

revija za film in televizijo

svet

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

4



bele trave

ekran

revija za film in televizijo

vol. 1

volumen je 10 števil

številka 4/1976

(letnik XIII)

ustanovitelj

Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinansirala

kulturna skupnost Slovenije

Izdajateljski svet

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

ureja uredniški odbor

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

tiska tiskarna Slovenija, Ljubljana

uredništvo in uprava

61000 Ljubljana, Dalmatinova 4/II soba 9

žiro račun: 50101-678-49110

devizni račun: 50100-620-107-870

poštnina plačana v gotovini

cena posamezne številke za učence, dijake

in študente 5 din (letna 50 din),

za redne naročnike 8 din (letna 80 din),

v prosti prodaji 10 din,

za tujino dvojno

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

nenaročenih rokopisov in fotografij
ne vračamo

2	komentar	Zagate 76	Matjaž Zajec
3	proizvodnja-film	Bele trave	
4	film	Blede trave	Viktor Konjar
10	mnenja	O Hladnikovem filmu	Miša Grčar Sašo Schrott Vili Vuk Matjaž Zajec
13	festivali	TV festival JRT 76 — Portorož	Stanka Godnič Djuro Šmilberger
19	nagrade na TV festivalu JRT 76 — Portorož		
20	kratki igrani filmi	Celuloidni pritikavec	Ranko Munitič
23	prikazano na FESTU 76		
23		Potujoči igralci	Miša Grčar
25		Dogodek v avtokampu	Toni Tršar
26		Zenska pod vplivom	Marjan Ciglič
28		Alice ne živi več tukaj	Stanka Godnič
29	ob FESTU	Za emancipacijo človeka	Mirjana Boričič
30	pismo iz Sarajeva	Točka nič	Nikola Stojanović
32	teme	Vprašanje kritike	Aleš Erjavec
34	teorija	Film in radikalna težnja	Anette Michelson
38	v razmislek	Protí poltronstvu	Matjaž Zajec
40	beseda filmskih pedagogov	Med ljubiteljstvom in entuziazmom Postojna: živeti s filmom Novomeške izkušnje	Boža Breclj Erna Horvat
42	amaterji	Uspešno in sveže	Samo Šimčič
43	novi filmi po svetu		
44	zgodovina	Televizija v Sloveniji	Boris Grabnar
46	Cannes 76		
47, 48	novice		pripravlja Matjaž Zajec

na naslovni strani

Marina Urbanc in Jože Horvat v filmu Boštjana Hladnika Bele trave

Tem, ki v pričujoči številki EKRANA brez dvoma zaslužijo enako pozornost, je več. Toda pravo zadovoljstvo bi bilo kot prvo najaviti obravnavo novega slovenskega filma *BELE TRAVE* režiserja BOŠTJANA HLADNIKA ter scenarista BRANKA ŠOMNA, če ni bi šlo žal za izrazito ponesrečen filmski izdelek, saj EKRAN v vsej svoji zgodovini še ni imel priložnosti v treh od štirih zaporednih številkih obravnavati kar tri nove domače filme. O BELIH TRAVAH piše uvodno razpravo VIKTOR KONJAR, intervjuja z režiserjem BOŠTJANOM HLADNIKOM pa kljub prizadevanjem uredništvo ni uspelo napraviti, kajti več kot mesec dni se je avtor srečanju z izpraševalci na najrazličnejše načine izogibal.

Vso pozornost brez dvoma zasluži tudi letošnji festival jugoslovanske televizije, ki je bil konec maja v Portorožu. Ocenjujeta ga STANKA GODNIČ in DJURO ŠMICBERGER.

RANKO MUNITIČ načenja v članku *CELULOIDNI PRITLIKAVEC* problematiko kratkometražnega igranega filma, ki je v jugoslovanski sicer relativno uspešni kratkometražni produkciji daleč najbolj problematičen in neuspešen.

Prikaz po mnenju uredništva najpomembnejših filmov Festa 76 končujemo s predstavitvijo in oceno še štirih del: *Alica ne živi več tukaj*, *Ženska pod vplivom*, *Potujoči igralci* ter *Dogodek v avtokampu* (pišejo STANKA GODNIČ, MARJAN CIGLIČ, MIŠA GRČAR in TONI TRŠAR), *MIRJANA BORČIČ* pa komentira posvetovanje na temo *žena v filmu*, ki je bilo v okviru letošnje beograjske prireditve.

Filmsko pismo je poslal iz Sarajeva urednik revije *SINEAST* ter filmski avtor mlajše generacije NIKOLA STOJANOVIĆ, ki nas seznanja s filmsko situacijo v tej jugoslovanski republiki, vso pozornost pa zasluži tudi pisanje MATJAŽA ZAJCA, ki se v filmskem krogiu loteva nekaterih perečih vprašanj sodobne ne le domače filmske ustvarjalnosti, kot tudi njegov uvodni komentar o nekaterih aktualnih vprašanih slovenske filmske proizvodnje.

ALEŠ ERJAVEC obravnava nekatera teoretična vprašanja filmske kritike, začnemo tudi s predstavitvijo eseja ANETTE MICHELSON *FILM IN RADIKALNA TEŽNJA*, ki odpira nekatere važne aspekte sodobne teorije o filmu.

Poleg tega objavljamo prispevek BORISA GRABNARJA o začetkih slovenske televizije, nadaljujemo pa tudi z objavo prispevkov nekaterih slovenskih filmskih pedagogov, ki predvsem na osnovi svojih lastnih dolgoletnih izkušenj načenjajo nekatera temelja vprašanja v zvezi s to dejavnostjo.

Uredništvo

The present issue of EKRAN deals with several themes that undoubtedly deserve the same attention. It would be a great satisfaction to announce the treatment of the new Slovene film *WHITE GRASSES*, directed by BOŠTJAN HLADNIK, screen play by BRANKO ŠOMEN, in the first place, hadn't the film been a definite failure. It hasn't occurred in the history of EKRAN yet, that in three out of four following issues three new Slovene films would find its treatment. The introductory discussion to *WHITE GRASSES* has been written by VIKTOR KONJAR, while it has been impossible for the editors to write an interview with the director BOŠTJAN HLADNIK, as for more than a month the author has shirked meeting the interviewers in all possible ways. This year's Festival of Yugoslav Television, that took place in Portorož at the end of May, should by all means be paid due attention. The review has been written by STANKA GODNIČ and DJURO ŠMICBERGER.

In his article *THE CELLULOID PYGMY* RANKO MUNITIČ deals with the problems of the acted short-film which is by far the most problematic and unsuccessful film in the Yugoslav relatively successful short-film production. The presentation of the most prominent films shown at FEST 76 has, according to the editors opinion, been closed with the following four films: *Alice doesn't live here any more*, *The influenced woman*, *The travelling actors* and *The event in the camp* (written by STANKA GODNIČ, MARJAN CIGLIČ, MIŠA GRČAR and TONI TRŠAR).

MIRJANA BORČIČ has written the comment on the discussion of the theme "woman in the film", which has been part of this year's festival. There has come a film letter from Sarajevo from NIKOLA STOJANOVIĆ, the editor of *SINEAST* review and the film author of the younger generation. In it the author informs us with the film situation in that Yugoslav republic.

Due attention has to be paid to the writings of MATJAŽ ZAJEC, who in his film croquet deals with some burning questions of the contemporary film production on the whole, and whose introductory comment is devoted to some current problems of the Slovene film production.

ALEŠ ERJAVEC deals with the theoretical questions of film criticism. In the present issue we start to present the essay of ANETTE MICKELSON *FILM AND THE RADICAL TENDENCY*, which opens some important aspects of the contemporary theory of film.

Apart from that there is a contribution of BORIS GRABNAR on the beginning of the Slovene television and there are the contributions of some Slovene film pedagogues, who, starting from their own, many years of experience tackle some basic problems of film education.

The editors

komentar

Zagate 76

Matjaž Zajec

V svojem tekstu »Iz razprave o svobodi tiska« je Karl Marx med drugim zapisal, da pisatelj v nobenem primeru nima svojega dela za sredstvo, da je njegovo delo, da je rezultat njegovega dela, cilj sam po sebi. In nadaljuje, da pisatelj, ki svojo svobodo poniža do te mere, da napravi iz nje materialno sredstvo, zasluži poleg tega notranjega zasužnjenja še zunanje zasužnjenje, to je cenzuro, ali še bolje: že njegova eksistenca je njegova kazen. In si oglejmo, kako je s svobodnostjo naših slovenskih scenaristov, kako je z našimi tremi celovečerci, s filmi. Med strahom in dolžnostjo Vojka Duletiča, Pretnarjevim Idealistom in Hladnikovimi Belimi travami, koliko je bilo svobode in možnosti za scenariste in njihovo ustvarjalnost, kakšne so bile možnosti in hotenje režiserjev teh treh filmov.

Osvetlimo torej še senčne strani v slovenski filmski ustvarjalnosti, ki pa daje že nekaj let izredno redke filme, za katere bi lahko povsem mirne vesti zapisali, da so bili cilj dela njihovih ustvarjalcev.

Najprej je treba nesporno ugotoviti, da organizatorji slovenske filmske proizvodnje (drugače pač nosilcev tako zasnovane filmske proizvodnje ne morem imenovati) že nekaj let, posebno pa še v zadnjem času, silijo scenariste v odnose, ki so na ravni odnosa mezdni delavec — delodajalec, in rezultat takšnega odnosa je tudi vse večja odtujenost scenaristov (ustvarjalcev) od svojega dela, scenarija in še večja odtujenost od končnega rezultata svojega dela — filma. Svoboda ustvarjalca scenarija se namreč neha v trenutku, ko odda scenarij organizatorjem slovenske filmske proizvodnje. Od tega trenutka naprej je njegovo delo predmet najrazličnejših manipulacij, ki velikokrat v skrajnosti pripeljejo celo do tega, da se scenaristi ponižajo tako daleč, da napravijo iz svojega scenarija materialno sredstvo oziroma delo za honorar in zaradi njega.

V zadnjem času postajajo scenariji polizdelki, na katere vpliva še vrsta utemeljenih, manj utemeljenih in neutemeljenih odločitev, ki so sicer sprejete na bolj ali manj samoupraven način, jih pa sprejemajo v interesih določenih ciljev, ki filmu kot osnovnemu namenu njegovih ustvarjalcev niso posebno blizu. Ta ugotovitev drži tudi zavoljo tega, ker cilj teh sklepanj ni najboljši film izmed mogočih v določenem trenutku, temveč vrsta manj pomembnih ciljev.

V takšnih razmerah pa mora scenarist začeti popuščati, če seveda hoče svoje delo materializirati (tu se še posebej kaže mezdni odnos) in s tem postajajo po Marxu notranje in zunanje zasužnjeni.

Ob ocenjevanju slovenskih filmov moramo potemtakem upoštevati tudi te okoliščine, to ustvarjalno nesvobodo, v kateri nastajajo naši filmi, ko se v ustvarjalno delo usodno mešajo ljudje in organi, ki naj bi bili predvsem kakovostni

filter, so pa v praksi vse kaj drugega in ne soustvarjalni del slovenskega filma. Ti manipulirajo s slovenskimi filmskimi ustvarjalci, ker jim je pač skupnost zaupala organizacijo filmske proizvodnje. In ti potem sestavljajo program, za katerega pravijo, da je slovenski nacionalni filmski program, ki glede na potrebe (kriterij za določitev teh potreb je seveda misteriozen) oskrbi denimo film za otroke, film s sodobno tematiko, film s tematiko revolucije in NOB in morda še kakšno komedijo. V približno takšnih programskih okvirih so zasnovani tudi filmi Med strahom in dolžnostjo, Bele trave in Idealist. Slednji pa je imel to srečo, da je nastal kot svobodno umetniško dejanje in je zavoljo tega eden najboljših slovenskih filmov, kar smo jih posneli v zadnjih desetih letih.

Duletičev scenarij je rezultat svojevrstne nesvobode, ki je skrita v avtorjevem dojemanju sveta in njegovi zmožnosti selektivnosti. Duletič išče odmevnost literature v sebi, da bi potem iz sebe izbruhnil nov — umetniški organizem. Pa se mu je pri Grabeljšku pripetilo, da ni naletel na literaturo, ki bi v njem prav zaživela in da bi to Duletičevo doživetje dalo v scenariju in pozneje filmu skladno zvenečo umetnino. Naj bo Duletič še tako trdno prepričan, da je njegov izbor tematike rezultat njegovega nagnjenja, kljub temu mislim, da se še globlje v njem skriva dvom o tem prepričanju. O tem me je prepričal njegov film.

Še večje nesvobode, če več — odtujenosti je bil deležen Šömnov scenarij Bele trave, ki se loteva sodobne tematike. Ko človek gleda film, kar čuti škarje, ki so pristrigle vrhove filma in odstrigle probleme. Zakaj so avtorji privolili v to samocenzuro, ki je cilj — posneti dober film — spremenila v cilj — sploh posneti film — in koliko je bilo pri tem njihovega zavestnega odpovedovanja sebi samim, je težko presojati. Gotovo pa je eno, da možnosti za dober film niso imeli, navkljub bogastvu materiala, ki ga je tema ponujala.

Ostane nam še Pretnarjev Idealist, film, ki uhaja iz tega konteksta in ki je bil cilj vseh njegovih ustvarjalcev in jim tega ni mogel kratiti prav nihče, morda deloma zaradi avtoritete Ivana Cankarja in njegove literarne predloge in morda tudi zaradi avtoritativnosti in umetniške samozavesti, s katero so ustvarjalci Idealista razpolagali. Imeli so na voljo še danes aktualno Cankarjevo literarno predlogo in vedeli so, kaj hočejo z njo v filmu napraviti. To so vedeli vseh deset let, kolikor so morali čakati do realizacije cilja — dobrega filma.

Nekaj potemtakem ni prav v tem našem odnosu do filma kot umetniškega dejanja. Predvsem jemljemo film kot sredstvo. Dokaz za to je film Idealist, ki je čakal na realizacijo celih deset let do obletnice Cankarjevega rojstva. Kot da ne bi v teh desetih letih posneli vrste slabih filmov in se sedaj lahko samo sprašujemo, ali bi moral Idealist dati takšnim filmom še naprej prednost, ko ne bi praznovali 100-letnice Cankarjevega rojstva? Če je ta scenarij ležal v predalih filmskega producenta, potem lahko analogno sklepamo, da leži v teh predalih še nekaj, morda tudi malce zaprašeni tekstov, ki bi jih veljalo potegniti iz predalov, pogledati, oceniti in jim dati možnost? Pa kaj, ko je naša scenaristična in filmska politika pragmatistična, nesistematična, velikokrat laična, predvsem pa je vse prevečkrat njen cilj v ozadju.

Človek si včasih zaželi, da bi vsaj nekatere scenarije, ki niso doživeli realizacije, videl natisnjene v knjigi, da bi jih prebral in imel možnosti presoje za nazaj, naprej. Pa bodo hitro našli izgovor, da za to že nimamo denarja, v ozadju tega izgovora pa je zagotovo strah tistih, ki so o slovenskem filmu odločali in nekateri še odločajo, da bi njihove napake in nestrokovnost prišle na plan.

No, tako pa so vsega krivi scenaristi in režiserji, ki so se spremenili v mezdne delavce in so svojo svobodo ustvarjanja morali v takšnih razmerah podrediti zahtevam življenjskega obstoja. Tu pa je, po mojem mnenju, konec prave in svobodne umetniške ustvarjalnosti. In na tiste, ki so takšno stanje ustvarili, bo treba slej ko prej pokazati s prstom.

bele trave



BELE TRAVE

premiera
27. maja 1976 v Celju
uradna premiera
Ljubljana, jesen 1976
proizvodnja
Viba film, Ljubljana
scenarij
Branko Šömen
režiser
Boštjan Hladnik
direktor fotografije
Jure Pervanje
scenograf
Ing. arh. Niko Matul

kostumi
Irena Preinfalk-Fellicijanova
glasba
Janez Gregorc
vloge
Marina Urbanc (Vera), Jože Horvat (Dane),
Barbara Jakopč (Olga), Polde Bibič (Juš),
Ljubiša Samardžić (Marko) — nastopajo še:
Majda Grbac, Dare Vallč, Kristijan Muck,
Bojan Mariševič, Miro Podjed, Boris Cavazza,
Bogomir Veras, Andreja Videnšek, Jure
Kavšek, Branko Gruber in drugi
distribucija
Vesna film, Ljubljana
število snemalnih dni 34
— večinoma na terenu

posneti material
14600 metrov
dolžina filma
2606 metrov
trajanje
95 minut
tehnika
35 mm Eastman color Widescreen
laboratorij
Centralna filmska laboratorija, Beograd
montaža
cena filma
a) skupaj cca. 4,5 milijona dinarjev
b) Viba film: še ni podatkov
c) KSS: še ni podatkov

film

Blede trave

Viktor Konjar

Mojemu zapisu o Belih travah neizogibno botruje občutek popolne gledalčeve nezadoščenosti ob podoživljanju filmske zgodbe same in še posebej njene nadgradnje, ki bi jo smeli imenovati tudi miselno jedro ali sporočilna vrednost umetniške stvaritve. Celotni splet vseh elementov filma učinkuje hladno, neavtentično pa celo odbijajoče. Ton in barva vnanjega in notranjega toka pripovedi se občutju življenjske pristnosti prej odmikata kot pa približujeta, kar deluje toliko bolj moteče prav zavoljo osnovne naravnosti filma, saj je bil avtorjev očitni motiv prav v tem, da nam z izsekom iz žive in stvarne sedanjosti na slovenskem podeželju razkrije resnico o socialnih dogajanjih in o položaju in usodi malega človeka sredi migracijskih gibanj. Pripovedno-izpovedni namen Belih trav je torej docela na dlani, vendar domala v popolnem neskladju pa celo v navzkrižju z močjo umetniških sredstev, s kakršnimi hoče biti izražen.

Naša nezadoščenost ob soočenju z umetniško — izraznim materialom pri tem ne zadeva samo enega od dveh temeljnih elementov celotne strukture filma: ni, denimo, privržena nikakršnim razmišljanjem o izvedbi, ki da je zapravila možnosti, zajete v scenarijski zasnovi, in v enaki meri tudi ne nasprotnim sodbam, po katerih naj bi scenarij režiserju ne bil omogočal ustvarjalnega izživetja. Presoja, ki obvladuje naše doživljanje in naša premišljevanja ob Belih travah

Branka Šömna in Boštjana Hladnika, se ne nagiba k poudarjanju kakršnih koli nesporazumov med scenaristom in režiserjem. Nasprotno. Ugotavlja, da sta se v temeljni naravnosti svojih umetniških sposobnosti dokaj usklajeno našla — žal na točkah in v območjih, ki filmu niso v prid. Če si namreč prizadevamo, da bi odkrili in razčlenili vzroke svoje doživljajske nezadoščenosti, nam ne kaže drugega, kot razmišljati o bistvenih točkah neskladja med namerami in njihovo uresničitvijo. Razkrivajo se nam, izraženo z eno besedo, v neavtentičnem upodabljanju življenjskega gradiva. Vse, kar se dogaja v filmu od prvega pa do zadnjega kadra — brez izjeme — daje sicer videz verističnega povzemanja iz stvarnosti, a je do globine zadnjih korenin prežeto z nepristnostjo, zavoljo katere smo kot gledalci ves čas v odbojni distanci do vsega, kar gledamo. Osebe in stvari, zajete v prizore, v sklope prizorov in v celoto filmsko izražene ponazoritve dogodkov, vpetih v okvir Belih trav, nas niti za en sam trenutek ne prevzamejo kot življenje samo. Niso življenje, so le film, le papir, le fikcija, le videz, kar vse bi utegnilo biti normalno in sprejemljivo v neki drugače naravnani filmsko — izrazni estetiki; hotenja avtorjev Belih trav pa so se kar najbolj izrazito pa tudi nedvomno osredotočila k estetskim načelom verizma, pri čemer naj bi vse tisto, kar izražamo s pojmi izpovedni namen, sporočilo, metafora ali resnica filma, kolikor mogoče neposredno izhajalo iz same

vizuelne materije in bilo tudi v premi odvisnosti z njeno vpetostjo v živo, neposredno in predvsem pristno življenjsko vzdušje. Moč izražene resnice je (glede na tak estetsko izrazni pristop) v polni meri odvisna od moči uporabljanja življenja samega. Formula, na kakršno se opira naša presoja, je zato sila preprosta: nepristnim pripovedno-ponazoritvenim sestavinam filmskega poteka sledi kot neizogibna posledica gledalčev občutek nepristnega, zlaganega in ponarejenega soočenja s časom in z življenjem, ki mu ga skušata avtorja razgrniti kot svojo vizijo neke resničnosti: resničnosti, ki to ni; resničnosti, v katero nista prodrli in se jima ni razkrila; resničnosti, ki si umišlja, da je resničnost, a je samo njen izumetničeni videz, samo koketiranje z nekim hotenjem in z neko možnostjo, ki pa ni imela niti moči niti umetniško — izraznih pogojev, da bi se bila realizirala.

Ta sodba nerazdvojno zadeva tako scenarijsko zasnovo Branka Šömna kot režijsko izvedbo Boštjana Hladnika.

Vir vseh neskladij med hotenji in njihovo realizacijo je seveda v tekstu, v scenariju, v dramaturški in idejni konstrukciji zgodbe in v njenih realizacijah, v odnosu do njene celovite življenjske materije, iz katere je avtor povzel motive za svojo pripoved in za svoje protagoniste. Za svoj motivni krog si je izbral svet mladega proletariata, ki je še z vsemi koreninami pripet v denodavno vaško tradicijo

z njenimi socialnimi in moralnimi implikacijami, a hkrati usodno iztrgan iz njenih tal, ki za napajanje življenjskih korenin nimajo več nikakršnih notranjih moči. Tematika, ki je brez vsakega dvoma vredna umetniškega in še posebej filmskega upodabljanja, beleženja in razkrivanja. Silni tok migracijskih gibanj je osrednji problem našega aktualnega družbenega dogajanja. V njem se zrcalita moč in nemoč družbene organiziranosti in družbenega obvladovanja spontanih procesov, kot jih prinaša življenje, bistveni elementi vsega tega dogajanja pa so življenjski prelomi, življenjske možnosti in usode posameznikov, slojev in generacij. Umetniško soočanje s sklopi te človeške in družbene problematike je eden temeljnih smotrov žive kreativne produkcije — in prav to dejstvo daje Belim travam še tolikanj večji poudarek, čemur pa sledi, seveda tudi naš kritično ostrejši odnos do umetniško realizirane materije in iz njega izhajajoča globlja odgovornost avtorjev za rezultat opravljenega dela.

V srži našega kritičnega presojanja so ugotovitve o ne celovitem in pretežno paberkujočem scenaristovem odnosu do snovi, iz katere je prevzemal motiviko, zgodbo in osebe za svojo pripoved oziroma svoj prikaz migracijske problematike. Prevladuje vtis, da se je bistva problematike samo dotikal, ne da bi jo bil globoko podoživel in jo prežl s svojim miselnim, čustvenim in čutnim pristopom. Značilnost filmsko pripovedne zgradbe so dramaturška ohlapnost, prevladujoča nemotiviranost dogodkov, dejanj in reagiranja, pogostna fragmentarnost prigod, ki delujejo glede na tok zgodbe kot mrtvi rokavi, psihološka in karakterna medlost oseb in najčešče konvencionalni odnos do ljudi in dogajanj v njih oziroma med njimi.

Gledalčevo doživljanje teh človeških dogajanj, kot so spletene v filmu, in njihovo premišljevanje o njihovih vzrokih in posledicah, o njihovem vnanjem in notranjem smislu, je glede na vse naštetu zvrhano polno vprašanj in vprašajev.

V ospredju avtorjevega (in zato tudi gledalčevega) interesa sta dva mlada človeka: Dane in Vera. S hribov, kjer nista imela pogojev za delo in življenje, sta prišla v dolino in si poiskala zaposlitev v perutninarski farmi. Toda tudi tu nista našla zadoščenja in pravih rešitev. Vrnila sta se v hribe, da bi poskusila še enkrat, toda ob mrtvorojenem otroku jima je tudi ta poskus spodletel. Nemo obsedita pred nami — pred našo vestjo — in si rečeta le še: »Pojdiva v dolino in začniva znova. Samo, da bova skupaj.« In naš pogled se, skupaj z njunim, ob samem zaključku filma izostreno ustavi na belih travah, simbolu smrti in tragičnega brezupa, kot nam s svojo metaforo sugerira avtor.

Na tej točki se nam seveda zastavi sklepno vprašanje glede na celotni namen in pomen te filmske zgodbe. V čem je pravzaprav bistveni razlog, da Vera in Dane nikjer, ne v hribih ne v dolini, ne v samoti ne med ljudmi ne poženeta korenin? Od kod izvira njun socialni brezup? Je vzrok za vse to v njih samih ali v družbenih in življenjskih okoliščinah in odnosih, sredi katerih se srečata?

Šömnova zgodba je v celoti naravnana k soočanju individualne usode obeh mladih zaljubljenecv z družbenim in moralnim časom, v katerem živita in iščeta svoj prostor pod soncem. Glede na tako naravnost pripovedovanja zgodbe in glede na tak način razgrinjanja pogleda na družbeni čas je odgovor na zastavljena vprašanja dokaj preprost in samoumeven: Danetove in Verine usode so krive zunanje okoliščine. Čas je tak, da človeku onemogoča njegovo identiteto.

Do sem seveda vse lepo in prav, ko bi avtorjeva izhodišča teza v celotni dramaturško-pripovedni fakturi tudi zares dosledno doživljala svojo utemeljitev. Žal ugotavljamo, da je — domala dosledno — ne doživlja. Skozi celotni potek se nam namreč vsiljuje dolga vrsta bolj ali manj odločilnih vprašanj, ki ves čas zadevajo prav ob problem utemeljenosti Danetovih in Verinih ravnanj oziroma ob pomen, motiviranost in seveda tudi

verjetnost njunih dejanj, protidejanj, reakcij na impulze od zunaj ter odnosov med njima samima.

Oglejmo si splet teh vprašanj nekoliko поблиže! Pri tem so v ospredju našega interesa relacije med vzroki in posledicami vseh detajlnih notranjih in vnanjih sestavin pripovedno-dramaturške zgradbe, kot jo je postavil scenarist. Dane in Vera sta izrazito pasivna »junaka«. Svoje življenje oziroma svojo usodo samo doživljata, v ničemer pa je ne kreirata. Pri tem sta docela kontemplativna. Stvari se jima samo dogajajo, sama vanje ne posegata. Za kakršno koli poseganje nimata moči. Zmožna sta samo pasivnega prenašanja usode, samo trpeče poze. Čas in okoliščine jima kaj drugega ne omogočajo. Taka, kakršna sta, seveda nimata dimenzij tragičnosti, kajti teži tragične usode ima samo junak, ki propade v boju. Dane in Vera pa v kakršenkoli boj nista vpletena. Sta zgolj in samo žalostna izkoreninjenca, ki ne vesta ne kako ne kam.

Glede na vse to bi moralo naše zanimanje veljati veliko bolj družbenim okoliščinam kot njima samima. Kajti vzroki za zgubljenost, izkoreninjenost, nemoč vživetja ali najdenja identitete so — pri Šömnu — v družbi, v razmerah, v objektivnih okoliščinah življenjske situacije našega časa.

Toda prav tu, kamor bi morali biti obrnjeni vsi žarometi filmskega pripovedovanja, nas avtor pusti domala povsem na cedilu. O družbenih situacijah, o času, o prevladujočih socialnih in moralnih odnosih, ki bi osmislili Danetovo in Verino doživljanje in ga motivirali, vzemo iz Belih trav sila malo; na točkah, kjer vendarle gre za dotik s to občo in objektivno problematiko, pa smo priča skrajni površnosti, pavšalnosti, neobvladanj, konvencionalnosti in predvsem fragmentarnosti, kar vse v odločilni meri prispeva svoj delež k izničenju poskusov avtorjevega (in gledalčevega) soočanja z resnico naše sedanosti.

Vprašaji, ki se nam ob podoživljanju zgodbe vsiljujejo drug za drugim, zadevajo torej ob početja Šömnovih protagonistov, ob motive in smisel njihovih doživljanj, ta doživljanja pa, kot smo ugotovili, nimajo nikakršne dramatične teže in niso niti vzroki niti posledica njihovega gibanja v protislovjih, pač pa preprosto stvari same zase.

Nemotiviranost je glede na vse to njihova poglobljena značilnost — in vprašaji oziroma vprašnja logična posledica take s samo seboj sprte in nedognane dramaturške zasnove scenarija *Belih trav*.

Ker ne gre niti za psihološko niti za družbeno dramo, se moramo seveda vprašati najprej, za kaj sploh gre. In žal ne najdemo odgovora, ki bi nas zadovoljeval.

Odgovorimo si lahko le, da gre za poskus prikazovanja človeških dogajanj v naši sedanosti, nemara tudi za poskus prikazovanja socialnih gibanj in dogajanj v polproletarskih sestavih, vendar za poskus, ki je v svoji realizaciji izrazilo pomanjkljiv in postavljen na trhle pripovedno-dramaturško-motivizacijske temelje.

Od tod tudi celotni splet vprašajev, ki si dobesedno sledijo vse od prve pa do poslednje slike. Po velikosti in teži so si seveda različni, vsi brez izjeme pa opozarjajo na nedodelanost scenarijskega besedila.

Eden takih vprašajev se zastavi že na samem začetku, ob Verinem prihodu na postajo, kamor je prišla k nočnemu vlaku čakati Daneta, ki se vrača od vojakov. Dekle, doma nekje v oddaljenih hribih, si je sposodila moped, da bi bila, kot pove Danetu, »prej doma«.

Brez mnogih tehničnih pomislov se vprašamo, kako neki bi ubogi moped popeljal v hribovske strmine dvoje ljudi, pri čemer si za dodatek zastavimo vsaj še dvoje, troje ugank: prvič — od kod samotnemu dekletu s hribov večšina voznje z mopedom; drugič — v kakšnem medsebojnem skladju je hribovsko siromaštvo, o kakršnem teče beseda skozi

ves film, s tehnično opremljenostjo, ki omogoča celo sposoqo mopedov; in tretjič — čemu je v fakturi scenarija namenjena epizoda o ukradenem mopedu? Očitno ničemur, saj nanje in na njene morebitne posledice (brez vsakršnih reminiscenc na Tatove koles) po avtorjevi zaslugi pri priči pozabimo. Dogodkov, ki so sami sebi namen in si z njimi pri najboljši volji ne vemo pomagati, je v filmu več; ta z mopedom je nemara samo eden izrazitejših.

Veriga naših vprašajev se — naj jih še podrobneje ilustriramo — nadaljuje že kar s prvo sliko: Vera, kmečko dekle, ni vajena hoditi. Razlog so »moderni čevlji«.

Sicer si jih sezuje, toda po scenaristovi volji je mladima človekoma: komaj demobiliziranemu vojaku in dekletu s hribov pot domov onemogočena.

Zato jima je potrebno naproti pripeljati gručo mladih igralcev, ki so za svojo amatersko družino ravnokar odigrali predstavo in so se razposajeno napotili v gostilno.

Režiserja je potrebno narediti za Danetovega znanca — in fant jima sklene pomagati tako, da jima dodeli prenočišče na še nerazdrti sceni na odru v gledališki dvorani. Ni sicer povsem logično, da ju ne povabi skupaj z igralci v gostilno, zlasti še, ko zve, da ima pred seboj popotnika, ki se je nemara ves dan prekladal po vlakih in je, če nič drugega, vsaj pošteno lačen, po žeji pa smo tako in tako že navajeni povpraševati, zlasti še, če po dolgih mesecih odsotnosti po naključju srečamo pravkar odsluženega vojaka. Vprašaj na scenaristov račun je več kot logičen. Toda mlada človeka se — navadam in preprosti logiki navkljub — znajdeti na gledališkem odru, kjer je Danetu naloženo, da zaigra na orglice.

V tem je priložnost za sentimentalno ljubezensko izpoved, ki pa ne preraste v prizor strasti, kakršen bi bil — po težko pričakovanem srečanju dveh mladih zaljubljenecv, za dolge mesece neusmiljeno ločenih — več kot samoumeven, pač pa

v njuno igrivo preoblačenje v vsevprek razmetane gledališke kostume. Enako nerazumljiva, neprepričljiva in nemotivirana je tudi jutranja epizoda, ko prideta v dvorano snažilka in režiser in ko ukaže režiser prižgati odrske žaromete, pač samo zato, da bi spravil oba pomanjkljivo oblečena mlada človeka, ki sta bila prespalā na kavču na odru, v neizogibno zadrego. Prizor njunega zbeganega oblačenja je sicer filmsko dinamičen, a brez vsakršnega haska tako za spletnje zgodbe kot za karakteriziranje prisotnih oseb.

Tudi to je eden od značilnih dramaturško mrtvih rokavov v tem filmu. Vprašljivost fakture se nadaljuje v prizorih Danetove in Verine voznje domov, v hribe, v kabini tovarnjaka. Iz kakšnih razlogov polaga avtor šoferju v usta cinično prigovarjanje zoper ženske, konkretno zoper Vero? Zdi se, da zgolj in samo v funkciji dramaturško nefunkcionalnega mašila.

Končno prideta — po nesmotrno razvlečeni ekspoziciji — v domače hribe. Spotoma se ustavita na pokopališču, na grobu Danetove mame, in naletita na starca, ki si sam koplje grob, kajti dandanes je celo grobarja težko dobiti. Epizoda ima vrednost domislice, kot dramaturški element pa deluje konstruirano in nasilno, saj služi le v ta namen, da Dane od starca po naključju zve, da je njegov dom pred meseci pogorel, česar mu Vera — kdo ve zakaj ne? — k vojakom ni sporočila.

Požgani dom je motiv za Danetovo spoznanje, da v hribu ne bo mogel ostati in da si bo moral poiskati zaposlitev v dolini. Motiv sam je neutemeljen in pomanjkljiv.

Sprašujemo se, ali bi bilo Danetovo spoznanje ob nepožgani hiši lahko kaj drugačno? Zlasti še, ker ima vso oporo v dekletu, v Veri, ki premore lasten dom, preživlja pa se z vzrejo piščancev v kooperaciji s perutninarsko farmo v dolini.

Odločitev za skupni odhod v dolino je glede na vse prikazane okoliščine neutemeljena in nemotivirana, sam prihod

v podjetje in dogovor o sprejemu na delo pa docela nerealističen in niti približno ne podoben situacijam, ki jih poznamo iz faktov tozadavnega dogajanja na naših tleh. Nasploh so take situacije kot dialogi zapisani papirnato in pavšalizirano.

V Danetov in Verin doživljajski svet se ob njunem prihodu v farmo (analogija z najemanjem kavbojev se ponuja sama) vključene nove osrednje osebe te filmske povesti: obratovodja Marko, njegova sodelavka in neusliššana ljubica Olga ter njen mož, konduker Juš. Marka karakterizira nepotešena bolečina za umrlo materjo, Olgo zaljubljenost v Marka, Juša pa cela vrsta raznolikih lastnosti: gojenje svinj na dvorišču, zbiranje pozabljenih punčk po vagonih, bolečina, ker z Olgo nimata otrok, veselje do ribolova, nepotešena želja po nakupu čolna ter slušni aparat. Domala ob vseh teh lastnostih si zastavljamo isto vprašanje: kaj je pravzaprav hotel scenarist s temi oznakami pokazati ali dokazati? A kolikor bolj vrtamo v srž teh problemov, manj si znamo odgovoriti. Vse kaže, da so oznake, s katerimi si dajemo ob gledanju toliko opravka, same sebi namen in kvečjemu le domisljice brez vsakršnih dramaturških pomenov. Ta ugotovitev sicer ne velja za problem Juševih svinj, saj se v zvezi z njimi spleta dobršen del Juševe igre in protiigre. Toda res je obenem, da ti dogodki okoli svinj nimajo nikakršne vsebinske teže in so bistvenemu poteku dogajanja izrazito navrženi.

Nasploh je navržena epizodnih dejanj in epizodnega pogovarjanja najočitnejša značilnost scenarija — in po scenariju dosledno, brez vsakršne selekcije posnetega filma. Kamorkoli potipljemo, povsod zademo na dramaturško in literarno-pripovedno jalova mesta, pa naj gre za Verino hrepenenje po poroki z Danetom, za Danetovo nenadno odločitev, ko reagira na misel enega svojih sodelavcev, češ da ni nikakršen moški, če ima eno samo babo, s stavkom: »Tone, prav imaš,« na Markovo in Olgino razmerje, ko mu ona govori stavke, kot na primer: »Ti me sploh nočeš osrečiti,« pa spet na Juševa

nenehna razburjanja glede svinj... vsega pač ni niti vredno niti potrebno naštevati. Bistveni za potek dejanja bi naj bili momenti odtujevanja med Danetom in Vero: njegova resnična ali dozdevna »kljunčkanja«, njena ljubosumnost, njen poskus reagiranja s tem, da bi ga prevarala. V teh in takih dogodkih so skrite potencialne možnosti za dramo, ki bi v resnici posegla v srž socialnega presnavljanja, v spreminjanje in odtujevanje ljudi glede na nove življenjske okoliščine in možnosti — in kar je še takega. Žal priložnosti niso izrabljene; Dane in Vera se v bistvu prav nič ne spremenita, razvojni lok njunega razmerja je samo nakazan, nikakor pa ne izpeljan.

Enako neizpeljan je tudi odnos med Olgo in Markom na eni ter Olgo in Jušem na drugi strani. Olga se do neke poljubne točke, ki jo po lastnem nagibu določa scenarist, z vso strastjo zrele in nepotešene ženske meče za Markom, potem pa na vsem lepem obrne jadra svojih čustev in ugotovi, da Juša, ki je siromak, ne bo zapustila.

Ob taki psihološki nemotiviranosti je tudi sklepni krvavi razplet teh odnosov med Olgo, Jušem in Markom pravzaprav neosnovan. Juš, ki ga ljudje pijanega dražijo s hudobnimi pripombami na račun njegove žene, ki da se z Markom »pase na farmi«, podivja in naredi zločin nad Markom.

Težišče pozornosti se med tem seli od Daneta in Vere na trojico Olga—Juš—Marko in spet nazaj, da bi se po krvavem zločinu nad Markom dokončno povrnilo k izhodiščima osebama Belih trav. Ob Markovi smrti, ki pomeni tragičen konec vzporedne zgodbe oni htreh (Juša, Olge in Marka), doživita tudi Dane in Vera pretres, ki je še tolikanj hujši, ker smo pravzaprav tik pred temi usodnimi dogodki zvedeli, da nosi Vera »pod srcem« Danetovega sina, obet njune sreče. Vera na vsem lepem sklene: »Pojdiva iz te klavnice... Tu ne bom rodila... Pelji me domov.«

Toda doma, v hribih, se jima rodi mrtev otrok. Tudi tokrat si moramo,

bolj mimogrede kot zares, zastaviti še en »zakaj«. Nemara samo zato, da jima lahko položi avtor v usta besede brezupnega spoznanja: »Tu gori nimava kaj iskati. Pojdiva v dolino in začniva znova.« Vendar se zaman oziramo po prepričljivi utemeljitvi. Dogodek z mrtvorojenim otrokom je sicer žalosten in boleč, ni pa mu dano, da bi nadomestil utemeljitev resnične bolečine, resnične izkoreninjenosti, resničnega vakuma v doživljanju in življenjskih vizijah obeh protagonistov filma, ki se konča z izostrenim simbolom: z nemim strmenjem Daneta in Vere predse ter s premikom kamere na šop bele trave, ki nam je bila nekje sredi filma predstavljena kot simbol smrti v bližini.

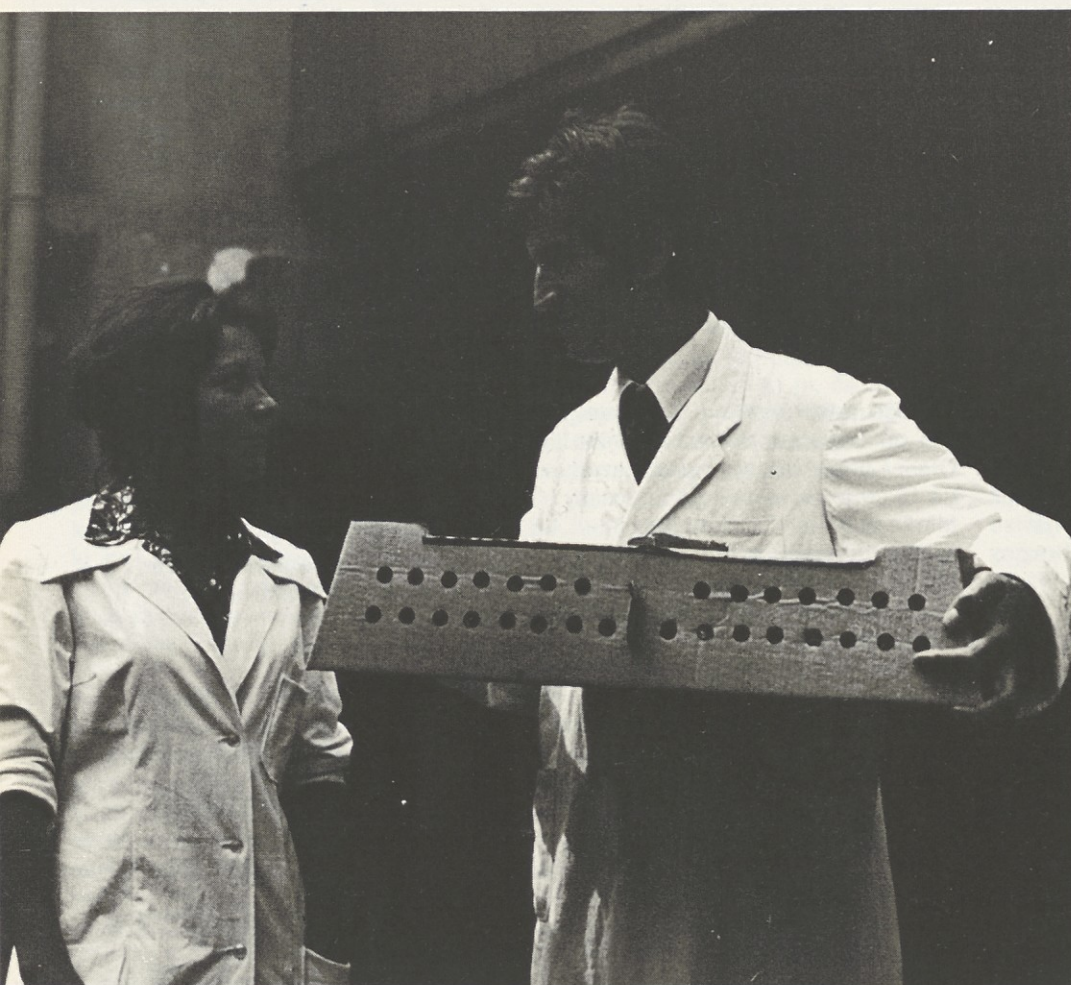
Celotni sprehod skozi scenarij nam je tako zastavil nič koliko vprašajev in dal le malo zares zadovoljivih pojasnil. Zlahka ugotovimo, da je v besedni osnovi filma veliko odvečnega materiala in obenem veliko pomanjkljivosti, kar, z drugimi besedami povedano, pomeni, da je bil podan v snemanje izrazito nedodelan in neizpiljen scenarij — tekst na nivoju skice, ki bi morala tako v svojem globalnem zarisu kot v vseh svojih detajlih doživeti intenzivno dramaturško, psihološko, idejno in še vsakršno drugo obdelovanje oziroma čiščenje.

In prav tu, v tej okoliščini, je očitno jedro problema. Popolna neprisotnost dramaturškega dela v ustanovi, ki izdeluje filme, je omogočila dejanje, ki bi se ne bilo smelo zgoditi: tekst Belih trav, kakršen je, ne bi bil smel — v snemanje, pač pa v temeljite korekture, ki bi odstranile vse odvečno in zapolnile vse pomanjkljivo.

Ker se to ni zgodilo, lahko z vrhano mero svoje nezadoščenosti ob izdelku, kakršen Bele trave so, zapravljen priložnost samo obžalujemo.

Opomba uredništva

Kljub več kot enomesečnim prizadevanjem nam žal ni uspelo priti v stik z režiserjem BELIH TRAV Boštjanom Hladnikom in z njim narediti intervju. Upamo, da nam bo uspelo v eni naslednjih števil.



BELE TRAVE

1	2
3	4

Marina Urbanc

Barbara Jakopič, Marina Urbanc
in Jože Horvat

Barbara Jakopič in Ljubiša Samardžić

Ljubiša Samardžić

Boštjan Hladnik

filmografija
celovečernih filmov

1. Ples v dežju (Triglav film) 1961
2. Peščeni grad (Viba film) 1962
3. Erotikon (ZRN) 1963
4. Sončni mrk (Viba film) 1968
5. Maškerada (Viba film) 1971
6. Ko pride lev (Viba film) 1972
7. Maibritt (ZRN-Švica) 1974
8. Bele trave (Viba film) 1975

mnenja

O Hladnikovem filmu

Miša Grčar

Srečanje z novim delom domače kinematografije je za vse ljubitelje filma svojevrsten svečan trenutek, čeprav se včasih pričakovanje tega trenutka prevesi v obžalovanje. Zaradi tega pač, ker smo od ustvarjalcev, katerih dosedanje delo poznamo, pričakovali več ali preveč. To se nam dogaja tudi zdaj po prvih ogledih filma **Bele trave**.

Morda smo prestrogi ob temi sami, kajti s sodobnostjo se naš film malokdaj ukvarja in ker nam je blizu, ker domala hlastamo po njej, smo razočarani, če ne zadovolji vseh naših hotenj. Scenarist Branko Šomen se nam je že predstavil kot pronicljiv iskalec in analizator življenja v določenem delu naše ožje domovine. Tudi s pričujočim scenarijem se dotika opredeljenega okolja, kljub temu, da zanimivost njegove zamisli presega lokalnost in prehaja v splošnejšo problematiko našega sodobnega življenja. Sama zamisel o prikazu dveh mladih ljudi, v katerih načrtovano skupno življenje posega preveč mentalitet in preveč zavisti ljudi, ki s svojim življenjem niso zadovoljni, je izredno zanimiva in vredna umetniške obdelave. Podoba pa je, da sama realizacija te zamisli, ki je doživela vrsto predelav — o tem je pač slovenska srenja še pred »prvo klapo« obširno razpravljala — ni vodila v pričakovani problemski rezultat. Prisiljenost nekaterih situacij je očitna in videti je, kot da razmišljajočega gradiva ni dovolj za celovečerni umetniški film. Po drugi strani pa se srečujemo z izredno zgoščenimi in analitičnimi situacijami, tako da krivulja filmskih vzponov in padcev ne prestopa niha. Posebno problematični pa so dialogi (da o nedoslednem pogovornem jeziku niti ne govorimo), ki nemalokrat kljub resnemu okolju vzbujajo smeh.

Vprašanje pa je — zdaj, po prvem gledanju filma — kje pravzaprav tiči vzrok za dokajšen neuspeh filma, od katerega smo toliko pričakovali. Brez globljega premisleka si upamo trditi, da osrednji »krivec« ni scenarij,

marveč skupek nesporazumov, ki mu botruje tudi režija svojevrstnega ustvarjalca, od katerega smo bili doslej vajeni drugačnih pristopov.

To pot se je naslonil Boštjan Hladnik zgolj na naracijo, ni eksperimentalil v njem lastnem slogu, šel je po monotono začrtani poti in nas z dolgočasil. Neposrečeno je izbral tudi igralce, ki v večini niso bili kos svojim likom ali se niso živeli vanje.

Tem trem elementom se pridružuje tudi kamera sicer znanega in priznanega Jureta Pervanje, katerega kakovostna krivulja prav tako niha od sijajno poustvarjenih atmosfer v posameznih sekvencah do gole fotografske registracije dogajanja.

Prav v tej neenakosti v poteku dogodkov v neprestanih vzponih in padcih — slednjih je, žal več — iščemo vzroke za obžalovanje, ko mine svečani trenutek pričakovanja ob srečanju z novim domačim filmom.

Prvi vtis je mimo, naslednji ogledi pa utegnejo — kakorkoli — spremeniti ta nelagodni občutek.

Sašo Schrott

Na prošnjo enega od članov Programskega sveta Viba filma sem aprila lani napisal tekst z naslovom: »Kratko mnenje o snemalni knjigi (2. verzija) za film BELE TRAVE«, v katerem sem strnil glavne pripombe in opažanja v zvezi s prebrano snemalno knjigo. Kljub temu, da je bil film posnet po 3. verziji snemalne knjige pa so bile spremembe in dopolnitve tako minimalne, da v nobenem primeru niso predstavljale bistvenjših posegov in popravkov glede na 2. verzijo. Zato menim, da vse moje pripombe dejansko veljajo tudi za 3. verzijo in s tem hkrati za izgotovljen filmski izdelek, kajti ob tolikšnih pomanjkljivostih, ki jih je najti že v sami scenaristični zasnovi se mi zdi irelevantno in odveč razpravljati o sami realizaciji Belih trav, čeprav bi bilo tudi na njen račun

mogoče napisati marsikaj. Več kot leto dni star tekst o tedaj še neposnetem filmu objavljam predvsem zato ker bi rad vse tiste, ki trdijo, da iz scenarija oziroma snemalne knjige ni mogoče videti kakšen bo končni filmski izdelek, znova opozoril, da je to dejansko še kako mogoče še zlasti kar zadeva dramaturško zgradbo, karakterizacijo likov in dialog. To pa menda ni tako nebitveno.

Kratko mnenje o snemalni knjigi (2. verzija) za film BELE TRAVE

1.

Glede na izdelanost in karakterizacijo glavnih filmskih likov, doslednost izpeljave osnovne filmske ideje ter na stopnjo izdelanosti vizualno-filmskih rešitev, ki jih predlaga snemalna knjiga, bi zelo težko našli dovolj argumentov, da bi utemeljili naslov, ki ga nosi tekst to je, da gre dejansko za **snemalno knjigo**. Kvečjemu lahko govorimo šele o **scenariju**, na katerem je potrebno še obilno delo.

2.

Izrazito slaba stran predloženega teksta je karakterna razčlemba in utemeljitev postopkov in dejanj glavnih štirih junakov (z izjemo Juša, ki je izpeljan in utemeljen še najdosledneje).

3.

Dramaturški lok filma je izrazito ohlapen, uvod je absolutno predolg, predlagane vizualne rešitve se često ponavljajo, medtem ko večina postopkov glavnih filmskih likov »visi«, oziroma niso z ničemer utemeljeni.

4.

Tekst vsebuje vrsto netočnosti, površnosti in nekoherentnosti, ki so na videz nepomembne, dejansko pa lahko filmu izredno škodijo, saj nadaljujejo določeno maniro v slovenskih filmih, ki jih vse prepegosto kazijo prav majhne nedoslednosti, ki pa kasneje v filmu izredno motijo.

5.

Tema sama je več kot problematična, kajti težko se je otresti občutka, da avtorji predvsem koketirajo s socialno problematiko in jo izrabljajo v povsem druge namene, kot to skuša vsiljevati tekst, če ga ne čitaš natančno. Čutiti je, da avtorji ne poznajo posebno dobro niti krajev, niti ljudi oziroma socialne sredine o kateri skušajo govoriti.

6.

Dialog je večinoma banalen, neizdelan, nedomišljen, na nekaterih mestih pa celo neokusen in podcenjujoč do tistih, katerim je položen v usta.

Za zaključek:

Če bo šel predloženi tekst v realizacijo, je v vsakem primeru potrebna še temeljita predelava in dodelava, in to predvsem v sami **zasnovi in ideji**. Šele ko bo storjeno to, bo sploh mogoče razpravljati o podrobnostih.

Po potrebi sem pripravljen svoje pripombe podrobneje in obširneje razložiti in tako utemeljiti zgornjo skico glavnih pomanjkljivosti, ki jih vsebuje tekst v sedanji fazi.

Vili Vuk

Scenarij Branka Šömna za film *Bele trave* je najbrž dosti obetal, sicer ga ustrezni dejavniki ne bi bili z veliko prednostjo uvrstili med projekte, vredne realizacije. Šömen je z izborom snovi in z njeno obdelavo filmsko že nastopil, opazneje in uspešno predvsem kot scenarist filma *Let mrtve ptice*. V bistvu gre pri *Belih travah* — kar se tiče scenarija — za nadaljevanje tematike in *Leta mrtve ptice*, torej za analitičen pogled na domačo zemljo in človeka na njej, to pa je bila gotovo vplivna spodbuda za filmsko izvedbo, ker sodobne in aktualne problematike v slovenskem filmu še kar naprej primanjkuje.

Kolkor pa je bil film spričo svoje zazrtosti v socialne razmere kmečkega okolja pričakovano, toliko je s svojim prihodom na platno razočaral. *Bele trave* so samo od daleč opozorile na tisto, kar bi bile morale spoznati od blizu ter premisliti do dna.

Iz dneva v dan vse bolj zaskrbljeno spoznavamo nesrečo, ki jo napovedujejo že nekajletni množični odhodi mladih s hribovskih kmetij v dolino. Stapljanje kmečkega prebivalstva z industrijo pomeni bistveno načetje družbene biti, če sta posledici stapljanja opuščanje kmetijstva in razpad trdnih kmečkih hramov. Očitno je faza v boju med vasjo in industrializacijo prav zdaj takšna, da omaguje podeželje. industrija se pa tudi spoprijema



Jože Horvat

Barbara Jakopič in Jože Horvat





Marina Urbanc



Dare Vallič

Polde Bibič



z odvečno delovno silo, ki ji jo prinaša razburkan val kmečkega prebivalstva.

V filmu *Bele trave* seveda gre za razmejitve problema in za obdelavo njegove dvopolnosti: na eni strani je omogočen pogled na življenjski razkroj v hribovitem podeželju, na drugi je prikazana stiska, ki nastaja že na pragu industrijskega ali urbanega okolja. Na obeh straneh gre pravzaprav za razkrojevalen proces — na podeželju ga oznanja osamelost kmetij, v mestu pa gneča prišlekov, ki jih industrija ne more v celoti sprejeti vase in ki se potem potikajo v neurejenem mestnem in življenjskem obrobju. Film je torej imel o čem pripovedovati, njegova sedanja podoba nakazuje navzkrižja, ki bi mogla marsikaj izpovedati.

Izvedba *Belih trav* pa je taka, da je njihova govorica bolj molčeča kot zgovorna. Režiser Boštjan Hladnik se je površno zamislil v tematiko, ki bi ji bil moral nadeti prepričevalno, analitično, živo in izvirno naličje.

Tokrat pa se je gradivo zaustavilo ob nebitvenih prikazih socialnega razkroja, zgodba sploh ni ustvarjala dimenzije, ki bi prek metafore vodila k poanti, življenjski vzorci, ki bi naj bili ponazarjali trpkost dogajanja, so bili izbrani z dramaturgijo, ki se ni znala prebiti čez mejo najpreprostejše preproščine. Ljubezenski zapleti, usodnosti, naključja in skonstruiranosti niso mogli v *Belih travah*, simbolu smrti, doživeti pomena, ki bi se zajedel v gledalčev razum. Morda je vzrok za tako občutje in za tako razumljenje filma tudi izredno slaba igra sicer prekaljenih igralcev; tu je očitna režiserjeva ustvarjalna odsotnost.

Matjaž Zajec

Ko sem razmišljal o Ljubičevem prvencu Čudoviti prah, odkrito moram priznati, da mi je bila Kalebova literarna predloga edini možni ključ za razumevanje tistega, kar so hoteli ustvarjalci tega filma, da bi se v njem dogajalo, ko sem razmišljal o skoraj popolnem nepoznavanju filmskega jezika, dramaturgije, vodenja igralcev pred kamero, kreativne montaže, ko sem skratka razmišljal o diletantizmu Čudovitega prahu, sem se pričel spraševati, kako je mogoče, da po tolikih letih in po tolikih izkušnjah, ki jih imajo nekateri filmski delavci, takšen film sploh lahko še nastane. Hkrati pa me je postalo strah, ker je bil Ljubičev

Čudoviti prah rezultat neustvarjalnih razmer v naši filmski proizvodnji, nerazčiščenih pojmov, nerazjasnenih hotenj in znanilec afirmacije določene mentalitete, ki nikakor ne more biti v prid kreativnemu ustvarjalnemu vzdušju, v katerem lahko nastajajo dobri in zanimivi filmi. Večina slovenskih bodisi kratkometražnih

bodisi celovečernih filmov (z redkimi izjemami in mednje štejem predvsem in samo Pretnarjevega Idealista), ki so nastali v zadnjem letu dni, me je vedno znova prepričevala, da je moj strah upravičen, da v takšnih razmerah le težko in z ogromnim ustvarjalnim naporom utegne nastati film, ki bi ga lahko uvrstili med naše filmske umetnine. Tako je pač, če odločajo o filmu ljudje, ki so s svojim delom dokazali, da niso prav veliki mojstri svojega poklica, ki nimajo trdnih kriterijev niti za lastno uporabo, kaj šele da bi bili takšne osebnosti, da bi izžarevali pogum, podporo in razumevanje za delo drugih.

In tako mislim, da so *Bele trave* rezultat nesporazuma med temi kreatorji slovenskega filmskega programa ter pogojev filmskega ustvarjanja in med ustvarjalci filma *Bele trave*. Kot vse kaže, je bilo ustvarjalcem celo treba pristati, in to zavestno pristati na ta nesporazum, na to nerazumevanje, ker v nasprotnem primeru do možnosti poskusa filmske kreacije niti ne bi moglo priti, ker bi jo organizatorji slovenske filmske proizvodnje skrbno onemogočili.

Pred nami je film *Bele trave* in težko je pisati kritično o njem. Tudi zaradi tega, ker ne vemo vseh ozadij, vseh pogojev in morda celo nemogočih pogojev ustvarjalnega dela, v kakršne so ustvarjalci *Belih trav* pristali. Ne vemo namreč, kakšne bi *Bele trave* bile, če ne bi bilo vseh tistih blokad, o katerih bodo morali udeleženci slej ko prej odkrito spregovoriti. Toda vseeno, pred nami je film poln pomanjkljivosti, nedodelanosti, površnosti, ohlapnosti in še bi lahko našteval prilastke, ki opredeljujejo zelo poprečen ustvarjalen dosežek *Belih trav*.

Razen tega pa so *Bele trave* še očitni rezultat številnih kompromisov in odmikov od uresničljivih možnosti, ki jih ustvarjalci filma niso znali, ali mogli, nadomestiti z drugače zasnovanim filmom, ki ne bi imel ambicije umetniškega seganja v problematičnost v naši sodobnosti, temveč bi se zadovoljili denimo z nepretenciozno zgodbo o porajanju in umiranju ljubeznih dveh mladih ljudi, brez vztrajanja na povezovanju njune osebne nesreče z grobo realnostjo življenja v nerazvitih slovenskih obrobjih, brez tistega lomljenja družbenih neurejenosti skozi človekovo usodo, ki so za prizadeto filmsko izpoved še kako in edino potrebni.

Bele trave so nedorečen film, film, ki so mu kot s škarjami odstriženi dramatični vrhovi, problematične situacije, vsi ostrejši spopadi obeh junakov z okoljem, filmu je skratka vzeto vse tisto, kar bi povezovalo in prenašalo nesporazume in spopade na ravni človek-okolje na raven človekovega osebnega, intimnega življenja, in obratno. Ti prizori, ki naj bi bili dramaturška vozlišča filma, njegovo gibalo skratka, so v *Belih*

travah zajeti površinsko in neproblematično. Tako ostajajo v filmu nedorečene vsaj tri, za mladi par izredno pomembne življenjske situacije. Prva je prehod mladega para iz vasi na delo na kmetijski kombinat, druga je propadanje kombinata in s tem tudi propadanje njune življenjske perspektive in tretja je njuna vrnitev nazaj na nerazvito vas, ki pomeni hkrati dokončen konec njune skupne življenjske perspektive.

V vseh treh ključnih situacijah stopata junaka v določena okolja in v stike z ljudmi, s sistemom, z načinom življenja, z miselnostjo ljudi, s katerimi živita in delata, srečujeta se s problemi in s stranpotmi, srečujeta se s prakso, srečujeta se z omejenimi možnostmi. Gre skratka za bogastvo možnosti kazanja in nadgrajevanja življenjskih situacij in razmer, ki pa ostajajo v Belih travah na površju.

Zato je filmska zgodba okorna, neprepričljiva in njeno zanimivost, oziroma umetniško hotenje ustvarjalcev samo slutimo.

Je za neuspešnost filma kriv scenarij, ki sam v sebi obljublja in omogoča drugačen film, pa ni kot nalašč izpeljan, izdelan brez filtriranja, je kriv zato, ker ni dovolj intenziven in prepričljiv, ker ostaja na polovici poti? Je za bledost Belih trav kriva režija, ki je scenarij neinventivno preslikala na filmski trak in napakam in belim lisam v scenariju dodala še svoje napake, nedodelanosti in svoje bele lise? Ali lahko, ali moremo, očitati Boštjanu Hladniku, da se pri ustvarjanju Belih trav ni znašel, da ni vedel, kaj hoče s filmom, kaj naj potegne na površje in kaj pusti v ozadju, ali celo povsem izpusti iz filma? So krivi igralci, ki se v filmskih situacijah niso znašli in se z njimi niso mogli identificirati do te stopnje, da bi na filmskem platnu zaživel in ali sta jim scenarij in režija sploh omogočila prepričljivejše igralske kreacije? Na večino teh zakajev moram odgovoriti pritrdilno.

Gre namreč, vsaj po mojem mnenju, za popoln nesporazum vseh prizadetih s sodobno tematiko, ki so se je hoteli lotiti, pa so potem film tako oklestili, in to siromašenje filma se je pričelo že v fazi nastajanja scenarija in kasneje pri zagotavljanju pogojev za delo in pogojev dela, da ni nič čudnega, če so Bele trave ponesrečen film. In to so tisti, ki so organizacijsko spremljali nastajanje Belih trav očitno morali vedeti že od vsega začetka. Če tega niso, potem na svojih delovnih mestih tudi v prihodnje ne bodo storili kaj prida dobrega, če pa so vedeli, potem pa se lahko samo sprašujemo, kakšni so bili njihovi nagibi, da so onemogočili nastanek dobrega slovenskega filma?

Osebnostno pa se sprašujem še to, ali so ustvarjalne razmere na Slovenskem kar zadeva film res takšne, da so ustvarjalci filma tvegali svoje ime in renome svojega predhodnega dela, za takšen in tako malo pomemben filmski rezultat kot so Bele trave?

festivali

TV festival JRT 76 Portorož

od 23. do 30. maja 1976

TV Anni Praeentis

Stanka Godnič

Mnogoštevilni družini vsakovrstnih jugoslovanskih festivalskih prireditev se je letos v maju, že enajstič zapored, pridružil uradno imenovani TV festival JRT 76 v Portorožu. Enajst let tradicije mu je seveda tudi že izoblikovalo profil in karakteristike, ki ga postavljajo pravzaprav na izjemno mesto med našimi festivali. Najznačilnejša med njimi je skrajno nesorazmerje med množičnostjo medija in ožino festivala: televizija, ki ima v svojem neprazničnem vsakdanu najširši krog gledalcev, ima najmanj festivalske publike. Sestavljajo jo, mimo uradnih žirij in nekaj kritikov, skorajda po pravilu zgolj avtorji predvajane oddaje, kar res ne prispeva kaj prida k izmenjavi izkušenj. Programska ter s tem v določeni meri tudi vsebinska značilnost portoroškega festivala je, da ne vztraja pri premiernih oddajah (pred nekaj leti je festivalski pravilnik določal, da mora biti polovica štiriinpolurnega sporeda vsakega TV centra nova, še ne predvajana). S tem je privediti odpadel mik novega, nepoznanega, televizija se je s spremembo pravilnika festivala odrekla najbrž zelo hvaležni možnosti tako imenovanih pilotnih oddaj, ki naj bi preskusile posrečenost in učinkovitost načrtovanja TV sporeda, še posebej v širših, cikličnih programskih korakih serij, nadaljevanj (ali, kot jim pravijo, nanizank), v korakih torej, ki so se za sedaj uveljavili kot najbolj specifična oblika načrtovanega, dramaturško obdelanega TV sporeda. S pridržkom seveda, ki se sklicuje tako na maloštevilnost publike kot tudi na možno strokovno avtoriteto uradnih ocenjevalcev — ti pa se zdijo veliko bolj izbrani po republiških in pokrajinskih ključih kot po razgledanosti v specifičnosti TV medija. Tretja karakteristika televizijskega festivala je nekakšna devalvacija medija, ki naj ga manifestira. Televizijski spored smo namreč navajeni gledati v kolikor toliko udobnem, sproščnem domačem okolju; festival pa TV gledalca zaradi okolja, v katerem poteka, spreminja v filmskega gledalca. Narava televizijskega posredovanja pa največkrat ne dosega tiste intenzivnosti, oblikovalne načrtnosti in vsebinske poglobljenosti, ki bi

omogočale koncentracijo v tako spremenjenem okolju, kakor ga TV sporedu nudi portoroški Avditorij z desetimi, med vrste sedežev nasajenimi sprejemniki in s tem drobi enotnost prizorišča v desetih neudobnih, neprimernih, improviziranih možnostih.

Kljub vsem tem omejitvam in nesporazumom pa je TV festival JRT za sedaj še vedno edina možnost primerjave v celovitem jugoslovanskem prostoru TV programskega snovanja, ki je mehanična praksa vsakdanjega TV sporeda ne daje kljub svojim kanalom in pretvornikom. Le-ti združijo plačnike televizijske naročnine v enoten avditorij ob prenosih športnih in protokolarnih dogodkov in, če spomin ne vara, je bilo posredovanje osrednje proslave Cankarjeve stoletnice iz ljubljanske tivolske dvorane prvi kulturniški dogodek, ki si je prislužil čast, da se po svečanosti dogajanja in njegovega TV posredovanja uvrsti v prostor nogometnih, košarkarskih, hokejskih in podobnih športnih derbijev. Nekaj programskega kombiniranja omogoča malo zamude v spremljanju serij, kot so, recimo, TV karavana, pa humorističnih ali dramskih nadaljevanj, nekaj oddaj bolj informativnega kot komentatorskega značaja snujejo zaporedoma vsi jugoslovanski TV centri izmenjave (na primer kmetijske in mladinske oddaje), enkrat na mesec pokukamo ob ponedeljkih v jugoslovansko proizvodnjo televizijskih iger, prevzem dokumentarne, feljtonistične ali izobraževalne oddaje pa je v naši medrepubliški TV izmenjavi prava redkost. Najožjemu krogu »portoroško poučenih« je iz štiri in polurnega tekmovalnega sporeda naših osmih TV centrov vsaj nekoliko razvidno, kaj počno televizijski delavci v Skopju, Sarajevu, Novem Sadu, Prištini. Ta širina in ilustrativnost, ki preraščata v poučnost primerjave, sta, konkretno, ljubljanskemu plačniku TV naročnine kljub naj sodobnejši anteni odvzeti. Pa tudi v Portorožu se je možnost neposredne primerjave zameglila, odkar festivalska pravila ne dajejo več enega festivalskega dneva samo enemu proizvodnemu središču, temveč mešajo prispevke vseh v zgolj tri kategorije: izobraževalno,



Gruntovčani, TV Zagreb, režija Krešo Golik ▲

▼ Salaš v Malem ritu, TV Beograd, režija Branko Bauer





Izjava, TV Zagreb, režija Mario Fanelli

V soboto popolan, TV Ljubljana, režija Anton Tomašič



informativno-dokumentarno ter kulturno-umetniško. Da je omejitve v tri skupine zaradi razvijajočih se možnosti televizijskega medija skrajno nepravilna tako do privzetih informativnih oblik kot do novih kategorij, ki jih poznamo pod imenom »oddaje v živo«, pa tudi do specifičnosti različnih struktur gledalcev (mladina, otroci, podeželje itd.), je na dlani. Pri tem pa so oblikovalci pravil v dobrem namenu, da se izognejo tako imenovanemu tekmovanju med republiški proizvajalnimi in ga preusmerijo v tekmovanje avtorjev, spregledali osnovno značilnost televizijskega oblikovanja, saj je le v izjemnem primeru avtorsko, v praksi pa je tudi to plod kolektivnega prizadevanja vse ekipe oziroma TV centra; takšna je pač narava televizijske tehnološke realizacije. Ob tem je televizijska ocenjevalna želja spregledala nevarnost teženj po nekakšnem univerzalnem avtorstvu, ki obstaja v avdiovizualnem oblikovanju le kot visoka izjemnost, uresničena zgolj z resnično vsestransko ustvarjalno osebnostjo, realnost pa mu še kako oporeka. Pozabila je na svarilo iz naše filmske prakse, ki je v geslu avtorskega filma zapeljala na marsikatero nepotrebno stranpot. In tako je že samo preoblikovanje festivalskih pravil napeljalo misel v tisti medprostor, v katerem se televizija kot oblika in način sporočanja bodisi izvija iz pred njo uveljavljenih zvrsti bodisi se jim podreja. Za ta medprostor se zdi danes najbolj karakterističen filmski medij. Je kot nekakšen filter, skozi katerega je televizija lahko sprejela dediščino vseh ustvarjalnih panog, iz katerih je svoj nastanek in rast črpala filmska umetnost in tehnika seveda tudi. Če je film pomenil novo možnost združevanja likovne, glasbene, literarne, gledališke, arhitekturne in še katere ustvarjalne izkušnje, je televizija povzela rezultat njegovih iskanj in jih navezala na dva mlada, tehnično kontaktna medija, na radio in žurnalizem. Od filma je povzela njegovo izkušnjo vizualnega izražanja v gibanju, od žurnalizma danes že dominantno vlogo obveščanja, podkrepljeno s filmskim zapisom vidnega, od radia posluš za intenzivnost govorjene, poudarjene, z zavestnim namenom oblikovane besede, emancipacije zvoka. Oreh, ki ga dandanes tarejo teoretiki, esteti in drugi misleci, pa tiči v lupini vprašanja, koliko se je v tem razvoju televizija že osamosvojila kot umetniško ustvarjalna zvrst, oziroma kakšne možnosti se ji v tem pogledu odpirajo, v kolikšni meri pa ostaja le posrednik. Ob tej, vsekakor izhodiščni misli o vlogi in perspektivi televizijskega snovanja, daje portoroški TV festival 76 izhodišča za ugotovitev, da je najbližja sozvočnica naše TV proizvodnje slej ko prej film. Osrednji del predstavljenega sporeda je bilo namreč na filmski ali na magnetoskopski trak zapisano, v laboratorijih montaže preoblikovano gradivo. Posebej nedvoumno se je to pokazalo v kategoriji kulturno umetniških oddaj, kjer so bile



Ekipa oddaje V nedeljo popoldne, TV Zagreb



Slovenka pones Kosova, TV Priština, na sliki režiser Arif Valja in avtor



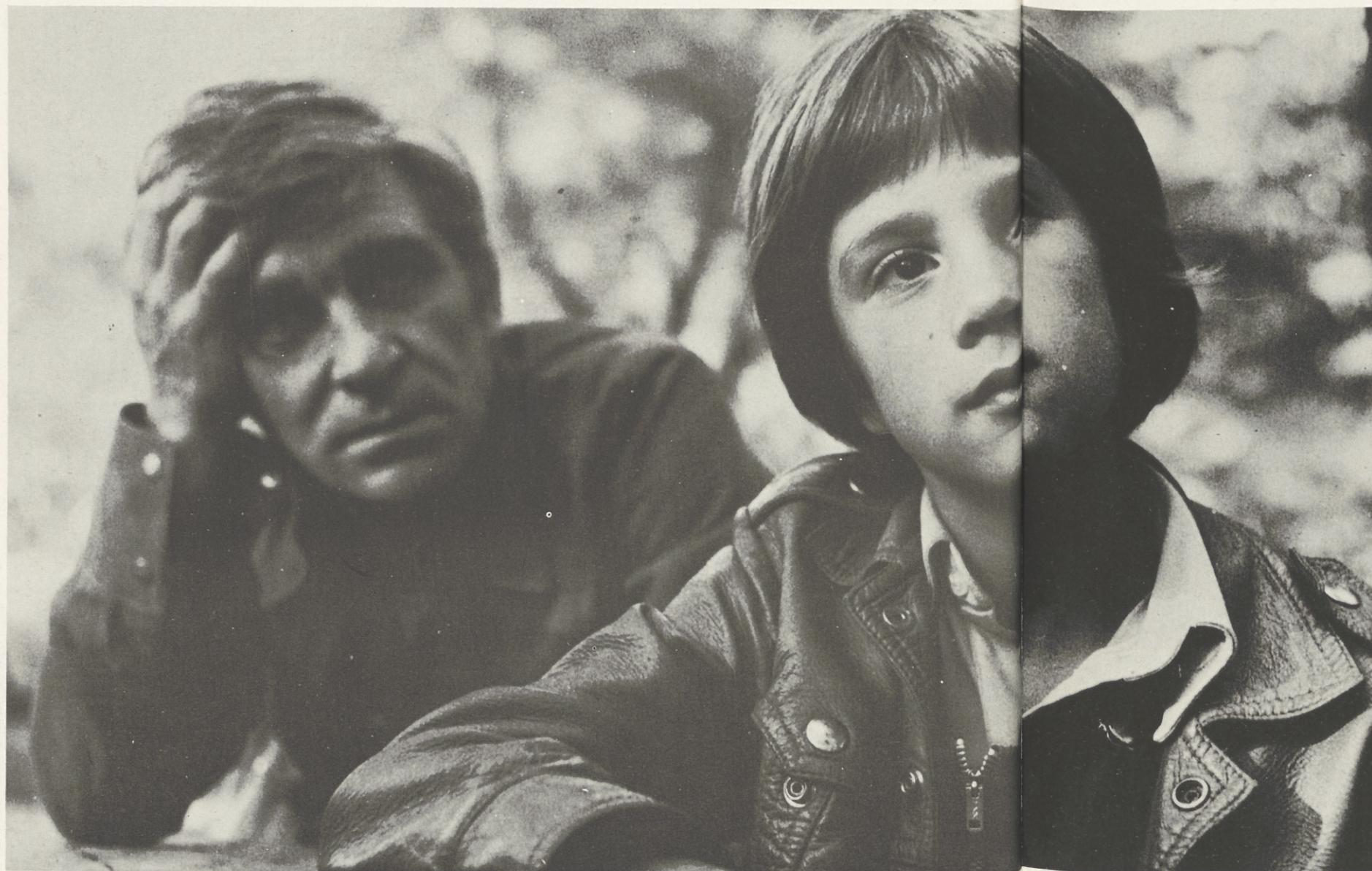
Rižarna obtožuje, TV Ljubljana, avtor Jure Pengov

estetsko najbolj intenzivne celote oblikovane dosledno po načelih filmske estetike in dramaturgije. Pri tem velja seveda vnaprej odtšeti iz te kategorije ponovitve glasbenozabavnih in njim podobnih estradnih televizijskih minut, pač pa se sklicati na izrazito filmičnost nagrajene sarajevske — po avtorsko pravzaprav Matičeve — drame »Žena s krajino«. V enaki meri pa še na vzorno ljubljansko izobraževalno oddajo »Slikarske tehnike — tempera in akvarel«, ki bi ji tudi z najbolj natančnim metrom ne mogli odmeriti domicila zgolj v filmskem ali zgolj televizijskem prostoru. Isto velja za prenekatero dokumentarno, informativno oddajo, saj jih je večina rasla iz filmske prakse ankete, skrite kamere, filma — resnice; visoko uvrščena skopska dokumentarna oddaja »Pred milijon pričami« se od filmskega dokumentarca razlikuje npr. samo z možnostjo, da je krog gledalcev ta polemični, živahno oblikovani zapis o krivicah na račun potrošnika, kakor jih odkriva tržna inšpekcija v prodajalnah, sprejel že isti dan, ko je bil od trgovske poslovlosti ogoljufan, ali vsaj teden dni pozneje. Filmska proizvodnja bi za oblikovanje takšne polemike potrebovala, po izkušnjah sodeč, vsaj deset mesecev, potem pa še nekaj mesecev čakanja na priložnost beograjskega festivala. Od novinarske reportaže, ki je časovno lahko prav tako aktualna, pa se televizijska razlikuje oziroma se dviga nad njo z vizualno nadgradnjo, ta pa je bila konkretno zelo slikovito podčrtana s smislom kamere za trenutek nezaigrane zadrege, za zgovoren detajl. Glavno besedo pa je tudi v tej televizijsko uspešni obliki imel navsezadnje filmski prijem, montaža. Zato se vsiljuje misel, da se televizijska avtohtonost izraza začenja tam, kjer je onemogočeno oziroma na minimum zunanjih posegov omejeno izrazito filmsko, montažno oblikovanje. Torej na območju neposrednih prenosov, v katerih montažo televizijske slike sprti opravlja mešalec slike, ko kombinira in selekcionira snemanje več kamer. In nekam ne ravno optimistično je spoznanje, da se je do takšne emancipiranosti, televizijske avtentičnosti, ki družbi čar neposrednosti z resničnim trajanjem dogajanja, uveljavil TV medij le v posredovalni funkciji, v globalni (kolikor to usmerjenost kamer in hitrost reagiranja mešalca slike omogoča) informaciji športno navigaškega prigodništva. Še to je bilo v festivalskem pregledu okrnjeno, kot učinek na festivalski avditorij celo ponarejeno zgolj z montažo izvlečkov. Isto velja — v portoroškem okviru — za plimo »oddaj v živo«, med katerimi pa nismo srečali za sedaj vsekakor najbolj intenzivne, beograjske debatne »Kino oko«. Če si smemo za značilnost, ki naj bi ločila filmski in televizijski izraz, izbrati izkušnjo med neposrednim prenosom in poprej oblikovano oddajo, bi jo našli v obravnavi avtentičnega ali vsaj čimbolj avtentičnega trajanja dogajanja.

Potem bi lahko rekli, da se televiziji odpira ogromno, domala nepregledno in zato enako tvegano kot vabljivo območje vztrajanja v času, kajti film si je izbral že zdavnaj svojo logiko časa, ki ga zgoščuje, preskakuje iz sedanosti v preteklost in sega iz nje spet v prihodnost. Na televizijsko naravo vztrajanja v času opozarja že sam po sebi razcvet televizijske nadaljevanke, ki za desetkrat, trinajstkrat raztegne tradicionalno trajanje filmskega dogajanja in s tem pridobiva dragoceno možnost detajliranja, izrisovanja nadrobnosti, značajskih, žanrskih, pokrajinskih. Te v filmski organizaciji gradiva neusmiljeno izzvenevajo v krajšave, simbole, stenograme, v TV dramaturgiji pa se sočno uresničujejo. Dokazi? Salaš v malem ritu, Gruntovčani, pa še marsikaj iz zgodovine naših nadaljevanj! Nemara širši časovni prostor doživljanja omogoča nadih prave avtentičnosti doživetja, njegovo vsaj navidezno nenaštudiranost, spontanost.

V spretni, ne ravno ustvarjalno ambiciozni obdelavi se fenomen srečevanja TV gledalca s časom, ki ga pritegne k dogajanju na malem zaslonu, lahko tudi skrči. Lahko je to naredila TV drama (a gledalec jo, kot pove statistika, sprejema domala tako kot reprodukcijo filma). Bolj verjetno je, da botruje neposrednosti kontakta prav posebna inklinacija današnje generacije, ki je ne moremo pripisati zgolj zaslugi televizije, čeprav lahko v njej slutimo spodbudo zanjo. Kajti tudi v literarnem svetu najdemo zadnji čas čedalje bolj zaznavno ločnico med tako imenovanim »izmišljenim« (čisto fabulistično) in »neizmišljenim« (biografsko, poljudnoznanstveno književnostjo).

Kaj je torej v naših TV iskanjih »neizmišljeno«? Tisto, kar zbuja občutek spontanosti, intimnega doživetja, avtentičnosti. Če opustimo široko področje dokumentarnih oddaj, ki bi to stopnjo morale dosegati, pa jo žal le redkokdaj, in se ozremo na kreativno angažiran del TV sporeda, smo npr. že zelo blizu krokija majhne, pristrčne predmetnosti, kakršnega je vrgel na TV zaslon Jovanovičev skeč »V soboto dopolne«; blizu tudi avtentičnosti okolja in problema, ki ga v samoupravljalški »Izjavi« na meji med TV dramo in igranim dokumentarcem razvijata pisec Kazimir Klarič in režiser Mario Fanelli. Ali pa, iz druge kategorije vzeto, blizu pristrčnega beograjskega srečanja v izobraževalni oddaji »Kocka, kocka, kockica«, ki so ji dajali polet otroci kot neposredni presojevalci preprostih fizikalnih spoznanj o zraku. In tudi novosadska oddaja o rojstvu pesmice »Sinja zvezda«, ki sta jo oblikovala pesnik Miroslav Antić in okretnost vse TV ekipe pod vodstvom režiserja Petra Latinovića, je s svojo prostorsko in vsebinsko razsežnostjo kažipot v oblikovanje televizijskega sporočanja in doživljanja. Morda pa imajo le prav tisti optimisti, ki napovedujejo televiziji kreativno prihodnost?



Sinja zvezda, TV Novi Sad, režija Petar Latinić

vse skupaj, ker češnje zaradi tega niso nič boljše; če pa že festival, potem tak, da bi na njem pokazali češnje, ki jih ni še nihče videl in jedel; ali pa festival s samimi pristnimi češnjami, ne pa s takimi, ki so na pol češnje in na pol višnje; in tako naprej in tako podobno.

Od praznika češenj do praznika televizije festivali niso doživeli bistvenih sprememb. Zato tudi niso nenavadne različne sodbe o »Portorožu 76«.

Če želi kdo podpisanega vprašati (tako kot je ljubeznivo storilo uredništvo Ekran) za mnenje o festivalu jugoslovanskih televizij, tedaj na kratko takole: odveč ni (na njem imajo možnost meriti vrednost raznih vrst, posameznih avtorjev in osmih jugoslovanskih TV središč; z njim si počasi utre pot v svet marsikatera naša oddaja) in tudi popoln ne (zato mu prav pridejo dobromerjene injekcije, a bolj samozavesten bi moral biti do nestrpnih, ki dele prej lekcije kot

injekcije). Tistim, ki jim portoroški festival ni povsem odveč, a njegovo približevanje popolnosti vidijo v izrazitejšem ali izključnem izboru »pravih« televizijskih oddaj (torej manj igranega programa) pa naslednji premislek:

Ob letošnji poplavi neposrednih, živih, tako imenovanih kontaktnih sporedov, ki jih oddajajo jugoslovanski studii, so se kmalu oglasili kritiki, da ima televizija več funkcij: od tiste, ko nas preseli v newyorško palačo Združenih narodov ali na nogometno igrišče v Cardiff, do tiste, ki ji pravimo domači kino, domače gledališče, domača koncertna dvorana. Zato si vse televizije na svetu (pa čeprav vsaka po svoje) prizadevajo najti pravšnjo mero tega in onega; programske sheme in proizvodne načrte uravnavajo tako, da se žive oddaje prepletajo z dokumentarnimi, informativne z umetniškimi, izobraževalne z otroškimi, resne z zabavnimi. Prednost televizije je tudi v tem, da vrti kinematografske filme in prenaša gledališke predstave,

Nagrade na TV festivalu JRT 76

Odločitve žirije kulturno-umetniškega programa

Žirija kulturno-umetniškega programa v sestavi

Kole Cašule (predsednik), **Laslo Kopecki**, **Milan Popović**, **Azem Škerliji**, **Zoran Ristović**, **Muharem Pervić**, **Antun Petak** in **Primož Kozak**

je dodelila naslednje nagrade:

1. **Mladenu Kerstneru** za besedilo oddaje »Gruntovčani«, TV Zagreb
2. **Arsenu Dikliću** za besedilo oddaje »Salaš v Malem ritu«, TV Beograd
3. **Srdjanu Karanoviću** za režijo oddaje »Grlom u jagode«, TV Beograd
4. **Ivici Matiću** za režijo oddaje »Žena s krajolikom«, TV Sarajevo
5. **Duši Počkajevi** za vlogo tašče v oddaji »Sobota dopoldan«, TV Ljubljana
6. **Martinu Sagneru** za vlogo Dudeka v oddaji »Gruntovčani«, TV Zagreb
7. **Ljubomiru Vaglenarovu** za kamero v oddaji »Svetac iz Slatine«, TV Skopje
8. **Vladi Georgljevsom** za scenografijo v oddaji »Srebrna jabuka«, TV Skopje
9. **Besimu Sahatćiu** za uspešno obdelavo ljudske igre in navad v oddaji »Pelivani«, TV Priština

Poleg nagradjenih oddaj žirija še posebej akcentira prizadevanje, usmerjenost in domet naslednjih oddaj:

- a) »Izjava« scenarista **Kazimira Klarića** in režiserja **Marija Fanelija** v proizvodnji TV Zagreb; v splošni producentki situaciji predstavlja ta drama hvale vredno prizadevanje, da se s televizijskimi prijemi obdela aktualni in sodobni položaj navadnega delavca-komunista v tovarni velikega industrijskega mesta; s tem se na neposreden artistski način obravnava razvoj samoupravnega socializma;
- b) **TV drama »Sobota dopoldne«** **Dušana Jovanovića**, TV Ljubljana, kot tekstu, ki uvaja elemente vsakodnevnega življenja v televizijski medij;
- c) med humoristično-satiričnimi oddajami se kot uspešna prizadevanja posebej izkazuje »**TV žehtnik**«, TV Ljubljana, in »**Teversonove pravljice**«, TV Sarajevo;
- d) oddajo »**Nedeljno popodne**«, TV Zagreb, je žirija posebej naglasila kot iniciranje in ostajanje na nivoju živega televizijskega jezika oz. kot pravo kontaktno oddajo, ki pomeni nesporen prispevek razvoju televizijskega izraza;
- e) na koncu je žirija posebej poudarila izjemen napor in rezultat v oddaji »**Stare žice — novi zvuci**«, TV Novi Sad, kot iskanje novega televizijskega izraza na področju glasbe.

Odločitve žirije za izobraževalni program

Žirija za izobraževalni program v sestavi: **dr. Radimir Makarić** (predsednik), **Branko Radoičić**, **Riza Brada**, **Orhan Zupčević**, **Milan Žegarac**, **dr. Miodrag Micev**, **Vlado Podrebarac** in **Majda Poljanšek**

je dodelila nagrade naslednjim ustvarjalcem:

1. **Arsenu Dikliću** za tekst oddaje »Ustanak u istočnoj Bosni«, TV Sarajevo
2. **Emilu Rižnerju** za režijo oddaje »Tempera in akvarel«, TV Ljubljana
3. **Branku Miličeviću**, reporterju-vodji v oddaji »Kocka, kocka, kockica«, TV Beograd
4. **Branku Karabelju** za kamero v oddaji »Skitnje po skitnjama Matka Peiča«, TV Zagreb
5. **Karolu Selešu** za risbo in režijo risanega filma »Stop«, TV Novi Sad

Odločitve žirije za informativno-dokumentarni program

Nagrajenci:

1. **Jure Pengov** za najbolj celoviti, žurnalistično-kreativni pristop v obdelavi teme v oddaji »Rižarna obtožuje«, TV Ljubljana
2. **Vladi Arsovskeu** za tekst oddaje »Svetlosti«, TV Sarajevo
3. **Rajku Ceroviću** za režijo oddaje »Priča bez naslova«, TV Titograd
4. **Momi Martinoviću** za realizacijo direktnega prenosa »Evropsko prvenstvo v košarki — Jugoslavija: ZSSR«, TV Beograd
6. **Bora Mirković**, reporter-voditelj oddaje »Willy Brandt — Kako sagradiš mostove prijateljstva«, TV Beograd
7. **Argon Sedlar** za kamero v oddaji »Stari zanati u Prizrenu«, TV Priština
8. **Ljubo Vukmanović** in **Petar Latinović** za idejo in realizacijo oddaje »Gori nebo i zemlja«, TV Novi Sad

Predsednik žirije za informativno-dokumentarni program:

Filip Matić

Nagrade CIDALC

Žirija mednarodnega komiteja za širjenje umetnosti s pomočjo televizijskega medija in filma CIDALC v sestavi:

Stanka Godnič (predsednik), **Dragan Janković** in **Dimitrije Pečić**

je enoglasno odločila, da na XI. festivalu jugoslovanske televizije v Portorožu dodeli — po propozicijah komiteja — dve predvideni nagradi, in sicer:

Srebrno medaljo CIDALC z diplomom avtorjem serije »Grlom u jagode«, režiserju **Srdjanu Karanoviću** in koavtorju scenarija **Rajku Grliču** za izjemno iskren in senzibilen odnos do svoje generacije, katero so tudi druge generacije sprejele za svojo. Ta umetniška in sodobna kreacija je ustvarjena v produkciji TV Beograd. Posebno priznanje z diplomom je dobila tudi oddaja »Sinja zvezda« in njeni avtorji, scenarist **Vera Zamurović**, režiser in snemalac **Petar Latinić**, skladatelj **Jovan Adamov** ter pesnik **Miroslav Antić** za vidno sporočilo mladim, da se umetnost ne spušča do nas s Parnasa, temveč raste iz bogstva življenja samega, ki se ga dotikamo v kreativnem vsakdanjem bivanju.

Lekcije in injekcije

Djuro Šmicberger

Nekoč si je nekdo izmislil festival; recimo, da je bil gojitelj češenj, pa je njim na čast priredil praznik. Kasneje so se festivali močno razmahnil in v raznih jezikovnih priložnostih so dobili oznako, da so to prireditve za prikazovanje dosežkov različnih; navadno kulturnih področij.

Torej ni prav nič nenavadno, da so se tudi televizije odločile za prirejanje svojih festivalov. Že pri tistem davnem festivalu češenj so se pojavila različna mnenja, kakšen smisel ima

kratki igrani film

Celuloidni pritlikavec

Ranko Munitić

Če v veliki, trideset let stari družini filmskih vrst in rodov, zbranih pod skupnim imenom jugoslovanska kinematografija, obstaja nekaj, kar navadno imenujemo zaostal, nedorasel otrok, poganjek torej, ki ne dozoreva niti ne napreduje kot drugi — potem je hitro jasno, da ta, niti najmanj prijeten, vzdevek zaslužno pripada kratkometražni igrani proizvodnji.

Kajti, medtem ko sta animirani in dokumentarni film krepko napredovala in sta se celo uspešno kosala z najmočnejšimi svetovnimi tekmeči, ko je celovečerni igrani film občasno dal rezultate, ki so zaslužili še posebno pozornost — pa se je kratki igrani film razvijal na robu, bil je prepuščen slučajnemu interesu in stihijski inspirativnosti bolj kot pa kakšnemu sistematiziranemu delovanju ali kontinuiranemu interesu avtorjev in producentov.

Pred nami je poglavje, v katerem le redko kakšna izjema razprši gosto meglo poprečnosti, močvirje sterilnosti, tovor inertnosti in brezvoljnosti. V takšnem kontekstu je dovolj, če se spomnimo le vsega tistega, kar so nam pod etiketo kratkega igranega filma predstavili marca na letošnjem festivalu v Beogradu: naleteli bomo praktično na vse simptome in indikatorje stanja, v katerem ždi ta zvrst pravzaprav že dve in pol desetletji...

Na beograjskem festivalu smo videli 21 tovrstnih izdelkov. In od tega — niti enega dobrega! Nespretna rekonstrukcija realnih konstelacij (»Etida« Marike Milkovič, »Hahari« Nikole Stojanoviča, »Nedelja« Borivoja Ljubinkoviča, »Najlepši so dijaški časi« Željka Senečića), fantazmagorije, oropane poetičnega alibija in pomenske verodostojnosti (»Življenje je lepo« Bate Čengića, »Prva ljubezen« Jožeta Pogačnika, »Zračenje« Milorada Lakoviča, »Mestni park« Marijana Hodaka, »Do konca in nazaj« Mladena Jūrana, »Meduza sajana« Slavka Almažana), nedokončane ali simplificirane sekvence, ki kot da so iztrgane iz kakšnega daljšega igrano-filmskega

nesporazuma (»Mati« Ljiljane Jojić, »Ljudje z repom« Vladimirja Tadeja), odvečne parodije žanrskih prototipov (»Formula X« Dragoljuba Stevanovića), akademizirane in brezkrvne rekonstrukcije NOB (»Balada o neki zastavi« Vukomana Milovanovića, »Dekle z Biokova« Stjepana Čikeša), neokusne ekstravagance (»Lj-ubiti« Ratka Orozovića), neoplemeniteni portreti (»Xenia na gostovanju« Filipa Robarja-Dorina) in končno novi primerki operetno-kičaste serije Jožeta Bevca o nespretnem občanu Urbanu (»Harmonija v barvah«, »Najin sin« in »Sončni dnevi občana Urbana«)...

Enaindvajset več ali manj evidentnih strelov v prazno — med njimi je bilo mogoče le v dveh primerih slutiti nekakšne vrednosti — nekateri detajli v režiji Nikole Stojanovića in scenaristična zamisel Branka Čopića v Tadejevem filmu.

Toda tisto, kar predvsem jemlje pogum, ni toliko nizka kvaliteta rezultatov kot zgrešenost izhodiščnih premis vsakega od teh nesrečnih celuloidnih proizvodov.

To pa, povedano v enem stavku, pomeni, da se naši režiserji opredeljujejo za to zvrst predvsem brez pravega in zadostnega razloga. Kajti kratki igrani film ni vreča, v katero je mogoče stlačiti vse, kar ne gre v druge zvrsti.

Predvsem to ni v miniaturo prenešen, »pomanjšani« organizem celovečernega igranega filma — niti ni določen del (ena ali dve sekvenci) takšnega organizma. V odnosu do svojega dolgometražnega brata je kratki igrani film pravzaprav tisto, kar je novela v odnosu do romana: posebna, kratka oblika, katere vsi elementi (dramaturgija zapleta, karakterizacija likov, stilizacija dialogov, če so, končna poanta ter vizualna formulacija ambienta in prostora) so podrejeni drugačnemu, če lahko tako rečemo metaforično konciznejšemu in pomensko bolj sintetičnemu tretmanu. Kratki film je praviloma bolj izrazito stilizirana

struktura kot celovečerni, in to zato, ker časovna omejenost in simbolična posplošitev motiva zahtevata bolj prodorno metodo, ki ni obremenjena z opisi in psihološkimi detajli. Zato se tudi mora narativna, analitična oziroma faktografska širina dveurnega igranega filma umakniti pred intenzivnostjo homogene, celovite, pravzaprav enosmerne oblikovne nianse: kratki igrani film ni niti narativna niti opisno komunikacijska forma — ta film komunicira s pomočjo poudarjenih sintez, pojmovnih združevanj in jasnih simboličnih kristalizacij. V tej zvrsti ni prostora za podrobnejši prikaz spopada, za niansiranje značajev, moduliranje situacij: deset minut časa daje možnost za lirično anticipacijo, epsko tipizacijo ali simbolično poudarjeno stilizacijo. Toda popolno zapiranje pomenskega kroga je v tako kratkem času osnovni postulat, ki mora nujno vplivati na vse spremljevalne sekundarne dimenzije stvaritve.

Na drugi strani ni kratki igrani film nikakršen surogat eksperimentalnega kinestetičnega potenciala, čeprav ga prav kot takšnega skušajo pogosto predstaviti. Stilizirana igra igralcev (kot iz kakšnega naivnega, diletantskega igrokaza), teatralne vizualne predstavitve, nizanje zaprtih, umetno izforsiranih »metafor« brez kakršnekoli notranje zveze, vztrajanje na artificialnosti mizanscene v prizoru kot na domnevem pokazatelju dramskega in pomenskega »strnjevanja« — vse to bolj spominja na zastareli inventar filmanega ali »eksperimentalnega« gledališča kot pa na ikonografijo avtentično filmske veljave. Toda na žalost se prav takšna psevdo-sintetična metaforika najbolj pogosto pojavlja na domačem filmskem platnu prav v zvrsti, o kateri govorimo.

In končno je tukaj še nesmiselno prenašanje konkretnih življenjskih konstelacij v tkivo kratkega igranega filma, kar pomeni zamenjavanje »naravnega« dokumentarca z »umetnim« — to je tretja, nič manjša zabloda na tem področju.



- 1 Meduza Sajana, režija Slavko Almazan
- 2 Ljubiti, režija Ratko Orozović
- 3 Ljudje z repom, režija Vladimír Tadej
- 4 Občan Urban — Jože Bevc
- 5 Zračenje, režija Milorad Laković



Ker kot ni primeren eksperiment v formi, tako kratki igrani film tudi ne more biti medij dobrednega transformiranja »dejtvenega« v »pojmovno«, ni torej splošna formula, skozi katero je mogoče verodostojni fragment realnosti s pomočjo mehanične stilizacije spremeniti v globalnejši, z meditacijo obogateni pogled »od zgoraj«.

Vse to pa, ponovimo še enkrat, kaže ne le, da se ustvarjalno, temveč tudi pojmovno ustvarjalci ne znajdejo na področju kratkega igranega filma: tej zvrsti pri nas nenehno podtikajo nekaj, kar ni, nekaj, kar pravzaprav ni niti film kot takšen, kar pomeni, da tudi razen strelav v prazno ni pričakovati drugačnih rezultatov.

In prav zato ni odveč, če se spomnimo na tradicijo in na kratko pregledamo, kaj smo na področju kratkega igranega filma dosegli v zadnjih desetletjih.

Slučajno ali ne, dejstvo je, da gre za poglavje, ki se je pričelo kasneje od vseh drugih. Našo prvo kratko igrano točko je vpisal v jugoslovansko kinematografijo France Kosmač leta 1950 (»Zakaj ni toka?«), toda še dolgo je ostal osamljen, vse do leta 1955, ko sta se pojavila dva avtorja, ki sta izredno pomembna tudi za nadaljnjo rast te, kot tudi drugih kinestetičnih zvrsti. Gre za Babajo (»Ogledalo«) in Makavejeva (»Pečat«), ki sta tvorca prvih bolj kompleksnih struktur na tem področju jugoslovanske filmske ekspresije. Makavejev je delal v okviru »Kino kluba Beograd«, kjer sta leta 1957 posnela dva kratka igrana filma tudi Marko Babac in Kokan Rakonjac.

Babajin »Nesporazum« pa, ki je nastal leta 1958, je prvo remek delo te zvrsti, ki je nastalo pri nas: briljantno oblikovana in duhovita zgodba o mlinskem kamnu, ki je namesto avantgardnega kipa prišel na razstavo in vzbudil občudovanje »strokovnjakov«, je dejansko prvi relevantni argument za lapidarno, stilizirano, toda konkretno izostreno fizionomijo kratkega igranega zapisa.

Že leta 1959 (»Laket kot takšna«) pa je Babaja krenil po poti ekstremne stilizacije, kar pa se ni izkazalo za posrečeno. Leta 1961 so postali še posebno aktivni tovrstni raziskovalci v »Kino klubu Zagreb« (še posebej Mihovil Pansili), medtem ko je dal Ivan Martinac nekaj pomembnih prispevkov filmografiji »Kino kluba Beograd«. »Piove«, »Siesta« in »Ribe, ribe, kost« (Pansini) in »Sončnica« ter »Inocenti« (Martinac) označujejo torej trenutek redko čiste koncentracije ne toliko narativnih kot asociativnih, lirskih sozvočij, odlično prilagojenih materialu kratkega igranega modela.

Leto 1961 je postalo nekaj posebnega na koncu koncev še po zaslugi filmov »Labirint« Živojina Pavlovića in »Romance o solzi« Matjaža Klopčiča ter sicer neuspelih, toda indikativnih »igrokazov«, ki jih je za »Avalo«

realiziral Makavejev (»Eci, peci, pec« in »Pedagoška bajka«).

Leta 1962 so Babac, Rakonjac in Pavlović povezali tri svoje zgodbe v celovečerni omnibus »Kaplje, vode, bojevniki«, o kulminaciji celotnega kreativnega ciklusa beogradskega »Kino kluba« pa pričajo še filmi, kot so Rakonjčev »Krog«, Martinčev »Rondo« in »Romanca« Milorada Jakšiča-Fandže. Istega leta je Pogačnik naredil tudi »Dober dan«, Babaja »Pravico«, Mimica »Telefon« in Berković »Moje stanovanje« — vsako od teh del je pomemben prispevek k celoti: nove izrazne oblike v prvem delu, lucidna tematska nadgradnja v drugem in sijajna, ironična kondenzacija stvarnosti v tretjem so kvalitete, ki govorijo o pravi renesansi kratkega igranega filma.

Toda svoj najboljši kratki igrani film je Mimica posnel leta 1963: »Ženitev gospoda Marcipana« grand-guignolsko stilizirano parabolo, katere vrhunec pripada čisto filmskemu obratu, finalnemu umiku kamere za kulise, na čemer počiva iluzionistična »realnost« dela. Istega leta je Babaja posnel »Ljubezan«, Branko Majer duhovita »Vrata«, Jože Bevc pa je pričel s svojo serijo o občanu Urbanu. Leto 1964 je prineslo Majerjevo in Pejakovićevo »Razstavo«, 1965. pa »Sanjače« Puriše Džordževića, Majerjevega »Odvečnega človeka« in profesionalni debut Lordana Zafranovića — »Živela mladost«. Leta 1966 je Babaja svoj ciklus dopolnil s »Kabino« in »Plažo«, Stjepan Zaninović je pričel z duhovito serijo »Vodnik, bombe in...«, Dejan Djurković pa je posnel prvega od svojih »hermetičnih« eksperimentov »Anabelino stanovanje«.

1967. Zafranović se je podpisal pod film »Ljudje v prehodu II«, že naslednje leto pa pod svoje prvo remek delo »Popoldne — puška«, antonionijevsko prečiščeno vizijo dalmatinskega poletja in čudne igre s smrtjo, ki se začne na enem od dvorišč urbanega, betonskega labirinta.

Toda obdobje od leta 1968 do 1970 prinaša različne inovacije: Naško Križnar (»Beli ljudje«), Dejan Djurković (»Psihodelikt«, »Presajevanje čustev«, »V smeri začetka«), Nikola Stojanović (»V kuhinji«) in Vlatko Gilić (»Homo homini«), ne glede na večji ali manjši uspeh pomenijo ta dela sveže strujanje na tem v glavnem nepreverjenem področju.

Končno lahko od leta 1971 do danes naštejemo nekaj opusov, od katerih vsak predstavlja majhno zasebno poglavje, ene od mogočih modelnih elaboracij zvrsti, o kateri govorimo: Lordan Zafranović (»Ave Marija«, »Prvi valček«, »Mora«, »Predmestje«, »Sen«), Predrag Golubović (»Smrt kmeta Djurice«, »Tišina«, »Jožef Šulc«), Goran Paskaljević (»Legenda o Lapotu«, »Potomec«), Bogdan Žižić (»Potovanje«, Rajko Grlić (»Eno poje

drugo«) in Karpo Ačimović-Godina (»Zdravi ljudje za razvedrilo«) so nosilci tega polivalentnega gibanja, pa tudi Jože Bevc je v tem času posnel svoje najboljšo delo (»Čas«), prvi film iz serije o občanu Urbanu, v katerem gag in obrat izhajata iz filmskega, kinestetičnega medija, pa je zato tudi ostal dalj v spominu kot njegovi drugi filmi.

Po vsem povedanem kaže, kot da skačemo sami sebi v hrbet: kot da so vrednosti številnejše, kot smo želeli na začetku priznati. Toda občutek vara: nekaj odličnih in prav toliko dobrih filmov v tridesetletni proizvodnji ni niti mnogo niti zadovoljivo.

Toda vseeno so nekatera dela — »Nesporazum«, »Pravica«, »Ženitev gospoda Marcipana«, »Popoldne — puška«, »Moje stanovanje«, »Smrt kmeta Djurice«, »Zdravi ljudje za razvedrilo«, »Predmestje« itd. vzori, od katerih se je vselej mogoče česa naučiti. Seveda ne v mehaničnem, temveč v kreativnem pomenu. In tudi morali bi se: sicer bomo tudi prihodnje leto le mimogrede naštevali naslove in imeli v mislih bolj slabe kot dobre strani.

Ko pa smo že pri tem, je treba brez dvoma opozoriti, da so se naši najboljši kratki igrani filmi pojavljali zadnja leta predvsem v opusih mojstrov amaterjev: s tem, ko nadaljujejo specifično tradicijo izpred dvajsetih let, ki so jo inavgurirali Pavlović, Babac, Makavejev, Hladnik in drugi, afirmirajo številni ne-profesionalni ustvarjalci to zvrst na posebno avtentični način. Če omenimo le Ivana Rakidžića (»Poletje je prišlo v stanovanje mojega brata Čarlija«, »Koncert za dve dami in tretja svetovna vojna«, »Dekliška šola gospe Ane V«), Francija Slaka (»Ples mask«, »Om«), Ivana Obrenova (»Montaža atrakcij«) itd., smo mimogrede naštevali izredno pomembna dela, ki morda predstavljajo pravi vrh jugoslovanskega kratkega igranega filma, svobodnega in ustvarjalno navdihnjenega v tistem smislu, v kakršnem ga znajo uporabiti prav tisti profesionalci, ki so svojo kariero začeli kot amaterji (predvsem Zafranović).

Toda vzroki, zakaj kratki igrani film bolje uspeva na polju amaterske, iskatejske senzibilnosti kot pa na akademizirani ravni profesionalne kinematografije — to je že posebna tema, ki je verjetno tesno povezana z globalno pogojnostjo naše »sedme umetnosti«, in to mnogo bolj kot pa za specifični profil vrste, o kateri je bil govor.

Toda v vsakem primeru bi povezovanje vzporejanje in revalorizacija izkušenj prišlo še posebej prav: četudi morda ne bi do kraja »pozdravili« našega profesionalnega kratkega igranega filma, pa bi vendarle lahko postavili točno diagnozo njegovega slabotnega, »podhranjenega« guganja.

Potujoči igralci

(O Thlassos)

scenarij in režija: Theo Angelopoulos

glasba: Loukianos Kifalidis

fotografija: Georges Arvanitis

Igrajo: Eva Kotamanidou, Petros Zarkadis, Vanghells Kazan, Stratos

Pachis, Aliko Georgouli, Kiriakos Katrivanos Idr.

proizvodnja: Georges Papalios, Grčija, 1974—75.



Igralska skupina

Georges Tsifos in Maria Vassillou



Théodore Angelopolus



O grškem filmu pri nas le redkokdaj slišimo, zato je srečanje z njim prava izjema. Kljub temu, da posnamejo 15 do 20 filmov na leto, jih večina nikoli ne prestopi domače meje, poleg tega pa jih je približno polovica pornografskih, in imajo dokajšen komercialni uspeh (tudi v Parizu na primer film **Nenasiten**). Druge filme pa snemajo prijatelji in kolegi med seboj, ali pa jih podpirajo neodvisni producenti. Prav tem mecenom se mora zahvaliti novi grški film za svoje najbolj zanimive dosežke, med katere sodi tudi Angelopoulosov film **Potujoči igralci**.

Kljub temu, da smo se z delom tega, danes 40-letnega režiserja, pri nas srečali prvič, pa ga že dobro poznamo mednarodne filmske manifestacije, na katerih se je predstavil kot eden vodilnih sodobnih grških režiserjev. Svoj prvi film je posnel 1970. leta in se imenuje **Rekonstrukcija**, dve leti kasneje se je predstavil z **Dnevi leta 36** in nato še pričujoči film, katerega snemanje je trajalo vse leto, traja pa kar štiri ure. Že kot filmski kritik se je zavzemal za domače politične teme in to svojo zavzetost je tudi izrazil v svojih filmih. Za razumevanje je torej potrebno poznavanje polpretekle grške zgodovine, a tudi brez tega je, če govorimo o njegovem zadnjem filmu, filmski izraz tako izjemno čist in plastičen, da nas privlači že sama vizualizacija.

Skozi potovanje amaterske gledališke skupine Artides, ki v vsakem kraju igra en sam komad »Pastirica Golfo«, spoznavamo dogodke v Grčiji od leta 1939 do 1952. Film se začne s slednjim letom, ko se skupina vrne v kraj, kjer je bila pred davnimi leti — z leti se je njena zasedba zdesetkala in spremenila — in že preskočimo v leto 1939, tik pred okupacijo Italijanov, ko je dežela živela še pod diktaturo generala Metaxasa. Ta je svoj režim definiriral z besedami: »4. oktobra 1936 je postala Grčija antikomunistična, antiparlamentarna in totalitarna država. In zato naj Hitler in Mussolini, če se res borita za ideologijo, kakršno oznanjata, podpreta Grčijo z vsemi svojimi silami.«

V takšno razpoloženje, v katerem je vladala totalitarna oblast in kateri so se takoj v začetku vojne postavile v opozicijo napredne gverilske organizacije, manjše skupine, med katerimi so bile nekatere povezane s komunistično partijo, se vključijo tudi igralska družina z vsemi shajanji in razhajanji, ki jih pogojuje takšno politično ozračje.

Ni naključje, da nosijo posamezniki v tej skupini imena iz grške mitologije, kajti razvoj dogodkov skozi vrsto let prikazuje paralelo med tragedijo *Elektre*, *Oresta*, *Egista* in drugih ter tistih, ki v sedanjosti nosijo njihova imena.

Toda nikakor ne gre zgolj za sodobno različico Sofoklove tragedije in seveda tudi ne zgolj za fizična potovanja in premikanja po razburkani Grčiji, marveč predvsem za burne dogodke med drugo svetovno vojno, med nemško okupacijo, ob osvoboditvi in ob »krvavi nedelji« (3. decembra 1944), med državljansko vojno, do vlade skrajne desnice. Potujoča družina povezuje te dogodke, vključena je vanje, njeni člani so različno orientirani, razpada in se spet zbira, izgublja člane med gverilci, trpi ponižanja in lakoto, a potuje in potuje in igra. Vedno gledamo iste prizore na improviziranih odrih, preskakujemo dogodke pa povezujejo posamezni monologi, kakor da bi spremljali zbor iz legendarnih grških tragedij. V igro na odru se vpletajo zgodovinski dogodki, stara pastoralna grška igrlica postaja torišče političnih dogajanj, s katerimi se srečuje družina. Tem različnim ozadjem se priključuje še svojevrstna erotika, bolj natančno seksualnost, ki prepleta njihova življenja kakor stara tragedija (tako na primer *Orest* na odru ubije svojo mater in njenega ljubimca).

Grški film ne bi bil grški film, če v njem ne bi imela pomembne vloge tudi glasba. V njem so nanizane različne pesmi, ki s svojo kronološko pogojenostjo ilustrirajo posamezna obdobja, regije, predvsem pa se harmonično vključujejo s svojo vsebino v oris dogodkov na tej ali oni strani. Večina pesmi je grškega izvora od starih popevk, prek himne falangistov, patriotskih pesmi pa do ruskih, angleških in ameriških napevov, ki so jim dodajali svoje besedilo (na primer rojalisti eno, komunisti drugo).

Vsi ti elementi se združujejo v sijajno filmsko celoto, kakršne naša platna niso vajena. Kakor je v začetku zaradi nizanja dogodkov, ki se ne vrste v kronološkem redu, težko slediti nekakšni »zmedenosti«, pa se s časom in intenzivnostjo razvija film v prave brechtovske epske razsežnosti, v kateri kronološka linija nima nobenega pomena več. Začnemo pozabljati na igralce kot nosilce posameznih vlog, pred našimi očmi se spreminjajo v nosilce političnih dogajanj, v posredovalce teksta, prek katerega nas seznanjajo s preteklostjo in sedanostjo. Rdeča nit, ki vodi vse dogajanje, so različne okupacije in verjamemo režiserju in scenaristu, da sta se natanko držala zgodovine. V filmu se srečamo tudi z Angleži, s tedanjimi zavezniki, na zborovanju vidimo tudi ruske zastave. Seznanjamo se z gverilskimi skupinami, ki so bile komunistične, in spremljamo antikomunistične gverilce. Dogodkov je toliko, da o njih ne utegnemo razmišljati sproti, registriramo jih in šele nato sestavljamo kompozicijo. Epizode se vrstijo druga za drugo, vendar nikoli ne opazimo hlastanja v lovljenju časa, ne prehitvejo se, na platnu kljub tragičnim sekvencam vlada nekakšen zunanji mir.

Ko gledamo ta film, bi se pravzaprav lahko vprašali, zakaj se je avtor ustavil ob letu 1952, saj bi lahko nadaljeval vse do današnjih dni. Toda vprašanje je odveč, kajti skozni preplet časa in krajev vidimo tudi Grčijo današnjih dni.

Tudi del današnje Grčije so potujoče igralske skupine, kot so del Grčije njeni politični nemiri; tako se vse skupaj prepleta v harmonično celoto z ritmom, ki od daleč spominja na sirtaki: mirnosti, ki spremlja potovanje samo, sledi živahen preobrat, ponavadi tedaj, ko pride skupina do svojega trenutnega cilja.

Kakor je prvi del filma bolj posvečen posameznim akterjem, članom skupine Atrides, pa je drugi del bolj oris splošnih zgodovinskih dogodkov, skozi katere pa se še vedno prepletajo ideje posameznikov iz prvega dela, predvsem Oresta, edinega, katerega ime slišimo v filmu in ki avtorju predstavlja idejo revolucije. Ta junak je v filmu tudi najbolj izrazita in celovita osebnost, ki se bori za svoj cilj in zanj tudi umre (tudi ko vsi drugi položijo orožje, nadaljuje svojo vojno na strani komunistov, zaradi česar ga zapro in ubijejo).

Ko govorimo o dveh delih tega filma, pa ne smemo zanemariti še ene delitve: to pot na tri dele, ki jih med seboj povezujejo trije daljši monologi (neposredno v kamero, na »rampo« bi rekli in se spomnili na brechtovsko gledališče); prvi govori o porazu Grkov v Mali Aziji leta 1922, vendar ti dogodki niso neposredno vključeni v film, so le povezava z vsem, kar se bo dogajalo od leta 1939 naprej; drugi monolog spregovori o decembru 1944 in je pričevanje o »krvavi nedelji« (tedaj se je zbrala množica na trgu in brez opozorila so začeli streljati nanjo), kar vidimo tudi v filmu; tretji tekst pa pripoveduje o deportaciji na otok Makronissos.

Tem osrednjim tekstom, ki razdeljujejo film, se pridružujejo še drugi, na primer besedilo sporazuma z Varkizi (februarja 1945, ko se je končala državljanska vojna), nikakor pa ne gre zanemariti tudi besedil pesmi, ki niso le zvočna kulisa, marveč prav tako intenzivno pojasnjujejo dogajanja.

K vsem tem elementom filma sodi še odlična kamera, ki je sledila režiserjevim željam v kadriranju, menjavanju planov in se skladno ujela s spremenljivo svetlobo.

Kakor je film nenavaden v svojih zgodovinsko političnih hotenjih, je njegov finalni rezultat v harmoniji med igralsko družino, ki se giblje v prostoru in času in med dokumentarnostjo, izjemen in presunljiv.

Miša Grčar



Dogodek v avtokampu

(Dupont Lajole)

scenarij: Jean-Pierre Bastid, Michel Martens
 režija: Yves Boisset
 fotografija: Jacques Loiseleur
 glasba: Vladimir Cosma
 igrajo: Jean Carmet, Pierre Tornade, Jean-Pierre Marielle, Jean Bouise, Pascal Roberts Idr.
 proizvodnja: Sofraclma, Francija, 1974

Angažirani, družbeno kritični in politični film je že zelo zgodaj postal ena najbolj zelenih filmskih zvrsti; ne le zaradi tega, ker je bila njegova moč delovanja na zavest množic očitna, slejkoprej tudi zaradi posebne draži, ki jo je ustvarjalcem ponujal zaradi možnosti polemičnega odnosa do obstoječe stvarnosti. Kljub očitnemu delovanju filma na občinstvo v zatemnjeni dvorani in trdni veri v moč filma pri revolucionarni preobrazbi sveta, pa 80-letna zgodovina filma vendarle ne pozna primera, da bi neki angažirani film vzpodbudil množice h kakršnikoli revolucionarni akciji (za razliko od slavne predstave Auberove opere *La muette de Portici*, ki je dobesedno popeljala belgijske rodoljube na ulice, v boj za nacionalno neodvisnost). Predvajanje križarke Potemkin na Zahodu kljub strahovanju vladajočih režimov ni izzvalo niti najmanjšega ekscesa.

Ugotovitve, ki jih navajamo, ne želijo ilustrirati trditve o nemoči filma, o njegovi nezadostnosti, da bi ideje, ki jih avtor želi posredovati sodobnikom, doživele željeno učinkovito odmevnost. Razmišljanje v tej smeri terja vpraševanje o omejenosti moči filma zaradi njegovih povsem specifičnih lastnosti doživljanja. Dejstvo, da film deluje v zatemnjeni dvorani na principu identifikacije, ima svoje dialektično nasprotje v koncu predstave, ko se gledalec individualizira in ob prižgani luči vključuje druge mehanizme, vsekakor takšne, ki ne dovoljujejo več avtentične reakcije, najsi bo to gnev, radost ali kakršnokoli navdušenje.

Zdi se, da je prav v tej, v obravnavi političnega filma premalo upoštevani lastnosti filma, eden osnovnih nesporazumov, kadar ocenjujemo vrednost oziroma učinkovitost angažirane filmske umetnosti. Charles Ford imenuje to lastnost filma evolutivno za razliko od eksplozivnega delovanja medija, v kakršnega verujejo vsi, ki pričakujejo od filma plodno področje političnega delovanja.

Vrsta vprašanj, ki se porajajo ob presoji slehernega filma, ki mu lahko priljepimo etiketo družbene angažiranosti, političnosti ali karkoli drugega s področja ideološkega boja, velja tudi za film Yvesa Boisseta *Dogodek v avtokampu*.

Le da Boissetov družbeno filmski angažma sproža vsaj še dva sklopa problemov, ki, čeprav v izhodišču popolnoma različna, vendarle prispevata k odgovoru na osnovno vprašanje, ki si ga moramo ob njegovem filmu zastaviti — na vprašanje o odmevnosti oziroma učinkovitosti (družbeno, idejno pomembnega) sporočila njegovega filma.

Najprej: osnovni problem političnega filma je, da (družbeno) napredno idejo uokvirja v situacije in dramaturške okvire komercialnega (gledljivega) filma ter pristaja s tem na ves sistem mitov, polresnic, apriornih trditev in črno-bele polarizacije.

Drugič: kadar je radikalnejši (Godardov Nori Pierrot), avtomatično oži krog gledalcev, kar praktično pomeni, da prepričuje predvsem že prepričane istomišljenike, kar spet pomeni, da je njegova učinkovitost vsaj — vprašljiva; v vsakem primeru pa omejena.

Boisset je v kontekstu tega razmišljanja ilustrativen v več smereh. Že brez podatka, da je bil некоč kritik in polemik, ga oba filma, ki smo ju v zadnjem času gledali: Nič novega (R. A. S.) in *Dogodek v avtokampu*, opredeljujeta kot izrazitega aktivista, borca, ki mu je film sredstvo afirmacije določenih naprednih idej. Njegova izjava za ljubljansko televizijo ob letošnjem FESTU naravnost precizno opredeljuje njegov ustvarjalni program: »Tudi filmi, ki sploh nimajo namena biti politični, nosijo v sebi prevladujočo

ideologijo zahoda, kapitalistično ideologijo. Biti moramo budni in snemati filme, ki govorijo o problemih našega časa z levičarske pozicije... V nekem smislu je zame pomembnejše, da moje filme gleda desničarska publika, da jo vznemirijo. Pomembnejše, kot da jih gleda levičarska, opredeljena. Film je lahko orožje v politični borbi samo pod pogojem, da si skromen, se pravi, da snemaš filme, ki govorijo široki publikli, takšne torej, ki se približajo navadnemu človeku.«

Dogodek v avtokampu je film o rasizmu, o specifičnem aspektu rasizma, ki Francoze pogosto vznemirja, pa zanj slejkoprej nonšalantno ugotovijo, da ne obstaja (oziroma v manjši meri kot v nekaterih drugih deželah). Vendar Boisset kot dober režiser noče biti deklarativen.

Ne zanimajo ga posledice. Boisset išče gradivo v tistem življenjskem okolju, ki se v njem povprečen Francoz brez težav znajde. Snov mu je potemtakem monotonija vsakdanjega dne, četudi jo prenese v okvir počitniškega tabora, kjer junaki kot že leta doslej enolično preživljajo dopust. In po vsej verjetnosti bi se tudi počitnice, ki smo jim priča, končale podobno kot doslej, nevznemirljivo, kolikor ne bi protagonist, urejen, dobro situiran petdesetletnik začutil želje, da spremeni enolični razvoj dogodkov. Erotična sla kot metafora želje po preseганju odrevenelosti določenega načina življenja pa postane v Boissetovih rokah pomembno dramaturško gibalno, ki nenadoma (zaradi nesrečnega naključja) prične razkrivati posamezne plasti francoskega življenja: da je rasizem zgolj ena od manifestacij določene okostele miselnosti, je popolnoma razumljivo. Pomembno je, da zaprtost, ozkosrčnost, preplah eksistira kot potencialni naboji, ki lahko v vsakem trenutku eksplodirajo zoper vse, kar ruši navidezni mir, vsekakor pa ustaljeni red.

Boisset svoje delo opravlja zelo precizno. Njegova analiza stanja je subtilna, zaključki povsem nedvoumni. Kljub vsemu pa se ob tem njegovem filmu nazorno zastavlja vprašanje, eksponirano v začetku: katero občinstvo bo to analizo sprejelo. Ali bo predstavnik francoske male buržoazije, junak tega filma in prevladujoči del občinstva hkrati, hotel soočanje s situacijo, ki mu jo Boisset ponuja? Ali pa bodo že prepričani sloji francoske družbe ploskali Boissetovi pronicljivosti? Učinkovitost njegovega angažmaja ostaja torej vprašanje, ki zasluži posebno pozornost. Četudi sprejmemo Fordovo tezo o evolutivnem učinkovanju filma, težko verjamemo, da bo ta zrcalna podoba neke socialne plasti sprožila kakršnokoli refleksijo tam, kjer bi lahko učinkovala. Zdi se, da bo skromni, simpatični, delovni itd. Francoz ob filmu ugotavljal s Sartrom: »Pekel, to so drugi,« sam se v filmu ne bo hotel prepoznati.

»Prepričani« pa situacijo, ki jo Boisset prikazuje, tako in tako poznajo iz drugih virov. Film jim jo lahko le še znova potrdi.

Toni Tršar

Ženska pod vplivom

(A Woman under the Influence)

scenarij in režija: John Cassavetes
fotografija: John Cassavetes, Caleb Deschanel
glasba: Bo Harwood
igrajo: Gena Rowlands, Peter Falk, Katherine Cassavetes, Eddle Shaw, Marlo Gallo
produkcija: ZDA, 1974

Tudi na letošnjem FESTU smo lahko ugotovili nekakšno programsko monolitnost ameriškega filma, ko je večina prikazanih filmov ubrana na isto temo, seveda v različnih zornih kotih različnih avtorjev. Sicer je depasirano govoriti o monolitnosti izbora filmov za FESTOVSKI program, saj filmov ne pošilja posamična država, ampak spored oblikuje selektor FESTA, torej ne gre za nacionalne selekcije, ki bi bile bolj ali manj tematsko homogene, ampak je tak vtis zgolj slučaj. Verjetno pa po drugi strani to vendarle pomeni v širšem smislu neko prevalentno tematsko usmerjenost ameriške kinematografije, da je ta očitna tudi v samem vrhu najboljših nagrajenih in izbranih filmov.

Tako je pred nekaj leti večina festovskih filmov ameriške proizvodnje govorila o mamilih, s tega ali drugačnega zornega kota seveda, naslednje leto spet večina filmov o genocidu nad indijanskim življenjem na področju ZDA, letos pa je festovski gledalec lahko dobil splošni vtis, da se je lanska ameriška filmska produkcija pretežno posvečala horror-filmu oziroma šok-filmu, ali kakorkoli že imenujemo to vrsto filma. Videli smo sicer le nekaj tipičnih filmov iz tega žanra, vemo pa, da je lanska ameriška produkcija vrgla v promet celo vrsto teh filmov, ali pa je šok-efekte vključevala v filme drugih žanrov. Tako smo pač tudi letos lahko dobili vtis o tem, kakšne teme oziroma žanri so bili v preteklem letu modni in zato komercialni v ameriškem filmu.

Ne mislimo se spuščati v raziskavo, zakaj in čemu je potreben šok-film in ali je povprečen ameriški pa tudi evropski gledalec res že tako emocionalno otopel, da ga je treba šokirati s preračunljivimi efekti ali pa s skrajno fizično ali psihično eksistenčno stisko, da bo še reagiral in s tem pokazal interes za film, kar pa je bistveni namen filmske komerciale. Ugotovimo naj predvsem to, da je v lanski ameriški proizvodnji nekako v kontekstu s šok-filmom cela vrsta avtorjev uporabila motiv umobolnice in psihično strtega človeka, saj omračitev uma in institucija, ki naj človeka spet dvigne, pomenita v bistvu še večjo in skrajnejšo človeško eksistenčno stisko kot pa požar v nebotičniku ali potres ali morski pes. Zanimivo je, da so nekateri avtorji ravno na to tematiko uspeli ustvariti mojstrovine, ki smo jih videli tudi na FESTU, tako Miloš Forman »Let nad kukavičjim gnezdom« in pa John Cassavetes »Žensko pod vplivom«.

Johna Cassavetesa pozna naša filmska publika že izpred desetih let, ko smo si tudi pri nas lahko ogledali njegov prvenec »Sence« (Shadows). Film je bil pravo odkritje v letu 1961, saj je mimo Hollywooda Evropi odprl popolnoma nove aspekte na ameriški film. Ne samo formalno, ampak predvsem vsebinsko je Cassavetes obrnil list v ameriški filmski proizvodnji in je eden od začetnikov in utemeljiteljev neodvisne filmske produkcije v ZDA; z njim je tudi ameriški underground film pričel dobivati publiciteto in se je sčasoma newyorška šola oziroma vzhodna obala uveljavila kot antipod Hollywoodu.

Cassavetes je pravzaprav gledališki in filmski igralec in je vsa ta leta predvsem mnogo nastopal v filmih in tudi na TV, delal je z mnogimi znanimi režiserji v odličnih filmih, kot filmski režiser pa je v teh letih realiziral le nekaj filmov, ki smo jih pri nas komajda opazili. Njegov zadnji film »Ženska pod vplivom« pa spet pomeni kvaliteten vrh Cassavetesa režiserja.

Kot smo že omenili, je Cassavetes za temo svojega filma izbral mejno situacijo človeškega vedenja in bivanja, v kateri postanejo vprašljive vse vedénjske značilnosti posameznika in ko se detajlno analizira odnos okolice do posameznika. Seveda pa film ni narejen kot analiza psihičnih stanj, kot znanstvena disertacija o razvoju neke duševne bolezni ali, kot bi lahko pričakovali glede na našo zahodno civilizacijo, kot verna analiza vzrokov v družbeni



Peter Falk in Gena Rowlands

sredini, odnosov in karakternih posebnosti, ki naj vodijo v določeno pogubo in katarzo.

Film je tako rekoč le izsek ali več izsekov iz nekega širšega dogajanja, splet dogodkov in stanj, v katerih se dogaja tudi marsikaj nepredvidenega, kar ni direktno vezano na samo osrednjo temo emocionalnega zloma. Cassavetes se nam torej spet predstavlja kot ustvarjalec izredno širokega spektra in izjemne senzibilnosti. Gledalcu namreč pušča vtis, da za dogajanjem na platnu ni nikakršnega dramaturškega vodje, da je celotno filmsko dogajanje zgolj naključno, tako kot je tudi življenje samo nevezano in nelinearno, predvsem pa nepredvidljivo.

Film nas vpelje v družinski krog delavske družine s tremi otroki nekje na periferiji velikega mesta, menda je to celo Hollywood. Mabel je skorajda prisiljena stalno privzemati »vloge« nasproti okolici in igrati komedijo, če se hoče v tem svetu obdržati nerazdvojena in nedotaknjena pod toliko različnimi »vplivi«. Nick je dobrodušen, darežljiv in mehkega srca, po njegovem mišljenju je Mabel včasih »nervozna« in takrat počne neumnosti; z majhno pozornostjo in ostro besedo pa se vedno vse uredi. Vendar pa Mabel le ni tako uravnovežena: pitje in naključne zveze z moškimi, ki jih dosti ne izbira, so samo zunanji simptomi njenega vse težjega stanja in nerazumevanja njene sredine — počasi, vendar nezadržno drsi v popolno odtujenost in emocionalni zlom. Po vrnitvi iz umobolnice domov Mabel spet privzame eno od »vlog«, nato poskusi še s samomorom. Film se ob koncu nekako optimistično umiri, zato da bomo lahko razmišljali o ponovni eskalaciji histerije in norosti.

Na videz je film slučajnost, neizdelan in daje vtis enostavnega dokumentarca brez posebnega režijskega vodenja z mnogo tehničnimi poenostavitvami in celo kiksi, z namenom, da bi se gledalec bolj neposredno in brez estetiziranja potopil v opazovano sredino, da bi tudi on doživel šok in katarzo v tem direktnem kontaktu. V resnici pa je celotno filmsko dogajanje prežeto z neopazno in tembolj prefinjeno dramaturgijo. Cassavetes suvereno vodi filmsko dogajanje, odstranjuje nam nevidne tančice in odkriva plast za plastjo zapletene mehanizme psihe v situaciji eksistenčne stiske in osamljenosti. Prepletena atmosfera čustev, vlog in »vlog«, nedorečenih besed in akcij prej daje vtis neposrednega resničnega življenja kot pa umetno ustvarjene filmske metafore. Pri vsem tem pa Cassavetes pušča odprto izredno široko polje svobode, ki ga mora zapolniti in pokriti gledalec sam, kajti nič ni eksplicitno pojasnjenega, dokončno razumljenega in razkritega.

Gena Rowlands, ki igra Mabel, je temu splošnemu občutju dodala še eno dimenzijo. Njena igra je na meji stilizacije, vendar v najbolj pozitivnem smislu te formulacije. Saj je tudi režija sama zelo stilizirana, pa jo kljub vsemu čutimo kot izredno močno in enosmerno v svoji širini in odprtosti, brez nepotrebnih okraskov, girland, pentljic in blestivk. Igra ponekod celo že meji na odrsko igro, ali bolje rečeno: potencirana je tako daleč, da se gledalec prične direktno zanimati zanjo in da ravno zaradi te stilizacije lahko sam dodaja sicer abstrahirane drobne utrinke življenja, ki jih film zaradi omejene dolžine pač ne more v vsej širini predstaviti. Gena Rowlands je bila za to svojo vlogo predlagana za letošnjega Oscarja za najboljšo žensko vlogo. Cassavetes je zares neusmiljen: svoji filmski junakinji ni dopustil niti trenutka miru in sreče, okrutno jo »muči« do konca, skozi ves potek filma jo drži v napetosti in s tem tudi gledalca, ki ga je zavlekel v to sredino pretirane emocionalne intenzivnosti. Pravzaprav je v filmu celotno dogajanje nekoliko privzdignjeno in stilizirano, z enim samim namenom: še bolj odpreti srce sebi in gledalcem. Cassavetes je našel pravo mero: filmsko dogajanje je daleč pretirano in strogo natančno — vendar pa po drugi strani čisto in dostojanstveno.

Vsekakor ni enostavno zajeti in evidentirati vsa drobna bogastva tega vrhunškega filmskega dela, ki je vseskozi strogo kontrolirano in vodeno s strani svojega avtorja. Lahko le še enkrat ponovimo, da ta grenko resnična filmska parabola zasluži najvišjo in najširšo naklonjenost in priznanje, obenem pa zahteva gledalce odprtih src in velike širine duha.

Marjan Ciglič

Alice ne živi več tukaj

(Alice doesn't live here anymore)

scenarij: Robert Getschell
 režija: Martin Scorsese
 fotografija: Kent I. Wakeford
 glasba: Richard LaSalle
 igrajo: Ellen Burstyn, Kris Kristofferson, Billy Green Bush, Diane Ladd, Lella Goldoni Idr.
 proizvodnja: Warner Bros., ZDA, 1974



Ellen Burstyn (Alice)

Scorsesejeva »Alice« je, posneta 1974. leta, programsko startala v mednarodno leto žena, v atmosfero, v kateri je znaten del kinematografske publike upravičeno pričakoval novo, sodobno afirmacijo svojega spola ali pa čvrsto postavljen argument, zakaj te afirmacije ni deležen. Že v sami zasnovi filma je mogoče zaslediti (tudi komercialno) spogledovanje s postavljanjem nekih navidez novih, celo socialnih in socioloških hipotez in v tem pogledu zastavlja film eno samo vprašanje: kdo je opeharjen? Ali film, ki je hotel biti vendarle nekaj novega, ali publika, ki ji je pod videzom novega servirana stara šablona? Resda obstaja še tretja možnost, ki ironično namiguje na težnje po emancipiranem uveljavljanju ženske tako v njenem dejanskem življenju kot v mediju, ki naj to življenje na poseben, ustvarjal in sugestivni način zrcali v filmu.

Mikavno je slediti tej tretji možnosti, ki bi ji lahko rekli razmišljanje o liku ženske kot filmske junakinje. Začetek nekoliko preseneti: na mehkih gubah belega svilenega satina, z obvezno rdečo vrtinico, v dekoru, skratka, ki je uvajal ganljive filme z Normo Shearer, Bette Davies, Lillian Harwey in drugih tipičnih predstavnic usodnih žensk ali žensk — žrtev usode, se zapiše ime nove, sodobne junakinje Alice, Ellen Burstyn. Torej je konec stare, smešne šablone? Ne še takoj. Tudi uvodni kadri filma, vsi obarvani z rožnato večerno zarjo, nas povedejo v filmsko in življenjsko nekdanjost, ko nam predstavijo dekletce, ki je »hotelo postati nekaj«, »uresničiti svoj življenjski ideal«. Skok, ki ga zmagovito opravi samo filmska montaža, nam to milo dekletce čez trenutek pokaže kot ženo sredi tridesetih let, razočarano v zakonu, mater tipično sodobnega sina na pragu pubertete in vseh njenih muhavosti. Alice,

Ko Alice nepričakovano ovdovi, se odpre pot filmski fabulistiki, ki bi ji lahko rekli »popotni film«. Izredno hvaležna je, saj ji — mimo ideje — ni treba trdne, začetek in konec smotrno povezujoče filmske gradnje. Je nekakšen pendant dandanes nekoliko pozabljeni zvrsti filmskega omnibusa, povezavi samostojnih epizod v celovečerno filmsko doživetje. Takšnole nemirno potovanje iz kraja v kraj, ki predstavlja filmskega junaka v nove načine eksistence, medsebojnih odnosov, prilagajanja ali neprilagajanja, bližanja ali oddaljevanja zastavljenemu cilju, je za oblikovalca in za gledalca hvaležno filmsko tkivo, največ pa v njem

pridobi osrednji junak, saj lahko pokaže vse odtenke svojega življenja pred kamero.

Alice, ki je hotela postati pevka zabavne glasbe, se je poročila in monotoni, ponavljajoči se ritem vsakdanjosti, gospodinjstva, materinstva, zakonskega (ne)sožitja je ambicijam prekrižal račune. Ameriška žena, mati, gospodinja, postaja rekvizit, del opreme družinskega stanovanja ali hišice, konec je z njeno osebnostjo, z njeno individualnostjo. Ko je za Alice tega sivega obdobja konec, se ji v vabljeni luči približa spomin na mladostne ideale in zastavljene cilje. Vrnila se bo v mesto svoje mladosti in uresničila v mladosti zastavljeno željo. Postala bo pevka. In to, očitno, lahko postane samo v okolju, ki ji je to željo zbudilo. S sinom se odpravi na pot po širnem ameriškem podeželju, zaspani provinci in sproti služi denar za nadaljevanje poti. Sprva kaže, da bo šlo po njenem. Res se ji posreči prepevati v kavarni. To nam pokaže druga epizoda, ki nas obenem pouči, kako težko je pravzaprav očarljivi, odločni osebi, ki pa je žal ženskega spola, obvladovati nelepe ukane življenja. Simpatični, nerodni možakar, ki si skorajda izmoleduje njeno prijateljstvo, se izkaže za poročenega tirana psihopatske razdražljivosti in oblastnosti. Samo to je vzrok, ki film prestavi v tretjo epizodo. Alice se oddaljuje zastavljenemu cilju, postati mora natakara. In tukaj, v svojem življenjskem brezvetrju, spozna »novo« perspektivo — simpatičnega farmarja, ki se je prav zares pripravil poročiti z njo, prenašati muhe njenega pubertetnika in jo, nekoč, celo pospremiti v rodni kraj, kjer bo nemara le postala pevka.

Prebrisani Martin Scorsese nas je dve uri slepil s pravljico o emancipiranki in njeni težavni poti do popolne samostojnosti, potem pa jo položi na tisti trideset let stari mehki saten sentimentalnega ugajanja, na katerega je ob začetku filma zapisal njeno ime. Ne v življenju, ne v filmskem obravnavanju se za žensko ni v zadnjih tridesetih letih nič spremenilo. Kriva je ženska, ki otroško naivno vztraja pri fikciji nedosegljivega cilja, in kriv je film, ki ji še vedno ponuja isto rešitev — zakonski prstan. (Ob tem pa je Martin Scorsese pred nekaj leti uveljavil v »Vagonarski Berti« povsem drugačen lik ženske, žrtve družbenih razmer ameriške ekonomske krize, ki sprožajo v njej odpor, agresivnost in obup!)

Ko režiser domiselno, s številnimi značilnimi psihološkimi, akcijskimi in značjskimi nadrobnostmi razčlenjuje hierarhijo podeželja od malomeščanske vrtičkarske sosesčine do izgubljene osamljenosti v nič položenih krajeh, ko s srečno roko izbira interprete svojega itinerarja, nam da vsake toliko časa vendarle priložnost za razmislek, ki filmu vsekakor ni v prid. Kajti če ob teku filmskega traku skozi projektor misli uhajajo drugam, nista kriva projektor in trak, temveč tisti, ki je trak napolnil s sličicami, dialogom, glasbo. Če je hotel z vsem tem povedati, da je kljub parolam mednarodnega leta ženska v življenju in v filmu še vedno to, kar je bila, na ugajanje obsojen objekt, je to konvencionalnost povedal na zelo konvencionalen način, ki ga svežina igre, dialoga in humorna optimističnost vsakdanjosti ne dvigajo na bistveno višjo raven.

Če pa je hotel čisto praktično povedati, da se tudi v filmu zgodovina ponavlja, ker hočejo gledalci v vsakem obdobju imeti svojo dopadljivo, odločno plavalasko, se mu je pa sploh posrečilo. Vivat Doris Day! Ellen Burstyn (režiserjeva zakonska sopotnica) je po zunanosti, in po igalskem obsegu (igra — petje) naravnost idealna nadaljevalka zvezdniskega mita ter z njim povezanih »na kožo pisanih« vlog, ki so prirjene filmski pojavi Doris Day. Generacijska štafeta predaja se je tako posrečila, da je okronana z lanskoletnim Oskarjem za najboljšo žensko vlogo. Film kot tak pa je natanko tisto, kar je o njem povedal režiser: »Alice je film o ženski, ki ga je režiral moški.«

Stanka Godnič

ob FESTU

Za emancipacijo človeka

Simpozij »Žena v filmu« na Festu 76

Mirjana Borčić

Simpozij Žena v filmu v okviru FESTA je bila nekoliko zapoznala jugoslovanska filmska oddolžitev letu žensk, ki v naši deželi, kjer ima ženska zagotovljeno enakopravno vključevanje v družbena dogajanja, ni imelo tolikšen politični in družbeni učinek kot v deželah na drugačni stopnji razvoja.

Zato je bilo tudi popolnoma naravno, na so skoraj vsi jugoslovanski udeleženci v svojih prispevkih načenjali problem emancipacije človeka nasploh, enako moške in ženske, bolj kot pa opevali ženo kot izvor življenja ali večno mučenico. Svoja razmišljanja so usmerjali v iskanje človeka, ki naj bi se zavedal samega sebe in svoje vloge v družbi, skratka človeka, ki je sposoben živeti polno in bogato življenje, s katerim se potrjuje v celotnem svojem bistvu. Tako problem ženske emancipacije ni postavljen kot problem emancipacije ženske od moškega, temveč emancipacije človeka od tistih ekonomskih in političnih institucij, ki so zakoreninjene v preteklosti in so zato danes nesprejemljive. Zato status moškega, kakršnega smo prenesli iz preteklosti v naš čas, ponižuje enako moškega kot žensko, obenem pa je eden najbolj zaviralnih momentov glede na daljni razvoj odnosov med spoloma. Če se nam posreči to trditev dojeti v celoti, začnemo problem obravnavati v kontekstu ekonomskih, političnih in družbenih odnosov časa. S tem ne glede na stopnjo razvoja aktivno posegamo v proces emancipacije človekovega bitja. To je osvobajanje moškega in ženske od vseh oblik ljudske odtujenosti, ki so nastale kot proizvod konkretnih družbenih struktur in družbenih odnosov. V tem trenutku pa je potrebno poiskati prave vzroke te odtujenosti in način, kako jih premestiti.

Poleg znanosti je velika vloga pri odkrivanju tega dodeljena tudi umetnosti. Filmska umetnost, ki pa na življenje reagira dokaj hitro in je tudi eno od vplivnih sredstev v procesu preoblikovanja človekove zavesti, lahko veliko stori za preobrazbo odnosov med moškim in žensko, ali bolje povedano z besedami nekega udeleženca: »za odpravo moške

civilizacije v prid civilizacije človeka«. Družba se razvija, odnosi med ljudmi se spreminjajo (enako družbeni kot intimni), moški in ženska se v novih vlogah težko znajdetta. Prisiljena sta odstraniti pregrade, v katerem je bila moškemu dodeljena pravica in dolžnost vodenja, ženski pa določen položaj podrejenega. Začeti pa morata graditi svet enakovrednih. Pot od konstatacije nekega problema do odstranjevanja vzrokov in oblikovanja novega je zapletena.

Film ima pri tem lahko pomembno vlogo. Toda malo je filmov, ki govore o ženi takšni, kot je. Lik ženske na filmu, kakršnega smo vajeni, je vse prej kot naraven. Moški, ki je ponavadi tudi režiser in scenarist filma, ni sposoben dojeti ženske v njenem bistvu, temveč lik ženske prilagaja svojemu hotenju in predstavi žene, kakršno potrebuje on. Zato imamo galerijo likov matere, ki omogoča nadaljevanje rodu moškega, zveste in požrtvovalne soproje, dobrega tovariša in zadovoljujoče ljubice. Skoraj vedno ženska kot dopolnilo moškemu, ne pa kot samostojni akter v oblikovanju medčloveških odnosov. Popolnoma je popredmetena.

Najbolj problematično pa je, da se prav v filmih, ki so namenjeni široki potrošnji (komercialni, ne umetniški film), ponujajo modeli odnosov med moškim in žensko, ki so popolnoma podrejeni katoliškemu in meščanskemu načinu urejanja sveta. Torej prav tu, vključ v pomenu in vplivu, ki ga ima filmski medij na širok krog gledalcev, imamo največji družbeni deficit. Namesto umetnosti, ki vzpodbuja k napredku, imamo industrijo, ki ga zavira.

Če bi hoteli doseči popolno sliko življenja, bi morali najprej objektivno spregovoriti o moških. To pa pomeni zrušiti mit moškega, ki smo ga nasledili iz preteklosti. S tem se vračamo z prej izrečene misli, da je v urejevanju odnosov med žensko in moškim najvažnejše prav iskanje vzrokov njune odtujenosti in vračanje moškega in ženske človekovemu bistvu.

Nujno je, da se na takšnem sestanku govori tudi o ženski-filmski ustvarjalci. Tezo, da ni psihološko pripravljena za filmsko ustvarjanje, posebno režijo,

je na dokazih o pionirskem ženskem režiserskem delu od Mélièsa naprej zanikal priznani strokovnjak Charles Ford. Problem torej ni v ženski nesposobnosti, temveč predvsem v nepripravljenosti moškega, da ženski prepusti to delo. Ni slučaj, da se je kot zlata nitka skozi mnoge prispevke vlekla prav misel, da je moški, ki po zgodovinski logiki in tradiciji zaseda vodilna mesta, pripravljen ženski prepustiti vsako delo le, če ni družbeno pomembno. Od tod prav na področju filmske ustvarjalnosti naletimo na močne razmejite moškega in ženskega dela in prav tu močneje kot drugod čutimo, da se ženska, ki se želi na področju ustvarjalnosti uveljaviti, obravnava dokaj neresno, kot nekaj, kar ni v okviru normalnega. Najbolj se to čuti pri ignoriranju idej, ki jih prinaša ustvarjalca. Prav tu pa delamo največjo napako, ne v škodo samo ženski, temveč človeštvu nasploh.

Dejstvo je, da so moški v kljub priznani agresivnosti bolj pasivni v obnašanju do življenja kot ženske, ki ponavadi svoje življenje tudi bolj intenzivno žive v vsej njegovi preprostosti in naravnosti. Zato so ga tudi sposobne sprejemati v vseh odtokih. Iz tega bi se dalo sklepati (mnogi primeri to tudi že potrjujejo), da bi znale filmske ustvarjalke prinesiti v film tisto, kar tako pogosto pogrešamo — življenje v svoji naravni obliki. Ena od možnosti zaznavanja prave vrednosti človeka in njegove biti.

Prav to so nam ponujali filmi, ki smo jih gledali v okviru simpozija. Bili so to filmi, ki so jih posnele ustvarjalke iz vseh koncev sveta — od Skandinavije do Angole. V svojih filmih so kazale življenje, ki ga žive, kakšno naj ne bi bilo in kaj bi se dalo predrugačiti. Izognile so se izpovedovanju intimnosti in se obrnile skozi dramo ali satiro na družbeno področje. Torišče njihovega interesa so vprašanja bivanja v vsej razsežnosti — od boja za golo ekonomsko, politično in družbeno eksistenco (Angola, Švica), preko zahteve po statusu žene, ki se ne bi razlikoval od statusa moškega (Norveška, Danska), pa do krčevite potrebe po odkrivanju človeškega v človeku z vso grenkobo razočaranj (Švedska). Isto velja tudi za filme ustvarjal, ki so bili prikazani v okviru rednega programa. Gotovo je, da ženska — ustvarjalca izraža v svojih filmih prav tako svoj odnos do sveta, kot to delajo moški. Njena prednost je v tem, da ta svet bolj naravno občuti, da je z njim bolj povezana. Opazuje ga iz bližine in ga tako tudi prikazuje. Od tega se ne bi smela oddaljevati in se zatekati h konstrukcijam ali k teznemu filmu, kot je to storilo 12 ustvarjal, ki smo jih gledali na festivalu. Njena prednost je v tem, da ta svet bolj naravno občuti, da je z njim bolj povezana. Opazuje ga iz bližine in ga tako tudi prikazuje. Od tega se ne bi smela oddaljevati in se zatekati h konstrukcijam ali k teznemu filmu, kot je to storilo 12 ustvarjal, ki smo jih gledali na festivalu. Njena prednost je v tem, da ta svet bolj naravno občuti, da je z njim bolj povezana. Opazuje ga iz bližine in ga tako tudi prikazuje. Od tega se ne bi smela oddaljevati in se zatekati h konstrukcijam ali k teznemu filmu, kot je to storilo 12 ustvarjal, ki smo jih gledali na festivalu.

Mirjana Borčić

pismo iz Sarajeva

Točka nič

Nikola Stojanović

Govoriti o bosansko-hercegovski kinematografiji je v tem trenutku težko iz več razlogov. Med drugim mineva že tretje leto, odkar je bila popolnoma ustavljena proizvodnja igranih filmov. Do moratorija je prišlo spontano, potem ko je materialna varnost proizvajalcev vse bolj pešala, kasneje pa tudi na osnovi uradnih aktov s strani ustreznih institucij.

Maja leta 1975 je o idejnih in političnih vprašanjih razvoja kinematografije v BiH razpravljala tudi izvršni komite predsedstva CK ZK BiH. Poročilo s seje lapidarno opozarja na vse osnovne slabosti, ki so se nakopičile zadnja leta. Tako je med drugim rečeno, »da je kinematografija v BiH že dolgo soočena z resnimi problemi, objektivnimi težavami, pa tudi zelo resnimi subjektivnimi slabostmi.

Neurejeno stanje v kinematografiji, še posebej na področju igranega filma, pojavi delovanja mimo samoupravnih organov, razdrobljenost kapacitet, pomanjkljiva tehnična baza, pomanjkanje odgovornosti pri reševanju problemov, resne pomanjkljivosti v poslovanju, vse to je značilno za situacijo v kinematografiji in se negativno odraža v resnični umetniški ustvarjalnosti na tem področju.

Nakopičene slabosti so predvsem posledica nerazvitih samoupravnih odnosov na tem področju in nezadostnega vpliva združenega dela na družbeno vlogo in položaj kinematografije«, je rečeno v dokumentu.

Na drugi strani pa so ukrepi, ki naj bi pripomogli k ozdravitvi kinematografskega organizma, katerega je že načela gangrena, nenehno pod lupo preverjanja in korigiranja, tako da je bilo doslej predloženih, pa nato zavrženih, že več variant reorganizacijskega koncepta. Položaj bom rezimiral kolikor mogoče strnjeno.

Najstarejši kolektiv »Bosna film« (ustanovljen že leta 1947) je bil že več let predvsem v globoki finančno-materialni krizi, do katere je prišlo predvsem zaradi trmastega vztrajanja pri poskusih realizirati megalomanske projekte oziroma zaradi pretenzij z minimalnimi sredstvi doseči »hollywoodske« rezultate.

Drugi proizvajalec igranih filmov »Studio film«, ki so ga leta 1967 ustanovili sami filmski delavci kot neke vrste filmsko zadrugo, se ni dolgo držal dogovorjenega koncepta in se je kmalu sprevrgel v trdnjavo klasičnega producentstva, pa nato brž zašel v krizo.

Kot tretji proizvajalec pa se je pojavila še filmska delovna skupnost »Sutjeska — V. ofenziva«, ki je poslovala kot samostojna organizacija združenega dela pri »Bosna filmu«. Njeno materialno poslovanje je bilo v glavnem uspešno, predvsem zaradi dobre prodaje filma »Sutjeska« na tuje tržišče.

Relativno najbolje od vseh je stalo podjetje za proizvodnjo kratkometražnih in dokumentarnih

filmov »Sutjeska film«, kar pa je tudi razumljivo, saj je poslovalo proračunsko — kolikor denarja, toliko filmov, nekdanji sklad pa je praviloma 100-odstotno kril stroške proizvodnje za posamezni film.

Tudi to podjetje so ustanovili filmski delavci sami in pričakovati je bilo, da jim bo dalo zatočišče v trenutkih krize. Toda na žalost je v proizvodnem letu 1974/75, ko je nastopila kriza igranega filma, proizvodnja zastala tudi v tem podjetju — posneli so le dva filma. Nekoliko bolje je bilo lani, ko so posneli 14 filmov, s katerimi se je »Sutjeska film« predstavila na beograjskem festivalu meseca marca, in to s precejšnjim uspehom.

Eno z drugim, položaj je bil absurden: trije proizvajalci igranih filmov, pa v dveh letih in pol niti enega posnetega filma! Šest filmov, ki jih je sklad sprejel, je dve leti zapored ostalo v predalih avtorjev, najmanj toliko projektov pa so v tem času pripravili še drugi režiserji.

Če k vsemu temu dodamo še, da je tehnična baza »Bosna filma« v takšnem stanju, da ni več niti osnovnih pogojev za obdelavo filmov, dobimo popolno sliko nezavidljivega položaja, v katerem je bosansko-hercegovska kinematografija.

Zato je seveda prva misel logično vodila k integraciji razdrobljenih kapacitet in interesov. Termin **integracija** je dve leti lebdel kot potencialna čarobna formula, toda ko bi moralo na začetku letošnjega



1
2
3
4
5



- 1 **Časna Izjema:**
Pet minut raja, režija Igor Pretnar
- 2 **Nova pota:**
Horoskop, režiser Bora Drašković
- 3 **Prvi uspeh:**
Crni biseri, režiser Tomo Janić
- 4 **Eden zadnjih filmov:**
Cvetni prah, režiser Nikola Stojanović
- 5 **Superspektakel:**
Sutjeska, režiser Stipe Delić



leta priti do realizacije, je prišlo do naglega preobrata. Ker banke niso podprle predloga za poravnavo dolgov »Bosna filma« in »Studio filma« (skupaj okoli štiri stare milijarde), je bilo sklenjeno, da gresta obe podjetji v stečaj. Za proizvajalca celovečernih in kratkometražnih filmov je bila tako inavgurirana »Sutjeska film«, ki naj bi se združila s FRZ »V. ofenziva«.

Za generalnega direktorja je bil imenovan Slobodan Jovičić, dosedanji direktor »Sutjeska film«. Republiška kulturna skupnost je objavila razpis za nove projekte (do konca marca), toda rok so podaljšali, kajti še vedno ni povsem jasno, kako bo in kako naj bi poslovalo novo podjetje.

Vsa situacija je seveda vplivala tudi na moralo filmskih delavcev, ki je resno omajana. Nekateri so dokončno zapustili film, mnogi pa so se priklonili televiziji. Številne so seveda tudi dileme v zvezi z repertoarjem — kako ga realizirati, na čem ga snovati, koliko filmov posneti vsako leto?

Skupna sredstva, ki jih je kulturna skupnost namenila filmski proizvodnji, znašajo okoli milijardo starih dinarjev, kar pomeni, da bo mogoče posneti letno največ dva celovečerna filma, in to ne predraga in ne preveč ambiciozna.

Seveda je povsem upravičen strah, da to v nobenem primeru ne bo zadovoljilo ambicij filmskih ustvarjalcev v tej sredini, še posebej če omenimo, da ima že prvi resni kandidat za sredstva, projekt »Partizanska eskadrila« Hajrudina Krvavca pretenzije, da bo superspektakel v pravem pomenu besede. Nekateri vidijo v tem nevarnost, da se bo nadaljevala ena od tendenc, ki so svoj čas pripeljale do materialne krize. Kajti znano je, da so bili prav v sarajevskem centru realizirani najbolj ambiciozni projekti, ki so rekonstruirali slavne bitke iz NOB začevši s »Kozaro« in »Bitko na Neretvi« Veljka Bulajića prek »Konjuh planinom« Fadila Hadžića do »Sutjeske« Stipe Delića, pri čemer pa so bili stroški omenjenih projektov redno večji od ustvarjenih dohodkov.

Ob vsem tem pa je opazna tudi tendenca, ki je skoraj dve desetletji ogrožala nastanek avtentične filmske proizvodnje pri nas — vsi naštetih režiserji so bili gostje iz drugih filmskih centrov. Tega »polkolonialnega statusa« bosanskega filma niso razbili niti prvi uspehi domačih režiserjev (npr. »Črni biseri« Toma Janiča), vtisa pa, da je šlo za neupravičeno konjunkturo uvoza režiserjev, niso mogle bistveno spremeniti niti redke častne izjeme (recimo Igor Pretnar s filmom »Pet minut raja«). Šele v drugi polovici šestdesetih let so bili domači ustvarjalci deležni več zaupanja in prav tedaj je bosansko-hercegovska kinematografija doživela tudi svojo najbolj plodno fazo. Do konca šestdesetih let so snemali svoje prve filme, ki so napovedovali rojstvo specifičnih avtorskih svetov, režiserji: Kravac, Šipovac, Drašković, Filipović, Čengić, Stojanović, Idrizović.

Toda na začetku sedemdesetih let so se refleksi splošne idejne in materialne krize jugoslovanskega filma odrazili tudi na proizvodnjo v tej sredini.

Ko je prišlo do iskanja in kvalificiranja vzrokov, ki so pripeljali do krize, je prišlo do nesporazumov. Na primer — prišlo je do izenačevanja negativnih stranskih pojavov na idejnem področju s pojavom avtorskega filma, kar je bila vsekakor bistvena napaka. Težišče problema pa je bilo predvsem v tem, da ni bilo prave koordinacije, kar zadeva sodelovanje in odločanje na liniji producent—avtor—sklad, pri čemer pa so imeli svoj delež tudi neuskkljeni odnosi z distributerji in kinematografsko mrežo. Poleg tega svobodni filmski delavci niso imeli nikakršnih samoupravnih pravic v organih producerskih hiš, tako da dejansko niso mogli vplivati niti na repertoar niti na proizvodnjo.

Osip kadrov v združenju filmskih delavcev je pripeljal do tega, da so nekateri poklici postali deficitarni, nekateri pa so celo povsem izginili. Toda na drugi strani je število filmskih delavcev (55) še vedno tolikšno, da ni vsem

zagotovljeno niti delo niti letni zaslužek. To je seveda izzvalo vrsto negativnih posledic in zapletov, predvsem kar zadeva socialno zavarovanje in pokojninsko zavarovanje filmskih delavcev.

Zato si je združenje filmskih delavcev to pot prizadevalo za neposredno vključitev v proces organiziranja nove kinematografske strukture in čeprav ni povsod ustrezno zastopano — v skupščini republiške kulturne skupnosti ni na primer niti enega filmskega delavca — pa je vendarle uspelo vsiliti svoje probleme kot bistvene za razvoj kinematografije v naši sredini, kar vendarle daje določeno upanje, da bo novo enotno podjetje in pravkar ustanovljena enota za kinematografijo pri kulturni skupnosti pričelo z delom v znamenju določenega, čeprav ne tudi prevelikega optimizma.

teme

Vprašanje kritike

Aleš Erjavec

Vprašanje filmske kritike se v zadnjem času postavlja z vso potrebno in nepotrebno aktualnostjo. Potrebno, saj je vpraševanje kritike po svojem bistvu in smotru vedno aktualno in pomeni tudi določeno njeno zrelost, še toliko bolj dandanes, ko gre pravzaprav za prevrednotenje, določitev in predvsem zastavitev nekaterih ključnih — zavestnih ali ne — ciljev slovenske kulture. Gre torej za bistveno spremembo značaja kulture in vseh spremljajočih pojavov.

Film pri tem nikakor ni izvzet, še toliko bolj ne, saj je eden najbolj komunikativnih medijev in umetniških zvrsti. Seveda pa vzporedno s spreminjanjem odnosov in samega značaja filma prihaja tudi do sprememb v filmski publicistiki, se pravi tistem metajeziku, ki je bil vse do nedavna (in pravzaprav še vedno je) zelo poljuben in res silno podoben razmeram v kinematografiji.

Osnovna pozitivna lastnost sedanje težnje po vrednotenju in določevanju filmske umetnostne kritike kot najširšega dela filmske publicistike, je torej v tem, da se je to vprašanje enkrat jasno in odločno zastavilo in da se je filmska kritika končno začela spraševati kaj pravzaprav je, s tem pa že delno izstopila iz tistega samodejnega toka dogajanja v katerem je bil proces pravzaprav le polovičen: kritika je bila bolj ali manj uspešna refleksija filma, medtem ko refleksije o sami kritiki ali kritikah, oziroma kritiki na splošno, ni bilo. Pri tem pa seveda ne smemo pozabiti obrobnega značaja filmske kritike v veliki večini časopisov in revij.

Nepotrebna aktualnost takšnega vpraševanja pa se kaže v tem, da je večji del iniciative za razčiščenje vprašanja kritike prišel »od zunaj«, se pravi, da je kritika ostala predvsem prejemnik nekih spodbud in vprašanj, na katera pravzaprav ni vedela odgovora. Gre torej za pomanjkanje zavesti o krizi in vprašljivosti kritike same, ki se je kritika sama očitno ni zavedala.

Nimam se namena poglobljati v to vprašanje, saj bi zašel predaleč,

poleg tega pa je moje poznavanje te problematike vse prepovršno, da bi se upal o njej soditi. Predvsem pa za vprašanje kritike v zastavljenem smislu ni bistveno.

Če govorimo o kritiki, takšni kot je, mislim da sta zanjo bistvena predvsem odgovora na dve vprašanji, ki sta sicer bili aktualni že tudi v preteklosti, ki pa sta se sedaj zastavili z vso potrebno silo, vsaj v primeru, da gre za to, da se kaj spremeni. Ob tem pa mora biti jasno, da njuna takšna ali drugačna realizacija krepko presega moči same kritike, čeprav ne v tolikšni meri, kot bi si morda želeli misliti.

Ti vprašanji ali bolje problema sta: I. Kritika mora ugotoviti, **kakšna** naj bo, oziroma hoče in more biti, kakšen značaj naj ima in II. določiti mora svoj status znotraj obstoječih informativnih sredstev, predvsem ugotoviti, kakšno vlogo hoče imeti.

Obe vprašanji sta seveda povezani, oziroma sta le dve plati istega problema, zato med njima tudi ni hierarhičnega odnosa. Vem, da sta vprašanji tudi zastavljeni nekoliko naivno, saj ko rečemo »kritika«, v resnici mislimo tistih nekaj desetih ljudi, ki o filmu pišejo, bolj ali manj strokovno in bolj ali manj pogosto. V tem prispevku se bom skušal dotakniti predvsem prvega problema, oziroma njegove rešitve, medtem ko sem drugega navedel predvsem zaradi sistematičnosti, saj sta oba nerazdružno povezana. Z drugim vprašanjem bi se moral tudi ukvarjati nekdo, ki to področje pozna bolje kot avtor tega spisa.

Če se vprašamo, kaj je pravzaprav filmska kritika, dobimo množico odgovorov. Lahko jo interpretiramo kot impresijo vidnega filma, kot umetniško preinterpretacijo, analizo, etično in družbeno oceno, pedagoški nasvet ali kot utilitarno politično sredstvo. Kritika je vse to in več. Je informacija, prosvetilev, poglobitev, usmeritev, nasprotno mnenje. Govorim seveda o obstoječi filmski kritiki. In takoj smo postavljeni pred vprašanje: pa je pisec film pravilno razumel, oziroma sem ga pravilno razumel jaz sam? Najdemo se znotraj problema, ki se javlja ob vsakem spoznavanju: je pomen subjektivna ali objektivna lastnost?

Pripada delu ali pa ga mi vanj vnašamo? Vprašanje seveda ni nuvo, v modificirani obliki ga najdemo že pri Platonu in Aristotlu, in sicer (kar se umetnosti tiče) v njenem nasprotnem pojmovanju bistva umetnosti: ima umetnost bistvo izven sebe, je le deležna tega bistva (in pomena) ali pa je bistvo »in res« njej imanentno? Brez pomena bi bilo nadaljnje vpraševanje v tej smeri.

Lahko pa predpostavimo, da velja oboje: film ima svoj pomen, ki pa ga mi spreminjamo in dopolnjujemo, končni doživljaj pa je interferenca polov subjekt — objekt, oziroma gledalec — avtor (film).

Odnos, katerega določitev se mi zdi nujna za razjasnitev značaja (in delno tudi vloge) kritike, je odnos umetnostna kritika—teorija. Jasno je, da ta dva načina refleksije o umetnosti izvirata iz istega korena — človekovega vpraševanja, reflektiranja umetniškega objekta, in to tako, kot ga sam doživlja in spoznava. Če se omejimo na najsplošnejšo opredelitev umetnosti kot oblike človekove ustvarjalnosti, izražanja samega sebe, vernejšega, globalnega razumevanja in dojetanja sveta — in tudi film razumem predvsem kot umetnost — se seveda vprašanje omenjenega odnosa konča v tistem izvornem vpraševanju človeka o sebi samem, ki mu na splošno pravimo filozofija.

Vendar pa mora tudi ta nujno nekje temeljiti, imeti neko sredstvo preverjanja. Vulgarno povedano ima v marksistični misli to vlogo praksa, čeprav tudi ta nosi posebne oznake in je organsko povezana s teorijo.

Gotovo pa velja nekaj: vsaka refleksija mora nujno izhajati iz konkretnega empiričnega materiala, saj šele na tej osnovi lahko postane preverljiva in resnična. Lep zgled tega lahko v mnogih pogledih predstavlja Heglova Estetika. Ni moj namen poglobljati se v filozofijo, a ta uvodna skica se mi zdi nujna za kakršnokoli utemeljevanje kritike, predvsem pa filmske kritike.

Kajti kritika predstavlja tisti vidni, najbolj dostopni vrh teoretske refleksije; vendar pa ne tudi najvišje kot najpopolnejše, najjasnejše in najbolj argumentirane, marveč kot vrh, ki ne pozna svojega vznožja, drevo, ki ne pozna svojih korenin in jih dostikrat označimo kot metafiziko, ideologijo ali kaj tretjega.

Najočitnejša je gotovo ideologija v izvornem Marxovem smislu kot napačna zavest, kot obstoječa nereflektirana misel dobe in družbe.

Ravno zato ker kritika nima stika s tem svojim vznožjem, se pravi se ne zaveda temeljev in sten, ki jo obkrožajo, tudi ne more biti dosti drugačna, kot je. Kajti kritika je ves čas paradoksalna: biti bi morala teoretsko podkrepjena, a pisec teoretik se ne ukvarja s kritiko.

Če torej postavimo neko strokovno hipotetično lestvico, stoji najnižje kritik in najvišje teoretik. To je seveda v mnogočem poenostavitev, saj je nekdo lahko tudi oboje. In ne najmanj pomembno je tudi to, da razpolaga kritik z izrednim empiričnim gradivom ter izbrusenim okusom, čeprav mnogokrat neargumentiranim.

Eno izmed izhodišč slovenske ljudske misli je reklo: pameten je tisti, ki zna komplicirano reč enostavno povedati.

To drži le v primeru, ko imamo opraviti z žargonom, ki ga je analiziral že Th. Adorno in ki se ravno tako bohoti tudi pri nas. Nujno pa je razločiti med praznim besedičenjem

in strokovnostjo, kajti večina stvari, ki jih povemo poenostavljeno, s tem izgubi na globini. To velja tudi za filmsko publicistiko. Ravno zaradi svojega poenostavljajočega značaja (ki pa ni nujno tudi slabši) ima filmska kritika praviloma — vsaj kratkoročno — med ljudmi dosti večji vpliv kot teorija. Razpolaga tudi z množičnimi mediji, zaradi konkretizacije trditvev pa je tudi konfrontacija z njenimi stališči neposrednejša. Ob vsej želji po teoretski poglobljenosti in utemeljevanju kritike pa se najdemo pred drugim problemom, ki je povsem praktične narave. Kako naj se namreč kritik na ozkem prostoru, ki mu je namenjen v časopisu ali reviji (z redkimi izjemami) »razpiše« o filmu, kako naj utemelji svoje trditve, saj mu odmerjeni prostor to navadno onemogoča. Takšna zahteva je uresničljiva le v popolnoma drugačnem pojmovanju značaja in pomena filmske kritike, ki pa bi s tem pravzaprav tudi postala nekaj močno drugačnega od kritike sedanjosti, na osnovi katere gradimo naš pojem, oziroma bolje občutek o tem, kaj kritika je.

Drug problem pri uresničevanju takšne vizije kritike je sam značaj njenega predmeta, to je filma. Najbrž ni naključje, da imamo lahko strokovno in poglobljeno likovno ali glasbeno kritiko; že sam medij zahteva abstraktniji pristop in isto velja seveda tudi za gledalce in poslušalce same. Navedeni umetniški zvrsti sta še vedno »visoka« umetnost v primerjavi s filmom.

Problem je predvsem splošno kulturni ter zahteva temeljni premik v samem pojmovanju in vrednotenju filma, saj šele na tej osnovi lahko tudi filmska kritika postane bistveno drugačna. In seveda je omenjena lastnost v precejšnji meri (zgodovinsko gledano pa sploh) povzročena s samo kvaliteto, oziroma značajem filma.

Za željeno spremembo v filmski kritiki je torej potreben drugačen pristop celotne družbe k filmski problematiki, ideološko prevrednotenje filma in spremenjena vloga filmske kritike v sredstvih obveščanja. Šele te tri spremembe bodo povzročile tudi trajnejšo spremembo filmske kritike.

Te spremembe in težnje morajo biti trajne, kajti ves čas se moramo zavedati tistih dveh milijonov, ki stalno ogrožata vsakršne tovrstne pridobitve s svojo neštevilčnostjo. Filmska kritika je le ena sfera — in to razmeroma majhna sfera — kulturnega življenja in vsakršno izolirano delovanje, zahtevanje ali vplivanje, dolgoročno gledano, ne more voditi nikamor, če ostane omejeno le nanjo.

Namenoma nisem do sedaj kaj dosti govoril o idejnem značaju filmske kritike. Na splošno se zahteva, naj bi bila kritika marksistična. Pri tem pa je potrebno predvsem dvoje: ugotoviti, kaj je to marksistična kritika in za kakršno vrsto oziroma smer marksistične kritike nam gre,

in drugič, v čem je **prednost** marksistične kritike, se pravi, zakaj naj bi bila ravno marksistična kritika boljše od kakšne druge. Dokler ti dve vprašanji nista pojasnjeni, je vsakršno govorjenje in zahtevanje marksistične kritike naivna iluzija, ki se ne bo uresničila, saj nima nobene miselne zaslombe in osnove. V zgodovini je bilo več tipov marksistične kritike ali boljše estetike, ki so v svojem bistvu vsi izhajali iz konkretnih družbenih pogojev. Pooktobrska sovjetska kritika se razlikuje od estetike Ždanova, tako kot se tudi predvojna zahodna estetika bistveno razlikuje od sodobnih marksistično usmerjenih zahodnih mislecev. Če pa že kritiziramo stalinistične težnje v odnosu do umetnosti, se moramo zavedati, da so ves čas prisotne v vsaki socialistični družbi in tudi v vseh nas, odvisno pač od interesov.

V tistem poenostavljenem pomenu, ki nam je vsem bolj ali manj lasten, je to težnja po administrativnem vodenju in usmerjanju kulture in predvsem umetnosti ter zahteva po takšni umetnosti, ki bi se omejila na golo informacijsko in predvsem agitacijsko funkcijo, ki bi izražala le brezkonfliktnost, skratka, konec zgodovinskega razvoja. Mislim, da umetnost ne more imeti te vloge, če hoče ostati kvalitativno to, kar je, oziroma to razvijati in da tudi filmska kritika ne more služiti kot podaljšek tovrstne vloge. Na drugi strani pa sodobna, polpretekla in pretekla zahodna misel še vedno bistveno vpliva tudi na naše mišljenje, saj smo iz nje izšli in smo v njej v pretežni meri še tudi danes. Nevarno je apriorno zanikanje raznih zahodnih filozofskih ali socioloških smeri, saj to ne izraža naše premoči, temveč kvečjemu naše nepoznavanje. Pri tem gre res za to, kar je večkrat omenil Boris Majer, da podamo kritiko in prikažemo alternativo, ki presega kritizirani fenomen. A na žalost pri nas — vsaj v kritiki, v filmski kritiki pa sploh ne, sploh pa ne v Sloveniji — takih poskusov do sedaj še ni bilo.

Ta misel vključuje seveda tudi mnenje, da vse te smeri vsebujejo mnogo novega, resničnega, da dostikrat mnogo več kot pa različne potvorbe marksizma ali naivni pristopi k njemu v obliki ozko političnih teženj ali mišljenjske zaprtosti. Prednost marksizma lahko opredelimo kot pristop, ki je vseskozi kritičen tako do svojega predmeta kot do sebe samega, se, heglovske rečeno, ves čas odkriva v svoji negativnosti in preseganju samega sebe (a seveda ne kot neprekinjen dvig, saj to ni možno), ki ima svojo podlago in izhodišče v historičnem materializmu, pri čemer pa le-tega ne razume kot mrtev kamnit temelj, ki naj pomeni sklicevanje na končno resnico, temveč kot živ organizem, ki skozi svoja nasprotja dosega resnico in jo vedno znova presega ter zavrača.

V enem svojih spisov pravi Roger Garaudy, da bi bilo zaželjeno marksistično prepričanje pisateljev; ne zato, ker bodo potem boljši

pisatelji, temveč zato, ker bodo lažje spoznali temelje sveta, ki ga prikazujejo. Če to misel delno spremenimo in nadaljujemo: zaželen bi bil marksistični pristop filmskih kritikov. Zato morda še ne bomo dobri kritiki, a najbrž bomo imeli večje možnosti za to. Pri tem pa je seveda nujno, da nekoliko poglobljeno opredelimo sam ta marksistični pristop. Moralo bi biti jasno, da brezkompromisno pozivanje na kateregakoli avtorja iz zbirke zahodnih ali vzhodnih marksistov-estetov nima nobenega smisla. Tudi samo geslo »nazaj k Marxu« ne pove mnogo, čeprav mislim, da bi to lahko bila možna pot.

To seveda ne pomeni aplikacije sodobnih problemov na Marxove citate — pri vprašanju filma bi bilo to še posebej težko — saj se je to še pri najsplošnejših vprašanjih pokazalo kot napačna in neplodna pot.

Še toliko manj pomeni to vračanje na citate Lenina, ki so še posebno zavarujoči. Pomeni lahko le tisto, kar je Karl Korsch označil kot bistvo Marxove metode: kritika. Ne kritika obstoječega sistema, temveč kontinuirana kritika, kritika vseh oblik zavesti, ki se ves čas ideologizirajo, zginjajo v pozabo in postajajo tisto pasivno jedro, ki se ga nihče ne dotakne, ker se ga ne zaveda, ter kritika sebe in svojih stališč. In kakšno zvezo ima to s filmsko kritiko? Mislim, da precejšnjo. Kritika lahko doseže kvalitativen skok le, če zajema mišljenje sedanjosti in preteklosti, in to vseh smeri, mnogokrat tudi iz tistih, ki niso marksistične v ideološkem smislu. S tem mislim predvsem strukturalizem in fenomenologijo z njenim eksistencialističnim nadaljevanjem. Predvsem prva smer je ustvarila presenetljiv znanstven aparat, ki pa so ga doslej uspeli uporabiti le ruski strukturalisti in nekateri francoski in jugoslovanski pisci. Edino s teoretsko in empirično poglobljenostjo filmska kritika res lahko postane to, kar naj bi bila — reflektirano in argumentirano razmišljanje in analiza filmskega fenomena v njegovi posamični, posebni ali občji obliki, pri čemer pa so vmesne krize nujne in potrebne, saj omogočajo potrebni zagon za premik v drugo in morda tudi višjo sfero.

Anette Michelson

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

teorija

Film in radikalna težnja

Anette Michelson

Tako kot zgodovina revolucije je tudi zgodovina filma v našem času kronika upanj in pričakovanj, vzbujanih in zastalih, skušanih in prevaranih. S filmom sem se seznanila ter ga vzljubila v mestu, ki je bilo tradicionalno zavetišče in drastično takih upanj in pričakovanj, v mestu, ki ni le politično in intelektualno filmsko. Enostavno povedano, razdaljo središče svoje dežele, temveč tudi med Place de l'Opéra in studiji v Joinvillu se da premostiti s podzemno železnico in za to ni potrebno transkontinentalno letalo.

To osnovno dejstvo je pravzaprav odločilno za velik del tistega, kar sem imela sploh povedati o večini stvari. Mimo tega pa določa prvine neke splošne, dasi nekoliko neuglajene, metafore o mojem današnjem prizadevanju. Govoriti o filmu in radikalni težnji pomeni nujno priklicati v spomin primere konvergence in disociacije.

Najprej dve ugotovitvi, ki nista moji, temveč plod dela dveh oseb z dokaj različno duhovno in poklicno naravnostjo, ki sta delovali v razdalji skoraj dveh generacij. Prvo je zapisal leta 1933 Benjamin Fondane, levo usmerjeni pisatelj in kritik, ki je še mlad umrl v nemškem koncentracijskem taborišču. Takole pravi:

Z vsjo svojo močjo smo dolžni obsoditi svet, katerega katastrofalni konec se zdi bolj kot kdaj prej neizogiben. Zahtevamo njegovo povsem upravičeno odpravo ne glede na to, ali bi ta odprava povzročila nepopravljivo brezračje ničevosti ali pa popolno obnovo s pomočjo revolucionarnih sredstev. Takšni naj bi bili — ne glede na globoke notranje rane, ki so neogibno povezane s takšnimi težnjami — cilji volje in zavesti dandanes... In kako je s filmom? Krivulja njegovega razvoja se je naglo dvignila, vendar pa precej nato padla. Prenapet malone tako, da se bo razpočil, nakičen z absurdnim in vsiljivim sijajem,

z vsakovrstno brezvredno šaro, ki si jo lahko mislimo, je film hipertrofiral v pošastno industrijo. Privlačnost je bila zgolj potencialna, magija je vsebovala... semena neoprostljivega razkroja, dokler se ni ta velikanska reč nenadoma kot vukanski izbruh sesula pod težo svoje lastne praznote. In vendarle nas film še naprej privlači s tem, kar sploh ni, s tem, kar mu ni uspelo postati, zaradi svojih skrajnih možnosti... Morda je film res izraz družbe, ki ni sposobna živeti... notranjega življenja. Mogoče bo ta pozno spočeta umetnost, otrok postarane celine, tudi poginila v dobi svojega otroštva. Mogoče pa tudi nad revolucijo ne kaže še čisto obupati.

Drugi misel, en sam stavek, je zapisal znani filmski igralec. Zvezdnik, o katerem govorimo, nadvse izvirna in očarljiva oseba, Taylor Mead, ki ste ga morda videli v neodvisno proizvedenih filmih, je dejal: »Filmi so revolucija.«

Film, najbolj živahna umetnost, je dovolj mlad, da se še spominja svojih prvih sanj, svojih brezmejnih obetov; preganja pa ga in skeli neka osrednja, neizkorenljiva travma disociacije. Navzočnost krivde in in ambivalentnosti, njun represivni učinek, zlasti pa način, na katerega so se filmarji temu razdruževalnemu načelu ali uprli ali pa si ga prisvojili ter ga spremenili v estetsko načelo, način, na katerega ta odpor ali pa ta preobrazba modificira oziroma znova določa filmske težnje ter skupaj z vsem drugim, kar zadeva film, predstavlja edinstven pojav v zgodovini zahodne kulture.

Sen, slutnja medija naseljuje ter presega vse devetnajsto stoletje.

Skoraj vsako obliko popularnega razvedrila, ki je bila značilna za dobo — družinski album, muzej voščenih figur, sam roman, panoptikum v vseh njegovih oblikah — je moč prebrati kot nekakšno skrivno, hrepeneče

predvidenje filma. Sama sem odkrila muzej voščenih lutk kot prefiguracijo filma pred kakim letom ali dvema, ko sem nekoga spremljala v muzej Grevin. Medtem ko sem se pomikala vzdolž dolgih, temnih, labirintnih hodnikov, ki jih poudarjajo velike in spektakularne dramatične slike, ki v krbonološkem zaporedju prikazujejo celotno francosko zgodovino, od zgodnjih Galcev do gaulističnega režima, se mi je utrnila misel, da je muzej voščenih figur s svojo posebno, halucinantno mračnostjo, s svojo prostorsko nejasnostjo, pa s tem, kako svojemu obiskovalcu vsili gibanje, s svojo mešanico zabave in didaktizma, neke vrste proto-film.

Še posebej pa je seveda zgodovinski način obravnavanja podoben obravnavanju dogodkov v zgodnjih filmih, ki so prikazovali državne slovesnosti, ljudska praznovanja, sledili monarhom h krščenjem in k pogibelim. Zdi se, kot da je neobičajna hitrost rasti filma potrdila to vizijo hrepeneče domišljije prejšnjega stoletja — samo sedemdeset let je minilo, odkar je Méliès prisostvoval Lumièrovi demonstraciji ter posnel svoj prvi zvitek filma. Prav tako je to potrjevalo splošno razpoloženje vzhičenja ter soglasja o tem, kar bo še nastalo, ki je poživilo filmsko ustvarjanje in kritiko v njuni zgodnji, junaški dobi.

Če se ozremo nazaj, se zdi tisto podnebje enkratno.

Pomislimo samo na vzdušje, ki je obdajalo zgodnja teoretska razpravljanja: debata o naravi montaže med Eisensteinom in Pudovkinom, v kateri je govora o slikah kot »celicah, ne prvinah«, ki so zapletene v dialektičnih konfliktih nasproti »spajanju verig«. Ali pa zgodovinarjem malo manj znano razpravljanje o vlogi napisov v filmu, ki so v dvajsetih letih zadobili končno obliko v Franciji: Kirsanov je zavračal napise v prid vizualni nedvoumnosti, René Clair pa omejil njihovo uporabo na omejiteljnejše, medtem ko so Desnos in nadrealisti postavljali v ospredje izključno poetsko rabo napisov, pa poudarjali prevrat »zdravega

razuma v prid poeziji«. Medtem ko se je prepri razraščal — in to s tisto edinstveno intenziteto in domiselnostjo, ki je značilna za kritiška razpravljanja v Franciji — se je tehnologija pripravljala, da preseže problem. Zatrjevanje, da »vrišč« ali pa »cvilež zavor« ni nič manj resničen oziroma »prisoten«, če ga samo razumemo, namesto slišimo, se je mahoma pokazalo kot smešno brezvezno; problem je enostavno zginitil s pojavom zvoka.

Na splošno vzeto se je vse to razpravljanje, plodno ali akademsko, odvijalo znotraj dovolj širokega okvira soglasja glede na verjetne ali željene smeri medija. Slogi, oblike, iznajdbe in teoretske preokupacije so se bolj dopolnjevali, kot pa si nasprotovali.

Šlo je bolj za spektrum možnosti kot pa za njihova nasprotja. Način, na kakršnega so nadrealisti občudovali ameriško nemo komedijo, njen vpliv zlasti na delo Artauda in Epsteina, splošno navdušenje nad dosežki ruskega filma, Eisensteinovo javno priznanje dolga Griffithu, vse to priča o nekakšnih skupnih prizadevanjih.

Eisenstein je v izvrstnem eseju »Griffith, Dickens in današnji film« dejal, da to, »kar nas je navduševalo, niso bili samo tile filmi, ampak tudi njihove možnosti«. In o montaži pravi takole: »Njene osnove je postavila ameriška filmska kultura, polno, celostno in zavestno rabo ter svetovni sloves pa ji je pridobil naš film.«

Vzhičenje in poživljenost umetnikov in intelektualcev, ki niso bili neposredno vmešani v medij, je bilo velikansko. Neke vrste evforično ozračje je v resnici obdajalo zgodnje filmsko ustvarjanje in teorijo. Kajti naposled so se revolucionarne težnje modernističnega gibanja v literaturi in v drugih umetnostih na eni strani in marksistične ali utopistične tradicije na drugi lahko na nek zelo smiseln način spojile v upanjih in obetih novega, še nedefiniranega medija.

Med intelektualci, ki jih je družbeni in formalni revolucionarni potencial filma močno pritegnil, je vladalo splošno in ganljivo spoštovanje do ideje o njegovi posebnosti. Predvsem pa je bilo značilno takojšnje zapopadenje njegovega privilegiranega statusa, njegove edinstvene usode, zapopadenje, ki se je zarezalo skozi vse teoretične razlike.

Walter Benjamin je v svojem slovitem eseju »Umetniško delo v dobi njegove tehnične reprodukcije« (glej Ekran 1, 2, 3 — op. prev.) napadel kot reakcionarje take ljudi, kot je bil Werfel, ker so filmu odrejali samo področje domišljije in pravljivosti, s tem pa zmanjševali njegov razpon ter ga taktično dušili. Med najbolj intenzivno evforističnimi izrazi nove strasti, spoja med modernističnimi estetiki in ter utopistično ideologijo, je esej »Umetnost kinoplastike«, ki ga je napisal Elie Faure in ki je pravzaprav esej o estetiki kot znanstveni fantastiki, ki napoveduje

filmu, da bo korenito preobrazil samo naravo prostorskočasovne zaznave, zgodovinske zavesti ter procesa. sintaktičnih možnosti medija, ki so Pojmovanja o morfoloških in se potemtakem dopolnjevala in razvijala v okviru razumevanja in vzajemnega cenjenja, so utemeljevala domneve in razmišljanja, pa iznajdbe in dosežke Amerikancev, Sovjetov, Francozov, Nemcev in Skandinavcev, dokler jih naposled ni omajala rastoča zavest o načelu disociacije, ki je neločljivo povezano z umetnostjo ter njeno situacijo.

To potresno točko se da v zgodovini zlahka ugotoviti: tisti trenutek pri koncu dvajsetih let, ko se »hermafroditske« narave neke obrti, ki se je že razširila in strdila v industrijo, ni dalo več prezreti.

Klasični instrument industrijske revolucije je, kakopak, delitev dela in tako so generaciji smelih avanturistov, umetnikov-podjetnikov, režiserjev-producentov, kot je bil Griffith, spodrinili plačani uslužbenci.

Med skrajne posledice tega je šteti tudi nekaj, kar je podobno disociaciji v senzibiliteti, ta pa je s svoje strani spet splodila celo vrsto omejitev in konvencij, ki so zavirale, iztirjale in preoblikovale filmska stremjenja.

Opravka imamo z izvirnim grehom, tako rekoč. V vrtovih Kalifornije je nastala, kot vemo, takšna atmosfera, v kakršni ustvarjalci, kot so bili Griffith, Eisenstein, von Stroheim, Welles in še drugi najbolj talentirani in radikalni filmarji, niso mogli več dihati. Zavladala je korupcija, ki je nepopravljivo oškodovala mnoga odlična prizadevanja in dosežke. Intelektualci in filmarji so vsepovsod reagirali z nenadno napetostjo nezaupanja, v mnogih primerih pa so se sploh umaknili s prizorišča.

Vsesplošni odpor do zvočnega traku na primer lahko z gotovostjo prikažemo kot krinko oziroma odraz sovražnosti do medija, ki naj bi se zdaj spešno razvijal v orodje masovne kulture.

Neki francoski filozof, moj znanec, zatrjuje, da je nehal hoditi v kino leta 1929. Za Fondanea je »zvočni film le takrat dober, kadar je nem«. Za Artauda pa je »filmska resnica v sliki, v imagu, in ne zunaj nje«.

Ta odpor do zvoka, ki pa ni bil odpor do glasbe, kajti glasbo so od vsega začetka jemali kot del filmske konvencije, temveč do besede, je odražal domotožje po dobi neme nedolžnosti ter neskušane upanja — skratka, pastoralni odnos.

Razočaranje in občutek moralne pa estetske frustriranosti, ki ga je izrazil Fondane, je bilo vsesplošno. Kljub temu pa v zgodovini modernega filma zgodovina njegovih prilagajanj tem istim represivnim in kvarljivim silam iz časa po letu 1929. Kompleksni seznan omejitev in konvencij, ki ga je splodila tista situacija, so ustvarjalno uporabljali. Čeprav je bilo v zgodovini veliko podobnih primerov, pa noben ni dosegel takšne

stopnje dialektičnega paradoksa, zapletenosti in škandaloznosti.

Upoštevanje disociativnega načela, očiščenega in spreobrnjenega v estetske namene, je ravno značilno za sodobno višje filmsko ustvarjanje v Franciji in drugod v Evropi, skoraj kategorična zavrnitev tega načela in težnje po radikalni organskosti pa navdihujejo napore »samostojnih« filmarjev, ki tvorijo nekaj ameriški avant-gardi podobnega. Mislim pa, da mora sleherno razpravljanje o naravi in možnostih naprednega filmskega ustvarjanja danes, o filmski estetiki ter o razvoju v prihodnosti upoštevati ta osnovni razcep. Prav tako mora vsako tako razpravljanje upoštevati tudi dejstvo, na katerega je opozoril Walter Benjamin, da ne gre za to, »ali imamo opravka z umetnostjo ali ne« — in mnogi očitno še zmerom postavljajo to vprašanje — »temveč nas zanima, ali je pojav tega medija spremenil naravo umetnosti na sploh ali ne«.

V najbolj zaostreni obliki so se v tej deželi zoperstavili pojmu preobrazbe ne v krogih, ki jih film ne zanima, marveč ravno v tistih, ki sicer zatrjujejo, da se čutijo zadolžene za njegov razvoj. Znano je, kako so mnogim filmskim kritikom, če ne večini, naravnost zoporni in sovražni tisti aspekti sodobnega filma, ki se ne zmenijo ali ki nasprotujejo, presegajo načine in vrednote psihosocialnih opažanj. Obči zamudniški značaj naše filmske kritike zrcali regresivno zaskrbljenost v zvezi z načinom, na kakršnega je najboljši del povojnega evropskega in ameriškega filma presegel konvencije tiste senzibilitete, katero je oblikoval predmodernistični kanon pretežno literarnega 19. stoletja.

Kritiško zavračanje formalnih načel in tehnike disociacije, ki se odražajo v uporabi zvoka, montaže pa v drugih parametrih filma, in kakor jih uporabljajo Bresson, Resnais, Godard in pri nas Anger, Breer, Peter Emanuel Goldman, to zavračanje je le del veliko bolj splošnega močnega odpora, nasprotovanja — se pravi nazadovanja. Enostavno se je treba spopasti z dejstvom, da se velik del generacije ljudi, ki je zorela in dvajsetih letih in se napajala ter zavzemala za radikalni formalizem Pounda, Steinove ali Joyceja, dandanes ukvarja z literaturo Saula Bellowa in Normana Mailerja, na primer, pa naj zveni to še tako čudno!

Ako je srž problema filmskega razvoja v določitvi vrednosti ter ponovni definiciji narave in vloge narativne strukture — in dozdeva se mi, da v glavnem je tako — lahko rečemo, da je bila zgodovina akademizma v filmskem ustvarjanju in v filmski kritiki v bistvu zgodovina zamenjave oblik in vrednosti, ki so značilne za roman, z gledališkimi — in to v stoletju, v katerem se je naravnost razcvetela ameriška poezija.

Kritična nelagodnost in kontradikcije so se zaradi tega v pretekli sezoni osredotočile na dva filma Jean-Luca

Godarda: **Mali vojak** in **Alphaville**, ki so ju prvokrat prikazali v okviru festivala v Lincolnovem centru v New Yorku (leta 1966). Logično pravim zato, ker je ravno »Alphaville« sila izrazit primer ponovnega pretresanja narave in mogočnosti določenih pripovednih konvencij, zaradi katerih želim o tem filmu razpravljati na tem mestu, čeprav zelo na kratko.

Alphaville je nemirno razmišljanje v obliki napete zgodbe o agoniji in smrti, ljubezni, svobode in jezika v družbi, ki je ujeta v past samoohranjujoče dialektike tehničnega napredka. Opravka imamo s čustvovanjem v zmrzovalniku.

Silovito naštevanje in ponavljanje razpravljanih tipa vsebina v odnosu do sloga, ki so pričakala v Alphaville, so na nek negativni način pričala o Godardovi pomenljivosti. Skupaj s še nekaterimi drugimi evropskimi filmarji dominira na sodobnem filmskem prizorišču in pretežni del tistega, kar ustvarijo drugod po svetu, je potrebno meriti v odnosu do stvaritev teh ljudi. Sicer pa gre predvsem za kompleksno sporočilo, ki v odnosu do možnosti narativne konvencije presega po pomenu in zanimivosti naravo njegovega razpravljanja, in je pri tem sovražnost, s katero so sprejeli to razpravljanje, ta diskurz, namenjene pravzaprav njegovemu formalnemu filmskemu sporočilu.

Francois Truffaut je v nekem mimogredočem razmišljanju o zgodovini filma nekoč razdelil njegove poglavitne tvorce v dve vrsti: v ustvarjalce »spektakla« oziroma zabave, kot je bil na primer Méliès, in pa v eksperimentatorje in izumitelje, kakršen je bil Lumière. Na to je Godard odvrnil, da je vedno poskušal delati »eksperimentalne« filme pod krinko zabavnih. Alphaville je tak film.

Njegove konceptualne in formalne zamršenosti se zlivajo v zloženo in natančno artikulirano metaforo o biti bivajočega, o dvosmiselnosti lokacije in dislokacije v njenih prostorskih in časovnih modalitetah.

Pariz, kakršen je danes, z njegovimi javnimi zgradbami, uradi, hoteli, garažami, hodniki, stopnišči in dvigali, je tak, kot da ga je zasvojila bodočnost. Meje med preteklostjo, sedanostjo in prihodnostjo so tako kot razlike med iznajdbo in zabavo, odpravljene s pomočjo vrste formalnih domislic: *prise de conscience* zagotovljena s *prise de vues* — posnetki ovekovečajo trenutek zavesti. Ta film, ki je bil v celoti posnet na lokacijah, je film o dislokaciji. Tako kot narativna struktura, osvetljevanje in montaža ustvarjajo vizualno, časovno ali situacijsko preobrazbo, spreminja nenehna igra z jezikom stvari, ki so sicer znane in zapažene. Tako postanejo cenene stanovanjske četrti v Parizu, ki so jih zgradili po leri, znane kot *habitations à loyers modiques* (bivališča

za neznatno najemnino) klinike in norišnice bodočnosti: *les hospitaux des longues maladies* (bolnice za dolgotrajne bolezni). Predmestne avenije mesta, *les boulevards extérieurs*, se menjavajo in razširjajo v dokončno vznemirjajoče namigovanje na pota medplanetarnega prostora. Funkcija in sorazmerje objekta in prostora se nenehno spreminjata, medtem ko se slika in zvok stekata v položaje in situacije v iskanju filmskega izraza dislokacije, dvosmiselnosti časa in zgodovine. Gertrude Stein je dejala: »Kompozicije ni tam, tam šele bo, mi pa smo tu.

To je, seveda, za nas nek čas prej.« Menjavanje znotraj istočasnosti istega inrazličnega, bivanja in še ne bivanja, v tem ko smo, »nekaj časa prej, se razume«, zgrajuje tak časovno-prostorski kompleks, v katerem je razum (in Alphaville je film »o« rojstvu razuma in senzibilitete, o ponovnem rojstvu jezika, se pravi ljubezni) omejen na funkcijo: funkcijo dislokacije glede na čas. Čas »pretekli-prihodnji«, o katerem govori Godard, je naša **sedanja situacija**. Razvoj ali zaplet v Alphavilleu je potemtakem popotovanje od enega odkritja do drugega; njegove peripetije so percepcije, po času in napetosti podobno zgrajene kot detektivska zgodba, kot »zasledovanje resnice«. Spričo tega so se izkazale obtožbe in trditve o »trivialnosti« in »pretencioznosti« smešno brezvezne. Film zatrjuje, da je zanj važno ustvarjanje morfologije; osredotočen je na tempo, napetosti, teži ter na sintaktični nerazdružnosti ob pomoči pripovedi — pripoved je v tem primeru oblika »posredovanja« v najpolnejšem možnem pomenu besede: **pripovedovanje** kot ustvarjanje **odnošajnih** strategij.

Alphaville pomeni izreden primer kritiške predanosti, ki je skupna vsem velikim evropskim filmskim ustvarjalcem, predanosti konvencijam hollywoodskega komercialnega filma, istočasno je pa še primer pretvorbe teh konvencij za potrebe naprednega sodobnega filma. Ta predanost je igrala vlogo konteksta in predpogoja za formalni radikalizem. Zanimivo je primerjati Godardovo privrženost: Monogram filmu, drugorazredni proizvodnji, in, precej prej, Eisensteinovo ljubezen do prvih filmov, ki jih je videl kot otrok v Rusiji. Razneženo Eisenstein govori o takih filmih, kot sta **Hiša sovraštva** in **V znamenju Zoroa**. Pomembnost napete zgodbe, kakor jo je požlahtnil Hitchcock, od njega pa prevzela Resnais in Godard, je v njeni pripovedni obliki, ki je paradigmatična po značaju, »vozilo« za dramske in formalne inovacije. Izpopolnili so jo v Hollywoodu po »padcu«, pozneje pa sprejeli, rafinirali ter očistili pristaši formalnega radikalizma.

Najzgodnejši in vsekakor tudi najsljajnejši predgovor za takšno strategijo so Feuilladeovi **Vampirji**, film, ki so ga prvokrat neokrnjeno

prikazali na lanskoletnem festivalu v New Yorku. Skupaj z Alphaville je bil osrednja točka prireditve. Napravil ga je človek z docela neustrašno domišljijo in njegovo oblikovno domiselnost spremlja čvrsta predanost ideji, da je film tehnik pripovedi za masovno občinstvo. Na nekem drugem mestu sem že razpravljala o načinu, na kakršenega **Vampirji** zastavljajo teme, ki jih razvija Alphaville, pa o načinih, na kakršne filmi Méliès in Feuillade znotraj konteksta najzgodnejšega obdobja medija, naznačujejo načela in strategije, za katero so poznejša nadrealistična umetnost in film oskrbeli nadaljnji razvoj.

»Verjemite mi, prosim,« je dejal Feuillade, »ko vam povem, da na koncu koncev filmu ne bodo priznali njegovega pravega mesta po zaslugi eksperimentatorjev, marveč ustvarjalcev melodrame — sebe štejem med najbolj predane med njimi — in ne bom niti najmanj poskušal, da bi to stališče opravičil...

Verjamem pač, da sem s tem bliže resnici.« Strogo upoštevanje logike takšnega stališča je Feuilladeju zagotovilo tisti neobhodni minimum neverjetnosti, odprtosti in sanjske intenzitete, ki **Vampirjem** ovekovečajo prostor med filmskimi mojstrovinami.

Feuilladejevo delo je zasnovano na razvoju takšne narativne konvencije, ki je istočasno dovolj stroga in elastična, da lahko sprejme vase napetost med dramsko verjetnostjo in domišljijo — med diskurzom in poezijo — in kot tako pripada bolj filmski prihodnosti kot pa preteklosti.

To pa pomeni, kakor je dejal Robbe-Grillet, da »domišljija, če je resnično živa, vselej pripada sedanjiku«.

Navdušenje Alaina Resnaisa nad Feuilladejem to delno potrjuje. Resnais in njegovi evropski vrstniki v svojih delih perpetuirajo privrženost omejitvam in pobudam neke dane forme, vrh tega pa z zatezanjem meja te forme vcelotvarjajo predanost vrednosti forme kot take — to pa živi najboljše stvaritve naprednega evropskega filma danes.

Prevedel: Filip Robar-Dorin

v razmislek

Proti poltronstvu

Filmski kroki (II)

Matjaž Zajec

Fridrich Engels je v nekem pismu Kautsky zapisal, da pesnik ni dolžan podati končne razrešitve spopada, ki ga opisuje; enakega mnenja je tudi dramatik Henrik Ibsen, ki pravi, da njegova naloga ni dajati odgovore, temveč zastavljati vprašanja. Naj bosta zapisani misli, prva izpod peresa teoretika marksizma, druga pa izpod peresa velikega nordijskega dramatika, izhodišče za razmišljanje o našem filmu, o njegovih razsežnostih in nalogah, ki mu jih postavljamo. Ob doseženih rezultatih smo vse prevečkrat nezadovoljni. Če začnemo pri opredelitvi sodobnega filma in končamo pri angažiranosti ter kritičnosti domačega filma, smo v trenutku v zadregi. Marsikaj je nerazčiščeno.

Velikokrat opredelitve in ocene lepijo na filme kar tako, površno, brez tehtnejšega premisleka; filmu nalagajo najrazličnejše naloge. Nič čudnega ni, če postane pri tem marsikdo zmeden, kot je bil neki beograjski filmski ustvarjalec, ki je ob kritikah, ki so letele na naš »črni« film, med drugim tudi na njegove filme, vzkljnil, naj mu vendar povedo, kaj naj snema, kaj naša družba potrebuje. Izgubil je identiteto umetnika in se skušal podrediti, prilagoditi aktualnemu, zelo minljivemu družbenemu ali kolektivnemu mišljenju. Seveda mu družba odgovora na njegovo vprašanje ni mogla dati, ker politika pač ne more predpisovati receptov za umetniško ustvarjanje, lahko ga le sprejema in seveda ocenjuje, in to po možnosti zunaj politike za vsak dan. Toda vprašanje, kakšen film potrebuje naša družba, je še vedno živo in seveda kar precej moti normalno filmsko ustvarjanje. Hkrati pa takšen odnos do filmske ustvarjalnosti omogoča ribarjenje v kalnem in prodor takih ljudi, poltronov edini, ki menijo, da edini vedo, kaj naša družba potrebuje. Ti so ustvarili recept za našo filmsko ustvarjalnost. Ti največ snemajo, rezultati pa so razumljivi in pričakovani. S temi filmi niso zadovoljni niti družba niti gledalci, kaj šele pravi filmski ustvarjalci. V zvezi z našim filmom je velikokrat slišati besedo afirmativen. Naši filmi naj bi bili torej afirmativni, toda ta izraz, ki ga je mogoče razložiti na vrsto načinov, nekateri pri nas razlagajo zelo enosmerno, v določenih, konkretnih družbenopolitičnih razmerah. Pozabili pa so, da mora imeti tudi afirmativnost v umetnosti nasprotno igro, in ta je kritičnost ter maksimalna družbena angažiranost filmskih ustvarjalcev.

Kot da bi pozabili na misel znanega marksističnega filmskega teoretika Benjamina Fondena, ki pravi, da je film odvisen od moči svojih oblik in od nagnjenja k zanikanju, k opuščanju tradicije v naši kulturi. To seveda nikakor ne pomeni samo afirmativnosti v filmu, temveč tudi elemente zanikanja tistega, kar umetnik postavlja kot vprašanje in na kar mora od občinstva dobiti odgovor.

Če drži Marxova misel, da buržoazna umetnost ustvarja svojo podobo sveta, potem velja to tudi za socialistično družbo; če socialistična umetnost ustvarja svojo podobo sveta, takšno, kot ustreza ohranjanju veljavnega in zavira razvoj, potem je enako konservativna kot buržoazna.

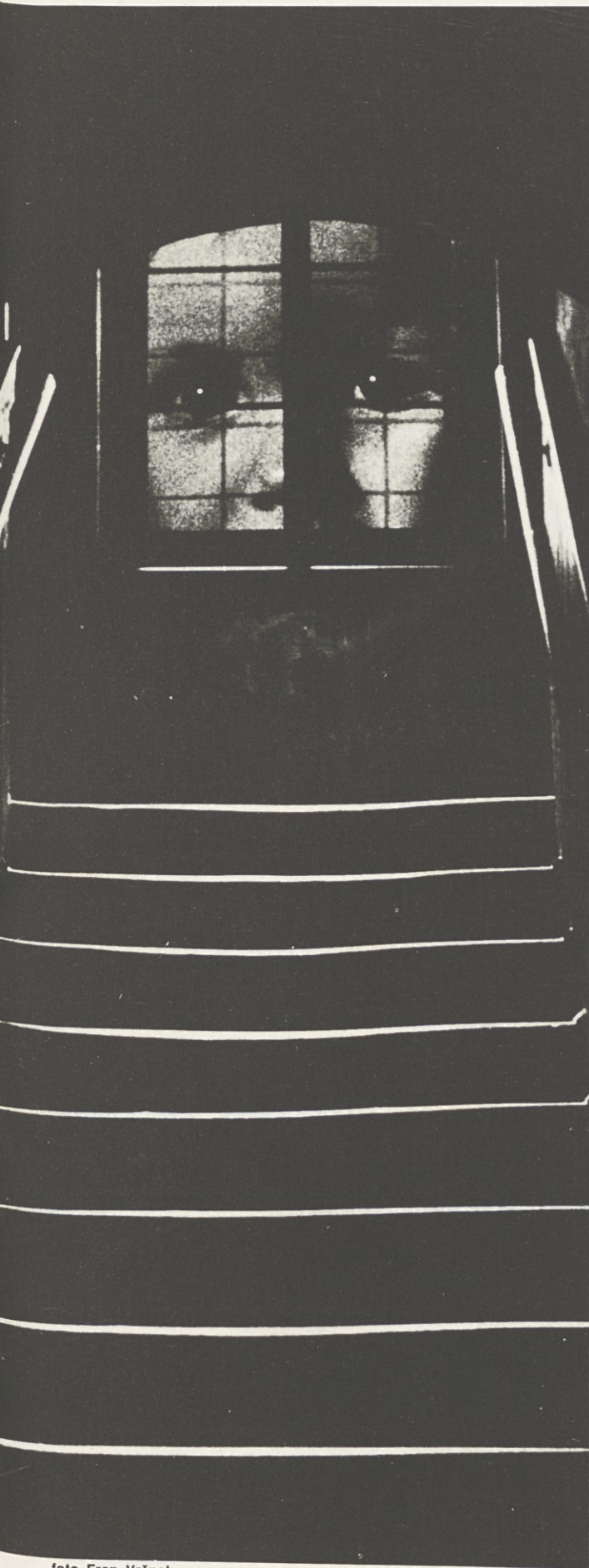
Marsikaterega izmed filmov, ki smo jih posneli zadnja leta, bi lahko mirne duše uvrstili med konservativne, čeprav so v določenem trenutku doživeli ugoden sprejem in celo priznanja, že danes pa tonejo v pozabo. Zato, ker niso avtentični, ker niso podoba sveta, v katerem živimo, in dinamike spreminjanja naše družbe.

Pravzaprav se je vse začelo pri našem »novem filmu« in njegovih prvih avtorjih Pavloviću, Petroviću, Đorđeviću, Makavejevu, Mimici in Hladniku. Ti so začeli filmsko ustvarjanje skoraj hkrati s pojavom novega filma v drugih kinematografijah. Takrat je Nikola Abadžanov, ko je opredeljeval novi film, zapisal, da je novi film izgubil vero v trajno razumevanje, v možnost miroljubnega sožitja med človekom in zgodovino, vero skratka, ki je bila tako živa takoj po osvoboditvi. Znova so se odprle rane zaradi osebnih težav in javnih problemov, zato filma več ne zanima potrjevanje vere v trajno razumevanje. Oboroženi del revolucije je minil, na vrsti je revolucija družbenih odnosov in človeka. In v takšnem dinamičnem gibanju družbenih odnosov tega boja med starim in novim je nastal velik poligon za umetniško ustvarjanje. Le-to je začutilo, da lahko svobodno in ustvarjalno pripomore k revolucionarnim preobrazbam družbe. Seveda z vprašanji in načenanjem problemov (seveda pravih), ki zahtevajo popolno, predvsem pa iskreno angažiranje ustvarjalcev.

Med našimi filmi je bilo veliko takšnih, ki so spremljali revolucionarne spremembe v naši družbi, raziskovali vire tistega, kar jo zavira, in opozarjali na stiske, v katere smo zahajali. Velikokrat je bilo treba pokazati včerajšnji dan, da bi razumeli današnjega, predvsem pa je bilo treba preprečiti samozadovoljnost in zadovoljstvo ob doseženem, ker bi oboje v trenutku utegnilo zavreti naš razvoj, našo revolucijo.

Primerilo se je, na primer, da so hoteli na naslovni strani nekega časopisa objaviti resnično fotografijo streljanja partizana. Vendar se to ni zgodilo, ker so bili nekateri mnenja, da bi bilo preveč grobo. To so med drugim rekli tudi nekateri udeleženci naše revolucije, kot da bi jih bilo sram njene grobosti ali kot da bi se bali, da bodo s to sliko koža prizadeli. Malraux pa je napisal, da vsebina vojne ali revolucije ni, da bi bila všeč sama sebi. V nekem svojem sestavku piše Živojin Pavlović o neiskrenosti do časa, ki ga neki film prikazuje, pa naj bodo pobude te neiskrenosti kakršnekoli že, da takšni filmi **žalijo** duha časa, o katerem govorijo, in to ne glede na to, ali ga povečujejo ali kritizirajo.

Dva različna odnosa do nalog umetniškega ustvarjanja sta verjetno vzrok za zmedo v naši kinematografiji. V njej, žal, vse prevečkrat prevlada prvo stališče na škodo drugega. In ne samo to, ta prevlada je tako močna, skorajda nasilna, da je dosegla raven političnih odločitev o umetnosti, ki velikokrat temeljijo na polovičnih informacijah, namesto



da bi izhajale iz marksističnega dojemanja umetnosti. Po enaki logiki je nemarksistično tudi stališče Jeana Luca Godarda, ki pravi, da mora revolucionarni film izhajati iz revolucije ali iz narodnoosvobodilnega boja, in ima pri tem v mislih oboroženo revolucijo, za seboj pa veliko buržoaznih in le malo revolucionarnih izkušenj. Predvsem je napačno mišljenje, da je revolucija izbojevana, ko se z zmago nosilcev revolucije konča nasilje. Revolucija je proces, ki se nadaljuje tudi v miru, le da so sredstva drugačna, predvsem nenasilna. Po Godardovem mišljenju, denimo, v Jugoslaviji ni revolucije in ni možnosti za revolucionarne filme. V svojem filmu Vzhodni veter nas je celo močno opsoval in označil za revizioniste najhujšega kova, ker smo nasilni del revolucije že končali. Toda pri nas revolucija še vedno teče in dokler bo tekla, bodo lahko nastajali tudi revolucionarni filmi, filmi, ki bodo razgaljali tisto, kar bi se rado po vsej sili ohranilo, kar bi rado našo revolucijo na določeni stopnji zaustavilo, ker je pač ta stopnja za nekatere najbolj ugodna.

Predvsem tukaj, na tem področju je nešteto možnosti za naš revolucionarni ali družbenokritični film. Naša filmska ustvarjalnost bo morala opraviti z umetnimi strahovi, in to z zastavljanjem vprašanj in načenanjem problemov. To pa je seveda boleče, kot je za nekatere boleča revolucija. Toda to so prav tisti, o katerih in proti katerim mora govoriti naša filmska ustvarjalnost. In njihova obramba so in bodo demagogija, pragmatizem, ustvarjanje umetnih strahov in navideznih sovražnikov revolucije, ki so v tem primeru skriti za nekaterimi imeni naših filmskih ustvarjalcev.

Pri tem se vse bolj odpiramo, naša osnova je dobila nove razsežnosti, ki dajejo vse več novih možnosti odločanja za svobodnejšo in bolj humano organiziranost naše družbe.

Naš sodobni film pa — naj sega v zgodovino ali ostaja v današnjem obdobju — mora opravljati svoje umetniške naloge, mora sodelovati pri spreminjanju naše družbe, naj to zahteva od naših filmskih ustvarjalcev še tako velik ustvarjalni napor in naj se pri svojem ustvarjanju spopadajo s še takimi ovirami. Le-te se bodo slej ko prej izkazale papirnate in se bodo razgubile v zgodovini.

Kljub optimizmu je trenutni položaj v naši filmski ustvarjalnosti kritičen, saj velja zanjo to, kar je zapisal v svojem dnevniku sovjetski filmski ustvarjalec Dziga Vertov: »V rokah držim violino in pred menoj so stopnice. Na vrhu stopnic je lok, s katerim bi lahko na violino zaigral. A ko pridem do prve stopnice, me ustavi mož in me vpraša, čemu hočem gor. Odgovorim mu, da zato, ker bi rad igral in ker je moj lok na vrhu stopnic. Mož zahteva od mene, naj mu napišem, kaj bom igral in kako znam igrati. Zaman mu razlagam, da ne znam pisati, da znam le igrati... Na drugi stopnici stoji naslednji mož, na vsaki stopnici stoji mož, vse do vrha, kjer je moj lok.«

Edino, kar moramo storiti, je, da našim pravim filmskim ustvarjalcem z zaupanjem damo lok in violino. Brez potrdil in različnih nepotrebnih dovoljenj. Le v tem primeru bo naš film začel znova zveneti, ker se bo zavedal našega zaupanja.

Saj konec koncev ne gre za nič posebnega, temveč za nekaj povsem normalnega, gre za normalen odnos do filma kot umetnosti, ki je lahko tudi, kot so vneseno vzkliknili ustvarjalci ameriškega podtalnega filma, revolucija. In beseda umetnost vključuje domala vse, o čemer je bil prej govor.

beseda filmskih pedagogov

Med ljubiteljstvom in entuziazmom

Boža Breclj

Postojna: živeti s filmom

Tako se je glasil naslov šolske naloge v drugem letniku gimnazije v Postojni! V svoji dolgoletni vzgojni praksi lahko podam nekaj misli o tem, kako mladi ljudje gledajo na film, čeprav še ne poznajo vseh teoretskih osnov, po katerih nastaja sedma umetnost. S skromno filmsko vzgojo, ki jo načrtno uvajamo le približno dvakrat letno ob filmu, ki so ga videli vsi, potem razpravljamo o vtisih, mnenjih, o odnosu do tega ali drugega filma. Že nekaj šolskih let smo začeli s filmom (npr.: »Ljubimci in vsi drugi tujci«, »Sutjeska«, »Cvetje v jeseni«, »Povest o dobri hljudi« in še drugi...). Moramo ugotoviti, da so vsi srednješolci zelo navdušeni nad tako uvodno proslavo! Ko govorimo v naših šolah o modernih avdiovizualnih sredstvih, bi se morali bolj zavedati, da je filmska interpretacija katerekoli snovi najboljši medij za sprejemanje pri mladem gledalcu! Kako iz neke celote ujeti delček svojega sveta, pa ga zopet vključiti v neko celoto, v neko strukturo?! Kako povsem razumeti in dojeti vse objektivno in čustveno, vse subjektivno; skratka: doživljati in doživeti film, doživeti kot enotnost vsebine in oblike?! Kako razrešiti uganko navideznega — ali povsem resničnega sveta?!

Mladega filmskega gledalca, ki je že prebrodil svojo »prvo puberteto«, ne zanima več svet fantazije, temveč celo potencialna, najbližja stvarnost ali: ker je tako »zagledan vase«, išče tisto, kar je z njim kakorkoli povezano, blizu, aktualno! To pa je nedvomno težnja, pozitivna v vsej svoji zagnanosti: soočiti se s svetom, ki skriva toliko novega, neznanega, skritega, dvoumnega itd.! Torej ne moremo govoriti o neki vsebini in obliki, ne da bi se dotaknili individualnosti in mnenja mladega gledalca! Ne moremo govoriti o lepoti in poetičnosti filmskega izraza, ne da bi pri tem zadeli ob neko resnico, ob neko družbeno in individualno etiko!

Hotela sem pravzaprav kar izraziti njihova mnenja, citirati misli iz naslovne naloge! Na primer iz naloge Živeti s filmom...

»Film je zame medij, ki ga imam najraje. Mogoče zato, ker je vizualno sprejemanje najlažje... Film ni »obvezno razvedrilo«, ampak je dogajanje, v katerega se skušam

vživeti in mogoče je samo zato težko narediti dober film, ker ga ljudje ne sprejemajo po tem, kaj je jedro in »moto« filma, ampak — kdo igra, ali je zgodba napeta, koliko spolnosti je v njem itd. Prav tako kot pri knjigi, če ne še bolj, je fabula tisto, kar vleče. In če hoče človek razumeti film (ali knjigo), ga mora gledati kompleksno in z razumom — brez sentimentalnosti...

Film je zvrst umetnosti, ki lahko zajame najgloblje in najbolj skrite koticke, najčudovitejša dogajanja, čustvovanja... Prav zato ga tudi ocenjujemo s tako različnih zornih kotov. Tako se pojavljajo tudi zelo nasprotujoča mnenja o filmih; npr. Poslednji tango. Film je dober, če ob gledanju filma pronica v nas globlje občutje dogajanja, ki ga potem nosimo s seboj kot razodetje — izkristaliziran vtis — umetnost! — Prav gotovo je mladi pisec teh misli že dovolj kvaliteten in kritičen gledalec, ki ne išče v filmu le čustveno nianso, temveč tisto, kar je globlje, kar je dognano — in predvsem — kar je resnično! V nalogi je tudi lepa misel, da je umetnost izkristalizirana podoba življenja!

Pa pogledjmo še nekaj misli iz naloge: Moj odnos do filma — Tisto, kar daje filmu prednost, je mogoče prav zatemnjena dvorana, ki ima tisto magično moč, ki najlažje vklene mladega človeka; prav mlad človek je morda tisti gledalec filma, ki ob gledanju podoživlja lastne izkušnje, postavlja sebe v določene življenjske situacije tako, kot mu v trenutku — in v določenih okoliščinah najbolj godi... Ob slabi — ali ob nikakršni filmski vzgoji ponujajo predvsem mladi publiko takšna dela, ob katerih se ne more razvijati njihov estetski okus, kot bi želeli, temveč je iz dneva v dan v nevarnosti, da se v mladem gledalcu prebujajo najbolj nizkotna hotenja, se sproščajo fizične — in ne umske moči ter da si daje duška za navidezne zmage in lažne vrednote. Kako resne misli ob problematiki naše filmske vzgoje, ki je nedvoumno del celotne estetske in kulturne vzgoje mladih! In — čemu tako vzbujati v mladih le nižja hotenja, navidezne zmage — ali ne znamo prikazati pravih, trdih, vsakodnevnih zmag vsemogočnega življenjskega ritma?! Ali ne vprašuje tako mlada drugošolka v nalogi!

In dalje: — zabavni tisk, moderna glasba, televizija... vsi ti mediji ne samo, da zadovoljijo težnje nas mladih, temveč se vrinejo v našo podzavest in v zavest tako, da nehote učinkujejo na naše mišljenje. Zato ne smemo sprejemati vse mehanično iz rok brezvestnega filmskega trgovca. V trenutku, ko začnemo film kritično sprejemati, se želimo izlagati nečemu, želimo začeti svoje samostojno življenje! Film pripomore k spoznavanju sočloveka in oblikuje mladino v odnosu do družbe, do okolja; hkrati je posrednik med mlajšo in starejšo generacijo.

Ali je res posrednik — se vprašujemo!? Kje so vzroki za morebitno neodgovornost, če se prav gledalci na tej stopnji tako identificirajo z vsem, kar gledajo, čeprav so tako kritični do nas starejših?

In še: Živeti s filmom — nekaj misli mladega kritika —
— Film veliko zmore; njegove razsežnosti so neomejene...

Jaz bi brez filma ne bil to, kar sem. V filmu ni samo kri in groza... So filmi, ki budijo v meni nebrzdano hrepenenje nedoživete romantike, brezskrbnega otroštva, hrepenenje po avanturah in nevarnosti. Filmi so zanimivi zaradi oseb, karakterjev, kot so shakespearovski junaki in podobno.

Zanimajo me le mladi ljudje. Prepad med generacijami je! Ni dvoma, da starejši ljudje niso samo staromodni, temveč tudi preveč togi, da bi dojeli nekatere stvari, ki nas mlade privlačijo. Ljubim prihodnost! Z vsakim filmom se mi obzorje širi; spoznavam ljudi; začnem slutiti vzroke za neko početje — In še — kdor živi s filmom, ne čuti meja med državami, svet obravnava bolj kot celoto, primerja in enači narode med seboj, pa tudi svojo okolico razume bolje in se bolje živi vanjo.

Iz teh kratkih misli lahko vsakdo vidi, kako kritični so mladi v svojem odnosu do filma — in tudi, kakšne razsežnosti čutijo v filmu. Ne bi rada citirala vseh misli o erotiki, o spolnosti, o nasilju — ker se tudi v tem opredeljujejo, osebno — pa tudi družbeno in narodnostno!

Film dojemajo kot umetnost, ki celostno učinkuje nanje, ki naj bi jim odpirala vrata v svet, ne pa jih zavajala v neko lažno podobo sveta in človeka! Film sprejemajo kot umetnost, ki ni le tehnizacija — ni le avdivizualno sredstvo, temveč je skratka: del sveta, dogajanja, v katerem žive — in do katerega nenehno vzpostavljajo svoj odnos. In filmski kažipot — in nauk: filmska vzgoja je nujna, je potrebna ne le kot nek kulturni, socialni medij, temveč kot del celostne vzgoje mladega človeka!

Erna Horvat

Novomeške izkušnje

S filmsko vzgojo se na gimnaziji v Novem mestu ukvarjamo že od leta 1964. Začeli smo z organiziranjem obveznih filmskih predstav, dveh ali treh na leto, in z obravnavo filmov pri urah slovenskega jezika. Naša prva skrb je veljala premišljenemu izboru predstav, zasledovanju filmskih ocen ter analizi filmov. Leta 1966 smo v sodelovanju z Zavodom za kulturno dejavnost uvedli filmski abonma, v katerega se je vključilo več kot polovica vseh dijakov (število vsako leto raste). Programe smo odslej sestavljali v povezavi z odborom za filmsko vzgojo pri ZKPO, ki je k petkovim abonmajskim predstavam pritegnil vse srednješolce v Novem mestu. Kako leto zatem so dijaki začeli dobivati filmske liste s podatki o ustvarjalcih filma in zgoščeno oceno.

Filmski list smo sestavljali na podlagi ocen v Ekranu in Naših razgledih ali pa smo razmnožili filmske liste Pionirskega doma v Ljubljani. Le-ta nam je s svojim svetovalnim delom veliko pomagal.

Program obveznih in abonmajskih filmov smo sestavili tako, da smo lahko pokazali najboljše dosežke naše in tuje kinematografije, vsako leto pa smo si zadali še neko določeno nalogo, recimo predstaviti razne filmske zvrsti, ob čemer smo lahko govorili o posebnostih žanrov; predstaviti filme na temo NOB, ob čemer smo spoznavali tudi zgodovino slovenskega in jugoslovskega filma; predstaviti najboljše festivalske filme in filme znanih režiserjev, kar nam je omogočalo spoznavati specifičnosti posameznih ustvarjalcev in kinematografij. Velik poudarek smo dajali naši filmski proizvodnji.

V šolskem letu 1974/75 je bil program takle:

a) obvezni program: švedski film Ole in Julija, jugoslovanska filma Užiška republika in Derviš in smrt, slovenski športni filmi (ob tej priložnosti so nas obiskali režiserji kratkega filma in govorili o svojem delu);

b) abonmajski program: sovjetska filma Bratje Karamazovi in Ivan Vasiljevič zamenja poklic, francoski film Lepotec, ameriški film MASH, japonski film Do-des-ka-den in poljski film Brezov gaj. V tem letu smo dali poudarek ekranizacijam literarnih del in se ustavljali pri razlikah obeh medijev. V letošnjem šolskem letu smo se odločili za takle repertoar obveznih predstav: slovenski film Povest o odbrih ljudih, jugoslovanski film Dr. Mladen, slovenski film Idealist. Abonmajski program pa je predstavil jugoslovanski film Deveti krog, španski film Ana med volkovi ter jugoslovanski film Kar bo, pa bo.

Veliko število naših dijakov je v tednu slovenskega filma, ki ga je organiziral odbor za filmsko vzgojo, videlo filme Kecek, Vesna, Čudoviti prah, Sedmina in Samorastniki. Po projekciji filma Čudoviti prah smo se srečali z igralci filma in njegovim snemalcem. Razgovor, ki je potekal sproščeno in prijetno, je pokazal, da dijake zanima cela vrsta vprašanj v zvezi z nastajanjem filma, snemanjem, montažo, igro, sinhroniziranjem itd. Teden slovenskega filma je nudil možnost, da pregledamo povojno ustvarjalnost. Poleg filmskih listov so dijaki dobili bilten s kratko zgodovino slovenskega filma in filmografijo.

Na gimnaziji imamo od leta 1971 tudi filmski krožek. Spočetka je imel debatni značaj, člani so sodelovali pri sestavljanju programa, zadnja tri leta pa se ukvarjamo še s kinoamaterstvom. Imamo skromno opremo, le 8 mm kamero, stojalo in montažno mizico, projektor si moramo izposojati, zato naredimo vsako leto le po en ali dva krajša filma. Ker je filmski trak zelo drag, ne moremo eksperimentirati in snemati, kolikor bi radi. Poskušali smo se v igranem filmu, v glavnem pa se ukvarjamo z dokumentarnimi zapisi. S filmom Obrambni dan, Deklica in luža ter zapisom o naših izvenšolskih dejavnostih smo sodelovali na srečanju kinoamaterjev-srednješolcev v Ljubljani. Poleg stalnih dotacij za filme in solidne tehnične opreme nam manjka tudi znanja. Želeli bi, da se tečajji za kinoamaterje ponovijo vsako leto.

Za konec še nekaj o rezultatih naših prizadevanj. Menim, da je precej dijakov, ki so po štirih letih rednega obiskovanja izbranih filmov postali kritični gledalci; veliko dijakov se ob filmskem izobraževanju nauči ceniti umetniške dosežke, manj pa je dijakov, ki jih pritegnejo tudi teoretična vprašanja v zvezi s filmom. Moram priznati, da sistematičnega filmskega izobraževanja še nimamo. Učni načrt za slovenski jezik dovoljuje komaj nekaj ur za obravnavo filmov, le površno govorimo o posebnostih filmskega jezika, o filmskih stilih, o razvoju posameznih kinematografij, o pomembnih režiserjih itd. Dijaki nimajo priručnika oz. učbenika (Pot v filmski svet S. Šimenca si izposojajo iz knjižnice, na reviji Ekran je naročenih le malo dijakov), predavatelji pa ugotavljamo, da bi se morali še bolj usposobiti za filmskovzgojno delo, čeprav se nas je nekaj udeleževalo filmskih seminarjev. Pionirski dom v Ljubljani in ZKPO sta opravila že veliko dela, posebno nekateri filmski entuziasti, kot prof. Mirjana Borčič, ki je svoje bogate pedagoške izkušnje in znanje vrsto let posređevala mnogim učiteljem slovenskega jezika. Prav od ZKPO in filmskih pedagogov Pionirskega doma pa pričakujemo še več. Bržkone pa bo morala tudi revija Ekran poskrbeti za temeljitejšo filmsko vzgojo. Treba bi bilo ponovno sestaviti načrt (uresničljiv načrt!), poenotiti delo na šolah, omogočiti izposojanje starejših filmov, prejeti »vikend« seminarje za širši krog pedagogov, v reviji Ekran pa s kritikami in morda celo metodičnimi napotki spodbujati k bolj poglobljenim analizam televizijskih in celovečernih filmov.

Zavod za šolstvo pa bi moral prej ali slej omogočiti izid cenejše učne knjige o filmu in v učnem načrtu odmeriti filmu več prostora, saj smo med smotre učnega načrta za slovenski jezik zapisali, da se morajo vsi učenci »usposobiti za doživljanje, umevanje in samostojno vrednotenje besedne, gledališke in filmske umetnosti«.

amaterji

Uspešno in sveže

**Revija mladinskega amaterskega filma
sta organizirala ZKPOS in Pionirski dom 12. in 13. marca letos
v Ljubljani**

Samo Simčič

Novost v konceptu letošnje revije je bila, da so prireditelji opustili tekmovalnost in nagrajevanje v korist odprte izmenjave izkušenj ter sproščenega razgovora o amaterskem filmu nasploh.

Vrednotenje in ocenjevanje je tako samoniklo izšlo iz amaterjev samih, ne da bi bilo odvisno od patronata kriterijev profesionalnih filmskih delavcev, ki običajno nastopajo v takih prireditvah kot žirija in izbirajo ali nagrajujejo najboljše dosežke. Zavedamo se, da tekmovalnost in potegovanje za nagrade ne spodbujata ustvarjalnosti, temveč k uveljavljanju in precenjevanju posameznih ustvarjalnih teženj na račun drugih.

Kadar nagrade priznavajo dosežkom vrednost, povzročamo tudi golo kopiranje teh dosežkov v škodo ustvarjalnega duha.

Namesto kriterijev, ki utesnjujejo, uveljavljamo razumevanje, ki je odprto, iz širine razumevanja pa sami spoznavamo nenehni tok in prepletanje vrednega z nevrednim.

Tako smo tudi dosegli pravi dialog, ki nas je združeval in spodbudil k sodelovanju, medtem ko nagrade razdružujejo z izločitvijo posameznikov ali skupin. Za amatersko filmsko dejavnost je značilno tudi ljubiteljstvo, ljubezni do umetnosti pa je tuj lov za priznanji in za prestižnim uveljavljanjem moči. To, kar se mora uveljavljati, je moč iskrene izpovedi. Revija je bila torej

preprosto srečanje, ki mu je bistven delovni pogovor brez blišča, po katerem se navadno meri ugled takšnih prireditev.

Prav zato, ker je bistvo amaterskega filma ljubezen do gibljive vizualne resnice, ga ne gre zastrupljati z boleznimi profesionalizma, kjer je uveljavljanje umetniške moči pogosto pogoj za opravljanje poklica in ki mora stalno skrbeti za tak ali drugačen ugled z jamstvom takšne ali drugačne podpore. Tudi srečanja je treba pripraviti z amaterskim srcem, to je z ljubeznijo, ki ni pridobivanje, ampak dajanje, z ljubeznijo, ki ni uspeh, uveljavljanje svoje moči, egoizem, ampak odpoved osebnemu, prispevanje sebe celoti, interesom ljubiteljstva, sodelovanje.

Filmi, ki so prispeli na revijo, se z iskrenostjo in z neposredno odkritostjo lastnemu svetu avtorjev, odlikujejo pred profesionalnimi filmi slovenske proizvodnje. Kolikor bolj sledi amater svoji neodvisnosti od mnenj in sugestij, ki oblikujejo v življenju veljavo, toliko bolj se zanaša na lastni pogum in razodevanje lastne resnice. Ali vodi to v individualizem?

Življenjsko dejstvo je, da iz vsake individualne vizije govori splošni svet skozi neko lastno, posebno doživetje. Subjektivno vodena kamera v filmu »Lari fari« mariborskega kluba Paranoia objektivno razkrije stvarnost

brezperspektivnega postopanja in tavanja mladih ljudi v gostinskem lokalu, ki je njihovo zbirališče in prostor čakanja nedočakanega ali iskanja nedognanega. Umetnost realizma je zmeraj izzivalna in kritična.

Jezik umetnosti pa nikdar ni odvisen od stvarnosti. Potem bi bila umetnost samo golo posnemanje. Umetnost presega stvarnost, presega tudi realizem.

Nastaja v človekovem notranjem gledanju sveta, v doživetju in viziji, to doživetje, ki je prvotna umetniška moč, pa je človekova notranja ali duševna sposobnost, da ustvarja svoj pogled (vizijo, podobo) sveta. To je treba poudariti zato, ker kreativnost amaterskega filma zahteva ustrezno strokovno obravnavo.

Pa tudi vrelci umetniškega daru so tukaj najbolj neposredni. »Izgubljene iluzije«, drugi film istega kluba, stopa prek gole stvarnosti v simbolno upodobitev notranjega doživetja. Dekletove sanje o ljubezni so igrive predstave njenih hrepenenj, medtem ko je na poti življenja vendarle sama.

Tako naj doživetje tega filma prevedem v besedno izpoved.

Podobno je Tone Sever z nadvse čisto in točno filmsko kamero upodobil vrednost naravnega v stiku z utesnjenostjo urbanega sveta v svojem filmu »Nebo in zemlja, oblačilo beračevo«.

Izjemno močna filmska izpoved je tudi film Janeza Mužiča »Homo novus«. Tudi tu se avtor izraža z vizualnim simbolom doživetja.

To pomeni, da je film namig na neko vzdušje ali doživetje, katerega logiko moramo spoznati z lastnim razumom, ki zna misliti v jeziku predstavljenih slik. »Homo novus« se zdi, kakor da prihaja iz neke nevidne čistine med probleme zakompliciranega sveta, a jim zapira vrata, skozi katera naj vstopi mednje. Vendarle pa mu ne ostane nič drugega, kakor da se oboroži z lastno močjo in gre sam, verjetno s spominom na čistino, iz katere je prišel, zoper ves svet. Seveda so to samo nekateri filmi, ki bi vsekakor zanimali vsakega ljubitelja filmskega upodabljanja.

Marsikateremu filmu delamo krivico, ker ga ne omenjamo.

Tehnično popolni in vsebinsko iskreni so filmi velenjskega kluba »Gorenje«. Marsikje delujejo na šolah filmski klubi ali krožki pod vodstvom mentorjev ali prizadevnih pedagogov. Filmih teh pa marsikdaj ne morejo izraziti mladostne sproščenosti ali avtentičnosti sveta mladih. Ker se mlad človek rad odzove tudi temu, kar je vredno njihovim odraslim vodjem, z enako zavzetostjo beležijo na filmski trak njihove predstave življenja mladih.

Samo enakovredno obravnavanje amaterskega filma lahko prispeva k simbiozi izkušenj amaterjev in profesionalcev in k ljubezni do filma obojih. Enakovredno obravnavanje pa naj bo tudi odziv za enakovredno uveljavljanje in prikazovanje dosežkov filmskih ljubiteljev. Vizualna kultura je že tako močno vsajena v zavest ljudi, da človek zmeraj bolj dojema svet v podobah kot v pojmihi.

Za razliko od drugih likovnih kultur se film izraža dinamično, tako pa zajema prav tisto živo življenje, ki podobe ustvarja.

V množici filmskega in televizijskega kiča je amaterski film zanemarjena umetniška moč, ki bi lahko visoko dvigovala kulturo gledanja.

novi filmi po svetu

The Pom Pom Girls (Rompom dekleta), režija Joe Ruben, vloge: Robert Carradine in Jennifer Ashley

Islands in the Stream (Otočje v toku), režija Franklin J. Schaffner, scenarij Denne Bart Petitflec, vloge: George C. Scott, David Hemmings, Claire Bloom . . .

Marathon Man (Maratonec), režija John Schlesinger, scenarij William Goldman, vloge: Laurence Olivier, Dustin Hoffman, Roy Scheider . . .

The Front (Fronta), režija Martin Ritt, scenarij Walter Bernstein, vloge: Zero Mostel, Woody Allen in Andrea Marcovicci

The Next Man (Naslednji mož), režija Richard Serafian, scenarij Martin Bergman, vloge: Sean Connery in Cornelia Sharp

A Small Town in Texas (Majhno mesto v Texasu), režija Jack Starrett, vloge: Timothy Bottoms, Susan George in Bo Hopkins

The Great Scout and Cathouse Thursday (Veliki skavt in Cathouse Thursday), režija Don Taylor, scenarij Richard Shapiro, vloge: Lee Marvin, Oliver Reed, Sylvia Miles . . .

Mother, Jugs and Speed (Mati, vrči in hitrost), režija Peter Yates, scenarij Tom Mankiewicz, vloge: Bill Crosby, Raquel Welch, Harvey Keitel . . .

Združene države Amerike

NICKELODEON, režija in scenarij Peter Bogdanovich, igrajo: Ryan O'Neal, Tatum O'Neal in Burt Reynolds

SILENT MOVIE (Nemi film), režija Mel Brooks, igrajo: Mel Brooks, Marty Feldman, Dom De Louise . . .

BLACK SUNDAY (Crna nedelja), režija John Frankenheimer, scenarij Ernest Lehman in Kenneth Ross, igrajo: Robert Shaw, Marthe Keller, Bruce Dern in Fritz Weaver

THE LAST TYCOON (Poslednji Tycoon), režija Elia Kazan, igrajo: Robert Mitchum, Jack Nicholson, Robert De Niro, Jeanne Moreau, Tony Curtis, Donald Pleasence . . .

DRUM (Boben), režija Burt Kennedy, scenarij Norman Wexler po romanu Kyle Anstotta, igrajo: Warren Oates, Ken Norton, Fiona Lewis, Isela Vega . . .

DICK AND JANE (Dick in Jane), režija Ted Kotcheff, igrajo: Jane Fonda in Georg Segal

NETWORK (Mreža), režija Sidney Lumet, scenarij Paddy Chayeksy, igrajo: Fay Dunaway, William Holden, Peter Finch, Robert Duvall . . .

THE LAST HARD MAN (Zadnji trdi mož), režija Andrew V. McLagen, igrajo: Charlton Heston, Christopher Mitchum, Michael Parks . . .

MURDER BY DEATH (Umor do smrti), režija Robert Moor, scenarij Neil Simon, igrajo: Truman Capote, David Niven, Maggie Smith, Alec Guinness, Peter Sellers . . .

CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND (Bližnja srečanja tretje vrste), režija Steven Spielberg, scenarij S. Spielberg, igrajo: Richard Dreyfuss . . .

THE SHOOTIST, režija Don Siegel, scenarij Miles Hood Swarthout in Scott Hale, igrajo: John Wayne, James Stewart, Lauren Bacall . . .

Italija

A MATTER OF TIME (Vprašanje časa), režija Vincente Minelli, scenarij John Gya po romanu Maurice Druona, direktor fotografije Geoffreo Unsworth, igrajo: Liza Minelli, Ingrid Bergman, Charles Boyer . . .

LADY FROM THE LAKE (Gospa z jezera), režija Domenico Paolella, igrajo: John Finch, Susan Hampshire in Rossano Brazzi

CHI VA A LETTO CON MIA MOGLIE? (Kdo gre spat z mojo ženo?), režija Ugo Tognazzi, igrata: Ugo Tognazzi in Edwige Fenech

IL DESERTO DEI TARTARI (Tartarska pustinja), režija Valerio Zurlini, igrajo: Jacques Perrin, Jean Louis Trintignant, Max von Sydow, Vittorio Gassman . . . Film snemajo v Iranu.

Francija

LES FLEURS DU MIEL (Medene cvetlice), režija Claude Faraldo, igrajo: Brigitte Fossey, Gilles Sgal in Claude Faraldo

NOUS SOMMES TOUS DES MARIONNETTES (Vsi smo marionete), režija Serge Moati, igrajo: Bernard Blier, Marie Buboiss, Klaus Kinski, Jean Luc Bideau . . .

THE TENANT (Najemnik), režija Roman Polanski, scenarij Roman Polanski po romanu Rolanda Toperja, igrajo: Roman Polanski, Isabelle Arjani, Shelley Winters . . .

Velika Britanija

THE RITZ, režija Richard Lester, igrajo: Rita Moreno, Jack Weston, Jerry Stiller, Kaye Ballard . . .

THE ABBESS (Opatinja), režija Michael Lindsay — Hogg, scenarij Robert Enders, igrajo: Glenda Jackson, Melina Mercoury, Geraldine Page . . .

STAR WARS (Zvezdna vojna), režija George Lucas, scenarij George Lucas, direktor fotografije Gil Taylor, igra: Alec Guinness. Film snemajo v Tunisu.

VOYAGE OF THE DAMNED (Potovanje obsojenih), režija Stuart Rosenberg, igrajo: Faye Dunaway, Max von Sydow, Oskar Werner, Malcolm McDowell, James Mason, Orson Welles . . .

zgodovina

Televizija v Sloveniji

Nadaljevanje iz 3. številke

Boris Grabnar

V tem velikanskem zgodovinskem procesu — in to, da je bil to res velikanski zgodovinski proces, lahko presodimo šele danes iz današnje perspektive — je naša država pravzaprav spreminjala svojo geografijo. To je bila velikanska predelava same narave. Dodana ji je bila neka nova, človeška dimenzija, ki jo je bilo takrat še težko razumeti.

To novo dimenzijo imenujejo danes nekateri »noosfera«, ki naj bi bila človeški dodatek geosferi, biosferi in atmosferi. To je seveda dimenzija človeškega duha, njegovega znanja, dimenzija podob človeške družbe in neko posebno razumevanje teh na svojstven način izbranih podob.

V času prvih korakov naše televizije pa pri nas tega še nihče ni razumel, niti sociologi niti novinarji niti kritiki. Gledali so program, videli znane obraze, slišali konvencionalne ideje, se namrdnili in dejali: »Nič posebnega.« In ustrašili so se za usodo slovenskih knjig, filma, gledališča in časopisov, ustrašili so se za usodo tradicionalnih vrednot, televizijo so proglasili za svojo sovražnico in tehnološki napredek za pogubo človeštva.

Z rednim eksperimentalnim programom je Ljubljana začela 11. oktobra 1958 in 28. novembra istega leta je začel skupni jugoslovanski program iz treh studiev v Ljubljani, Zagrebu in Beogradu.

S tem pa seveda še zdaleč ni bilo konec vseh problemov. Slovenske oddaje so bile v začetku samo v soboto zvečer in nedeljo zjutraj.

To je pomenilo kakih dvanajst ur na mesec. Kmalu pa je to poprečje naraslo na 30 ur. Povsem nejasen je bil finančni položaj. Kmalu je namreč postalo jasno, da radio sam ne bo zmožek pokrivati naraščajočih programskih stroškov svojega »TV sektorja«.

Zvezna in republiška dotacija ob koncu leta 1959 še nista bili zagotovljeni — podeljena so bila samo sredstva za investicije, ne pa

tudi za vzdrževanje in proizvodnjo programa.

Takšen program seveda še zdaleč ni zadovoljeval. V oktobru 1959 je bilo posvetovanje predstavnikov JRT s predstavniki Ideološke komisije CK KPJ, ki je — razumljivo — začela priganjati. Tu, na samem vrhu je bilo zdaj že jasno, da televizija pomeni modernejšo obliko političnega življenja, da ima prav posebno in mogočno izobraževalno vlogo in da so zlasti vzpodbudni rezultati v medsebojnem zblizevanju in spoznavanju jugoslovanskih narodov.

»Zares jugoslovanska televizija«?

A odprli so se jezikovni problemi. Prav kmalu se je namreč pokazalo, da enoten jugoslovanski program nima prihodnosti in da prvotni sklep komisije Izvršnega sveta ni povsem izvedljiv. Takrat (leta 1956) je bilo namreč sklenjeno: »Jugoslovanska televizija naj bo zares jugoslovanska in naj ima skupen program iz centra v Beogradu. Tam bo zgrajen veliki studio, v Zagrebu in Ljubljani pa manjša dva.«

Prvotni ključ pa je nalagal Ljubljani in Zagrebu obveznost, da prispevata vsak po 30 % oddaj v skupni program. Beograd je prispeval 40 % — predvsem zaradi TV dnevnika.

Ta ključ je hitro razpadel. Slovenske oddaje so bile v drugih predelih Jugoslavije mrtve, srbske in hrvaške pa tudi na Slovenskem — zlasti na Primorskem — niso bile razumljive.

Ljubljana je bila brž prisiljena delati vse več in več »lokalnega« programa in že leta 1961 je znašal delež Slovencev v skupnem programu samo 11 %. Pri tem pa je seveda proizvedla mnogo več, kot je zahtevala shema 30 : 30 : 40.

In brž se je pokazalo tudi silno nesorazmerje v samih proizvodnih kapacitetah, ki so bile planirane komaj tri, štiri leta prej: studio v Ljubljani je meril samo 54 m², studio v Zagrebu 150 m², studio v Beogradu pa 250 m². V Ljubljani je bilo torej nujno dograditi novega, večjega.

Decentralizacija je tekla dalje z neustavljivo silo. To je zahtevala sila medija samega, materialna sila človeškega proizvoda, sila, ki je zunaj zavesti, nerazumna, naravna. Ta sila se ne ozira na plane in projekte in želje in idealistične zamisli.

Deluje sama po sebi in si utira svojo naravno zakonito pot, pri tem pa ruši pred seboj vse ovire zmot in zablod.

V nekaj letih je zvezni program povsem razpadel, nastala pa nista samo dva in tudi ne šafra trije programi. Zdaj ima Jugoslavija že osem povsem samostojnih TV programov . . .

To vprašanje danes ni več vprašanje. A takrat je še bilo in marsikomu ni bilo jasno, da je televizija v vseh pogledih materialno močna decentralizacijska sila. A pri tem procesu niso sodelovale prav nikakršne nacionalistične ideje, to je bila čista materialna nujnost. To ni bil problem vsebine in idejne usmerjenosti TV programa. Prav nikjer. Nacionalistične ideje so se kot političen problem pojavile šele kasneje, a nikoli kot problem temeljnega programskega koncepta. Ta decentralizacija namreč nikoli ni bila »zapiranje vase«, nikoli ni bila nacionalistična in ekskluzivistična, temveč prav nasprotno. TV program je v vseh republikah odprt na vse strani in nadaljuje z medsebojnim seznanjanjem in spoznavanjem kulture jugoslovanskih narodov — čeprav tehnološko na malce drugačen način. A lasten TV program je danes temeljna nacionalna pravica. Še več: TV program v materinem jeziku je temeljna človeška pravica vsakega posameznika — kjerkoli na svetu.

Televizija je torej materialna sila, ki ves svet istočasno integrira in dezintegriira in v tem protislovnem dialektičnem procesu so ideje pravzaprav povsem irelevantne.

Političnim idejam je ta materialni proces praviloma neviden. Ideje mu lahko samo slede, ga odražajo, ne da bi vedele, kaj odražajo in kaj je »zunaj zavesti«, zavijajo na stranpota, premlevajo stare in smešne nacionalizme in unitarizme, pačijo resnično materialno stvarnost in blodijo v temi. Stvarnost pa gre svojo pot.

Popolna slovenizacija TV programa je bila uresničena v dobrih šestih letih in to ni bil majhen dosežek. V tem času je slovenska televizija doživljala mnogo kriz in težav. Predvsem gospodarskih. In tehničnih. In kadrovskih. In programskih.

Leta 1963 je Ljubljana proizvedla že 532 ur programa (Beograd 818, Zagreb 491, Sarajevo 23, Skopje 11). Programske zahteve so že davno prerasle tehnične kapacitete studiev — investicijske so zaostajale. Letno poročilo primerja opremljenost ljubljanskega studia s televizijo na Jamaiki, v Gabonu, na Slonokoščeni obali in v Ugandi . . . Radio ni mogel omogočiti razvoja televiziji — niti finančno niti organizacijsko niti kadrovsko. Televizija se je morala postaviti na lastne noge.

Televizijo je težko razumeti

Še bolj dramatična kot zgodovina same televizije pa je bila pri nas zgodovina razumevanja televizije, se pravi zgodovina naših misli, idej in sporov o televiziji.

Publicistika o televiziji je silno skromna. Ni je mogoče primerjati z entuziastičnimi predvojnimi članki.

V nekem smislu je to razumljivo. Ko je minil prvi čar nove tehnologije, so se ljudje zavedli, da televizija res ne pove »nič posebnega«. Postala je le nekaj vsakdanji kruh — natanko tako kot radio ali pa časopisje.

Kulturni delavci niso verjeli v kulturno poslanstvo televizije — ne pri nas ne drugod po svetu, in to so v vrsti člankov in izjav tudi povedali.

Sociologi so opozarjali, da televizija ogroža demokracijo in da utegne pahnniti Slovence (in tudi vse človeštvo) v totalitarizem. Ob posameznih oddajah je kritika najpogostejše molčala, če ni molčala, se je pa norčevala iz njene nebogljenosti in začetniških nerodnosti.

Prva večja dramska oddaja v Ljubljani je lepo uspela. Znani kritik pa je zapisal: »Ali ni škoda toliko dela tako enkratno metati skozi okno?«

Seveda — takrat še ni bilo magnetoskopa, vse takšne oddaje so bile žive in televizijski program se praviloma ne sme in ne more ponavljati. Vsaka takšna oddaja je lahko samo enkratni dogodek. To se je kritiku, ki je znal razmišljati samo o gledališču ali filmu, zdela nenavadna zapravljivost in tratenje moči.

Ob neki drugi priložnosti je neka nadvse zgovorna intelektuala zapisala: »Upam, da se raven TV oddaj ne bo nikoli previsoko dvignila.

Saj bi v vsakdanji zamaknjenosti pred tem kovinskim in avtomatiziranim hišnim bogkom nazadnje še zakrnela.«

To upanje se ni uresničilo. Misel, da je za televizijo boljši slab program kot dober program, se je izkazala kot napačna misel, čeprav zveni tako čudovito dialektično.

Raven TV oddaj se je dvignila in Slovenci danes zamaknjeni sede pred tem »hišnim bogkom«.

A televizija še vedno ne pove »nič posebnega«. Televizija je samo naša vsakdanost in kaže nam naše vsakdanje življenje. To pa so podobe nas samih in podobe vsega sveta — pa naj nudi preproste informacije ali pa bleščeča dramska in druga umetniška dela.

In prav v tem je skrivnost njenega »podtalnega« in »nevidnega« delovanja in njenih velikanskih družbenih učinkov. Kajti povsem je spremenila naše življenje, življenje celotne družbe in vsakogar posebej.

Po eni strani je televizija svojevrstno samoogledovanje družbe. Zaradi tehnološke nuje je njen program centraliziran v okviru nacionalnega organizma in mora brezpogojno slediti enotnemu programskemu konceptu. Televizija torej ni nikakršno zrcalo, ki bi družbeno življenje mehanično »odražalo«. Njeni posnetki so selekcionirani, podrejeni neki vodilni ideji. Televizija tudi ni

»gledanje na daljavo« ali »daljnogled«, ki bi ga gledalec sam usmerjal.

Televizija je natanko tisto, kar je Marx imenoval »materialni odnos« med ljudmi, odnos, ki se kot »nadmočna sila« sam »odtujuje« in osamosvaja v »samostojno kraljestvo«.

Marx televizije ni predvidel, zapisal je samo, da družbeni materialni odnos stalno spreminja svoje oblike in v bistvu samo on tvori »zgodovino družbe« in da deluje »zunaj zavesti«.

Marx nam je dal torej jasen in znanstven pojmovni aparat, metodologijo, ki nam pomaga prodreti tudi v bistvo televizije. Čeprav si v svojem času ni mogel niti predstavljati, kakšne silovite razsežnosti bo z uporabo elektronike zavzel v družbi ta »osamosvojeni materialni odnos«, nam njegova teorija vendarle kaže pot do razumevanja naravnih (pisanih in nepisanih) zakonov, ki vladajo v tem »samostojnem kraljestvu«.

Vodilna družbena ideja, osrednja družbena vrednota v tem samostojnem kraljestvu poraja in ureja ves navidezno resnični potek dogodkov v programu. To ni čisto natančno resnično življenje, ampak vedno samo svojevrstna predstava. Zaradi tega TV program kot celota ne more biti nikoli »v opoziciji«, niti v tistih državah, kjer vlada tako imenovani buržoazni pluralizem. To gre nekoliko na živce tistim intelektualcem, ki bi želeli po televiziji izpovedovati svoje notranje blodnje in zablode in ji vsiliti fragmentarnost idej, kakršna po materialni nujni mora vladati v književnosti, gledališču in deloma tudi pri filmu. A pri televiziji se prav vsi dogodki na našem planetu prikazujejo kot enotno organiziran, strokovno voden in po posebnih pravilih dramatisiran spektakel. Na ta način in nič drugače televizija zgodovina še ni poznala.

Superinformirana družba pa je nemirna družba. Pred TV ekranom gledalci nikakor ne zakrne. Ne obsede pred njim. Žive pač normalno v razvijajoči se družbi. In ker so »superinformirani« žele vse bolj in bolj v dogodkih, ki so jih videli in ki jih stalno gledajo, sodelovati, participirati, ustvarjati jih — upravljati in odločati...

To gibanje je svetovno.

In tedaj se vsakdo nenadoma trdneje zave, kaj pravzaprav je: da je npr. Slovenec iz Beneške Slovenije in ne Italijan, Slovenec iz Koroške in ne Nemec. Da je Bask in ne Francoz ali Španec. Da je Valežan in ne Anglež.

In nič drugače biti ne more. Takšen nemir je imanenten sodobni družbi. Po drugi strani pa televizija s svojim programskim režnikom, ki ga razpne prek nekega jezika enotnega ozemlja — zamrzne nacionalni odnos.

Zabetonira ga. In z dokaj trdno zamrznjeno vodilno idejno vrednoto tudi zavira nekatera družbena gibanja.

Pod televizijskim režnikom je zelo malo uspešnih revolucij. Pravzaprav nobene. In tudi nacionalni in nacionalistični nemir, nemir, ki ga v Evropi in v svetu povzročajo manjšine in neosvobojeni kolonialni narodi, kaže, da se bo lahko relativno mirno razrešil. Kakor se je že razrešil v Jugoslaviji.

Ti nacionalni elektronski režniki niso »nacionalistični«. Ne morejo biti. Vsi so povezani in danes ni na našem planetu nobenega pomembnega dogodka, ki se ne bi takoj, včasih že kar na licu mesta spremenil v elektronsko sliko in besede in se z brzino svetlobe razširil vsepovsod.

Ta »brzina svetlobe« je dejanska, materialna in fizična. Povsem dobesedno je pa vendarle še ne smemo razumeti. Mondovizije ni.

Vsak dogodek spremljajo besede, komentarji. Te pa je treba prevesti, povedati v domači govorici. To dejstvo, ta nujnost, ki je prav tako materialna, sliko nekoliko zadrži.

A prav zaradi tega nam je danes vse dogajanje na tem planetu tako zelo »domače«.

In še eno značilnost nosijo ti čudoviti elektronski režniki, ki so razpeti od gorskih vrhov do satelitov in spet do gorskih vrhov in kulturnih središč: so nekakšna povsem enotna, materialno in fizično koherentna mrena našega planeta. Čeprav se neprestano drobe na vse manjše in manjše režnike, čeprav so torej regionalni programi vse pomembnejši in pomembnejši, se tudi zveze, svetovne zveze med njimi neprestano izpopolnjujejo. Izpopolnjuje se ta znamenita »noosfera« našega planeta, ki nikakor ni čisti duh, temveč materialni, fizični, elektronski proces.

Teško je reči, da se v tem materialnem procesu človeštvo s svojim duhom in svojo pametjo pametno dogovarja. Komunicira pa vendarle, in to gibanje je iz razdrobljenih narodov in držav na našem planetu ustvarilo enoten organizem.

Ta ne prenese več pretresov, bolezni, poplav, potresov, velikih katastrof.

Karkoli se zgodi — tu so sile, da se brž pozdravi vsaka rana. Še najmanj pa prenese vojno. Vojne v enotnem organizmu ne more biti. Kako naj sicer — pri vsej neumnosti in zaslepljenosti, ki vlada v »duhovnih« odnosih — razložimo teh trideset let miru?

Uporabljeni viri

Jože Zorn, Kronika RTV (Arhiv RTV)
Letna poročila RTV Izvršnemu svetu (Arhiv RTV)
Glej tudi: Boris Grabnar, Slovenska televizija v zrcalu publicistike, kritike in znanstvenih razprav (Studij programa 1972/2)

Cannes 76

Zlata palma za ameriški film Taxi driver



Najboljši film po mnenju filmskih kritikov je bil italijanski Izvrstna trupla režiserja Francesco Rosija

Konec maja se je končal v Cannesu letošnji mednarodni filmski festival, na katerem je v uradnem festivalnem sporedu v in izven konkurence za festivalna priznanja sodelovalo 11 držav, ki so pokazale v veliki festivalski dvorani kar 24 filmov. Jugoslovani smo bili v tem uradnem sporedu zastopani samo posredno in to z Jancsovimi filmom Vices privés, vertus publiques (Zasebni grehi, javne vrline), katerega koproducent je bilo zagrebško podjetje Jadran film. Sicer pa je bil uradni festivalski spored na dokaj visoki kakovostni ravni, saj so selektorji uspeli zbrati za festival trenutno res najbolj zanimive in kvalitetne filme. Med njimi najdemo Eric Rohmerja s filmom La marquise d'O (Markiza O), Cria Cuervos režiserja Carlosa Saure, Jerryja Schatzberga Dandy, the all American Girl (Dandy, vseameriško dekle), Loseyjevega Mr. Kleina, Polanskega Najemnika, Scolin film Brutti, cporchi e cattivi (Grdi, umazani in zlobni), Family Plot (Družinska zarota) Alfreda Hitchcocka, Bertoluccijevo Leto 1900, Bergmanov film Face to Face (Iz oči v oči) in kdo bi še našteval. Ziriija, ki ji je predsedoval znani ameriški dramatik Tennessee Williams je razdelila glavna festivalna priznanja takole:

Zlata palma: Taxi Driver (Voznik taksija), režija Martin Scorsese (ZDA)

Dve enakovredni drugi nagradi: Marquise d'O (Markiza O), režiserja Eric Rohmerja (ZR Nemčija)
Cria cuervos (Kača na krilih), režiserja Carlosa Saure (Španija)

Najboljša ženska vloga: Mari Torocsik za vlogo v madžarskem filmu Kdo ste vi gospa Dery?
Domenique Sanda za vlogo v italijanskem filmu Maura Bologniniija Eredità Ferramonti

Najboljša moška vloga: Jose Luis Gomez za vlogo v španskem filmu La famille de Pascual Duarte (Družina Pascual Duarteja)

Nagrada na najboljše režijo: Ettore Scola za film Grdi, umazani in zlobni

Nagrada žirije kritikov: Cadaveri eccellenti (Izvrstna trupla) režiserja Francesco Rosija

Brez priznanj je ostala vrsta znanih filmskih ustvarjalcev, med drugimi tudi Roman Polanski, Jerry Schatzberg in Gerard Blain. Ziriija ni imela lahkega dela, pišejo poročevalci, posebno še, ker so dolgo časa nihali, ali naj nagrajujejo filme, ki kažejo nasilje. Naposled so se odločili za nagrajevanje filmov nasilja in tako je dobil najvišje priznanje film Voznik taksija. Sicer pa opazovalci menijo, da so festivalna priznanja razdeljena objektivno.

Jugoslavijo so na takšen ali drugačen način zastopali v CManiesu štirje filmi: Mimičin Kmečki punt in Jokičev film Štiri dni do smrti v okviru programa 15 dni avtorskega filma, Bulajičev Sarajevski atentat so pokazali na filmskem sejmu, v uradnem programu pa smo imeli Jancsov film Privatni grehi in javne vrline. Čeprav poročevalci pišejo, da je bil Mimičin film opažen, je za Jugoslavijo nedvomno ponoven neuspeh, da ni imela niti enega filma bodisi v tekmovalnem programu bodisi v programu Tedna mednarodne filmske kritike. Sicer pa tudi to govori o razmerah v naši kinematografiji. V tolažbo nam je lahko edino to, da bo celoten program avtorskih filmov prikazan v Parizu in kasneje na Portugalskem, kar brez dvoma pomeni širjenje pomena tega posebnega cannskega filmskega programa, v katerem smo sodelovali z dvema filmoma tudi Jugoslovani.



Robert de Niro v z Zlato palmo nagrajenem filmu Voznik taksija



Na posebni komemorativni slovesnosti ob smrti Luchina Viscontija je o liku velikega režiserja spregovoril Burt Lancaster

novice

**Matjaž Klopčič
snema Zašlerco**

Konec maja je pričel Matjaž Klopčič s snemanjem celovečernega filma **Vdovstvo in pogreb Karoline Zašler** po scenariju Toneta Partljiča. Filmsko ekipo poleg režiserja sestavljajo še scenograf Niko Matul, kostumografinja Alenka Bartlova, direktor fotografije je Tomislav Pinter, maskerka Berta Meglič in direktor filma Boško Klobučar. Glavne vloge je Klopčič zaupal Mileni Zupančičevi, Borisu Cavazzi, Poldetu Bibiču, Antonu Petjeju, Milandi Cahariji, Borisu Kočevarju in Radku Poliču. Film bodo snemali v ateljejih Viba filma ter na Sladkem vrhu, videli pa ga bomo verjetno v jeseni. Kot smo zvedeli, je ekipo že na začetku doletela nezdoda (filmski trak z napako), tako da so izgubili kar precej snemalnih dni, ker je bil posneti material neuporaben. Upajmo, da to ne bo bistveno zavrló snemanje in želimo ekipi obilo uspeha pri delu, zlasti pa dober umetniški rezultat.

Milena Zupančičeva kot Karolina Zašler**Sophia Loren
iz filma v film**

Za italijansko filmsko igralko Sophio Loren ni počitka, trenutno je posnela nov film z naslovom **Cassandra Crossing**, ki ga režira Georg Pan Cosmates, njen soigralec je znani angleški igralec Richard Harris. Producent filma pa je seveda njen mož Carlo Ponti, ki praviloma zelo skrbno nadzoruje filmsko eksploatacijo svoje žene predvsem v smeri neprestanega povečevanja družinskega proračuna.

Tudi ta film ima predvsem komercialen namen, ob solidni kvalitetni ravni seveda. V filmu zaradi tega ne manjka tudi nekaterih sramežljivih »sexy« prizorov, ki pa so vsi skrbno skriti in pokriti s posteljnimi pregrinjali in rjuhami. Sophia zatrjuje, da ne bo nikoli več snemala gola, pri tem pa ima verjetno v mislih svoje prve filme, v katerih je morala pristati na marsikatero drzne zahteve režiserjev umetniško sicer bornih filmov kot so na primer Attila, Era lui, si, si in še nekateri.

**Sophia Loren in Richard Harris
v Cosmatosovem filmu Cassandra Crossing
(Križpotje Cassandra)****Hitchcock
je razložil**

Za avtorja filmskih grozljivk Alfreda Hitchcocka je postalo že nenapisano in obvezno pravilo, da se v vsakem izmed svojih filmov pokaže vsaj za trenutek. Novinarji so ga že mnogokrat spraševali, zakaj to dela. Ena njegovih zadnjih seveda šaljivih razlag je: »To delam zato, ker ne morem več prenašati nečastnosti igralskega poklica.« S svojo pojavo naj bi torej prispeval k večji cenjenosti igralskega poklica? V Hitchcockovi ironiji pa je brez dvoma precej resnice o statusu filmskega igralstva, pa čeprav so njegovi motivi za pojavljanje v lastnih filmih prej neke vrste pečat, ali morda celo praznoverje Alfreda Hitchcocka.

Alfred Hitchcock**Velikopotezni Claude Chabrol**

V Parizu pričakujejo vsi premieri dveh novih filmov režiserja Clauda Chabrola — Magiciens (Cudodelniki) in Folies bourgeoises (Norčije buržuazije), za katerega pravi avtor, da je eden najbolj zlobnih filmov, kar jih je posnel. Za prihodnost pa si je Chabrol pripravil program petih filmov, ki jih namerava posneti. Prvi bo **Alice** in bo pripovedoval o zapornici v neki hiši na Irskem, naslednji bo **Le Béret basque**, glavni junak filma je nemški vojak, ki skuša ubežati ameriški vojski, ki osvobaja Francijo, tretji načrt je film **Saint-Petersbourg Cannes Express** (naslovno vlogo v filmu bo igrala Julie Christie), ki bo pripovedoval o dveh anarhistih, ki skušata rešiti iz zapora ujete tovariše, četrta bo **L'insolente du lundi**, ki bo prikazoval ljubezen med zrelo žensko tridesetih let in šestnajstletnikom, in naposled še peti filmski projekt, ki je zaenkrat še v predalu Chabrolove pisalne mize, pripoveduje pa o dveh poročenih ženskah, ki zapustita svoje može in pričneta živeti skupaj. Za vse projekte zatrjuje Chabrol, da so »zanesljivi« razen tega pa hoče posneti še »show« igralko Shirley McLane, ki ga je videl in je nad njim navdušen. Resnično je ta možak poln energije, vprašanje pa je, če bodo žepi producentov dovolj globoki, da bi lahko finančno omogočili Chabrolove velikopotezne načrte.

**Porno
osvaja Ameriko**

Pornografska filmska proizvodnja in seveda javno prikazovanje teh filmov je dobila v večini ameriških držav že državljansko pravico. O igralcih in igralkah v teh filmih pišejo časopisi skorajda enako obširno kot o denimo drugih znanih ameriških igralcih. Poleg Linde Lovelace, ki je nastopila v filmu **Deep Throat** in so jo na mah krstili za kraljico porno filmov, je druga »zvezda« teh filmov Marilyn Chambers, njen največji uspeh pa je film **Pred zelenimi vrati**. Medtem ko se je Lindi Lovelace uspelo prebiti, napisala je življenjepis, ki se prodaja za med, s svojimi stališči »osvobojene« ženske je sodelovala na vrsti diskusij in okroglih miz, vabijo jo celo na predavanja na nekatere ameriške college, pa je Marilyn Chambers omejena le na nastopanje v pornografskih filmih. Vse velike ameriške filmske družbe so namreč sklenile, da nobena izmed njih ne bo ponudila tej »igralki« niti vloge statista. To pa zvezde porna ne moti preveč, saj zatrjuje, da je njeno nastopanje v tovrstnih filmih in razkazovanje telesa le izraz njene velike sramežljivosti. Ob tem pa je treba zapisati, da so pornografski filmi v Ameriki pravnatno bum. Financirajo jih majhni producenti, ki razpolagajo le z nekaj deset tisoč dolarji kapitala, ki ga investirajo v proizvodnjo, zaslužki od prodaje in ogleda teh filmov pa so nekajkrat večji. Tako je denimo **Deep Throat** (Globoko grlo), ki je stal producenta 25 tisoč dolarjev, prigrjal že več kot milijon dolarjev čistega dohodka.

**Uspeh Marthe Keller
v Hollywoodu**

»Brez dvoma je najbolj sladka zadevica, ki smo jo uvozili iz Svice poleg njihove čokolade, Marthe Keller:« tako je v šali pohvalil svojo soigralko v filmu **Maratonec** ameriški igralec Dustin Hoffman. Njen talent in seveda vse ostalo so opazili tudi ostali in tako snema Marthe v Los Angelesu že svoj drugi ameriški film **Črna nedelja** v režiji Johna Frankenheimerja.

**Marthe Keller in njen soigralec
Dustin Hoffman v filmu Maratonec**

Ingmar Bergman v Hollywoodu

Svedski gledališki, filmski in televizijski režiser Ingmar Bergman (58), za katerega piše v svedski enciklopediji, da je »najpomembnejši sodobni filmski ustvarjalec z mednarodno slavo«, je prve dni maja zapustil Svedsko.

Prvo dejanje Bergmanovega najnovejšega sinopsisa, v katerem nehoti igra glavno vlogo, sega v mesec april, ko ga je na vajah Stringbergove **Mrtvaške Igre** aretirali policist v civilu Bo Stolpe. Bergmana so obdolžili utaje davka. Davčna uprava mu je sporočila, da je utajil 523.000 svedskih kron (2,2 milijona dinarjev) in ker se je rok za izplačilo iztekel, so ga aretirali. Režiser je zbolel, mesec dni se je zdravil v Karolinski bolnišnici, kjer se je odločil, da bo zapustil Svedsko. Ustavil je proizvodnjo v svojem filmskem studiu PERSOVA v Švici, ustavil je gradnjo ateljejev na otoku Faro, kjer je živel in pisal scenarije, ter prek Pariza odpotoval v Hollywood, kjer mu je Dino de Laurentis ponudil realizacijo dveh filmov. Tako bo prvega septembra letos začel v Zahodni Nemčiji režirati film **Zmajovo seme**, nato pa še **Izgubljenega princa**. Po njegovem odhodu se je v svedskih časopisih razvila polemika o poslovanju davčne uprave ter o njegovem odhodu. Tako je na primer premier Olof Palme med drugim izjavil: »Z Bergmanom sva bila osebna prijatelja in zelo sem ga cenil, ne samo kot umetnika in ustvarjalca, marveč tudi kot človeka. Verjamem in upam, da se bo vrnil, drugače bo njegov dokončni odhod za nas prava kulturna nesreča.«

V New Yorku pa so začeli pred kratkim uspešno predvajati Bergmanov najnovejši film **Iz oči v oči**. Za slavnim svedskim režiserjem pa sta odpotovala iz Stockholma v Ameriko tudi njegova prijateljica in igralka Bibi Anderson in Maks von Sydow.

V filmu **Kačje jaje** bo zaigrala naslovno vlogo Bergmanova priljubljena igralka Liv Ullman



Jack Nicholson



Paul Newman



Robert Redford



Steve McQueen



Faye Dunaway



Liza Minelli



Barbra Streisand



Glenda Jackson

Italijanski gledalci so izbrali ...

V posebni anketi so italijanski kinoobiskovalci izbrali filmske igrance, ki so jim najbolj pri srcu. Na prvo mesto se je uvrstil Al Pacino, sledijo pa mu Robert Redford, Dustin Hoffman, Jack Nicholson, Gene Hackman, Paul Newman in Steve McQueen. Med igralkami pa so izbrali Faye Dunaway, Lizo Minelli, Barbaro Streisand, Glendo Jackson in Liv Ullman. Zanimivo je, da med najbolj priljubljenimi tujimi igralci v vrhu ni niti frncoskih niti angleških filmskih igralcev. Med drugim pa ta podatek govori tudi o popolni amerikanizaciji italijanskega filmskega sporeda. Prav zanimivo bi bilo izvesti podobno anketo tudi pri nas in prav lahko verjamemo, da se rezultati ne bi bistveno razlikovali od rezultatov italijanske ankete.

Uredništvo — avtorjem!

EKRAN je revija za film in televizijo.

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

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

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

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

