij dejansko močnejši («Pri filmu je moč slike tako velika, da nas v trenutku, ko jo zaznamo, skoraj popolnoma obvlada«!), se pravi, bolj sugestivni. Najpomembnejše pa je, da se v filmu zabriše časovno-prostorska koordinata gledališkega dela oziroma uprizoritve, da je likvidirana avtentičnost »izvirnika«, ali – kot pravi Walter Benjamin – »avra« umetniškega dela, s čimer je umetnina osvobojena vpetosti v ritual gledališkega spektakla. In ni naključje, da gre hkrati za redukcijo in osvoboditev, zakaj prav s tem je povezano tisto *manj* in obenem *več*, kar lako ponudi film v primeri z gledališčem. Zdi se, da je Brook v praksi radikalnejši kot v teoriji, saj je, denimo, prav z *Maratom-Sadom* presegel protislovne zahteve, ki jih je v svojem prispevku o filmanju gledališča postavil filmu.

O kmetih na šahovnici

Lorenzo Codelli

Zahvaljujoč zajetnemu, a še vedno nezadostnemu in pristranskemu katalogu *Petdeset let filma v Benetkah* – izdanemu ob 50 obletnici prvega filmskega festivala na svetu – lahko skrbno preverimo, kako se je v desetletjih od leta 1932 do danes spreminjala *igra mogočnikov* na beneški Mostri. Medtem ko se je počasi prerojevala italijanska filmska industrija, je na začetku tridesetih let dominiral veliki Hollywood, ki mu je delala kaj smešno konkurenco sladkobno posnemovalska nacistična kinematografija. Nato je prišlo do avtarkije in vojne. Italijani in Nemci so s še kakšnim manj pomembnim zavzemanjem na silo osvojili primat; na ta s političnega in socialnega vidika zelo črna leta mnogi današnji »botri« – torej mnogi danes vladajoči managerji – gotovo gledajo z nostalgijo: »Ah, če bi tudi danes lahko z vladnim dekretom izključili hollywoodske izdelke!«

Takoj po vojni so se v Benetkah ponujale moralne vrednote neorealizma, toda ameriška industrija, tedaj tako vsemogočna in izsiljevalna, se je že konkretnije uveljavljala. Ingrid Bergman, ki je umrla prav sredi letošnje Mostre, je s svojim slovitim dejanjem, ko je »izdala« Hollywood in se odločila za Rossellinija, še vedno večni simbol zmagovalja kulture nad ekonomijo in njenimi nespremenljivimi zakoni.

Po letih sivine, ko so intelektualci v žiriji kar dvakrat nagradili Cayatta, a tudi sublimni Dreyerjev *Ordet*, medtem ko so italijanske množice hodile gledat melodrame in populistične komedije, ki jih niso nikoli vrteli na Lidu, se je oblastniška hierarhija nekoliko zmodernizirala, potem ko sta leta 1959 zmagala reformistična filma *General della Rovere* (Rossellini) in *Velika vojna* (Monicelli). Okorele demokristjane, ki so prevzeli vodstvo festivala od fašističnih hierarhov, je leta 1963 (Italija je tedaj dobila vlado levega centra) zamenjal profesor Chiarini, znani socialistični teoretik, ki pa je tudi izšel iz fašističnega aktivizma. To so bila spet črna leta – doživel sem jih na lastni koži –, kajti skušali so nas preteptati, da v Benetkah prevladuje umetnost zaradi umetnosti in da je tako strogo izločeno vse, kar naj bi zaudarjalo po spektakularnosti in zabavi; jasno pa je, da je tedaj tudi na brezmadežnem Lidu vladal učinkoviti kapitalizem ameriških multinacionalk in domačih producentov, kot sta De Laurentiis in Ponti oziroma Titanus ali mlajša Cristaldijeva Vides. Te hiše so stale za težko pridobljenimi Zlatimi levi Viscontija, Rosija in Pontecorva in novo angažiranemu italijanskemu filmu, ki se je ukvarjal z aktualnimi družbenimi vpraša-

nji, se je (tokrat tudi komercialno) posrečilo uveljaviti zahvaljujoč reklamni kampanji, ki so jo Benetke dovoljevale. Poleg tege strukture festivala je namreč obstajal še dokaj cvetoč filmski trg – danes ga ni več –, ki je omogočal zanimiva odkritja, nad katerimi ni bdela monolitski Chiarini.

Prišlo je leto '68, leto protestov, množičnega zavračanja starega fašističnega statuta Bienala (katerega del je tudi filmski festival), in kdor hoče, naj znova prebere sočne strani iz tedanjih časopisov, ponatisnjene v že omenjenem katalogu. Na razgibane, kaotične, izredno živahne in epske *Filmske dneve* 1973, ki jih je anarhično vodil sam sindikat režiserjev ob primerni solidarnosti avtorjev z Vzhoda in Zahoda, je Bienale odgovoril z zelo sramežljivo, delno obnovo, ki je – med plašno povprečnostjo in popolno dezorganizacijo – trajala do leta 1977; sledil je dveletni molk, nato so bili predelani sporni statuti, vodstvo festivala pa zaupano levičarskemu zgodovinarju in režiserju Carlu Lizzaniju. V štirih letih njegovega upravljanja so ponovno vpeljali nagrade, ki so jih dotlej grajali skoraj vsi cineasti, in povečali število filmov in sekcij. Lizzani je hotel odkrito konkurirati Cannesu, odprl je vrata novim sodelavcem in dežlam z nekakšno *politique du laissez-faire*.

In komu se puščajo proste roke? Mogočnikom, ki niso emigrirali v Ameriko kot De Laurentiis, produkcijskim konglomeratom, ki so se pojavili v zadnjih letih. Absoluten primat imata multinacionalka Gaumont (v Italiji jo vodi Rossellinijev sin Renzo, v Franciji pa Toscan do Plantier, poročen s hčerko Luigija Comencinija, še enega mojstra italijanskega filma) in R. A. I., ki ima tudi veje v tujini in ki je lahko koproducent in distributer svojih izdelkov v drugih deželah. Gaumont je imel letos v Benetkah kakšnih deset filmov, med njimi Fassbinderja, Wendersa, Bellocchia in Loseya, skratka tiste, ki so imeli največ možnosti za nagrade, in slo mu je za *hat-trick* po dveh Zlatih levih, osvojenih v dveh minulih letih (za Mallov *Atlantic City* in Morettijeve *Zlate sanje*). Tudi R. A. I. je imela v konkurenci in izven nje kakih deset (predvsem debutantskih) del, ki so se potegovala za nagrade, in dobil je prav televizijski režiser Luciano Odorisio za film *Sciopèn*. R. A. I. financira (včasih skupaj z Gaumontom kot pri Bellocchiovemu filmu *Oči in usta*) uveljavljene režiserje, predvsem pa neznane avtorje; v njenih okvirih je zelo pomembno rivalstvo med I. programom (demokristjani), II. programom (socialisti) in novim III. programom (levica

nasploh); zlasti slednji je mobiliziral nekatere regionalna središča in z zelo skromnimi sredstvi naredil nekaj pogosto grozljivih celovečercer, a tudi nekaj zelo dobrih del, kot je na primer *Divja trava* (Erba selvatica) Franca Campigotta, posneta in financirana v Milanu, voyeuristična in bleščeča zgodba o vzponu mlade prostitutke. Tretji program Abruzzza je producent nagrajenega *Sciopèna*, groteskne npravstvene satire o rivalstvu med dvema dirigentoma v podeželskem mestecu, ki mu vladajo demokrščanski mogočniki. In v »Raziskovalnem sektorju« R. A. I. je kot režiser debutiral nihče drug kot skoraj osemdesetletni Cesare Zavattini s filmom *Resnicaaaa* (La veritáaaa), v katerem sam duhovito odigra vlogo norca, ki se spopade z državno televizijo, papežem in vsemi drugimi: lepo literarno besedilo je »mladi« režiser dokaj slabo priredil za mali ekran.

Najbogatejši in najbolj uradni I. program je bil koproducent filma *Udariti v srce* (Colpire al cuore) Giannija Amelia, razmišljujoče in zbite drame o terorizmu, ki jo držita pokonci solidni Jean-Louis Trintignant ter lepa in obetavna Laura Morante. Iz istega vira je dobil kapital tudi Gasman, da je lahko dokončal svoj filmani dnevnik, ki ga je skupaj s sinom Alessandrom začel snemati že pred dvajsetimi leti; tako je nastal film *Z očeta na sina* (Di padre in figlio), še eno pričevanje (po nedavni zelo uspeli avtobiografiji *Un grande avvenire dietro le spalle*, založba Longanesi) o izjemno bogati osebnosti Princa italijanskih igralcev, ekshibicionista in domišljavca, ki pa je včasih kar mazohistično iskren. Kdo ve, če je treba razočaranje nad Bellocchiovim filmom ali potrditev skromnega talenta tako Franca Brusatija (*Dobri vojak*) kot Liliane Cavani (*Onstran vrat*) pripisati skupnim interesom (in s tem dvojni cenzuri) R. A. I. in Gaumonta v prvih dveh primerih ter R. A. I. in Rizzolija (še vedno močnega producenta in založnika, kljub krizi njegovega imperija zaradi prostozidarskih in bančnih škandalov) v tretjem?

Gaumont bi moral biti navidezno nasprotje R. A. I., se pravi, ne samo cenzurirati avtorjev, katerih pokrovitelj je, ampak jih, nasprotno, spodbujati k snemanju »škandaloznih« stvari, ki odvrčajo filmske parterje od televizorjev. Tako je namreč dobil zeleno luč Fassbinderjev film *Querelle*, nedvomno izjemno delo, a preveč vezano na literarni simbolizem Jeana Genèta in na njegove zdaj že zastarele homoseksualne obsesije. Gaumont goljufa, ko film ponuja kot »Fassbinderjev testament«, saj ga avtor ni tako zasnoval, ne gre pa tudi ne za

poglobitev diskurza, ki je v njegovih prejšnjih filmih *Veronika Voss* in *Lola* veliko močnejši. O zamolkih Gaumonta marsikaj pove sijajna *Postrv* (La truite) Josepha Loseya (ki je dobrodušno pokazal Toscana du Plantiera v predgovoru k njegovi knjigi o lastni podjetniški dejavnosti), ki smeši silno moč multinacionalnk in v kateri igra glavno vlogo odlična Isabelle Huppert (ex-Madame du Plantier!), ribica, ki postopoma uničuje vse močnejše ljudi. O čisto navadni neumnosti Gaumonta nam govori *Veliki brat* (Le grand frère) Francisa Giroda, kolosalen zmazek, predstavljen (zagotovo po želji producentke hiše) na prvi festivalski večer, ki zlorablja velike talente Gérarda Depardieuja za eksoično pustolovščino brez repa in glave; godlja bo morda všeč francoskim gledalcem, za katere je bila tudi skušana. Pri filmu Wima Wendersa *Stanje stvari* (Der Stand der Dinge) je Gaumont le ena izmed številnih koproducentovskih hiš, nemških, ameriških, portugalskih, francoskih, ki jih je režiser uspel povezati v nekaj dneh, da bi posnel scenarij, ki ga je na Portugalskem napisal z Robertom Kramerjem med dolgim premorom snemanja *Hammetta* v Hollywoodu (film smo videli v Cannesu). Poudariti je treba, da Gaumont vsaj v Italiji (kjer je postal v pretekli sezoni največje distributersko podjetje in poleg tega kupil še lastno mrežo kinematografskih dvoran) niti ni predvidel distribucije Wendersovega filma, tako da bi bil ta, če ne bi dobil Zlatega leva, vezan na skrajno omejeno področje prikazovanja, ki ga podjetje predvideva kot geto za »težka« dela (dejansko jih ni moč videti izven večjih mest). *Stanje stvari* govori o produkcijskih težavah mednarodne ekipe, ki običaji zaradi pomanjkanja denarja: »zgodba«, ki jo režiser-producent hoče povedati, se mora prekiniti, toda po (monotonem) premoru, se njegova resnična »zgodba« nadaljuje v Hollywoodu z navdušujočim koncem. Kolikokrat so vsi tisti stari režiserji, ki so sestavljali žirijo, od Carnéja do Monicellija in S. Raya doživljali podobne zgodbe in okoliščine! Zato so posredno nagradili lastne sposobnosti preživetja in delovanja producentom navkljub.

Med najbolj krvave bitke, ki so jih v zadnjih letih bojevali umetniki in kapitalisti kot dve nasprotjuči si strani, sodi primer *Nebeških vrat* (Heaven's Gate), ki jih je firma United Artists zmasakrirala po kratkotrajnem prikazovanju v New Yorku in Los Angelesu o Božiču 1980. Končno smo si lahko v nepozabni noči v Benetkah v miru ogledali neokrnjeno verzijo te *mojstrovine* Michaela Cimina: tri ure in devetindeset minut predvajanja traja enkratna epopeja, ki jo je vizualno in intelektualno moči primerjati le z gigantskimi klasičnimi stvaritvami Griffitha in Vidorja. Če bi imeli kritiki in novinarji kakšno moč (da ne rečem »estetski okus«, ki jim ga primanjkuje, zato so nezavedni ali zavestni sužnji multinacionalnk), bi morali United Artists prepričati, da izvrši rez v negativu filma, s katerim grozi in ki bi za vselej onemogočil, da bi videli film tako, kot ga je avtor zasnoval. Leta minevajo, ponavlja pa se tisto, kar se je zgodilo s Stroheimovim *Pohlepom* (Greed) in z Eisensteinovim filmom *Bežin log*, dve epopejama, ki sta spravljali (tako kot *Nebeška vrata*) v zadrego uradno videnje nacionalne zgodovine.

Razen tega dogodka je ameriška industrija ponujala še druge sijajne filme, toda izven konkurence, kot da bi se bala, da bo vrgla iz ravnovesja vnaprej odločene igre med R. A. I. in Gaumontom. Vizionarski *Blade Runner* Ridleyja Scotta (najboljši film Angleža, ki nekoliko preveč posnema

Kubricka; od njega si je sposodil celo ključnega igralca Joeja Turkela in zaključne posnetke gora iz helikopterja, ki smo jih videli že v *Shiningu*), prenicljivi *A Midsummer Night Sex Comedy* Woodyja Allena, ki je vse prej kot v ustvarjalni krizi in vselej skrajno oseben (čeprav manj v ospredju kot igralec v ekipi z izenačenimi sposobnostmi), *Victor Victoria* Blakea Edwardsa, ki je vedno bolj bravurozen in poln subtilnega humorja.

V konkurenci je bil prikazan le skromni *Vihar* (Tempest) Paula Mazurskyja, ki ga je poziviljal hrupen nastop Johna Cassavetes, medtem ko je še en veliki ameriški režiser, Robert Altman, sedaj pri velikih producentih neprijatelj, izven konkurence pokazal biserček z naslovom *Come Back to the Five & Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean*. Gre za priredbo predstave, ki jo je preteklo zimo sam režiral na Broadwayu po besedilu komediografa Eda Graczyka. Stiri prijateljice, ki so statirale v *Velikanu* (The Giant) Georgea Stevensa, se po dvajsetih letih spet najdejo v isti teksaški krčmi, kjer so videli in morda tudi spoznale mitskega Jamesa Deana; Altman s prefinjeno ironijo razmišlja o njihovih spreminjanjih, predvsem pa o spreminjanju samega mita o uspehu, o grenkih razočaranjih med sanjami in resničnostjo, in tako ustvari eno svojih najčistejših del. Njegove igralko Karen Black, Sandy Dennis, Marta Heflin in debutantka Cher so se popolnoma živjele v kompleksne like. *Come Back* je posnet po novem posebnem postopku na 16 mm trak in nato »napihnen« na 35 mm, njegova cena pa je v primerjavi s povprečno ceno sodobnih ameriških filmov prava malenkost; to je še en dokaz, kako produkcijska neodvisnost (vsaj včasih) omogoča pravo svobodo izražanja. Iz teh velikanskih protislovij med nekaj dragimi avtorji, ki so zelo uspešni tudi pri skromnih sredstvih, in potratnimi ustvarjalci, kot sta Edwards ali Woody Allen, sestoji neizčrpno bogastvo tako grajanega ameriškega filma. Kritiki in organizatorji so ga v Benetkah obravnavali kot nekakšen »tretji svet«, seveda bolj za šalo kot zares, toda mirno lahko rečemo, da je ta kinematografija triumfirala v letu petdesete Mostre (spomnimo se, da je Losey Američan in da Wenders že več let dela v Ameriki). »Edini imperializem, ki ga dopuščamo, je imperializem talenta«: sprejmimo to izjavo bossa ameriških producentov Jacka Valentija, izgovorjeno na festivalu v Deauvillu nekaj dni po Benetkah. In ni se nam je treba sramovati!

P. S. Seveda so bili v Benetkah tudi odlični ruski (*Agonija* Elema Klimova), angleški (presenečenje s *The Draughtsman's Contract* Petra Greenawayja), japonski (*Kagero-za* Sejuna Suzukija) in francoski filmi (*Le beau mariage* Erica Rohmera), toda v teh noticah sem se omejil na razmišljanje o »kmetih na šahovnici«.

prevedel Brane Kovič

Oči, usta, režija Marco Bellochio
Sciopèn, režija Luciano Odorisio
Querelle, režija R. W. Fassbinder
Postrv, režija Joseph Losey

Blade Runner, režija Scott Ridley

Vrni se v »Five & Dime« Jimmy Dean, Jimmy Dean,
režija Robert Altman



Preobjedenost z umetniškimi

Toni Gomišček

Organizatorji mednarodnega festivala mladega filma v Hyeresu so se letos odločili za tvegano novost. Dosedanjo programsko razdeljenost festivalskih dni na sekciji »film danes« in »drugačni film« so letos še poudarili s terminsko cepitvijo festivala. Program eksperimentalnih in neodvisnih filmskih stvaritev in iskanj je bil konec avgusta oziroma v začetku septembra, filmi mladih avtorjev in velikih producentov hiš pa dva tedna kasneje. Uradno so ta premik pojasnili z željo po takem terminu »filma danes«, ki se ne bi pokrival z beneškim bialom, neuradno pa so krožile govornice, da so želeli nekateri izmed organizatorjev poudarjeno prikazati nepriljubljenost »drugačnega filma«. Kakorkoli že, podvojitev je – na presečenju vseh – uspela. »Drugačni film« je dokazal, da lahko sam napolni dvorano, in če kdaj, potem je prav letos opravičil svoj samostojni status. To je nedvomno velik uspeh selektorja Marcela Mazéja, ki je znal izkoristiti ponujeni izziv in petintrideset filmov v konkurenci dodal še osem dodatnih programov, med katerimi je bila najbolj zanimiva retrospektiva Jorisa Ivensa.

Jugoslovanski filmi so se festivala udeležili hudo samosvoje. Zaradi »napake« na prijavnem formularju so se filmi znašli na železniški postaji v Toulonu in si tam nabirali ležarino, namesto da bi prišli v roke selektorju in bili po vsej verjetnosti tudi uvrščeni v program. Gre za filma Slobodana Valentinčiča *Aura in aurovision* in Skucev *Kras*, ki bi po vsem, kar smo videli na festivalu, prav dostojno zastopala nekatere tendence v samosvojih iskanjih drugačnega filmskega jezika.

Kaže pa, da je obdobje filmskega eksperimentiranja mimo. Ne bi si upal trditi, da so avtorji že izrabili vse možnosti, ki jih nudijo kamera, filmski trak, postopki snemanja in razvijanja, optičnih preslikav in drugih pomagala. Mogoče gre zgolj za »utrujenost«, za »preobjedenost« s puhlim in nevsebinskim poudarjanjem umetniškosti, ki je bilo pogosto krinka za neznanje oziroma eksperimentzaradiekperimentizem.

Povedati velja, da se nekateri vneti zagovorniki filmskega eksperimenta, kot na primer profesor Dominique Noguez, počutijo prav slabo ob soočenju z novimi tendencami v drugačnem filmu. Tako je postal letos Noguez vnet zagovornik Alaina Mazarsa in njegovega *Vrta starosti* (*Le jardin des âges*), čeprav je prejšnja (in boljša) dela istega avtorja podcenjeval. Je bil pač Mazars edini, ki si je privoščil nekoliko več »svobode« in zastonijskega nizanja večkratnih ekspozicij, medtem ko je več-

na drugih avtorjev začela uveljavljati strožjo izpovedno disciplino. Neverjetno, kaj je vse natlačeno v tem Mazarsovem *Vrtu*. Tu je Tibet z blagozvočnimi molitvami lam, pa cerkvena okna katoliških cerkva, obrazi treh in več generacij ter končno kamni, ki rojevajo kamne. Avtor je namreč našel spodbudo v romanu Kamni (Pierres) Rogerja Cailloisa in sele v spremnem tekstu pojasnil, da gre za orientalski kult kamna, na katerem temelji urejenost vrstov. Kdove zakaj si je film pridobil tudi naklonjenost publike in si tako ob nagradi kritike in nagradi za glasbeno opremo (skupaj z Robino Rose) prislužil še nagrado hyerskih gledalcev.

Veliko nagrado festivala je žirija (Claude Brunel, Jackie Raynal, Dimitri Eipides, Ingo Petzke in Yves Prin) dodelila dvema filmoma: Ericu de Kuyperju (Nizozemska) za film *Casta diva* in Patricu Enardu (Francija) za *Oskrbeti* (Pourvoir). Filma približno enake dolžine (poldruga ura) in snemalnega prijema (prevladujoče fiksne kadersekvence) sta si v nečem diametralno različna: de Kuyper je snemal same moške, Enard pa ženske. Omembe vrednih razlik je še več, zato bo bolje, da se zadržimo pri vsakem filmu posebej.

Najprej *Casta diva*. Verjetno si ta film edini zasluži veliko nagrado in to tako zaradi tehnične popolnosti kot zaradi vloženega znanja, s pomočjo katerega je avtor temeljito personaliziral vseh petnajst kadrovskekvenc, v katerih opazuje moškega v tako imenovanih intimnih trenutkih. De Kuyper si je zastavil vprašanje, zakaj je za film moteče upodabljanje moškega v njegovih najbolj vsakdanjih opravilih in zakaj si je kamera stalno cenzurirala pogled na moško telo. Ugovor je seveda možen; vendar tudi nesmislen, saj nekaj Warholovih prizadevanj res ne more odpraviti dolgotrajne krivice, dolgotrajnega zapostavljanja moškega telesa oziroma moškega pri ukvarjanju s samim seboj. Zaporedje sekvenc, ki »popravljajo zgodovinsko napako«, pa je takole: moški obraz, projiciran na steno za vrati; moški iz hiše čez cesto, ki se kdaj pa kdaj prikaže na balkonu; moški opere kad, nato pa se prav počasi umiva ob umivalniku in gleda v ogledalo; moški obed (tudi trenutke sprostitve za gledalca), med katerim nastopajoči najprej pripravi mizo, nato znosi nanjo vse, od pisalnega stroja do televizije in konča kosilo v popolnem neredu, s telefonsko slušalko v rokah in si hkrati obuva čevlje; moški vrta luknje za luč v kopalnici (spet igra z ogledalom!); moški se striže pred ogledalom; moški se oblači in preoblači ter četrto ure išče primerno kombinacijo za

»nonsalantni videz«; v ogledalu vidimo moškega, ki si (dokaj nerodno) zavezuje kravato v metuljčka; trije moški na robu bazena; gros plan na usta, vrat in rame moškega, ki kadi cigareto; ponovna sprostitvev za gledalce s piknikom v travi in popravljanjem avta na podeželski cesti (medtem ko Dalida poje »Arriva Gigi l'amoros«); čiščenje ogromnega ogledala in nastop baletnika; moški pozira na ukaze kot pri fotografu (glej levo, glej desno); skupinska slika vseh nastopajočih, nameščenih ob zidu, s kamero, ki kroži na mestu; moški, ki se češe; konec s filmom, projiciranim na steno za vrati. Nič »posebne« torej – a vendar film, ki zna pritegniti (razen v prvih minutah) in dopovedati, kako lep je moški spol. Mogoče je prav zaradi te sporočilnosti avtor čutil potrebo, da je pojasnil, kako niti on niti lepota v njegovem filmu niso homoseksualci. De Kuyper je to sicer nakazal že z uporabo ženskih glasov in petja v zvočni kulisi ter s tem še poudaril, da sta oba spola ustvarjena drug za drugega, čeprav morata biti v njegovem filmu ločena.

Čisto drugače je (žensko) telo izbral Enard, ki je ustvaril neskončno zaporedje sekvenčnih kadrov z belimi dekleti v belih majčkah (brez spodnjih hlač), ter tako dal vedeti, da gre pri njegovem filmu za snemanje trenutka spozabe, trenutka spanja in sanj. Vse je snemano na odprtem, na nekakšenem vrtu in naravnih zvokih (zubenje potoka, žabje krakanje in čirkanje čričkov) prevladujejo nad elektroniko. Film, za katerega bi bilo prav vseeno, če bi bil za štiri petine krajši ali petkrat daljši, naj bi predvsem dajal gledalcu ves čas vedeti, da gre zgolj za medij. Režiser torej noče izkoriščati gledalca, ga pritegniti s kakšno zgodbo ali čim drugim, temveč hoče prav nasprotno, načeti gledalčev prepričanost v to, kar gleda, in ga prepričati, da se ne splača igrati vloge nočnega metulja. To avtorjevo misel so mnogi tudi upoštevali in kaj kmalu zapustili dvorano. Ob taki pojasnitvi namena filma pa seveda niso možni nikakršni očitki avtorju, še najmanj ta, da ni znal personalizirati posameznih sekvenc oziroma da je brez vsake motivacije uporabljal pripomočke, kot so bel in zelen stol, belo in zeleno platno, nekaj ogledal, posteljo in končno tudi cel niz žensk in deklet. Sicer pa nam je za razumevanje Enardovega stališča v veliko pomoč zapis v špiči filma, ko se avtor zahvaljuje za pomoč Jacquesu Lacanu. Vse to daje tudi možnost drugačnega prevoda naslova filma: na eni strani je za, na drugi *videnje*, skupaj torej nova označitev filma – *Oskrbeti za videnje*.

»Posebna nagrada žirije« je pripadla filmu *Nočna izmena* (Nightshift) režiserke Robine Rose (Velika Britanija). Kamera, ki jo je vodil znanec ljubljanskega Škuva Jon Jost, je v dolgih sekvenčnih kadrih spremljala receptorico manjšega hotela med nočno izmeno, z gosti, ki prihajajo in odhajajo, s taksistom, ki pride po starejšega gospoda z ljubico, s prevarano ženo, ki pride iskat moža, s trgovskimi potniki, skupino pop glasbnikov, grofico ... in nepovezanimi sanjami, ki spremljajo receptorikine trenutke dremavosti. Z jutrom se služba konča. Zahvaljujoč kameri in izredni glasbeni spremljavi Simona Jeffesa nas režiserka kar potegne v doživljanje dela, ki združuje čarobno skivnostnost z neskončnim dolgočasjem. Vsekakor film, ki bi si mnogo bolj zaslužil delitev velike nagrade, kot pa Enardov *Pourvoir*, čeprav seveda za mnoge že preveč »komercialen« ali vsaj »klasičen«.

Še dva filma sta si pridobila naklonjenost žirije, ki je s »posebno omembo« izpostavila *Rezervat* (Hat rezervaat) Marjina Mari-

sa (Nizozemska) in *Sedem filmov* Stuarta Shermana (ZDA). Maris je naredil film, temelječ na disharmoniji, ki namerno združuje nezdržljive dele. V »prvem« delu je združil črnobel ženski obraz, ki v prvem planu pogleduje iz vode, medtem ko je čez nasnemana barvna zgodba o moškem na strehi, h kateremu pripelja še en moški, ki tako se zdi, prvega izrine stran, nakar se še sam pobere s strehe. V »drugem« delu pa je nekajkrat fiksan obraz, medtem ko poslušamo globoko dihanje. Shermanovi filmi pa so delani v dobri tradiciji performančnih zapisov in vredni, kolikor je vredna »ideja«: spricanje z vodno brizgalko, kdo ve od kje viseči kamen, igra s pisalnimi strojem, z belimi in črnimi polji. Težko bi Shermanu pripisali kakšno večjo izvirnost, še posebej, ker se mi zdi, da so že Ohojevci imeli več idej in bolj izdelane, tako da je gledanje *Sedmih filmov* podobno uživanju pogreje juhe.

Nič boljšega odnosa ni mogoče vzpostaviti do *Senčnega ogledala* (The Shadow Glass) Roberta Cowana (ZDA), kjer je bilo še celo preveč lahko prepoznati izvirnik Maye Deren. Film je sneman po literarni predlogi (*Praški študent*) in zastavlja odnos med človekom in njegovo zrcalno sliko, s pomočjo katere hoče študent pridobiti naklonjenost ljubljene dekleta. Ta »zgodba« pa je razumljiva zgolj s pomočjo spremnega teksta, ne pa iz filma samega. Razpredanje odnosa med štirimi prijatelji, ki skupaj obiščejo *Barake solinarjev* (Salters Cottages), je glavna vsebina filma Garyja Schneiderja (ZDA). V četrturm filmu posebej izstopa sekvenca fotografiranja s samosprožilcem, največkrat uporabljena pa je »igra« s cigareto in cigaretnim dimom. Film *Preobčutljivo na dotik* (Too Sensitive to Touch) Michaela Oblocwica in Sylverja Lotringerja (ZDA) naj bi spregovoril o seksu. Naj bi ... Vendar se je avtorjem očitno tudi seks zdel preobčutljiv; namesto da bi se pogumno podala v svet tabujev, sta z akademsko nečimrnostjo servirala nekaj primerov skupinske terapije, šole obrambe proti posiljevalcem, poskusov na belih miškah, dosmrtnih zapornikov, ki se prostovoljno prepuščajo preizkušanju preparatov za potošitev spolne sle ter k temu dodala še desetinko sekunde ženske masturbacije in tako pripravila film, ki ga je mogoče prikazovati v osnovnih šolah. Vsekakor pa ne sodi na festival, kakršen naj bi bil v Hyèresu. To bi lahko ponovili tudi ob filmu *Delo z barvo* (Colour Work) Michaela Maziera (Velika Britanija). Tipičen šolski izdelek, v katerem učenec-režiser odkriva, kaj je kader, kakšna naj bo njegova sestava, kako naj si izbere zorni kot, zasuk kamere, uporabo zooma, montaže fragmentov itn. Sploh se je z Otoka in one strani Velike luže kar nabralo nekaj filmov, ki so pustili samo slab vtis. Tako *Razlikovanje* (Drawing Distinctions) Lucy Panteli (Velika Britanija), ki se igračka s polkni, *Medigra* (Interlude) Sophie Muller (Velika Britanija), ki poskuša animirati poglede na kip (in slabo združiti ritem kadrov z ritmom zvočne opreme), pa *Solomonova mora* (Solomon's Nightmare) Charlesa Sheltona (ZDA), ki z dokaj primitivno filmsko govorico in povsem nepovezano razvija občutenje strahu, sovraštva in nezaupanja, skratka more. Tudi *Vmesni lomljivi prostori* (Breakable Spaces Between) Madelaine Gekiere (ZDA) niso – z izjemo dela na vzpostavljajanju diskontinuitete filmskega giba – pokazali nič novega. Prav ob tem filmu pa velja dodati, da so filmski operaterji v dvorani hyèreskega Casinoja pokazali premalo pripravljenosti, da bi upoštevali navodila za projekcijo. Tako so ob tem filmu – pa še ob nekaterih drugih – pustili zvočnike odprte do konca, čeprav je bil film nem, kar pomeni, da je v

dvorani ves čas tako šumelo, kot če bi se znašli sredi Niagarskih slapov. O tem, da so pogosto tudi nekaj minut iskali ostrino ali začeli projekcijo kar na zaveso, ki prekriva platno, pa ne gre izgubljati besed. Slišali so jih že med samim festivalom in se do konca tudi popravili. Gilbert in George (Velika Britanija) sta svetovno znana avtorja živih kipov, njun prvi film, *Svet G&G* (The World of G & G) pa priča, da sta zašla v medij, ki jima ni najbolj domač. Večina sekvenc se zadovolji s filmanjem njihovih nastopov oziroma njenega aranžiranja drugih moških, sem pa tja pa poskušata še kaj drugega (filmanje rož, na primer), kar jima gre slabše od rok. Leslie Thornton (ZDA) je s filmom *Adynata* (retorični termin: skupek nezmožnosti, priznanje, da nam manjka besed) poskušala nakazati, kako si Zahod izmišljuje lažni (daljni) Vzohod, poln eksotizma in različnosti. Za izhodiščno točko je uporabila fotografijo kitajskega mandarina in njegove žene; z manjšanjem slikovnega in zvočnega gradiva se ji je vsekakor posrečilo potrditi svojo tezo.

Težko pa bi uganili, kaj je hotel Vivian Ostrovsky (Francija), avtor *Kina* (Movie). Slo naj bi za nekakšno podobe s poti, med katerimi vsaj polovico časa spremljamo odnos med dirigentom, solistom in prvim violinistom pri medsebojnem izmenjevanju poklonov pred koncertom in po njem. Na *kraju* (Au lieu) Luca Meichlerja in Gisele Rapp-Meichler (Francija) se lahko pohvali predvsem z zvočno opremo Patrica Gëneta in Franka Mathieuja, medtem ko ni bilo filmanje in dvojno eksponiranje stare podirajoče kamnite utrdbe nič kaj pretresljivo. Za svoje *Privlačnosti* (Attractions) je Jérôme de Missolz (Francija) dejal, da gre zgolj za študijo o možnostih, ki jih daje filmska kamera, torej za zaporedje skic, med katerimi je bilo moči razbrati animacijo detajlov freske, animacijo posnetkov razpokane ilovnate zemlje, odseve v nalomljenem ogledalu, snemanje na en posnetek in koncert Jona Hassela. Še trojica francoskih avtorjev se je bolj ali manj uspešno preskusila z drugačno uporabo filmskega medija. Claudine Massoutier je posnela *Med dvema* (Entre deux), kjer kaže, da je iskala predvsem »tretje«, ki naj bi prišlo kot spojitev dveh zvočnih virov (ženskega glasu, ki z napačnim poudarjanjem in zlogovanjem bere italijanski tekst in moškega glasu, ki isti tekst bere v prefinjeni francoščini) ter te zvočne kulise z vizualnim delom (vodo, pokopališčem, drevjem). Dober vtis, čeprav delano preveč namerno in premalo občuteno. *Ena in druga* (L'une et l'autre) je film, ki se je znašel v programu kljub temu, da se avtor ni strinjał z uvrstitvijo filma v program. Ne glede na to velja v filmu Gérarda Fridmana pohvaliti zlasti zadnji del, sprehajanje vira svetlobe po temnem platnu, kar spremlja odlična zvočna kulisa na osnovi perkusij. Prva dela, ples Tanie pred platnom in igra s sencjo rok pa res sodijo zgolj v okvir družinskih poveljnih projekcij. Marie Adam Benga pa je z *Zvonikom* (Tour d'horloge) naredil (-a?) ludističen film o dveh ženskih telesih, ki se vzpenjata in spuščata po neskončnih stopnicah ogromnega zvoničnika, temu živemu gibanju pa je dodal(a) še mehansko gibanje urnega mehanizma ter se s tem vrnila k izvirnemu navdihu filmske avantgarde – gibanju. Pri filmu preseñeča najbolj to, da gre za črno-bel film na super osmici.

Iz Švice je prišel film Renēja Uhlmanna *Punk Cocktail*. Avtor je svoj animirani kolaž, prenesen na film, prikazoval med koncerti punk skupin (TNT, Sperma, Kleenex, EXPO ...) in pravzaprav gre za zgleden primer animacije, ki je pogosto izvirna, še zlasti pri uporabi ledenih kock in skled, ki

požre vse (naslove iz časopisov, slike pop zvezd, predmete ...). Se ena animacija v konkurenci, *Primer polžastih stopnic* (The Case of the Spiral Staircase) avtorjev Karin Wiertz in Jacquesa Verbeeka (Nizozemska) pa se je predvsem poigrala s perspektivo in gagom – stopnicami, ki nenadoma oživijo in se osvobodijo ženske, ki hodi po njih. S filmskim gagom se je predstavil tudi Paul de Nooijer, avtor *Kolesarjenja po Nizozemski* (Touring Holland by Bicycle). Gre za sobno burlesko, dirko v krogu okrog mize s štirimi nastopajočimi, ki občasno pokažejo še dve tipični nizozemski pokrajinski razglednici. Ob teh pozivljajočih projekcijah je seveda ostala v ozadju Christine Koenigs, stalna gostja galerij sodobne umetnosti, ki je s trojico prikazanih filmov ponovno dokazala, da je mogoče z »umetnostjo« opravičiti tudi čisto šarlatanstvo. Postregla nam je z lokostrelcem in gibi kamere, ki so iskali redke tulipane na s travo porasli njivi (*Smer*, Directions), pa s skoraj konceptualnim projektom hoje dekleta približno štiri metre stran od poti (Rua Edda) in končno s slabo improvizacijo za klavir in desno roko neke visoko nad cesto, v sobi, ki zaradi steklenih sten omogoča, da so v kadru vsi trije hkrati, namreč klaviatura, roka in prometna cesta.

Pol Reuth je s svojim *Kool Killerjem* dokazala, da tudi Nemci obvladajo filmski humor. Šla se je nekakšno predelavo tipičnih apolonskih poz, s tem da je kipu metalca diska postavila ob stran posnetek body-bilderja, ki se pripravlja na met freesbeeja. Uspela ji je tudi zvočna oprema posnetkov, glas moškega, ki napoveduje posamezne točke kot kakšen disk jockey ali ameriški TV napovedovalec. Film Jürgena Salka *Ceste so polne odličnih tehnikov, manjka pa uporabnih sanjačev* (Die Strassen sind voll von Grossartigen Techniken, doch es fehlen die praktischen Traumer) pa poleg dolgega naslova odlikuje tudi nekaj uspešnih optičnih fint. V celoti pa se Salk zadovolji z uporabo možnosti cepitve barvnih komponent filmskega traku. Malo z barvo, malo z ritmom in nekoliko s samim seboj (kot Nemcem) se poigrava tudi Klaus Telscher v filmu *Eastmanova popotovanja* (Eastmans Reisen). Precej je za videti v teh popotovanjih, od zrcalne podobe nemških Alp v žepnem ogledalu na robu popotnega nahrbtnika do mestne hiše, namenjene rušenju, pa koščka porno filma, medtem ko lahko na koncu prisluhne mojemu malemu Mustafi, kako se asimilira med branjem teksta o lepem nemškem gozdu, v lepi nemški šoli, iz lepe nemške šolske knjige. Film je poln ironije, ki pa mi je bila delno nedostopna, saj se avtorju ni posrečilo, da bi festivalsko kopijo opremil s podnaslovi. Tisto groteskno nemško dodelanost, tako značilno za filme iz ZRN, pa je bilo moči opaziti šele v filmu Paula Winklerja (zdaj je imigriral v Avstralijo) *Mestni prostori* (Urban Spaces). Winkler se je šel filmsko grafiko v apokaliptični pozorovitni dehumanizacije mestnega okolja. V filmu, narejenem brez optičnih preslikav, je združil nekaj statičnih arhitektonskih ploskev, med katere je »stlačil« prometne linije, za zvočno opremo pa je uporabil naglašen hrup mestnih ulic. V posebnost čast si šteje, da je dosegel združenje imobilnih stanovanjskih polj in nepregledno hitrih vmesnih prometnic zgolj s pomočjo mehanskih pomagala. Prav ob njegovem filmu se je zato razvila diskusija, kako daleč naj gre uporaba »tehnik« v procesu filmskega ustvarjanja. Winkler je bil seveda poražen, ko je zagovarjal svojo »čistost«, saj ne glede na to, da se je odrekel optični preslikavi, uporabljala vse drugo, kar mu daje na razpolago sodobna kemična in optična industrija.

Teresa Tyszkiewicz (Poljska) je predstavila dve leti star film *Zrno* (Ziarno). Ne glede na obsežno avtoričino razlago (»film mora opravičevati protislovja, ki se nabirajo v človeku« ipd.) bi lahko za film dejali, da niza kadre, ko dekleta polni najlonke z zrno, s kadri dekleta med repo in črno redkivo, s ponovnimi kadri zakopavanja v zrno, pa v puh in spet v zrno. Vsekakor gre za razkrivanje nekega občutenja sveta, ki pa ostaja močno subjektivistično. Tudi za Zdislawo Sosnowskega in njegovo *Prt-ljago* (Bagaz) bi lahko le ponovili prejšnjo sodbo, ob majhnem dodatku, da se mu prav vidi, kako si prizadeva, da bi bil »drugičen«.

In še zadnji film tega pregleda filmov v konkurenci: *Neko drugo poletje* (Un autre été) Veronique Goël in Yvesa Tenreta. Gre za prikaz mladih obubožancev brez šolske izobrazbe, ki so jim namenjena zgolj najbolj nizkotna dela in nimajo možnosti, da bi napredovali na družbeni lestvici. Ljudje brez preteklosti in brez prihodnosti. Ob tej nakazani socialni problematiki pa je film zanimiv tudi po formalni plati, zlasti po ločitvi slike od zvoka. Ko slika kaže kuhinjo, je zvok iz kopalnice, ko gledamo prometno cesto, poslušamo pasji lajež itn. Skratka, nič ne pripada ničemur in nihče ne pripada nikomur. V filmsko govorico prenesen prikaz alienacije.

Ob tej pestri enoletni beri drugačnega filma, ki je bila razdeljena v enajst programov-projekcij, so festivalske dneve dopolnjevali številni spremeni programi. Prvi med vsemi je bil seveda izbor petnajstih filmov iz opusa Jorisa Ivensa. Z legendarnim režiserjem, ki je vzel kamero prvič v roke 1911. leta in kot trinajstletni fantič zrežiral pravo indijanarico, da bi nato postal konec dvajsetih let glasnik filmske avantgarde, že v začetku tridesetih let pa komunistično usmerjeni dokumentarist, kar je ostal do današnjih dni, smo uspeli pripraviti intervju, ki ga bomo skupaj z daljšim zapisom o njegovih filmih objavili v eni prihodnjih števil.

»Femme terrible« francoskega filma, Marguerite Duras, letos ni prišla v Hyères, kjer pa so vrteli poseben program po njeni izbiri. No, letos je zaradi bogatosti programov in projekcij v dveh dvoranah prihajalo do takega medsebojnega pokrivanja, da je bil človek pred izbiro, kaj videti in kaj pustiti. Program »Marjetice« je bil pač eden tistih, ki sem ga žrtvoval, toliko za kroniko pa lahko pripišemo, da je bila v tem izboru trojica filmov Michèle Porte in sicer *Kraji Marguerite Duras* (Les lieux de M. D.), *Kraji Virginije Wolf* (Les lieux de V. W.), *Kuga-Marseille 1720* (La peste-Marseille 1720) ter film Michèle Manceaux in Ange Casta *Od matere do hčere* (De mere en fille).

Daljni vzhod je imel letos poseben program, Videti . . . , ki sta ga pripravila Taka limura (izbor japonskih filmov) in ambasada LR Kitajske (dva kitajska filma; risanko – *Kje je mama?* smo lahko videli že pred štirimi leti v Zagrebu, preseneča pa projekcija *Čarobnega čopiča*, lutkovnega filma, ki je bil v letih kulturne revolucije zgled, kako se ne sme delati; še najbolj pa preseneča to, da niso pokazali ničesar, kar so naredili v zadnjih letih, čeprav je proizvodnja animiranih filmov menda ponovno uspešno stekla).

Posebej zanimiva je bila retrospektiva filmov *Zanzibar Production*, skupine, ki se je konec šestdesetih let zbrala v Parizu, da bi brez kakršnihkoli obveznosti razpotala z izjemnimi finančnimi sredstvi radodarne dame. Skupina, v kateri so bili Ser-

ge Bard, Patrick Deval, Philippe Garrel, Jackie Raynal, Daniel Pomereulle in drugi (Mosset, Jouffroy, Auder, Martin), je tako prišla do svojih filmov in prenašala na filmski trak traktatno občutenje časa in prostora. Kot je namreč v spremnem besedilu za hyèresko projekcijo napisal Patrick Deval, »ni vseeno, ali je bil 1939. leta film posnet pred septembrom ali po njem, in ni vseeno, ali je bil 1968. leta film posnet pred majem ali po njem«.

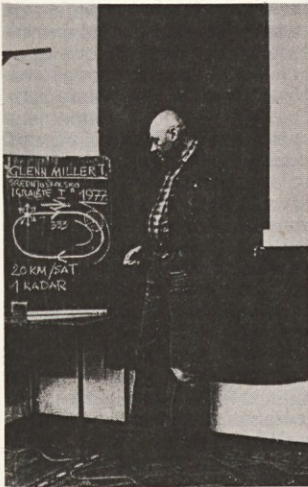
Romantičnega optimizma 68. let pa ni več. To je zgovorno dokazal program ameriškega *New Wave* filma, ob katerem sem se večkrat spomnil, da bi sem sodilo tudi Slavkovo *Krizno obdobje* ali Bajičev *Neposredni prenos*. Ta občutek je bil še najmočnejši ob gledanju filma *Stalno na dopustu* (Permanent Vacation) Jima Jarmuscha. Protagonist filma je najstnik brez doma in brez izobrazbe, zgodnji odpisanec, ki brezsilno blodi po newyorških ulicah, srečuje sebi podobne marginalce, če nanese, ukrade avto in se nato s tovorno ladjo odpravi v Evropo pogledat, ali mu bo tam kaj bolje. Film minimalne zgodbe in igre, vendar poln nekega sveta, neke življenjske izkušnje, ki je prej pogosta kot enkratna. V *Vozačih podzemne železnice* (Subway Riders) Aмоса Poa pa je šlo predvsem za groteskno parodiranje sveta paranooidne sovražnosti. Ko dve dekleti na poziv ožmerjata saksofonista v sosednji sobi, gre ta igrat na ulice, kjer potem pobija ljudi, ki ga pridejo poslušat. Zgodba, ali bolje, nekakšna filmska pajkova mreža se zapleta okoli njega, policajja, ki ga preganja, policajcave žene, ki je že povsem zadrogirana, pa mlade matere, ki se odloči, da bo neka prebila vsakdanji dolgčas in postane saksofonistov angel varuh, ter seveda obeh deklet, ki sta sprožili ves zaplet. Skoraj dveurni film, ki ne da občutiti »trajanja« in kjer se ostra estetika punka in novega vala meša s saksofonom Johna Lurija in *The Lounge Lizards* (Lurie tudi igra glavno vlogo, v alternaciji z režiserjem).

Za *Prekletstvo Freda Astaire* (The Course of Fred Astaire) Marka Bergerja bi lahko trdili, da ironizira motiv Fausta oziroma njegovega prodajanja duše hudiču. In ker gre za sodobno ironizacijo, se Clío Grant (»Faust«) pusti zapeljati homoseksualnemu hudobcu, ki po ljubljenju izgubi svojo nesmrtnost. Na srečo priskoči Devica Marija, ki Clia spremeni v žensko in dosmrtno združi z zapeljivim hudobcem v nov par Ginger Rogers & Fred Astaire, satan pa, poražen in osramočen, mora biti eno leto gledališki partner Cliove matere. Ironija in parodija pa ne letita samo na Fausta, ampak na vse ambiciozne matere, operete, glasbene filme in še kaj. Podoben uničevalec vsega »svetega« je tudi Eric Mitchell, avtor *Ameriškega podzemlja* (Underground USA), le da je »sveto« pri njem vzeto iz visoke mode novega vala, iz okolja, v katerem je še pred nekaj leti dominiral Andy Warhol. Menda je prav presenetljivo, kako dobro obiskan je ta film, ki ga vrte v kino dvoranah spodnjega Manhattana (St. Mark's Cinema, predvsem). Moški prostitutki, vneti privrženci visokomodnih diskov, aboniranci na otvoritve slikarskih razstav, propadne zvezde – vsi se spoznajo v tem filmu, ki se vrtili okrog platinaste lepoticke nekdanje filmske slave in dveh moških, ki si prizadevata živeti na njen račun. Film, ki govori o propadu obdobja, ko je še vsakdo upal, da lahko postane filmska zvezda, pa čeprav v Warholovi »tovarni«. Zato ni naključno, da prizore sedanosti spremljajo zvoki šestdesetih in sedemdesetih let (zgodnji Motown, Lou Reed . . .).

Iz obsežnega programa *Potovanj* pa smo uspeli videti le nekaj filmov. V tem programu je bilo moči srečati številne stare znance, dobitnike hyèreskih nagrad, ki so se zdaj povlekli v prikazovanje filmov izven konkurence. Nekoliko zato, da bi pustili prostor drugim, predvsem pa zato, da bi ne bili preveč razočarani ob morebitnem neuspehu. V tem programu je bil tudi canneski nagradjenec Patrick Bokanowski z *Angelom* (L'ange), pa Pierre Clementi, Louis Skorecki, Raymonde Carasco in drugi. Deva Sugeeta je predelala *Rdečo kapico* (Histoire du petit chaperon rouge) v farso s pohotno babico in njeno vnukinjo, ki obvlada karate kot kakšen nosilec črnega pasu. Nič čudnega torej, če volk postane vegetarijanec! Takšno drugačno branje pravljice ni seveda nič novega, zanimivejša pa je sama tehnična realizacija, saj je Sugeeta smiselno postavljala nasproti in združevala tekst klasične verzije v offu s fotografijami, ki so prikazovale poraz volka v srečanju z babico in Rdečo kapico. Zanimivo je uporabil fotografijo tudi Ulysse Laugier v *Antonovem razredu* (La classe d'Antoine): kamera bega po skupinski sliki učencev s profesorjem v sredi, ženski glas učiteljice izven kadra pa poskuša ugotoviti, kateri izmed učencev bi lahko bil avtor nespodobne risbe, ki jo je zagledala davno nekoč, ko je vstopila v Antonov razred. Prava kriminalka! Srhljiv je tudi prvi celovečerni film Jeana-Pierra Cetona *Izgubljena frekvenca* (Fréquence perdue). Mlad pisatelj se naseli v hiši umrlega strica, kmalu se mu pridruži tudi prijateljica in nenadoma se znajde v neki čudni igri pustvarjanja preteklosti. Iščeta sledove, ki bi jima razkrili značajje in misli ljudi, ki so nekoč živeli v tej hiši, kot da bi ne bili oni, ki bi najeli hišo, temveč bi hiša najela njih za neko svoje življenje. V to podvajanje osebnosti hočeta pritegniti tudi trojico prijateljev, ena pa se temu oživljanju preteklega -umrlega upre in počasi zgineva tista mistična sila, ki jih je družila in gnala v to početje, dokler pisatelj ne ostane sam, zapuščen in povsem prepuščen hiši, ki si ga je dokončno podredila. Cetonu je kamero držal Jean-Paul Dupuis, ki je letos predstavil svoj šesti spev, *Lied v desu* (Lied en ré mineur). Dupuis je tokrat izbral za svoj tematični predmet poželenja pianistko Tereso Llacuno. Svojevrstno je združil posnetke njenega interpretiranja Mozarta, Chopina, Debussyja in Fale s podobami njene hiše, vrta, nje same v trenutkih spozabe in koncentracije ter tako poskušal posredovati nove elemente za boljše dožemanje glasbenega sveta in življenja Terese Llacune. Vse to v poskusu »glasbenega filmanja« po zahtevah klasičnega romantičnega tridelnega »liewa«, kar mu je tudi popolno uspelo.

Toliko o filmskih programih. Za konec pa še drobna, skoraj obrobna opazka. Letos se je veliko govorilo o denarju. Najbolj glasni so bili Francozi in Američani. Prvi, ker so s socialistično vlado končno prišli do državne finančne podpore za neodvisne in eksperimentalne filmske poskuse, drugi pa, ker so z Reaganovo administracijo izgubili pomemben vir umetniškega in življenjskega obstoja. Zaenkrat seveda še ni jasno, kako bo to vplivalo na izpovedno moč ameriških oziroma francoskih cineastov. Delni odgovor bi moral dati že devetnajsti Hyères. Pričakovanja naslednjega leta so bila prav zato letos večja kot kdajkoli prej, in ker bi bilo res nesmiselno, če bi se tudi čez leto dni jugoslovanski filmi znašli na toulonski železniški postaji, naj dodam še selektorjev naslov: Marcel Mazé, 25 Rue Caumartin, 75009 Paris.

Tomislav Gotovac v 16 slikah



Tomislav Gotovac v Ljubljanskem Skuciu, maj 1982

Tomislav Gotovac je živa Akcija oziroma boljše življenje-Akcija. Človek Filmska Strast je eden najpomembnejših avtorjev jugoslovanskega eksperimentalnega filma, neposredni predhodnik šele v zadnjem času priznanih konceptualističnih del in verjetno najbolj strasten obiskovalec kinematografskih dvoran. Medtem ko je po svojem filmskem delu pri nas malo znan (in priznan), je v zadnjih letih v tujini postal pravo odkritje. S filmi je gostoval na londonskem festivalu, v pariškem centru Georges Pompidou, po nizozemskih, poljskih in italijanskih dvoranah, nekaj njegovih del trenutno kroži po ZDA, jeseni pa bo na turneji po Zvezni republiki Nemčiji. Njegova dela in akcije vznemirjajo tako imenovano reprezentativno kulturo in umirjene, enodimenzionalno kano nizirane obrazce meščanske zavesti. Zato večino njegovih del brez pravih zadržkov navadno imenujejo »neresna ekscentričnost«. Če postavni dvometraš iz Zagreba pri petinštiridesetih letih še vedno zganja »neresnost« brez kakršnihkoli znamenj, da bo s tem početjem prenehala, potem mora imeti hudičeve resne razloge. V šestnajstih slikah bomo skušali pogledati v temelje njegove neizmerne sistematičnosti in natančnosti, čeprav so zanj kot filmarja besede najmanj vreden instrument komunikacije. Zato tudi pogosto izraža očitno skepso in verbalno vrednost svojih misli, ki naj bi po njegovem mnenju dobile natančen izraz šele v filmu.

I
Neprestano se sprašujem, kakšen je odnos med mojimi očmi in tistim, kar gledam. Zakaj je ta stvar takšna in druga drugačna? Kaj odloča o tem? Po eni strani se navdušujem nad ritmom stvari, ki jih poznam pri drugih, hkrati pa se v meni neprestano oglašava vprašanje: kje si pri vsem tem ti? Nikakor ni dovolj, če sem sam sebi *movie*, tako da že zjutraj, ko odprem oči, gledam film. To je sicer lahko videti smešno, vendar pa je zame največja stvar: *Movie*. Ker pa svojih oči ne morem dati ljudem in jim reči: zdaj pa glejte, se mora premik poznati tudi na drugih planih. Zato sem proti psihologiji, sociologiji... pogledajte, te stvari obstajajo tudi brez mene... zato sem proti sporočilu, ker nadgrajuje stvar, ki je že sama po sebi dovolj.

II
Pa vendar Gotovac ne išče čistega filma brez navlake. Pojmovanje obrne: vsak film, tudi igrani, je dokumentarec o nastajanju, ustvarjanju filma. Je dokument o igralcu, o šminki na njem, o scenografu, ki je izdelal takšno ali drugačno scenografijo, o kostumografu, ki je tako ali drugače oblekel igralca. To je pravzaprav dokumentarni film o tem, kako se režira igrani film. Kje je potem novi, pravi, avtentični prostor dogajanja filma, ki ga iščem in skušam s filmi raziskati in razkrivati? Zelo domišljavo bi bilo, če bi trdil, da vem, kaj je film. Ne vem, kaj je film, vendar pa bi ga lahko približno umestil v prostor med propagando in registracijo. Tu potem nastopa *art movie* in tako imenovani filmski jezik, ki je v bistvu čista pogojna neumnost.

III
Pri nas se zelo malo razmišlja o filmski strukturi igranega filma. Zanimivo je, da se tudi občinstvo, ki je filmsko precej pismeno, tega zaveda, čeprav nekateri kritiki menijo, da je publika bedasta, če gre gledat na primer *Briljantino*. Občinstvo pač razume, da je to filmsko odlično narejeno delo. Večina ljudi, ki dela filme, ni informirana, ker ne hodi v kino. Film zanje ni življenjska obsedenost. Nikakor ne bom trdil, da so vsi naši filmi slabi, vendar pa so pomanjkljivi.

IV
Noben Godardov film ni film, ki bi bil namenjen samemu sebi, ampak je praznitev vseh nako-pičenih stvari. Ti filmi so nabiti z grozo spomina. Gledanje njegovih filmov je precejšen šok. Ko sem gledal *Karabinjerje*, sem imel vtis, da so se mi v tistih devetdesetih minutah prevrteli vsi ležaji spomina, kot da bi se mi odprli vsi predali spomina. V tem filmu je združeval Langa z Griffithom, Rosselinija s Stevensom, Renoira s Sengelajom in Fordom, Dzigo Vertova z Vidorjem. Ta združevanja so glavo dobesedno napadla. *Karabinjerjev* ni mogoče popi-

sati z besedami. V tem filmu mladenka neprestano gleda v nabiralnik pred hišo, če je pošta že prišla. Kdor je gledal *Prostor pod soncem*, v katerem hodi Shelley Winters kar naprej gledat v nabiralnik, če je že prišlo pismo od Montya... Tega ne morem razložiti, vendar je to v *Karabinjerjih* posneto tako, da je Shelley Winters ves čas prepoznavna. Pri tem sploh ne bi govoril o drugih rečeh. Iz *Karabinjerjev* je na primer dobesedno pognal Miklos Jancso. V neki sceni v *Karabinjerjih* pride fant v sobo in daje ženski navodila, kaj naj stori: dvigni tole, pogledaj sem... In veste, kakšen je Miklos Jancso v svojih najboljših delih: igralci v svojih najboljših delih: igralci sploh ne izražajo kakšnih idej, ampak si dajejo gola navodila – pojdi tja, prosim vas, stopite bližje, stopi na drugo stran, lezite, slecite se... To je edini dialog v filmih Miklosa Jancsa. *Karabinjerji* so srhljivi, to je ena tistih stvari, ki kot žveplena kislina razjedajo do kosti. Zelo sem bil vesel, ko sem lahko prebral pogovor Jeanne Luca Godarda z Bressonom. Ta pogovor je približno tisto, kar o movieju – in ne samo o filmu, ampak o realnosti – mislim sam. Tako mislijo vsi ti fantje od Hitchcocka, Murnaua, Dreyerja, Kurosawe, Dovženka, Jutkeviča iz *Človeka s puško*, Hawksa, Forda in *Izgubljena patrola*...

V
Stvari, ki jih hočem pripovedovati, so za ljudi bolj ali manj dolgočasne. Tu se poraja še eno vprašanje: zakaj hoče človek stopiti pred javnost. Ljudje te ne bodo sprejeli, ker si dolgočasen in pravzaprav zadostuješ samemu sebi. Sploh ti ni treba iti v kino, dovolj je, da greš ven in gledaš film. Skušam si odgovoriti, kaj se pravzaprav dogaja in kaj sploh hočem. Tu je moj kratki stik – ali stopiti ven iz sebe ali ne. Gledam stvar, ki je namenjena široki komunikaciji. Gledam movie. To pomeni, da sem že vključen. Takoj, ko vstopim, že gledam sporočilo.

VI
Nikakor ne govorim proti namenskemu oziroma proti uporabnemu filmu, ampak skušam razmišljati z enakimi sredstvi, se pravi s kamero, projektorjem, filmskim trakom, z enakim jezikom o tem jeziku. Vsa moja razmišljanja so v bistvu razmišljanja v okviru igranega filma, torej tistega filma, ki sem ga spoznal še kot otrok.

VII
Takrat sem bil star 30 let. Šlo mi je kar dobro, samo prihranki so bili skromni, tako da sem bil obsojen na minimalistično življenje. Imel sem malo denarja, pa veliko časa in tako sem lahko precej hodil v kino ter veliko čvekalo o filmu. Imel sem kar svoje krožke. Večinoma je prevladovalo mnenje, da sem imel škodljiv vpliv na posamezne letnike študentov. Moje škodljivo delovanje je pomenilo to, da

sem jim govoril, da morajo gledati čim več filmov. Govoril sem jim, da je treba filme gledati desetkrat in da eno gledanje ni nič, da žanri nič ne pomenijo, da je filmska tehnika drek, da mora vsak znati delati vse in da je navsezadnje vsa tehnika izdelana za laike. Predvsem sem hotel ljudi osvoboditi vseh tabujev in pritiskov in jih speljati v normalno neobremenjeno vedenje. Govoril sem jim, da so filmi pravzaprav nekaj drugega, kot trdijo neumni kritiki, ki si neprestano prizadevajo obnavljati vsebino filmov.

VIII
Zelet bi narediti film, ki se začne v nečem, pa se končuje v ničemer in narobe. Ne vem, če se izrazam precizno, vendar se kar bojim izgovoriti tako stvar, ker želim, da bi to izgovoril v mediju, ki ga obožujem – v filmu.

IX
Naključnosti nihče ne smemo pomešati s kaotičnostjo. Kaotičnost zanika vsakršno načrtnost, medtem ko je plan nujna predpostavka naključnosti: naključnost se namreč v okviru plana kaže kot nepredvideno, neplanirano. Naključnost lahko nepotakem razberemo šele na podlagi načrtnosti. Zato detalji in naključja (ki jih kot take razberemo iz konvencionalnega zornega kota) povejo o življenju več kot stvari, ki sicer nosijo podoben pomebnosti in so edine vredne pozornosti. Zato je ustvarjalna naloga prav v iskanju sistema, ki bo poudaril naključja in jim dal samostojno vrednost.

X
Ljudje ne zavračajo eksperimentalnega filma a priori, problem je drugje. Večina ljudi, ki dela osem ur na dan in ki nimajo zadovoljenih vseh potreb, ki opravljajo, denimo, kakšno poneumljajoče delo, sprejemajo tisto, kar se jim najbolj očitno ponuja. Ne želijo sprejemati drugih informacij. Zanje je najpomembnejše filmsko sporočilo (v dobrem kličnem pomenu besede) kot odgovor na vprašanje, kaj je hotel avtor povedati s svojim delom. To nikakor ni čudno, če vemo, da je film umetnost predvsem za tiste, ki nimajo rešenih vseh problemov. Zato tudi nikakor ni naključje, da so večina filmskih gledalcev mladi in večinoma frustrirani ljudje.

XI
Ljubezen do filma se je začela še v času, ko se nisem popolnoma zavedal medija filma, ampak sem mislil, da je film samo zgodba, sporočilo, drama, igralci. Mislil sem, da se mora človek prepuščati vznemirjanju, potem pa se je pokazalo, da vznemirjanje ob slikah ni prva stvar. V kinematografu smo še kot mulci iskali odgovore na številna vprašanja, ki jih nismo mogli dobiti v življenju. Pozneje se je ta dimenzija dopolnila in spremenila. Ob nenehnem gledanju sem se začel zavedati samega

medija. Spoznal sem, da je pravzaprav 99 odstotkov igranih in dokumentarnih filmov posiljevanje medija. Dojel sem, da je bistvo filmskega medija v registraciji, način, kako uporabljajo film pa je propagandno posiljevanje samega medija, in to ne samo zaradi denarja. Denar ni namen, ampak sredstvo. Dejanski namen je manipulacija in širjenje propagande. Pri tem je zanimivo opazovati ameriški film po letih proizvodnje. Ne po žanrih, režiserjih, igralcih, ampak po izpovedovanju nekaterih vrednot (tudi v westernu), ki so ustrezale dnevnim političnim potrebam. Ko sem torej dojel, da je bistvo filma registracija, sem spoznal, da ne potrebujem kamere. Takoj, ko odprem oči, imam tudi film. Z drugimi besedami: najlepša stvar je – gledanje.

XII

Med stvarnost, ki me obkroža, in kinematografskim medijem sem kratko malo postavil enačaja. Pri tem sem zanemaril nekatere posrednike, kot so kamera, projektor, filmski trak, dvorana. Svoje organe vida obravnavam kot objektiv, projektor in navsezadnje tudi kot sam medij filma.

XIII

V vseh filmih je prisoten seks. Ali veste, kdo je bil najbolj seksualen tip pri filmu? Bresson. Njegov film *Na smrt obsojeni je pobegnil* je čisti seks. Veste, kaj je tisto, ko junaka pobegneta? Tu bom zdaj simplificiral, ampak to je... spermatozoid, ki mu je uspelo prodreti v jajce. Pobeg enega pomeni, da je eden izmed sto tisočev, ki se mu je

posrečilo. Prav tako je s filmom *Pickpocket*. Tudi Dreyerjeva *Jeanne d'Arc* in *Vampir* sta čisti seks, o Stevensu pa sploh ne bi govoril... njegov *Prostor pod soncem* kar smrdi po spermi. Vsak dober movie... Tudi Hawksov *Rio Bravo* je vrhunska »jebačina«. O tem sploh nisem hotel nikdar govoriti, ker gre potem vse »u pičku materinu«... Za to ni bila potrebna posebna zgodba. Zelo topoumno je v filmu prikazovati »jebačino«, ker je film sam po sebi »jebačina«. Na primer v filmu *Doktor Strangelove*, ko pilot preleti vse obrambne sisteme in odvrže bombo... Nekoč sem zapisal takole: »Dober film je preprosto 'jebačina', ta pa je toliko boljša, kolikor manj dobesedno spominja na žensko in spolovila obeh spolov, bolj pa na ritem 'jebačine' in njen končni rezultat – zadovoljstvo.« Zato sploh ne bi govoril o seksu.

XIV

Odkar sem začel hoditi v kino, in to je bilo nekeje pri petih letih, sem neprestano buljil v filmsko platno in počasi začel zamenjavati resničnost, tako imenovano resničnost za film. Tako kot so drugi ljudje, denimo, umetniki ali znanstveniki ponosni, ker proučujejo življenje, tako sem nenadoma postal ponosen, da razumem nekatere stvari v filmu. Ko sem neprestano gledal igrane filme, sem počasi začel dojemati, da vse, kar hočejo v njih podtakniti, se pravi sporočilo, sociologijo, ljubi, ne ljubi, ubij, ne ubij, potem ljubi: ta narod, ne ljubi tistega naroda, ljubi to politiko, ne ljubi druge politike, sploh ni bistveno za raz-

umevanje filma in začel sem se spraševati, kaj nekoga sili k temu, da se ukvarja s filmom, saj mora biti to strašansko dolgočasna stvar, če je človek ne mara. Vse navadne filme označuje Gotovac kot uporabno obrt, kot propagandna sporočila za take ali drugačne ideje, pa ne le za ideje, tudi za predmete. Kaj naj bi Jugoslovanom v petdesetih letih povedal oziroma sporočil na primer film *Ples na vodi*? Kakšni so dobri bazeni, kako se dobro oblači, kakšne so pričeske, kakšni so avtomobili, katera glasba je dobra. V njem je bila očitna popolna ikonografija stvari, ki so se kazale šele v bežnih obrisih in tudi pri nas zaživele deset ali petnajst let pozneje, nekeje sredi šestdesetih let. Ko danes gledamo te filme, pred očmi doživljamo pravo arheološko izkopavanje.

XV

Danes je na svetu res vrsta dogajanj, za katera je videti, da grozijo s katastrofo. Tudi če verjamem v atomsko nevarnost, ne morem verjeti v propad sveta. Zato vse svoje delo opravljam z velikim optimizmom, tudi zaradi nekaterih ljudi, ki so mi podobni, ko sem bil še majhen. Pri tem se popolnoma zavedam, da ni izključnih resnic in da se mnoge stvari dogajajo paralelno. Zato nisem niti nezadovoljen niti zadovoljen – biti tukaj zdaj pomeni zame biti v kompromisu. Vse življenje ljudi v družbi pač poteka v kompromisu med tistim, kar želijo narediti in tistim, kar dejansko naredijo, kar jim uspe narediti. Tako eksperimentalni film kot cela vrsta akcij so pravzaprav kompromisi. Vse to obstaja samo kot nadomestek za osnovno akcijo, pravo akcijo, v kateri lahko najdemo tako zaželen odgovor na vprašanje: kaj je smrt, kako veš, da si živ? Takoj, ko začnemo govoriti o kompromisu, mislimo na smrt!

XVI

Gotovac trdi, da ni videl filma, če si ga ni ogledal večkrat, pogosto tudi več kot desetkrat. Vsako nadaljnje gledanje filma je zanj odkrivanje z nalogami raziskovalca. Večkratno gledanje namreč zmanjšuje dominancijo fabule in tematske konstrukcije v pozornosti gledalca, zmanjšuje pozornost na dramaturško funkcionalne elemente, pri tem pa se pozornost osredotoča na detaje in na elemente, ki nimajo neposredne dramaturške funkcije pri oblikovanju teme. Pozornost pri večkratnem gledanju istega filma se namreč usmerja na vrsto bogatih »naključij« v filmu, ki jih pri prvem gledanju ne opazimo, ker smo skoncentrirani na dominantne poteze filma. V teh detajlih, ki so za površnega gledalca nepomembni in celo nezaznavni, vidi Gotovac sistematičnost, sistem, ki lucidno in praviloma točno definira avtorski stil kakor tudi ideološko pozicijo filma.

Slobodan Valentič

Teden francoskega »drugačnega« filma

Francoski filmi, ki prihajajo na naša platna prek ustaljene distribucijske mreže, so v glavnem del tak imenovanega »večinskega filma«, torej tiste plasti produkcije, ki je namenjena najširšemu občinstvu in zato razmeroma neprobematična, uglasena zabavno, ali pa podrejena konvencionalnim shemam filmske naracije. Odstopanja od teh opredelitev so dokaj redka, v najboljšem primeru se kdaj pa kdaj srečamo z drugače narejenim delom, pod katerega se je podpisal v obdobju novega vala uveljavljeni avantgardist, medtem ko filmov, ki jih v zadnjih letih snemajo mladi oziroma niti ne več tako mladi drugače misleči francoski režiserji, nismo in verjetno ne bomo imeli priložnosti gledati na rednem sporedu naših kinematografov. Zato je Francoski kulturni center iz Ljubljane na pobudo sodelavcev revije Ekran in v sodelovanju s Cankarjevim domom v začetku junija pripravil teden francoskega »drugačnega« filma (Cinéma français – autrement), v katerem je bilo predstavljenih enajst filmov osmih avtorjev, predvsem tistih, katerih odlike in izvirni prispevek k razvoju moderne filmske govornice in filmske estetike so med drugim potrdile podrobne analize v reviji Cahiers du cinéma, mednarodno preverjenemu poglono radikalne filmske misli. Nastajanje teh del po eni strani omogočajo specializirane producerske hiše, po drugi pa razvita filmska industrija in distribucija, ki ob zadovoljevanju večinskega okusa in komercialne eksploatacije kinematografskih stvaritev tolerirata potencialno »drugačnost« in obstoj »cinémas d'art et d'essai«, kjer se prikazujejo filmi eksperimentalne, novatorske in drugačne nekomercialne narave.

Za francoske režiserje sedemdesetih in osemdesetih let lahko rečemo, da jih ne povezuje več skupen delovni program, svetovnonazorska opredelitev, estetika ali poetika, nasprotno, lahko bi celo trdili, da gre za izrazito individualna iskanja in interese, odprte tako za politično in zgodovinsko refleksijo kot za intimizem, vprašanje filmske transkripcije literature in filmskega metadiskurza. Morda je prav dialektično razmerje med teorijo in prakso (mnogi izmed režiserjev novega francoskega filma so preniciljivi filmski kritiki in teoretiki) tisti skupni imenovalec, ki povezuje »manjšin-



Akcija Tomislava Gotovca »Zagreb, volim te! Hommage to Howard Hawks« izvedena v petek, 13. novembra 1981, med 12.00 in 12.07 uro na začetku Llice ob Trgu revolucije v Zagrebu. 10 akcija – objekt 1971/81



ske« avtorje ne glede na to, kako različno se lotevajo obravnavanih tem in rokujejo z izbranimi izraznimi sredstvi. Francoski cineasti so namreč vedno znali na poseben način držati skupaj, biti hkrati združeni in ločeni, medtem ko so kinematografije drugih dežel bodisi uniformirane bodisi strogo diferencirane.

Kot je duhovito zapisal Serge Daney, obstaja v zgodovini francoskega filma kontinuiran dialog med »surovim in kuhanim«, med neobdelanim gradivom in strogo kodiranimi sistemi, med dokumentom in fikcijo, skratka nekaj, kar izključuje enostranskost in povprečje.

Zavezniški film komercialnega tipa se neprestano sooča s heretičnimi izkušnjami avtorjev, ki jih družijo ideja, da ne dovoljujejo prilagajanja pisane besede slike, ampak izkriščajo prav razhajanje med njima. Ta ločnica pa se nikoli ne začrtuje na istem mestu, vendar je zadnjih petdeset let – torej v obdobju zvočnega filma – za francoske avtorje značilno to, da obdelujejo predvsem sliko, medtem ko so sami obdelani z besedo. Čeprav filmskim kritikom pogosto očitajo, da ne marajo domačega filma, da se do njega vedejo snobovsko in ga podcenjujejo, prihajajo ti očitki skoraj vedno od tistih, ki mislijo, da je francoski film preveč statičen, preveč literaren. Prav v tem pa je njegova posebnost, njegova izjemnost: v strastnem samoiskanju govov-

rice, v njegovi lehkotnosti in moralčnosti, v njegovih digresijah in specifičnem narcisizmu njegovih ustvarjalcev.

Izhajajoč iz te konstelacije je treba gladati in razumeti tudi filme v ljubljanski izbiri, ki je seveda fragmentarna; zato tudi v tem zapisu lahko le nakažemo posebnosti posameznih režiserjev oziroma njihovih del, ne da bi se spuščali v podrobnejše analize.

Ljubljanski teden sta začela dva filma Jacquesa Doillon, *Malopridnica* (La drôlesse, 1978) in *Žena, ki joče* (La femme qui pleure, 1978); prvi je bil leta 1979 prikazan tudi na festivalu v Cannesu; v naturalističnem slogu, značilnem za režiserja, obravnava razmerja dveh mladih v omejenem akcijskem prostoru, za nekakšnimi »zaprtimi vrati čustev«.

Sedemnajstletni marginalc in njegova prostovoljna ujetica, enajstletna deklica v treh tednih fikcijskega časa skupaj prehodita celoten itinerer »vzgoje srca«, sama skušata vzpostaviti tisto raven medčloveških odnosov, za katero sta bila v družinskem okolju oba prikrajšana.

Skroz koncizne, preproste dialoge nam režiser razpre razmerja hčere in očeta, brata in sestre, moža in žene; ne da bi se spuščal v njihovo vpeljevanje in sklepanje, se osredotoča le na najnujnejše besede in geste, katerih pomen pa je povsem evidenten. *Žena, ki joče* je prav

tako zgrajena na zapovrstju »močnih« sekvenc, ki jih povezuje stopnjevanje psihološke napetosti med protagonistoma, mlado ženo in njenim nezvestim soprogom. Zgodba o ljubezni in osamljenosti je potencirana zaradi kriznosti situacije, skoz katero je podana, Doillonovo videenje pa je toliko osebno, da del francoske kritike meni, da je film avtobiografski.

Paul Vecchiali v filmu *Ženske, ženske* (Femmes, femmes, 1974) načenja vprašanje reprezentacije različnih oblik fiktivnega dogajanja in improvizacije. Za protagonistki si je izbral dve ženski, stari okrog petdeset let, ki živita v majhnem stanovanju nasproti pokopališča Montparnasse in vsak večer uprizarjata predstave za imaginarno občinstvo, nekakšne imaginarne psihodrame. Tako dogajanje kot njuni dialogi so večinoma »gledališki«, afektirani, vezani na interier z le krajšim ekskurzom na ulico. Odnos med ženskama je tipičen odnos ljubezni in sovraštva, z vsemi odtenki vsakdanjega bivanja, intimnosti in srečevanj z drugimi, spominjanja in pozabljanja. Njun zaprti svet je poln nenadnih preobratov, banalna resničnost razkriva vse značilnosti igre, film je v končni konsekvenci praznik komedijantstva in »teatrum mundi«.

Opus Mauricea Pialata smo imeli priložnost podrobneje spoznati ob njegovi retrospektivi v Kinoteki meseca marca. Njegovo pozicijo na robu je v pričujoči izbiri ilustriral film *Odrpta usta* (La gueule ouverte, 1973), značilen primer »razgajanja« neke specifične realnosti, konkretno realnosti smrti. Agonija umirajoče ženske, njeni zadnji stiki z možem in sinom so prikazani kot »smrt drugega«, ki tiste, ki bodo preživeli, usmerja v to, da se jim potrjuje volja do življenja. Smrt je v tem Pialatovem filmu nekaj samoumevnega, zgodi se, kar se pač mora zgoditi.

O Rohmerovem filmu *Moja noč z Maud* (Ma nuit chez Maud) je bilo veliko napisano že v času njegovega nastanka (1969), tokrat ga lahko omenimo le kot vezni člen med novovalovsko estetiko in današnjim »drugacnim« filmom. Drzen poskus razreševanja odnosa med literarnim besedilom in njegovo filmsko reprezentacijo pa je *Perceval* (Perceval le Gallois, 1978), katerega predloga je eden izmed romanov tako imenovanega »bretonskega cikla« o kralju Arturju in vitezh okrogle mize. Rohmer se je v filmu dosledno držal v srednjeveški francoščini napisanega teksta Chrétiena de Troyesa oziroma ohranjenih fragmentov z vsemi nejasnostmi in nedorečenostmi vred. Uporabil je metodo stilizacije gledališkega tipa s kulisasto scenografijo, patetičnim drskim govorom in veznim komentarjem v *offu*. Bolj kot vizualizacija Percevalovih junaških

podvigov ga je zanimal *esprit d'époque*, njegove ideološke značilnosti in način strukturacije pripovedi znotraj konvencionalnih kodov romana v verzih, do katerega je dandanes nujno zavzeti historično distanco in ga obravnavati s primerno dozo ironije, kar Rohmer kot široko razgledan profesor književnosti mojstrsko obvlada.

Tesna vez med literaturo in filmom je značilna tudi za ustvarjanje Marguerite Duras, ugledne pisateljice iz prve generacije predstavnikov novega romana s povsem samosvojim statusom in pisavo. Njena filma *Nathalie Granger* (1972) in *Aurelia Steiner* (1979) vsak po svoje – prvi skoz vsakdanje pogovore v hiši, v kateri stanujejo moški, dve ženski in dva otroka, drugi (v Ljubljani žal v okrnjeni verziji) prek komentarja, ki s posnetki nima nikakršne konkretne zveze – funkcionirata predvsem kot registraciji ozračja in čustvenih stanj ter s sposobnostjo zbujanja sinestezij.

Rdeča senca (L'ombre rouge, 1981) Jean-Louisa Comollija se vrača v območje »levičarske fikcije« na temo politike kot velike avanture tega stoletja. Ozadje zgodbe so dogodki iz časa španske državljanske vojne, križanje različnih interesov od revolucionarnega idealizma in slepe pokorščine nadrejenim do postopnega osveščanja protagonistov kot konkretnih človeških bitij, ki jih kruta dejanskost pripelje do spoznanja, da so bili izigrani prav v tistem, v kar so najiskreneje verjeli. *Rdeča senca* je posneta kot pustolovski film, ne brez referenc na filmski slog iz tridesetih let, z usklajenim razmerjem med problematičnostjo in »zabavnostjo«.

Moje male ljubice (Mes petites amoureuses, 1974) je Jean Eustache posnel s senzibilnostjo odraslega, ki prizadeto doživlja nemirno odrasčanje. V filmu je čutili težnjo po abstrahiranju in posploševanju razlike med mestom in podeželjem, med otroštvom in obdobjem zrelosti, čeprav je režiser operiral v konkretnih ambientih in s konkretnimi posamezniki, katerih dejanja pa skoz govorico umetnosti dobijo univerzalno naravo.

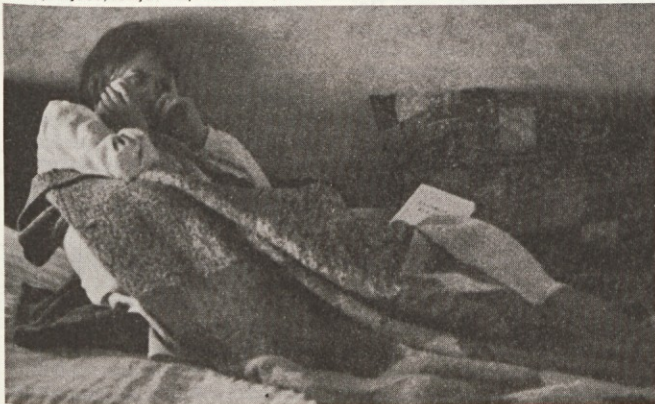
Jacques Rivette, ki je izšel iz kroga kritikov, zbranih pri Cahiers du cinéma, se je v filmu *Pont du Nord* (1980) lotil diskurza o imaginarnem kot filmskega diskurza par excellence. Zato je v tem primeru filmska zgodba sama po sebi irelevantna, zanimiva je le kot izmišljena, poljubna snov, lahko bi rekli režiserjev fantazem, ki mu je treba dati materialno formo, ali z drugimi besedami, treba je najti pravo razmerje med naključjem in determiniranostjo kot dvema vidikoma istega miselnega univerzuma.

Brane Kovič



Aurelia Steiner, režija Marguerite Duras, 1979

Žena, ki joče, režija Jacques Doillon, 1978



dogodki
**Festival
v Taormini**

avgust 1982

Filmski festival v Taormini na Siciliji je letos potekal že trinajstič zapored. Filme, razdeljene med informativno in tekmovalno sekcijo, so predvajali pod vedrim nebom, v starem grškem amfiteatru, ki lahko sprejme trideset tisoč gledalcev. Selektor Guglielmo Biraghi je v tekmovalni del sporeda uvrstil dvanajst del, izključno prvencev ali drugih režiserskih stvaritev. V tej razmeroma solidni celostni selekciji posebej izstopata dva dosežka, ki sta bila tudi oba nagrajena.

»Zlato Karibdo« je prejel Britanec Colin Gregg za film *Remembrance*, zgodbo o petih mornarjih kraljevske mornarice, ki v Plymouthu preživljajo zadnje ure pred vkrcanjem na ladjo. Vsak izmed njih ima specifične probleme, ki jih skorajšnji odhod še zaostreje. Kot rdeča nit pripovedi se vleče prizadevanje enega izmed mornarjev, da bi odkril identiteto do smrti pretepenega neznanca.

Slog Colina Gregga, ki je svojo kariero začel pri televiziji, v marsičem spominja na Kennetha Loacha. Z enakim realizmom, z enako ostrino in zagnanostjo upodablja junake, ki z alkoholom ter fizičnim in verbalnim nasiljem prikrivajo svojo nesposobnost, da bi živeli tako kot vsi drugi. Bojevniški pripravniki, ki jih je izoblikovala »militaristična subkultura«, so v bistvu

le to, za kar so jih želeli narediti drugi, mladi grobijani, pri katerih pa je otroštvo še vedno blizu, zato priložnostno lahko še pokažejo velikodušnost in nežnost.

V tem mračnem, včasih z brezupom zaznamovanim filmu, je čutiti prvinsko silovitost, vročično vitalnost, ki preglasi vdanost v usodo. Colinu Greggu se resda ni posrečilo vselej obvladati kompleksnosti scenarija, vendar je njegove spodrsiljave moči spregledati. Pomembnejši je režiserjev osebni pogled, avtorjeva soudeležnost v dogajanju. *Remembrance* bolj kot obrtno spretnost razkriva temperament pravega cineasta. Prav tako zanimiv in obetaven je bil tudi film *Čas še vedno stoji* (Megáll az idő) madžarskega režiserja Pétra Gothárja (prejel je »Srebrno Karibdo«), že prikazan na festivalu v Cannesu v sklopu »Stirinajstih dni režiserjev« (Quinzaine des réalisateurs). Dogajanje, umeščeno med leti 1963 in 1967, ima za protagoniste skupino budimpeštanskih srednješolcev.

Zaradi nekaterih tem, ki se jih loteva (prve ljubezni, odnosi dijakov s starši in profesorji, strah in odpor do življenja, ki jih čaka), film nekoliko spominja na *If... (Ce...)* in *Ameriške grafitte* (American Graffiti). Toda če bi ga primerjali le s temi zgledi, bi ponaredili njegovega duha. *Čas še vedno stoji* je predvsem »zgodovinski« (da ne rečemo politični) film, analiza različnih premen na Madžarskem v obdobju, ki je prišlo po dogodkih leta 1956.

Nasproti si stojita dve generaciji: generacija odraslih, ki so okusili stalinistični teror – in nekateri med njimi so leta 1956 prijeli za orožje ali pa izbrali izgnanstvo – in generacija njihovih otrok, ki so zdaj dovolj stari in dovolj razsodni, da lahko ra-

zumejo nekatere stvari. Medtem ko se prvi skušajo bolj ali manj uspešno vključiti v družbo, drugi sanjajo o drugačnem življenju, o drugačnem svetu, na starejše pa gledajo s prezirom in nezaupanjem. Jeziti učitelje, piti coca-colo, plesati rock, si izmišljati nedolžne oblike poza-be: če nimajo drugih sredstev, da bi pokazali svoje upe, vsaj to, kar imajo, izrabljajo z vsem zanosom in objestnostjo mladosti. Nekega dne se bodo seveda morali tudi sami ukloniti obstoječemu redu ...

Ta megljeni film, modrikast kot zimski večer, namiguje na več stvari, nekatere pa pove z izjemno drznostjo. Posamezni liki postanejo zaradi svojega simboličnega značaja nadvse pomembni, pod tančico ironije pa je vseskoz čutiti globoko čustvo. Peter Gothar je znal iz mozaika avtobiografskih pripetljajev narediti pričevanje, ki daleč presega njegovo osebeno izkušnjo. Njegov film nam kaže bližnjo preteklost, če že ne kar sedanjost Madžarske, in v tem je njegov ta težja in njegov uspeh.

Drugi filmi v konkurenci niso dosegli ravni obeh obravnavanih filmov. »Bronasta Karibdo« je dobila Nizozemka Marlen Gorris za film *Molk Christine M.*, v katerem tri nakupovalke v neki trgovini brez vzroka ubijejo prodajalca, neka psihoanalitičarka pa skuša odkriti vzroke njihovega dejanja. Očitno gre za basen, ki skuša pokazati, da je prišel čas za ženske, da se osvobodijo tiranije moških. Samo določena onirična distanca bi lahko opravičila ta krvavi »anti-machizem«. Toda realistični režijski prijem izključuje satirične namene, na katere se je režiserka skušala sklicevati.

Omeniti velja še lepe – morda preveč izumetničene – posnetke pastirske idile v tunizijskem filmu *Senca zemlje* Taieba Louhichija; psihoanalitični suspenz – tipično britanski – v filmu *Brimstone* Richarda Loncraina; nostalgični čar kanadskega westerna *Siva lisica* (The Grey Fox) režiserja Phillipa Borsonsa (nagrada Richardu Farnsworthu za igralsko kreacijo); priljudno eksotiko *Podeželana* (Countryman) avtorja Dickieja Jobsona z Jamajke. Žirija je enoglasno podelila posebno priznanje filmu *Umreti pri tridesetih* (Mourir a trente ans) Romaina Goupila, ki je zbudil pozornost in občudovanje v Cannesu, v programu »tedna kritike« (Semaine de la critique).

Po tradiciji so zadnji večer festivala po razglasitvi nagrad vsi gledalci – bilo jih je okrog petindvajset tisoč – v amfiteatru prizgali svečo, ki so jo prinesli s seboj. Petindvajset tisoč plamenčkov se je poslovalo od velike svetlobe, ki je ugasnila na ekranu in tako potrdilo navezanost občinstva na ta zares ljudski filmski festival.

Brane Kovič

prireditve
**Brezbarvno,
neinventivno in
zvodeno**

XIX. republiški festival
amaterskega filma
Slovenije

24. in 25. septembra je KK dr. Karl Grosman iz Ljutomera dal zavetje XIX. republiškega festivalu amaterskega filma Slovenije. Dvorana v Domu kulture, kjer so bile projekcije, je bila oba dneva relativno prazna. Tiste, ki pa so tam bili, sem imel na sumu, da so iz vrst tistih elitističnih krogov, ki so imeli vabila za ta kulturni »fenomen«. Ob rob: po ovinkih sem zvedel, da so zanje namenili bore 4 stare milijone: komentar prepuščam bralcem. Nekaj izjem je seveda bilo. Sem in tja se je našel kakšen neposredni proizvajalec amaterske filmske dejavnosti iz bližnje okolice, ter nekaj družin in posameznikov, ki so svoje vsakdanje, TV konzumirajoče popoldne, zamenjali s tem »vele« dogodkom. Na ves glas so hvallili organizacijo in odlično tehnično izvedbo, na pomoč je priskočil KK Maribor s projekcijsko tehniko, kar je bila tudi edina kvaliteta festivala. Filmi pa ...

... lahko jih opredelimo s tremi besedami: brezbarvno, neinventivno in zvodeno. Sicer pa se rajši sprehodimo po obeh festivalnih dneh; kritično obdelajmo nekatere filme in osvetlimo ozadje in umeščenost amaterske filmske ustvarjalnosti v naši kulturi in družbi.

Filmi, predvajani na festivalu, se standardno delijo v dokumentarne, pionirske, igrane in žanrske. Letošnja novost je animirani film, ki se je ločil od žanrskega in s tem postal zvrst za sebe, seveda s posebnimi nagradami.

Tukaj se zastavlja prvo vprašanje o koristnosti takega početja, saj imajo nekateri žanri svoje festivale (npr. dokumentarni, pionirski), na katerih ocenjujejo samo te in jih kvaliteti primerno tudi nagradijo. Tako pa se pod krinko stimulacije posameznih žanrov delijo nagrade, ki prav nič niso v zvezi s kvaliteto filma, še posebej, če jih primerjamo z ostalimi dobrimi filmi. Boljša praksa bi bila, da bi podelili vse skupaj le tri nagrade ne glede na filmsko zvrst, saj bi se le tako lahko popolnoma izkristaliziral kriterij dobrega v amaterskem filmu, kar bi bil že zelo občuten korak naprej.

Številčno je bil najbolje zastopan dokumentarni film. Kolikor nas vsebina ni pritegnila iz etnološkega in informacijskega vidika (neznano je zmeraj zanimivo), nas je še manj na filmski ravni. Ustvarjalci se nikakor ni-

Čas še vedno stoji, režija Peter Gothár



so znali upreti in kritično presoditi vplivov množičnih medijev (TV ipd.). Tako imamo kar nekaj filmov v stilu Zrno do zrna (npr. *Grand prix*, ki prikazuje gradnjo modelov, ima poleg kadra posameznih faz gradnje vrjane vložke objekta v naravni velikosti, kar pa ne presega gole komparacije in nekretnega zapisovanja na celuloide). V prav podobni maniri sta narejena filma *Miniature*, ki obravnava oblikovanje stekla, in *Zotlerija*, ki prikazuje izumirajočo obrt.

Na tem mestu napravimo kratko digresijo. Ves festival je bilo čuti težnjo po posnemanju in kotketiranju s profesionalnim filmom in televizijo. Ker so ti mediji najbolj navzoči v vsakdanjem življenju povprečnega Slovenca, ni niti najmanj nenaavadno, da prav oni, na svoj značilni manipulativni način določajo pojem dobrega in kvalitetnega v našem kulturnem prostoru, pred čemer amaterski film nikakor ni imun. Tu pa se zlasti pokaže funkcija mentorstva. Mentorji bi morali spodbuditi mlade filmske amaterje v celostno refleksijo o sodobni manipulaciji množičnih medijev, jim posredovati kritični odnos do ustaljenih šablon; ne bi se smeli zaustaviti le pri posredovanju in na drugi strani konzumiranju znanja in tem, »kako se dela film«. S tem v zvezi naj omenim film *Nočno življenje*, ki je bil za odtenek boljši od ostalih, ker je upošteval izrazno specifiko amaterskega filma. Avtorju se je s pomočjo prikaza nasprotja delo-zabava posrečilo, da je »nadgradil« dokumentarni zapis.

Mladi najraje segajo po temati, ki jim je aktualna, in razumljivo je, da bi to radi skozi medij filma prelili v »realnost«. Tako je dramatičnost – naj izvira iz družinskih konfliktov, film *Edina rešitev*, ali ljubezenskih zgodb, film *Saša* – še vedno neizčrpen vir inspiracije. Moram priznati, da me klišeji ter kvazi duhovitost filmov *Petek slab začetek* in *Alternativa za 220 v* (zadnjega priporočam elektrogospodarstvu za odkup) niso kaj preveč spodbudili k besedenju. S tem pa je igrani film tudi predstavljen. Menda je povsem jasno, da posnemanje velikega filma nima nikakršnih perspektiv.

V zvrsti pionirskega filma so bili predstavljeni 4 filmi, vsi iz Kino kluba OS Bičevje v Ljubljani. Ti filmi črpajo iz istih virov kot igrani, vendar jih odlikuje mnogo večja senzibilnost in domišljij-sko bogata uporaba filmskih sredstev. Največ pozornosti je pritegnil film *Po poti življenja*. S svojo močno metaforiko in dobrim kadriranjem je povsem zasenčil sicer standardni kliše nesrečne ljubezenske zgodbe in si tako zaslužil več kot samo bronasto plaketo.

Žanrskega filma na letošnjem festivalu skoraj ni bilo. Omeniti moramo dva filma, ki sta bila oba nad povprečjem festivala.

Kamera, ki smo jo videli v *Mreži*, je zares odlična, lahko bi zapisal, da na ravni čistege profesionalizma (posnetki eksterijev) in še celo nad tem (posnetki mesta). Ob rob: ti zadnji posnetki so bili narejeni v stilu ameriških prikazovanih velemest, z vso stilistiko urbanizacije. Škoda je, da film ni imel nikakršnega zaledja po narativni plati, tako je ostal le na ravni lepljenke posameznih kadrov. Film *Abadon* pa je za dobro režijo povsem umestno dobil srebrno plaketo. To je bila v žanrskem filmu tudi edina podeljena nagrada.

Animirani film je letos nastopil kot samostojna zvrst, kar pa ni prav nič vplivalo na kvaliteto. Tako je ta konstantno slaba. Pokazatelj pravih razmer med publiko in žirijo na eni strani ter amaterskim filmom na drugi je bil prav iz vrst animacije. Naslov *Popularni* pa to prav dobro označuje. Animacija prikazuje vrečke kave, ki plešejo po številni, skodolice, v katere se nataka in izliva kava, denar, na katerega se vsipljejo kavna zrna ipd., ob zavzetem ritmu popularnih Veselih rač. Tipičen film sodobne družbe, vpete v spone potrošniške idolatrije, katere namen in tudi zadnji cilj je – Zabava. Zlata plaketa za animacijo (povsem neupravičeno) in nagrada Vinska trta po izbiri publike za najboljši film festivala to zgovorno potrjuje (popularno, ni kaj!).

Na festival je prislo 58 filmov, samo 24 pa jih je bilo dostopnih običajnim smrtnikom v informativni projekciji in projekciji za nagrade. Lanskoletna želja amaterjev o bolj revialnem konceptu festivala se tako ni izpolnila. Pravilnost takšne prakse je zares vprašljiva. Ob rob: meni osebno ni všeč, da mi peščica ljudi (žirija) odreja, kaj lahko vidim in česa ne. O tem naj temeljito razmislijo tudi prihodnji organizatorji, saj razni prozaični izgovori že dolgo ne veljajo več.

V sklopu spremljevalnih dejavnosti je bila okrogla miza, ki naj bi osvetlila »sedanji trenutek v slovenski amaterski filmski ustvarjalnosti«. Razen dveh treh monologov o tem, kako pomembna je ta dejavnost za slovensko srenjo, ni bilo slišati nič drugega. Ob popolnem molku vseh navzočih bi bilo mogoče sklepati, da je pač vse v redu. Pa vemo, da ni tako.

Okrogla miza nas ni prav nič razsvetlila, kako rešiti kopico problemov od tehnike do vprašanja mentorstva. Neposredni amaterski filmski proizvajalec si bo moral še naprej beliti glavo s pomanjkanjem filmov, tehnike itn. Vprašanje distribucije amaterskih filmov, ignoriranje televizije in še marsikatero se tudi ostala odprta, prepuščena, da jih rešujejo posamezni entuziasti in prihodnji festivali. Pokazalo se je, da je ta zadnja institucionalna oblika množične kulture nesposobna, da bi kakor-

koli spremenila obstoječe stanje in s tem odprla nove alternative amaterske filmske kulture. S tem pa občutek marginalnosti v naši družbi dobi realističen prizvok.

Pomanjkanje kvalitetnih idej, vpetost v toge okvire vladajoče kulturne ideologije, kopiranje profesionalizma in neinventivnost v uporabi filmskega medija – to je bil letošnji XIX. republiški festival amaterskega filma Slovenije.

Hermej Gobec

Žirija v sestavi Tine Arko, Heli Podgoršek, Vlado Šerc, Rajko Stupar, Dušan Loparnik je v spomin na začetnika slovenskega amaterskega filma dr. Karla Grosmana podelila plakete z njegovim imenom tem filmom:

dokumentarni

Nočno življenje
avtor Janez Kosmač in Karel Stainer
FKK Mavrica Radomlje – zlata plaketa

Cokle
avtor Stanko Cigler in Mirko Konečnik
Koroški kino klub Prevalje-srebrna plaketa

Zotlerija
avtor Vili Veler
Koroški kino klub Prevalje – bronasta plaketa

igrani

Ponižan
avtor Tomo Čonkaš
KK Gorenje Titovo Velenje – srebrna plaketa

Alternativa za 220 v
avtor Janez Avguštinčič
FKK TAM Maribor – bronasta plaketa

žanrski

Abadon
avtor Zvone Balantič
KK Duplje, srebrna plaketa

animirani

Popularni
avtor Franc Kopic
KK Maribor, zlata plaketa

Balada
avtor Marijan Močivnik
KK Gorenje Titovo Velenje – srebrna plaketa

Tenis
avtor Franc Pihler
FKK dr. Karel Grosman Ljutomer – bronasta plaketa

pionirski

Po poti življenja
avtor Primož Trček
KK OS Bičevje – Ljubljana – bronasta plaketa



Foto kino klub »Svoboda« iz Vuzenice sodi med redke klube v Sloveniji, ki se ukvarjajo tako s fotografsko kot filmsko dejavnostjo. Klub organizira vsako leto medklubske razstave, festival amaterskega filma in veliko število klubskih ter avtorskih razstav fotografij in diapozitivov.

Prvi začetki dejavnosti in aktivnosti segajo v čas po 2. svetovni vojni, uradna ustanovitev kluba pa je bila leta 1953, ko je klub začel delovati v okviru LT

(ljudske tehnike). Takrat so fotografski entuziasti ustanovili klub z namenom, da se ukvarjajo s fotografsko in filmsko dejavnostjo kot s svojim hobijem. Naj omenim ustanovitelje tega kluba, ki se je imenoval Foto kinomaterski klub Vuzenica: Komar, Gobec, Novak, Mravljak, Demšar, Dolenc, Motaln, Jezeršek. To so le nekateri izmed ustanoviteljev kluba.

Njihova aktivnost je bila takrat zelo široka. Z delom so začeli v kletnih prostorih elektrarniškega naselja, kmalu zatem pa so se odločili in uredili klubske prostore v stavbi zadruge (zdaj KS). Uredili so si temnico, kupili prvi klubski povečevalnik in pribor; tako se je začelo zagnano delo. V glavnem se je, razvijala č/b fotografija. Organizirali so tudi fotografski tečaj in s tem dobili prve nazive (fotoamater 3 kl.).

Organizirane so bile klubske razstave fotografij, s tem so predstavili krajanom svoje fotografije, pa tudi fotografijo kot umetnost. Edina slaba stran, ki jim jo lahko očitamo, je v tem, da niso dovolj skrbeli za podmladek, ki bi nadaljeval delo, ko ga sami ne bi zmoogli več. To je bil vzrok za nekajletno (okoli leta 1970) neaktivnost članov.

To neaktivnost pa so prekinili mladinci-srednješolci. Klub se je reorganiziral leta 1979; s tem se je kadrovska struktura povsem spremenila, spremenil pa se je tudi naslov kluba. Od takrat se imenuje klub Foto kino klub »Svoboda« Vuzenica. Novi izvršni odbor (povprečna starost članov IO je bila 18 let, sestava: Demšar, Motaln, Gregorek, Rek, Praprotnik) in ostali člani (v začetku jih je bilo 20), so si zadali nove naloge in program dela. Izdelali so zelo razvejan program dela, ki pa smo ga člani FKK z veliko entuziazma realizirali.

Že isto leto smo občanom predstavili svoje fotografije in diapozitive na 1. klubski razstavi fotografij in diapozitivov (1. KRFD »Vuzenica«). Razstavo, ki je bila v gaiskem domu v Vuzenici, so obiskali številni obiskovalci, in vtisi, ki so jih zapisali, so nam dali nov delovni zagon. Prav občani sami so si zaželeli še več takih razstav.

Naslednje leto (1980) pa je naš klub organiziral že 1. medklubskega razstava fotografij in diapozitivov (1. MRFD). Na njej so sodelovali skoraj vsi najboljši fotoamaterji iz Jugoslavije. Rang razstave je resda bil za prvo razstavo nizek (4. rang), vendar pa so sami fotoamaterji, s tem da so poslali fotografije, zaupali naši organizaciji in s tem privolili v sodelovanje z našim klubom.

Organiziran je bil tudi fotografski tečaj (A stopnje), katerega je obiskovalo 15 članov. Na njem so se usposobili za samostojno fotografiranje in delo v temnici.

Klub je bilo čutiti na vsakem koraku, v samem kraju je postav-

ljena oglasna deska, prek kate-re obveščamo krajanke o našem delu. Naši fotoreporterji pa so bili na skoraj vseh prireditvah, ki so se dogajale v naši občini ali v bližini. Klub je aktivno deloval in sodeloval na akciji NNNP, kjer je prevzel vlogo propagandnega obveščanja krajanov. Člani kluba so v temnici »prebili« dve noči in v tem času razvili okoli 30 filmov in 600 fotografij.

Na letni konferenci kluba so bila podeljena tudi priznanja prizadavnim članom, ki so s svojim delom prispevali k populaciji fotografske in filmske dejavnosti, ter tudi DPO (priznanje je prejela KS Vuzenica, občinski svet za SLO in DS ter člana kluba Demšar in Motaln).

V mesecu septembru (6. 9. 1980) pa je bil organiziran 1. festival amaterskega filma. Ker naš klub v širši javnosti ni bil znan kot filmski klub, pa tudi zaradi naše nesposobnosti glede organizacije takega festivala, se je na naš festival odzvalo malo avtorjev iz filmskih klubov. Tako so na njem sodelovali kinoamaterji iz Titograda, Maribora, Ljubljane in iz domačega kluba. Filmi, ki so bili predvajani na festivalu, so bili v glavnem dokumentarne vrste. Vendar pa je ta festival s svojim namenom popolnoma uspel. Z njim smo hoteli prikazati občanom še neznano dejavnost kinoamaterjev in s tem povedati, da lahko dobri filmi nastanejo tudi v okviru amaterske dejavnosti. Amaterski film ima lahko večjo vrednost glede prijema in zamisli kot pa kakšen podpopršen profesionalni film, kakršne delajo na »tekočem traku«. Festival so naši občani dobro obiskali, pa tudi nekaj avtorjev filmov se je festivala osebno udeležilo. Še posebej pa smo pripravili predvajanje filmov za osnovnošolsko mladino in jim s tem omogočili, da so spoznali amaterski film. Od domačih kinoamaterjev je bil najbolj ocenjen film *Pernice* (o MDA), za katerega je avtor Motaln, prejel nagrado občinstva.

Za festivalom je sledila organizacija 2. klubske razstave fotografij in diapozitivov (2. KRFD). Na njej so se pojavili že tudi novi avtorji fotografije in s tem prispevali k pestrejši tematici razstave. Člani kluba, ki so sodelovali na razstavah fotografij po Jugoslaviji, so si prislužili to leto tudi že dovolj točk, tako da je lahko klub podelil naslove fotoamaterja 3. razreda petim članom FKK.

V okviru FKK je bila ustanovljena Fotografska sekcija v delovnem kolektivu tovarne Gorenje iz Mute. Sekcija je štela ob ustanovitvi 15 članov, tako da se je s tem članstvo v klubu povečalo na 50 članov FKK. Fotografska sekcija je samostojno organizirala fotografski tečaj za začetnike, člani sekcije pa so do zdaj imeli že nekaj samostojnih razstav fotografij v delovnem kolektivu kakor tudi zunaj njega.

Leto 1981; program dela je bil podoben, klub je organiziral 2. medklubsko razstavo fotografij in diapozitivov (2. MRFD), ki pa je že dobila 1. rang razstave, nanjo je prispelo več kot 1500 fotografij in okoli 800 diapozitivov.

Člani kluba so s prostovoljnimi delom preuredili stare prostore temnice, ter s tem pridobili sodobno temnico. Klub pa je kupil tudi novo opremo: povečevalnik in inventar, ki je potreben pri delu v temnici.

Velja omeniti še 3. klubske razstavo fotografij in diapozitivov (3. KRFD). Tukaj pa so se pojavile že posamezne smeri, člani so si že ustvarili svoj slog. Festivala amaterskega filma v tem letu nismo organizirali zaradi neugodnega termina, ki ga je določila FKZ Slovenije, ne nazadnje pa so nas dajale tudi finančne težave.

Seveda pa dejavnost članov FKK ni bila zmanjšana, tako je bil organiziran tečaj za fotoamaterje v KS v okviru zvezne MDA Kobansko in občinske MDA, sodelovanja članov na NNNP in drugih prireditvah v kraju pa tudi ne gre zanemariti. V tem letu smo podelili tudi naziv za njuspešnejšega fotoamaterja in kinoamaterja za preteklo leto. Ta naziv sta dobila tajnik FKK Glasenčnik (fotografija) in podpredsednik FKK Motaln (film).

V letu 1982 se je v klubu dejavnost zelo razmahnila tako na področju fotografije kot filma.

V mesecu januarju je bila organizirana 3. medklubsko razstava fotografij in diapozitivov (3. MRFD). Naš klub si je že pridobil zaupanje v dobro organizacijo razstav, saj to dokazuje tudi odziv fotoamaterjev. Na razstavi je sodelovalo 40 klubov iz vse Jugoslavije. Rang razstave pa je bil temu ustrezen (1. rang). Obisk razstave je bil prav tako množičen, za naše razmere kar rekorden.

Ustanovili smo tudi foto-kino sekcijo na OS Vuzenica in začeli z mentorstvom pri usposabljanju pionirjev. V programu, skrajšanem zaradi časovne stiske, so pionirji obdelali temeljna pravila pri fotografiranju in snemanju. Poudarek je bil predvsem na fotografiji, pri filmu so spoznali le osnove. Naš cilj pa je, da letos v novem šolskem letu usposobimo pionirje za snemanje pionirskih filmov, s tem pa upamo, da bodo naslednje leto nastopili na našem domačem festivalu tudi že naši pionirji.

Uspelo nam je delno rešiti problem financiranja naše dejavnosti, pri čemer pa se moramo še posebej zahvaliti delovnemu kolektivu tovarne Gorenje iz Mute in občinski kulturni skupnosti Radlje ob Dravi. Ti so nas tudi finančno podprli pri realizaciji festivala, za kar se jim tudi zaahvaljujemo. Festival amaterskega filma »Super 8« je bil

2. in 3. julija (drugi FAF) v Vuzenici. Festival je bil splošen, na njem smo predvajali filme vseh kategorij in vrst (pionirske in članske).

Kot organizator festivala smo bili presenečeni nad odzivom kinoamaterjev, saj so nam poslali 97 filmov, tako je imela strokovna žirija tudi veliko dela, če je želela res kvalitetne filme nagraditi. Sodelovalo je 23 klubov iz Jugoslavije. Festival je v celoti potekal na prostem, samo prireditve pa smo popestrili tudi s vzporednimi prireditvami (kulturna in športna srečanja). S tem smo na ogled filmov pritegnili še večje število obiskovalcev-publike, odzvali pa so se tudi avtorji filmov, in tako sami prevzeli nagrade, ki so si jih zaželeli na 2. FAF. Prepričani smo, da nam naslednja organizacija festivala ne bo delala posebnih težav in da se bo na naš festival odzvalo še več kinoamaterjev in tudi gledalcev. Mi pa jih ne bomo razočarali.

Klub je do zdaj v okviru prireditve »Sreča v zelenju in cvetju« pripravil 3 fotografske razstave, razstavljamo v trgovini s fotografskim materialom v Ljubljani, organizirali pa smo tudi fotografsko razstavo v okviru občinskega praznika.

V okviru kluba je bila ustanovljena tudi fotografska sekcija na Ravnah na Koroškem, kjer je tudi dosti naših članov.

Naslednje leto praznujemo 30 let ustanovitve kluba; v tem jubilejnem letu bomo verjetno razširili delovanje na razna področja, predvsem se bomo več ukvarjali z razvojem in širjenjem filmske dejavnosti, saj je ta v našem klubu še premalo zastopana. Na področju organiziranja razstav fotografije pa bomo verjetno razširili samo udeležbo tudi na fotoamaterje zunaj naših meja.

škucova vitrina

Robina Rose

Projekcijo filmov Robine Rose, mlade filmske avtorice iz Velike Britanije, v Študentskem kulturnem centru lahko brez pomislekov uvrstimo med izjemne trenutke na ljubljanskem filmskem prizorišču. Ne le, da sta prikazana filma ena izmed redkih, ki si v gomili filmov zaslužijo to ime, razlikujeta se tudi od sebi enakovrednih, ki, mimogrede, včasih res zaidejo na program naših kinematografov, a kvečjemu na račun avtorjeve (režiserjeve) »slave«, ne kvalitete.

Sta, skratka, drugačna.

Menim, da bistvo drugačnosti ni le v realizaciji, katere učinek na večji del filmske publike bi bil, da si izposodim ustrezen izraz, »dolgočasen«, temveč v ideji, ki je v najširšem okviru skupna po tematici sicer različnimi filmoma – alienaciji, torej človekovi odtujenosti od drugih in od sebe. Prav ta široka in v tem primeru samostojna ideja pa omogoča tako udejanjenje na filmskem traku, kakršnega smo doživeli na omenjeni projekciji, torej film (filma), ki ni klasične narativne narave. V obeh, sicer različnih filmih, se srečamo s pripovedjo o ljudeh, a med njimi se nič ne zgodi, dogajajo se edinele oni sami. Ostajajo torej izven klasične dramske strukture, ki jo je film v modificirani obliki prevzel od gledališča, a v najširšem smislu se ta struktura v obeh filmih ohranja in ju hkrati omogoča kot enkratni, sklenjeni filmski celoti. Poleg tega pa taka ideja avtorici tudi omogoči distanco do kakršne koli politične, oziroma ožje družbene angažiranosti, zaradi česar omenjeni dogodek z veseljem označimo tudi kot osveto, kakršen je poplavi filmskih za-jev in proti-jev, dobrega in slabega... (od nemškega obračunavanja z lastno polpreteklo zgodovino, da puljskih neposrednih prenosov in podobnega sploh ne omenjam, dalje) tudi je.

Nikakor pa s tem ne mislim, da tudi filma kot taka osvežijo delujeta na naše počutje oziroma zavest – prej bi lahko trdili nasprotno, še zlasti, ko govorimo o prvem prikazanem filmu, ki je hkrati tudi starejši glede na letnico izdelave, torej filmu *Jigsaw (VB, 1980)*. V njem se prek dokumentarnih posnetkov atavičnih otrok, torej »totalno odtujenih«, njihovega vedenja, na videz nesmiselnih, dolgočasnih, v nedogled ponavljajočih se gibov, polnih neke zadržane energije in napetosti..., srečamo s problemom komuniciranja oziroma govora kot osnovnega komunikacijskega sredstva in prek te funkcije tudi govora v funkciji t. i. »sociološkega učlovečenja človeka«. A na vprašanje »Je človek, brez besed' sploh človek?«, nam film ne odgovarja neposredno (konča se v dolgem, brezkončnem brzenju kamere skozi podzemno železnico), pač pa v odgovor samo prefinjeno opominja »normalnega človeka«, da se v podobnih situacijah, torej dobesedno ali v prenesenem pomenu »brez besed' lahko znajde tudi sam. Značilnost in v tem primeru tudi odlika filma so nadvse dolgi kadri in specifična uporaba zvoka (tišine), katerega funkcija niha od preproste zvočne spremljave (neartiliran glasovi, glas v offu, tišina), do ene izmed alternativnih komuniciranja, ko so izgubljene besede (igranje na klavir).



Nočna izmena, režija Robin Rose 1981

Nočna izmena (Nightschift, VB, 1981). Čeprav tema filma – ženska opravlja nočno delo recepcije v hotelu – nudi možnost interpretacije v smeri koncepta sindikalističnih ali feminističnih gibanj, se avtorica temu izogne. Sama je tako delo opravljala nekaj let, občutila, kako mučno in brezosebno je, kako čas in ljudje počasi, skoraj nezaznavno beže mimo tebe v hotelski noči; in tak je tudi film.

Teksta je malo. Kamera je statična, skorajda se ne premika in večina prostorskih sprememb je dosežena z montažo. Osebe v glavnem le vstopajo in izstopajo iz vidnega polja kamere, tako da se nam na prvi pogled vsiljuje oznaka »tradicionalno angleški gledališki film«, a močnejša kot gledališka je tu likovna komponenta: pred gledalčevimi očmi se počasi vrste s toplo rumeno svetlobo obarvane, skoraj nerealne podobe. Ljudje na njih niso »individuimi s specifičnimi osebnostnimi lastnostmi«, niso ljudje iz mesa in krvi. Imajo sicer neke karakteristike (portirka, stara dama, otrok, poslovna moža, ...) in včasih dobe razen bivanja na platnu še kakšno drugo funkcijo (mlada ženska, ki pred recepcijo razvije ruto in z besedami

»To je najino življenje« začne iz nje zlagati predmete in ob njih opisovati prazno življenje, ki ga živi s svojim možem). A čeprav jih spremljamo celo noč, nam osebe ostajajo tuje, so le brezosebne, lepe podobe na slikah (glavna junakinja je ves film nema in deluje kot izumetničena podoba Leonardove Mone Lise, prenesena v recepcijsko ložo in osvetljena s ščemečo rumeno svetlobo). Kot so liki tuji nam, so tuji tudi drug drugemu – gibljejo se v istem prostoru, a do stika med njimi ne pride in tudi če se to zgodi, je neresnično kot v sanjah (ob tihi, mehki ritmični glasbi prihaja po stopnicah prava angleška dama, ob vznožju jo pričaka v zlato jutranjo haljo ogrnjen črnc, ji galantno ponudi roko in jo odpelje proti izhodu).

Torej poetičen, sanjski, lep film, še zdaleč ne tako zavzet in večplasten kot prvi; če si sposodim izraze iz literature, je prej slikanica kot roman, a slikanica, ki je imela dobrega ilustratorja in ji zato nakaterih kvalitet ne moremo odrekati. To je potrdila tudi žirija na letošnjem festivalu v Hyèresu, ki je film nagradila s posebno nagrado.

Melita Zajc

popolnoma svojega namena in da bi zato bilo treba opraviti več raziskav o tem, kako sodobni mladi sprejemalec (predvsem otrok) sprejema filmsko delo. Zaželeno je, da bi bil učinek večji, da bi institucije, ki pripravljajo posamezne študije, že v fazi priprav obveščale center o temi in tudi v prijavi navedle imena raziskovalcev. O rezultatih raziskav naj bi bil center kar se da hitro obveščen. Za praktike, ki naj rezultate uporabijo, pa bodo izdelali seznam vseh obstoječih študij skupaj z njihovo karakteristiko. Seznam naj vključuje tudi študije, ki posegajo širše v probleme filmske oziroma AV vzgoje. Na tem področju se kažejo spremembe, ki lahko popolnoma spremenijo prijem oblikovanja mladega filmskega oziroma TV gledalca. Ena od vidnejših sprememb je video, kateremu v mnogih deželah posevečajno precejšnjo pozornost. Zanimiv je tudi pomislek švedskih strokovnjakov, ali so njihove danes priznane in družbeno veljavne vrednosti še vedno realne. Temu vprašanju so namenili svojo najnovejšo raziskavo.

Zaradi vse večjega zanimanja za filmske prireditve festivalske narave imajo producenti in distributorji veliko težav s pripravo in pošiljanjem festivalskih kopij. Močno zvišani stroški pri izdelavi kopij in stroški za pošiljanje čezmerno bremene proizvajalca. Rešitev iščejo v pripravi festivalske liste, ki naj določi bolj ali manj pomembne festivalske prireditve in s tem tudi obveznosti posameznih članic do teh festivalov.

X. Muza – natečaj za otroški in mladinski film zahteva nove vsebinske premike. Video stopa v ospredje, znižuje pa se tudi starost otrok, ki pošiljajo svoje prispevke. Skupščina je zato sprejela dopolnilo. Video prispevke ocenjujejo posebej, tako da so upoštewane vse posebnosti medija, pri obeh – pri filmu in pri video – so vpeljali posebno kategorijo, v katero so uvrščena dela otrok do 10. leta.

Številka Young Cinema International, ki bo izšla decembra, bo posvečena srebrnemu jubileju delovanja centra. Jubilej potrjuje upravičenost njegovega obstoja in obvezuje njegove člane, da tudi doma naredijo svoje bilance. Te pa so potrebne, ker – kot kažejo poročila – je obdobje intenzivnega iskanja prijemov filmske vzgoje zatemnila, če ne celo zavrla povečana angažiranost predstavnikov proizvodnje v centru. Situacija je verjetno odsev gibanj v različnih deželah ter opozarja, da je nujno poiskati mehanizme za širjenje filmske kulture, ki bodo ustvarili takšen odnos med proizvodnjo in vzgojo, da bosta lahko ena drugi v korist ter se medsebojno dopolnjevali.

Mirjana Borčič

in memoriam

Alexandre Alexieiff
(1901–1982)

Rodil se je v Kazanu 18. aprila 1901 in že zelo mlad prišel v Francijo. Najprej se je ukvarjal z grafiko in ilustracijo, film *Ideja* (1932) Bertolda Bartoscha, narejen po Honeggerjevi glasbi in z grafikami Fransa Masereela, pa ga je usmeril v nadaljnje raziskovanje »iglastnega ekrana« (écran d'épingles), ki mu je kasneje omogočil animiranje grafike. Podlaga tega izuma je v bistvu dokaj preprosta: gre za ploščo, na kateri je okrog 5 milijonov premičnih igel, katerih višina je moči poljubno uravnava; z osvetlitvijo od strani nato nastajajo prelivajoče se podobe reliefnega videza (slikarski ekvivalent tej tehniki bi lahko iskali že v Seuratovem pointilizmu). Prvi rezultat teh eksperimentiranj je že omenjena *Noč na Golem brdu* na glasbo Musorgskega, dve leti pozneje je nastala *Trnuljčica* (La Belle au bois dormant) po scenariju Jeana Aurenchea in z glasbeno spremljavo Francisa Poulenca. Med drugo svetovno vojno se je Alexieiff zadrževal v Kanadi, kjer je skupaj s svojo ameriško soprogo Claire Parker posnel film *Mimogreda*, inspiriran s folklorno glasbo. Po vrnitvi v Francijo je posnel več animiranih reklamnih filmov za družbi Cinéastes associés in Cocinor, leta 1962 pa je zasnoval »špičo« znamenite ekranizacije Kafkovega *Procesa* v režiji O. Wellesa. Vseskoz se je udeleževal tudi kot gledališki in baletni scenograf, med avtorji, ki jih je ilustriral, pa so med drugim Dostojevski, Baudelaire, E. A. Poe, Pasternak idr. Podlaga teh ilustracij s pogosto podobe, nastale s pomočjo »iglastega ekrana«.

Alexieiff si je s svojim znanjem in široko razgledanostjo v umetniških krogih pridobil velik ugled, posebnega priznanja pa je bil deležen tudi na festivalu animiranega filma v Anneyju ob koncu petdesetih let. Tako njegov izum kot njegova imaginacija ga uvrščata med velike pionirje animacije, med umetnike, ki so film ustvarjali dobesedno z rokami, v niz, ki ga tvorijo Méliès, E. Cohl, Len Lye, Norman Mac Laren in O. Fischinger, vse do J. Trnke in W. Disneya.

Alexandre Alexieiff je umrl v Parizu 9. avgusta 1982.

Brane Kovič

Skupščina Mednarodnega centra Film in mladina pri UNESCO

Nekaj dni pred začetkom puljskega festivala se je v Medulinu začela letna skupščina mednarodnega centra Film in mladina pri UNESCO. Obravnavali so probleme proizvodnje filmov za otroke, specializiranih festivalov filmov za otroke, raziskovalne dejavnosti in filmske vzgoje v šoli. Dopolnil se je natečaj X. Muza (film otrok in mladostnikov) ter koncept glasila centra Young Cinema International za 1982/83.

Skoraj povsod raste proizvodnja filmov za otroke ter zanimanje za različne oblike njihovega prikazovanja. Večji družbeni interes zanje je spodbudil producente. Tudi tematsko se film za otroke spreminja. Postaja celotna, vendar posebna veja nacionalnih kinematografij prav na vseh koncih sveta. Marsikje sta proizvodnja in distribucija filmov subvencionirani. Vendar velja mnenje, da proizvodnja filmov za otroke ne dosega



Jovita Podgornikova
(1927–1982)

Precej let je že od tedaj, ko me je poklical v uredništvo tedanjega Filma telefon in na drugi strani se je oglasil ženski glas, ki me je povabil v Sentvid na tamkajšnje gimnazijo. Učencem zadnjih razredov naj bi pripovedoval nekatere najvažnejše stvari o filmski umetnosti in njeni zgodovini. Tako se je začelo nekako najino sodelovanje, poklicala me je namreč tamkajšnja profesorica slovenščine Jovita Podgornikova. Potem se je najino sodelovanje razširilo tako, da je Jovita s svojo pridnostjo stopila med tedaj še precej redke filmskovzgojne delavce, in se vleklo lepo število let, vse dokler se Jovita Podgornikova ni popolnoma predala televiziji.

Ne bi ponavljal njenih biografskih podatkov, ki so ob prerani smrti bili večkrat zapisani in povedani. Rad bi – kolikor je pač mogoče v takem kratkem sestavku – zapisal nekaj spominov na njeno filmskovzgojno dejavnost, ki se je začela (kolikor pač vem) na šentviški gimnaziji (iz te generacije je poleg drugih režiser Ljubič), se nato raztegnila na srednjo vzgojiteljsko šolo in se poglobila z njenim vstopom med najožje sodelavce tedanjega filmskega sosveta pri Zvezi svobod in kulturnoprosvetnih društev.

Film je vedno sprejemala v bistvu kot umetniško ustvarjanje, a se dobro zavedala, da se zaradi različnih vplivov in razmer lahko spremeni v bolj vzgojno škodljivo kot pa koristno delovanje. Zavedala se je, da filmu ne bo na ljubo in neljubo izpostavljen zlasti mladi gledalec le tedaj, če bo poznal svet te ustvarjalnosti in če bo na srečanja z njo pripravljen. Zato je tedaj, ko je še zelo malo vzgojiteljev, zlasti slavistov, vključevalo tudi film v snov, ki so jo odkrivali in posredovali mladim ljudem, Jovita tako prizadevno, ne da bi se opirala na že zbrana izkustva, začela zastavljati prve filmskovzgojne korake. Težko je povedati, kako težko je bilo tedaj to početi. Treba je bilo pridobivati mlade (a to je bil verjetno najlažji del posla), predvsem pa odrasle, v prvi vrsti tedanja vodstva šol, kajti tudi Jovita je kmalu začutila, da je samo šola lahko prostor osveščanja mladega človeka v tej smeri.

Kdo bi se bil bolj od Jovite Podgornikove in njenih maloštevilnih sodelavcev razveselil tedanjega sklepa vodstva Zveze svobod in kulturnoprosvetnih društev (med najbolj vnetimi zagovorniki je bil tedanji tajnik Vinko Trinkaus), da odmerijo del svojih prizadevanj in seveda tudi del materialnih sredstev filmu? Spet je bila takoj med tistimi, ki so se lotili novih možnosti dela. Začelo se je organiziranje tega področja v posameznih organizacijah po vsej Sloveniji, njihovo povezovanje z vodstvi šol, začelo se je pridobivanje kadrov (posebno slavistov, v katerih področje je nekako »po naravi« sodil film), še posebej pa so začeli pridobivati vodstva šol za fond učnih ur, potrebnih filmskemu pouku. Poleg nekaterih pedagogov, zlasti slavistov, je postajala Jovita vse bolj aktivna in vedno bolj vplivna pri tedanji filmski vzgoji. Pridobivala si je zveste in pridne sodelavce po tako rekoč vseh tedanjih slovenskih gimnazijah in šolah. Z njimi je pa vse bolj naraščala potreba po sistematičnem delu, ki bi te sodelavce (in vedno nove) izpopolnilo tudi v poznavanju filmske umetnosti. Spet je tudi pri tem na posebnem mestu prizadevanost Zveze svobod in kulturnoprosvetnih društev Slovenije, ki je z Jovito Podgornikovo in svojimi sodelavci pripravila vse potrebno, da so se lahko začeli počitniški filmski vzgojni seminarji – zlasti v Kopru – na katere so prihajali slavisti in drugi pedagogi po znanju o filmu, ki ga v času svojega šolanja niso mogli pridobiti, pa so ga močno potrebovali, če so hoteli zastaviti filmskovzgojno delo med mladino. To je bilo naporno, a prelepo delo. S kakšno zagnanostjo je skupina, ki je te seminarje pripravljala in vodila, živela z njimi in si prizadevala čim več nuditi. Dobro pripravljene učne programe smo spotoma dopolnjevali in širili, če smo videli, da kje »škrjiplje«.

Vse to delo pa je narekovalo tudi nujno potrebo po lastnem izpopolnjevanju. S posebnim poudarkom velja omeniti, da je bilo vse to delo pionirsko in seveda – kar ni najmanj pomembno – tudi prstovoljno. Prišle so na vrsto študijske zveze s podobnimi prizadevanji po državi (pa se je kmalu pokazalo, da smo Slovenci spet najdlje in v nekaterih stvareh celo prvi), še posebej pa po svetu, zlasti po Evropi (Nemčija, Poljska, Češkoslovaška, Francija, Italija, skandinavske dežele). Zbirali smo izkušnje, segali po njihovem znanju in odkritjih, po literaturi itn. Jovita Podgornikova je bila (poleg Mirjane Borčičeve) neutrudna. Z lastnim izobraževanjem in izpopolnjevanjem pa je povezala načrtno prizadevanje za vključitev filma v učni program osnovne in srednje šole. Jovita (še zlasti tedaj, ko

je že bila sodelavka Zavoda za napredek šolstva) je bila pri tem delu tako rekoč nedosegljiva. Teden za tednom nas je v tistih časih presenečala s kakšnimi veselimi novicami in novimi pridobitvami. K temu je treba pristeti še njeno publicistično delovanje, ki so ga bili deležni tedanji Filmski razgledi in pozneje naš Ekran (ki je – tega ne smemo nikoli pozabiti – zrasel prav iz potreb filmskih vzgojnih prizadevanj), pa tudi mladinsko časopisje, posebej še Mladi svet. Tudi tu je bila Jovita vedno na voljo in neutrudna.

Prav je, da teh nekaj spominskih utrinkov počasti spomin na Jovito ob njeni veliko prezgodnji smrti, kajti tudi televiziji – iz pomenkov z njo dobro vem – je želela dati vse tisto, kar tak medij od svojega sodelavca zahteva.

Tudi filmskovzgojni delavci jo bomo pogrešali.

Vitko Musek



Ingrid Bergman
(1915–1982)

»Švedska nam po Greti Garbo še ni dala takšne umetnice kot je Ingrid Bergman. Sicer ob primerjavi teh dveh imen lahko ugotavljamo, kako se razvija okus od ene generacije do druge...«, je zapisala neka francoska enciklopedija. Ingrid Bergman, ki smo jo izgubili na njen sedemdesetdeseti rojstni dan, 29. avgusta letos, je in bo ostala pojem lepote, umetnosti, izjemnih igralskih kreacij, nenavadnosti, ki je drugačna od božanske Grete. Kljub temu, da je dala Skandinavija filmskemu svetu že mnoge izvrstne umetnice, ima Ingrid Bergmanova povsem svoje mesto, nikakor ne tisto, ki ga šablonsko radi imenujemo skandinavsko ledeni tip lepote; nasprotno, njen lik napolnjuje platno z milino, mirnostjo, včasih z iskrivo veselostjo, včasih z otožno žalostjo. Znala je pač igrati vse vrste vlog.

Rodila se je v Stockholmu, kotala je šolo dramskih umetnosti, pri filmu je bila od 1935. leta, ko je zaigrala v *Grofu iz Munkbroja*, zaslovela pa v *Intermezzu* (to vlogo je nato ponovila tudi v ZDA). Igrala je le v desetih švedskih filmih in po dolgih letih še v epizodi v Molanderjevi *Stimulantii*. Prek Nemčije jo je 1938. leta pot zanesla v Hollywood, kamor jo je pripeljal David Selznick, ameriški producent. Igrala je v *Dr. Jekyllu in Mr. Hydeu*, potem pa je prišlo že sodelovanje v Hitchcockovih filmih *Uročeni* in *Ožigosani*. V Hollywoodu je postala pojem ne le umetnice, marveč tudi upornice zvezdniskemu sistemu, in znano je, da je v to njeno upornost sodilo tudi to, da je oglednjala kakršnokoli šminko. Želela je biti naravna, »nepopravljena«.

Kdo bi preštel vse njene vloge, ki jih je odigrala v različnih državah po svetu; je tudi ena redkih

dobitnic treh oskarjev: za *Plinsko luč*, *Anastazijo* in za epizodo v filmu *Umor v Orient expressu*. Ko sta z Robertom Rossellinijem, oba še nerazvezana od prejšnjih zakoncev, imela otroke, jo je puritanska Amerika zavrnila, Ingrid ji je brez obznanja obrnila hrbet, imela je dovolj sijajnih ponudb od drugod – Francije, Italije, Nemčije, Anglije. Igrala je v *Stromboliju*, *Potovanju v Italijo*, *Strahu*, *Ljubite Brahmsa?*, *Helena in možje*, igrala je po evropskih odrih, pa v *Slavoloku zmage*, *Devici Orleanski*, *Kaktusovem cvetu* in tako naprej in naprej. Toda ne moremo si kaj, da nam kljub njenim mojstrskim vlogam v domala vseh filmih spomin kar naprej ne uhaja k filmu *Casablanca*, ki je nastal že 1942. leta – zaradi nje in zaradi Curtizovega filma samega, zaradi Boogeya, ki je bil tedaj njen soigralec. Ingrid je bila Ilsa, njene velike, žalostne, prestrašene in ljubeče oči nas bodo spremljale do konca.

Samo enkrat je igrala v filmu svojega rojaka in soimenjaka Ingmarja Bergmana, štiri leta je tega, bila je že bolna, a je ob *Jesenski sonati* vsrkavala vase vse, kar ji je življenje nudilo – tako je dejala in tudi dodala, da se od filma poslavlja, a so jo vendarle prepričali, da je še enkrat stopila pred kamere za večurni ameriški televizijski film *Ženska, imenovana Golda*. Z njim se je od kamer in žarometov resnično poslovila, pred časom pa tudi od nas. »As Time Goes By...« je bila njena ljuba melodija v *Casablanci* in res, čas mineva, minevajo leta, filmi in lepe vloge pa ostajajo.

Miša Grčar

29th FESTIVAL OF YUGOSLAV FEATURE FILM

The main articles in the present number are dedicated to the most important film manifestation in Yugoslavia, to the 29th Festival of Yugoslav Feature Film which took place at the end of July in Pula. Thus already the title of Sašo Schrott's preface *Dictatorship of Mediocrity and Conformity* – introduces how our magazine criticizes the films represented on the this year's festival. The members of the panel discussion (Boro Andjelić, Jože Dolmark, Janez Drozg, Silvan Furlan, Sašo Schrott and Milenko Vakanjac) on Yugoslav cinematography have also stated a lowering of quality of the national film production due to its disorder of organization and conformity of the authors. Concerning the critiques of the represented films we show only the films made by Slobodan Šijan, Goran Marković and Darko Bajić. Their films are supposed being a quality and promise. In a special analysis of contemporary themes in our film also Toni Gomišček joins the already mentioned opinions. There is, worth of mentioning, also Majda Širca's critique on the this year's MAFAF which every year before the beginning of the "big festival" presents and endeavours to review the achievements in the sphere of the amateur film in Yugoslavia.

Rapa Suklje, Zdenko Vrdovec, Viktor Konjar and Andrej Drapal in an extra-supplement analyse rather critically the latest Slovene film »The Waste« (novel written by Vladimir Kavčič), directed by Jože Gale, one of the veterans of the Slovene film.

INTERVIEW WITH SLOBODAN ŠIJAN

Slobodan Šijan, a notable young director, talks about his experiences with film, its fortunes and misfortunes, his profession, and above all about both his first feature films (*Who's Singing There?* and *Marathoners' Honorary Circle*) he has made a name with in two years.

Šijan loves the vast and captivating body of American Movie and has of course been »influenced« by it. His films are of popular genre, and though he isn't impressed by the view favouring the "folklore", the "specific", or "primitive", simply "national" cinema, they are, if anything, precisely that, the burden of academics unloaded. His own specific is bizarre comedy, ranging from burlesque to musical comedy, and he considers comedy to be the genre of our time.

THEATRE ON TAPE

As an expanding production it attracted our attention to two contributions at a round table on the subject in Irvy-sur-Seine. François Luxereau offers theory while Peter Brook anchors in his own projects *Marat-Sade* and *King Lear*. Bojan Kavčič, however, in his essay *Marat-Sade and the Recording of Theatre* tries to develop a theory of the subject juxtaposing Brook's views and his work. The difference between film and theatre is touched upon and the possible "synthesis" examined. Even the most faithful "reproduction" is a reduction of theatre, at the same time bringing in an excess, an interpretation of it; this is the evident point of departure to any understanding of the recorded theatre.



ekran 62

revija za film in televizijo, leto I, oktober 1962

1

Buñuel: Hvala bogu — še
sem ateist ● Film danes ●
Proti festivalu — za festival
● Kritika: Minuta za umor ●
Teleobjektiv: Marilyn Monroe

NASLOVNICA
PRVE ŠTEVILKE
REVIJE EKTRAN



*v naslednji številki: dvajset let
revije
Ekran*