

Srbija

Hajduk

(Hajduk)

produkcija: Film danas, Beograd

scenarij: Danko Popović

režija: Aleksandar Petković

kamera: Tomislav Pinter

scenografija: arh. Dragoljub Ivkov

glasba: Vojislav Kostić

igrajo: Svetozar Cvetković, Branislav Lečić, Danica Maksimović, Pavle Vujisić, Dušan Janićijević

Tako scenarij kot režija sta v filmu Hajduk zasnovana na tisti normativni dramaturgiji, ki ta film nujno opredeljuje kot delo zunaj primarnih ustvarjalnih hotenj. Popolnoma jasno si je namreč mogoče misliti, da sta scenarist Danko Popović in režiser Aleksandar Petković s Hajdukom hotela izpovedati dvoje človeških, prijateljskih usod, ki jih je navrgel konec prve svetovne vojne in potem izpeljal neusmiljeni red življenjskega sistema, v kakršnega sta zašla oficirja, vračajoča se iz vojnih vrst v domači ne-mir. Toda gradnja scenarija je narekovala preobrat, ki smo ga v filmu tudi dejansko dočakali: preveč poenostavljeno in v glavnem črno-belo smo dojemali dvoje prijateljskih usod, preveč pričakovano smo doživeli konec filma, da bi v Hajduku lahko našli vse tisto, kar sta se scenarist in režiser sicer odločila narediti.

Ni pa rečeno, da je Hajduk dolgočasen, popolnoma stranski film, ki se v celoti dogaja na ravni neprizadetosti, na črno-belih premenih, ki so v filmu samo zato, da bi komercialno ugajale. Kljub vsemu ostaja v tem delu nekaj ustvarjalnih slutenj, ki bi jih bila Popović in Petković rada razmestila po celotnem delu, a jima taka poteza ni uspela. Hajduk je po eni strani zaradi tega po vsem svojem zunanem videzu western, saj ga tako opredeljuje scenarijski načrt, ki sledi vsem normam westernske zgradbe filmskega dela. Ta načrt je potem izpolnil in ga še izpopolnil tudi režiser Aleksandar Petković, ki je s kar precejšnjo sentimentalnostjo realiziral vse dogajanje, za gledalca predvidljivo že od prvih filmskih metrov naprej.

Na drugi strani pa na določenih mestih film vendarle ostaja subtilen, nekateri odlomki potrjujejo namero, da Hajduk doživi dramatično raven filmske uprizoritve, ne pa kratkočasnost westerna. Tako imamo opraviti s filmom, ki sicer ne seže do nikakršnih bistvenih korenin in tudi ne doživi popolne umetniške veljave, a vendarle ni doživet kot puhlo ustvarjalno početje.

Vili Vuk

Kdo neki tam poje

(Ko to tamo peva)

produkcija: Centar film, Beograd

scenarij: Dušan Kovačević

režija: Slobodan Šijan

kamera: Božidar Nikolić

scenografija: Veljko Despotović

glasba: Vojislav Kostić

igrajo: Pavle Vujisić, Danilo Stojković, Dragan Nikolić, Aleksandar Berček, Neda Arnerić, Slavko Štimac, Bora Stjepanović, Taško Načić

Če bi pri filmu obstajala kakršnakoli primerljivost z glasbo, potem bi bilo mogoče film Slobodana Šijana opredeliti kot stilsko vajo. Gre namreč za to, da moramo nekako upravičiti navlečenost različnih neoriginalnih (v smislu: že videnih) elementov iz mnogih žanrsko bolj ali manj sorodnih filmov v ta film. Ta film pa moramo imenovati stilsko vajo že zaradi večjega dela letošnje jugoslovanske filmske produkcije, ki ji je večinoma težko pripisati sploh kakšen stil. Če govorimo o stilski vaji, potem gre seveda nujno za določeno stilsno enotnost celotne filmske kompozicije, čeprav naj že vnaprej opozorimo, da vprašanja stila ne jemljemo tako zelo zlahka, pri čemer hočemo reči, da stila ne razumemo kot formo, neodvisno od vsebine. Zaradi tega razloga je sploh viden teren stila, saj je ta v filmu vedno konec koncev "produkt samega sebe" kot tisto, v čemer so nekoč videli "filmski jezik".

Šijanov film je absolutno uspel kot stilska vaja in je takšen tudi prepričal celo organe festivalske institucije, saj je bila večina drugih filmov dovolj pod vsakršnim nivojem kritike. da je stilska vaja učinkovala kot vrhunski dosežek. Slednjič pa je rta to temo pač potrebno še stotisočič pripomniti, da je eden od razlogov že neuspešnost naših filmov enostavno preslaba izdelava in da se velike ambicije sesujejo spričo obrtniške nesolidnosti.

Šijan omogoča drugo raven, ker glede njegovega filma ne moremo govoriti o takšnih osnovnih pomanjkljivostih. Toda, ali je to edini razlog — ali gre za drugo raven samo zaradi naštetih banalnosti? To vprašanje se je postavilo tako, da je odgovor takoj jasn. Šijanov film je utemeljen na temi, ki vsej raznorodnosti bolj ali manj neoriginalnih domislic daje dokaj močan poudarek, ki pa ga tudi večina kritike (raje) ni opazila, čeprav pri tujih filmih ni tako slepa. Ta tema sploh izstopi kot tema precej blizu konca filma in tako izpodrine tematski okvir z mesta same teme, kajti najprej se tematski okvir kaže kot sama tema.

Tema Šijanovega filma je prav v maniri, v kateri je pomensko formirana, vendarle dokaj moderna. Pri tem naj bralca ne zapelje naša ugotovitev, da je tema, o kateri govorimo, fašizem, sama po sebi nujno moderna. Vsakršen sodobni diskurz o fašizmu (razen če ni ozko zgodovinarski) je namreč možen predvsem kot implicitna sestavina sedanjega kakršnegakoli že odnosa do fašizma, katerega zaradi vse številnejših intervencij iz polja umetniških in teoretskih praks ni mogoče označevati brez referenc na konstitucijo aktualnih ideologij. V okviru tega je pomembno delo opravila tudi psihoanaliza itd., zaradi česar fašizem figurira v enem od svojih sestavnih momentov kot t. im. latentni fašizem, torej kot fašizem, ki je prisoten v svoji kontingenci in ima svoje mesto ne samo v objektivirani strukturi proizvodnje, ampak tudi v konstituciji individualnega, ujetega v polarno nasprotje z reprezentantom objektiviranega reda. Fašizem je odgovor, ki ga proizvede nedvomno razredni konflikt — toda v svoji razsrediščenosti, tako namreč, da se spopad razredov "sublimira" v neki drugi razliki. Na mestu te razlike je v zgodovinsko najizrečnejši varianti Žid; v Šijanovem filmu je Cigan.

Film je tako nekakšna metafora tiste berlinske dramaturgije, ki še vedno obseda svet kot nekakšna historična paradigma. Da bi dosegel ta efekt, film že v scenariju organizira sociološki vzorec srbske družbe na dan 5. aprila 1941 v skupino potnikov avtobusa, pri čemer ta vzorec po potrebi dopolnjujejo predstavniki določenih družbenih struktur, ki srečujejo avtobus in ga skušajo tudi preusmerjati. Oba pevca (Cigana) sta *zunaj* tega vzorca in dokler se ne izkaže že nakazana poantiranost filma, se zdita kot vmestek iz kakšne plebejske *opere buffe*. Kasneje pa se, kot rečeno, njuna navidezno zgolj dramaturška prisotnost prelevi v objekt fašizma, ki ga v njegovi latentni inartikuliranosti v okviru komedije absurda včasih bolj, včasih manj izrabiljenih gagov gledalec niti ne sluti, dokler se ne izkaže.

Osem kilogramov sreče

(Osam kila sreče)

proizvodnja: Radna organizacija film četrdesetprva — Avala film, Televizija Beograd

scenarij: Mladimir Puriša Dorđević

režija: Mladimir Puriša Dorđević

kamera: Žika Milic

scenografija: Ranko Mascarelli

glasba: Vojkan Simic

igrajo: Milena Dravic, Dragan Maksimović, Maja Lalević, Predrag Krstović

To je ena raven tega filma, kakor se pokaže, če film gledamo od konca (oz. od začetka vojne nazaj). Ta raven je seveda tudi določujoča za druge ravni filma. To se pravi, da je določen "moderen" pogled (oz. reflektirana perspektiva sedanjosti) v tem filmu raven, ki formira pomenskost vseh drugih ravni, na katerih se mimo npr. lesterjevskega humerja, oz. skupaj z njim, uveljavljajo kot material tega filmskega produkta določeni specifiki, ki film situirajo v določeno nacionalno okolje. V tej točki se film najbrž povsem nehotе ugame v "double bind" relacijo z domačo kritiko, ki ga pripozna za strokovno uspešno izvedeno stilsko vajo, ne prepozna pa vedno v Ciganu pozicije Žida; torej nosilca tiste razlike, na račun katere se konstituira centralno polje, v katerem se producira fašistoidnost (kot latentna). Deloma pa je mogoče filmu tudi očitati, da je na tej osnovni določujoči ravni dramaturško tudi tolikanj šibek, da mu ni mogoče enoznačno pripisati tega, kar pravzaprav artikulira. Iz tega razloga pa lahko razpravljamo o možnosti, da je poanta, ki smo jo nakazali v filmu, slučaj, ki je v večji meri učinek danega ideološkega polja kot hoteni proizvod avtorjev filma.

Toda kolikor govorimo še o drugih plateh filma, je težko v takšnem govoru odpirati dovolj prazna mesta za slučaje. Najprej naj omenimo rjavkasto toniranost filma praviloma estetskih kadrov na ravni likovnosti, ki jo je opazila večina kritike, čeprav je manj govorila o funkciji te likovnosti. To je okvir rahlo črno-humornega odvijanja filma v gagih, kakršnih jugoslovanski film še ni zabeležil, če namreč govorimo o njihovi klasični filmski "čistosti", predvsem pa je po tej plati film dovolj profesionalen in v glavnem ne prekorači tiste meje, ki zakoličujejo področje duhovitosti. Ta je lahko še funkcionalna v okviru formiranega okusa (karkoli že to je), kakor tudi za pletivo celotnega filma samega. Ob vsem te, je mogoče tudi pristati na efekt *deja vu*.

Dejstvo, da je film debitantski opozarja, da Šijan morda ni izkoristil nekaterih možnosti ekstremneje razviti svojo tematiko, ker enostavno računa na še kakšen film, ki bi ga lahko delal le, če bi mu prvi film zagotovil ustrezen sprejem na vseh straneh. Če je bil to Šijanov namen, potem moramo reči, da je s svojo stilsko vajo v celoti uspel.

Darko Štrajn

Vse kaže, da je Puriša Dorđević film *Osem kilogramov sreče* posnel le zato, da bi dokazal veljavnost krilatice, da se od stare slave ne da živeti. Kot eden vidnejših predstavnikov tako imenovanega "avtorskega" filma, ki za svoja dela največkrat sam piše tudi scenarije, je svoj filmski (in idejni) nazor izoblikoval v šestdesetih letih in od njega očitno tudi po dveh desetletjih še ne misli odstopiti. Pri tem seveda zanemarljivo dejstvo, da se je v spremenjenih pogojih delanja filmov v marsičem spremenil odnos do določenih (nekdanj aktualnih in vznemirljivih) tem, način njihovega obravnavanja in nivo njihovega potencialnega poučivanja.

Dorđevićeva filmska pripoved o ljubezenskem razmerju med mlado Ciganko in partizanom, ki je izgubil svojo enoto, vsebuje iz prejšnjih režiserjevih del prepoznavne elemente (romantiko-tragiko-poetičnost), vendar ne v smislu nadaljevanja in poglobljanja neke umetniške naravnosti, ki se sicer navdihuje v lastnih izkušnjah, a je kljub temu sveža in prepričljiva, temveč le kot ponavljanje že evidentiranega znakovnega repertoarja, za katerega se je v drugačnih kontekstih izkazalo, da je funkcionalen in sugestiven. Človeške usode in žrtve so pomaknjene v drugi plan, režiserja privlači predvsem ambientalni okvir, v katerega se dogajanje vpisuje. Ludična komponenta, oprta na romantično predstavo o slikovitem svobodnjaškem življenju v ciganskem vozu, ki naj bi zgodbi zagotovila svojevrstno poetično razsežnost, ostaja v mejah retorične samozadostnosti, poetičnosti, za katero avtor stremi, pa učinkuje skonstruirano in vsiljivo. Dorđevićev scenarij je, milo rečeno, krhek in naiven, poskus, da bi film lahko obdržala pokonci naslovna fraza, ki jo osrednji ženski lik nenehno "preroško" ponavlja, se je popolnoma ponesrečil. Mimogrede se nam tu ponuja vzporednica z naivnim slikarstvom: le-to je namreč izgubilo svojo pristnost in neposrednost, ko se je spremenilo v bodičkonosno industrijo, Puriša Dorđević pa je omagal, ko je svojo nekdanjo izvirnost nadomestil s folklorističnim manierizmom.

Brane Kovič