

ekran 67



48-49

IZDAJA odbor za film in TV pri Zvezi kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. Izide desetkrat v letu. NAROČNINA letno 18 N din. Posamezna številka 2 N din. Ureja uredniški odbor. Glavni urednik Toni Tršar, odgovorni urednik Branko Šömen, tehnični urednik Andrej Habič. UREDNIŠTVO Ljubljana, Dalmatinova 4. UPRAVA Ljubljana, Miklošičeva 7. Rokopisov ne vračamo. Žiro račun 503-603-7. Poštnina plačana v gotovini. Tisk Učne delavnice, Ljubljana, Bežigrad.

k a z a l o



Naslovna stran: Prizor iz novega filma Dragoslava Lazića SIROTA MARIJA. Na sliki Mija Aleksić.

Zadnja stran: Prizor iz dokumentarnega filma Kreše Golika Od 3—22. Na letošnjem Mednarodnem filmskem festivalu v Oberhausenu je prejel Posebno nagrado. V letu 1967 so jugoslovanski filmi prejeli na tujih filmskih festivalih enaindvajset nagrad in priznanj.

AKTUALNO

Tuji tisk o jugoslovanskem filmu	570
Jugoslavica	
Samosvoja pot Jugoslavije v filmu (Enno Patalas)	577
Poslaništva: Jugoslovanska puberteta (b. B.)	586
Tri — Aleksander Petrović (Y. K.)	589
Rondo — Zvonimir Berković (J. B.)	590
Nove težnje jugoslovanskega filma (Flavio Ruffato)	592
Človek ni ptica — Dušan Makavejev	594
Poletni intervju z Aleksandrom Petrovićem (Avtor nepodpisan)	595
Srečal sem srečne cigane (B. M.)	604
Novi videz jugoslovanskega filma (Avtor nepodpisan)	606
Cigani brez čarobnega napoja (M. M.)	606
Šest let — dvajset filmov (Avtor nepodpisan)	610
Rondo — Zvonimir Berković (J. A. b.)	612
Človek in njegova vest. Razgovor z Dušanom Vukotičem	613
Pogled v zenico sonca — Cannes 1966 (Palo Gobetti)	615
Pulj 1967 (György Fenyves)	616
Sedmi kontinent (Erika Szanto)	622
Aktivista tlači mora (Bogdan Zagroba)	624
Človek ni ptica — Dušan Makavejev (Jacques Levy)	629
Jugoslovanska risanka (L. Kodilova)	631
Svobodni film (Riccardo Richard)	626
Posebna nagrada: Dunecy 67.	632
Jugoslovanski izbor	
Revolucija od znotraj navzven (Peter B. schumann)	634
Hrepenenje po velikem čustvu (Z. O.)	634
Dosmrtna usoda (Rafal Marszalek)	640
Ljubezenski primer (J. L. C.)	642
Ljubezenski primer (A. C.)	644
Dve ali tri stvari o treh filmih (Klaus Eder)	646
Srečal sem celo srečne cigane (J. B.)	650
Jugoslovanski film po dvajsetih letih (Silvano San)	651
O lepoti, ki ti vzame dih (Michel Aubriant)	652
Novi jugoslovanski film (J. S.)	654

NOVI FILM PO SVETU

Španija (Claire Clouzot)	656
Gruzija (Marcel Martin)	666

FESTIVALI

Benetke 67 (Rapa Šuklje)	673
Novi Sad (T.T.)	688

TELEOBJEKTIV

Mali Pulj	690
---------------------	-----

NOVO

Simpozij v Rjepinu (Rudolf Sremec)	698
Georges Sadoul (Vitko Musek)	701
New York Film Festival	703
Maurice Chevalier	704
Amaterski film	706
Zlati lev — Filmski kulturi	706
Kot gost Ekrana: Jerzy Skolimowski (György Fenyves)	707
Filmske knjige	
Pris(o)tnost doživetja: Filmski medij (Slavoj Žižek)	714
Filmska kultura, Bela Balazs (Miša Grčar)	717
Profili tujih režiserjev (B.Š.)	718
Novi filmi v Evropi (B.Š.)	719

KRITIKE

Na papirnatih avionih (Matjaž Zajec)	720
Nož (Viktor Konjar)	723
Blow up (Slavoj Žižek)	726
Bunny lake je izginila (Slavoj Žižek)	732

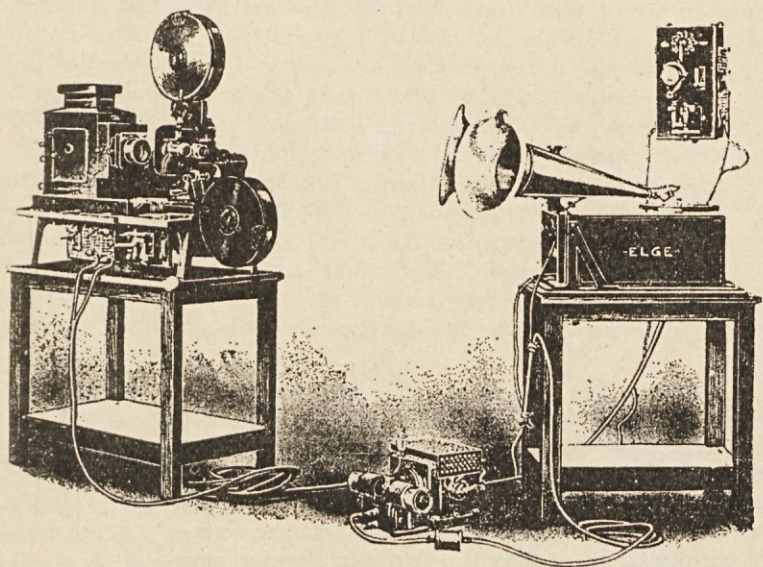
TELEVIZIJA

Iskanje resnice (Jovita Podgornik)	737
--	-----

FILM, KLUBI, ŠOLA

Snemanje filmov z otroci — nadgradnja film- ske vzgoje (Mirjana Borčič)	742
Nadaljevanje ali začetek?	747
V odsotnosti dialoga (Mirjana Borčič)	752
Filmska vzgoja na Švedskem (Sven Norlin in sodelavci)	753

tuji tisk
o jugo-
slovanskem
filmu



Vrednosti sleherne nacionalne kinematografije niso samo v kontinuirani filmski proizvodnji, potrditvi njene ustvarjalne prisotnosti v integralno načrtani kulturni politiki posameznega naroda ter slednjič v njeni funkcionalni komercialnosti, marveč tudi v sposobnosti vnesti del lastne vizionarnosti in interpretacije sveta v širši svetovni potrošniški areal. Slednji umetnik in slehera umetnina iščeta potrditev samega sebe na čim večjem kulturnem in duhovnem prostoru, pri slehernem potrošniku, bralcu in gledalcu: odmevi, ki jih povzročijo posamezne stvaritve, so najbolj občutljivi seizmografi za registriranje senzibilnosti tistih filmskih ustvarjalcev, ki to v resnici so. Kadarkoli vrednotimo jugoslovansko filmsko proizvodnjo, najbrž ne moremo mimo ugotovitev, kako in pod kakšnimi eksistencialnimi pogoji se je naša kinematografija razvijala, kaj je na poti iz 1948. leta pa do danes odkrila in prinesla v ta trenutek tako bistveno dragocenega, da moramo o tem posebej govoriti.

Zgodovinska ura jugoslovanskega filma je izredno kratka. Polna je števil in neuspešnih iskanj in kadarkoli se je iz naše ustvarjalne anonimnosti dvignil in prebil v evropski, najčesejše festivalski areni samonikli režiser, je bil to njegov OSEBNI USPEH; kadarkoli pa smo doživeli neustrezno kritiko, je bil to ustvarjalčev neuspeh, predvsem pa naš SKUPNI PORAZ. Dokler se tega nismo začeli zavedati, tako dolgo smo bili prepričani, da je vseeno, kaj pokažemo na tujem, kdo bo zastopal naš film in kako ga bomo plasirali. Včasih smo bili celo prepričani, da nas pričakujejo odprti rok in temu ustrezno smo se tudi obnašali.

Tekoče leto je izjemna priložnost, da se soočimo z glasovi, kritikami, predvsem pa zanimanjem za naš film v tujini, kajti 1967 je že danes prelomnica, mejnik in kazalo za preteklost, predvsem pa za jutrišnji jugoslovanski film. Glede na uveljavitev domačega filma v tujini lahko strnemo dvajset let jugoslovanskega filma na štiri osnovna razdobja.

Prvo obdobje sega od 1948. do 1956. leta. Zanj je značilna anonimnost naših avtorjev zunaj domačih kino dvoran. Terra incognita smo bili dejansko vse do 1954. leta, ko smo v Pulju ustanovili nacionalni filmski festival in nanj začeli vabiti tuje filmske kritike in teoretike. Toda že prvo leto je prejel priznanje za najboljši film češki režiser František Čap za slovenski film Vesna. To so bila leta, ko je bil film namenjen domačemu gledalcu. Brez velikih izkušenj, nerazvite filmske kritike in estetike, smo ustvarjali takšne filme kot v tistih letih povsod v socialističnih deželah, z edino izjemo Poljske. Leta 1955 je Krešo Golik posnel odlično fotografirani film Deklica in hrast, naslednje leto pa je film Vladimirja Pogačiča Veliki in mali prejel na Mednarodnem filmskem festivalu v Karlovih Varih nagrado za režijo. To je bilo prvo, kompletno priznanje našemu filmu v tujini.

Drugo obdobje bi lahko zaznamovali z letnicama 1956—1966. Celih deset let pospešenega osveščanja pa tudi prisotne negotovosti vase. To so bila leta, ko smo se z vsakim filmom posebej morali uveljavljati v tujini. Leta 1967 smo bili v Cannesu s filmom Franceta Štiglicja Dolina miru. Prvo nagrado za moško vlogo je prejel John Kitzmiller. To je bil vsekakor nov, velik uspeh ameriškega igralca in delno tudi — naš. Dve leti kasneje je tuja filmska kritika pohvalila v Cannesu predvajani film Veljka Bulajića Vlak brez vozne reda. Ponovno se je približal uspehu France Štiglic, ko je njegov film Deveti krog leta 1960 kandidiral za Oscarja. O vseh teh treh filmih se je v zahodnoevropskem tisku precej pisalo, čeprav pričakovanega, eruptivnega vzpona jugoslovanskega celovečernega filma še ni bilo. Ko sta se v letih 1961 in 1962 pojavila dva nova, avtohtona filmska ustvarjalca, osamljena zagovornika avtorskega filma — to sta bila Boštjan Hladnik in Aleksander Petrović — je začel žeti po Evropi priznanje naš risani film. Leta 1962 je prejel Dušan Vukotić Oscarja za Surogat, naslednje leto pa je naš kratki

in dokumentarni film slavil v Oberhausnu velik uspeh. Film Anteja Babaje Pravica je dvakrat odnesel prvo nagrado. Jugoslovanski film je tako počasi, a vztrajno opozarjal nase. Na oba domača filmska festivala v Beogradu in Pulju so začeli prihajati čedalje bolj znani filmski kritiki in teoretiki pa tudi direktorji drugih filmskih festivalov in začeli zbirati in selekcionirati filme za svoje filmske manifestacije. Njihove kritike so nam pomagale vrednotiti tudi lastne ustvarjalce. Nagrada, ki jo je Veljko Bulajić dobil za film Kozara v Moskvi 1962. leta, glavna nagrada filmu Tri režiserja Aleksandra Petrovića v Karlovih Varih 1965. leta in njegova kandidatura za Oscarja so bili poslednji predtakti kompletnega in nespornega nastopa jugoslovanskega filma v tujini. Čedalje večje zanimanje za naš film pa so začele potrjevati sicer suhoparne, zato pa zgovorne številke. Leta 1962 smo prodali v tujino 124 licenc za igrane filme v 30 dežel ter 388 licenc za risane filme in dokumentarne filme, ki smo jih takrat prodali v 38 držav. Toda že tri leta kasneje so se te številke bistveno spremenile. Leta 1965 smo prodali v tujino že 199 licenc za igrane filme v 38 držav ter 971 licenc za risane in dokumentarne filme, ki smo jih prodali v 70 držav.

Določene, kvalitetno nove oblike finansiranja posameznih filmov so v večji meri sprostile potencialno izpovednost nekaterih beograjskih, zagrebških pa tudi ljubljanskih ustvarjalcev, predvsem mlajših. To je na letošnjem festivalu domačega filma v Pulju prišlo še posebej do izraza, saj je izmed tridesetih filmov, kolikor je realna letna proizvodnja, kar sedem, osem stvaritev, ki pomenijo tudi v evropskem filmskem svetu določeno vsebinsko in formalno kvaliteto.

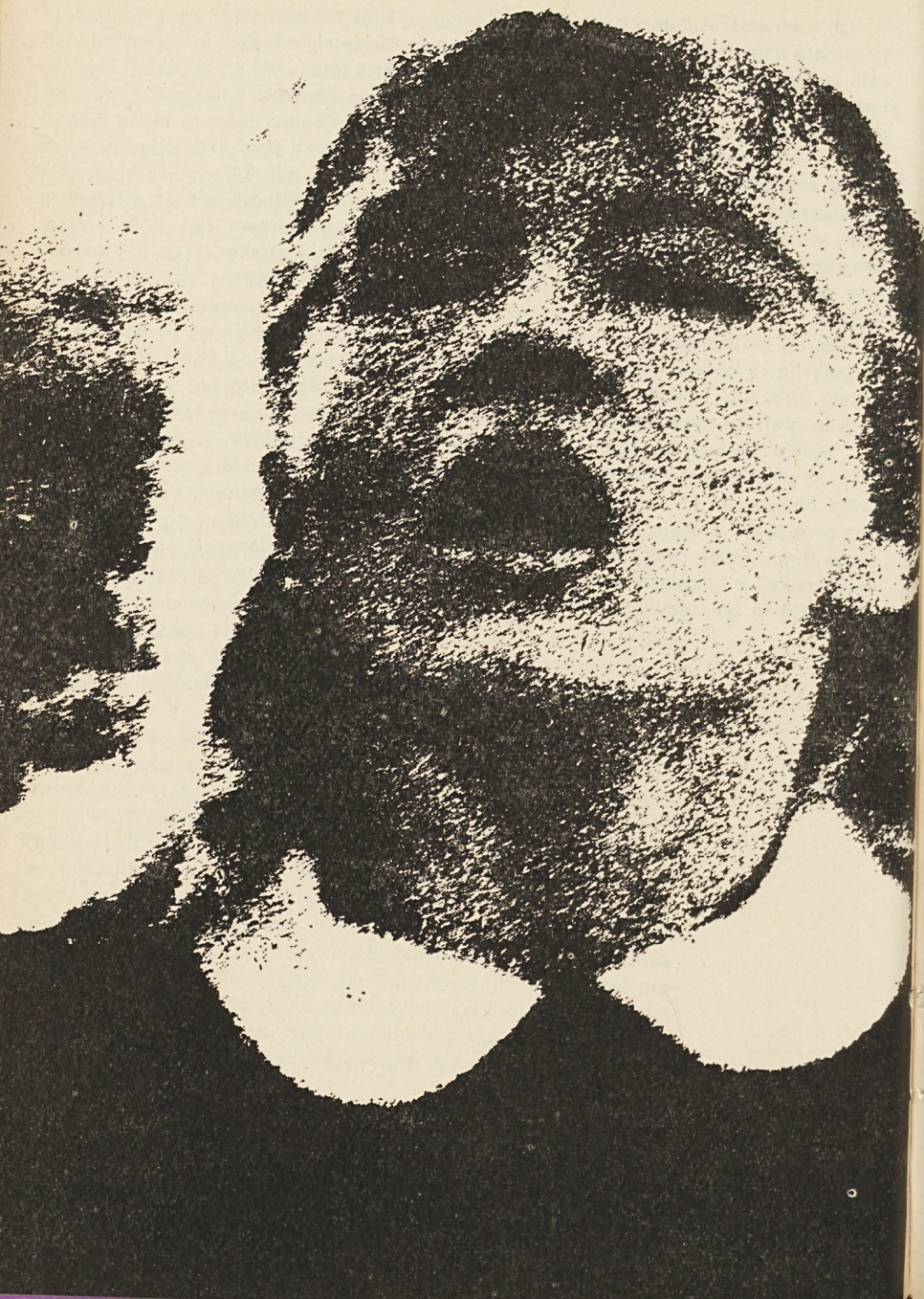
Tako je kompletno leto 1967 v znamenju tretjega, spontanega priznanja našemu filmu doma in v tujini. Uspehi Zbiralcev perja Aleksandra Petrovića v Cannesu, Prebujanja podgan Žike Pavlovića v Berlinu, Varovanja Vlada Slijepčevića v Moskvi, uspeh Protesta Fadila Hadžića v Bergamu in Jutra Puriše Dorđevića v Benetkah so postavili jugoslovanski film ob bok novemu češkemu filmu, vsekakor pa nad poljski in madžarski film. Vzporedno z uradnimi uspehi naših filmov in njihovimi komercialnimi odkupi se je poglobilo tudi kontinuirano spremljanje, vrednotenje in analize naših filmov v tujih filmskih revijah. Našim filmom posvečajo čedalje več prostora, saj se filmi ukvarjajo s problemi, ki po svoji družbeno moralni angažiranosti in komunikativnosti presegajo sleherni družbeni sistem, da bi tako lahko našli neposreden stik s sehnim človekom našega časa.

Prav zato, da bi se soočili z ocenami tujih filmskih kritikov in teoretikov, smo to številko, oziroma njen dobršen del, pripravili v znamenju tako imenovane Jugoslavice ter skušali skozi najbolj tehtne in zanimive TUJE kritične misli in mnenja spregovoriti o skupnem interesu za film kot umetnost in komunikacijsko sredstvo med ljudmi.

Ob vseh poskusih prodora z našim filmom v širši prostor, pa je nemara najpomembnejši najmanj populariziran. Na četrtem festivalu svobodnega filma v italijanskem letovišču Porretta terme 1965. leta (IV Mostra Internazionale del cinema libro) so prireditelji uvrstili v program obsežno retrospektivo, ki so jo v programu naslovili z »Il giovane cinema jugoslavo«. V tem okviru so bili predvajani celovečerni in kratkometražni filmi. Predvajanih je bilo 14 celovečernih filmov, med njimi trije slovenski: dva Hladnikova (Ples in Peščeni grad) in Pavlovičev »Sovražnik«. V dokumentarnem programu so prikazali predvsem filme takoimenovane »beograjske šole dokumentarnega filma«, praktično filme »Dunavove« proizvodnje.

Ob tej priložnosti so organizatorji, predvsem veliki prijatelji Jugoslavije in našega filma, izdali tudi skrbno urejeno brošuro o našem filmu (ki jo lahko še danes štejemo za najbolj skrbno urejeno in grafično najkompletnejšo brošuro o domačem filmu).

Spričo velikega uspeha naše retrospektive, velike pozornosti, ki jo je projekcijam posvetil italijanski film (prav tako pa seveda drugi obiskovalci prireditve) lahko štejemo prav to manifestacijo kot prvo pravo postajo na poti mednarodnega prodora jugoslovanskega filma. Zakaj, prav ob tej priložnosti je bilo prvič ugotovljeno, da marsikaj v jugoslovanskem filmu lahko naravnost inspirira veliko večjo in bolj slavno kinematografijo naše zahodne sosedne.



samosvoja pot jugoslavije k filmu

enno patalas

FILMKRITIK — Mesečnik. Glavni urednik
Enno Patalas. Uredništvo: Verlag Film-
kritik Ambtt. 6 Frankfurt 1, Rückert-
strasse 39, številka 3, 1967

Dvajsetega januarja je padla v Anatomske inštitutu beograjske klinike poslednja »klapa« za film Ljubezenski primer ali tragedija uslužbenke PTT (Ein Fall von Liebe oder die Tragödie einer Telefonistin). Z neješčnostjo in gnusom se je končalo za sodelavce snema. nje filma, ki ga ne bo vedno prijetno gledati na filmskem platnu. Primer iz grozljive kronike boulevarskega časopisa: Mož je še ne dolgo tega iz ljubosumja umoril svojo ženo in vrgel njeno truplo v zgodovinski vodnjak na Kalemegdanu, stari beograjski turški trdnjavi. Videli smo grobo montažo prizora, v katerem dekle, telefonistka, prvokrat pripelje moža v svoje stanovanje. K ljubezenski predigrji je podložena plošča ruskih revolucionarnih pesmi. In ob obeh pesmih gledamo dolg odlomek iz Donbas simfonije Dzige Vertova iz leta 1931, kjer oropajo in podrejo pravoslavno cerkev. Kaj ima beograjska tragedija iz ozke ulice skupnega z rusko poemo o izvajanju petletnega plana v predelu donske kotline, kaj razkosano truplo pred Kalemegdanom z Oktobrsko revolucijo, cerkvenimi zvoniki in industrializacijo?

Jugoslovanski filmi (nekateri) so drugačni, drugačni kot zahodni, v katerih sicer lahko vidimo zgodbo nekega umora zaradi ljubosumja, toda ne v zvezi z revolucionarnimi pesmimi in slikami, drugačni so kot vzhodni, v katerih si lahko predstavljamo revolucionarne pesmi in slike, toda težko v zvezi z nekim umorom iz ljubosumja. Jugoslavija je zastavila samostojno, lastno pot k socializmu in gre lastno pot tudi v filmu — in paralela ne nastane slučajno...

Novi jugoslovanski film ima prazgodovino (do 1941.), predzgodovino (od 1945. do 1961.) in zgodnjo zgodovino (od 1961. do 1964.). Prazgodovina ni nič drugačna kot pri vseh pozno raz-

vitih filmskih deželah, o katerih daje še vedno izčrpna sporočila Sadoul. Sporoča nam, da v vsem času jugoslovanske kraljevine med dvema svetovnima vojnama ni bilo realiziranih več filmov kot ducat ali dva. Porok domačin ve o legendarnih začetkih kinematografije, kot si jih lahko zabeleži vsaka dežela: srbski Lumièr je Milton Manaki in je »poznan v analih svetovnega filma z dokumenti, ki jih je posnel v Makedoniji v prvih letih našega stoletja«. Med drugo svetovno vojno, poroča spet Sadoul, je zapovedal »poglavnik Anton Pavelić ustvaritev avtohtonega hrvaškega kina, a ostalo je le pri nekaj kratkih filmih. Jugoslovanski film je bil rojen podtalno...«. Osvobodilna armada je imela filmski oddelek, kateremu sta pripadala Rudi Vapkovic (Vaupotič, op. prev.) in George Skrigin, mednarodno priznan fotograf.

Skrgin je fotografiral tudi prvi igrani film Slavica, ki ga je 1954. nacionalizirana filmska produkcija izdelala 1947., prvi resnično jugoslovanski dolgometražni film, v katerem je bil zapisan kot režiser Vjekoslav Afrić. Kot Slavica pripoveduje zgodbe ljubezni, vojne in smrti tudi večina zgodnjih jugoslovanskih povojnih filmov. Kot režiserja vodita po številu posnetih filmov Radoš Novaković in Branko Bauer. Zgodaj sta debutirala tudi France Štiglic in Vladimir Pogačić: ob koncu petdesetih let smo videli filme teh dveh režiserjev, ki so prvi omajali človeško demokratične klišeje.

Pogačić je posnel 1957. V soboto zvečer (Samstagabend), tri epizode o vsakdanjih doživetjih, delno vedre, delno melanholične, kratke zgodbe brez političnega poslanstva, in potem Razpoko v raju (Himmel ohne Liebe, 1960), zgodbo iztirjenega zakona, ki se iz treh poročil očitvecev sestavi pred gledalcem — po mojem spominu prvi jugoslovanski film, ki je našel pot v naše kinematografe. Štiglic je napravil Deveti krog (Der neunte Kreiss, 1960.) ki je tudi drišel k nam, ljubezensko zgodbo Židinke in študenta v Zagrebu med zadnjo vojno, ki se da primerjati s češkim filmom Romeo, Julija in tema. Jugoslovanski film je dobil nova talenta v Nikoli Tanhoferju in Veljku Bulajiću. Tanhofer je zbudil zanimanje tudi v inozemstvu s filmom Osmo vrata (Die achte Tür, 1959), zgodbo o odporišnem gibanju in apolitičnem univerzitetnem profesorju, in H-8 (H-3... Noch leben, 10 Sekunden, 1958.), parafrazo na temo Thortona Wilderja Most kralja Ludvika, kaleidoskopsko pripovedovanje zgodbe potnikov v avtobusu, iki se ponesrečijo med vožnjo na poti med Zagrebom in Beogradom. Veljko Bulajić je naredil s prvim filmom istočasno tudi svoje najboljšo delo — in mogoče tudi najboljši jugoslovanski film petdesetih let — Vlak brez voznega reda (Zug ohne Fahrplan, 1959.), kroniko v stilu zgodnjega neorealizma (predvsem da misliti na Germija). Mnogoterne usode med potovanjem na vlaku, ki je leta 1945 prepeljal kmete iz ubogih hribovskih predelov v rodovitno Vojvodino, kjer jim je bila dodeljena zemlja. Vojna (Krieg, 1960), Bulajićev najbolj smeli projekt, je bil vezan na Zavattinijevo snemalno

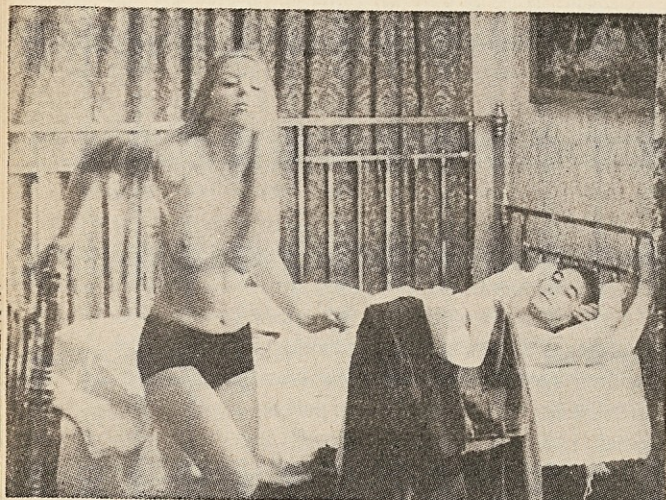
knjigo. Ob primeru mladega para zaklinja na bedo prihodnje vojne, toda primer ostane abstrakten, dobroti »preprostega« človeka je postavljena nasproti vojna kot naravnost nerazložljivo zlo.

Dva dogodka zunaj proizvodnje igranih filmov sta vodila k prodoru novega jugoslovanskega filma. Zagrebška šola risanege filma in beograjska proizvodnja dokumentarnega filma. Začetki jugoslovanskega risanege filma so bili v znamenju posnemanja Disneya. Šele nastop posameznih avtorjev — Dušana Vukotića, Vatroslava Mimica, Vladoslava Kristla — je vodil dalje. Njihovi filmi so bili prvi, ki so kazali na stisko individuuma v neki totalno organizirani in vodeni resničnosti. Parabolično in alegorično zaključeni izražajo poznomeščansko upravičenost. V njih nastopa individuum vedno kot žrtev ali kot zaslepljeni nasprotnik sovražnega sveta. Ni naključje, da so ti filmi nastali v Zagrebu, tradicionalno usmerjenem na zahod. Mimičev Samec (Allein), Vukotičev Piccolo in Kristlov Don Kihot (Don Quijote) ne bi mogli nastati v Beogradu. In tam jih tudi niso radi videli.

Na drugi strani pa so dokumentarni filmi, ki so blizu aktualnim družbenim procesom, tudi še danes predvsem iz Beograda. Z metodo, ki je sorodna filmu-resnici, so mladi beograjski filmarji orisali zaostalost podeželja in konflikte, ki izhajajo iz industrializacije. V dokumentarnih filmih istih režiserjev najdemo večinoma mnogovrstno registrirane družbene vzporednosti in nasprotja zelo različne zgodovinske preteklosti, ki jo hočejo danes izraziti najboljše jugoslovanski filmi. Pri tem preteklost in sedanjost nista polemično soočeni, temveč so nasprotja precizirana in spreminjanje odnosov dvignjeno v zavest. Tu malokdaj naletimo na slepi optimizem v razvoju, ali pa na razničenje vsega, kar je novo.

Tretje območje, iz katerega se je dvignil novi film, je bila končno proizvodnja igranege filma. Dva filma iz leta 1961 sta bila znanilca preloma. Boštjan Hladnik, slušatelj IDHEC in Chabrolov asistent, se je predstavil s filmom Ples v dežju (Tanz im Regen), tragično zgodbo zgrešene ljubezni, posnetim v slikah senc in simbolov, ki spominjajo na zgodnjega Carnéja in mladega Bergmana. Z drugim filmom Peščeni grad (Das Sandschloss, 1963) je Hladnik ostal zvest začrtani liniji. Tudi to je bil film o Prevértovih sencah preteklosti, ki padejo na mlado življenje in ga uničijo. Za razvoj jugoslovanskega filma sta oba Hladnikova filma pomembna predvsem zaradi tega, ker sta sploh lahko nastala, in sicer v Sloveniji, najbolj zahodni vseh šestih republik, ki ima že zaradi lastnega jezika poseben položaj.

Aleksandra Petrovića ravno tako leta 1961 ustvarjeni prvenec Dva (Zwei) tudi odkriva francoski vpliv in spet predvsem Carnéjev. Tudi Petrović pripoveduje zgodbo o ljubezni, ki pride in



the Festival came from their studios: Obrad Gluscevic's "People of the Neretva" is not only of considerable ethnological interest as it studies a self-sufficient community at the delta of a large river; it is also aesthetically brilliant, evoking the daily round with luminous photography and an uncanny sound-track — the frog catcher at work in the reeds at night, the funeral procession down the river as dredgers in the background start to undermine

this ancient way of life. "From 3 to 22" (director: Kreso Golik) is a little gem of a documentary, following without commentary the arduous day of a young mother as she starts in the dark morning and works unceasingly, instinctively through factory hours and a long evening of washing and cooking. An old formula, maybe, but somehow Golik's detached vision gives the woman a universal poignance and durability.

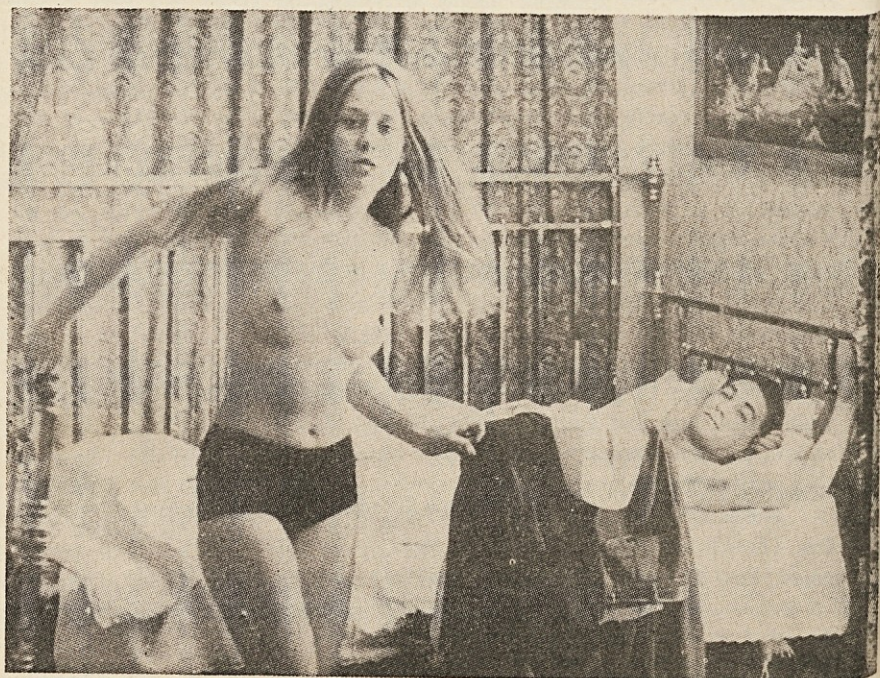
Other shorts which should be seen internationally include "Excellencies", an account of a "junior" United Nations Assembly in Pristina, where boys and girls speak on behalf of their countries with a surprising lack of childishness or guile, and "The Cruel Diagrams", a subjective view of the horrors of war through the eyes of a small boy. The film has faults, but it is one of the few Yugoslav shorts to venture outside the documentary and cartoon fields, and it has something of the weird individuality of a work of Jan Nemec or Chris Marker.

The professional expertise of most of these short films is quite remarkable, and in Majdak, Pinter, and Petkovic, the Yugoslav industry possesses three of Europe's best cameramen.

Dusan Makavejev, whose first feature, "Man is Not a Bird", was shown at Cannes last year and later noticed with enthusiasm by several British critics, has just completed "The Love Dossier", starring the nubile and very contemporary Hungarian star, Eva Ras. It starts with a disarmingly bland dissertation on sexual customs by a real-life Professor of Sexology, and then launches into an affair between a girl telephonist and a middle-aged civil servant. As the couple start living together in the first flush of enjoyment, Makavejev switches back to the grisly autopsy on a girl's body that has been found in a deep Roman well in Belgrade. Thus, as in "Four in the Morning" and "The Man Who Had His Hair Cut Short", there are overtones of

Cont. page 26

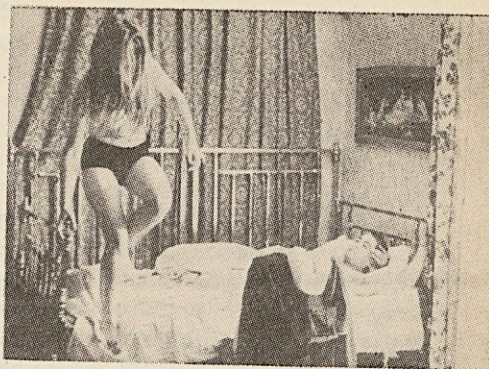
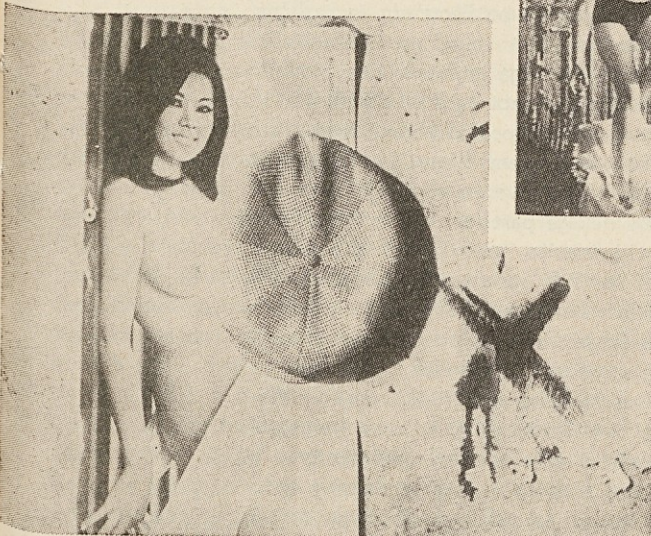
a
new
look



Right and opposite page: a sequence from Dusan Makavejev's new film, "The Love Dossier" with Eva Ras and Slobodan Aligrudic, to be shown in the Cannes Critics Week.

YUGOSLAVIA

Below: From Jordan Djordjevic's "Izlozba" (Exhibition).

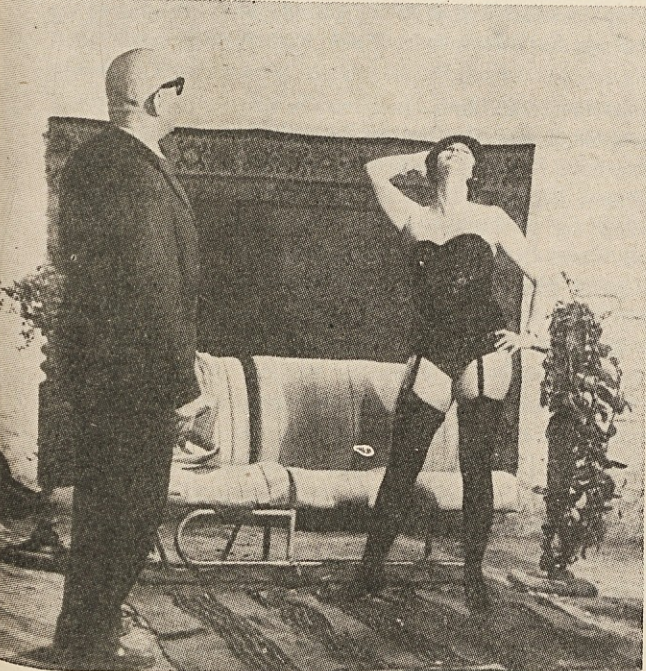


WELL OVER a hundred films were screened at the superbly organised Belgrade Festival of Yugoslav Documentary and Short Films, and at least a dozen of these were of exceptional quality. They were distinguished by a wide variety of themes — the problems of youth, wild life, the army, medicine, memories of war, economic progress and so on. There is no atmosphere of ideological repression in this Yugoslav cinema; freedom of speech reigns with a gleeful vengeance, and there is even one new cartoon ("Little Manoeuvres") showing an unfortunate individual like Lenica's Monsieur Tête being crushed and dismembered whenever he chooses to move 'left' at the top of a staircase!

For over a decade the Zagreb cartoons have been the most widely known aspect of Yugoslav cinema. This year a further ten of these savagely witty shorts were presented, the two outstanding ones being Nedeljko Dragic's "Tamer of Wild Horses", an allegory about a Nazi-type trainer who is almost defeated by a monstrous mechanical horse, and "The Fly", directed by Aleksandar Marks and Vladimir Jutrisa. The drawing of the first half of Dragic's cartoon is prodigious, all flowing movement and disquieting colours, and it took nearly a year to complete. "The Fly" has a similarly nightmarish element as it observes a man who stamps on a fly being haunted and punished for his arrogance as his victim swells into ever larger proportions until the man himself is crushed beneath the insect's gigantic feet and is chased through oceans of penance, as it were, before being forgiven.

Another excellent shaggy-dog tale is "Result", made by Ante Zaninovic, a sardonic and immaculate cartoon in which a man planting the seed of a beautiful tree is watched with reproach and misapprehension by the insensitive crowds.

But Zagreb are now working in other areas of the cinema apart from animation. Two of the best documentaries in



Left: From Zivojin Pavlovic's brilliant new film "The Rats Wake Up".

spet odide in dovoli, da se ljubimca ločita zaradi nasprotujočega sveta in zgrešene preteklosti. Medtem ko pri Hladniku vse pre-raste simbolični aranžma, se pri Petroviću pokaže avtentičen smisel za nianse resničnosti. To postane jasneje v njegovih naslednjih filmih Dnevi (Tage, 1963) in Tri (Drei, 1966). Dnevi opisujejo dan žene, katere mož je odpotoval, njene sprehode po Beogradu in različna srečanja. Film odkrito kaže Antonionijev vpliv, predvsem Noči; toda ta vpliv se leje pokazal v pomenu, ki ga je Petrović dal podobi stvari, katere je pokazal: lkožo človeka, kot tudi predmetnosti. V jugoslovanskem filmu je Petrović razrešil pogled konvencionalnosti prazne reprodukcije resničnosti. V tretjem filmu Tri (Drei) je postala glavna tema prizadetost v opazovanju stvari in vzrokov. Tri epizode iz vojnega doživetja nekega partizana — usmrnitev do-zdevnega nemškega vohuna, likvidacija tovariša, ki ga ubijejo Nemci in predaja ujetnikov in nemških sodelavcev, ki morajo biti ustreljeni — vse tri epizode določa boleče nasprotje med nemočnim opazovanjem obsojenih in ogorčenjem in željo po posredovanju, ki jo vzbuja v njem to dogajanje. Naslednji znanilec je bil končno Pravo stanje stvari (Der wahre Sachverhalt, 1964) režiserja Vla-dana Slijepčevića, poizkus, da bi režirano pripoved in dokumenta-cijo v stilu filma resnice povezal v opis odnosov med spoloma v zakonu in zunaj njega. Manj kot rezultat — ker je mešanje obeh metod preveč nepovezano — zasluži ta poizkus zanimanje zaradi svoje smeri. V karieri tega režiserja pa pomeni le epizodo. V novem filmu Slijepčević moralizira na enaki višini, kot so klišeji povedane zgodbe o vzponu in porazu nekega karierista (odtod tudi naslov Varovanec, 1966).

V obdobju do 1964. leta so »avtorski filmi«, kakršne sta na-redila Hladnik in Petrović, neznatne izjeme. Dve leti sta minili, ko sta ta dva režiserja spet posnela nova filma — Hladnik pa je ostal po drugem filmu skoraj popolnoma brez dela in poizkušal srečo v zahodni Nemčiji. Z letom 1965 pa se bliskovito spremeni zu-nanja podoba jugoslovanskega filma. Drug za drugim debutirajo Dušan Makavejev s Človek ni ptica (Der Mensch ist kein Vogel), Živojin Pavlović s Sovražnikom (Der Feind), Kokanj Račonjac z Izdajalcem (Der Verräter) in Zvonimir Berković z Rondojem. — Sami izvrstni in novi filmi. Puriša Đorđević in Vatroslav Mimica, ki sta že prej snemala igrane filme, sta zdaj nenadoma razvila pre-senetljivo svež pogum, in skoraj vsak izmed omenjenih režiserjev je v kratkem začel snemati nov film. Pavlović pripravlja medtem že četrtega.

V Zagrebu so se posebna pričakovanja povezala predvsem s prestopom dveh znanih režiserjev risanega filma k igranemu filmu. Vatroslav Mimica ni bil novinec v igranem filmu. Že leta 1952 je posnel kriminalko, ki pa se je verjetno tudi v Jugoslaviji nihče ne spominja več, V nevihti (Im Sturm), in pozneje navidezno ne preveč zahtevno komedijo Jubilej gospoda Ikla (Herrn Ikls Jubi-

läum, 1955). V Italiji je posnel zgodovinski kostumski film, ki je bil predvajan tudi v naših kinematografih, a je ostal ravno tako neopažen. Na novo pa je začel Mimica s filmom Prometej z otoka Viševice (Prometheus aus der Insel Viševica, 1965). Preutrujen direktor tovarne preživi počitnice v dalmatinskem rojstnem kraju, kjer je uspešno deloval med vojno kot partizan; zdaj pa doživi odločilen poraz, ko pregovarja vaščane, da bi si naselje elektrificirali. Klišejski postavitvi zaostale množice nasproti naprednemu individualistu sledi ravno tako klišejsko pozitiven konec, v katerem stari preda plamen entuziazma mlademu, polnemu iniciative. Formalen pogum odkriva različna fotografska obdelava prizorov preteklosti in sedanjosti, presvetljene slike spominja posodijo podobam boja za razvoj videz eksistencialne osamljenosti. Različne plane spozna in predstave poizkuša Mimica povezati med seboj tudi v filmu Ponedeljek ali torek (Montag oder Dienstag, 1966). V opisu navadnega delovnega dne v življenju novinarja — ki živi ločen od žene, njegova prijateljica pa pričakuje otroka — so vmontirane ponazoritve misli, sanj, prividi želja. Posnetki, ki so blizu resničnosti, se menjavajo z močno alegoričnimi, črno-bele slike z barvnimi. Uporabljeni so tudi statični kadri. Cilj je spet enako kot v Mimicvih risanih filmih — zaklinjanje na stanje izoliranosti in strah, ko se individuum postavi po robu okolju. V teh v junakovo otroštvo vrnjenih podobah spomina film včasih najde odmaknjen ton slikanja na steklo jugoslovanskih naivcev. — Popolno razočaranje pa je pripravil prvi igrani film Dušana Vukotića Sedmi kontinent (Der Siebente Kontinent, 1966), v katerem naučeni otroci igrajo psevdonaivno parabelo, najslabše pričakovanje, ki se da vezati na Vukotićevo Igro (Das Spiel, 1963), a ga še preraste. Najbolj zanimiv zagrebški film Rondo Zvonimirja Berkovića variira vedno isto situacijo: vsako nedeljsko popoldne obišče samski mož prijateljski zakonski par, da bi z možem igrala šah; kaj se pri tem spremeni — se dopolni pod površino, se izraža mimogrede, v kretnjah in dogajanju. Vzklije novo nagnjenje, ki prijatelja, kakor tudi ženo, njihovo življenje, prikaže z drugimi očmi in njihov navidezno utrjeni red pretrese in vzame vsem trem iluzijo; to pa trojici ne brani, da ne bi nadaljevala ritualnih srečanj, v katera se ob koncu kar naravnost zatekajo.

Kot igra pri dokumentarnih filmih odločilno vlogo beograjski Dunav film, tako je tudi v igranem filmu vodilen Avala film, predvsem pa Kino-klub Beograd, ki je z izdatno podporo Avale pričel z lastno proizvodnjo. Đorđević in Rakonjac sta tu dobila podporo za eksperiment. Najbolj zanimivi režiserji današnjih igranih filmov Avale so pred tem snemali pri Dunav-filmu dokumentarne filme in nekateri celo poleg lastnih igranih filmov. Skupna generacija je vidna pri vseh filmih.

Puriša Đorđević ima v skupini poseben položaj že zato, ker je že prekoračil štirideseto leto in je med leti 1953 in 1961 posnel

štiri igrane filme, popularne burke o nezakonskih otrocih, o malo-meščanih in njim enakih, filme, o katerih nima v Beogradu noben povedati mnogo hvalevrednega: Občinsko dete (Das Gemeindegeld, 1953), Dve jagodi grozdja (Zwei Trauben, 1955), Prvi meščan malega mesta (Der Erste Bürger einer Kleinstadt, 1961), Poletje je krivo za vse (Der Sommer ist an allem schuld, 1961). Od leta 1947 je Dorđević posnel vrsto dokumentarnih filmov, ki so bili predznak njegovih igranih filmov. Deklica (Mädchen, 1965) je bil prvi film, ki ga je posnel v Kino-klubu v pogojih amaterskega filma. Čeprav je bil to njegov peti igrani film, vsebuje vse kvalitete »eksperimentalnega« prvenca. V skopih, včasih iskanih poetičnih, mnogokrat udarnih absurdnih podobah, ki so povezane z liničnim tekstom, so predstavljena vojna doživetja, ne da bi bil pri tem napravil poizkus o vojni pripovedi z epsko mirnostjo, ki je sama vojna ne dopušča; veliko bolj so nasprotja in disonance subjektivnega doživljanja v vojni postale aspekt načina pripovedi. V filmu Sen (Traum, 1966) so to sanje partizanov o socializmu, sanje, ki jih sami navidezno doživljajo, predvsem lepa partizanka. Film ne zanika grozot vojne, toda te stojijo neposredno ob vizijah nekega življenja, ki bi moralo biti popolnoma drugačno. Ob koncu se mrtvi iz filma znajdejo na griču, medtem ko se v dolini dvigajo veseli oblaki eksplozij. Dobrosrčen nemški vojak drži dva otroka v naročju. Ko ju vprašajo, kdo je ta mož, vljudno odgovorita: »To je stric, ki naju je ubil.« Film, ki v dvajsetih letih ni opešal, kot je v teh žanrih že navada, temveč zavestno drži sedanjosti idealno podobo lastne prvotnosti, ne da bi napravil iz te proces, hoče le vzbuditi drugačen način opazovanja. Če iščemo primerjavo, moramo opozoriti na neke podobnosti v zgodnjih sovjetskih filmih, kot so Dovženkov Arzenal, filmi skupine FEKS, Barnetova Pokrajina in Medvedkinova Sreča. Dušan Makavejev, ki s filmom Ljubzenski primer ali tragedija uslužbenke PTT vzbuja nestrpna pričakovanja, je s filmom Človek in ptica (1965) ustvaril temeljno delo »mlade beograjske šole«. Že ta film — kakor tudi novi, obljublja, da si ne bomo več mogli ločeno predstavljati območij javnega in privatnega, ideologije in resničnosti, temveč kažeta in si jemljeta za princip gradnje prepletenost teh območij do identičnosti in to je tudi paradokсна resničnost sedanje Jugoslavije. Paradogmatična je sekvenca, v kateri junaka, šefa montaže v novi tovarni, slavijo ritualno in brez vidnega sodelovanja delavcev z Beethovnovi simfonijo in ta istočasno z vzporedno montažo služi tudi »slavju« spolne združitve monterjeve prijateljice z nekim voznikom kamiona: delež glasbe ne dovoli nobene enostranske interpretacije, temveč vzpodbuja z nasprotji k razmišljanju o junakovem stanju.

Če je Živojin Pavlović od leta 1965 napravil tri filme in pripravlja četrtega, bi mogli domnevati, da ta režiser posebno ustreza pričakovanju vodilnih organov. Res pa je nasprotno od tega. Njegov film Mesto (Die Stadt, 1963), kateremu je dodal eno epizodo, je

bil prepovedan in njegov prvenec Vrnitev (Heimkehr, 1964—1966) je bil dovoljen po daljšem odlašanju. Sovražnik (Der Feind) in Prebujanje podgan (Das Erwachen der Ratten, 1967) nadaljujeta iluzijo iskanj o senčnih straneh življenja v beograjskem predmestju. Vrnitev prikazuje, kako pride iz jetnišnice mladenič spet v vrtinec nekdanjega okolja; v Sovražniku je prenesen motiv iz Dvojnika Dostojevskega v okolje tovarne, Prebujanje pa se odigrava na dvorišču, kjer popolnoma prevladuje voyerizem. Proti pričakovanju se pojavi realizem tudi tukaj, toda nasprotja so zacementirana. Že kaznovani iz Vrnitve, idealist, ki ga zasleduje njegov podli dvojnik, nekdanji partizan in poznejši kaznjeneec, idealist, ki se preživlja z izdelovanjem kravat in ga izrablja izdelovalec pornografskih fotografij — vse te brezupno vežejo njihove usode. Od Vrnitve do Prebujanja se mi zdi, da je samo en razvoj: od naturalizma, ki revščino zrcali samo z divjim srdom, do oblikovanja resničnosti, ki se ne zaustavlja pred strahom in grozo, temveč ravno s tem aktivira. V nasprotju z ostalimi filmi tega avtorja je zadnji komičen.

Dragoslava Lazića prvi igrani film Topla leta (Heisse Jahre, 1966) meri nasprotja med mestom in deželo, med navzgor ležečo metropolo in zaostalo provinco. In to razlaga v zgodbi, v kateri junaka z dekletom vrača na deželo. Tu se pojavijo skrajnosti bolj v neki absurdni vzporednosti, kot pa v provociranih navzkrižjih, ki jih je odkril Makavejev. V vojni čas vodi končno tudi prvi film Kokana Rakonjca, ki ga je posnel za Kino-klub. Vendar Izdajalec (Der Verräter, 1964) ni le rekonstrukcija. Vidimo nemške uniforme in visoka odlikovanja, toda glavni nastopajoči niso kostumirani. Ceste in hiše so od danes, osnova je mučenje, kako se človek pod pritiskom fizičnega nasilja popolnoma »preobrne«. To ni abstraktno pretresanje, film že od začetka mnogo bolj posveča pozornost fizičnemu razpoloženju oseb, ki z zunanjim obvladanjem telesa ustvarjajo — načelno izpoved, program.

Jugoslovanski film danes zasluži posebno pozornost, ne le zaradi umetniških kvalitiet najboljših stvaritev med njimi, temveč kot kolektivni fenomen. Kaže nasprotujoče pojave v spopadu, tiste, ki izvirajo iz tradicionalnega mišljenja angažiranih režiserjev petdesetih let, katerim je film ostal sredstvo za posredovanje idej in tem, kaže pojave iz »meščanske« zagrebške smeri, risani in igrani film, ki se opira predvsem na občutje bivanja, in tiste iz beograjske šole dokumentarnega in igranega filma, ki iščejo protislovja nove družbe kot temo in kot sestavno načelo. Seveda ta shema poenostavlja bolj, kot je dovoljeno, vendar ni neopazno, da v jugoslovanskem filmu odseva mnogoternost in sili h konkretnemu: samostojnost dežele med dvema družbenima ureditvama, med dvema zgodovinskima sistemoma, ki sta dejstvo, in dvema dobama.

poslaništva :

jugoslovanska puberteta

CINEMA 67 — Dvomesecnik. Glavni urednik Jean Billen. Uredništvo: 6 Rue Ordeneze, Pariz 8, številka 112, 1967

Tudi Teden jugoslovanskega filma, ki ije kmalu sledil Tednu madžarskega filma, dolgujemo dvorani Ramelagh simpatičnega M. Gineta. Mogoče je kriva ta časovna povezava, morda tudi nezadostna zrelost kinematografije, ki ima komaj dvajset let, toda pri vsej radovednosti me je stik s tem izborom v celoti nekoliko razočaral ...

Dvajset let ima, toda šele pred petimi ali šestimi leti je vstopil v mednarodno areno. Jugoslovanski cineasti so se namreč šele nekako v letih 60—62 osvobodili enostranskega bojvniškega navdiha (njihov film se je rodil, kakor njihova vlada, v vojni in uporu) ter ujeli sodoben in evropski utrip.¹

Ta Teden je sestavljalo šest najnovejših filmov, ki so bili vsi izdelani v letu 1965—1966 ter prikazani na zadnjem (izključno nacionalnem) festivalu v Pulju.²

Med temi filmi sta dva, ki sta dokaj nezanimiva in izdelana s suhoparno tradicionalno fakturo. To je predvsem ČAS LJUBEZNI s prvo zgodbo Vlada Petrića KLETKA in z drugo Nikola Rajića POT. To delce se močno zgleduje po italijanskem neorealizmu (v KLETKI gre za deklico, ki ponuja po mestu kužke, nakar doživi prvo ljubezensko noč) ali po bolj domači kmečki pestrosti (POT kaže deklet, ki jo priženejo kot živinče na sejem za može; tej pripovedi vsaj ne manjka humorja in okrutnosti, ki ji dajeta večjo vrednost).

¹ Glej študijo Miše Grčar v Cinema 66, št. 108, julij-avgust

² Glej članek Marcela Martina v Cinema 66, št. 110, november

idealism that creates character and optimism for the future. While the frailties of man are often revealed the natural strength of youth is invariably triumphant and in this sense the contemporary Bulgarian cinema is aimed largely at its younger spectators.

Below:

Yugoslav actress Zorica Gajdas (Photo Milorad Radulovic)



Drugi je GLINASTI GOLOB Toma Janića, ki izhaja iz klasičnega scenarija o junaškem uporu proti nemškemu okupatorju, a uporabljaja estetik ameriškega črnega filma z izrabljanjem in zlorabo wellesovskih posnetkov-protiposnetkov (zlasti iz ŽEJE PO ZLU) ter dekorov in obrazov, ki izhajajo naravnost iz stare manire Loseya in Dassina. Ima pa vendarle eno dobro stran: napise, ki spremljajo postopno skrušenje obeh mučenih zaslišancev ob različnih stopnjah njunega zasliševanja.

VAROVANEC Vladana Sljepčevića je ambicioznejši, vendar ne blesti ravno po izvirnem scenariju. Vse od Stevensovega A PLACE IN THE SUN do angleškega ROOM IN THE TOP imajo zgodbe o mladih in ciničnih stremuhih isti potek in iste peripetije. Razen tega je ta junak pretiran, vsa njegova dejanja so spektakularni izbruhi brez psiholoških odtenkov, režiser pa se medtem prepušča mikavnim cenenostim: tu je slabo utemeljen flash-back, pa glas-off, ki bere pesem o podobni situaciji, pa spet ustavljene fotografije, ki naj ilustrirajo prekretek trenutke sreče... Nasprotno pa so tu nesporno zanimivi elementi, ki žgoče opozarjajo na okoliščine, v katerih je možno uspeti hkrati s pripadnostjo Partiji in ob sorodstvu s kapitalističnim špekulantom.

Zdi se, da je PONEDELJEK ALI TOREK Vatroslava Mimica naredil močan vtis na kritiko in del občinstva. In vendar je ta dan zagrebškega novinarja, ki mine kakor vsi ostali med jutranjim prebujenjem in večernim spanjem, ki je razpet med njegovimi zgodnjimi sanjami in ljubezenskimi pa denarnimi problemi, izpolnjen z otroškimi spomini (mati in mornarska obleka, ubiti oče,

TRI —

aleksandar
petrović

Skupaj z Odhodom Jerzyja Skolimowskega je bil film Tri Aleksandra Petrovića največje presenečenje festivala v Cannesu. Nedvomno gre za resničen film o resnični Jugoslaviji, o resnični Okupaciji. Razdeljen je na tri epizode, ki jih vse skupaj motivira psiholirična refleksija o obdobju nemške okupacije Jugoslavije; navdihuje jih ista oseba (ki jo upodablja Bata Živojinović, Petrovićev najljubši igralec): študent, ki postane vojak. Vse tri situacije so dramatično zelo intenzivne (ustrelitev, lov na človeka in bežno srečanje z mlado žensko, ki je obsojena na smrt), povezuje jih isti glasbeni način kontrapunkta ter tako ustvarjajo pravo vizualno in tematično simfonijo: filmska izpoved temelji na vojnem **izkustvu**, pravilneje na izkustvu (smrtne) obsodbe. Junak doživlja to izkustvo kot priča (pri ustreitvi), kot žrtev (lov na

vojska, taborišča, osvoboditev ...) in bojznimi (smrt, samota, nova vojna) — vse to je nevzdržno ceneno in napihnjeno. Slika in zvok poljubno mešata vse stile, vse tone: direktne posnetke (ljudje na ulici, nenehni tramvaji, hrupni stroji) z barvnimi sanjskimi posnetki po Fellinijevem vzorcu, nadrealističnimi posnetki — pa z navinim slikarstvom — in z nadrobnim realizmom izredno velikih posnetkov ustnice, očesa, solze, medtem ko sledi Bachu yéyé in jazzu limonadna popevka ... To je čisti film bluffa, ki bi bil upravičen kvečjemu ob trajanju največ dvajset minut.

Nasprotno bom manj strog kot Marcel Martin ob filmu RONDO Zvonimirja Berkovića. Navidezno gre za tradicionalni bulvarni trikotnik: poročena dvojica sprejema vsako nedeljo na partijo šaha neoženjenega samca, ki postane kasneje ženin ljubimec, nato z njo prekine, nakar se bo na možovo prošnjo vračal vsako nedeljo popoldne na njuno partijo šaha. Toda ta dvoumnost situacije in prijateljeve osebnosti pa napetost, ki polagoma nadomesti intimnost in prijateljstvo, ponavljanje gibov in stavkov, ki se vračajo kakor téma v rondoju — vse to sodi v vznemirljivi svet Pinterja (spominimo se njegovega filma COLLECTION ali tria THE SERVANT) ter dokazuje inteligenco, nadarjenost izražanja v scenariju in režiji (oboje je podpisal Berković) — vse, kar napoveduje pravega avtorja in obeta opus. Ne moremo si kaj, da ne bi omenili tudi izredno lepe in čudovite igralka Milene Dravić, ki znatno prispeva k čaru in čarobni moči tega filma ...

Za zadnji dober vtis sem prihranil najboljši film tega Tedna, film SANJE Puriše Đorđevića. Tudi to je film o uporniškem gibanju.

človeka) in ta dva odnosa se združita v »intimni« meditaciji, ki se porodi med kratkotrajnim sočustvujočim spogledovanjem z izdajalko, ki bo ustreljena. Pri Petroviću heroizem kot vrednota ne izključuje drugih moralnih kategorij, ampak jih prav nasprotno še poudari, kot je bil v tej zvezi primer s humorjem v filmu Korporal v zadregi Jeana Renoira. Enotnost je zgolj rezultat izbire, pri kateri oblika in gesta, lokalni ton, splošni ritem in razdelitev celotnega dela ustrezajo »liričnim vzgibom duše, modulacijam sanjarjenja, nenadnim sunkom zavesti«. Petrović zna — skoraj instinktivno — sublimirati vse, kar je neprecizno in bežno, s tem da ustvari v pripovedi videz višje nujnosti. Njegov lirizem ni nič drugega kot poetični realizem. Blatna in zasnežena pokrajina, sivi in

črni nevihtni oblaki ter bojišča so odtis režiserjeve subjektivne vizije, ki daje bolj ali manj prednost nekaterim teh elementov, da bi preko filtra inteligence pripeljal do čistega čustva. Zemlja, vesolje, gib, pogled, prav vse se očisti in raste, dokler ne ostanejo le še plemenitost, heroizem, emocija. Vendar je stil realističen, brezobziren, celo krut. Krutost nepremičnega in nemega pogleda mlade ženske, ki čaka na ustrelitev, kriki, glasovi in celo tišina poudarjajo nasilje drame in tesnoba resnice. In na koncu filma vidimo kot utelešeno podobo svobode skupino ciganov, ki gredo po poti mimo junaka polnega tesnobe. To so »srečni cigani — zbiralci perja.«

Y. K.

Prevedel Albert Kos

Toda resničnost, ki jo doživlja junakinja, partizanka, spremlja sanjska in poetična projekcija bodočnosti po vojni, h kateri teži z ljubljenim fantom, ki umre že na začetku filma in ki živi preko nje v bodočnosti, vse dokler tudi nje ne ubijejo. Starka, ki nekaj metrov stran od nemških tankov preiskuje trupla v megli, spominska pesem o dramatični preteklosti, prenesena v okruten modni ritem preko televizijskega prenosa, življenje obupa, ki ga polagoma zapuščajo živi in ga spreminjajo le še v blodnje, zlasti pa fantastični finale, kjer se vsi mrtvi znajdejo onkraj sanj, vse to, pa izredno razkošna in lepa glasbena partitura dvigajo ta film na raven močnega in osebnega dela, ki se ne more pojaviti v delu nekega režiserja le kot naključje ali srečen slučaj.

Skratka, Teden je potekal dokaj neenakomerno. Pri tem smo obžalovali odsotnost cineastov, kot so Makavejev, Hladnik, Pavlović, hkrati pa upali, da se bomo še srečali z Berkovičem in Đorđevićem. Vsaj to je pozitivno in opravičuje ta Teden.

G. B.

Prevedla DJURDJA FLERE

RONDO

zvonimir berković

CAHIERS DU CINEMA — Mesečnik. Urednika Jean Louis Comolli, Jean Louis Glinbre. Uredništvo: 65, Avenue des Champs-Élysées, Pariz 8, Francija, številka 191, 1967

Enoinpolurno prikazovanje šahovskih partij med možem, ženo in tistim, ki ni ljubimec, a to kmalu postane, vendar se izkaže kot manj spreten v postelji kot pri šahovnici. Partije se mirno nadaljujejo tudi potem, ko se spet vse povrne na turboni in neozdravljivi red malomeščanskih, četudi jugoslovanskih navad. Zgradba filma temelji na glasbeni shemi Mozartovega rondoja, ki je v nenehni spremljavi: načelo, ki se oddaljuje, a se nikoli ne zabriše. Kar zadeva igralce, naj bi se vse odvijalo v tišinah, vzdihih, pogledih,

tišem sporazumevanju treh protagonistov. In v resnici poteka vse dovolj hitro, zakaj nameni si sledijo z lahkotnostjo in težo, ki sta kontrast delikatnosti obravnavane teme. Z velike fotografije, ki visi na steni salona, se Picasso narkotično smehlja, k čemur ga je nedvomno vzpodbudila ta psihološko do kraja potvorjena atmosfera, ki se zdi prav v zvezi z njim postavljena na pravo mesto.

J. B.

Prevedla Djurdja Flere



Jugoslovanski film je doživel na letošnjem Mednarodnem filmskem festivalu v Benetkah izjemen uspeh. Film Puriše Djordjevića JUTRO je doživelo v konkurenci lepe kritike, glavni igralec Ljubiša Samardžić pa je prejel nagrado »Volpi« za najboljšo moško vlogo. Igralka Milena Dravić pa je prejela »Zlato rožo« kot najbolj simpatično dekle na Lidu. Poleg obeh igralcev je na sliki še mlada igralka Neda Arnetić v družbi italijanskih filmskih režiserjev, bratov Taviani. (Fotografiral Joco Žnidaršić)

nove težnje jugoslovanskega filma

flavio ruffato

CIVILTÀ DELL'IMMAGINE — Mesečnik.
Glavna urednika Gaetano Strazzula in
Fausto Testaj. Uredništvo: Via Bessedetto
Varchi 57, Firenze, številka 2, 1966

Jugoslovanski režiserji se dvigajo iz manjvrednosti v odnosu do svojih kolegov iz drugih socialističnih dežel vzhodne Evrope. Razdalja, ki loči njihovo kinematografijo od čehoslovaške na primer, je še vedno zelo velika, vendar pa se v mladem jugoslovanskem filmu čutijo nova prizadevanja, ki dopuščajo najlepše upe za prihodnost. Če so z estetskega vidika močno opazni vplivi največjih francoskih in italijanskih režiserjev, pa kaže jugoslovanski film precejšnjo originalnost in pogum v obravnavanju najbolj perečih problemov družbe, ko se odkrito loteva tém, ki so doslej po krivem veljale za »meščanske«: ljubezen, zakonsko življenje, kriza čustev, osamljenost, spopad generacij. Iz filmov in dokumentarcev, prikazanih v Porretti, bi lahko izluščili dve glavni težnji v jugoslovanski kinematografiji: prva hoče prikazovati stvarnost s tradicionalnimi izraznimi sredstvi (**Iz oči v oči, Človek ni ptica, Pravo stanje stvari, Tri, Prometej z otoka Viševce, Čakati**), druga pa išče novih izraznih oblik (**Dnevi, Dekle, Izdajalec, Ples v dežju, Peščeni grad**).

Največja osebnost mladega jugoslovanskega filma je, kot je videti, Aleksander Petrović, ki je od svojega prvega nastopa leta 1961 s filmom **Dva** do svojega zadnjega dela **Tri** prehodil lepo pot.

V **Dveh**, še bolj pa v **Dnevih** (1963), je videti, da priteguje avtorja »intimni« film, usmerjen v drobne probleme življenja, v analizo vedenja oseb, ujetih v nekaterih trenutkih vsakdanje rutine. Ta dva prva Petrovićeva filma sta pomenila prelom z »uradnim« jugoslovanskim filmom, ki je bil dotlej togo zaverovan v prikazovanje junaštev iz osvobodilne vojne in graditve socialistične družbe. V **Treh**, ki je njegovo najzrelejše delo, Petrović razblinja retorično

predstavo o smrti kot žrtvi. Ugo Casiraghi je upravičeno zapisal, da so v filmu »nepotrebna smrt, junaška smrt in zaslužena smrt postavljene na isto raven; in to stališče bi morala sprejeti današnja zavest spričo nevarnosti novega spopada, torej novih smrti, pa naj že bodo pravične ali nepravične«. (CINEMA NUOVO, št. 178/1965)

Režiser skuša objektivno prikazati dogodke, ki jih doživlja protagonist filma, revolucionar Miloš v letih 1941-45. V drugi epizodi, ki se dogaja v gmajni in spominja na neusmiljeni lov na človeka iz filma **Diamanti noči** Jana Nemeca (1964), in v tretji mora protagonist — potem, ko je v prejšnjih poglavjih prisostvoval usmrtni nedorazumevanja človeka, osumljenega vohunstva in brutalnemu lovu nacistov na partizana, ki ga na koncu živega sežgejo — odločati o usodi nekaj človeških življenj in razrešiti dilemo, ki ga spremlja skozi vso vojno: kaznovati ali odpustiti? V teh straneh, najsvetlejših v jugoslovanski kinematografiji, se je Petrović izkazal za velikega pripovednika.

Vojna in odpor nacizmu sta temi, ki še danes oplajata to kinematografijo, toda čuti se že spoznanje, da je treba tematiko iz te zgodovinske dobe posodobiti, ne pa »balzamirati«. **Dekle** (1965) Puriše Dorđevića in **Izdajalec** (1964) Kokana Rakonjca sta zanimiva poskusa v to smer. Prvi je zgodba, ki se rodi iz fotografije dekleta v partizanski uniformi, objavljene v nekem tedniku. Po spominih in pripovedovanju ljudi, ki so jo poznali, rekonstruira režiser dogodka, katerih protagonist je bilo to »neznano dekle«. **Izdajalec** je psihološka študija o borcu, ki mu mučenje v gestapovskemu zaporu stre osebno, da postane krvnik svojih starih bojnih tovarišev. Virtuoznost kamere in uživanje v formalizmu — v čemer mnogi vidijo iskanje novega filmskega jezika, mi pa le tehnično izurjenost snemalca — žal omejujejo zanimivi poskus vdihniti zgodbi življenje z zamenjavo objektivnega časa s subjektivnim, kakor ga je doživljal protagonist.

O filmu **Človek ni ptica** (1965) Dušana Makavejeva smo pisali že v prejšnjem članku o festivalu v Pesaru. Režiser skuša tu razbiti mit tipičnega junaka »socialističnega realizma« in konvencionalno formalistično gledanje stvarnosti. **Iz oči v oči** (1963) Branka Bauerja in **Prometej z otoka Viševice** (1965) Vatroslava Mimice pogumno načenjata najobčutljivejše teme jugoslovanske družbe. Režiser filma **Iz oči v oči** nas popelje na sestanek delavskega sveta, na katerem ugotavljajo odgovornost nekega delavca, ki ga direktor dolži sabotaže zoper tovarno in državo. Delavec, v čustveni in politični krizi v trenutku malodušja vrne partijsko izkaznico. Nato sam obtoži birokrate v tovarni in partiji, da so izdali revolucionarne ideale marksizma-leninizma. Tako dobi na svojo stran večino prisotnih delavcev in doseže, da obtožijo pokvarjenega direktorja. Kljub stilističnim pomanjkljivostim in poenostavljenemu ločevanju oseb na pozitivne in negativne se delo približuje tistemu »državljskemu« filmu, ki

ima najpomembnejša zgleda v **Obtožencu** (1964) Čehov Jána Ka-
dárja in Elmarja Klosa in v **Rokah nad mestom** našega Francesca
Rosija.

Prometej z otoka Viševce pripoveduje o vrnitvi starejšega par-
tijskega funkcionarja na dalmatinski otok, na katerem se je pred
dvaletimi leti bojeval proti fašističnim napadalcem. V spominu
mu oživljajo najpomembnejši dogodki iz mladosti in težki trenutki
prvih povojnih let, ko se je moral sam bojevati proti številnim
težavam za zmago novih političnih načel v domačem kraju. Film
kvari dvoumen konec, ki zapeljuje v konformistično interpretacijo,
in pa elegični, sentimentalni ton z nostalgijo po preteklosti.

Izmed filmov, ki obravnavajo sodobne teme, omenimo še **Res-
nično stanje stvari** (1964) Vladana Slijepčevića. To je zgodba o
neki zakonski krizi. Mož se vrne od vojakov en dan pred najav-
ljenim datumom in odkrije, da ga žena vara. Tako se znajde pred
novimi dejstvi, pred novo stvarnostjo, ki ji ni kos, ki jo je enako
težko sprejeti kot odkloniti. Zato izbere srednjo pot, to se pravi,
sploh ne izbere, ampak pusti stvari na izhodiščni točki. Primer za-
konolomstva, pokazan v filmu, postane povod za debato, ki se je
udeležijo ljudje raznih starosti in socialnih kategorij. Anketa je
izpeljana v tehniki **cinéma-vérité** in je zanimiv esej o ljubezni in
zakonu v socialistični družbi.

Tudi **Čakati** (1966) Krsta Papića obravnava temo iz zakonskega
življenja. Mlada zakonca brez stanovanja gojita prijateljstvo s pri-
letno osamljeno gospo, ki ljubi mlada dva kot lastna otroka in
jima namerava zapustiti stanovanje. Zakonca začneta nehote želeti,
da bi gospa umrla. Ko res umre, se ju loti hud občutek krivde in
tesnobe. Novelica, nadahnjena z nežno melanholijo, je zrežirana
dokaj spretno in z ljubeznijo do majhnih stvari in do majhnih
vsakdanjih vprašanj.

Prevedel D. BAŽEC

človek ni ptica

dušan makavejev

Človek ni ptica nam pripoveduje o
sanjaču, ki ga varajo drugi, njegovo
lastno delo, vse, kar ga obdaja, celo
sam sebe vara. Ves čas se veseli svo-
jega prizadevanja in svojega položaja
in pri tem kopiči zmote in prevare
vse do skrivnostnega zadnjega kadra,
ko dokončno pride na dan njegova
smešna osamljenost. Da bi to juna-
kovo groteskno osamljenost čimbolj
poudaril, vpleta in menjava režiser
momente, ko se prikazujejo v svoji
vsakdanji karakterizaciji druge osebe,
katerih odnos do protagonista se bolj

poletni intervju

z aleksandrom petrovičem

FILM A DOBA — Mesečnik. Glavni urednik dr. Antonín Novák. Uredništvo: Praga 1, Václavské náměstí. ČSSR, številka 2, 1966

Kaj vas je pripeljalo k filmu? Kolikor vem, ste študirali tudi v Pragi.

Za film sem se ogrel pri devetnajstih letih; takoj po maturi sem zaprosil za študij filmske režije v Pragi. Spominjam se še sprejemnega izpita na FAMU. V glavi mi je ostalo zapisano, da sem moral zapeti neko srbsko narodno pesem. Lahko si predstavljate preplašenega fanta, ki je bil tri mesece poprej videl OTROKE RAJA in še neki češki film, o katerem bi danes ne imel ničesar povedati, ki pa me je takrat navdušil (imenovaj se je GOSLI IN SANJE): tak prestrašen fant, ki se je po projekciji teh dveh filmov odločil postati filmski režiser, stoji zdaj pred ugledno izpitno komisijo in poje muhasto vaško pesem, ki se je — to še zdaj dobro pomnim — začela z besedami »Kako si lepa, Jelo...!« — Božanski prizor! ...

ali manj verno sklada z njegovim socialnim, psihološkim in dramatičnim položajem. Kopičenje paralelnih in konvergentnih anekdot, ki naj poudari ničevost vsakršne prekomernosti, vsakršne vzvišene poze, kaže »piramidno« zgradbo. To odpira na pogled avtonomne poti, ki pa na koncu spet trčijo druga ob drugo. To razbijanje pripovedi uvaja presenetljiv lirizem. Z neusmiljenim humornim zavračanjem stremljenja avtor zanimivo razširja svet, ki ga ustvarja. Povečanje neumestnega zanosa nadomesti z

ogromno grmečo farso. Neprestano opozarja na vse vrste živali in poraja svet zdrave animalnosti, v katerem si človek lahko le še ožge krila. Z veliko drznostjo poudarja deveto simfonijo z ljubezenskimi krči nezveste ljubice. V tem trenutku ne gre več za naturalizem, ampak le še za cirkus, za »oglušujoč razvrat«, o katerem govori pesnik.

A. T.

Prevedel Albert Kos

Moj študij v Pragi ni trajal dolgo: leta 1948 sem se vrnil v Beograd. Ne glede na to, da je bilo moje bivanje v Pragi kratko, ne gre zanikati, da je to obdobje vplivalo name ne le zaradi zanimivih debat na Akademiji, ampak tudi zato, ker je tisto leto vodil Béla Balázs — neposredno pred svojo smrtjo — zelo zanimiv seminar, na katerem je postavil te teze: Razvoj filma je treba razdeliti na tri obdobja; obdobje nemega filma, obdobje zvočnega filma in končno na tretje obdobje, pred katerim se nahajamo — kakor je takrat trdil — obdobje metaforičnega filma. Razume se, da se nam zdi danes Balázsova definicija tega tretjega obdobja »obdobje metaforičnega filma« precej enostranska in groba, toda če bomo metaforičnost pojmovali kot poetičnost in če se bomo sporazumeli, da beseda »metaforičnost« ne obsega ločitve z resničnostjo in neposredno pojmovano resnico, ampak nasprotno, da metafora more in mora integrirati v to realnost in iz nje obstajati, potem smo se zelo približali tej Balázsovi delitvi zgodovine filma.

Poleg tega, da sem pisal o filmu, sem tedaj delal tudi kot asistent režije in v tem poklicu sem vztrajal celih sedem let. Tega dela ne bi želel niti svojemu največjemu sovražniku, kajti pri tem moraš trdno okleniti svojo domišljijo in se zelo varovati, da na vsem lepem ne utone v stereotipnih proizvodnih in organizacijskih problemih, s katerimi se ubadajo asistenti. Povsem razumljivo je, da sem si kdaj pa kdaj prizadeval vsiliti režiserju kako pobudo, toda če sem si želel, da bi bila moja pobuda realizirana, sem moral poskrbeti, da si je režiser mislil, kako je na to idejo prišel sam. Tako je bil to precej zapleten proces. Ko je bila scena, katero sem si zamislil jaz, posneta, je režiser kajpak moj prispevek ignoriral. Ob neki priložnosti mi je režiser, pri katerem sem delal, dejal, da so ga v proizvodnem podjetju, za katero je delal, vprašali, komu od mladih bi mogli zaupati režijo novega filma. »Pomislite, prosim,« — se je obrnil k meni — »nisem vedel za nikogar, ki bi ga lahko priporočil!...« Ta pogovor je tekel nekako prav ob zaključku mojega sedemletnega asistentskega dela in sem se zato nazadnje odločil, da se bom priporočil kar sam (kar med ostalim svetujem vsem asistentom, ki želijo postati režiserji). Kmalu potem sem postal najprej soredžiser in potem režiser dokumentarnih filmov.

Kaj vas je zanimalo kot dokumentarista?

Moj prvi film (režiral sem ga s kolegom Vickom Rasporjem) se je imenoval Z RAMO OB RAMI in je obravnaval izsek iz zgodovine delavskega razreda Jugoslavije. Ta film mi je po svoji zvrsti in

tygodnik
filmowo-
telewizyjny

ekran

NR 35 (542)



27 SIERPNIA 1967



ROK XI



CENA 3 ZŁ



metodi zelo blizu; v celoti izhaja iz statičnih fotografskih dokumentov. Takrat sem se prvič spustil v pustolovščino filmskih poetičnih asociacij. Ta potreba metaforičnega načina izražanja (o njem je govoril Béla Balázs) je prišla na površje kot »usedlina vednosti«, kot podzavesten spomin na nekdanji seminar v Pragi. Za moj nadaljnji razvoj je bil veliko bolj pomemben drugi dokument — LET NAD MOČVIRJEM, predvsem zato, ker nanj vežem neposredno svoj prvi igrani film DVA. V filmu LET NAD MOČVIRJEM sem izhajal iz nekega zelo zanimivega naravnega pojava: če lovec spomladi ustrelj divjo raco, naredi potem racman neke vrste samomor. Leta nad truplom svoje družice tako dolgo, dokler lovec ne ustrelj še njega. Pomembno v tem primeru je bilo to, da sem izhajal iz nekega popolnoma določenega življenjskega dogodka: iz resničnosti, skozi katero sem skušal pojasniti in izraziti nekatere važnejše, splošnejše resnice, resnice višje vrste o življenju in o živih bitjih. Z gledišča filmskega dela je ta pot vezana na spojitev metaforične besede in realne fakture predmeta. Po mojem nazoru počiva formula modernega filma v integraciji poetične konstrukcije z realno podobo predmeta (jugoslovanski filmski teoretiki imenujejo to »odprta metafora« ali pa »globalna metaforičnost«). Neposredna posledica te orientacije je povečanje, oploditev umetniške potence dela, nenehna samoobnovitev, njegova neskončnost. Razumljivo je, da tak film stoji v ostrem nasprotju s fetišizirano pripovednostjo, da so filmi te vrste vse drugo samo vzgojni filmi ne. Navsezadnje so to nekoliko anarhistični filmi in ob njih pogosto zavlada nerazumevanje.

Toda vrnimo se k LETU NAD MOČVIRJEM. Ko filma še niti nisem dokončal, sem se že začel ukvarjati s filmom prenesenega pomena — tokrat z igralci in v dolgi metraži — tako je nastal scenarij za moj prvi igrani film DVA. To je bilo leta 1958. Na njegovo realizacijo sem moral žal čakati celi dve leti in sem film DVA dokončal šele v prvi polovici leta 1961. Medtem sem posnel dva daljša dokumentarca o jugoslovanskih slikarjih — Savi Šumanoviću in Petru Dobroviću (drugi film je bil predvajan na festivalu v Karlovih Varih).

Se nameravate tudi v prihodnje (čeprav samo priložnostno) vračati k dokumentarnemu filmu? Ali je to obdobje zaznamovalo vaš pogled na igrani film, na njegove metode, na stališče o avtentični resničnosti?

Ne mislim samo, da obstoji ozka zveza med mojim delom pri dokumentarnem in pri igranem filmu, namreč sem popolnoma prepričan, da med obema področjema prav gotovo ni nikake jasno zgrčtane meje. Zame ni odločilno niti to, ali se opira režijska zgradba mojega filma na igralske like, na zgolj dokumentarno posnete pojave, na mrtve predmete ali na statično fotografijo. Bistvo mojega dela se s tem ne menja. To je samo zunanja stran zadeve.

Pravo bistvo filma počiva na odnosih, na strukturi... Moderni igrani film se je rodil prav zato, ker je generacija filmskih umetnikov, ki se je pojavila ob koncu petdesetih in na začetku šestdesetih let, podrli ograjo med dokumentarnim in igranim filmom. Tako je igrani film nehal izdelovati »povesti« in je postal umetnina. Celo vrsto prijemov, ki so jih poprej uporabljali izključno dokumentaristi, odkrijemo zdaj tudi v igranem filmu. Navajam svoje neposredne izkušnje. V dokumentarcu o Savi Šumanoviču sem sekvence slikarjeve blaznosti izrazil z uporabo negativa, hoteč tako poudariti misel, da je blaznost samo določena »negativnost« normalnega psihičnega stanja. V filmu DVA sem uporabil isti način v sekvenci, kjer glavni junak rekapitulira svojo preteklost — to je: odnos do dekleta; zamisli se nad njo v trenutku, ko njuna ljubezen začne usihati. V njegovi zavesti se zrcali ta izsek življenja kakor »negativ«. Ko so leta 1962 vrteli ta film v Cannesu, so nekateri kritiki skušali povezati to sekvenco z Resnaisovim filmom LANI V MARIENBADU. Zašli so v precej smešen položaj, kajti jaz sem posnel film DVA pred MARIENBADOM. Če je torej tako, sem prepričan, da v mojem delu ni dveh poti, dveh smeri: poti režiserja dokumentarista in poti režiserja igranega filma. K filmski formuli poetičnega prijema sodobnega človeka, svetlih in temnih strani v našem življenju vodi samo ena pot. V tej zvezi poudarjam, da so v mojem prvem igranem filmu cele sekvence posnete s skrito kamero. Moram na žalost priznati, da sem v filmu DVA ostal na pol poti, kar se tiče integracije notranjega pomena in zunanje podobe; poleg sekvence, v kateri se dokumentarnost staplja s prvinami igranega filma, najdete tudi sekvence ali »fakturo«, ki se ne razlikuje dosti od fakture tradicionalnih filmov. Dela pri dokumentarnih filmih nisem prekinil niti za trenutek. Vzporedno z igranimi filmi sem snemal in še snemam tudi dokumentarne filme, kajti ta kombinacija me popolnoma pomirja.

Naj zaključim: delo pri dokumentarnem filmu je nesporno vplivalo name na dva načina. Po eni strani me je sililo intenzivno izkoriščati čiste filmske prijeme na področju montaže, kompozicije kratkih rezov in v uporabi asociativne filmske govorice sploh — na drugi strani pa uporabljati dokumentarno fakturo scene, realni eksterier in avtentično dekoracijo interiera. Tudi v zvočni partituri filma sem zasledoval samo resnico, dokumentaristično fakturo.

Končno želim poudariti še neko pomembno dejstvo. Delo pri dokumentarnem filmu me je pripeljalo do tega, da sem uveljavil v filmu prvino stvarnosti; zato imajo v mojih filmih mrtvi predmeti včasih veliko večji pomen kakor igralčev obraz ali beseda.

Vaš pogled na dosedanje igrane filme? (Ali obstoji nekaj, kar bi mogli označiti kot »osebno temo«?)

Namesto odgovora navajam odstavek iz eseja Žike Bogdanovića Saga o ljubezni in smrti:

»Proniknili smo do največjih globin zemeljske teme, vendar nismo našli drugega motiva kakor motiv ljubezni in smrti. To sta koordinati Petrovičevega filmskega sveta — kratko življenje in dolgo upanje.« Osebnost sem prepričan, da je mogoče moje filme interpretirati tudi kot nepretrgan dialog ljubezni in smrti in da sta ta dva pola človekove usode v trajni soodvisnosti. Samo po sebi se razume, da skušam ta motiv razložiti s psihološko konstelacijo človeka v našem času, v kontekstu z moralno dilemo, izvirajočo iz naše družbe.

Upal bi si reči, da so ti trije igrani filmi, ki sem jih bil doslej posnel, neka določena zaključena celota. Četrti film bo nemara zopet prvi v novi celoti.

Kdo od modernih filmskih ustvarjalcev vas najbolj privlači?

Filmska umetnost na celim svetu se je v določenem trenutku znašla v dokaj vznemirljivi stagnaciji, kakor da bi se vračala na staro prehojeno pot, v začetno obdobje. Cela vrsta pomembnih in zanimivih filmskih ustvarjalcev snema preprosto povsem nepomembne filme, ki budijo zanimanje samo zato, ker so jih posneli prav oni. Kaj je ostalo od Truffauta iz NEŽNE KOŽE, od Godarda v BLAZNEM PIEROTU, od Antonionija v RDEČI PUŠČOVI? Fellini je posnel film o dekoraciji svojih arhitektov in o kostumih svojih kostumografov. Najboljši film, ki sem ga videl v preteklem letu, je bila Mallejeva BLODNICA, ampak tudi ta je bila posneta pred tremi leti. Morda zadnje čase snemajo na Češkem zanimive in pomembne filme.

Ali čutite, da sodite v strujo, katero označuje pojem »novi val«?

Označba »novi val« mi je osebno nenavadno zoprna, zato ker je predvsem reklamni produkt psihologije določene skupine podjetnih (in tudi nadarjenih) francoskih filmskih ustvarjalcev. Če mislite s tem spremembe, do katerih je prišlo v filmski umetnosti ob prelomu petdesetih in šestdesetih let in glede na to, da sem tudi jaz takrat debutiral, bi mogel tudi biti okužen od tega »vala«. Moderni film je zagotovo veliko širši in kompleksnejši pojav od tako imenovanega francoskega »novega vala«. To je proizvod določene nove senzibilnosti, ki sega tako na področje filmske umetnosti kakor na področje književnosti in ostalih vrst umetnosti. Te nove senzibilnosti bi kajpak ne bilo, če si ne bi našla svojega prostora v svetu in družbi.

Ste predstavnik moderne struje v sodobnem jugoslovanskem filmu. V čem so po vašem mnenju problemi te smeri?

Zadnjih nekaj let se je porajalo veliko in zelo različnih problemov. Razdelil bi jih na dve skupini. Prva skupina obsega pro-

bleme, ki so vznikli na relaciji film — družba. Druga skupina zajema probleme, ki nastajajo v samem jedru filmskega razvoja. V prvi skupini se najpogosteje srečujemo s problemom načelnega odklanjanja in nerazumevanja nekaterih kritikov in dela javnosti do modernega jugoslovanskega filma, kar vse izvira iz pretiranega političnega puritanstva ali pa nepravilno pojmovanih političnih intencij.

Domnevam, da je velik del teh kompleksov danes že premagan, čeprav gre v bistvu za proces. Naša socialistična družba gleda danes na razvoj modernega jugoslovanskega filma kakor na integralno zadevo našega jugoslovanskega dogajanja in nikakor ne kakor na kakršno koli vrsto privzetka od koderkoli, kakor se je to obravnavalo doslej. Boj, ki ga mora voditi in dobiti moderni jugoslovanski film, je boj za gledalce. Relativno ozek krog navdušencev za moderni film je morda neposredno vplival na rezerviranost širše javnosti. Ta problem je močno zapleten, preveč, da bi se mogel v tem pogovoru tukaj spoprijeti z njim. Ampak vseeno mislim, da ga je mogoče rešiti samo z intenzivnejšim delom na območju filmske kulture (z uvedbo filmske vzgoje in pouka v šolah) in z drugimi načini popularizacije modernega filma. Pomembna okoliščina je tudi ta, da finančni učinek naših filmov ni odvisen samo od neposredne priljubljenosti pri občinstvu, marveč tudi od njihove kvalitete. Moderni film — ne glede na finančni aspekt — potrebuje gledalcev in si jih mora poiskati in najti. Gre za oblikovanje novega tipa filmske publike.

Kar zadeva probleme, vezane na razvoj modernega filma, bi na prvem mestu opozoril na modnost. Pojavljajo se filmi, v katerih razen lupine modernosti, zunanje fature, ki jo je naredila tehnika, značilna za moderni film, ne najdemo v bistvu ničesar modernega in umetniškega. Na tem mestu je za to upravičen tisti ljudski pregovor, ki pravi: »Žaba je videla, kako podkujejo konja in je tudi sama dvignila nogo...« S tem mislim na ljudi, ki si prizadevajo v današnji konjunkturi modernega filma pristaviti svoj piskrček, čeprav je raven njihove senzibilnosti in zmožnosti popolnoma neprimerna in neznatna. To je vsekakor škodljiv pojav, ki nesporno prispeva k naraščanju rezerviranosti publike do modernega filma. V okviru razvoja modernega filma nastajajo razumljivo še številni drugi problemi, ki bi terjali veliko resnejšo analizo. Za primer navajam samo enega: obenem z rastjo in razvojem modernega filma je zrasla pri nas tudi vrsta nadarjenih filmskih kritikov, esejistov in teoretikov, ki so v veliki meri prispevali h konsolidaciji razmer.

Kako si zase razlagate pojem »avtorskega« filma?

Pred preiomom v šestdeseta leta je običajno veljalo mnenje, da je glede na avtorstvo film — kolektivna umetnina; tudi na režijo, čeprav se o tem ni odkrito govorilo, so gledali kot na repro-

duktivno umetniško delo. Filmi tradicionalnega tipa so naravnost vzpodbujali in krepili tak nazor. Bistvene estetske spremembe, do katerih je medtem prišlo v filmski umetnosti, so nujno poudarile povsem druge značilnosti in znamenja filmske umetnine. Ne morem si na primer niti predstaviti, da bi zmozel posneti film, če bi ne bil obenem sam tudi avtor scenarija. Filmska režija dandanes ni samo aranžiranje scen in montaža, ampak neposreden poseg v poetično in idejno strukturo filma. Ali je sploh mogoče moderno režirati, če ni na primer dramaturgija integralni del režije? Navsezadnje tudi samo bistvo moderne umetnosti zahteva istovetenje estetske strukture dela s psihološko strukturo umetnika.

V socialističnem okolju bi morala s stališča proizvodne organizacije peljati avtorska kinematografija v praviem pomenu besede k osvoboditvi, k sprostitvi avtorja-umetnika, to se pravi prenesti proizvodne in vodstvene pravice na avtorja posameznika. Vsi vidnejši jugoslovanski ustvarjalci se borijo za tako organizacijo proizvodnje, le škoda, da z zelo malenkostnim uspehom. Pri tem je jasno, da obstoji tudi pri nas globoka neskladnost med umetniškim značajem filma in organizacijo proizvodnje. Kaj lahko se zgodi, da bo to neskladje povzročilo pomembno zmedo v razvoju modernega filma, ali pa celo pripeljalo do njegove okostenelosti.

V kakšnem smislu se čutite, da ste kot socialistični filmski umetnik »angažirani«?

Dolžnost in obveznost socialističnega umetnika vidim v tem, da maksimalno izrazi svojo lastno umetniško osebnost, to pomeni svoj lastni umetniški svet. Reakcionarnega umetniškega dela ni, kajti umetnost in humanizem sta nerazdružljiva sinonima. Čim boljše in umetniško veljavnejše filme bom delal, tem bolj se bom angažiral tudi kot »socialistični umetnik«.

Kako gledate na tezo o samostojnem, avtonomnem razvoju socialističnih kinematografij?

Razvoj filmske umetnosti v socialističnih kinematografijah ima prav gotovo svoje specifične poteze in značilnosti. Velika škoda je, da teh potez doslej ni bilo dovolj jasno videti in da niso še dovolj preiskane. Če bi to pravočasno opravili, bi bilo znotraj posameznih socialističnih kinematografij gotovo veliko manj nerazumevanja, ker bi bilo vsem docela jasno, da moderni film ni samo proizvod francoske ali italijanske kinematografije, ampak da je proizvod pomembnega filmskega delovanja v konstelaciji umetniškega razvoja tako v socialističnih kakor tudi v drugih deželah. Želel bi tudi poudariti, da nam poteze avtentičnosti v modernih socialističnih filmih ne dajo pravice zatrjevati, da moderni film v socialističnih državah živi ob razvoju v drugih, nesocialističnih kinematografijah. Zame živi predvsem film vsega sveta, našega ne-



**И. Долгосурен (Монголия)
и Милена Дравич (Югославия)
любуются Ленинградом**

Mongolska filmska igralka I. Dolgosuren in Milena Dravić se sprehajata po leningrajskih ulicah. Spoznali sta se letos na MFF v Moskvi, sliko pa je objavil Sovjetskij ekran, številka 17, 1967

mirnega sveta, zagledanega vase in v svoje probleme. Obstoji filmska umetnost, ki človeku našega časa odgrinja njegov lastni obraz, mu pomaga osvajati svet, v katerem živi, za katerega se bojuje in katerega gradi. Največjo zaslugo modernega filma socialističnih dežel vidim v tem, ker je pokazal, da moramo bolj skrbeti za posameznika, za njegovo intimno življenje, intimne probleme. Potemtakem je to torej najpomembnejša značilnost modernega filma v socialističnih kinematografijah. Nedavno se je začel proces novega vrednotenja in določevanja družbenih in moralnih dilem socialistične družbe, ki bo prav gotovo imel daljnosežne posledice. Ob koncu bi še poudaril, da bi bilo prav glede na te skupne črte izredno važno vzpodbuditi in sprožiti razpravo o teh problemih med filmskimi ustvarjalci socialističnih kinematografij. Važne pa niso samo razprave, temveč tudi konkretno umetniško sodelovanje.

Avtor nepodpisan

Prevedel BOGO SMOLEJ

srečal sem srečne cigane

FILM — Tednik. Glavni urednik Boleslaw Michalek. Uredništvo: ul. Palawska 61, Warszawa, Poljska, številka 24, 1967

Aleksander Petrović je doslej posnel že štiri filme. Prvi On in ona (izvirni naslov Dva — op. M. Lj.) zasluži pozornost zaradi »novovalovske« oblike, preciznih orisov dveh oseb in subtilnosti, s katero je pokazal nejasne in zapletene odnose med njima. Njegov tretji film Tri (pri nas neznan) je prinesel lani avtorju eno izmed najvišjih priznanj na filmskem festivalu v Karlovih Varih. Tri je film, ki z veliko estetsko zrelostjo in plastično lepoto pripoveduje o paradoksalnih usodah nekaj partizanskih junakov. Toda že Petrovićev najnovejši film Srečal sem celo srečne cigane (izvirni naslov Zbiralci perja) tvori svojevrstno po-

vratno točko v Petrovićeви umetniški karieri. Po veliki nagradi, ki jo je ta film prejel v Cannesu (posebna nagrada žirije ter nagrada mednarodne filmske kritike), se začelja govoriti o tem jugoslovanskem režiserju kot o eni izmed najzanimivejših osebnosti sodobnega evropskega filma.

Petrović je ostal zvest svojim težnjam: po eni strani veliki zrelosti, celo določeni likovni prefinjenosti, po drugi strani pa sposobnosti realističnega gledanja na človeške drame.

Njegov zadnji film je zamišljen skorajda kot dokument iz življenja ciganov, poskus gledanja na družbo od znotraj, brez lažne slikovitosti in

površne romantike, ki ponavadi spremlja tovrstno tematiko. Torej to ni film o ciganski eksotični existenci, ne o mistiki njihovih popotovanj, temveč o njihovem vsakodnevnem življenju, opravih, zaslužkarstvu, sporih in navadah, o njihovih željah, ambicijah in razočaranjih. Izvemo na primer, da se jugoslovanski cigani v Vojvodini ukvarjajo predvsem z zbiranjem perja od kmetov. Področje je razdeljeno na rajone, vsaka skupina ima »svoje« vasi, v katerih deluje in v katere drugi nimajo vstopa. So trdi trgovci, ki brezobzirno branijo svoje interese. Ta ciganska družba se zbira okrog nekaj šefov, razdeljena je nekako na klane. Med njimi velja posebna solidarnost in izdajo drago plačujejo. Toda to ni le sociološki dokument o ciganih. Tak vtis dela le ozadje, temu se pridružujejo ljubezen, ljubosumje, tekma za ženske, boj za oblast. Zgodba je zelo preprosta. Eden izmed šefov, lep in močan, se spre z drugim ciganom. Spor, ki je v začetku prikrit, nejasen, se vse bolj zaostruje. Gre za žensko, predvsem pa za vpliv v svoji družbi. Zadeva se konča tragično: v sobi polni perja pride do zadnjega prepira. Oba rivala padeta v beli puh, na katerem se čez čas pojavi rdeč madež. Morilec izgine. Nemočna milica sprašuje cigane po njem, toda povsod naleti na nem odpor. Človek je izginil, bolje rečeno, postal je junak ciganske legende.

Vse to je prikazano brez sentimentálnosti, brez sočutja s cigansko usodo. S skoraj krutim realizmom skuša Petrović odkriti notranje drame in spore te družbe; skuša zarisati moč posameznikov, ki vodijo to družbo, ji narekujejo moralo, običaje, stil. Junak filma je eden izmed takih posameznikov: trd, silovit, z velikim posluhom za humor, živalsko navezan na življenje, obvlada se, toda včasih izbruhne v gnev, od svojih ciganov terja spoštovanje in podložnost. Pri vsem tem pa je nemiren duh, sanjav, nezadovoljen s svojo usodo. Bekim Fehmiu je ostvaril eno izmed najbolj strastnih osebnosti filma, ki jo lahko postavimo vstric Zorbi Anthonyja Quina ali nekaterim dramatičnim kreacijam Belmonda.

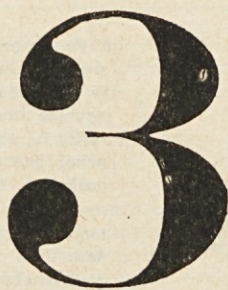
To dramo gledamo v ostri, agresivni barvni tonaciji: rjavost blata, ki ga gazijo, slepeča belina perja, zelenost prirode, rdečilo krvi — intenzivni svet silnih, bojujočih se barv. To spominja na Vlamincevo slikarstvo z njegovo pretirano barvitostjo, s silovitostjo kontrastov, z njegovo kipečo barvno toploto, ki prav tako izraža afirmacijo življenjskega bogastva.

In šele na dnu te pripovedi, pod plastjo brutalnosti utripa hrepeneje, lirika, človeška beda, klic na pomoč. Pierre Ajame, kritik pariških Nouvelles Littéraires je po ogledu filma napisal svojevrstno himno:

»Lepota luči in sonca, silovitost življenja, avtentičnost in resnica, pesmi in strasti, smeh, ki se širi kot odmev razbitega stekla; zaprepaščujoča lepota, kot pri Rimbaudu — to je Petrovićev film. Delo, ki je dokaz lepote filma — naše umetnosti.«

prev. Milan Ljubić

BOLESŁAW MICHAŁEK



*Aleksandar
Petrovic : J'ai
même
rencontré des
tziganes
heureux*

novi videz jugoslovanskega filma

CINEMA 67 — Dvomesečnik. Glavni urednik Jean Billen. Uredništvo: 6 Rue Ordonneze, Pariz 8, številka 117, 1967

Letošnji filmski festival v Pulju je bil povsem drugačen in mnogo bolj zanimiv kot prejšnja leta. Letošnji filmi predstavljajo namreč nove, v jugoslovanski filmski proizvodnji doslej neznane umetniške in vsebinske vrednote.

Mnogo gledalcev je prepričanih, da je jugoslovanska kinematografija tesno povezana s partizansko tematiko in folklornimi melodramami. V zadnjih dveh letih je ta kinematografija doživela velike umetniške spremembe, utirajoč si pot do družbeno težkih in politično kompliciranih tem. Jugoslovanski umetniki so začeli ustvarjati filme s sodobno tematiko, ambiciozne in novatorske. Ta sprememba je že prinesla vidne rezultate ne le doma, temveč tudi v tujini. Obisk domačih filmov v Jugoslaviji je povprečno zrasel za okrog 60 %, obenem pa je zrasla avtoriteta jugoslovanskih filmov v tujini, o čemer pričajo nagrade na mednarodnih festivalih, npr. v Cannesu za Zbiralce perja.

cigani brez čarobnega napoja

Pomembna in imenitna jugoslovanska udeležba na letošnjem festivalu je pokazala s Petrovičevim filmom najlepši cvet. To je četrti film tega režiserja, od katerega smo videli pred nekaj leta v Cannesu DVA in čigar naslednji film, TRI, je bil že izredno močno delo. S svojimi CIGANI se Petrovič dokončno uveljavlja kot eden najboljših predstavnikov mladega jugoslovanskega rodu.

Film je veličasten v svoji vitalnosti, barvah, gibanju in sočnosti. Posnet je med cigani v Vojvodini, v severovzhodnem delu države, kjer se mešajo različne narodnosti, ter daje pester in prodiren vpogled v vsakdanje življenje teh ljudi, ki so v Jugoslaviji, kakor drugod, nekoliko zunaj zakona. Glavni junak je zbiralec perja (to je tudi izvirni naslov filma), gosjega perja, ki ga kupuje pri kmetih in z dobičkom preprodaja: igralec Bekim Fehmiu igra to osebo vseskozi suvereno. Nasproti mu stoji Bata Živojinović, nič manj imponanten v vlogi drugega cigana, ki ga bo

Glavna težnja sodobnega jugoslovanskega filma je obračun z lastno preteklostjo, zlasti z obdobjem II. svetovne vojne, ki je bila doslej povečini prikazovana v serijskih, pogosto zelo naivnih in banalnih partizanskih zgodbah, brez kakršnekoli analize teme, brez psihološke refleksije in brez poskusa kritičnega pogleda v preteklost. Novi filmi z vojno temo so zelo daleč od nekdanjih tipiziranih, ki jih je navsezadnje veliko zdrselo tudi čez naša platna.

Drugo strujo novega jugoslovanskega filma označuje zaskrbljen odnos do sodobnosti. Filmii te zvrsti odklanjajo veljavne odnose v nekaterih krogih, kažejo mehanizem raznih karier in se lotevajo — čeprav še previdno — tematike iz let 1948—1955. Tako se je jugoslovanska kinematografija končno približala avtentičnemu življenju, dotika se pogosto zelo pomembnega družbenega in narodnostnega vprašanja, loteva se pogumne razprave in predstavlja zanimive moralne probleme. Jugoslovanski ustvarjalci reagirajo na vse važnejše pojave, kot bi želeli razgaliti stvarnost medsebojnih odnosov v svoji domovini. Ta cilj dosežajo tako z negacijo nekaterih pojavov, kot z afirmacijo drugih.

Sledijo kritike nekaterih filmov v temle zaporedju:

Zbiralci perja, Kam po dežju, Na papirnatih avionih, Ljubenzski primer ali tragedija uslužbenke PTT, Prebujanje podgan, Kaja — ubil te bom, Jutro, Četrti sopotnik in Breza. Zadnja dva filma avtor le omenja z opombo, da jih bodo poljski gledalci videli v kinematografih.

Prevedel MILAN LJUBIČ

na koncu ubil v medsebojnem obračunu. Naš junak, ki je »zvezan« z neko žensko, s katero ima tri otroke, je vrgel oko na lepo dekle svojega tovariša in tekmeča, ki si jo ta hoče kot snaho pridržati zase: stvar se konča kakor rečeno in morilec izgine, medtem ko odgovore cigani na povpraševanje policije z molkom.

Petrovičev pripovedni ritem sestavljajo nagli obrati. Njegov film se odvija v peklenskih eksplozijah, ki ustrezajo vitalnosti in brutalnosti oseb. Dejanje, ki je le redkokdaj počasno, je presekano s prizori v krčmi, s katerimi vnašajo ciganske pesmi v interpretaciji lepe Olivere Vučo ravno pravčasno in prekinje prizor v trenutku, ko bi se lahko izcimil v vsiljivost ali ganotje. Odtod sunkovitost tega filma, a tudi njegova moč, ki izvira predvsem v naglosti in gibanju, torej v ritmu, ki

je celo neodvisen od silovitosti sižeja in peripetij, pa naj nas Petrovič še tako navdihnjenjo obsipava zdaj z brutalnimi, zdaj s humorističnimi prizori. Vredno je opozoriti tudi na njegovo pojmovanje barv: uporablja jih v nevtralni in diskretni skali, kjer pogosto prevladuje lahna modrina, ki nevtralizira vso zunanjo pestrost. Tako dosega likovno enotnost, ki daje celoti še večjo strnjenost.

Čeravno priča ta film o neki družbeni in človeški realnosti, vseeno ne moremo reči, da bi bil sociološki dokument. Naslov je ironičen, kakor je poudaril režiser sam na neki tiskovni konferenci: očitno se pač dogodi, da naletimo tudi na srečne cigane, seveda, če se spozabljajo v alkoholu, kričanju in tepežih, ali če si poiščejo v fatalizmu svoje pravadnine srečo, ki temelji na resignaciji. Film nas pretrese ne glede na svoj vizualni blesk in dramatično silo predvsem z nedvomno senzibilnostjo in resnico.

MARCEL MARTIN

Prevedla Djurdja Flere





šest let — dvajset filmov

SOVJETSKIJ EKRAN — Štirinajstdnevnik.
Glavni urednik D. S. Pisarevskij. Uredni-
štvo: Moskva, A-319, ul. Časovaja, 5-B,
številka 16, 1967

Za novinarje je vsekakor najlažje dosegljiva tarča. Dovolj je, da se v množici ozreš nad glavami in že te zbodejo v oči bujni lasje Ljubiše Samardžića: visok je čez dva metra, to pa je za igralca, ki nastopa vrh vsega še v gledališču, vsekakor redka višina.

Sicer pa to na filmskem platnu niti ni tako očitno kot v resnici: nemara ga snemajo nekoliko bolj z visokega, da ne bi preveč izstopal, ali pa postavijo poseben scenski okvir, vendar celo takrat, ko je v družbi z malo Stanislavo Pešić, partnerico v filmu Varovanec, nimaš občutka, da je velikan.

»Ljubiša, nekaj besed o sebi...«

»Pa res samo nekaj: za kaj, več je moja biografija preskromna. Študiral sem na gledališki akademiji in jo tudi dokončal; leta 1961 sem prišel k filmu, nastopil sem v filmu o mladinskih brigadah na eni izmed udarniških akcij. Bil sem jim všeč, tudi meni je ugajalo... Takrat se je tudi začelo. Šest let — dvajset filmov. Videli ste Kozaro in vlogo mladega partizana; je dramatična in celo tragična, kot so vse v tej epopeji boja proti fašizmu. Vloga mi je všeč, saj je v njej romantičnost, navdušenje in ognjevit zanos. Varovanec je pravo nasprotje: prilagodljivec; poet, karierist in človek, ki se ni uresničil. Ta vloga je svarilo, vloga, ki pomeni raj za nepoštene in nemoralne. Rad igram različne vloge, komične in tragične, še ljubše mi je, če se v enem značaju družita dramatičnost in komičnost. Tudi v gledališču. Po končani akademiji so me sprejeli v beograjsko gledališče Atelje. To je majhen, komoren



the bike in the cinema

Left: Feminine tandem in Purisa Djordjevic's new film, "Dream" seen successfully at the Berlin and Locarno festivals: white and black boots and rather odd looking gear.

Tokrat je Continental-film review (september 1967) pomešal dejstva ter prizor iz filma Živojina Pavlovića Prebujanje podgan pripisal filmu Sen Puriše Djordjevića. Sicer pa je glavno, da je slika takšna, kakršna je, objavljena!

teater, v njem igramo najbolj sodobna dela s svetovnega repertoarja, hkrati pa tudi klasiko: starega Rimljana Lukijana in našega sodobnika Petra Weissa. Igralec mora obvladati vse, majhne in velike vloge, včasih mora vgrizniti, kar mu ponudijo, sicer se ničesar ne nauči. To pa pomeni delati, obdržati se moraš na ravni.

Pa še tole. Danes veliko govorijo o tem, da igralec sam oblikuje svoje vloge. Nemara sem preveč snemal v filmih, vendar mislim, da oblikujeta vlogo dramaturg in režiser. To poteka na razne načine: pri Shakespearu tako, pri Brechtu drugače, pri Stanislavskem spet po svoje. Toda princip ostane. Zato nisem prepričan, da se mora filmski igralec gnati za režijo: vsekakor je bolje, če je dober umetnik na svojem področju kot pa slab na tujem. Igralec mora igrati. Kajpak se ne sme slepo podrežati režiserju. Samo takrat, ko razodevata igralec in režiser enaka hotenja, lahko pričakujemo, da se bo rodila umetniška enotnost, stvaritev tehtnega družbenega odmeva.»

In Ljubiša igra. Veliko let ima še pred seboj — in veliko

Avtor neznan

Prevedel CIRIL STANI

RONDO

zvonimir berković

CINEMA 67 — Dvomesečnik. Glavni urednik Jean Billen. Uredništvo: 6 Rue Ordonneze, Pariz 8, številka 117, 1967

Celo Jugoslovani se ob nedeljah dolgočasijo; da bi si pregnali dolgčas, se tudi oni obiskujejo — in tako oživljajo ob popoldnevih in ob partiji šaha — klasični trikotnik bulvarskega teatra. Neskončne partije šaha, ki jih igra ta dekorater Fedja in sodnik Mladen, so podoba življenja, kjer zmaguje zdaj ta, zdaj oni, izrabljajoč živčnost ali utrujenost svojega nasprotnika. Šahovnica se pri tem spreminja v akcijsko polje podtalnih bitk, kjer je končna nagrada dekoraterjeva žena: preden si brezčutni Mladen prisvoji tekmečevo ženo, ga mora streti. Pred očmi Toulouse Lautreca in Picassa, ki srepo gledata s stenskih dekoracij, se bo nato spet vse uredilo: mali, zaprti svet dolgočasnih nedeljskih popoldnevov se bo spet zaključil v sebi, glavni junaki so goljufali in kar še ostane — s kancem grenkobe v srcih — bodo spet le nove variacije na temo, ki je le za trenutek iztirila.

V svojem prvem celovečernem filmu zadene Berković pogosto pravi ton; muzikalni stavek njegovega filma teče svobodno, pravila vizualne igre se ujemajo s harmoničnimi strukturami Mozartovega rondoja: mehke glasbene skale se sestavljajo in razstavljajo v prijetnem vzdušju in spreminjastih dekorih udobnega, boheemskega salona. Film seveda lahko preseneča po svojem klasičnem prijemu, po svojem aspektu strjene in navidez malce starinske igre — vendar niso vsa odkritja mladega filma le v osupljivih slikah in lažno polemičnih temah; obstaja neki pogled na svet, ki sam po sebi razjeda položčenost zunanjega videza.

RONDO je antipod osupljivega filma. Kot tak nam za hip priča intimnost za zaprtimi vrati, ki po svoji odmevnosti nujno spominja na sartrovsko tematiko. Berković se je odločil za težjo pot in je pri tem uspel.

J. - A. - G.

Prevedla DJURDJA FLERE

človek in njegova vest

razgovor z dušanom vukotićem

EKRAN — Tednik. Glavni urednik Henryk Zielinski. Uredništvo: Kredytowa 5/7, Warszawa, Poljska, številka 6, 1967

Že pred leti se je uveljavil izraz Zagrebška šola, ki vsebuje priznanje za umetniške dosežke ustvarjalcev animiranih filmov. In sedaj?

»Prvo etapo naše dejavnosti lahko imamo za zaključeno. To obdobje lahko označimo kot obdobje velikih, splošno človeških tem. Predvsem: atomska bomba, protest proti popolnemu uničenju, proti vojni... Veliko se je spremenilo pri nas. Začela se je druga etapa. Od risanega filma je odšel Vatroslav Mimica, odšel sem (na neki način) tudi jaz. Prišli so mladi, ki so se lotili bolj intimnih tem, »manjših«, bližjih, bolj zvezanih z vsakodnevnim življenjem človeka.«

Od kod so prišli ti novi ustvarjalci in v čem se njihov pristop k umetniškim problemom animiranega filma razlikuje od prejšnjega?

»To so predvsem nekdanji animatorji, ki ne spoštujejo samo risbe, temveč se opirajo predvsem na dogajanje, na animacijo. Če je nekoč bila najvažnejša literarna anekdota, imajo sedaj prednost gibljive vrednote animacije — akcija.«

Ne da bi se spuščali v detajle, lahko ugotovimo, da navzlic notranjim spremembam jugoslovanski animirani film še vedno prejema mednarodna priznanja. V filmskih glavah poleg drugih imen pogosto nastopa Zlatko Grgić. Navsezadnje srečujemo tudi priimka vas in Mimica, čeprav le kot scenarista.

»Na zadnjem festivalu v Mami je bil naš izbor priznan kot najboljši, zlato medaljo pa je prejel film Zid debutanta Zaninovića. V Leipzigu je Zlatko Grgić prejel Zlatega goloba za film Muzikalični pujs. On je tudi avtor zabavnega Hudičevega dela in filma Mali in veliki. V Trstu, na festivalu fantastičnih filmov, smo v kategoriji animiranih filmov prejeli zlato medaljo za film režiserja Grgića (scenarij moj) Gost iz vsemirja. Če govorimo o vsakodnevnem delu zagrebškega studia, velja omeniti, da delamo tudi filme za TV ter letno nekaj deset dokumentarnih filmov; realizatorsko ekipo te zvrsti dopolnjujejo najboljši amaterji. Moj novi film je Človek

in njegova vest. Tragikomična psihodrama. Barvni, dolg le 15 minut.«

Prejšnji je bil igran. Kaj pa ta?

»Tudi. Toda vpeljujem vanj animirani element, simbolični sui generis. Svojevrstna animirana simbolika je v stalnem stiku z junakom — igralcem. Privlačijo me možnosti primerjanja zunanje resničnosti, objektivnega s subjektivnim doživljanjem; vizualne upodobitve abstraktnih pojmov kot npr. — vesti, ki jo v nobenem primeru nimam za metafizično. V tej zgodbi človek ostaja v določenem odnosu s svojo »notranjostjo«, poskuša se znebiti nekega psihičnega balasta, hoče biti svoboden. Kljub temu ne bo happy enda, kajti človek se ne more osvoboditi sebe, odgovornosti za svoja dejanja, za svoje ravnanje.«

Kako bo to narejeno v filmu? Ali je junak mlad človek?

»Slavko Simić (gledališki in filmski igralec iz Beograda) predstavlja generacijo štiridesetletnikov. Igra človeka svojih let. Torej takega, ki ima probleme svoje generacije. Kakšen je? Sam pri sebi je cinično zaupljiv do svoje vesti, toda pred ljudmi se je sramuje in se trudi v javnosti prikriti njen obstoj in navzočnost. Poskuša se je celo znebiti. Vest se mu maščuje in ga kompromitira, s tem da ga razkrije v raznih situacijah. Pred prijateljico, šefom itd. Način nanašanja animiranega elementa (poudarjam — afigurativnega!) na posamezne kvadratke filma, posnetega z igralcem, sem si izmislil sam.«

Za konec tradicionalno vprašanje o načrtih za bodočnost.

»Ko bom končal ta film, bom v začetku leta 1967 odpotoval s scenaristom Dušanom Radakovićem v Moskvo. Cilj — realizacija koprodukcije z Mos-filmom. Tema? Ne vem še... Morda lirična komedija z določeno mero fantastike? Igrana, toda z animiranimi elementi... Bomo videli...

prevedel: Milan Ljubić

pogled v zenico sonca — cannes 1966

paolo gobetti

CINEMA NUOVO — Dvomesecnik. Urednik Guido Aristarco. Uredništvo: Via del Fiordalisi 6/3, Milano, številka 181, 1966

Kakor hrepenenje po Dobroti nima smisla in te pripelje edino v samoto sveta, v katerem je dobro neločljivo zvezano z zlom (Bresson), tako nima smisla hrepeneti po socializmu v družbi, ki je resda odpravila privatno last proizvodnih sredstev, ni pa rešila problemov egoizma, krivice, alienacije oblasti, značilnih za industrijsko civilizacijo in za strukturo moderne države (Schorm). Razprava o krizi idealov dobiva torej novo dimenzijo: človekovi problemi so isti ali podobni, ne glede na to, ali živi vzhodno ali zahodno od Labe ali od Češkega gozda. Pomembno v tem pogledu je, da je iz Jugoslavije prišel film **Človek ni ptica** Dušana Makavejeva, ki povzema Schormovo misel, sicer z drugačnimi izrazi in z manjšo prepričevalnostjo, a vendar s precejšnjimi analogijami. Enako zanimiv je prispevek, ki ga daje naši temi drug jugoslovanski film: **Pogled v zenico sonca** že znanega Veljka Bulajića. Režiser je tokrat opustil epski ton **Kozare** in nam povedal zgodbo iz odporniškega gibanja, gledano z današnjimi očmi, v funkciji današnjih problemov.

Protagonisti filma so štirje partizani, oboleli za tifusom, ki ostanejo sami, ko se je njihov odred umaknil, prepuščeni trdemu boju za obstoj na vseh frontah: kljubovati morajo ne samo Nemcem, ki jih lovijo, ampak mrazu in snegu neusmiljene zime, pomanjkanju živeža, boleznim. Predvsem pa ne smejo pozabiti, da jih lahko reši edino sloga; odganjati morajo skušnjavo, da bi začeli iskati rešitev vsak zase. V določenem trenutku najdejo fantje konja: to bi mogla biti rešitev, ker bi konj lahko nosil najmlajšega izmed njih, ki ne more več hoditi. Namesto tega pa je konj povod, da izbruhnejo individualne strasti in nepopravljiv razdor. Zapeljani v medsebojni spopad, vsi štirje drug za drugim podležejo. Tudi v narodnoosvobodilni vojni, v herojskih časih partizanstva, ni bilo

vse čisto, brez madeža. Konj (današnja blaginja) lahko sprosti egoizem in potepta najosnovnejše vrline tovarištva. Sedanost s svojimi problemi, ki morda izhajajo tudi iz nerazrešenih vozlov iz časa NOB, je torej močno prisotna v Bulajičevem filmu. To je film mračnih tonov, brezupnih, ponekod morečih, režiran z občudovanja vredno strogostjo, brez kakršnega koli popuščanja retoriki, lahkim učinkom, leporečnim skušnjavam, četudi za ceno monotosti neizprosno resnobnih črno-belih posnetkov.

In vendar pravi Bulajič, da je hotel napraviti film o tovarištvu: o nujnosti tovarištva včeraj in danes. Torej se ni odrekel veri, upanju. Njegov poskus je zanimiv. Ne posega v NOB, da bi nam pokazal zmagujoči trenutek nekih vrednot, v katere hočemo še verovati, marveč nam kaže krhkost teh vrednot tudi v tiskih časih. Kljub temu pa — hoče nekako reči — so partizani zmagali. Odpovejmo se torej konju in nadaljujmo boj. V tem izhodiščnem optimizmu so hkrati čar in meje tega filma o obupu.

Prevedel D. BAŽEC

pulj 1967

györgy fenyves

FILMVILÁG — Štirinajstdnevnik. Glavni urednik György Hámos. Uredništvo: Leulin Körút 9—11, Budapest VII. Madžarska, številka 17, 1967

Po mnenju mnogih se današnja proizvodnja jugoslovanskega igranega filma razvija podobno poljski, in nekateri filmi, prikazani v Pulju, natanko kažejo sorodnost s smerjo poljskega filma, ki se je začela s Pepelom in diamantom. Možnost ugotavljanja te sorodnosti je nedvomna. V jugoslovanskem igranem filmu se je — kot pred enim desetletjem v poljskem — pojavil pregled družbe, prepleten z dokumentarnimi elementi in včasih celo obdelan kot dokumentarni film, in režiserji — kakor pred desetimi leti na Poljskem — želijo v prvi vrsti raziskati in prikazati družbene rezultate do danes prehojene poti. Medtem ko se je v poljski filmski umetnosti tovrstni interes naravnost izključno in v prvi vrsti kazal v igranem filmu, pa se je v Jugoslaviji porajal kot vaja in v etno-sociografskem stilu.

Za bistvo etno-sociografskega filma štejejo, če scenaristi in režiserji iščejo po Jugoslaviji in posnamejo take teme, take dogodke, ki se oblikujejo na ostankih minule družbe ter zgodovine in vse do

PULA 1967

Sokak nézete szerint ezelőtt Lengyelország- mai jugoszláv játékm- gyártás a lengyelé- ez igen hasonlóan fej- nek, s a Pulában be- mutatott filmek kap- csán egyesek határozot- tan a Pulai és gyémánt megjelenésével kezdődő új lengyel filmirány- tal való rokonságra utalnak. Rokonsághat- ezelőtt Lengyelország- ban — elsősorban a má- ig megtett út társadalmi eredményeit kívánják tanulmányozni és bemu- tatni. Míg azonban a lengyel művészetben ez a fajta érdeklődés szin- te kizárólag, s elsősor- ciá volt, addig Jugoszlá- viában ez gyakorlati ak- és vesznek filmszalag- amelyek a múlt társ- dalmi, történelmi hagy- mányain alapulnak, mindmáig megőrzik népélet ma már sokor riasztó formáit, hagy- mányait, szokásait is. Ez a stílus még in- alkotómódszer kül- lönösen alkalmas a régi és az új ellentmondásai-

Začetek članka madžarskega filmskega kritika Györgya Fenyvesa, objavljenega v štirinajstdnevniku Filmvilag (Filmski svet) v številki 17, 1967

danés ohranjajo zdaj že večkrat grozljive oblike ljudskega življenja, njegovo dediščino in navade. Ta stil, ali bolje, način ustvarjanja je posebno priročen za izražanje in oblikovanje nasprotij med stari in novimi ter je — po mnenju režiserjev — prišel zdaj v ospredje zaradi tega, ker je potrebno, da gospodarsko popolnoma preobrazena, nova Jugoslavija napravi obračunsko politični seštevek svojega skoraj četrtsotletnega razvoja. Ali pa želijo jugoslovanski filmski delavci s sredstvi umetniške tipizacije in povečevanja podatki boljše podobenstvo preteklosti pa sedanosti ter s seciranjem in analizo obrobni (in dostikrat negativnih) situacij pomagati k realnejšemu pogledu ter k nadaljnjemu razvoju.

Ta ustvarjalski namen secirati in analizirati, ta večkrat boleči, toda neverjetno učinkoviti način samokontrole je bil letos v Pulju v igranih filmih opazen v vsem svojem obsegu.

Spremembo kaže dejstvo, da so bile prej naravnost prevladujoče partizanske teme letos potisnjene v ozadje, na njihovo mesto

pa je stopilo osemnajst filmov, ki se ukvarjajo z današnjimi temami. Kako pomembna je ta sprememba, lahko potrdijo same številke: jugoslovanska filmska proizvodnja je do 1. januarja 1967 izdelala skupno 263 igranih filmov in od tega samo 63 s sodobnimi temami!

V umetninah z današnjimi temami je samokritični pogled v tolikšni meri ljudskega, narodnega značaja, da so določene stvaritve etno-sociografske smeri za mednarodno občinstvo že težko razumljive. Najboljše, najbolj opazne stvaritve pa so brez dvoma univerzalne umetnine.

Med te sodi v Pulju z veliko zlato areno odlikovani (in tudi na letošnjem festivalu v Cannesu z dvema nagradama nagrajeni) barvni film Aleksandra Petrovića Zbiralci perja. Zanimiva, vseskozi na visoki ravni odigrana, režirana in snemana umetnina je zgodba nekega umora iz ljubosumja, ki so ji v Cannesu in v zahodnih deželah nasploh dali po pesmi iz filma, nastali priložnostno, tudi naslov Srečal sem celo srečne Cigane. Junaki Petrovićevega filma so nesrečni ljudje, ki se premetavajo v mreži slepega naključja ter imajo največkrat komajda kake pobude za svoja dejanja.

Sem sodi tudi s srebrno areno odlikovano Jutro Puriše Dorđevića. Dogaja se ob zori prvega dne svobode v neki majhni vasici, kjer vsakdo sanja o prihodnosti, kakršno si predstavlja zase. Film letos zastopa Jugoslavijo v Benetkah. Odlikujejo ga odlično izbrana in prikazana tema, poezija, odlični dialogi, prekrasna igra, izvrstna režija ter kamera. Z Jutrom je tudi na področju igranega filma prišel na mednarodno raven že iz dokumentarnega filma dobro znani režiser.

Razen obeh glavnih odličij so podelili še eno srebrno areno in sicer deljeno. Prvi igrani film Anteja Babaja Breza je nastal na podlagi novele za klasika štetega Slavka Kolarja. Njegova zgodba je ljubezenska tragedija kmečkega dekleta in nesrečnega logarja. Na njem je opaziti vse pozitivne in negativne težnje današnjega jugoslovanskega filma. Odlična kamera (Tomislava Pinterja), šibka nit dogodkov, slabi dialogi, odlična igra, folklorna revija so značilni za ta mestoma zanimivi, v celoti pa vendarle razvlečeni film. Drugo polovico nagrade je prejel francoski val posnemajoči film Matjaža Klopčiča Na papirnatih avionih. Ponesrečeno delo na nizki ravni. Njegovo projekcijo in nagraditev sta enako obsodila tako občinstvo kakor kritika.

Zlato areno za najboljšo režijo so razdelili med Aleksandra Petrovića in Purišo Dorđevića, srebrno areno pa je dobil Živojin Pavlović za svoje Prebujanje podgan. Glavni junak filma je iz nekdanjega borca nastali stalinist, ki pozneje pride v zapor, nakar kot zgubljen človek vegetira na robu življenja. Vsakdo ga izkorišča,





Predsednik Josip Broz Tito sprejema v Pulju igralce filma ZBIRALCI PERJA, režiserja Aleksandra Petrovića

zlorablajo njegov propadli položaj. Končno ta zagrenjeni človek, ki ga niso potrdili ne doba ne svet ne nadaljnji razvoj dežele, uto-ne v pozabo, ki jo nudijo cenenen užitki.

Žirija je izrekla posebno priznanje Ljubezenskemu primeru Dušana Makavejeva, filmu, ki ga tako po obliki kakor po izbiri teme ter stilu lahko imamo za zanimiv in pomemben poizkus in ki je na etno-sociografskem področju prispel morda najdlje.

Iz filmov, nagrajenih z glavnimi nagradami, je videti, da je senčna stran etno-sociografske smeri kaligrafizem: občuteno odkriti preobrti, preveč slikarsko komponirani deli prav namenoma raztezajo na raven klasičnih tragedij preproste, tudi zlahka rešljive, vsakdanje zgodbe, ki na ta način zableste pred nami na platnu v lažni gloriiji neke »žlahtne« umetnosti. Prenapeta težnja po lepoti, sama sebi cilj, precenjevanje pomena dogodkov — to je eno izmed etno-sociografskih pretiravanj, večkrat občudovanja vredno



Pulj 1967. Predsednik Republike Josip Broz Tito čestita igralcu Bekimu Fehmiu. V ozadju Milena Dravić, Slobodan Perović in direktor Jugoslovanskega filmskega festivala Dejan Kosanović

za oči, toda, kot smo videli v primeru filma Hasanaginica, popolnoma nezanimivo. Najbolj žalostno izkušnjo festivala je nudil film Vatroslava Mimice Ubil te bom, Kaja. Iz nekaj strani obsegajočih dialogov nam tudi po projekciji filma ni uspelo izluščiti konflikta filma in projekcija je potekala med takim zgražanjem, da so o njem časopisi posebej pisali. Od kritikov sta naslednjega dne kar dva naslovila svoji krltiki z Mimica, ubil te bom!

Če povzamemo: dasi se večina filmov na festivalu niti ni gibala na splošno visoki ravni, so umetnine mednarodnega pomena vsaj šest od enaintridesetih filmov — razmerje lahko vendarle označimo za ugodno. Pulj se je letos — po ugotovitvi nekega francoskega kritika — prvič, odkar obstaja, ne samo vpisal v sedanost, temveč tudi v prihodnost.

sedmi kontinent

erika szántó

Igrani film jugoslovanskega režiserja risanega filma, oskarjevega nagajenca Dušana Vukotića krepko postavi na preizkušnjo kritikovo stanovitnost. Mene je na primer ukanil. Moram priznati, da sem med projekcijo celo večkrat spremenila mnenje, ki sem si ga ustvarila o filmu. Končno pa lahko potegnemo zaključek: Sedmi kontinent je izvrstna ideja, vendar neizkoriščena.

Ni poznavanje biografskih podatkov tisto, zaradi česar se zdi, da je največja teža filma v samovoljnem prepletanju učinkov risanega s sredstvi igranega filma. Poudariti je treba, da je govora o učinkih risanega filma, o raznovrstnosti učinkov in ne o ocenjevanju prepletanja umetniških zvrsti. Nekateri deli filma nas lahko tisto vodijo v svet čudežev, hodimo po krajih, v katerih je mogoče vse, samo pogumno je treba sanjati, morje spreminja barve, drevesa v hipu poženejo stebela, hip-hop in že sem tam, kjer hočem biti, in nato iz trenutka v trenutek postajajo tla vse bolj spotikljiva... Zaskrbljeni stopamo po težavnem terenu, v neverjetno težkih okovanih čevljih, in tudi premikati se komaj upamo, ker je vse tako obsežno.

V začetku je močan prizor. Na krovu neke prekoceanske ladje zgubljeno blodita deček in deklica. Z radovednimi očmi zreta v ta čudni, neprijazni svet: vsepovsod hladni, kovinsko bleščeča svetloba, temne barve v enakem tonu, preteči zidovi in ograje, odrasli, ki jih nič ne zanima. Na dnu ladje so stisnjene avtomobilske spake, njihova okna — oči se grozeče bleščijo, vse je negibno, tuje. Samota otrok je čedalje bolj kričeča, znova in znova skušata vzpostaviti stik z odbijajočimi predmeti in ljudmi. Brezupno poizkušaj-

FILMVILÁG — Stirinajstnevnik. Glavni urednik György Hámos. Uredništvo: Leuin Kórut 9—11, Budapest VII. Madžarska, številka 16, 1967

nje. V tem operativnem svetu se njuno naravno iskanje ter hrepenenje po gibanju pokaže za nenaravno in nerazumljivo. Tu ni prostora zanj. Končno najdeta drug drugega in v grozljivem ladijskem labirintu odkrijeta celo izhod na morje. V veselo rumenem gumijastem čolnu osvobojeno odveslata, še ozreta se ne. In resnično najdeta svoj vabljeni ter prijazni otok.

Vredno bi bilo kdaj upoštevati otoke, ki jih je ustvarila človeška domišljija. Mislim, da bi ti majhni, komaj za človeško stopalo obsežni otoki izpodrinili vode morij... Ti otoki so taki kakor Noetova barka, umetniki vsega sveta nanje znosijo vse, kar bi radi rešili propada. Ta strah pred propadom se ne porodi samo iz bojzani pred vizijo svetovnega požara, atomske katastrofe ali potopa. Za človeka in za najdragocenejše vrednote človeštva se imamo vzrok bati ravnodušnosti, nadvlade strojev in tudi brezdušnosti. Tako deček in deklica z ladje, polne svetlečih avtomobilov in skaljenih pogledov odraslih prispeta na otok, na sedmi kontinent, ki ga ni.

Vizije je, žal, konec, začne se »pravljica«. Otok je samo še okrasek, občudovanja vredna, posrečena maketa in tudi morje okrog njega je samo umivalnik modro obarvane vode. Pa sta resnična tako voda kot kopno. Samo da nista obljudena z mislimi in s predmeti, spreminjajočimi se v simbole. Ni prizora umetniške vrednosti, podoba je samo taka, kakor reklamni list barvanke. Oko ga lahko samo reproducira, fantazirati pa se ob njem ne da, tudi obljuditi ga ne... Vse to seveda niso značilnosti pravljič, pač pa samo previdne, brezdomišljjske pravljice. O tem otoku ustvarjalci niso

A HETEDIK KONTINENS

Az Oscar-díjas Dusan Vukotic jugoszláv rajzfilmrendező játékfilmje alapos próbára teszi a kritikusai állhatatosságát. Rajtam például kifogott. Be kell vallanom, hogy a kritika-
tás közben többször is megváltoztattam a filmről alkotott véleménye-

ten bolyong egy kislány és egy kisfiú. Bámész szemük befogja ezt a furcsa és barátságtalan világot mindenütt hideg, fémesev, csillogó fényeket egy tohású színek, fenygető falak és korlátok, semmire sem figyelő felnőttek. A hajófenéke

Kritika filma Sedmi kontinent Dušana Vukotića izpod peresa Erike Szántó in objavljene v Filmvilagu, številka 16, 1967

imeli ničesar povedati, zato so od nekoč (tudi po zakonih pravljice ni vedeti, od kod in čemu) pričarali še tretjega otroka, zamorskega dečka, da se ne bi pregrešili zoper internacionalizem... Da, česar doslej ni bilo opaziti: deklica je rumene kože. Zdaj so torej že trije, izbrani po samih važnih kriterijih, toda videti je, da niti to ne pomaga, ker se ubožčkom niti ne sanja, kaj naj počno na tem dolgočasnem otoku. Človek že kar pomisli, da je bilo morda le bolje na hladni prekooceanski ladji, ker je bila vsaj zanimiva... In tedaj se nenadoma razvzloča ideja...

Iz nekega barvnega zemljevida izrežejo drevesa ter jih zasadijo v pesek. In drevesa ozelenijo. Nato pokukajo v natrgani zemljevid in jamajo klicati na otok otroke, živeče na različnih krajih sveta. In iz mest ter vasi z vseh strani otroci trumoma prihajajo po morju na otok. Pretrčljivo je to prihajanje, dasi je tehnično zares naivno, toda misel tesno poveže mogoče z nemogočim: kako zlahka najdejo otroci pot drug do drugega. In še preden to ugotovitev označimo za romantično, pomislimo na to, kako vse drugačni so psihološki zakoni, ki uravnavajo miselni svet otrok, od onih pri odraslih, kako se samo na visoki stopnji abstrakcije rojevajo najpomembnejša nasprotja interesov in pogledov.

Pravljica in vizija se tu za kratek hip združita. Ob otrocih, ki brez ovir plovejo na otok, ob veseljem pri-

zoru košar, predalov, omarič, zabojev od igrač, zibajočih se na valovih: tehnika je kljub vsem svojim sredstvom brez moči, simbol zamrlih velemest je preprost in presunljiv. Vsakega veselja in sreče oropani hrup mest, ki so ostala brez otrok ter groteskno komedijantstvo zabavnega »razveselitvenega« sprevoda, ki naj pomaga pozabiti žalost, povesta dosti. Toda, v tem filmu s spremenljivo ravni zdaj opustijo otok. Ko na kakem ponesrečenem plakatu ob dnevu otrok se otroci najrazličnejših narodnosti pod nekim velikanskim drevesom sprimejo za roke, komplicirano ponazarjujoč, da lahko objamejo tudi deblo največjega drevesa, če jih je dosti, torej: v skupnosti je moč.

Maščevalno nezadovoljstvo se v zadnjih trenutkih filma nenadoma znova spremeni v veselje. Trije otroci se pokažejo na obalah sveta odraslih, nakar se, ko znova vidijo samo nerazumevanje, odpravijo nazaj na otok. Toda matere in očetje, brez otrok, ki bi jim moral kdo stati ob strani, tudi že sami pomoči potrebnih odrasli, ne meneč se za nič, zavržejo svoje sklepanje, svoje spretnosti, preračunljivost in previdnost ter se napotijo za njimi...

Ne verjamem, da je kritikova dolžnost kakšna dobro in slabo v sivo celoto ugnetajoča sinteza. Ta film je ponekod vroč, ponekod ledeno mrzel...

prevedel Jože Olaj

aktivista tlači mora

EKRAN — Tednik. Glavni urednik Henryk Zielinski. Uredništvo: Kredytowa 5/7, Warszawa, Poljska, številka 33, 1966

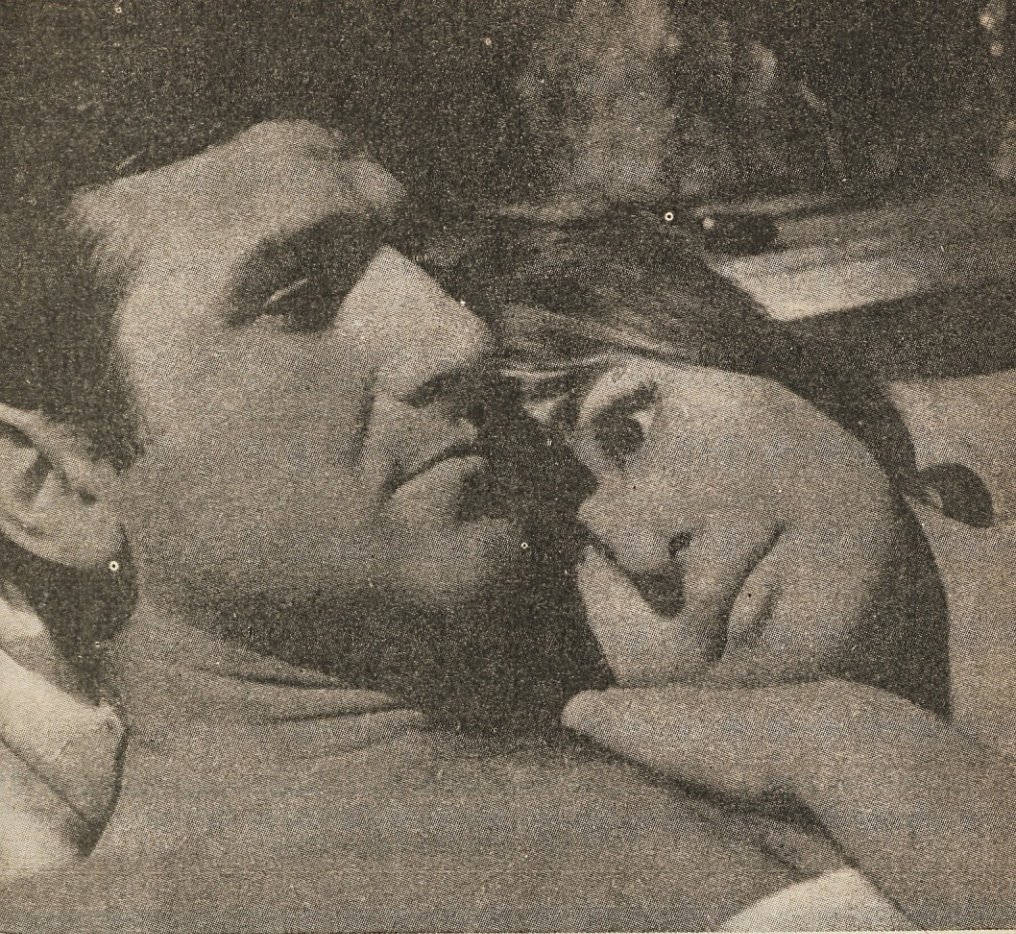
Kolikokrat so že ustvarjalci pošiljali junake v rojstni kraj. Junaki so ponavadi verjeli, da bodo našli ne le znane ulice in hiše, temveč tudi brezskrbno in plemenito vzdušje otroških iger in prvih strasti; odkrivali pa so razpoke v lepota in človeških značajih. Na pragu rojstne hiše, na simboličnem pragu življenja profesor Isaac Berg odkrije svojo samotnost in čustveno usahllost. (V Bergmanovem filmu *Divje jagode*). Milijarderka ni prišla v rojstni kraj Güllen zato, da bi poslušala hitrejšo bitje lastnega srca, temveč zato, da bi kupila glavo svojega nezvestega ljubčka (Obisk stare gospe).

Kaj lahko prinese vrnitev v rojstni kraj, ki je v zadnjih dvajsetih letih doživel politično, socialno in gospodarsko revolucijo? Vsekakor nas ne more spraviti v dvom o smislu individualnih in kolektivnih naporov, zlasti še, če tako romanje opravi komunist, človek, ki je od zore revolucije sodeloval in še vedno aktivno sodeluje na vseh njenih frontah. Toda avtorja Vatroslava Mimica ne zadovoljuje prijetni optimizem časov stabilizacije. Svečanosti ob obletnici konca herojskega boja z osvajalci napeljujejo raje k patosu, k notranji konsolidaciji. Vendar prav glavnega junaka slovesnosti tlači mora lastnih porazov. Pred leti je bil Mate Bakula izgnan z rojstnega otoka zato, ker je hotel realizirati pogumne gospodarske načrte.

Sedanji direktor velikega gospodarskega podjetja ni prišel na mali otok kot maščevalec. Prav tako se nima za zmagovalca. Uradno priznanje njegovi partizanski preteklosti krepi zavest družbene izolacije. Pogostejše se mudi med spomini, kot sodeluje v realnih dogodkih. V premišljanju o padlih tovariših, ob spominih na partizansko solidarnost in žrtvovanje najde svojo moralno silo.

Režiser Vatroslav Mimica, ki je znan v svetu kot čudovit realizator čudovitih risanih filmov (slavne Zagrebške šole) je v *Prometeju* iz Dalmacije izkoristil dve najbolj popularni temi jugoslovanske kinematografije: partizanski epos in sodobnost.

Obe temi je pripeljal do kornih psiholoških dimenzij doživetij enega človeka. Konflikti preteklosti s sedanjostjo tvorijo dramatično celoto, kar še pogloblja neogibni prepad med sanjarjenjem in resničnostjo, med uradnim priznanjem in individualnim zadoščenjem, med žrtvovanjem za druga in pomanjkanjem osebne sreče. *Prometeja* iz Dalmacije bi lahko mirno šteli med najbolj zanimive filme letošnjega leta, če bi izkušeni režiser ostal do konca konsekventen in bi se odrekel dokaj naivno vodenemu mlademu entuziasmu. Ta oseba, kot tudi zadnja scena, ki ima vse lastnosti za umetnost socialističnih dežel tradicionalnega happy enda — te spodbude k nadalj-



Para głównych bohaterów — Majda Potokar i Bata Živojinović

Prizor iz filma *Lažnivka* režiserja Igorja Pretnarja. Na sliki Majda Potokar in Bata Živojinović

njemu, še bolj aktivnemu delovanju, ne le da ne izhaja iz problemske vsebine filma, temveč v primeri z iz mitologije vzetim naslovom zveni kot lažna disonanca in banalizira namene ustvarjalca. Težko verjamemo, da je bil avtorjev namen propagirati in vzpodbujati razvijanje gospodarske iniciative.

Lahko bi imeli pomisleke ob sami inscenaciji. Res da je osnovna drama pokazana dokaj jasno, toda režiserju je zmanjkalo invencije zlasti za rekonstrukcijo junakove podzvesti.

Zelo kontrastne črno-bele retrospekcije brez poltonov so sicer dokaj močno sredstvo umetniškega izraza, toda v filmu so važnejše sveže situacije in nekonvencionalne asociacije. S tem pa ni bilo vse v redu.

Kljub temu si moramo Mimicov film zapomniti kot ambiciozen poskus refleksnega filma, ki velja tudi za naše drame in nemire.

Bogdan Zagroba

prevedel: Milan Ljubić

svobodni film

riccardo richard

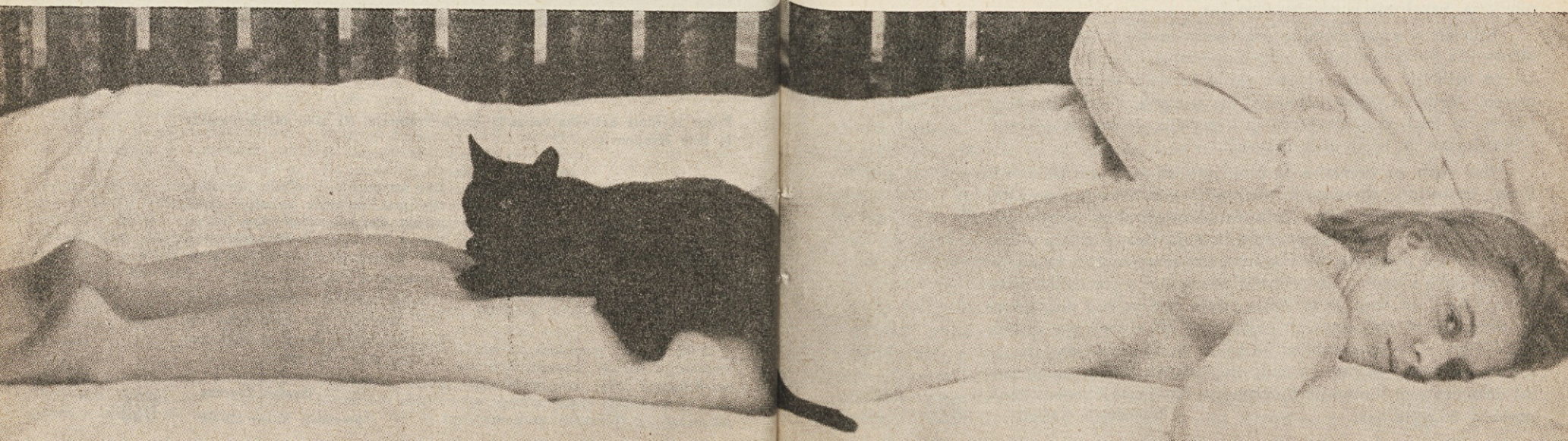
CINEMA DOCUMENTARIO — Trimesečnik.
Urednik Riccardo Tortora. Uredništvo:
Milano, številka 2, 1966

S tako imenovano »beograjsko šolo« se je dokumentarec povzpел na kvalitetno raven sodobne vsebine in oblike. Veliko odkritje Jugoslavije v zadnjih letih je individuuum. Odkritje, ki je pravi preobrat po letih, ko je prevladoval pojem »mase«. Kaže, da se Jugoslavija usmerja v družbo posameznikov — toda socialnih. V družbo občujočih posameznikov. Politična in socialna pomembnost te stvarnosti, ki daje jugoslovanskemu sistemu posebno dinamiko, razgibanost odnosov med individualnim in kolektivnim, je izredna. Toda na tem mestu ne bomo razpravljali o njej, omenjamo jo le zato, ker se nam zdi, da je prav ta razgibanost v iskanju in uveljavljanju novega odločilni estetski moment jugoslovanskega

Above and ... Eva Ras with Slobodan Aligrudic in "The Love Dossier" — shown at the Cannes Critics' Week as "Une Affaire du Coeur".

filma. Ta občutek, da gre za nekaj bistveno novega, kar postaja ne samo téma, ampak duša estetsko veljavnih del, smo imeli že lani v Pesaru, ob izjemnem filmu Vladana Slijepčevića, nenavadnem že po naslovu (Resnično stanje stvari) in drznem po vsebini in obliki: v posrečeni kombinaciji običajnega pripovednega filma, filma-resnice in filma-ankete. Zbeganost, malodušnost, propad starih revolucionarnih mitov, zahteve življenja, mirna velikodušnost starih generacij, ki vidijo potrditev svojih starih prepričanj — te téme so v filmu spretno zlite v dovolj homogeno in razgibano podobo. Kritiko človekovim potrebam neustreznih pojmovanj, težnjo po antiretoničnem pripovedovanju, zavzetost pri ilustriranju negativnih po-

numb... .. as
of crime (in connection with the disc... .. the gins
body), more of Dr. Kostic and there are some lovely
comments on the Party and day to day living.



javov, iskanje pravih vrednot tradicije in ločevanje teh od konvencionalnih zasledimo v obilni meri v vseh kratkih filmih, ki jih označuje skupno ime »beograjska dokumentaristična šola«. Pretežni del teh filmov prihaja od Dunav filma pod vodstvom Vicka Rasporja. Dunav film ima enajst let življenja in skoraj 200 filmov za seboj: njegova proizvodnja je narasla od 5 filmov v letu 1955 na 34 v letu 1964 in na 36 v letu 1965.

V Porretto so Jugoslovani poslali izbor iz novejše proizvodnje: kakih deset del, med njimi nekaj takih, ki po svojem pomenu daleč presegajo vrednost sicer zaznavnega, a vedno podrejenega socialnega momenta. Tematika je zelo široka. Eden izmed najbolj nadarjenih, Krsto Škanata na primer, gre od opazovanja življenja v ženskem samostanu (Odpovedujem se svetu) do polemike zoper človeškemu dostojanstvu neustrezno ureditev (Prvi sklon človek) in do razumevanja psihološke in socialne krize pred zahtevami modernizacije (Vsiljivec). Poetične višine najdemo samo v prvem od teh treh. Vsi kažejo dobro zasnovano pripoved in vsi tudi nekaj oblikovne hrapavosti, ki kliče po pili, daje pa jasno čutiti pristnost kovine. Aleksandar Petrović, režiser, ki se loteva celovečernega filma s spremenljivim uspehom (Trije je odličen, Dnevi je skromen, Dva mučen) načenja — iz zornega kota povprečnega človeka, vendar tehtno in pogumno, čeprav v neustreznem jeziku — témo kontrasta med uradno retoriko in konkretno stvarnostjo (Zapisnik) in se kritično postavlja v službo resničnega humanizma. Kritiko, sicer v drugačnem tonu in slogu, zasledimo tudi v filmih, ki so komaj kaj več kot ljubeznivi dovtipi, na primer v Pečatu Branka Čelovića, nekakšnem »kolkovanem življenju«, ki pa mu manjka rezkega življenjskega soka, dišečega po žveplu in ognju nihilizma, kakršnega je zmožen Pino Zac.

Prijeten in s posluhom za odkrivanje človeških tipov je Mića Milošević s filmom Za zeleno mizo o prvenstvu v namiznem tenisu; žal pa najboljši nameni njegove režije ostajajo skoraj vedno le nameni. Mestoma prijeten, toda očitno v zmoti, da direktni film (če je res tak), dopušča nered in krpučanje, je Dragoslav Lazić s Pravdanjem. In lahko bi še naštevali.

Nad vsemi pa dominira po svoji poetični moči, po žlahtnosti izraza, tenkočutno ubranega na vznemirljivo vsebino, majhen film, krajši od deset minut, ki zgošča v sublimirani obliki téme o človeški tragediji in o nezadržnem spreminjanju časa in stanja v drhteči, preprosti pripovedi matere, žrtve nacizma, medtem ko življenje teče dalje v vnukih. Ta primer filma-resnice s pomenljivim naslovom Mati, sin, vnuk in vnukinja ostaja med najbolj dovršenimi in pomembnimi deli po svoji resignirani milini najvišje človečnosti. Film, ki ne bo pozabljen — kakor ne bo pozabljen (po nasprotni lastnosti) najhujši, najsilovitejši očitek, ki ga jugoslovanski dokumentarni film naslavlja Nemcem skozi usta Stjepana Zaničevića v Solzi na licu.

človek ni ptica — dušan makavejev

jacques levy

CAHIERS DU CINEMA — Mesečnik. Urednik Jean Louis Comolli, Jean Louis Gignibre. Uredništvo: 65, Avenue des Champs-Élysées, Pariz 8, Francija, številka 192, 1967

Dušan Makavejev pooseblja inteligenco v službi življenjske strasti. Medtem ko se drugi z enako težnjo zapirajo v »hišo srca«, on verjame v možnost, da bo spoznal, videl in slišal: prednost ima zunanja resničnost, »čas, ki teče«, »svet, kakršen je«. V tem sta globok smisel in občutek za stvarnost, za hic et nunc človekovega delovanja, pri čemer je edina skrivnost, da si prisoten vedno povsod v pravem trenutku. »Če me vprašate za filme, ki so mi najljubši, bom menda najbolje odgovoril takole: časopisi.« (Intervju v Cahiers du Cinéma št. 182.)

Zavrača sentimentalizem, metafiziko, »umetnost«, saj je vse med seboj povezano. Zavrača zaprto v prid odprtemu, enotnost v prid dinamiki, mirno statiko v prid bežnemu srečanju. Film Makavejeva je podoba človeka, ki opazuje navzven, ki si je izbral kot izhodišče valovanje oblik, igro sprememb, najživahnejši vrvež — sodobne variante shakespearskega hrupa in besa. Označimo ga lah-

ko kot dokumentarista (posebej z ozirom na njegove prve filme): povsod je prisoten žurnalizem, obča šola tretjine človeštva.

Od tu je moral Makavejev nujno s silo prodreti v hiperurejeni svet filma. Svojo režisersko kariero začne kot miren terorist in »bon enfant«.

Zakaj razumel je tisto, kar je bistveno: treba je biti bolj inteligenten od inteligence same, bolj zvijačen od zvijačnosti, bolj umetniški od umetnosti. In z vsem tem nekako biti v stalnem nasprotju. Zato bolj ruši (stare in nove norme: lepo, dobro, resnično), kot reformira.

Medtem ko drugi izbirajo svobodo, izbere on gibanje in zgradi film temu primerno. Nič ne ostane v ravnovesju, nič se samo v sebi ne zaključi, prav nasprotno: vsaka stvar vpliva na druge in se njen odsev odbija od njih. Ne gre za atraktivno montažo kot pri Eisensteinu, gre za montažo odboja. Kamera tu ni več v tolikšni meri oko, ki pomnožuje, ampak požrešen stroj, ki ga lakota spravlja v norost. Če imajo potem filmske podobe svoj pomen, gre to v prvi vrsti pripisati besu, ki jih poraja. Primer: spogledovanje pevke z delavcem preko praznične dvorane na začetku filma. Filmska vizija se navezuje na glasbeni ritem in tonaliteto okolja le zato, da bi bolje uveljavila svoj diktat. In prav ta diktat je izrazno zelo pomemben: na pogled je kemizmu impresionistične mikrije, čeprav gre v resnici za povsem nasprotno. Zakaj pri tem se uveljavlja — cinično povedano — neko hotenje: usmeriti gledalčev pogled dlje kot onstran kadra. Odtod satirično stopnjevanje, ki se požvižga na vsako harmonijo; odtod prav tako potek filma, ki spominja na slap.

V filmu Makavejeva lahko odkrijemo »surrealistično« enačbo. (Nedvomno bi bila vseč Desnosu.) Koncertni prizor z orkestrom in igralci — še posebej trenutek, ko gredo skozi tovarno in začne obleka ene od igralk goreti — doseže svojevrstno fantastiko, ki spominja na Poeja in Kafko. Podobno tudi precej vznemirljiva scena s hipnotizerjem, ki razkrije osnovno dvojnost filma: obenem je etnografski («vprašal sem se, kdo so ti ljudje?») in liričen, didaktičen in dionizičen, satiričen in resen.

Je v tem protislovje? Makavejev, ki je človek jasnih, čeprav širokih idej, obrazloži: »V tem ko gleda (Barbulovičeva žena) številko hipnotizerja, nenadoma spozna, da obstoji še neka druga oblika hipnoze, ki se je mora osvoboditi. S tem hočem pokazati, da včasih lahko pomagajo ljudem tudi stvari, ki so same po sebi slabe. Pseudohipnotizer lahko marsikomu pripomore, da spozna...« To stališče spominja na regenerativne obrede, ki vključujejo navidezen samomor: povsem paradoksalno je, da se umetnost utemelji prav v trenutku, ko se o njej vprašujemo. Makavejev ve, da je življenje treba zaslužiti in iz tega spoznanja, iz senc in jasnine, ustvarja svoj film.

jugoslovanska risanka

SOVJETSKIJ EKRAN — Štirinajstdnevnik.
Glavni urednik D. S. Pisarevskij. Ured-
ništvo: Moskva, A-319, ul. Časovaja, 5-B,
številka 9, 1967

1. kodilova

Jugoslovanska risanka slovi v Evropi za eno najboljših. O splošnem priznanju, ki ga uživa jugoslovanska šola risank, pričajo neštete mednarodne nagrade. Odlikujejo jo ostrina, bogastvo problemov, družbenost obravnavanih tem, novatorstvo v umetniški obliki, vztrajno iskanje slikovnih značilnosti, ki jih kaže risani film kot nova, perspektivna umetnost.

Leteči konj na filmskem platnu — to je glava, ki si jo je izbral studio jugoslovanskih risanih filmov Zagreb filma.

Na povabilo sovjetskih filmskih delavcev so pred nedavnim obiskali Moskvo direktor Zagreb filma Emil Ivanc in režiserji Borivoj Dovniković, Ante Zaninović in Zlatko Grgić. Gostje iz Jugoslavije so sovjetskim filmskim ustvarjalcem prikazali svoja dela, ki so jih prinesli s seboj.

To je bila svojevrstna retrospektiva. Obsegala je filme, ki so svojim avtorjem že prinesli slavo, hkrati pa tudi dela, ki so jih pozneje ali prav pred nedavnim ustvarili mlajši mojstri.

Prikazana dela kažejo čudovito bogastvo tematike in raznovrstnost žanrov. Videli smo humoresko Brez naslova, duhovito in nedolžno šalo s kancem parodije (namigovanje na »starejšega brata« na celovečerni film): umetnik bi se rad pokazal na platnu, vendar se vrstijo napisi, kot so Namestnik, Pomočnik, Knjigovodja in tako naprej; ko je tega konec in je ubogi umetnik prepričan, da je napočil trenutek, ko naj pokaže svoje mojstrovine, se pokaže napis: Konec.

Junaška pripoved o Tifusarjih je posvečena spomenu padlih jugoslovanskih partizanov. Film, ki je zgrajen na kontrastnem povezovanju črnih, belih in rdečih barv, izoblikovan pa v stilu lesorezov, kaže zanimiv poskus ravno v žanrskih možnostih risane filma.

Grenak humor kaže zgodba Muzikalični pujs, ki pripoveduje o dobrosrčnem in nadarjenem prašičku — tenoristu. Tako milo je prepeval, da je poravnal spore in nesoglasja med ljudmi. Toda v očeh tistih, ki jih je s svojo umetnostjo zбоgal, je bral nevaležnost, in kar je še huje: komaj prikrito željo, da bi si privoščili svinjino. Nekoč pa je le srečal sorodno dušo — lepega flavtista, a kaj, ko ga je ravno ta požrl ...

Film Krotilec divjih konj tudi izraža ost, naperjeno zoper pretirano civilizacijo: konj, ki je porasel z nekakšnimi kovinskimi deli in spojkami, odpove jezdecu pokorščino, postane nekakšna zoprna mehanična pošast, nato pa se prerodi v Pegaza in ponese človeka proti nebu... Kot Mala kronika Mimica in Vukotičev Surrogat kaže tudi to delo umetnikovo zaskrbljenost nad človekovo usodo v sodobnem svetu, ki se pretirano vnema za tehniko in raznovrstne nadomestke, pri tem pa pozablja na preprosta človeška čustva, na poezijo.

Najbolj sta se nam vtisnila v spomin filma Zid in Peti, prav tako kratka in lakonična kot njuna naslova. V Zidu vidimo meščana v cilindru, kako čaka, medtem ko skuštran bradač, ki išče resnico, z lastno glavo prebije luknjo v zidu, potem ko je napravil vse, da bi ga premagal. Gospod v cilindru stopi lepo skozi preluknjani zid, toda... pred njim stoji nov, nič manj visok zid. Spet mirno sede na kamen in čaka na novega čudaka, ki bo hotel pre-dreti zid...

Film Peti: štirje nadarjeni muzikantje v frakih, ki igrajo klasično, zelo melodično skladbo, si na vse pretege prizadevajo, da

posebna nagrada: **annecy 67**

Zagrebska šola je spet blesteče oživila. Tu je pet, na razne načine imenitnih filmov. FANTOVŠČINA (BEČAREC) in KROTILEC DIVJIH KONJ, ki po pikturalnem načinu prvaka Mimice blestita z razkošnimi likovnimi vrednostmi. Škandal je, da FANTOVŠČINA Zlatka Boureka, ki se zdi danes ta dan najpomembnejši med vsemi Hrvati, ni dobil nagrade. Res je, da je edini, ki ni zapustil svoje delovne mize... Njegova chagalovska pikturalna domiselnost (milo rečeno) bi zaslužila morda veliko nagrado, vendar pa nimam nič zoper to,

bi odstranili iz kadra vsiljivega trobentarja, ki s svojim ostrim, napačnim tonom pači muziko. Toda člani kvarteta se kmalu naveličajo boja s trmastim trobentarjem in popustijo: pokorijo se njegovi palici in igrajo neko razglašeno skladbo...

Filma Zid in Peti razodevata jasno in prodorno misel, neposredno alegorijo in grenko ironijo. In vse to se zgodi v kratkih trenutkih na platnu. Sklep se vsiljuje sam od sebe: risanka je lakoničnost in spet lakoničnost. Vatroslav Mimica pravi: »Meter risanke obsega dvajset metrov pogovorov, s katerimi so napolnjeni 'veliki' filmi.«

Bogastvo žanrov in stilov, globina in prodornost misli, njena človeška in družbena značilnost in najvišja raven mojstrstva so značilni za večino prikazanih jugoslovanskih risank. To potrjuje prepričanje, da je risanka umetnostna zvrst, ki ima res neomejene možnosti. Ali kakor je povedal Dušan Vukotić: »Risanka je nekaj, česar ne moreš izpovedati v nobeni drugi umetnostni obliki.«

Prevedel **Ciril Stani**

jugoslovanski izbor

da je bil nagrajen Nedeljko Dragić, ki se odlikuje v svojem KROTILCU (praktično svojem prvem filmu) s sijajnim mojstrstvom oblik. Njegov jekleni konj nam bo ostal neizbrisno v spominu, prav tako pa tudi njegove fantastične metamorfoze in končno ter počasno razpenjanje kril pri Pegazu »modern' styl«. Prejšnjo generacijo zastopajo Aleksandar Marks, Vladimir Jutriša in njuna MUHA, velika kakor človek, ki si ga je podredila. Svobodna risba, čistost in humor Zlatka Grgića v filmu VE-

LIKI IN MALI ter Ante Zaninović v filmu REZULTAT, ki hodita po stopinjah Vukotića, kažeta, da si je našla hirajoča risanka v Evropi nepričakovane in zveste dediče. Morali se bomo navaditi: kakor hitro se bomo odslej srečali na platnu z neizgovorljivim imenom Grgić, se bodo oglašili navdušeni vzkliki, kakršni so se doslej pojavljali ob imenih Chick Jones ali Tex Avery. Časi se spremenjajo in prav je tako.

Prevod: Dj. Flere

revolucija od znotraj navzven

peter b. schumann

FILM — Mesečnik. Urednika Klaus Eder, Werner, Kliez. Uredništvo: 3001 Velber bei Hannover, Zvezna republika Nemčija, številka 10, 1967

Vzhodno Evropo so odslej predstavljale Poljska, Madžarska, Češka in Sovjetska zveza. Toda trenutno je videti, da so tam veliko bolj naklonjeni spektakularni zgodovini kakor filmskemu napredku. Edina novatorja, Polanski in Skolimowski, snemata na zahodu, medtem ko ostali češki avantgardisti bijejo boj s svojimi kulturnimi funkcionarji. Dandanes si mora človek privoščiti že dvodnevno potovanje, da bi prispel v novo filmsko državo. Kajti šele v Jugoslaviji

hrepenenje po velikem čustvu

Ko sem pred leti v Beogradu srečal velikega jugoslovanskega igralca Bato Živojinovića, mi je z navdušenjem pripovedoval o svoji novi vlogi. Igral naj bi gizdalina v psihološki drami Lažnivka. Želel je, naj bi se ta lik razlikoval od uveljavljenih shem, to naj bi bil portret prestopnika z občutkom vesti. Mnogo je bilo odvisno od soigralke, grdega toda čustvenega dekleta. Prav za to vlogo so iskali ustrezno igralko.

Zaradi omenjenih vzrokov sem si s posebnim zanimanjem ogledal novi jugoslovanski film Lažnivka, ki je prišel v naše kinematografe. To je zgodba o nelepi in ne več mladi uradnici Branki, ki velja med svojimi kolegicami za poznavalko moških src. Sama — kot pravi — doživlja veliko ljubezen z nekim doktorjem.

postane vzhodni filmski svet ponovno zanimiv. Ta država, politično tako nenavadna, si prizadeva, da bi postala tudi filmsko nenavadna. In komur je uspelo videti večji del njihove proizvodnje, ga je prevzel nov vtis: kar je bilo predvčerajšnjim poljsko, včeraj češko in brazilsko, kar je mogoče danes mladi nemški film, to bo verjetno jutri jugoslovanski film.

V Pulju, na skrajnem jugu Istre, dve uri vožnje z avtom iz Trsta, je konkurirala skoraj celotna jugoslovanska filmska proizvodnja. (V kateri državi se zapira pred tujimi kritiki?) Med Puljem 66 in Puljem 67 je nastalo 31 igranih celovečernih filmov, nov rekord. 27 so jih imenovali producenti, od katerih je bilo 16 izbranih za to »svetovno prvenstvo«. Ostanek je bil vključen v informativno sekcijo — in seveda ni bil boljši del. Ni bilo sicer mojstrov, vendar tudi ne šušmarskih izdelkov, zato pa so bili filmi vseskozi na nadpovprečni ravni.

1896—1960

Pred desetimi leti tega ne bi nihče pričakoval. Takrat je namreč vsesplošno cvetel antifašistični kult herojev; partizanski thrillerji so bili največji del filmske proizvodnje in sodobni filmi sploh niso bili dovoljeni. Zgodovina jugoslovanskega filma je do zadnjega desetletja zelo skromna, skoraj nobene omembe vredna, čeprav sega v čas Lumièra.

Toda vse to je fantazija. V resnici stanuje z materjo in ko pri neki znamenjavi stanovanj spozna čednega Bato, se nespametno zaljubi vanj.

In tu se začne drama. To samotno in dobro dekle, ki hrepeni po velikem čustvu, je naletelo na stanovanjskega prevaranta, ki ne samo izsiljuje večje vsote denarja, temveč tudi zapeljuje svoje žrtve. Prav lahko bi iz tega nastala solzava melodrama o pepelki in črnem značaju, toda dobra igra igralcev in spretna režija sta to preprečili.

Pri nas malo znana Majda Potokar je bila kos zahtevni vlogi. Skoraj od prvih prizorov si pridobi simpatijo gledalca. Odlično podaja razpoloženje in z lahkoto doseže, da verjame mo njenim čustvom, razumemo zapletenost značaja. In ker so se ust-

varjalci filma potrudili to psihološko dramo pokazati na širšem ozadju, je nastal redek portret sodobne ženske. Slovenski režiser Igor Pretnar je izjavil, da je v scenariju opazil podobnosti s Čehovom, avtorjem, ki se je še posebno zanimal za intimne probleme tako imenovanih malih ljudi. S tem mnenjem se strinjamo. Bata Živojinović je imel odlično soigralko; ustvaril je pomembno kreacijo v svojih zelo bogatih dosežkih. Čeprav figura ni zelo komplicirana, mu je uspelo iz nje potegniti tiste elemente, ki pričajo, da je gizdalin tudi človek in ima srce.

Jugoslovanska kinematografija ustvarja vedno več dobrih filmov s podobno tematiko.

Z. O.

prevedel Milan Ljubić

1896 so že prikazovali v Beogradu prve izdelke francoskega pionirja — šest tednov po »svetovni premieri« v Parizu. 1905 je kupil angleško kamero Milton Manaki, da bi posnel dokumentarec o vstaji makedonskih kmetov. Šele 1910 so končno začeli snemati igrani filmi, po vsej verjetnosti prvega na Balkanu: Karadorde. Posvečen je bil voditeljem prvega srbskega upora proti Turkom. Na pragu jugoslovanske filmske zgodovine je torej stala vojna. Vse to pa na jugoslovanskega filma ni zatrla.

Tudi njegov drugi vzpon se je pričel sredi vojne: vzroki partizanskega boja proti italijansko-nemškim okupatorjem. Maloštevila dela, ki so nastala med vojnami — v Beogradu, Zagrebu, Ljubljani — so ostala brez naslednikov in so se izgubila. Jugoslovanska monarhija ni imela nikakega smisla za filmsko proizvodnjo in je trg prepustila tujim družbam. Druga svetovna vojna je oboje odstranila.

Druga vojna je nudila možnost za nov začetek. Neposredno po osvoboditvi Beograda v oktobru 1944 je Oddelek za propagando pri Narodnoosvobodilni vojski in združenju partizanov (prevod zveni točno tako, op. pr.) ustanovil filmsko sekcijo, iz katere se je kasneje razvila organizacija jugoslovanske kinematografije. 12. maja 1947 so prvič posneli »prvi igrani film v novi filmski zgodovini Jugoslavije:« — Slavica — Vjekoslava Afriča. Sledilo mu ni nič omembe vrednega.

V Zagrebu in Beogradu se je v začetku šestdesetih let pripravljala nova smer: nisan in dokumentarni film. »Zagrebska šola« je pokazala na družbeni pritisk, ki je tlačil posameznika. V »Beograjski šoli« pa so poizkusili diferencirati utrjeno resničnost: analiza spreminjajočih se odnosov. Nove filmske rešitve sta odprla 1961 dva debutanta: Ples v dežju Boštjana Hladnika in Dva Aleksandra Petrovića.

KOMERCIALIZACIJA

Jugoslovanom nikakor ni bilo lahko premagati bolehnosti preteklosti in »creda« socialističnega realizma. Tudi Titov edinstveni način iskanja poti v socializem je bil oblepljen z dogmami in tabuji. Ustvaril je proizvodne odnose po načelu avtonomije in rentabilnosti, za razliko od ostalih socialističnih dežel, kar je za film pomenilo: neodvisne, same sebi odgovorne proizvodnje s komercialno usmerjeno strukturo. Toda poudarjena odgovornost za »denar« pri manjkajoči odgovornosti za umetnost je vsekakor pritisla na proizvodno raven.

Šele nadaljnja liberalizacija v političnem in v kulturnem pogledu, ekonomske preusmeritve in reforme in sprememba v družbi sami so prispevale v začetku tega desetletja k napredovanju in filmski preobrazbi. Kino klub — Beograd, amaterski filmski klub, je postal šola novih talentov: Živojina Pavlovića, Dušana Makave-

jeva, Puriše Dorđevića in drugih eksperimentatorjev. Komercialni podvigi beograjskih proizvodnih hiš Dunave in Avale so podpirali vse novatorske težnje in iskanja. 1965. leta se je lahko pričel prvi močni spopad s filmsko konvencijo. Filmi mladeničev so se spreminjali v filme očetov: Človek ni ptica — Dušana Makavejeva, Sovražnik — Živojina Pavlovića, Izdajalec — Kokana Rakonjca, Topla leta — Dragoslava Lazića in Rondo — Zvonimirja Berkovića so filmi debutantov, ki so, poleg Vatroslava Mimice s Prometejem z otoka Viševice in Puriše Dorđevića z Deklico, dali jugoslovanskemu filmu nov značaj in pritegnili svetovno pozornost.

Taka filmska industrija omogoča nadaljnji razvoj in napredek. Sedaj imajo dvanajst producentov, ki sodelujejo, toda brez centralnega vodstva. Odgovorni so sami sebi in so izšli iz centrov proizvođenj posameznih republik. Osnovno vodilo jim je: »Le močna konkurenca lahko prinese resnično kvaliteto!« In še: »Proizvodnja mora biti boljša in cenejša!« — torej učinkovitejša. Kajti, nikakih subvencij ni več za posamezna eksperimentiranja. Za to delo si morajo prislužiti in prihraniti denar pri komercialno uspešnejših filmih. Imajo pa državne filmske fonde, ki dajejo nekaj kot nagrade za »umetniški dosežek«. Imajo seveda tudi kredite v bankah in podpora celotne filmske industrije. Ceneje kot za 200 000 mark (85 milijonov din, marka = 312,75 din) ni mogoče posneti igranega filma. Najdražji je bil doslej Petrovićev — Zbiralci perja z 800 000 markami (nekaj več kot 300 milijonov). Priznati pa je treba, da bo film postal denarno zelo donosen. To pa ni vse: osem velikih producentov obljublja, da bo posnelo zgodovinski film iz NOB v spektakularnih dimenzijah.

SVOBODA FILMSKIH DELAVCEV

Filmski delavci niso izpostavljeni državnim posegom v gospodarskem smislu in komaj kakemu malemu pregledu v političnem merilu. Obstaja sicer državna cenzura — komisija petnajstih kritikov, avtorjev, režiserjev, dramaturgov, igralcev, producentov in funkcionarjev, toda že tri ali štiri leta ni bil noben film prepovedan. Kak »rez« zahtevajo dramaturgi nekaterih proizvodnih hiš. Vse tvegane — komercialno in tematsko — snemalne knjige odbijajo. Debutantom je pri tem najteže, saj ni tako enostavno najti producenta — druge strani avtonomne, toda striktno ekonomske strani medalje.

Na ta sistem proizvodnje in osvoboditve ideološkega pritiska kažejo Jugoslovani s svojimi novimi uspehi. Dandanes si dovoljujejo v svojih filmih izpovedati prav vse, kar jih teži — in kar je v drugih socialističnih državah, kot na primer v DDR, še vedno tabu. Dovoljujejo si tudi vsakršno formalno svobodo, seveda ne v abstrakciji, kot nekateri filmi ameriške Underground-Cinema. Končno pa izvirajo skoraj vsi iz dokumentarne šole. Stilistično so nji-

hovi filmi v bistvu tako različni, kot resnica, ki jo izpovedujejo. Cenijo — kakor na primer Dušan Makavejev — »osebne filme, individualistične filme, intimne filme, ki so istočasno refleksi družbe in njen dokument, skratka: zavedne filme, integrirane z nacionalno kulturo. Poizkušamo se na vsak način ločiti od vsake pripovedne, didaktične, akademske, na literaturi ali nekaterih pozitivnih vrednostih ali iluzijah temelječe filmske izpovedi.« Namesto uradnih predstavitev svojih želja izražajo svoje fikcije. Aleksandar Petrović: »Mi nismo sodniki, niti preroki in nikaki propagandisti!«

PARTIZANI DANES

Tudi samemu »partizanskemu filmu« ni bilo prizaneseno. Tudi tu se kažejo novi načini pripovedovanja, thriller in herojstvo sta postala kliše in stojita ob strani. Petrović je posnel 1966 Tri, tri dogodke, ki jih je doživel partizan kot gledalec, vendar brez moči, da bi v dogajanje posegel: ustrelitev nemškega vohuna; uboj prijatelja, ki ga je odkrila SS namesto njega; partizanska sodba ujetem izdajalcu. Petrović pri tem s hladno distanco odkriva uradno rado zamolčanje situacije. Istega leta je prekinil s konvencionalnostjo Puriša Dorđević s Snom. Tudi on nam sicer kaže vojno, vendar izključno kot ozadje, da bi prikazal sanje borcev za svobodo in jih razvil v sedanjost. Gledalcu prepušča, da sam odloči in primerja fikcijo in resničnost. Z Jutrom je končal svojo trilogijo, ki jo je pričel 1965 z Deklico.

Jutro se odvija po koncu vojne: »napočila« je svoboda. Vračajoči se Mali odkrije, da je pustila vojna velike posledice na deželi in v dušah ljudi, da se lbo vojna nadaljevala šele v svobodi: v boju s samim seboj in predvsem v boju z drugimi. Režiser je s filmom dal odgovor na sanjske podobe svojih partizanov. Kaže — za razliko od konvencionalnega prijema — kaj pride za herojskimi dejanji, kaže odmaknjenost od preteklosti, ki jo zanikujejo. Tako tudi v Diverzantih iz 1967 — debutanta Hajrudina Krvavca, ki ga je dvanaest tisoč obiskovalcev Arene bučno pozdravilo.

Toda tudi pri partizanskih thrillerjih je prišlo do premika. Nihče jih namreč ne jemlje več tako strašno »zares«, in Nemci niso niti norci niti živali, ampak resnične podobe ljudi v danih situacijah.

Vatroslav Mimica je v Kaja, ubil te bom ustvaril nespektakularno podobo italijanske fašistične okupacije malega mesta v Dalmaciji, kar je bilo vzrok, da ga je publika v Pulju izžvižgala. Gotovo: Mimica je delal z dolgim, na simbolih temelječim uvodom, ki naj bi pomagal pri razumevanju njegovega barvnega opusa. Človek le počasi doume, da je fašizem kot kuga, ki vdre v idilo mesta, ki odtuja ljudi, da se prijatelji pobijajo. In ponovno sim-

boli, realistični in surrealistični, alegorije, vizije. Kot v njegovih filmih-risankah, kot v njegovem igranem filmu Ponedeljek ali torek, kjer se sklicuje na situacijo grožnje, odtujitve, strahu.

VPRASHANJA BREZ REŠITVE

Kar se pri vojnih filmih le še sluti, postaja pri filmih sedanjosti jasno: neprestano postavljajo vprašanja, brez rešitev in odgovorov, brez nakazane poti — so le prikaz sedanje jugoslovanske družbe, ravna jo se po angažiranju ljudi in njihovih odnosih. V socialistični Jugoslaviji je dosti ljudi, ki živijo na periferiji: na primer cigani. Aleksandar Petrović je njihovo osamitev prikazal v Zbiralcu perja. Ali tisti, v življenju ponesrečeni, kot kravatar v Prebujanju podgan Živojina Pavlovića; prejšnji komisar, ki ga je antistalinistična akcija porinila v životarjenje med podganami in kravatami. Ali vsak prestopnik v Zgodbi, ki je ni Matjaža Klopčiča in vsak delavec v Protestu Fadila Hadžića.

Socialistična družba jih je izvrgla, ker so bili neprijetni, ker se jih drugače ni mogla znebiti. Porinila jih je v obubožano outsidersko eksistenco, iz katere ni ne iluzij ne poti. Kaj je ta družba rešila svoje probleme? Odrinila jih je — govorijo filmi.

Toda, ne kažejo samo socialnih outsiderjev, marveč tudi srednji in višji sloj. Vladan Slijepčević v Kam po dežju, Matjaž Klopčič v Na papirnatih avionih, Kokan Rakonjac v Nemirnih.

ODKRITJE SEDANJOSTI

Jugoslovani so odkrili svojo sedanjost. (Dela preteklosti so v skupni proizvodnji zastopana le še s 30 %.) In ne gledajo le kritično, ampak pesimistično. Premnogo primerov se konča s smrtjo. Smrt kot sinonim brezizhodne situacije, eksistenčnega položaja pod pritiskom. Premnoga protislovja — to kažejo filmi — v Jugoslaviji še niso rešena. Ogromno funkcionarjev ima veliko več kot delavci. Vsekakor naj bi se to dejstvo dalo pojasniti — meni Branko Bauer v Četrtem sopotniku z edinim v Pulju prikazanim filmom s srečnim koncem.

Jugoslovanski novatorji s svojo družbo niso zadovoljni, niso zadovoljni z novo buržoazijo in tehnokracijo, s katero živijo, niso zadovoljni s funkcionarji in birokracijo. Toda, nobene rešitve ne vidijo, nobene spremembe in si sploh ne morejo predstavljati, kaj naj temu stanju sploh sledi. Drže se ob strani — nikakih ideoloških prepričanj, nikakih ideoloških teženj. Ideološko so popolnoma abstininirani in se zadovoljujejo z nekako negacijo vsega.

V kinu so storili revolucijo odznotraj navzven. Uredili so si proizvodni mehanizem in zgradili lastno proizvodnjo. Uspelo jim je storiti vse to v nekaj letih, uspelo jim je obrniti poglede vsega filmskega sveta nase: Jugoslavija postaja najvročevrnejša država v vzhodni Evropi.

dosmrtna usoda

FILM — Tednik. Glavni urednik Bolesław Michalek. Uredništvo: ul. Palawska 61, Warszawa, Poljska, številka 31, 1967

Plakat filma Klicali so ga Al Capone (izvirni naslov Vrnitev) je porisan z ljudmi v barvah. Ene figure stojijo, druge ležijo, tretje se zlivajo v barvni madež. Podoba na lepaku je pastelna, polna gibanja in življenja. Toda Pavlovičev film sploh ne spominja na pastelno barvitost, njegovi kadri so temačni, sivi, brez sonca, njegovih junakov ni moč najti v bujnem življenju. Povest o mladeniču, ki po prihodu iz zapora išče pot k normalnemu življenju, je mračna in revna.

O ambientu prestopnikov — mladih kriminalcev — Pavlovič ne pripoveduje na senzacionalno heroičen način, temveč zgolj poroča. V tem poročilu je zajeta podoba poznih prebujanj, ki ne obetajo nič razen dolgočasje in dvoma, odiseja neuspešnih iskanj dela in ljudi, za katere je Al Capone bil in bo le strokovnjak za odpiranje blagajn. Režiser spremlja neskončno tavanje svojega junaka po periferiji velikih gradbišč, kjer se odvija drugačno, neznano, nedostopno življenje; po gostilnah in žgarnjarijah, kjer se nič ni spremenilo. Odklon kamere v smeri »ekspozitivnega«, prestopniškega sveta nas kljub pričakovanju ne razburja. V mnogih tovrstnih filmih, v katerih so junaki-prestopniki elegantni vitezi plašča in sablje, je navidezna groza njihovih dejanj v bistvu dozirana po režiserjevem receptu. Pavlovičovo poročilo ne teži k pikantnemu spektaklu, v katerem bi bila demoničnost prestop-

niškega sveta samo maska. V filmu Klicali so ga Al Capone so prizori pretefov težki in gnusni, prizor posilstva je zverinsko okrut in v ničemer ne prikriva navideznih nesreč, katerih žrtve postajajo druga za drugo junakinje komercialnega »črnega filma«.

Pavlovičev svet ne potrebuje šminke, ker je to okolje, ki se ga je treba sramovati, namesto da bi se ob njem navduševali. Zato avtor prizoriščem tu ni posvečal pozornosti, čeprav bi jih morebiti drugje poudarili. Sekvence preprirov v krčmi in dražb v banditski luknji so posnete hladno in brez emocije, kajti junaki teh scen niso nikaki »odlični gangsterji«, temveč navadni pretepači. Pretep, ki ga Al Capone konča kot zmagovalec, ni prikazan do konca, kajti s pretepaškimi prednostmi se junak ne more ponašati. Toda v tej sivini, neučinkovitosti, preprostosti Pavlovičeve pripovedi se skriva nemir: nemir, ki ni toliko moralen kot fizičen.

V tej točki se delo mladega jugoslovanskega režiserja približuje starim filmom Julesa Dassina. Če moroda zarjaveli koncept junaka Al Capona ne ustreza patetičnim konstrukcijam Dassina, je zato vzdrušje pripovedovanja pri obeh skupno. Pavlovič je glasnik podobnega fatalizma kot Dassin. Svojemu junaku ne daje nobenih možnosti za uspeh. Junakov poskus, da bi se iztrgal iz prestopniškega sveta, prikazuje že od vsega

začetka kot brezupen, poudarja, da je to svet, ki mu vladajo lastni zakoni, ločen od normalne družbe s pregrado, ki je nepremostljiva.

V Pavlovičevi pripovedi ni prostora za noben most med običajnim in prestopniškim svetom. Edina ustanova, ki se ukvarja z življenjem prestopnikov, je milica... Toda milica ne prinaša usklajenosti in reda svetu, ki je že v temeljih načet, tako kot tudi nobeno poklicno zanimanje (v narekovaju ali brez) ne more nadomestiti osebnih strikov. Konec filma, za junaka tragičen in neumen, poudarja kritične akcente v odnosu do njegove družbene izolacije. Kajti najprej je — pripoveduje Pavlovič — odsotnost slehernih profilaktičnih in preventivnih organov, izolacija, zid ravnodušnosti in čemernost, šele nato pride nujnost miličniškega preganjanja. Angažiranost Pavlovičevega filma je prav v zapisih brezupnega vzdušja v družbeno pustem in mrtvem področju. Avtor filma Klicali so ga Al Capone je pesimist, toda ta pesimizem je podprt z ostro, kritično diagnozo.

Pavlovič je imel to nesrečo, da je odkril v sebi (ali so odkrili v njegovi ustvarjalnosti) simpatijo do okrutnih, brutalnih, bunuelovskih vizij. Zato je tudi v Al Caponu veliko scen naturalistično prerisanih, kot npr. prizori obračunov šefa bande s trmastimi podložniki ali pa kaznovanje izdajalca. Ti prizori se ne ujemajo s celotno tonacijo pripovedovanja in povsem po nepotrebnem rušijo njeno lakoničnost. Pavlovič še ne ve, da je resnična surovost v disciplini stila, ne pa v naturalističnem pretiravanju. In morda sploh ne sumi, da je največja vrednost njegovega filmskega talenta prav v moški redkobesednosti. Toda ne čudimo se: Klicali so ga Al Capone je šele prvi korak jugoslovanskega režiserja. Danes je talent, jutri pride polna umetniška zavest.

Rafał Marszałek

Prevedel Milan Ljubić



Dusan Makavejev (à la droite du cameraman)
pendant le tournage de « Une affaire de cœur ».

Ljubezenski primer

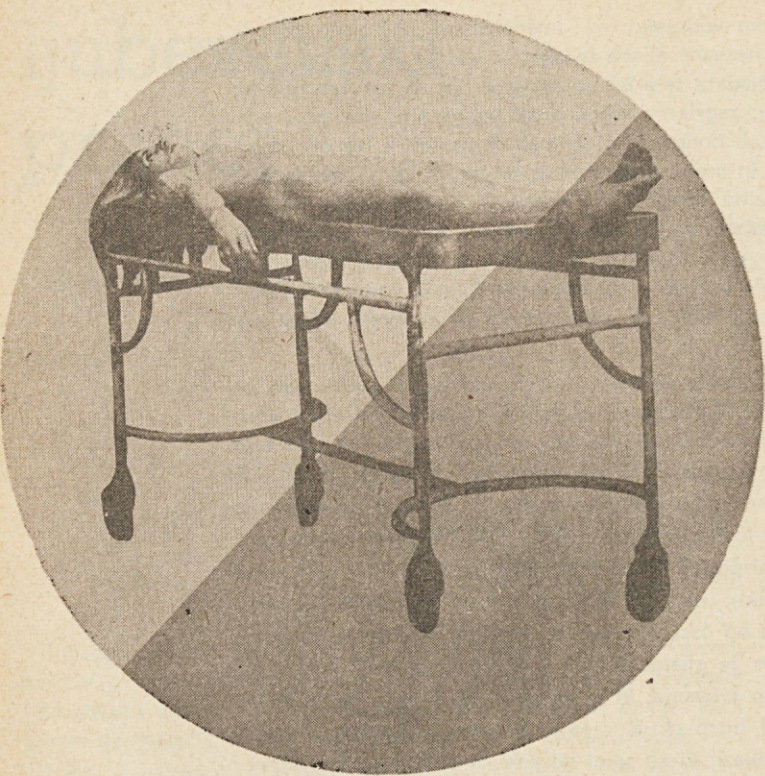
dušan makavejev

CAHIERS DU CINEMA — Mesečnik. Urednika Jean Louis Comolli, Jean Louis G-nibre. Uredništvo: 65, Avenue des Champs-Elysées, Pariz 8, Francija, številka 191, 1967

Kogar v filmu Človek ni ptica ni presenetila kljub očitnemu neredu izredna strogost zgradbe, ga bo o tem dokončno prepričal Ljubezenski primer. Tu se spet metodično — vendar ne gre tudi tokrat za metodo, katere pglavilni učinek je, da obvladuje »misterij« in luknje v pripovedi — tesno prepletajo med seboj tri bistvene ravni zgodbe. Glavna pripoveduje o srečnih in nesrečnih ljubezenskih doživetjih poštna uslužbenke, o njenem delu in prostem času, njeni relativni seksualni svobodi, ki pa jo hitro zamenja s podreditvijo ritualom meščanske ljubezni, in nazadnje o njenih prijateljih in prijateljicah, celem »malem svetu« obrobni junakov, kakršnih filmi pogosto ne prikazujejo dovolj in za katere se zdi, da jih zategadelj porogljivi nagibi Makavejeva posebej privilegirajo. Druga dva motiva sta obrobna in se pojavljata kot kontraprodukt prvemu, ne da bi sploh kdaj v devetih desetinah filma mogli ugotoviti, kaj ju z njim povezuje tako površinsko kot tudi globinsko. Po eni strani gre za učeno in izdatno ilustrirano predavanje seksologa (s slikami, ki so bolj ali manj pornografske in spominjajo na nami film izpred šestdesetih let). Po drugi strani pa vzporedno predavanje strokovnjaka-kriminologa (tudi tu z dokumentarnimi kadri, ki kažejo raznovrstno orožje). Toda pustimo rajši Makavejeva samega, da nam opiše »kontinuiteto« svojega filma: 1. Oboževanje genitalnih organov, ki se pojavlja v zgodovini: Grčija, Mezopotamija, Indija: uvodni ekspeze zdravnika Aleksandra Kostića, ki je strokovnjak za genitalne probleme, 2. Izabela, telefonistka, spozna Ahmeda, sanitarnega inšpektorja; 3. doktor Živojin Aleksić, kriminolog, govori o perfekciji zločinstva ob priložnosti, ko so v

nekem beograjskem vodnjaku — imenovanem »Rimski vodnjak« — odkrili truplo neznane mlade ženske; 4. Izabela in Ahmed gresta na kavo, potem gledata televizijski program in se ves čas ljubita; 5. Ahmed na delu: zagrizena vojna proti podganam: kdo bo vladal na zemlji, človek ali podgane? 6. Ahmed se preseli k Izabeli; skupno življenje: med in orehi, gramofon in bojler; 7. je bil Rembrandt pornograf? Vsi veliki umetniki so poskusili opisati spolni akt; 8. karte napovedo Izabeli, da bo Ahmeda varala; ona tega ne verjame, toda usodi se ni moč izogniti; 9. Izabela je noseča; Ahmed se napije; Ahmed vrže Izabelo v zgodovinski »Rimski vodnjak« v Beogradu; 10. aretacija morilca; srečni dnevi se ne bodo nikoli povrnili.

Že po tem kratkem poskusu lahko sodimo o subtilnosti in modernosti poskusa Makavejeva, ki vodi k srečanju: tri vrste »resničnosti«, tri pripovedne niti, dokler se ne združijo in ne trčijo druga ob drugo v tragikomičnem zaključku, tako da tvorijo le zgodbo, ki se prav v tem trenutku konča in se izniči obenem, ko njena skrivnostna logika postane očitna. Tako se torej najprej zdi, da se osrednja pripoved (Izabelina avantura) odvija brez zveze z na pol didaktičnimi, na pol dokumentarnimi epizodami (poročila izvedencev), ki jo od časa do časa prekinjajo. Vendar se ta avantura, katere jedro je shema srčnih stisk (razočaranje živahnega mladega dekleta in tveganje, ki si ga nakoplje s tem, da ljubi prvega, ki ga sreča) hitro okuži v stiku s tema epizodama. Obogati se na primer s prikazi, ki so sami po sebi dokumentarni in skoraj vodijo na stransko pot: delo telefonistk, seksualno ozračje v Beogradu, instalacija prhe, pripravljanje orehove potice itd. Medtem ko se vrstijo epizode, prisostvujemo nekemu drugemu dogajanju, tistemu pripovednemu, torej pomenskemu: Makavejev neprestano prehaja od konstantnega reda k dramskemu ter mu tako uspe ublažiti resnost prvega kot tudi tragiko drugega; s tem ustvari iz dokumentarnega stališča ključni položaj, ki omogoča kritičen in satiričen odnos ter na ta način zavrne vsakršno dramatizacijo tragedije. Vse se dogaja med osrednjo linijo in stranskimi linijami pripovedi, kot da se le-ti aktivni odkloni ne bodo več povrnili na svoje izhodišče na osrednji liniji, ampak nekoliko dlje, tako da bodo pospešili dejanje: gre za vrinjene momente, ki dejanje pomaknejo z ene ravni na drugo (z realistične na satirično ali z dramske na didaktično), ne da bi bili ti prehodi očitni. Delo Makavejeva je torej očitni poskus, ki določno zanika »preprostost« in »naravnost« prvin s tem, da ves čas izmenjujejo tisto, kar vse pogosto ločuje film: splošno in posebno, posameznika in okolje.



ljubezenski primer

CINEMA 67 — Dvomesečnik. Glavni urednik Jean Billen. Uredništvo: 6 Rue Ordonneze, Pariz 8, številka 117, 1967

ČLOVEK NI PTICA je bil film, ki je mnogo obetal. Ljubezenski primer nudi še več. S tem filmom se razkriva Makavejev kot pomemben esejist, ki je hkrati romanopisec in sociolog, filozof in teoretik, ki se ukvarja s človekom, z družbo in zgodovino. Uporablja in združuje različne žanre in metode. Razgleduje se na vse strani in prehaja od dovtipa k intervjuju starega sociologa, pa od režiranega filma k filmskim arhivom o protiverski kampanji s ZSSR, ki jih je posnel Vertov, dokler ne pristane pri deratizaciji.

In vsakokrat ve, kam se je nameril, zaveda se, kako lahko primerjamo antični falični kult z moderno kriminologijo in kaj pomeni politika za posameznika. Pa tudi vice-versa. Največja odlika Dušana Makavejeva je ta, da je izrazil dialektiki, ki mu je vse dovoljeno in ki si vse dovoljuje. Pri njem je pomemben vsak najmanjši detajl. Mar se ne piše poštna uradnica, ki doživi nesrečno zgodbo tega ljubezenskega primera — Garaudy? Farsno prekipevala fantazijska režiserja oplaja neštete bregove, ki se ponujajo realizmu brez meja.

Film ne more biti bolj lokaliziran, kakor je: tu so beograjske ulice, tu je star borec, ki živi v okrušenem bloku z neko žensko, ki obeša perilo, medtem ko sam mirno navija energetska glasba Hansa Eislerja, ker so nam tovariši iz DDR poslali plošče. Ideologije postajajo mlahave, romantika se razkraja, ljubezen plačuje terjatve žlezam, čustvom ali strastem; na svetu zažgo trikrat več podgan, kot je ljudi in s kliničnega realizma seciranja preidemo k razvneti ali ironični erotiki ob ležeči goli ženski, ki ji ždi na zadnjici maček, ki stopi s postelje z razgaljenimi prsmi in ki ji nato vidimo spolovilo na secirni mizi. Ta film, ki poteka vseskozi cikcakasto, ki je ves v spiralah in v povratnih posnetkih (logičnemu koncu bo na primer sledil lažen »srečni« konec), predvsem izžareva čudovito zdravje. Makavejev ne ljubi življenja kot moralizatorski nauk, temveč ga ima rad, ker razume in ljubi bitja, ki jih kritizira s posmehom, ker ima rad ljubezen, kuhinjo, žensko na postelji, okrušeno steno, neobrito lice; ker rad dela filme, ker misli po filmsko, ker govori preko svojih filmov, ker zna pokazati zapored ženska bedra, nato dve jajci, pa lastnico teh beder, ki ubije jajci, da naredi iz njiju testo za palačinke. Makavejev je tudi avtor novega razgovora o metodi in bister govornik.

Vse kombinacije besedila in slik so ito dovoljene. Mlada žena govori o **intimnosti** (dva meseca je živela brez moškega) in se pri tem približuje svojemu novemu prijatelju na postelji, ki stoji nasproti televizorju, kjer vidimo ljudske **množice**. Ta posmeh je nežen in ranjen: tu je nesrečen moški, ki mu popusti vsa stara disciplina, da se opije in opoteka, tu je ženska, ki se obeša nanj: malce prismuknjena, a docela iskrena, in vse to bo plačala s smrtjo, potopljena na dno vodnjaka, kjer ji bo nosne, ustne in očesne dupline napolnil pesek.

Povratak k Eislerjevi glasbi. Logični konec. Nato lažni konec, ki je nemara enako resničen, morda tudi logičen. Življenje vznikne znova in se nadaljuje. K sreči: Makavejev bo delal spet nove filme.

A. C.

Prevedla DJURDJA FLERE

DVE ALI TRI STVARI O TREH FILMIH

klaus eder

FILM — Mesečnik. Urednika Klaus Eder, Werner, Kliez. Uredništvo: 3001 Velber bei Hannover, Zvezna republika Nemčija, posebna izdaja mesečnika Film

Na naših filmskih platnih še nismo videli treh filmov, ki imajo neki skupni imenovalec in podobnosti, o katerih bo govora v članku. To sta filma Jeana Luca Godarda Dve ali tri stvari, ki jih vem o nji, o amaterski prostituciji v obrobnihi naseljih v predmestjih Pariza; film Kdo ste, Polly Maggoo? režiserja Williama Kleina. Ta dva filma sta bila predstavljena samo v Franciji in Belgiji. Film Ljubzenski primer ali tragedija uslužbenke PTT Jugoslovana Dušana Makavejeva pa je bil predvajan v Cannesu v Tednu kritike in na festivalu v Pesaru.

1

Deux ou trois choses que je sais d'elle (Dve ali tri stvari, ki jih vem o nji). — Ne pomeni že naslov sam, da Godard ne ve veliko o nji, ki mu je predmet vreden, da o njem razmišlja? Ali naslov sam že v naprej ne potrdi, da bo razmišljanje o nji odkrilo več kot dve ali tri stvari?

Qui êtes-vous, Polly Maggoo? — Ali vprašanje v naslovu ne pomeni, da William Klein želi nekaj izvedeti o Polly Maggoo, o ameriški star-manekenki Dorothy Mac Gowan, ki je postala predmet njegovega razmišljanja? Ne potrjuje film negotovost, ki je zajeta že v samem naslovu (kot obveznost izvedeti nekaj določnega o nji)?

V filmu Ljubezenski primer Dušan Makavejev pritegne k sodelovanju pravega profesorja seksologije in kriminologa, da bi izvedel nekaj o svojem ljubezenskem primeru. Ali ta ljubezenski primer, v osnovi banalna tragedija ljubosumja, ne postavi v dvom teoretično mnenje in razlago obeh poklicnih strokovnjakov? Godard, Klein in Makavejev hočejo nekaj izvedeti. Film uporabljajo kot orodje sociologije. Kaj so hoteli izvedeti, kaj dognati, njihova sredstva in njihov uspeh (kakršenkoli je že trenutno), se na filmskem platnu oblikuje kot vzorec realitete.

2

Ali je film sploh zmožen posredovati ustrezna sporočila o primeru HLM? Godard misli pri tem na velika naselja, obrobna mesta v okolici Pariza. O osebah. O njihovih medsebojnih odnosih in odnosu do sveta okrog njih; podatke o neizprososti novega kapitalizma? O prostituciji, o pariškem podeželju, o ljubezni, modernem življenju, vojni v Vietnamu, o call-girls, o smrti lepote, pretakanju idej, o tiraniji struktur: tako Godard, ko je napisal v naslovu »... o nji ...«

O modi, ljubezni, televiziji, snemanju, o sanjah, utopiji, mitih? (Klein). O spolnosti, zločinu, ljubezni, ljubosumju, o motivih in dejavnosti (Makavejev). Vsi trije so razširili realiteto v veliko kompleksnost. To je videti v raznoterosti tem.

3

Zaprta, zaključena oblika: kino z lastnimi pravili, lastnim življenjem, pripovednostjo; model tega kina je kino Amerikancev, ki ne zadostuje več; umetnost ni več ezoterična. Godard, Klein in tudi Makavejev so razstrelili to zaključeno obliko in iz nadomestnih delov kina in iz resničnosti posneli svoj »kino«. Godard si je ogledal družbo v obrobni mestih, stanovanjska naselja, v katerih družine živijo s precej skromnimi dohodki. Pripoveduje o mladem zakonskem paru — on je poslovodja bencinske črpalke, ima dva otroka, devetsto novih frankov dohodkov na mesec z otroškimi dodatki vred, žena pa si jemlje v stanovanje mlade fante, iz psihološkega pritiska, da ne bi bila izpostavljena štirim stenam in iz nujnosti, da nekoliko podpre skromne dohodke moža. Godard pravi: »Človek je danes prisiljen, da se prostituira na ta ali drugačen način.« Godard misli pri tem seveda le delavca — kajti on je v svojih socioloških filmih vedno na strani **odvisnih**; v filmu Dve ali tri prihaja ta odvisnost tudi iz okolja, v katerem živi človek. Dve ali tri kaže tudi, kako to okolje oblikuje odnose med ljudmi.

Amerikancu Kleinu se sesede okolje in tisto, kar od njega samo priteka vanj — v mite. Klein snema okolje tako, kot predvideva, da si ga predstavljajo tudi njegove osebe. Ta dvojni lom dopušča samo še mite, ki so nastali iz psiholoških in socioloških vzorcev, pa so se ločili od njih in otrdeli v maske. Polly Maggoo je klovnski film, v katerega Klein — v ugodnem trenutku — zariše znake naše resničnosti in to v do takrat nerazpoznavne pomečene nadomestne dele. Najnižje se je v tem procesu, ki iz filma ustvarja del življenja, povzpел Dušan Makavejev. On še vedno verjame, da se da neki ljubezenski primer dokumentirati, zgodovinsko razložiti, znanstveno razčleniti; toda lahek dvom je že prisoten tudi tu. Fraza o pre-fotografiranju okolja, ki je omogočila naturalizem, je končno samo še fraza: resničnost je sestavljena iz mnogoterne procesa, iz perspektiv, ki se križajo, prekrivajo, iz mitov, predstav, fikcij. Godard

hoče priti do konca; medtem ko izprašuje, zbira odgovore, odnose. Klein je material te resničnosti že predelal v film. Tam, kjer se Godard da razpoznati v filmu, bolj v komentarju kot v dogajanju samem, je Klein že prestopil v resničnost, ki je sicer njegova, toda tudi tistih, o katerih verjame, da je tudi njihova.

4

Zavzeti vprašujoč odnos do pozicij. Kako jih izraziti, ko filmski ustvarjalec in pisatelj ne znata več kot dati obliko **negotovosti**. Kaj je torej film? Realiteta, ki grozi, da se bo razničila v modi in make-upu, v romantičnih sanjah in sredstvih za množično komunikacijo; to realiteto konstantno obdržati in pri tem upati, da so sanje filmskih ustvarjalcev po možnosti tudi sanje njihovih gledalcev? Kriminalno in seksualno moralo neke dežele postaviti pod vprašaj, v dvom, in to **socialistične dežele**, ki še ni prišla do Kleinovih mask in Godardovih obrobni naselij? Ali pa se lotiti sociološke strukture obrobni mest, iz mnogih perspektiv in končno tudi iz svoje in v tem dobiti odsev vojne in ljubezni in kapitalizma?

5

Godard, Klein, tudi Makavejev dajejo osebno pobarvane podobe: toda ne o nečem oprijemljivem, temveč o stanjih, predstavah, sanjah, utopiji, fikcijah, mnenjih. V tem povezovanju pa je razpuznoven naš celotni svet.

srečal sem celo srečne cigane

aleksandar petrović

CAHIERS DU CINEMA — Mesečnik. Urednik Jean Louis Comolli, Jean Louis Glinibre. Uredništvo: 65, Avenue des Champs-Élysées, Pariz 8, Francija, številka 191, 1967

Petrović nam je s svojim četrtnim celovečernim filmom predstavil delo, ki je blizu popolnosti, a vendar precej ozko zastavljeno. Če se je odločil za opisovanje življenja ciganov oziroma natančneje manjše skupine sredi te ogromne množice, skupine zbiralcev perja (ukvarjajo se s trgovanjem z gosjim perjem) v Vojvodini, tega ni storil toliko iz dokumentarnih (še manj etnografskih) nagibov, ampak si je s tem zagotovil možnost, da ustvari bleščeč delinij, v katerem se v vražjem tempu prepletajo med seboj oblike, gibi, strasti, zvoki in barve — ne da bi pri tem pretirano izkrivljal resničnost. V zabaviščih se pretaka alkohol v potokih, medtem ko posilstva, pretepi in umori označujejo tragično ljubezen. V tem pogledu je film ves čas na višku intenzivnosti. Ni dvoma, da se je Petrović oklenil opisa iluzije o totalni svobodi, o odpravi vseh mejnikov, tako moralnih kot socialnih, iluzije, ki se prej ali slej razbije ob imperativih resničnosti. Upravičeno nas lahko razdraži tak poskus, pri katerem je osvetlitev resničnosti, ki naj bi bila — vsem dejstvom navkljub — objektivna, verjetno nekoliko preobremenjena s prikazovanjem osebnih obsesij. Kar zadeva mene, vidim v tem poskusu le skrb za plastičnost in sanjske podobe. Prihodnost in naslednji Petrovićevi filmi nam bodo povedali, kakšna je bila stopnja avtentičnosti njegovih »ciganov«. Že zdaj pa se zdi, da so izraz njegovega pomembnega nagnjenja — četudi doslej bolj ali manj prikrita — estetskega talenta, ki zna vse drugače prepričati kot naša Lelouch in Reichenbach, od katerih se razlikuje le po stopnji svojega uspeha.

J. B.

Prevedel ALBERT KOS

jugoslovanski film po dvajsetih letih

CIVILTÀ DELL'IMMAGINE — Mesečnik.

Glavna urednika Gaetano Strazzula in

Fausto Testaj. Uredništvo: Via Benedetto

Varchi 57, Firenze, številka 3—4, 1966

...Nobenega dvoma ni, da prav ta skupina režiserjev (Veljko Bulajić, Vatroslav Mimica, Aleksandar Petrović, Puriša Đorđević, Dušan Makavejev...) predstavlja danes jedro jugoslovanske filmske ustvarjalnosti. To so imena, ki jih v glavnem poznamo samo z zadnjih dveh puljskih festivalov. Ko pravimo to, se kajpada ne naslanjamo na trditve žirije, kajti tudi puljski festival, kakor pač vsak filmski festival, ni brez razpravljanj in polemik. Na letošnjem festivalu je prišlo do polemik še celo pred njegovim začetkom. Vzrok tega so bili filmi, ki so bili odklonjeni ali sprejeti brez pravih razlogov; vrsta debitantov, ki niso uspeli opravičiti svojega prvenca, in kar je še huje, vrsta poklicnih režiserjev, ki niso dosegli niti ravni svojih prejšnjih del.

Kljub temu moram poudariti: v zadnjih letih so se jugoslovanski filmski avtorji pri izboru tem usmerili k problemom aktualnejšega značaja in bolj v stiku z resničnim življenjem pri nas. Mislim celo, da je bila prav ta usmeritev k novim osnovam tista, ki je privedla jugoslovanski film do sedanjih rezultatov. V povprečju so ti filmi že dosegli izredno moč, ki jim jo je mogoče zavidati tudi v evropskem merilu (**Tri, Človek ni ptica, Pogled v zenico sonca, Dekle, Prometej z otoka Viševice, Ponedeljek ali torek**). In to lahko vidimo v vseh detajlih, ki sestavljajo filmsko sliko. Predvsem, če gledamo z ustvarjalnega vidika, z vidika nekega novega ustvarjalnega ozračja. To ozračje smo sicer začutili že pred nekaj leti. Avtorji, tako dobrih kot povprečnih filmov, tako tistih, ki so prišli v veliki puljski amfiteater, kakor tudi tistih, kj so jih predvajali v informativni sekciji, so letos imeli možnost povedati svoje mnenje in dokazati vso svojo ustvarjalno celovitost. In če hočete, ne zgolj ustvarjalno, pač pa tudi ideološko in moralno, ki so med seboj tesno pvezane. Kar pa se mi zdi potrebno poudariti, je dejstvo, da končno lahko govorimo o sodobni jugoslovanski kinematografiji z vso odgovornostjo, ki jo ta izraz vsebuje. Predvsem glede kopice pomenov filmske slike, ki mora prisiliti gledalca do svojih zaključkov, osnovanih na elementih, ki so bili v filmu predstavljeni ali sugerirani. Ne apriorističen odnos s strani režiserja, ne konkretno in vidno vsiljevanje, marveč popolna svoboda ustvarjanja in poustvarjanja, ki se mora tikati hkrati avtorja in gledalca.

Silvano Sau

Prevedel Miroslav Košuta

o lepoti, ki ti vzame dih

srečal sem celo srečne cigane

LE NOUVEAU CANDIDE — Tednik. Urednik Phillipe Bolgner. Uredništvo: 14, Rue de Cléry, Pariz 2, Francija, številka ??, 1967

To je resnični, veliki, ljudski film. Je film, ki bi moral prevzeti vse vrste občinstva ne glede na poreklo, starost ali kakovost raznih slojev, film, kjer se lahko sporazume najzahtevnejši sladkosec z najpreprostejšim nedeljskim gledalcem. Je delo, ki je hkrati lepo, preprosto, inteligentno, globoko in rahločutno. Izjemni uspeh Aleksandra Petrovića moramo pozdraviti iz vsega srca.

V Cannesu smo bili mnogi prepričani, da zasluži film Srečal sem celo srečne cigane stokrat prvo nagrado, ki so jo paradoksalno podelili Antonioniu za njegov najmanj iskreni in najmanj osebni film. Res, med filmoma Blow-up in Cigani zija širok prepad. Prvi je stilistična vaja, polna virtuoznosti in bleska, toda razmeroma puhla. Drugega je samo velikodušje, elan, polnost, toplina ter točnost in posrednost v izrazu.

Toda festivali tonejo v pozabo in za njimi ostaja le neznatno razgibana površina. Čas že sam poskrbi, da popravi hierarhijo nagrad, ki jih je ustvarila mrzlična naglica. Po daljšem časovnem odmiku se nam zdi Petrovićevo delo eno najrazkošnejših in najmočnejših, kar smo jih videli v zadnjih letih. To je čudovita poema slik, kakršne so bile rapsodije Dovženka in Donskoja.

Petrović, osemintridesetletni srbski cineast, pripada plemenitemu rodu velikih lirikov. Film mu pomeni predvsem srčni izliv, ognjevito meditacijo o bivanju in svetu, ki prešinja resničnost in sanje. Pazljivo spremlja najvsakdanješe gibe, hkrati pa izraža barvo duš.

Petrović se ne zadovoljuje z opevanjem letnih časov in bridkih radosti neke panonske ciganske skupnosti. Ni mu dovolj, da povzdiguje v slikah, ki so zdaj divje barvite, zdaj obupno nežne, vso bedo in osamljenost zavrženega ljudstva, ki je preodtujeno in preveč globoko zakoreninjeno v svojih tradicijah, da bi se lahko vdano podvrglo nekemu redu. Vso svojo pestro fresko in družbeno konstatacijo razpenja v dimenzijah parabole o človeški svobodi in dostojanstvu.

Osrednji lik filma, Bora Belí, vteleša vse, kar je najdragocenejšega v ciganskem rodu: potrebo po absolutnosti, ki se je v vseh stoletjih beganja in potikanja po svetu potešila le komajkdaj, slučajno. Toda potepuhi velikih cest, ki si iščejo zatočišč v blatnih

getih na obronkih mest, nimajo zdaj več utehe v iskanju obljubljenih dežele, ki so si jo obetali nekoč.

Pristigli so jim peruti in zdaj životarijo otožno med štirimi stenami svojih naivno, pisano okrašenih barak, s stalnim občutkom neenakosti, v svetu, ki se je uniformiral in ki ga upravljajo stroji ter birokracija. Ta surova bitja so vroče krvi, toda tudi kadar jim ta zavre in prekipi, ohranjajo na dnu nekakšno biblično nedolžnost.

Petrović se je znal izogniti vabljeni folklori za vsako ceno in konvencionalni romantiki ter je prodril do najbolj gole, najbolj pretresljive resničnosti. Njegove osebe, ki so izvečine pristni cigani, niso nikake filmske lutke, temveč so žive, polnokrvne in izrazite. Ob kameri stoji človek, ki zna videti in poustvariti resničnost kot pesnik in slikar, ki je daleč od suhoparnega fotografa.

To je človek, ki zna interpretirati resničnost, ne da bi jo prenatanko omejeval s področjem sanj. Njegov film je razkošno in presunljivo razmišljanje o svobodi, ljubezni, poželenju, smrti, prijateljstvu, obupu, uporništvu, maščevanju in potrebi po absolutnosti. Pri tem pa vsa tuzemska strast Bore, nekakšnega brutalnega nadangela, spominja nemara celo na neko drugo strast.

Ni izključeno, da Bora, ki se preživja s prekupčevanjem puha in perja, ne ubije svojega tekmeca zgolj iz ljubosumja, temveč tudi zato, ker se je nejasno odločil, da prevzame nase, v znak protesta in izzivanja, vsa nasilja in bolečino svojega ljudstva.

Kako bi ne prišli na tako misel, ko beremo v mottu Petrovićevega filma citat iz sv. Luke? In ko se pogosto vrača k bibličnim metaforam, ko stalno omenja oskrunjeno čistost in belino, ko se kakor obsedenec nenehoma zateka v svet fresk, ikon in tapiserij, ko prepleta poganske pesmi s cerkvenimi zbori in ko celo zaznamuje Boro v prizoru brezumnega plesa in pijanosti s stigmami križanega?

Je v tem posmeh ali nostalgija? Vse je sugerirano in nič ni dorečeno. Petrović že od nekdaj sovraži poslanice. Pripadati noče nobenemu redu, nobenemu sistemu, nobeni šoli in nobeni veri. Biti hoče svoboden, da lahko ustvarja dela, ki se jim obronki pobjiskavajo v nejasnosti in nedorečenosti, ki izražata njegovo originalnost in žlahtnost.

Ob tem filmu pa lahko tudi govorimo, ne da bi se spuščali dlje, le o osupljivi lepoti slik, o silni čustvenosti, ki jo izžarevajo, lahko se opajamo ob ciganskih melodijah, ki jih božansko prepeva Olivera Vučo, ter uživamo ob Bekimu Fehmiu, igralsko silo, sorodno Newmanovi ali Brandovi, a brez izumetničenosti Actor's Studia — tu se lahko kratkomalo prepuščamo užitek za oči in srce.

novi jugoslovanski film

FILM A DOBA — Mesečnik. Glavni urednik dr. Antonin Novak. Uredništvo: Praga 1, Václavské náměstí, ČSSR, številka 9, 1967

Mednarodni uspehi, s katerimi je lani opozorila nase jugoslovanska kinematografija, so signalizirali razmah ustvarjalnih sil. Letošnji zmagoslavni nastop v Oberhausnu in Cannesu to dejstvo ponovno potrjuje. Jugoslovanskemu filmu se je — vsaj v tem trenutku — očitno posrečilo najti svoboden prostor za ustvarjalno umetniško iskanje. Poučno je, da so v socialističnem filmskem sistemu, kjer se že več let veliko močneje uveljavljajo »ekonomski regulativi« kakor pa direktivno ideološko vodenje, našli učinkovit način, kako omogočiti, razviti in tudi ekonomsko »rentabilizirati« umetniško uspele, za gledalca resnično in družbeno brezkompromisno angažirano, provokativno stvaritev.

Ob pogojih močno decentralizirane proizvodnje in distribucij (ki podpirajo pobudo in tekmovanje med posameznimi podjetji) je postal ognjišče in kristalizirajoča točka nove smeri beograjski »Avala film«, pri katerem je zadnje čase deloval kot umetniški vodja Aleksander Petrović — in to ne samo kot eden vodilnih ustvarjalcev, ampak tudi kot pogumni polemik in publicistični bojevnik za moderno avtorsko kinematografijo in za ustvaritev ugodnih, družbeno naklonjenih pogojev za tako kinematografijo. Vodstvo največje jugoslovanske proizvodne filmske hiše je daljnovidno »ponudilo kredit talentom« ter omogočilo priliv novih moči iz vrst dokumentaristov, filmskih amaterjev, avtorjev kratkih filmov, publicistov itd. Med umetniki, ki so se izkristalizirali v »beograjski šoli«, so najmočneje opozorili nase Aleksander Petrović (Tri,

Zbiralci perja), Dušan Makavejev (Človek ni ptica, Ljubezenski primer ali tragedija uslužbenke PTT), Puniša Đorđević (Deklica, Sen, Jutro), Vladan Slijepčević (Kako se izpovedati svojemu možu, Varovanec, Kam po dežju), Živojin Pavlović (Sovražnik, Vrnitev, Prebujanje podgan).

K bogati notranji diferenciaciji tém in individualnih ustvarjalnih stilov prispeva tudi podoben proces v drugih filmskih središčih: tako deluje v Zagrebu pri igranem filmu znani režiser animatorskih umetnin: Vatroslav Mimica (Prometej z otoka Viševice, Ponedeljek ali torek), književnik in dramaturg Zvonimir Berković (Rondo), v slovenski Ljubljani si prizadeva za moderni izraz poleg Boštjana Hladnika (Peščeni grad) še vsaj Matjaž Klopčič...

Nova jugoslovanska kinematografija daje zadnje čase svetu samosvoje in sugestivno pričevanje o bogati, razvejani in nasprotujoči si ter prav zato nenavadno zanimivi in barviti stvarnosti svoje domovine in družbe v času preobrazbe. V najbolj dozorelih delih se je mladim jugoslovanskim filmskim umetnikom posrečilo uresničiti izvirno sintezo specifičnosti nacionalnih potez in temperamentov z razvojem sodobne svetovne kinematografije. Prav v tem pa so njihove težnje zelo blizu novi češkoslovaški kinematografiji, na katero se jugoslovanska kinematografija pogosto sklicuje kot na močan vzor inspiracije pri svojem prizadevanju za moderni in sodobni izraz.

-JS-

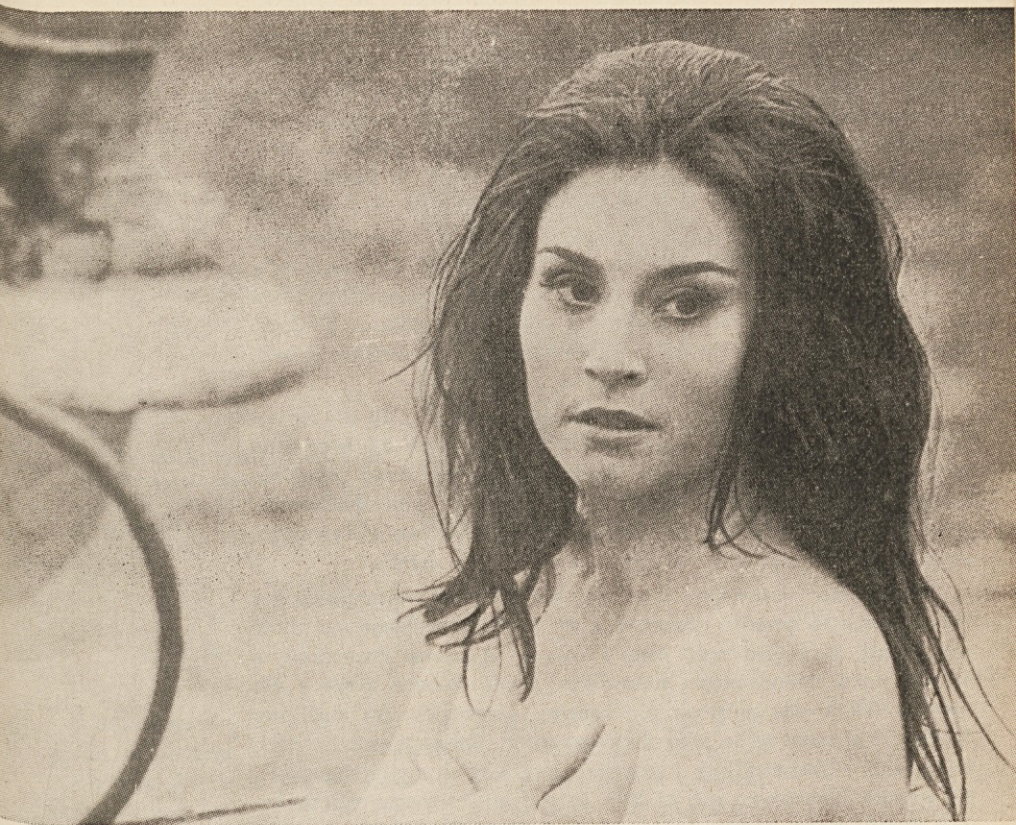
Prevedel BOGO SMOLEJ

novi film po svetu

ŠPANIJA

Nekateri se bodo začudili: čemu neki govoriti o Španiji v anketi o novem filmu? Zato pač, ker smo se lotili bodisi obravnavanja dežel, kjer se pojavlja mlada kinematografija poleg odrasle industrije, bodisi dežel, kjer smo bili priča rojstvu mladega nacionalnega filma, ki ga doslej sploh ni bilo, in zato ker ima **Španija nekaj skupnega s tem in onim**. Res da se je začela šele prebujati in prenavljati, vendar ne moremo mimo nje. In ko se bo končno novi španski film intelektualno uveljavil in industrijsko ustalil, bomo lahko iz ankete razbrali, na kakšni osnovi se je izoblikoval kvalitetni nacionalni film.

V resnici je prihajalo do znatnih sprememb v sedmi umetnosti dežele generala Franca vse od poletja 1955 dalje, ko je na Nacionalnem kolokviju o kinematografiji v Salamanci J. A. Bardem bučno



Igralka Pilar Clemens v filmu *Acteon* režiserja Jorga Grau

oznanil z govorniške tribune, da je španski film »politično neučinkovit, družbeno popačen, intelektualno nepomemben, estetsko ničvreden in industrijsko rahitičen.« Če hočemo parodirati naslov filma *Manuela Summersa*, lahko rečemo, da filmska Španija koraka »iz črnega ... v rožnato.«

Kljub ugledu, ki ga Bardem in Berlanga uživata v tujini, jima ni uspelo ustvariti njima lastnega nacionalnega filma. Počakati je bilo treba na naslednjo generacijo, ki je prišla iz I. D. H. E. C. v Madridu, iz E. Ö. C. (Escuela Oficial de Cinematografía, nekdanja I. I. E. C.) po letu 1958—1959, in ki dela ali skuša delati profesionalne filme že od leta 1960. Triletni študij na E. O. C., to je tehnična in na ustvarjalnem delu temelječa izobrazba dvanajstih od stopetdesetih predstavnikov novega španskega filma: Javier Aguirre,

Mario Camus, Julio Diamante, José Luis Egea, Antonio Eceiza, Angelino Fons, B. Martín Patino, Antonio Mercero, Miguel Picazo, Francisco Regueiro, Carlos Saura in Manuel Summers. Seveda pa konservativna uprava, E. O. C. je namreč državna ustanova pod vodstvom Ministrstva za informacije in turizem, ni nobena ovira, da bi med profesorji režije ne bilo imen, kot so Luis Berlanga ali Julio Diamante ter imen s področja fotografije, kot je Juan Julio Baena. Izoblikovala se je neka določena tradicija in ne smemo se začuditi, če izvemo, da je bil Antonio Eceiza učenec Carlota Saure, ki je bil najbolj obetajoči učenec Luisa Berlange. Dediščina se je ohranjala celo brez vednosti zainteresiranih. Ob vstopu v E. O. C. imajo kandidati 21 let in so že končali študij, zelo pogosto pravo, včasih likovno umetnost, včasih časnikarstvo.

Novi film predstavlja šestnajst mož v starosti od 30 do 38 let. Čeprav se po družbenem poreklu (izvirajo iz male ali premožne srednje buržoazije), političnem prepričanju in veri med seboj nekoliko razlikujejo, imajo vendar iste namene in iste značilnosti: polni so idej, tehnično so usposobljeni, ostati hočejo v Španiji in govoriti izključno o tem, kar poznajo — o svoji deželi.

Vendar niso »uporniki« v smislu, kot francoska inteligenca kaj rada razume to besedo. »Uporniki,« mi je dejal Berlanga v njihovi prisotnosti, »uporniki proti čemu? Vaš, to je interes Francozov za našega, tako imenovanega »upornika«, nima nobene zveze s filmom.« Vsi seveda nasprotujejo režimu, a cenzura jim služi kot ferment, naj zveni to še tako ekstravagantno. Berlanga pravi o njej, ko s svojim obešenjaškim humorjem izraža misli najinteligentnejših mladih cineastov: »Če bi bilo jutri frankističnega režima konec, bi bili priča istemu pojavu, kot je nastopil v Italiji po Mussoliniju. Delali bi filme, v katerih bi napadali bivši režim, toda zanimanje za take filme bi hitro splahnelo in lotili bi se česa drugega. Ne bi takoj načeli težkih in permanentnih problemov Španije: vplivi industrializacije na kmete, spolni odnosi, ločitev nemogoča, družina, ki razpada zaradi pritiska modernega življenja, žena, ki se postopoma osvobaja svoje vloge mladega nadzorovanega dekleta in rodnice, itd.« Španski val tridesetletnikov ni le politično »uporen«, še več, spopada se s »permanentnimi« problemi, o katerih govori njihov profesor in prijatelj Luis Berlanga.

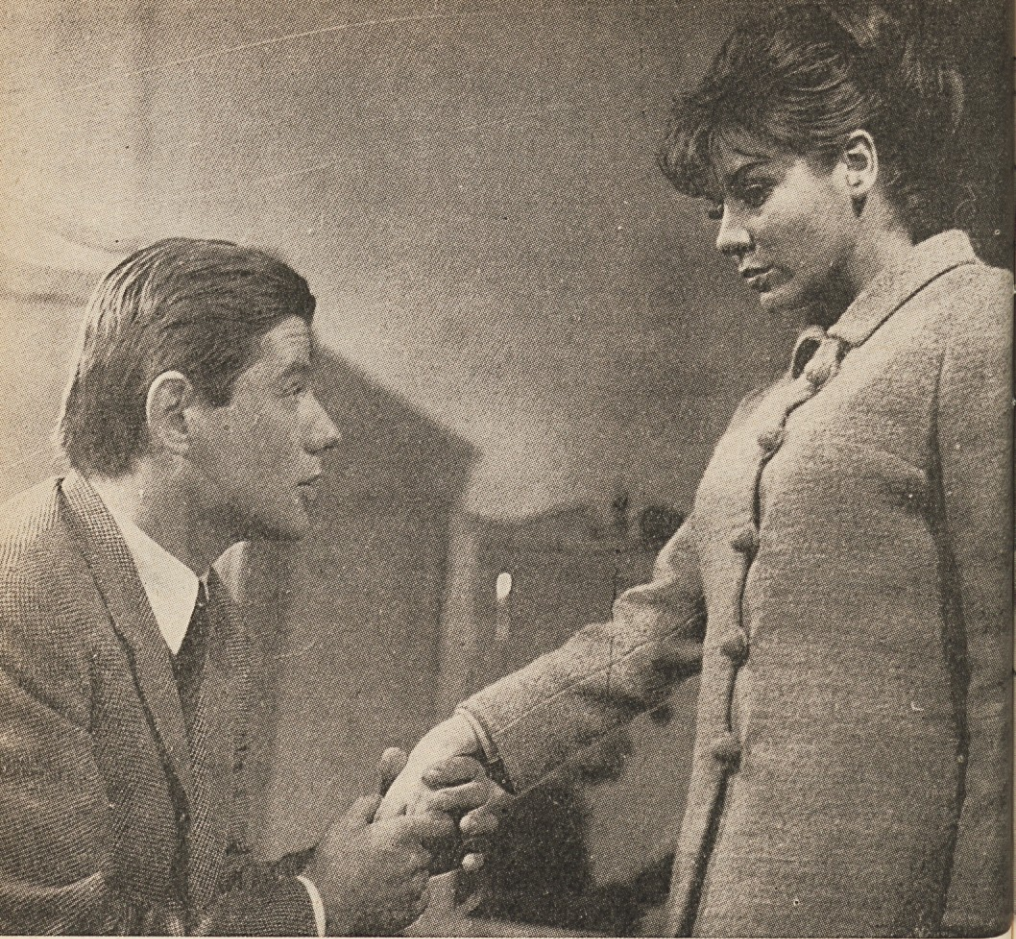
Do l. 1960—1962 je bil prvi film učenca s končano E. O. C. često tudi njegov zadnji. Petnajst minut filmskega traku v drugem letniku, pol ure za končni izpit in mladi diplomant je spravil v žep svojo nanovo pridobljeno poklicno izkaznico in si začel iskati za »življenje« potrebno delo. Ta obžalovanja vredni položaj se je izboljšal, ne zato ker bi vztrajno »konservativni« producenti začeli z večjimi simpatijami gledati na novince, temveč zavrlojo tega, ker so ti prešli v neposredno akcijo, temelječo na solidarnosti, trmoglavosti, zvižčnosti, drznem nastopu in skromnosti.

Igralka Maria Jose Defonso v filmu *Con el viento solano* (Z vzhodnim vetrom) režiserja Maria Camusa



Solidarnost. — Če preletimo tehično listo filmov zadnjih petih let ali preberemo angažirano filmsko revijo, naletimo venomer na ista imena. Regueiro dela na scenariju Eceize, ta sodeluje v Bardemovem filmu *NEDOLŽNI*, medtem ko je Mario Camus udeležen v dveh zadnjih Saurovih filmih, Saura mu to vrača v *UMRE ŽENSKA* (*Muere una mujer*), itd. Solidarnost gre še dlje pri mladem dinamičnem producentu Eliasu Querejeti, ki je, potem, ko je z Eceizo realiziral kratkometražnik (v celoti cenzuriran) *SKOZI NOGOMET*, skupaj z njim napisal še neposneti scenarij *Naša draga Helena*, potem je sodeloval v zaključnem prizoru nekega Bardemovega filma in končal kot producent ter kot tak prodrl v treh smereh, kar bi mu moralo prinesiti uspeh: bil je producent *POLETNE NOČI* (*Noche deverano*) Jorgeja Graua, Eceizovega *TELESNO PRISOTEN* (*De cuerpo presente*) in *LOVA* Carlosa Saure... In to še preden bo začel sam režirati enega od iskečev v filmu *Španec in ljubezen*, kjer bo sodeloval Luis Berlanga.

Trmoglavost, zvijačnost in drzen nastop gredo vštric in so oblika, ki si jo nadene pogum pri razgledanih, jasnovidnih in še ne razočaranih možeh. Če bi se prepustili zagrenjenosti ob prepovedih cenzure, ob vedno znova prestavljeni distribuciji in finančni negotovosti, bi ne bilo novega španskega filma. Zvitost je najbolj zanesljiva zaveznica trmoglavosti, drzen nastop pa jim pomaga k odločitvi, da si s svojim filmom iz E. O. C. kot dokazom nemudoma



Igralca Elena Maria Tejero in Luigi Giuliani v filmu *El arte de vivir* (Umetnost življenja) režiserja Julia Diamante

poiščejo producenta in se lotijo profesionalnega kratko- ali dolgotražnika, namesto da bi stopali po običajni poti in postali asistent kakega Saenz de Heredia ali Ladislaoa Vajde v »očkovem« filmu.

Skromnost. — Mladi španski val ve, kaj se dogaja. Vedo, da tako v filmu kot v življenju niso še ničesar povedali in da je še vse neizrečeno. Vprašanje, ki si ga postavljajo in o njem dnevno razpravljajo v svojih časopisih, se glasi: »Kaj lahko kljub vsemu storimo?«

Industrijsko rahitičen. — Med vsemi očitki, ki jih je izrekel Bardem I. 1955, 'je ta danes še najbolj upravičen. Režiserji in scenaristi, ki sem jih srečala, so si v nečem vsi edini: cineasti so sledili nekemu določenemu razvoju v današnji Španiji, a producenti



so za celih petindvajset let za njimi. Nimajo pojma o reklami, o propagandnih kampanjah, ne znajo uporabljati telefona, sesti v letalo, preučiti tržišča itd. Filmska industrija nastopa v Španiji le kot povprečna ljudska industrija z Joselitovimi in Marisolovimi filmi, ki le redkokdaj prestopijo meje. Kar zadeva dolgometražnike v koprodukciji, ki tvorijo večino, nimajo zagotovljene prihodnosti, ker se stroj ustavi pri distribuciji. Znano je, kaj se je zgodilo z madridskimi in barcelonskimi studii; najpomembnejši od štirih studiov v Madridu (C. E. A., Sevilla Films, Chamartin, Roma), ki ga je odkupil Samuel Bronston, čeprav tam ne dela, težko čaka na najemnika, in kar zadeva največji studio v Barceloni, kjer se je nastanil neki Francoz, ga po požaru, ki ga je uničil pred dvema letoma, še niso obnovili.

In vendar mladi vsako leto snemajo filme v Španiji... Če izvajamo Antonia Isasija, edinega, ki se je znašel in si pridobil premoženje à la James Bond s koprodukcijo zunaj svoje dežele, je med sto do stodvajsetimi filmi, ki jih letno naredi v Španiji, dal novi film en film l. 1960, štiri 1962, sedem 1963, sedem 1964 in osem 1965. Napredek je torej nenehen in upanje je tu.

Estetsko ničvreden. — Trije najnovejši primeri že zadostujejo, da ovržemo to kritiko, ki danes, po TOŽBI ZA BANDITOM (Llanto po un bandido) C. Saure, TETI TULI Miguela Picaza ali po filmu Z VZHODNIM VETROM (Con el viento solano) Maria Camusa, ne more več veljati. Čut za pokrajino v prvem, objektivna treznost drugega in tankočutna uporaba lokalne barve v tretjem še podkrepijo to izjavo.

Intelektualno nepomemben. — Še preden preidemo k delom, spregovorimo o ljudeh. Mladi cineasti trdijo, da kot intelektualci o kulturi prav ničesar ne vedo. Dejansko jih je zavrla državljanska vojna, potem ko so se zaradi dušitve šolstva pod frankističnim režimom šele mnogo pozneje zatekli k zunaj španski kulturi, nekako pred desetimi leti. Takrat so začeli prebirati Thomasa Manna, Fitzgeralda, Faulknerja, Dos Passosa, Dürrenmatta, Paveseja, Kafko, Brechta, vse te navajajo kot svoje bogove. Prva posledica — posredna — teh »dvojnih zalogajev« je neverjetno visoko število scenarijev med njihovimi deli. Vsak od teh mladih cineastov, brez izjeme, je v zadnjih petih letih napisal 1—6 scenarijev, ki so bili realizirani ali so obležali v predalih, bodisi zase, bodisi za kakega drugega režiserja. Izvirnim scenarijem dajejo prednost pred adaptacijami, izjema je knjiga Unamuno, ki je služila kot predloga za TETO TULO M. Picaza. Adaptirajo le svoje prijatelje in sodobnike: Ignacijo Aldecoa (dva filma Maria Camusa), Alfredo Manas (F. Rovira Beleta, LOS TARANTOS) in Gonazalo Suarez (Eceiza, TELESNO PRISOTEN).

Sicer pa se njihov intelektualizem, podobno kot pri Truffautu, Ericu Rohmerju ali Jacquesu Rivettu v Franciji, v veliki meri odraža v njihovih sestavih. Okoli Nuestro Ciné, najbolj angažirane revije, najdemo zbrane naslednje cineaste: Jaime Camino, Julio Diamante, José Luis Egea, Claudio Guerin Hill, Antonio Eceiza, in v Griffithu, novi publikaciji ekipe Film Ideal, zasledimo ime Francisca Prosperja.

Ta miselni nivo očitno vpliva na intelektualni nivo filma, ki ga v praksi dosežejo. Picazova TETA TULA, Eceizov TELESNO PRISOTEN in zlasti Saurov LOV to dokazujejo.

Družbeno izkrivljen. — Pravi obraz mladeniča ali dekleta, uslužbenca, človeka pred gospodarjem ali katerega koli predstavnika današnje Španije najdemo v filmih novega španskega filma

in ne pri Bardemu. Zaradi cenzure nekoliko omiljena družbena kritika z dodatkom velikodušnosti, to je najboljši opis te skupine gorečnežev, sestavljene iz pesimističnih cineastov, vendar iz veselih ljudi. Njihova nadarjenost se kaže v tem, da se po ovinkih lotevajo problemov, ki so jim pri srcu, teh »permanentnih« Berlangovih problemov, pri čemer si ne prizadevajo odvrniti budnosti cenzure, temveč skušajo izrabiti strahovanje kot konstruktivno sredstvo. Tako sta Saura in Rovira Beleta, vsak na svoj način, obravnavala »vittellone« v LOS GOLFOS in LOS ATRACADORES, Picazo in Regueiro problem prevarane ženske, ljubezenske in seksualne odnose zunaj zakona so med drugimi obravnavali Regueiro v filmu DOBRA LJUBEZEN (El Buen Amor), Eceiza v filmih PRIHODNJA JESEN in TELESNO PRISOTEN, Summers zakonske odnose v IGRI GOSI (El Juego de la Oca); POLETNA NOČ (Noche de Verano) Jorgea Graua, Regueirova SESTRA ANGELINA in DEVICA se neposredno lotevajo problema religije s prikazovanjem semeniščnika ali nune, in TETA TULA posredno z opisovanjem pobožnega življenja mlade Španke.

Politično neučinkovit. Kako neki bi mogel biti mladi ali stari film neučinkovit, ko pa vemo, le če vzamemo za primer Saura, da mu je cenzura črtala LOS GOLFOS, zavrnila njegov scenarij Ženitev in neki drug načrt Vrnitev, odrezala začetek TOŽBE ZA BANDITOM in končno na nekaterih mestih cenzurirala LOV. Zaključki se nam kar sami ponujajo.

Ob tej priložnosti na kratko ponovimo, katere so običajne spremembe, ki jih doživi filmski projekt v Španiji:

1. Scenarij pokažejo trem članom Cenzurne komisije; sprejet je integralno, sprejet z modifikacijami ali odklonjen.

2. Druga verzija je predstavljena dvanajstim članom druge komisije.

3. Kljub privolitvi lahko dajo nasvete v zvezi s pretirano realističnimi prizori, prizori nasilja, krutosti.

4. Če ima projekt srečo, ga utegnejo proglasiti za »posebno zanimivega« in mu podelijo premijo v znesku enega milijona pezeta, ki jih ni treba vrniti.

5. Ko je film končan, ne dobi nobene dodatne pomoči, ali pa:

6. Ocenjevalna komisija določi pomoč, ki se giblje od 20 do 50 % predvidenega proračuna za film, razen tega velja zanj »zakon štirih za enega«, tj. distribucije štirih tujih filmov (večinoma ameriških) na enega španskega.

Dva novejša filma sta istočasno prejela maksimalno pomoč (milijon pezeta, 50 % in dvojno kvoto): Camusov Z VZHODNIM VETROM in Saurov LOV — sicer sta to filma z različnimi ambicijami, vendar ju po kvaliteti lahko vzporejamo.

Novega filma ni brez gledalcev. Pri zadnjem členu te verige bi bilo zato dobro spregovoriti o glavni oviri, ob katero zadeva film, ki se skuša prebiti iz zaprtosti: o distribuciji.



Igralca Elza Baeza in Emilio G. Caba v filmu *Nueve cartas a berta* (Devet pisem Berti) režiserja Basilia M. Patine

Položaj je katastrofalen. Seznam »prekletih filmov«, posnetih in nagrajenih na festivalih v zadnjih dveh ali treh letih, ki jih ni videla nobena dvorana v Španiji, se podaljšuje iz meseca v mesec. Noben od petih dokončanih filmov Maria Camusa ni bil na sporedu v Madridu, AMADOR in LOS GOLFOS režiserja Saure tudi ne, niti UMETNOST ŽIVLJENJA (El Arte de Vivir) J. Diamanteja, DEVET PISEM BERTI (Nueve cartas a Berta) Martina Patina, PRIHODNJA JESEN, SKOZI NOGOMET. Nekateri dolgometražniki, distribuirani v Barceloni, niso bili nikoli predvajani v Madridu in obratno. Summers, Saura in Picazo so plasirali po enega ali po dva od svojih filmov v ZDA in Camus v Južni Ameriki, Francija in Anglija pa nista nikoli vključili niti enega njihovega filma v komercialni program.

Natančneje povedano, udeležba španskih filmov na festivalih v Berlinu, Cannesu, Mar del Plati, Saint-Sebastianu, Moskvi in Benetkah ne daje nikakršne vzpodbude razvoju mladega španskega filma. Edina izjema ostane TETA TULA, dobitnik Velike nagrade v Saint-Sebastianu 1964, ki je v resnici dosegla dvojen uspeh: ugled in uspeh pri kritiki.

Novi film bi moral imeti nove igralce. Zadnja pesimistična ugotovitev: mladi cineasti nimajo dovolj igralcev. Francisco Rabal snema v Franciji, sicer pa povprečnemu Špancu ničesar ne pomeni. Saura angažira Philippa-Leroya, Leo Massari in Lina Ventura, Regueiro zaupa vlogo AMADORJA Mauriceu Ronetu, Eceiza angažira Françoise Brion in Jaime Camino Jacquesa Doniol-Valcrozeja! Med ženskami je vendar nekaj odkritij, seveda po zaslugi pionirjev: Aurora Batista (TETA TULA), Nuria Espert, Sonia Bruno (PRIHODNJA JESEN, njena prva vloga, nato IGRA GOSI). Med moškimi sicer ni resničnih mladih zvezdnikov, je pa nekaj upov, kot so Carlos Estrada (TETA TULA), Julian Mateos (LOS ATRACADORES) ali nov obraz na filmskem platnu, kot je plesalec flamenca Antonio Gads (Z VZHODNIM VETROM). Odkriti so tudi čudoviti igralci stranskih vlog, ki jih srečujemo od filma do filma: José Maria Prada (TETA TULA, LOV, TELESNO PRISOTEN) na čelu, Fernando Sanchez Pollick, Ismael Merlo, Alfredo Mayo ali Imperio Argentina.

Ob koncu recimo, da je podoba novega španskega filma protislovje. Talenti, šola, kjer dozorevajo tehnični kadri in ideje, filmi narejeni često z veliko muko, vendar čudovito, kot tudi scenariji obleže na dnu predalov, majhno število neodvisnih producentov, oboroženih s pogumom in potrpežljivostjo, občinstvo, ki ga skoraj ni mogoče vzgojiti, navdušenje in dobra volja avtorjev ob vsaki preizkušnji. Da. ŽALOSTNA VESELA ŠPANIJA, kot je rečeno v naslovu kratkometražnika Javierja Aguirrea in Josée Marie Llanosa ... Film z neko precizno obliko, ki se bojuje sredi brezoblične ničnosti ... Francisco Regueiro, najbolj tragično jasnoviden v tej generaciji, pravi: »Nismo novi val, smo žalostni val ...«

GRUZIJA

marcel martin

Če govorimo o gruzinskem filmu, moramo najprej omeniti dve slavni imeni, Čiaurelija in Kalatozova. Prvi (roj. 1894) nam vzbuja neprijetne spomine, saj ga z vso pravico lahko imenujemo častilca staliniističnega režima št. 1 in to po filmih PRISEGA, zlasti pa PADEC BERLINA: vendar je prav, če se spomnimo na to, da je bil, še preden je v tridesetih letih zapadel pobožnemu in polizanemu podobarstvu, avtor nekaj dobrih filmov (HABARDA, ARSEN), iz katerih je vel močan dih satire in komedije. Kalatozov (roj. 1903), njegovo pravo ime je Kalatozišvili, je po svojem občudovanju vrednem filmu SOL SVANETIJE iz l. 1930, liričnem dokumentarcu o zaostali pokrajini v Kavkaških gorah, kot umetnik skoraj povsem stopil v ozadje, dokler se ni spet pojavil v prvem planu kot še večji formalist s svojim bleščečim filmom KO LETIJO ŽERJAVI, ki mu je kmalu sledilo NEPOSLANO PISMO: po več kot tridesetih letih se je tako spet vrnil k dokaj barvitemu stilu, polnemu pristrčnega temperamenta, ki je bil zanj značilen na začetku. K tema dvema imenoma moramo dodati še nepoznano ime Nikolaja Šengelaja (1903—1943), avtorja najmanj dveh dobrih filmov, ELISSO (1928) in 26 KOMISARJEV IZ BAKUJA (1933), ki uživa v svoji deželi znaten ugled kot eden od ustvarjalcev nacionalnega filma.

Toda zdaj je že čas, da preidemo k sedanjemu obdobju. Spominjam se, da sem osebno odkril gruzinski film, ko sem pred deseti leti videl NAŠE DVORIŠČE Reza Čheidzeja (roj. 1926). Svojim očem nisem mogel verjeti: odkrival sem sovjetski film, ki ni imel nič ali skoraj nič skupnega z ruskim filmom, reči hočem, s filmom, ki nastaja v Moskvi; veliko bolj me je spominjal na italijanski film, tako zelo je bilo vzdrušje v njem blizu neorealizmu. Na dvorišču stanovanjske hiše v glavnem mestu Tbilisiju, nekdanjem Tiflisu, na mestu, kjer so se srečevali vsi stanovalci, smo prisostvovali vsakdanjemu življenju ljudi, njihovim radostim in razočaranjem, njihovim ljubezenskim doživetjem in prepirom, njihovim opravilom in upom: vseprek so vpili, prepevali, tekali sem in tja! Človek bi dejal, da je v Neaplju; in nad vsem je bila razlita močna mediteranska svetloba, oprostite, kavkaška, zdelo se je, da vliva ljudem neusahljivo življenjsko silo in filmu ritem baleta. Videli smo dva mlada igralca, ki sta danes doma zvezdnika: Georgija Šengelaja, sina že omenjenega režiserja, in Leilo Abašidzé. V letu 1965 je Čheidzé skupaj z Abuladzéjem realiziral OSLIČKA IZ MAGDANE, ljubeč film o nesrečnih pripetljivih oslička pod carističnim režimom: prijeten začetek je bil. Nisem videl njegovih naslednjih fil-



mov vse do filma VOJAKOV OČE, nagrajenega lansko leto na moskovskem festivalu. Simbolično in mogočno delo obenem, zgodba o starem kmetu, ki odide iskat svojega sina na fronto in ga navsezadnje najde umirajočega na cesti v Berlin: ves prvi del, opis življenja na deželi, je zelo lep, k čemer je pripomogla igra igralcev in ta svetloba brez primere, o kateri sem pripovedoval. Nato prevlada v filmu vojno vzdušje in film izgubi del svoje spontanosti, prav tako glavni igralec, presenetljivi Sergo Zahariadze, kar je v prid tu in tam preveč izdelani epsko-patetični plati filma.

Tengiz Abuladze (roj. 1924), korealizator OSLIČKA IZ MAGDALENE, lahko spet svobodno oblikuje v filmu TUJI OTROCI (1958), zelo dobri melodrami v pravem smislu te besede, to pomeni melodrami v smislu številnih italijanskih melodramatičnih filmov. Mimogrede povedano: na teh analogijah z italijanskimi filmi ne vztrajam zato, ker bi predpostavljaj, da se gruzinski film inspirira pri italijanskem, temveč enostavno zato, ker je z ozirom na film Ruske sovjetske socialistične republike približno v istem položaju, kar zadeva inspiracijo in temperament, kot npr. italijanski film z ozirom na francoskega. Iz ljubezni do nekega moškega se mlado dekle odloči postati mati njegovih otrok, ki jih je imel z drugo: tipična tema melodrame, le da jo Abuladze podaja tako verno in kaže toliko žive spontanosti pri slikanju ljudskih četrti Tbilisija, da je film doživel s tem dobresedno preobrazbo. Te kvalitete najdemo ponovno v njegovem novjšem delu JAZ, STARA MAMA, ILIKO IN HILARION (1963), komediji z vojnim ozadjem, v hkrati smešnem in tragičnem delu, kjer še enkrat odkrijemo razkošno lepoto gruzinske pokrajine. Končno je režiser, po naročilu Društva za ohranjanje starih spomenikov, posnel dokumentarec o Svanetiji, tej osamljeni dolini, ki je že pred tridesetimi leti zaslovela s Kalatozovom: medtem je bila seveda zgrajena cesta, ki je omogočila pristop, izboljšale so se življenjske razmere, vendar se zdi, da se stvari niso kaj dosti spremenile.

Tema dvema cineastoma, ki že redno delata v precej znanih, a še vedno razvijajočih se studiih Tbilisija, je treba dodati še druge, Gruzince po rodu, ki pa so najpogostejše delali zunaj svoje rojstne dežele. Najprej Marlena Hucijeva (roj. 1925), avtorja bučnega filma DVAJSET LET MI JE (1965), ki je terjal od njega tri leta dela (spomnimo se, da je bil film v l. 1963 predmet ostrih kritik Hruščeva in poslan nazaj v ateljeje), in ga prištevamo k najpomembnejšim filmom novega sovjetskega filma. Posnet v Moskvi z ruskimi igralci, v zgodbi, ki se odvija v Moskvi, DVAJSET LET MI JE nikakor ni gruzinski film: vendar najdemo v njem sliko prestolnice, ki je tako neposredno resnična in občutena, da moramo ob njej nujno pomisliti na gruzinski način opisovanja Tbilisija; povedati moram, da se je tokrat prvič po filmih dvajsetih let zgodilo, da sem gledal tako avtentične slike Moskve.



SNEŽNA PRAVLJICA, režiser Eldar Šengelaja. Prizor iz filma

Prav isto lahko ugotovimo pri Georgiju Daneliju (roj. 1930), tudi bolj ali manj zunaj domovine živečemu Gruzincu. Njegov prvi film **SERJOŽA** (1960, v sodelovanju z Igorjem Talankinom) je vzbudil pozornost s svojo otroško značilno slikarijo, polno gorečnosti in takta. Toda njegov prvi pravi film **BALADA O MOSKVI** (1964), ki daje presenetljivo sliko o sovjetski prestolnici, je bil pravo odkritje; čeprav je prišel na spored že pred filmom **DVAJSET LET MI JE**, ga je še le potem zasnoval isti scenarist Špalikov: tudi tu je opis ulice in ljudi v njihovem vsakdanjem življenju popolnoma na višini, četud nas delo kot celota razočara. Snemalec je znal ujeti v Moskvi svetlobo, ki dobi v nekaterih trenutkih skoraj meridionalno moč.

Naj predem k junaku dneva, Sergeju Panadžanovu, roj. 1924 v Tbilisiju, ki je po filmskem študiju v Moskvi vseskozi delal v kijevskih studiijih: četudi Gruzinec po rodu, pa je v Kijevu, kjer se studiji imenujejo po Dovženku, podlegel vplivu nepozabnega avtorja ZEMLJE in ga tudi asimiliral. Po neki opazki Čhidžaja, o kateri poroča Georges Sadoul, naj bi bil Paradžanov daleč od »čistega Gruzinca«. Ker mu ne morem postaviti vprašanj, se bom torej omejil le na omembo dvojnega, gruzinskega in ukrajinskega vpliva v OGNJENI KONJI, pri čemer se razume, da si še zdaleč nista nasprotna, temveč drug drugega dopolnjujeta. Samo tako si lahko pojasnimo ta ognjeviti in prekipevajoči temperament, ki vre iz tega čudovitega filma vse od začetka do konca.

Toda po obravnavanju teh bolj ali manj zunaj živčih štiridesetletnikov se moramo lotiti mlade, specifično gruzinske generacije. V prvi vrsti jo zastopata dva sinova že omenjenega Nikolaja Šengelaja; oba imata dobro osnovo, ponavljam, Eldar (roj. 1933) je bil učenec VGIK (filmska visoka šola v Moskvi), nastopil je v desetih filmih, zatem je skupaj z Aleksejem Saharovom zrežiral LEGENDO O LEDENEM SRCU (1957) in SNEŽNO PRAVLJICO (1959). Toda BELA KARAVANA (1964 s Tomazom Meliavo), predstavljena pred dvema letoma v Cannesu, je vzbudila zanimanje zanj: gre za dramatično zgodbo, ki se odvija med pastirji ovčjih čred. Čeprav vsebuje scenarij nekaj malce pretirano patetičnega, je plastična obdelava kljub vsemu mojstrska in mladi režiser je s tem dokazal, da ima popolnoma zadovoljiv čut za prostor in gibanje. Te iste lastnosti spet najdemo v epizodi, ki jo je isti cineast zrežiral za omnibus film STRANI PRETEKLOSTI (1964). Pod naslovom Mikela je uprizoril dramo o starem možu, ki mu je skrivnostna bolezen pobrala četrtega sina, in ki vidi, kako se tudi njegovega vnuka loteva bolezen: nadvse skrbno ga neguje, zažge družinsko hišo, da bi uničil vse škodljive klice, in naredi novo; na žalost se fantek, ki ga je namestil v kočici, da bi ga obvaroval pred vsakim možnim okuženjem, utopi med strahovito nevihto. Tragična in občuteno podana zgodba, prežeta z veliko simpatijo do nastopajočih oseb, krasijo jo prekrasne gorske pokrajine.

Georgij (roj. 1937), mlajši Eldarjev brat, je avtor druge novele v STRANEH PRETEKLOSTI z naslovom Premija. Dogajanje je postavljeno v l. 1905. V pretepu med vojsko in demonstranti neki vojak slučajno ubije delavca: sprožilo se je samo od sebe, kljub temu prejme določeno vsoto v obliki premije: obiskat gre mater žrtve, prosi jo za odpuščanje, ponudi ji dobljeno vsoto, a ona ga napodi. Zdaj odvrže orožje in odide v gore. Zgodba je ganljiva, po izrazu enostavna in močna. Toda Georgij Šengelaja je predvsem avtor filma, po mojem mnenju najbolj presenetljivega gruzinskega filma, kar sem jih imel priložnost videti, ALAVERDOBA, 50 minut trajajočega poldokumentarca (1963) o vsakoletnem cerkvenem prazniku v oktobru, posvečenemu koncu trgatve, v bližini slavne



26 KOMISARJEV IZ BAKUJA, režiser Nikolaj Šengelaj. Prizor iz filma

romanske katedrale Alaverde, 70 km od Tbilisija. Tja pride časnikar, ki nenavadno spominja na Majakovskega (to ni edina zanimivost filma), da bi napisal reportažo. Prisostvuje plesom in popivanju, na konju se podi naokoli, zaptlete v pretep s kmeti. Brez dvoma je to zrežiran film, vendar v stilu filma-resnice: slika je nenavadno lepa (in pokrajina nič manj). Morala zgodbe je, da ljudje dva dni popivajo, »da bi pozabili na življenje«, vse dokler se ne »vrnejo v stvarnost«. Pred nami je odličen film, ki nas osupne in nam razkrije avtorjevo dokaj izvirno in prikupno osebnost.

Georgij je bil igralec (kot njegov brat, zrežiral je kratkometražnik o slikarju Niku Pirosmanašviliju, imenovanem tudi Pirosmani, neke vrste lokalnem Douanieru s prekrasnim »naivnim« opu-

som. Vrednost njegovega dela je bila priznana dokaj pozno, šele potem, ko je v revščini umrl 1918. leta. Da bi tega genialnega neznanca (čigar platna najpogosteje prikazujejo družinske teme, čeprav ne prezira fantastike, izvirajoče iz stvarnosti) pokazali v pravi luči, kot se to zanj spodobi, pripravljajo Georgij Šengelaja, Abuladze in Čheidze barvni dolgometražnik, nekako romansirano biografijo umetnika.

Tretjo epizodo v STRANEH PRETEKLOSTI (ki ne dosega ALA-VERDOBE, a je vendar dober film) je oblikoval začetnik, Merab Kokočašvili, z naslovom Miha. Godi se okoli l. 1920, preden je bila vzpostavljena oblast sovjetov v Gruziji. Je zgodba o dekletu, ki je zaročeno s fantom in je vanj zaljubljeno. Poželi si jo star bogataš in njen oče mu jo hoče za vsako ceno dati ali celo prodati: zaročencu se ugrabitev ne posreči, končno jo posili zaničevani snubec. Za to epizodo, ki je vsekakor enakovredna drugima dvema, sta značilna svetloba in gibanje.

Naj navedemo še eno ime, Lana Gogoberidze (roj. 1930), avtorica dobrega prvenca, ki je sledil večim kratkometražnikom: VIDIM SONCE (1965) — junakinja je slepa deklica in dejanje poteka med vojno v neki vasi v zaledju, kjer, kakšna strahotna in sijajna podrobnost, poštar ne more več delati, ker mora raznašati samo mrtvaške liste na fronti ubitih vojakov; med osebami sta izgubljeni in ranjeni vojak in dezertler zaradi ljubezni; konec vojne prinese upanje, deklica bo kmalu operirana in bo vsekakor lahko srečna s fantom, ki jo ljubi. Ljubek in ganljiv film z dolgimi, z rdečim filtrom snemanimi travellingi, ki dajejo bele slike v sanjski (onirični) atmosferi: formalizem, bodo rekli nekateri, odkritje novega stila, bodo rekli drugi; težko je dati jasno sodbo, a želeli bi bilo, da začne Lana Gogoberidze kar najhitreje s stilnimi, vsebinsko bogatejšimi poskusi.

Fotografija v VIDIM SONCE je podpisana s slavnim imenom: Georgij Kalatozišvili (roj. 1936), Tito za svoje prijatelje, sin Kalatozova: med drugim je snemal BELO KARAVANO in film JAZ, STARA MAMA, ILIKO IN HILARION; je neznansko nadarjen in mnenja sem, da moramo pozdraviti v njem enega od tistih, ki so največ prispevali k plastični lepoti mladega gruzinskega filma. V tej pohvali ne smemo pozabiti na njegove kolege: Saša Rehviašvili, snemalec Mikele in ALAVERDOBE, in Žia (Gia) Gersamia, ki je posnel Miha.

Ko zaključujemo bilanco mladega gruzinskega filma, bom navedel še imeni Otarja Jozelianiija, avtorja LITINE, zelo slovitega in humanističnega kratkometražnika o delavcih v jeklarni, in Mihajla Kobahidzeja, režiserja ŽENITVE, malega nemega in smeh vzbujajočega filma. Inspiracija za ta film so bile sanje nesrečnega razočaranega snubača. Ti dve imeni si velja zapomniti, sicer pa tudi vsa ostala.

festivali

BENETKE 67

filmi in problemi

rapa šuklje

Povejmo takoj v začetku: kot Cannes, Moskva, Pulj ali Pesaro so Benetke predvsem **festivalsko** doživetje. Tako je, kot bi s škarjami zarezale v živo telo sodobnega filmskega ustvarjanja in ga za trenutek razgrnile v prerezu — z vsem, kar v njem kipi in se meša, krepeni in se kristalizira — da je skupni vtis veliko več kot vsota prikazanih filmov: nekakšen zmnožek dosežkov in stremljenj, filmskih realizacij in umetniških osebnosti in pa problemov in preokupacij današnjega dne. In tisto, kar so povedale letošnje Benetke v celoti, je presunljivo enosmiselno. Videti je, da je film ta trenutek v prvi vrsti umetniško sredstvo za izpovedovanje sveta, najodzivnejša in najmočnejše mobilizatorska umetniška zvrst, ne samo glede političnih tem, kjer je ta njegova vloga očitna, temveč v kompleksnem zajemanju človeka in družbe. Pritegnil je ustvarjalne talente prve vrste, začel prevzemati centralno vlogo, ki jo je imela, denimo, v 40-tih letih literatura; lahko, da bo kmalu enako močno sooblikoval zavest jutrišnjega intelektualca, kot sta vplivala na sodobnika s svojimi umetniškimi deli

Sartre in Camus.

Značilno; oba velika prijatelja in nasprotnika iz vrst »eksi-stencialistov« sta se dejansko znašla na letošnjih Benetkah: Camusovega TUJCA je v film prelil Visconti in Sartrov ZID Serge Roullet. Toda tako italijanski mojster kot francoski začetnik sta pri tem

zagrešila v jedru isto napako: prespoštljiva sta bila do svojih avtorjev, prepisala sta ju preveč dobesedno. Viscontija so razen lastnega nagnjenja vezale tokrat zahteve Camusovih dedičev. A ne glede na to: TUJEC je filmsko medel, bremeni ga mrtva teža pomenljivosti »po sili«, zrasla iz sramežljivega ogibanja vsakršnemu dodatku k asketskemu Camusovemu tekstu in iz tega izvirajoče zahteve, naj gledalec ve in razume, ne da bi videl in doživel. Marcello Mastroianni kot tip ne ustreza življenjsko brezbržnemu Camusovemu junaku in resnično zažari samo enkrat: v končnem prizoru z duhovnom (Brunom Cremerjem), kjer ob trčenju dveh ljudi in nazorov iz stiske, osveščanja in izpovedi slednjič zraste trenutek, ko da film slutiti, da gre za eksistenčni problem človeka v svetu, ki ga občuti kot absurdnega, ne pa elegantno melodramo o krivično obsojenem Francozu v slikovitem alžirskem okolju.

Vendar Visconti režijsko nesporno zastavlja »od zgoraj«, s perspektive ustvarjalca; nasprotno pa skuša Serge Roulet rešiti problem Sartrovega ZIDU z novorealističnimi prijemi, tako da stopi v korak z junaki zgodbe, španskimi borci, ki so jih ujeli gardisti, in oblikuje delo tako rekoč iz njihove srede. Sartre, ki sta mu Roulet in njegov film pri srcu, je prišel osebno na festival podpret svojega mladega varovanca; postal je prva »zvezda« festivala (kje so časi, ko je šla taka vloga Marlene Dietrich ali Gini Lollobrigidi!) in navdušil novinarje in kritike na tiskovni konferenci. Toda ko je izzval vprašanje, kaj mu je na filmu najbolj všeč in odgovoril, da je to časovna perspektiva — pogum mladega režiserja prikazati vsaj nekatere prizore v njihovem dejanskem trajanju in tako prisiliti gledalca, da občuti težo vsakega trenutka posebej in pritisk vseh skupaj — je veliki mož prezrl, da Rouletov ZID ni »happening« in gledalčeva soudeležnost ni niti približno zadosti živa, da bi izpolnila minute z rastočo tesnobo; na njeno mesto se prikrade dolgčas. Tako prebijemo navsezadnje z ujetniki v polmračni celici turobno poldrugo uro nesporazuma — četudi nesporazuma na visokem nivoju.

Tisto, kar se realizacijama po Sartru in Camusu žal ni posrečilo, pa je v dokajšnji meri uspelo nekaterim drugim filmom:

ujeti živí utrip časa še v nastajanju.

Pri tem mislimo v prvi vrsti na dela mladih ljudi, predvsem na **opere prime**, ki jim je v letošnjih Benetkah veljala prav posebna skrb. Očitno se direktor Chiarini zaveda, da imajo »mladi zmerom prav«, ker je njihova resnica jutrišnjega dne. »Mladi« so to pot pomenili generacijo z rojstnimi letnicami 1930-40 (če odštejemo »klasika« Godarda, rojenega leta 1930); in festival je dokazal, da je to izredno temperamenten, odziven, sprejemljiv in hkrati nesentimentalen rod, ki se ne zadovolji s preprostimi odgovori,



PÉKIN 10 INFORMATION

Il faut aller rencontrer les...

En l'honneur de Mao Tse Tung...
à l'occasion de...

Grand prix...
A l'occasion...

predvsem pa širi teren svojega zanimanja na ljudi in skupine, ki jih je puščala umetnost (in z njo vred morda človeška zavest) dolgo ob strani. Formalnih iskanj je v njihovem opusu razmeroma malo; videti je, da se je po »udaru« francoskega novega vala, po tistem, kar so prinesli Vardova, Resnais, Godard in Truffaut, izoblikovala filmska govorica, s katero ravna avtorji 60-tih let brez težav in jim zadošča za izražanje in sporazumevanje. Da, dopolnjujejo so celo z vsem, kar je pred tem odkril italijanski novorealizem, in so Francozi, v prizadevanju rešiti filmskega junaka iz duševnih klešč socialnega konteksta, namenoma opustili. Socialno opredelitev in iz nje izvirajoča vprašanja pojmuje mladi rod kot samoumevna; gre mu — pavšalno povedano — za nekaj drugega: za

problem človeškega dostojanstva kot eksistenčni problem.

Za to, da človek ne živi samo od kruha.

Ton je nakazal Anglež Anthony Harvey s svojim DUTCHMANOM, usodnim simboličnim srečanjem med nenasitno pohotnim belim dekletom (Letečim Holandcem) in fantom iz vrst črnske inteligence. Podlago filmu je dala enodejanka voditelja ameriškega gibanja »Črne sile« Leroia Jonesa in razen odlične — s kupo Volpi nagrajene — igre Shirley Knight je presunila kristalna čistost realizacije. Dogajanje je strogo uokvirjeno v en sam prostor — notranjščino vagona podzemске železnice — in leži v celoti in ramah dveh igralcev. Edini oddih nudi nekaj bežnih posnetkov postajališč in predorov podzemске — bleščeče nočnih in praznih — z daljnimi asociacijami na de Sicovo POSTAJO TERMINI. In v tem skopem prostoru in v času 55 minut, brez vsakih pomagal razen dialoga in inventivne kamere, se odvije film, ki učinkuje kot udarec — oglušujoč udarec, od katerega si ne opomoreš do konca festivala. Nedvomno je svoje prispevala aktualnost teme — Jones je s preroškim očesom strmел v čas, ko bo treba dati obračun za vse, kar se je »črnemu bratu« v Ameriki zgodilo — toda še močnejši je bil splošnejši, da, univerzalni podtekst: seksualna igra, ki črpa svojo draž in okrutnost iz dejstva, da se eden izmed partnerjev lahko poigrava z drugim kot kobra s kuncem in igra na klaviaturi njegove prizadetosti in ranljivosti brezbrizno in brezsrčno do najzadnjih konsekvenc, do konca.

Ob DUTCHMANU je bil prvenec Francoza Christiana de Chalonge o portugalskih prebežnikih v Francijo za boljšim kosom kruha O SALTO (Skok) skoraj krotak, četudi ta brezkompromisno pošteni, z novorealističnimi prijemi speljani film ne pogošča ne udarne sile ne pronicljivosti. Kamera pozna celo v najbolj trpinskih trenutkih zanosno lirične odtenke upanja in spet in spet je kruh prebežnikov bolj grenak kot skop, ko spoznavajo, da je vse, kar ceni in plačuje tuje okolje, njihova uporabnost, ne pa človeškost.



CIAO Američana Davida Tuckerja je zgodba ženske srednjih let, Američanke italijanskega rodu (Corina Magueranu v zelo zapazeni vlogi) in enega dneva njenega življenja: dneva, ko se bo iz bolnišnice vrnil mož, ki ji je bil s svojo trmo in tiranstvom zagrenil polovico življenja in se ji bo zdaj zrušil z vso težo na rame kot brezmočen invalid. Strašna brezizhodnost njenega položaja, upor, ki jo pripelje na rob pobega — pa spet nazaj v verige dolžnosti, vse je zajeto v najpreprostejšo, povsem nepatetično vsakdanjost, v kateri se dogaja toliko skritih tragedij.

Tucker je šel med mladimi najdlje v odrekanju vsaki »učinkovitosti«, tehnični ali igralski; Italijan Tinto Brass najdlje v drznem eksperimentiranju s kamero in kaleidoskopično gradnjo zgodbe: S SRCEM V GRLU je film, ki je po tehnični plati vreden — barvni — naslednik nepozabnega KNACKA, in samo za kanec več prizadetosti, pa bi režiser, ki razpolaga z bogato zakladnico inteligence, domišljije in humorja, napravil pomemben film. Toda S SRCEM V GRLU je delan z levo roko v vseh pogledih, razen v tehničnem. Je sicer otrok ljubezni, toda ljubezni ene same noči — nič v njem ne velja dlje. Bleščeče pa je dokazal, da filmske možnosti še zdaleč niso izčrpane in je tudi filmska govorica še v nastajanju — nemara se bodo z njo sporazumevali ljudje 70-tyh let.

Namenoma smo si za konec »mladih« prihranili vse tri Nemce: izvrstno so se vključevali v podobo letošnjih Benetk, hkrati pa izrazito dopolnjevali

tisto, kar vemo o »novem« nemškem filmu,

njegovih temah in obsedenostih. Največji uspeh je nedvomno dosegel Edgar Reitz s svojimi JUŽINAMI, godardovsko pripovedovano zgodbo zakonskega para, pri katerem ženska-samica v izpolnjevanju svojega »naravnega poslanstva« kot pajčica do kraja pogoltna moža. Reitz je civiliziran zahodnjak in se zato ne zadovolji s preprosto filozofijo pokoravanja zakonom narave. Pri njem je nekdo »kriv« tega, da mož bremena številne družine psihično kratko malo ne prenese več; in neposredno obtožena je »družba«, ki vzbuja v ženski napačne ideale in jo vzpodbuja v gojenju njene živalskosti namesto človeškosti; ni pa nobenega dvoma, da se je Reitz vsaj polovico svoje lekcije naučil pri Nietzscheju. Kakorkoli že: JUŽINE so dobile nagrado med prvenci in spričo zanimive nenavadnosti problema in suverene filmske obdelave (odlično kamero je prispeval Thomas Mauch) nagrada ni bila čisto nepravilna. Seveda pa je »godardovska« govorica Reitzja pač Godardova govorica od predvčerajšnjim.

Druga dva nemška prispevka sta bila od žirije in kritike nekoliko po krivici odrinjena. Tako barvno TETOVIRANJE Johannesa

Režiser Puriša Dorđević spremlja igralki svojega filma JUTRO na preimero na letošnjem Mednarodnem filmskem festivalu v Benetkah. Na njegovi levi je Milena Dravić, na desni Neda Arnerić. (Fotografiral Joco Žnidaršič)



Schaafa kot SLED NEKEGA DEKLETA Gustava Ehmkeja sta zanimiva in predvsem značilna filma. Oba odlikuje zelo dobra kamera (Wolf Wirth in Egon Mann), pa to je splošna lastnost nemškega filma; in oba moralna resnoba, družbena občutljivost in — kar je več — občutljivost za ranjeno človečnost, tudi če rane na površju ni videti. Ehmkejeva junakinja je mlada shizofreničarka, ki hodi skoz naš svet v svojem posebnem svetu — nepoznana, površno izrabljana, v glavnem pa brezbrizno odrinjena od družbe, ki v svojem »zdravem« obstoju prav gotovo ne krije dragocenejših meril, kot jih v svoji čisto subjektivni, prezrti resničnosti odkriva bolno dekle. Schaafov junak je še bolj boleč, ker je pogostnejši in agresivnejši: fant, čigar individualna inteligenca ni presunljiva, četudi nikakor ni pod normalo, njegov moralni kodeks pa je kodeks primitivnega človeka v plemenu, predpubertetnika v »klapi« (in ta kodeks mu živahno podpira »družba« s stripi, filmsko plažo in precenjevanjem »teenagerjev«) in ga življenje oblikuje najprej v poboljševalnici, potem pa v premožnem domu pridobitnika, ki mlademu človeku ne zna dati nobenih vzorov, da bi nadomestili džungelski imperativ preživetja, ki ga je bil prinesel s seboj. Zakaj medla tolerantnost današnjih štiridesetletnikov, ki kot bi spričo propada svojih mladostnih idealov skušali najti v mladih vodila še zase, vzbuja v tako preoblikovanem junaku lahko kvečjemu negotovost in strah, pa občutek neznosne zapredenosti v mrežo besed in konvencij. In rešitev iz tega je zanj samo v nasilju. Vsi itrije, Reitz, Ehmck in Schaaf so v »usodnosti« zla, ki razjeda njihove junake, značilno nemški. Toda konec koncev je odkrivanje problemov za umetnika hvaležnejša naloga kot iskanje rešitev; tisto prepušča večinoma moralistu.

Opazovalci, ki prisegajo na doslednost — tudi za ceno življenja — so letošnjemu beneškemu festivalu lahko marsikaj očitali. Res je, da je ne glede na to, da je žirija — pod predsedstvom Alberta Moravie — v kar največji meri ustrezala intencijam »novega« festivala pod Chiarinijevim vodstvom, in ne glede na krepko poseganje samega direktorja,

prišlo do vrste kompromisov.

Najbolj boleč je bil tisti, zavoljo katerega ni bil prikazan noben film o Vietnamu — tudi ne znameniti protest 10 francoskih avtorjev (od Godarda in Resnaisa do Leloucha in Malla), katerih prispevke je Chris Marker zliil v enoten film z naslovom DALEČ OD VIETNAMA. Tako na festivalu, ki se je kar kresal od aktualnosti, eden izmed žarečih problemov sodobnosti ni bil navzoč — ali, pravzaprav, je bil prisoten samo posredno. Jasno je namreč, da tako ali drugače mimo Vietnama ni šel niti en film, ki je prikazoval današnji dan.

Toda če smo videli razmeroma malo Vietnama, pa je bila **presunljivo močno prisotna Kitajska**, se pravi, tisto, kar začenja pomeniti privrženost skrajnostim in



Film **PREKUCUHI**, režiserja Paolo in Vittorio Taviani. Na sliki Marija Toci-nowsky in Lidija Jurakić

strah pred njimi v življenju sodobnega človeka. Spet je nakazal pot eden izmed »mladih«, četudi se osemindvajsetletni Marco Bellocchio, avtor filma **KITAJSKA JE BLIZU**, nikakor ni predstavil s prvencem, temveč že z drugim, izpovedno do kraja zrelim dolgometražnikom. Kitajska je v njegovem žlahtno ironičnem komentarju o političnem življenju sodobne Italije samo tisti bav-bav korumpiranih buržoaznih strank, s katerim se igrajo mlajši bratje raznih »socialističnih« poslancev predvsem zato, ker je taka igra dražljivo nevarna, razburljivo skrajnostna in ker z njo nasprotujejo starejšim. Sicer pa je **KITAJSKA JE BLIZU** film o intrigi dveh proletarskih nameščencev gosposkega doma, da bi se zravnala z gospodarji — in s tem simbolična slika prodanosti nekega tipa »socializma«, ki ga je v Zahodnem svetu več kot preveč: tistega, ki je zamenjal ideale za materialne prednosti. **KITAJSKA JE BLIZU** je izpovedana s podobnim filmskim jezikom, kot, denimo, **ROKE NAD MESTOM**; toda

ironični podtoni so dosti močnejši in predvsem je Bellocchio stisnil tako rekoč vse dogajanje v krilo provincialne grofovske družine in tako brez napore izpričal »familijarnost« italijanskega političnega dogajanja in to, kako nujna bi bila simbolična »Kitajska«, da bi napravila red — seveda pa »Kitajska« v rokah mlajših grofovskih bratov.

Bellocchio je bil pronicljiv in zabaven; Godardova KITAJKA pa je na široko odprla vrata polemiki in razpravi. Nobenega dvoma: tudi velikemu mojstru mlade Francije je »Kitajska« predvsem pobuda (izgovor?) za prikazovanje duha in stisk domačega človeka, francoske mladine; in nekaj rešitev, ki si jih privoščijo, je površnih in zunaj samega filmskega konteksta nesprejemljivih. Godard se takrat znova — kot že pri NOREM PIERROTU — izraža v barvah; in lepa serija živordeče vezanih Maotsejevih knjig pri tem nima najmanjšega deleža. Sicer pa je pred nami pet mladih ljudi: študent ekonomije, ki ga »desni« komunisti pretepajo zavoljo »levičarskih« izpadov, študentka filozofije, ki hoče svoja teoretična spoznanja pri priči prenesti v prakso; slikar; igralec; podeželsko dekle, napol služkinja, napol prostitutka. Skupaj predstavljajo Maoistično skupino v srcu Pariza, ki se s predavanji in študijem pripravlja na udar. Izpovedi v bližnjem posnetku; cela vrsta napisov, podob revolucionarjev in žrtev revolucij, pa tudi stripovskih juaških »nadljudi«; nekaj »odtujenih« pogledov v Godardovo filmsko delavnico, nekaj prizorov, v katerih zaživi film s svojim tradicionalnim časom; in kot višek vsega prizor, ki ga občutimo skoraj kot dokumentarnega: dialog med Veronique in pisateljem Francisom Jeansonom o humanosti, terorizmu, upravičenosti in možnosti revolucij. Noben izmed teh prijemov pri Godardu ni nov, nova je kvečjemu brezskrbna vedrina, s katero niza maloštevilne in heterogene elemente, ki bi sami na sebi komaj zadoščali za šibek televizijski poskus spregovoriti o »političnih skrajnostih med francosko mladino« v filmu, ki mu ne manjka ne čara ne udarnosti. Godard je do kraja pometel s predsodkom, da bi smel velik režiser ustvarjati samo maloštevilne umetnine. KITAJKA ni niti od daleč podobna navdihnjeni drznosti NOREGA PIERROTA, tej doslej nedvomno najbolj divji, najbolj napadalni in presunljivi filmski podobi do kraja absurdnega današnjega sveta. Bližja kot umetniški sintezi je publicistični analizi; junaki so teze, ne ljudje, in abstraktni problemi prevzemajo mesto živega življenja. Je pa film, ki zadene danes v polno — pa četudi samo zato, ker Godard pač o temi KITAJKE še ni spregovoril dokončneje besede.

Godard je v več kot enem pogledu most med »mladimi«, ki se tipljejo prek družbe — s katero se ne indentificirajo — do človeka, in ga najdejo najpogosteje v odrinjenju; pa med srednjo



generacijo, ki ne more zapirati oči pred dejstvom, da živi v družbi, je nemara celo njen vodilni sestavni del, pa se na vsakem koraku **spopada z zapletenostjo in pogosto nezdružljivostjo družbenih zahtev in zahtev človekove intimnosti.**

Madžar Zoltan Fabri je v filmu PO SEZONI obnovil v duševnosti danes penzioniranega lekarnarja edino zares podlo dejanje, ki ga je bil storil v življenju: iz strahu, koristoljubja in nepreboljenih erotičnih sanj je bil izdal nacistom dva Žida; zdaj bi hotel biti za to kaznovan, da bi našel svoj mir. Film se mojstrsko začena s šalo prijateljskega omizja, ki lekarnarja »potegne«. Iz karikature preide v surrealistično nočno mōro in jo razreši v treznem realizmu — pri čemer pa niso vse sestavine zadosti močne in ga posebno surrealistična izda. Odlična NEVESTINA NOČ Čeha Karla Kachyne žal spominja na MATER IVANO ANGELSKO; je pa monumentalno izpovedana tragedija kolektivizacije neke vasi — izpovedana z mešanico simbolov in realizma, ki je za podobno ubranega duha neustavljiva. Edino, kar je filmu s formalne plati mogoče očitati, je, da je eklektičen — toda v najbolj žlahtnem pomenu besede.

Eklektičen in pretenciozen in surov je bil tokrat tudi Niko Papatakis s svojo grozno — in neokusno — grško balado PASTIRJI PUNTA. Pričakujemo lahko, da se bodo našli ocenjevalci, ki bodo okrutno divjost tega filma proglasili za »veliko«; tisti pač, ki jim velja surovost sama na sebi za pozitivum. Bolgarski OBVOZ Griše Ostrovskega so prikazovali zunaj konkurence in je minil skoraj nezapažen. Tradicionalna zgodba o srečanju med dvema ljubimcema po dvajsetih letih (s tako rekoč obveznimi retrospektivami) je izpovedana v korektnem, dovolj modernem filmskem jeziku. Bolj pretresljivo je bilo, da ni napravil nič večjega vtisa prispevek, na katerega so Angleži krepko računali: HIŠA NAŠE MATERE neuradnega začetnika njihovega »novega vala«, Jacka Claytona. Film se odpira s svojevrstno situacijo: sedem otrok ostane po materini smrti popolnoma samih v družinski hiši. Da ne bi prišli v sirotišnico, zataje materino smrt. S tega izhodišča pa Clayton ne razvije nekakšne inačice GOSPODARJA MUH, temveč običajno srhljivo v barvah. Razočaranje festivalskih gostov je izpričal Bronasti osat, ki ga je dobil Clayton kot najbolj nesimpatična osebnost festivala; ne glede na svoje osebne lastnosti, je nedvomno dal enega od najbolj nesimpatičnih filmov.

Nasprotno je bil DRUŽINSKI POGLAVAR Nannyja Loya, čeprav tudi tradicionalno uokvirjen, tudi v barvah in tudi za pol koraka v komercialnosti, zelo simpatično delo. Sicer se je sukal spet v tako imenovani familijarni tematiki, ki se je zdela nekaterim za letošnje Benetke značilna (rajši bi rekli, da sega zapletenost današnjega sveta pač tudi v družino; da, prav tamkaj se bijejo nekatere temeljne bitke), in operiral z »zvezdniki« (Leslie Caron in Nino Manfredi; pri Claytonu Dirk Bogarde!), toda razen konca —

pa še ta ni bil neupravičen, samo pričakovan — je kompleksno in inteligentno zajel življenjske probleme današnje Italije — bolje: generacije zdajšnjih štiridesetletnikov meščanskega rodu in intelektualnih poklicev — vključno s položajem italijanske ženske, ki prav gotovo ni zadnje med tamkajšnjimi socialnimi, psihološkimi in političnimi vprašanji.

Podobno inteligentno, pa manj spravljivo, vehementneje, zanimiveje in — žal — oblikovno manj čisto, se je današnje Italije in življenja prebujenega intelektualca v njej lotil bratovski par Paolo in Vittorio Tavianni v filmu PREKUCUHI. To je pravzaprav omnibus prepletajočih se zgodb štirih družabno »nesprejemljivih« ljudi — lezbijke, terorističnega revolucionarja, anarhistično čutečega zaraščenca in nevrotičnega umetnika — katerih edina stična točka je, da se vsi udeleže Togliattijevega pogreba. Brata Tavianni govorita razločneje Italiji kot svetu in njun film je neenakomeren. V najboljših prizorih — posebno okoli pod normalo velikega razočaranja filozofa in fotografa Ermanna — pa je nepozaben.

Brata Tavianni sta spet na robu med »mladimi« in srednjo generacijo in njun film presunljivo zajema iz problematike obeh; Pier Paolo Pasolini, razen Godarda a priori najzanimivejši predstavnik srednjega rodu v letošnjih Benetkah, pa s svojim KRALJEM OJDIPOM stoji čisto ob strani. Ne da filma ne bi hotel pripeti na probleme sodobnosti, saj se začinja in končava v naših dneh. Toda kljub obetajočemu začetku in končni alegoriji slepega »Ojdipa«, ki piska na svojo svirel najprej na cerkvenem pragu, nato pred fabriškimi dimniki in nazadnje sredi brezbrizne narave (alegorijo je moral Pasolini razložiti ustno in nima s filmom nobene zveze), gre kratko malo za preinterpretacijo starega Ojdipa, ki pa razen naslajanja na cvetoči moškosti Franca Cittija in nekaterih lepih posnetkov, nima moči. Če, seveda, odklanjamo »moč« takih prizorov, kot je npr. prenašanje živega dojenčka z zvezanimi rokami in nogami na sulici (v Maroku, kjer je bil film posnet, so ga verjetno dobili poceni) in nekaj drugih okrutnosti. Navdih za uporabo sodobne folklore (in antičnih razvalin) v okviru grške tragedije je dobil Pasolini bržčas pri Cacoianisovi ELEKTRI; toda vse, kar je bilo tamkaj pristno, je tu zlagano in zneseno na kup kot sračje gnezdo: maroški ljudje in razvaline, romunska folklorna glasba, italijanski (in en angleški) igralci, kostumografija »nedoločno barbarskega«. Lagali bi, ko bi ne priznali, da je na primer prizor v Delfih ali tisto, kako ubije Ojdip očeta, nekaj prizorov ljubezni z materjo in tesnobe vladanja, odlično postavljenih. Toda kjerkoli bi se morala Ojdipova zgodba poglobiti, kjerkoli pri antični tragediji nastopa duh, ne pa reakcije telesa, Pasolini odpove — pomaga si z napisi nemega filma, z eksotiko in nasiljem.

Ko so tako po vrsti vsi »veliki« beneškega festivala dali manj, kot smo pričakovali (mimogrede: zunaj konkurence je bila prikazana še Bressonova MOUCHETTE, zelo čist film v znani mojstro-

vi maniri, po tematiki pa nekakšna variacija na BALTHASARJEV motiv izigrane nedolžnosti) in tako rekoč neznani talenti veliko več, pa je spregovoril še stari silak Bunuel in izpovedal modrost najstarejšega rodu:

Iepoto in muko tega, da si človek.

Njegova LEPTICA DNEVA (Catherine Deneuve v filmu po romanu Josepha Kessla), na prvi pogled pogošna zgodba mlade žene »višjega srednjega stanu«, ki ji življenje ne nudi dovolj raznolikosti in se zato zgublja v sanjarijah, je v resnici navdihnjena podoba »surrealističnega« v človeškem obstoju, blodnjak naših sanj, želja in dejanj, da se »resnično« in »neresnično« spaja v nerazrešljiv voz in postaneta »prav« in »narobe« samo šibko utripajoči prometni znamenji, ki ne pomenita ničesar zunaj relativne varnosti za tistega, ki se ju drži. Bunuel ne moralizira, temveč seže naravnost po živo utripajočem srcu in ga gleda s čudečo se naivnostjo otroka in genija. Njegova plavolasa Severine je prikrita mazohistka. Ali jo to zares ali samo v domišljiji privede v »hišo veselja« gospe Anaïs, kjer se vdaja podnevi tujim moškim, da je zvečer lahko srečnejša in toplejša v moževem objemu? Ali je kočija, ki jo pelje k perverzному vojvodi, resnična ali stkana iz njenih sanj? Na nobeno vprašanje ne dobimo enosmiselnega odgovora. Razen na eno: brez vsakega filozofiranja je Bunuel odgovoril na filozofsko vprašanje, kaj opredeljuje človeka: po njegovem ga razen »dejanj« eksistencialistov opredeljujejo še vse njegove skrite možnosti. Svet je za Bunuela mnogodimenzionalen; in človekovo spoznanje sega komaj do zunanjega roba.

Po Bunuelovi simfoniji barv, čustev, misli in čutnega uživanja je komaj še mogoče govoriti o kakem filmu; vendar

mimo Dordevičevega JUTRA ne moremo.

S kupo Volpi, ki jo je dobil Ljubiša Samardžić kot najboljši igralec letošnjih Benetk za vlogo v JUTRU, se je mesto tega filma v celotnem sklopu festivala seveda bistveno spremenilo. Pred tem je bilo JUTRO deležno sicer številnih priznanj, vendar razmeroma skromne pozornosti, ki jo kritiki v nabitem festivalskem programu odmerjajo filmom »drugega reda«; že zato, ker je doživelo projekcijo samo popoldne. Razmeroma številni italijanski novinarji, ki obiskujejo tudi puljski festival, so ga pravilno ocenili v sklopu Dordevičeve trilogije o vojni: kot najzrelejše in hkrati najbolj razočarano delo ustvarjalca, ki gleda na svoj mladi idealizem s perspektive spoznanj zadnjih dvajsetih let in čigar okrutna liričnost je do kraja svojevrstna in »avtorska«. Drugi so skušali z manj sreče uvrstiti JUTRO med »novi val« mladih socialističnih držav in so vleкли paralele s Čehi in Poljaki, pa tudi s tistim, kar



Film SKOK, režiser Christian de Chalonge. Na sliki Marco Pico

so v dobi odjuge povedali o svoji medvojni in povojni stvarnosti Rusi. S Samardžićevo nagrado pa je dobilo JUTRO mesto, ki mu je na tem festivalu v resnici šlo: kot eno izmed zelo zanimivih del srednjega rodu, katerega spoznanja in umetniška govorica so danes jeziček na tehtnici sodobnega filmskega ustvarjanja v svetu.

novi sad 1967

lov in ribolov

Konec septembra se je v Novem Sadu končal prvi mednarodni festival filmov na temo lova in ribolova. Manifestacija je bila organizirana na pobudo Komiteja za šport in turizem iz Ljubljane kot ena izmed 24 satelitskih prireditev velike mednarodne razstave Lov in ribolov.

Za površnega opazovalca je lahko ideja o festivalu s takšno tematiko precej nezanimiva. Zdi se mu namreč, da lahko festival postane nekakšen mali lovsko-ribiški tečaj za začetnika. Takšen vtis pa je, kot rečeno, močno površen. Novosadski festival je pokazal, da avtorji, ki ustvarjajo filme na temo lova, redkokdaj težijo k temu, da bi bili didaktični in za vsako ceno poljudni. Večina avtorjev doživlja lov kot človekovo akcijo, eno tistih dejavnosti, ki že od nekdaj manifestirajo človekovo težnjo premagati naravo, postati njen gospodar. In dramatičnost filmov te vrste je pravzaprav v iluziji, da bi človek to težnjo popolnoma realiziral. Zaradi takšnih izhodišč so najboljši filmi, prikazani v Novem Sadu, nemara najbližji klasičnemu dokumentarcu, kakršnega sta izoblikovala Flaherty in Grierson. Zaradi tega ti filmi sicer prikazujejo lov, v središču pozornosti avtorjev pa je človek; bodisi človek v svojem socialnem okviru ali človek kot del prirode. Nikakor, oziroma le redko, zgolj kot lovec — športnik. Zaradi tega ne bi bilo odveč, če bi organizatorji za prihodnji festival, čez dve leti, priredili retrospektivo klasičnega dokumentarca, ki bi zamenjala letošnjo, posvečeno Waltu Disneyu. Še bolj kot pri ameniškemu mojstru bi namreč potrdili veliko sorodnost svojega festivala s težnjami, ki jih je zlasti Flaherty tako uspešno in tako vztrajno uveljavljal.

Seveda veliko filmov ne dosega tako zastavljenega kriterija. Veliko število filmov je izrazito instruktivnih, didaktičnih in precej naivno turistično propagandnih, vendar pa sta tako selekcijska komisija kot žirija, ki ji je predsedoval znani jugoslovanski režiser Vatroslav Mimica, težili za tem, da poudarita vrednost tistih del, ki presegajo ozko zastavljeno temo — lov in ribolov. In prav gotovo je del uspeha v tako zastavljenem konceptu.

Žirija je podelila tri glavne festivalske nagrade — zlato, srebrno in bronasto srno, delo kiparja Jovana Soldatovića, francoskemu filmu Kitolovci režiserja Maria Ruspolia, jugoslovanskemu filmu Lisica Branka Marjanovića in svojevrstni poljski baladi o iz-

gubljenem bizonu — Tam, kjer je gozd tako širok. Prav ta film bi moral biti po mnenju nekaterih absolutni zmagovalec festivala, zaradi tega pač, ker je avtorjev pristop k temi najoriginalnejši. Razen glavnih nagrad je žirija podelila specialno nagrado Branku Marjanoviću, jugoslovanskemu Waltu Disneyu, za njegove tri filme iz življenja živali, prikazane na prvem novosadskem festivalu. Podeljeno je bilo še veliko nagrad v vseh štirih festivalskih kategorijah. S tem so organizatorji želeli na eni strani afirmirati svojo manifestacijo, po drugi strani pa stimulirati proizvajalce za sodelovanje tudi v prihodnje.

Jugoslovani smo sodelovali z največjim številom filmov. Od približno 25 jih je selekcijska komisija izbrala za predvajanje v konkurenci 13. Ta izbor je bil po mnenju žirije najkvalitetnejši, tako da mu je žirija podelila posebno priznanje kot najboljši nacionalni selekciji. Slovenski film je bil zastopan s Kavčičevimi Ribiškiimi razglednicami, mesto v konkurenci pa bi nedvomno zaslužila tudi Vojko Duletič s svojo adaptacijo Finžgarja — Na petelina ter Mako Sajko s filmom Turnir na Šumiku. Toda, kot vsak selektor se tudi novosadski ni mogel izogniti nekaterim spodrslijajem...

Prvi novosadski festival je nedvomno uspel. Uspeh nemara najbolje ilustrirajo suhe številke. Čeprav satelitska prireditve — je festival pritegnil k sodelovanju kar 22 držav z okoli 90 filmi. Pomemben prispevek k uspehu prireditve pa so dali organizatorji. Redkokatera filmska manifestacija, ne le v Jugoslaviji, je tako dobro organizirana, kot je bila novosadska.

teleobjektiv

MALI PULJ

V drugi polovici oktobra je bil ljubljanski kino »Komuna« prizorišče svojevrstne prireditve, ki jo je organizirala Zveza kulturno prosvetnih organizacij Ljubljane v sodelovanju z našim uredništvom — »Mala Pula«. Prireditve je bila zamišljena kot teden jugoslovanskega avtorskega filma, ki se je uveljavil na letošnjem puljskem festivalu in na številnih filmskih prireditvah v svetu. Skupaj s šestimi najboljšimi filmi smo predstavili tudi film, ki ga je izbralo puljsko občinstvo.

Na programu so bili naslednji filmi:

- »Zbiralci perja« Aleksandra Petrovića
- »Prebujenje podgan« Živojina Pavlovića
- »Breza« Anta Babaje
- »Ljubezenski primer« Dušana Makavejeva
- »Jutro« Puriše Djordjevića
- »Diverzanti« Hajrudina Krvavca.

Predvideno je bilo predvajanje Klopčičevega filma »Na papirnatih avionih«, vendar pa film zadnji trenutek ni bil uvrščen v program, ker je pred prireditvijo doživel redno premiero v Ljubljani.

Ob koncu manifestacije je organizator izvedel improvizirano anketo med tistimi gledalci, ki so si ogledali vse filme, se pravi pred približno tristo gledalci, ki so se abonirali na vseh sedem filmov. Po tem »referendumu« se je ljubljansko občinstvo opredelilo za film »Jutro« Puriše Djordjevića.

Splošni vtis, ki ga je dobro obiskana prireditve nudila je, da lahko novi jugoslovanski film zagreje tudi ljubljansko občinstvo, za katerega velja, da ni preveč naklonjeno domačemu filmu. To so nemara najbolje dokazali uspeli razgovori z režiserji po predvajanih filmih, ki so zbrali veliko gledalcev in sprožili živo razpravo. Zaradi tega lahko upamo, da bo prireditve »Mala Pula« postala tradicionalna manifestacija vsako leto na začetku kulturne sezone.







Anketa sodelavcev ljubljanske televizi-
zije med akcijo. Levo: Režiser filma
Živojin Pavlović, ki se je v oktobru
udeležil premiere svojega filma.





Po predstavi filma **BREZA** sta se razgovora o filmu udeležila režiser filma Ante Babaja (desni) in igralka Manca Košir

Po predstavi filma **ZBIRALCI PERJA** je bil z režiserjem filma Aleksandrom Petrovičem zanimiv razgovor. Na sliki Aleksandar Petrović v družbi urednikov Ekрана. Spodnja slika, levo: Dušan Makajev med razgovorom o njegovem filmu **LJUBEZENSKI PRIMER**.

novo

Filmski ustvarjalci so jesen obrnili sebi v prid in njihove kamere snemajo nove filme. V Ljubljani sta posnela filme Jane Kavčič in Boštjan Hladnik. Prvi film, Nevidni bataljon govori o otrocih v zadnji vojni, drugi, Sončni krik je nekakšna farsa na erotiko v modernih filmih.

Zdravko Velimirovič je po romanu Mihajla Lalića in scenarista Branimira Ščepanovića posnel film Lelejska gora. V filmu igrajo Slobodan Dimitrijevič, Stole Arandelović, Vesna Krajina, Milivoje Živanović in slovenska igralka Anka Zupanc. Zdaj snema Zdravko Velimirovič že drugi film po romanu Mihajla Lalića. Naslov: Hajka.

Tudi makedonski režiser Dimitrij Osmanli je posnel film Jutri bo zopet dan. Scenarij je napisal Jovan Boškovski, sodelovala pa sta še Taško Georgijevski in režiser filma. V filmu igrajo Renata Frajskorn, Zlatko Golubović, Stevo Žigon, Predrag Čeramilac in Petre Prličko.

V Beogradu se je igranega filma lotil dosedANJI režiser dokumentarnih filmov Milenko Štrbac. Njegov film ima naslov V razkoraku, med igralci pa je povabil k sodelovanju Dragomira Bojanića-Gidro, Ljubo Tadića, Jovana Janičijevića-Janačka, Stanislavo Pešić in Ljubišo Samardžića, ki nastopa v filmu kot statist. Za kamero je Milivoje Milivojevič. Film



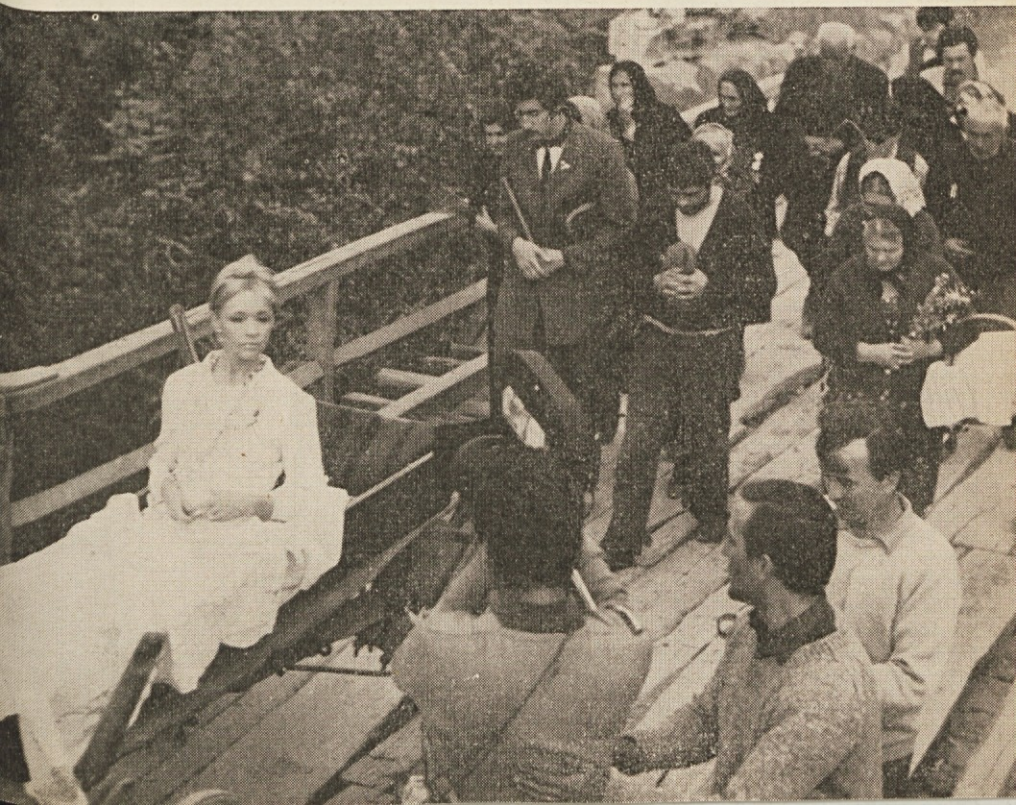
snemajo v okviru Združenja filmskih delavcev Srbije.

Žika Mitrović je scenarist in režiser svojega novega filma Doktor Homer. V koprodukciji Filmskega servisa iz Beograda in Jadran filma iz Zagreba nastopajo Ljuba Tadić, Bata Živojinović, Voja Mirić in drugi. Film snema Branko Ivatović. Film bo v barvah.

Novi film je posnel Kokan Rako-njac. V Divjih seneah igrajo Ljuba Tadić, Jelena Živanović-Žigon in Milan Srdoć. Svoj drugi film je posnel tudi Dragoslav Lazić. V njegovi barvni filmski komediji igra par leta Milena Dravić in Ljubiša Samardžić. Film Sirota Marija snema Milorad Jakšić-Fandjo, scenarij pa sta napisala Gordan Mihić in Ljubiša Kozomara. Znani ustvarjalni tandem je napisal tudi scenarij Džimi Barka, ki ga je začel snemati Živojin Pavlović. Z deležem dvajsetih milijonov sodeluje pri filmu tudi Vesna film iz Ljubljane.

V Bosni je začel snemati Veljko Bulajić. Njegova Neretva bo stala milijardo in pol starih dinarjev in bomo o filmu še obširneje poročali:

Obe sliki sta iz drugega celovečernega filma (tokrat barvnega) Dragoslava Lazića »Sirota Marija«.



simpozij v rjepinu

Rjepino, malo letovišče severno od Leningrada, je bilo (od 22. do 29. julija) letos prizorišče mednarodne svečanosti, na kateri so sodelovali filmski kritiki, publicisti, esejisti in zgodovinarji iz mnogih dežel. Srečanju je dala svečano obeležje tudi osnovna tema simpozija — Oktobrska revolucija in svetovni film. Ozreti se nazaj in ugotoviti, da se je tam, na tleh Oktobrske revolucije pravzaprav rodila neka nova umetnost — to je dajalo mnogim referatom razumljive tone svečane apologetike; vendar so bile prav tako sprejemljive tudi sinteze, ki so to obdobje petdesetih let obravnavale naslanjaje se na revolucionarni duh v smislu prizadetosti in humanizacije filmske umetnosti, tiste filmske umetnosti, ki se razlikuje ne samo od cirkuške zabave, ampak tudi od izrabljenih shem industrializacije in skomercializirane kinematografije. Razumljiv in z veseljem je bil sprejet tudi kritični pogled — to niso bili slavospevi pokojnim umetnikom in preteklim zaslugam — na današnje stanje v sovjetski kinematografiji, kjer se še vedno pojavljajo elementi birokratskega merjenja in usmerjanja.

Dialog, ki je postal včasih precej vroč — čeprav so se vsi nekoliko zadrževali — med nekaterimi sovjetskimi zgodovinarji (Jurenjev, Novogrudskij) in Marcelom Martinom, Manuelom Michelom (iz Mehike) ter Espinosom (Kuba) in kjer so obema platema sekundirali drugi udeleženci, ni privedel do pomembnejših rezultatov. V bistvu je šlo za to, da se prizna tudi mlajšim novatorjem — ne samo novatorjem na tematskem področju, ampak tudi na

področju novega izraza — možnost razmaha; vse pa v imenu kritičnega duha, ki ga je navdihnil prav izvor Oktobra, kot humanističnega načela, katerega osnovni rezultat je svoboda kritike.

Pahljača mišljenj je zajemala vse od svečanih referatov do dvomov o upravičenosti usmerjanja in uradnega korigiranja. Tako so v svojih referatih navajali:

Rostislav Jurenjev (SSSR): »Zakaj daje marksistična estetika prednost vsebini pred obliko? To nikakor ne pomeni podcenjevanja formalnih inovacij, kakor mislijo naši nasprotniki. Pri proglaševanju prvenstvenega pomena vsebine se opiramo na to, da stvarnost, življenje, opredeljuje vsebino umetniškega dela. In da bi izrazila to novo vsebino življenja, mora najti umetnost nove forme. Te oblike pa se ne pojavljajo in menjavajo obenem z vsebino, ampak, praviloma, zaostajajo za njo. Zaradi tega razumemo novatorstvo kot novatorstvo vsebine, ki pa ji sledi tudi novatorstvo oblike.«

Ervin Dertjan (Madžarska): »Vprašamo se lahko, ali pomeni to, da je madžarski film po osvojitvi vplivov Dovženka in Pudovkina s filmi Jancza in Kosze nadaljeval pot Eisensteinovega ustvarjalnega duha, da je prišlo »eisensteinovsko« obdobje? Odgovor bo dala prihodnost. Za sedaj lahko samo ugotovimo, da so se v madžarskem filmu rodili in zaživeli ustvarjalni uspehi in umetniške konceptije velikega mojstra.«

Ljubomir Linhart (Čehoslovaška): »Negative na primer (namesto pozitivov), ki jih sedaj zelo mnogokrat



uporabljajo, je poznal — eksperimentalno in funkcionalno — v svojih filmih že Vertov... Aleksander Dovženko pa je (v filmu Arsenal, 1929, prav zagotovo pa v filmu Ščors, 1939) funkcionalno dramaturško uporabljaj tako imenovani »stop-kader«, danes tako na široko znan.«

Karoly Nemes (Madžarska): »Bitvo enega od poskusov demistifikacije in deheroizacije heroja je bilo pokazati ta lik v človeški polnosti, a ne samo z enega vidika — na primer kot vzglednega in posnemanja vrednega junaka. Junaki v filmu A. Mihaikova Končalevskega Prvi učitelj in v filmu V. Žalakjavičusa Nihče ni hotel umreti hočejo delovati s čustvi, ki so le malo poudarjena: z vztrajnostjo, dvomom, z željo po maščevanju. Na drug način pa postanejo človeški junaki filma Zvoni, odprite vrata Aleksandra Mitte. V njih ni revolucionarne preteklosti, zmožni pa so vzpostaviti človeške odnose.«

Nedelčo Milev (Bolgarija): »Ko je omejil gradivo za svoje raziskave, se je Bazin žal odrekel možnosti analize poskusov sovjetskega filma tridesetih in štiridesetih let. Vendar bi, upoštevajoč osnovo Bazinove teorije, v tem času lahko našli velika dela »opisne metode« in montaže, kot je npr. film Veliki meščan Friedricha Ermlerja. Eisensteinova in Rommova raziskovanja s področja »globinskega« kadra pa so komaj lahko nadomestili Renoirovi in Wellesovi dosežki. Kar pa je še važnejše — v tem filmu sta delovali skupaj in se vzajemno bogatili tisti dve težnji filmskega jezika, ki ju je Bazin tako na silo ločil.«

Stanislav Zvoniček (Čehoslovaška): »Umetnik je prenehal biti tisti oboževani ali preklinjani individuum, ki se je od zunaj vmešaval v družbeni proces. V tisočletjih je lahko izbiral med opozicijo in vlogo dvornega norca. Dvajseto stoletje in proletarska revolucija sta ga vključili v skupino ljudskih intelektualcev, med učenjake, politike, iznajditelje. Revolucija ga osvobaja materialnih skrbi, osvobaja ga mecenskega foruma. Demokratizacija kulture vseobsegajoče širi vrste njegovih bralcev, poslušalcev, gledalcev.«

Regina Dreier-Sfard (Poljska): »Eisensteinova metoda v celoti, še posebej pa na področju asociativne montaže, je vplivala tudi na dokumentarni film v svetu. Avtor antologije Montaža v filmu (Karel Reisz) ugotavlja, da je bil eden najuspešnejših filmov, ki se je naslanjal na Eisensteinovo teorijo, film Basila Wrighta Pesem Ceylona.«

Boleslav Michalek (Poljska): »Domača ves povojni poljski film je bil pod vplivom estetike. Ne vedno neposredno, toda način, s katerim se je loteval razumevanja človekove usode, kako je skušal razstaviti v sestavne elemente zgodovinske sile, ki določajo človeško bit — v tem vidim bistveni vpliv Oktobrske revolucije in revolucionarnih klasikov.«

Ninna Hibbin (Anglija): »V Angliji je imel sovjetski film mnogo različnih vlog, vplival je na razne načine. O neposrednem vplivu sovjetskega filma na delo angleških filmskih umetnikov bi lahko napisali knjige... Konceptijo filma je dvignil na raven umetnosti, imel je odločilno vlogo v boju proti reakcionarni politični cenzuri... Ogromne množice ljudi je seznanil z idejami in uspehi socializma.«

Satiš Bahadu (Indija): »Na koncu se ponovno lahko sklicujem na Eisensteina, ki je v svoji analizi japonske kulture (Nepričakovano, 1928 in Filmski princip in ideogrami, 1929) opozoril na načelo montaže, ki temelji na japonskem gledališču, slikarstvu in poeziji. Indijska nacionalna poezija, poetična zvrst gazele v jeziku urdu, tradicionalno indijsko slikarstvo Radžputane, plesna drama Kathakali in prenekatere druge tradicionalne oblike indijske kulture prav tako vsebujejo dragocene elemente načel montaže.«

Sergio Cecchini (Italija): »Sovjetski film ima zagotovo velikansko, neponovljivo zaslug: prisilil je namreč ne samo italijansko, ampak vso svetovno kinematografijo, da je pri bogatenju forme in vsebine storila korak naprej. Rečemo lahko, da svet po Oktobrski revoluciji ni več tak, kot je bil prej. Ravno tako lahko trdimo, da je po velikih sovjetskih filmskih umetnikih tudi film postal nekaj drugega.«

Manuel Michel (Mehika): »Zdi se mi nujno opozoriti na nekatere nevarne momente in pogoste napake, lastne filmu, ki teži k revolucionarnosti. Poleg demagogije in nekega naivnega pacifizma se pojavljajo še konformizem, dogmatizem, idejni shematizem in formalizem. V vse te zasede pogosto padejo tudi najboljše želje narediti idejno usmerjen film.«

Marcel Martin (Francija): »Osebo bi rad prečital v kakšnem članku kateregakoli sovjetskega kritika ali zgodovinarja razlago umetniških zablod, značilnih za čas kulta osebnosti... Na žalost moram ugotoviti, da tradicija dogmatizma še vedno živi: filmski umetniki niso mogli in se niso opogumili uničiti tabu, ki ga je ustvaril prejšnji sovjetski film. Še vedno mislijo shematsko, ustvarili so celo goro skrajne sektaških klišejev, umetniških in ideoloških. To velja tudi za filme, kot je Prolog, še bolj pa za filme Optimistična tragedija in Križarka Aurora. Ti filmi so zame umetniško in humanistično popolnoma neuspehi... V tem jubilejnem letu želim vsem filmskim umetnikom, pa tudi političnim in administrativnim vodjem kinematografije, naj se spomnijo Leninovega dobrodejnega vpliva na sovjetsko umetniško življenje dvajsetih let; brez strahu naj odvržejo sheme in klišeje sklerotičnega in neplodnega zgodovinskega vpliva in ostvarijo naj kritično in zaradi tega tudi revolucionarno koncepcijo umetniškega ustvarjanja.«

Razgovor, ki se je potem razvil, ni privedel do zaključkov. Niti Marcel Martin niti drugi udeleženci niso zvedeli, ali je kakšen članek kateregakoli sovjetskega kritika ali zgodovinarja, ki bi obrazložil ozračje, v katerem so se rodile zablude kulta osebnosti, predvsem v sovjetskem filmu. Tak članek ni bil niti omenjen (najbrž ga sploh ni?).

Simpozij v Rjepinu je še enkrat potrdil že stare, poznane stvari, nedvomno zgodovinskega pomena: revolucionarnost prvih sovjetskih stališč in načel dvajsetih let pri filmski umetnosti še danes deluje ustvarjalno in inspiracijsko. To je duh kritičnega vrednotenja vsakega človeškega

podviga in vsake družbene konstelacije. V Rjepinu so to i kritično i apologetično ugotavljali filmski kritiki, esejisti, zgodovinarji z vseh strani sveta.

Rudolf Sremec

georges sadoul

Sredi oktobra je francoska in z njo svetovna filmska publicistika, posebno pa še zgodovina filma izgubila markantno osebnost — umrl je francoski publicist, kritik in zgodovinar Georges Sadoul. Vsi, ki so se zanimali za film, njegovo ime dobro poznajo po zajetni Zgodovini filma, ki jo je v prevodu prof. Franceta Brenka založila Cankarjeva založba, pa še po duhovito napisani knjižici Moč filma, ki jo je za Mladinsko knjigo prevedla Djurdja Fleretova.

Rodil se je 4. februarja 1904 v Nancyju in bil po formalni izobrazbi pravnik. Aragon, njegov dober prijatelj, se ga spominja iz let, ko je 1925. odslužil vojaško obveznost in se pridružil gibanju francoskih surrealistov, med katerimi je bil tedaj najslavnejši Luis Bunuel. Njegov Andaluzijski pes je med vsemi najbolj vznemiril Sadoula in ga pravzaprav napotil v svet sedme umetnosti. Kot sodelavec časopisa Regards se je odločil za filmsko kritiko. Tej je ostal zvest do zadnjega dne, saj je poleg rednega sodelovanja v številnih časopisih in revijah urejeval filmske strani Aragonovega tednika Les lettres francaises ter jih polnil s svojimi kritičnimi in raziskovalnimi se-

stavki. Posebno pomembno Sadoulovo publicistično dejanje je bila ustanovitev revije L'Ecran français (1945).

Večino svojega delovanja in skrajša neusahljivih ustvarjalnih moči pa je Sadoul posvetil zgodovinskemu in sociološkemu raziskovanju filmske umetnosti. Kot profesor zgodovine filma na pariški filmski visoki šoli (IDHEC) je bil tako rekoč še posebno poklican, da zastavi sistematično zgodovinsko obravnavo tako razgibane snovi, kot jo ponuja film. Omenil sem že njegovo sicer zajetno, a vendarle manjšo Zgodovino filma, ki je izšla tudi pri nas. Prvič jo je izdal pri Flammarionu 1949. leta, a potlej je doživela dolgo vrsto izpopolnjenih ponatisov. Pomembnejša je njegova obširna Splošna zgodovina filma, ki je začela izhajati 1946. oziroma 1948. leta in ki je, žal, ostala nedokončano delo. Njegovi specialni področji pa sta bili kreativni svet Georges Mélièsa in Charlesa Chaplina. Poleg njiju je zahodnemu svetu odkrival sovjetske mojstre Dovženka, Pudovkina in Jutkeviča in posvetil posebno naklonjenost mladi sovjetski generaciji. Sicer pa — četudi se morda politično in idejno ni strinjal z nekaterimi med njimi — je bil posebno naklonjen mladim. Če je ob njegovi smrti René Clair dejal, da je »izgubil najbolj zvestega svetovalca in ocenjevalca«, velja poudariti, da so z njim izgubili doslednega zagovornika Truffaut, Godard, Glauber Rocha in Bertolucci. Med mladimi ustvarjalci so prav ti uživali njegovo posebno naklonjenost.

Nemogoče je v okviru sestavka oceniti njegovo publicistično in kritično dejavnost. Povedati pa moramo, da je bil vse življenje neutrujen popotnik. Obiskoval je deželo za deželo (tako je bil nekajkrat tudi pri nas), si ogledoval nove filme, se srečeval s filmskimi ustvarjalci, kritiki in organizatorji, delal obširne zapiske in jih upošteval v vsaki svoji novi publikaciji ali pa v obširnih sestavkih, s katerimi je obveščal francoski in ostali svet o novih tokovih in dogajanju v filmu posameznih dežel in narodov. Njegova izhodišča so bila jasna in merila prilagojena njegovemu svetovnemu nazoru. Toda Sadoul ni bil kot slepec, ki bi se opri-

jemał plota, kadar je spoznal, da je bil kdaj v svojih sodbah enostranski in nepopoln. Vselej je bil pripravljen svojo napako popraviti, ali pa preozko informacijo razširiti in dopolniti. Odlikovala ga je še neka druga lastnost, na katero je v svojih besedah Sadoulu s slovo opozoril Truffaut: če je spoznal, da se je v svojih kritikah zmotil, je bil med tistimi redkimi filmskimi kritiki, ki so svojo zmoto vselej pripravljeni priznati in popraviti. Predvsem pa je, kot ga lepo označuje direktor francoske kinoteke Henri Langlois, »živ spomin sedme umetnosti«. Kolikšno je bilo njegovo poznavanje filma, je gotovo najlepše pokazal v svojem zajetnem Besednjaku filmske umetnosti, knjigi, katero je pripravil za natis lansko leto. Ta knjiga ne priča samo o Sadoulu-zgodovinarju, temveč o filmskem enciklopedu v pravem smislu besede. Tako kot je nastajala njegova Splošna zgodovina svetovnega filma dolgo let (Langlois se spominja, da je prvi zvezek pisal že med okupacijo v Toulousu, ko je bil popolnoma predan odporniškemu gibanju), je tudi enciklopedija sad njegovih dolgoletnih popotovanj, s katerimi je objel tako rekoč ves svet. Zato je razumljivo, da so njegova dela takc pogosto prevajali v številne jezike, da so njegove knjige postale učbeniki mlademu filmskemu rodu.

Le malokomu pa je znano, da se je Sadoul udeleževal tudi kot pisatelj. S posebnim veseljem je pisal zgodbe in romane za mladino. Dolge časa je urejeval mladim namenjeni časopis Mon Camarade. Pisal je tudi scenarije za kratke filme. Če sta njegova filma Rojstvo filma (1946) in Velika Charlotova parada (1948) bližja njegovemu poklicu filmskega zgodovinarja, pa je svoj smisel za poezijo razodel v scenariju za Joris Ivensa film Seina mi je pripovedovala.

Agnès Varda je v svojem nekrologu ob Sadoulvi smrti zapisala pomembno misel — da je namreč mladi francoski film imel vsega dva iskreno misleča »strica«: Bazina in Sadoula. Nemogoče je mimo te velike Sadoulove kvalitete, ki je njemu osebno dajala vedno mladostni polet.

Takšen je vselej zlahka našel kontakt z mladimi filmskimi ustvarjalci in kritiki. Dobro se ga spominjam iz tistih dni, ko je na festivalu v Cannesu zastavil francoski novi val svojo zmagovito pot. V veliki festivalni dvorani in zunaj nje je bil nenehno v družbi mladih, izmed katerih smo tedaj поблиže poznali le Truffaut, Resnais in Chabrola. Zadovoljno je pihal oblačke dima iz svoje pipe, od katere se ni mogel ločiti (samo njemu so dovolili med predstavami v festivalni dvorani kaditi pipo), in vse do začetka projekcije v krogu mladih, ki se je zbral okoli njegovega in Bazinovega sedeža, vodil živahno razpravo o odmevih domače in svetovne kritike na filme mladih. Svoje zavzetosti ni poklanjal samo francoskim mladim ustvarjalcem. Znano je, da je skupaj z Bazinom (naj mimo grede priključim v spomin še njegovo veliko strpnost) pomagal do uveljavitve de Sici, Rosselliniju in Viscontiju, kakor tudi mnogim drugim.

Kot profesor na filmološkem oddelku sorbonske univerze se je v zadnjem času začel intenzivno posvečati tudi problemom oblikovanja filmske kulture človeka v našem času. V *Les lettres francaises* je objavil vrsto tehničnih sestavkov, ki skušajo z različnih gledišč opozoriti na ta tako pomembni element vzgoje človeka v našem času, hkrati pa je skušal zarisati obseg tiste minimalne materije o filmu, ki bi jo moral v svojem obveznem šolanju sprejeti vsakdo.

Sadoulv odhod (četudi je bil že nekaj časa bolan, je smrt le prišla nepričakovano) ne odpira vrzeli samo na področju zgodovinskega raziskovanja in obravnave filma. V Franciji in po svetu ga bomo pogrešali tudi na marsikaterem drugem področju, ki je povezano s sedmo umetnostjo.

Vitko Musek

new york film festival

Od 20. do 30. septembra 1967 je bil v New Yorku peti mednarodni filmski festival. Tu so se soočili ameriška filmska kritika in gledalci z nekaterimi ustvarjalci iz evropskih in drugih dežel, ki ta trenutek pomenijo v svetu sedme umetnosti skrajne točke izpovednega eksperimenta ali kakšen drug avantgardizem. Organizatorji festivala so poleg celovečernih filmov zbrali in predvajali v Lincolnu še vrsto dokumentarnih, kratkih in risanih filmov, posebej pa pripravili retrospektivo filmov Abela Gancja, letos umrlega filmskega režiserja. Festival je odprl film italijanskega režiserja Gilla Pontecorva *Boj za Alžirijo*. Mimo njega se je iz Italije predstavil še Roberto Rossellini s filmom *Vzpon Ludvika Štirinajstega*. Zahodno Nemčijo sta zastopala filma *Včerašnje* dekleta Aleksandra Klugeja in film *Mladi Törless* režiserja Volkerja Schlöndorffa. Belgija je nastopila s filmom poljskega režiserja Jerzija Skolimowskega *Start*, medtem ko je bil na festivalu še njegov poljski *Bariera*. Jean-Luc Godard je prinesel v New York dva filma: *Karabinjerje*, ki jih je posnel 1962. leta in film *Made in USA*, ki ga je lani posnel v enem samem mesecu. Čedalje boljše madžarsko kinematografijo je predstavil režiser Istvan Szabo s filmom *Oče*, medtem ko so Švedi prinesli s sabo film Jonesa Cornellia *Puss in Kram*, Bo Widerberg pa svoj film *Elvira Madigan*. Sovjetska zveza je imela na festivalu film Marka Donskega *Materino srce*, Japonci pa film Masakija Kobajašija *Upor*. Francozi so se predstavili še s filmom *Daleč od Vietnama*, ki so ga režirali Alain Resnais, William Klein, Joris Ivens, Agnes Warda, Claude Lelouch in Jean-Luc Godard in s filmoma *Reineja Allia* in *Jeana Roucha*. Angleži so poslali na festival film Petra

Whiteheada To noč bodo v Londonu vsi zaljubljeni.

Newyorška šola je filme svojih ustvarjalcev uvrstila na konec festivala, predstavila pa je nekaj izjemnih mojstrov in starejšega datuma. Tako film Roubena Mamouliana Aplavz iz 1929. leta in leto dni starejši film Kinga Vidorja Sneženi ljudje. Filmski kritiki so se lahko seznanili z novim filmom Shirley Clarkove Jasovni portret ter z več kratkimi deli ameriškega podzemnega filma.

Poseben, kvaliteten in kvantiteten, delež smo imeli na festivalu Jugoslovani. Poleg filmov Dragoslava Lazića Topla leta in Ljubezenskoga primera Dušana Makavejeva so bili na newyorškem festivalskem sporedu še trije kratki filmi: Bečarac Zlatka Bourreka, Muha Jutriše in Marksa ter dokumentarni film Obrada Gluščevića Ljudje z Neretve. Glede na to, da je lanski festival izmed Jugoslovancev gostil samo Sašo Petrovića in uvrstil njegov film Tri v svoj spored, lahko ocenjujemo letošnjo udeležbo jugoslovanske kinematografije v Lincoln Centru kot izjemen in funkcionalen napredek. Direkcija festivala namreč ne podeljuje filmom nobenih nagrad, samo povabilo filma k udeležbi pomeni določeno priznanje in nagrado. V letu filmskih nagrad, naslovljenih na naše filme, je povsem razumljivo, da si nas je pobilje ogledal tudi newyorški kritični krog. In vse, kar je pisal The New York Times, Variety Magazine ali kar je podpisal Bosley Crowther, je za nas laskavo in dobro, saj nas nimajo več za obrobno kinematografijo, marveč za ustvarjalce, ki znamo kreativno izpovedovati dileme svoje družbe in časa.

Med drugim je bilo o Lazićevem filmu zapisano, da »ima Lazić prefinjen občutek za vizualnost: impresivne prizore razvija celo v mučnih sekvencah pijančevanja v neki beograjski hiši. Topla leta nam ne povedo nič takega, kar ne bi bilo že mnogokrat izpovedano o mladostnih izkušnjah. Film preprosto govori, kako je s temi stvarmi v Jugoslaviji, kjer so oddaljeni hribi lepi in nežni, vendar niso preveč zeleni.« Za film Makavejeva pa je bilo rečeno: »To je že drugi jugoslovanski film, ki prikazuje strto ljubezen. Človek se

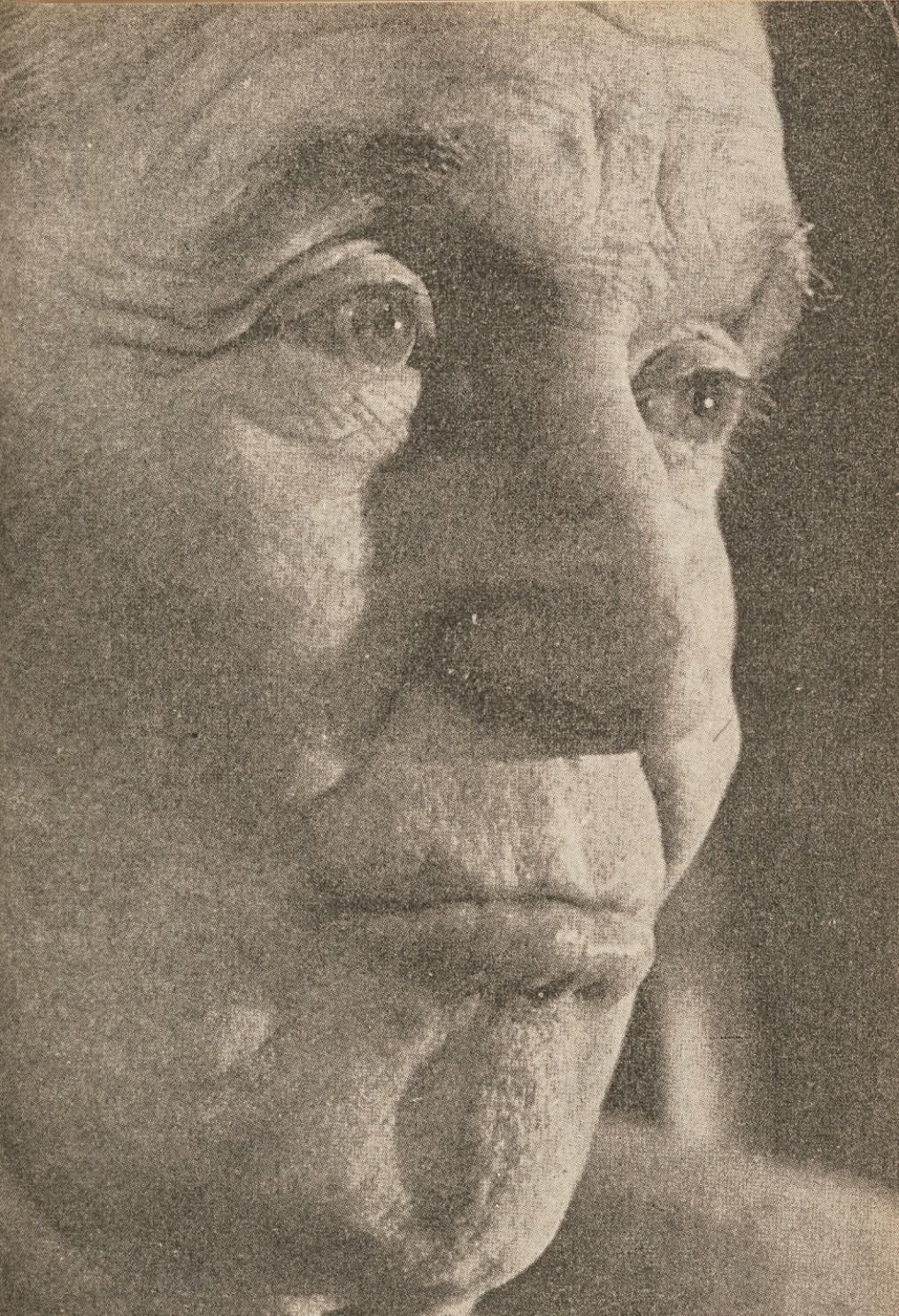
sprašuje, ali je ta pesimizem, ta pre-računljivi patos in obupanost značilen za jugoslovanski film, ali pa jih je prinesla na površje neka prevladujoča moralistika.«

Vsekakor je retorično vprašanje ameriškega kritika več kot zanimivo, saj nam še vedno kaže, v kolikšni meri nas Američani ne poznajo, oziroma kako malo vedo o nas. Kljub modernim komunikacijskim sredstvom, kljub stalnim političnim in kulturnim stikom. Toda letošnja udeležba jugoslovanskih filmov v New Yorku je opravila svoj posel: odprla je vrata v Novi svet, kjer bo naš film postal zanimiv za ameriške gledalce prav zaradi avtentičnosti lastnih moralnih, erotičnih in drugih dvomb, podobnih po vsem svetu.

maurice chevalier

Priljubljeni francoski pevec in igrlec Maurice Chevalier je slavil svoj osemdesetletnico rojstva in šestdesetletnico aktivnega nastopanja na odru. Jubilej je praznoval na odru — kjer je plesal in pel. V razgovoru z novinarji pariškega časopisa Minute je izjavil, da si pri svojih letih lahko privoščiti samo še nastope na odru, ker ga ti ne utrujajo. »Sicer sem včasih utrujen ... Toda če je vse v redu in če se mi posreči navezati stik z gledalci in poslušalci, se počutim trideset let mlajši.«

Maurice Chevalier se je rodil 1887. leta v Parizu, na odru enega izmed pariških gledališč pa se je pojavil 1907. leta. Leto dni kasneje je že nastopil v filmu, najprej v neki kratkometražni farsu in odtlej v zabavnih filmih. Njegov ustvarjalni vzpon pa se začne s pojavom zvočnega filma, ko so ga gledalci lahko tudi poslušali, kako poje. Za sabo ima več ko trideset filmov, med filmi, posnetimi med obema vojnama pa so najbolj znani Pevac Pariza (1928), Parada ljubezni (1932) in Vesela vdova (1935). Po vojni smo ga videli v nekaterih filmih, kot na primer Molk je zlato, Imel sem sedem hčera, Ljubezen popoldne in Gigi.



amaterski film

Jugoslovanski amaterski film Vsi dnevi v enem je dobil posebno nagrado na letnem natečaju Mednarodne zveze amaterskega filma, ki je bil v španskem mestu San Feliju. Avtor filma Borislav Milanović, član fotokluba Pančevo, je dobil za »uspešno obravnavanje družinskih problemov« poseben pokal. V kategoriji igranih filmov je prejel režiser še častno diplomu. Na kongresu Mednarodne zveze amaterskega filma, ki je bil konec septembra v istem španskem mestu, je bil delegat Kino zveze Jugoslavije Aleksandar Antonić imenovan v Tehnično komisijo unije.

zlati lev — filmski kulturi

Zagrebski filmski mesečnik FILMSKA KULTURA, ki jo urejeta Stevo Ostojić in Fedor Hanžeković, je na mednarodni razstavi filmskih ter televizijskih knjig in časopisov v Benetkah prejel zlato plaketo Leva sv. Marka kot prvo nagrado v kategoriji »časopisov za kulturo in proučevanje filma«. Letos, dvanajstič po vrsti, se je za nagrado potegovalo veliko število revij, časopisov in knjig iz 43 držav.

Organizatorji razstave so podelili Grand Prix založniški ustanovi Iskustvo iz Moskve, ki je v zadnjem letu izdala ogromno kvalitetnih knjig s področja filma in televizije, še posebej ob petdesetletnici proslave Oktobrske revolucije.

Uredništvo Ekрана se s čestitkami pridružuje velikemu uspehu Filmske kulture v mednarodni areni, ki je bila letos jugoslovanski kinematografiji izjemno naklonjena.

kot gost ekrana

jerzy skolimowski

razgovor vodil györgy fenyves

Jerzy Skolimowski, komaj nekaj nad trideset let stari pisatelj, avtor snemalnih knjig, igralec, režiser in včasih tudi scenograf, talent, ki je kot zvezda repatica zablestel v poljskem filmu, snema že svoj peti film. Pretirano bi bilo trditi, da so njegovi prejšnji filmi želi pri občinstvu popoln uspeh, toda vendar ga filmski svet upošteva kot enega najbolj obetajočih, najpomembnejših predstavnikov mladega rodu režiserjev in tudi na Poljskem ga podpirajo brez pridržkov. To mu je omogočilo, da se je lahko v neki telovadnici, na podlagi samo deset strani obsegajočega sinopsisa ter brez podrobne snemalne knjige lotil snemanja svojega najnovejšega filma Kvišku roke. Obiskali smo ga med snemanjem in tu je nastal ta intervju.

V minulih letih je bila v evropskih strokovnih listih objavljena cela vrsta člankov in študij o vas, torej lahko pogumno trdimo, da se je izoblikovala neka književnost o Skolimowskem, ki vas omenja kot obetajočega mojstra tako imenovanih avtorskih filmov. Ali poznate te študije?

— Dve ali tri so mi avtorji poslali, nekaj najpomembnejših pa so mi posredovali sodelavci Filma Poljskega.

Kako vidite samega sebe v zrcalu teh študij?

— Precenjenega in postavljenega v središče neke mitologije, kar ja sicer zame zelo laskavo, vendar menim, da je to pretiravanje in da ni resnično. Tega mnenja nisem zaradi kake navidezne skromnosti (znano je, da imam rad, če se kritika ukvarja z mojimi deli ter sem po-

nosen na članke o sebi), pač pa v večji meri zaradi prepričanja, da so v svetu napravili prevelik mit iz tako imenovanih avtorskih filmov. Po eni strani v mednarodni strokovni kritiki pogosto obravnavajo to kot »revolucionarno novost«, kot »prenovitev tradicionalne filmske umetnosti«, čeprav so že Griffith, Chaplin, Buster Keaton, Moholy-Nagy, Jean Vigo (da naštejemo samo nekaj imen) ter drugi ustvarili vrsto takih filmov, po drugi strani pa vidijo v tovrstni proizvodnji marsikaj takega, česar niti posredno ni v njej. So določena prizadevanja, predvsem v Franciji, da bi avtorski film absolutizirali, toda jaz imam to za nemogoče; podobno je, če bi na primer kdo v književnosti povzdigoval romane v prvi osebi nad vse druge umetnine. Prav zaradi tega se bojim, celo groza me je pred to težnjo posiljenega vrednotenja.

Kako torej vi vrednotite avtorske filme?

— Štejem jih za eno najtežjih vrst filmske umetnosti. Prepričan sem, da v filmski proizvodnji ni nič lahkega, toda še v tem okviru je avtorski film eden najtežjih. Že samo dejstvo, da je avtorski film, postavlja pred ustvarjalce celo vrsto ovir. Po eni strani ostaja človek v izdelavi po umetniški plati popolnoma sam, nihče mu ne more pomagati pri spopadu s posebnostmi tega filma, tako se zlahka zmoti ter dela napake tam, kjer lahko kaka druga vrsta proizvodnje teče naprej s popolno gotovostjo. Povedal bom tak primer: kadar gre za snemalno knjigo, ki jo režiser dobi v roke nekaj dni ali nekaj tednov pred začetkom snemanja, ostaneta njegovo oko ter umetniški čut budnejša in čistejša, kakor pa v primeru avtorskega filma, torej lahko med snemanjem dostikrat popra-

vi skrite napake umetnine. Pri avtorskem filmu za to praktično nima možnosti. Prav v tej varianti, na podlagi izdelane snemalne knjige lahko režiser pričakuje, da prinesejo igralci, ki jih je izbral, že izdelane like ter ne bo imel drugega dela, kakor da predstave, kakršne prikazuje igralci, uskladi s svojimi predstavami. Če pa, na primer, delam jaz, so izdelani samo še glavna črta zgodbe in dramatični vozli, vse drugo pa se rojeva v studiu: dialogi in tudi prizori.

Ali je po vašem mnenju to za igralce dobro ali slabo?

— To je odvisno od tega, o kakšnem igralcu je govora. Nekateri veliki umetniki se navdušujejo za to vrsto improvizacije, ker se, kakor pravijo, počutijo, da so pri praoblikah gledališke igre, drugi pa jo mrzijo, ker nimajo možnosti za analiziranje učinkov, ker nimajo možnosti za popolno izdelavo nians, kar pa imajo nekateri za pomembnejše od bistva ter kvalitete igralske umetnine. Na vsak način moram priznati, da vsebujejo moji filmi z igralskega stališča nevarnost, da marsikdaj ne more kdo, ker mora vsakdo oblikovati samega sebe, igrati tako, kakor **vidi samega sebe**, pač pa mora igrati tako, kakor **vidim jaz njega**. Iz tega **se** včasih v studiu porode težave in problemi. Prav zaradi tega zdaj, preden začnem snemat in preden igralci podpišejo pogodbo, zmeraj povem: »To bo film, v katerem bo igral samo en človek in ta sem jaz, vi boste lahko samo sodelovali v igri.« In ker v mojih filmih večinoma sodelujejo moji prijatelji, še celo pod takimi pogoji podpišejo pogodbo. Mišlim, da je za filme, kakršne snemam jaz, tudi to zguba v primerjavi s filmi, izdelanimi na drugačen način.



Režiser, snemalec in igralec Jerzy Skolimowsky, ki se je po snemanju filma START za belgijskega producenta, vrnil na Poljsko in končal film ROKE KVIŠKU

Iz vaših besed se zdi, da delate določene razlike med avtorskim filmom in avtorskim filmom. Kakšne so te razlike?

— Ugotavljam, da žive v tej umetniški zvrsti druga ob drugi razne težnje. Fellini na primer v svojih zadnjih filmih (Osem in pol, Julija in duhovi) zmeraj izhaja **iz samega sebe**, Antonioni zmeraj **iz nekega občutja**, jaz in tudi drugi, ki živimo v socialističnih deželah in delamo avtorske filme, pa **iz neke generacije**, trudimo se podati probleme vesti in psihološke probleme svoje generacije. Mislim, da so to bistvene razlike.

Če bi vprašal, v filmih katerih dežel in katerih umetnikov vidite svoje vzore, kaj bi mi odgovorili?

— Svoje vzore vidim v vseh spodobnih umetnikih vseh dežel. Toda ko bi vprašali, katera filmska proizvodnja se mi zdi poleg poljske najbližje, bi vam odgovoril: najbližji so mi mladi iz čehoslovaškega filma, kakor na primer Nemec, Juráček, Chytilová, Herz in drugi. To seveda ni naključno. Svojtčas so moji starši po službeni dolžnosti živeli na Čehoslovaškem, tudi sam sem nekaj let hodil v praško šolo in to ravno v najodločilnejših letih, ko je tudi omenjena generacija težila tja kamor jaz. Toda jaz, seveda, marsikaj vidim drugače, kakor oni pravijo »na poljski način«, in mislim, da je tako tudi prav. Toda če je že na vsak način treba dati človeka v kak predal, potem je najbolje, da sém. Na splošno pa ne maram trpanja v predale. Preveč je preprosto in krivično.

Bi lahko pojasnili, v kakšni smeri se razvijate v svojih filmih?

— Skoraj gotovo, da ne, vendar bom poskusil: rad imam dejanja, ki presegaajo moje moči. Še tega ne vem natanko, kako sem prišel do avtorskega filma. Ko sem bil študent v Lodzu, sem najprej posnel dokumentarni film o boksarjih. Eksistenca in neeksistenca, problemi zmage in poraza so se zame pri boksu tako skrajnje poenostavili, da sem bil pre-

pričan: izhajajoč iz teh dveh skrajnosti lahko izrazim določene resnice. Ko je ta film leta 1962 na festivalu študentskih filmov v Budimpešti dobil nagrado, se mi je zdelo, da so mi zrasla krila ter sem v tem videl potrdilo pravilnosti svojih predstav. To je imelo za posledico, da se več let nisem mogel osvoboditi boksarskih tem. Ko sva z Andrzejem Wajdo pisala snemalno knjigo za Nedorodne čarovnike, sva na primer vnesla boksarsko figuro, ki sem jo potlej igral sam, nakar sem opogumljen od uspeha filma ter od pohval domačih kritik svoj film z naslovom Ring zgradil na najbolj kritičnih trenutkih iz življenja nekega boksarja. Toda ta razvoj ni potekal v povsem ravni črti, saj je Ring moj drugi igrani film. Prvi, Posebnega znamenja nima, ki je pravzaprav delo za državni izpit, se ukvarja z drugačno temo. Toda nikar ne prosite, da bi govoril o svojih filmih. Nikoli nisem znal pripovedovati vsebin. Moji filmi večinoma izražajo kako moralno situacijo ali pa občutje, ki ju postavim v problemski svet življenjskih okolnosti neke generacije. Če se torej junaki mojih filmov razvijajo v kako smer, se lahko razvijajo samo v tisto, v katero gre moja generacija. Kaj več bi komajda lahko povedal.

Nedavno sem v nekem belgijskem listu bral, da vas, poleg popolnega priznavanja vaših sposobnosti, obtožujejo določene mere diletantizma. Kakšno je vaše mnenje o tej ugotovitvi?

— Bržkone bo res. Ustvarjalci avtorskih filmov (dasi na različni ravni) ostanejo zmeraj tudi nekoliko diletantski. To je, menim, potrebno, saj govoreč o sebi nihče ne more biti umetnik vseobsegajočega značaja. Problem je v tem, da se meni ta kritika ne zdi žaljiva, drugače pa jo v zvezi s svojim filmom Odhod (Les Departé) imam celo za resnično. Po svojem tretjem igranem filmu, Pregradi, sem sprejel povabilo v Bruxelles, kjer sem sicer prišel med znane,



toda čustveno vendarle popolnoma tuje ljudi, in čeprav nisem napravil slabega filma, vsaj ne slabšega, kot so bili moji prejšnji, sem v zgodbi vendarle ostal nekoliko tuj, kakor so pisale kritike — »prijeten Slovan v čustveno manjvrednem svetu tehnokracije XX. stoletja«. Film sem imel rad, toda menim, da sem šel preda-leč: filma takega tipa onstran meja socialistične države — vsaj jaz — ne smem napraviti. Ker četudi so problemi generacije enaki, so moralne resnice popolnoma drugačne — no, v tem je moja napaka.

Kaj je tema vašega petega igrane-ga filma Kvišku roke?

— Spet tako težko vprašanje! To-da nič ne de, povedal bom, morda boste iz tega kaj razumeli. Nekaj let po tem, ko so končali študij, se se-stanejo nekdanji gojenci istega let-nika medicine. Na srečanju izroče družčini neko pismo, v katerem neki njihov kolega, ki živi daleč v neki vasi, z obžalovanjem sporoča, da ne more priti, ker ga njegov poklic veže na dom. Vendar bi se rad sre-čal s kolegi, ker živi samotno in brez družčine svoje vase zaprto, sivo živ-ljenje intelektualca in zdravnika, od-maknjene daleč od sveta. Peterica se po hudih bojih z vestjo odloči, da ga obišče. Z nekaj steklenicami pi-jače sedejo na vlak in se tudi v va-gonu ne vedo pogovarjati o ničemer drugem, kakor o usodi svojega pri-jatelja, o pravičnosti in krivici svojega poklica, o možnostih razvo-ja, o človeških perspektivah, skratka o problemih svoje generacije. Konč-no se pokaže, da so v nekem tovor-nem vagonu, ki stoji na mestu, ne premakne se nikamor, navsezadnje še to ni gotovo, ali jim je kdo za-res pisal ali ne. Ta igra z resničnim in imaginarnim mi omogoča, da v igralcih sprostim tiste procese vesti, ki jih hočem na vsak način izraziti in prikazati. Vendar moram pripom-niti, da so moji filmi zelo malo ak-cijski, večkrat celo akcija v njih, če jo pripovedujem, učinkuje nenavad-no ali pa kar naravnost banalno. Mi-slim, da je tudi ta film tak. Bolje bi bilo, da ne bi govoril o njem.

Kdaj bo končan Kvišku roke?

Rad bi ga prikazal na beneškem festivalu. Direktor bienala, profesor

Chiarini bo prve dni julija prišel v Varšavo, do takrat mora biti že go-tov. To je zame vprašanje prestiža. Chiarini me nima rad in v Italiji se mi še ni posrečilo požeti pomemb-njših uspehov. Vendar upam, da bo ta film dovolj prepričljiv.

Ali je pomembno, če imajo člo-veka radi ali ne, ko izrazi in zna izraziti, kar želi?

— Kaj je vreden tolmač, če ni poslušalcev?! Pripričan sem, da so naši problemi sveta in obdobja v svetovnem merilu. Prav zaradi te-ga se borim za nove in nove prijaz-nosti sodobnikov.

Vi ste pisatelj, avtor snemalnih knjig, režiser, igravec in včasih tudi scenograf. Katero področje imate na-vsezadnje za najbolj svoje?

— Vsa skupaj mi pomenijo vse. Toda če že moram izbrati, potlej sem najprej in predvsem režiser.

Snemalec ga kliče. Stopi pred ka-mere. Kot vselej tudi zdaj igra v svo-jem filmu. Peti potnik je na vlaku, o katerem se nazadnje pokaže, da stoji na mestu, da se ne premakne nikamor.

Toda Jerzy Skolimowski neomajno veruje, da lahko ta negibni vlak končno vendarle prispe nekam ...

Prevedel Jože Olaj



Film BARIERA, reżyser Jerzy Skolimowski. Na sliki Tadeusz Lomnicki in Joanna Szczerbic

filmske knjige

pris(o)tnost doživetja

filmski medij

Vse je doživetje. Ampak najbrž je doživetje tisti element, v katerem umetnost umira. (Martin Heidegger: Izvor umetniškega dela)

V pričujočem zapisu nam ne gre za »kritiko« ali »polemiko«: ugotovitve tega dela so nedvomno točne, pred nami stoji celosten in domišljen nazor. Tematizirati bomo skušali sam **odnos**, na katerem temelji točnost postavk te knjige, in tako sprševati iz tistega vpogleda, od koder se že kaže vprašljivost »kritičnih« pristopov. Nikakor namreč ne mislimo, da je »bistvo« filma kaj filmskega, čeprav tudi ne leži zunaj njega.

Pri takšnem neposrednem vpogledu je najbolje začeti z delom samim; pustimo torej tej misli, naj spregovori:

»Če govori o naravi stvari material, daje transcendenco postopek, tehnika. Vendar, medtem ko je material specifičen in je od njega odvisno, za **katero** umetnost gre, je tehnika splošna za vse umetnosti in od nje je odvisno, **ali** gre za umetnost. Zato je na filmsko umetnost, kakor tudi na vsako drugo, po našem mnenju treba gledati iz dveh vidikov, izmed katerih drugi sicer presegata prvega, vendar ga ne zanika, ampak šele v dialektični enotnosti z njim omogoča razumevanje fenomena, ki se mu pravi umetniško delo; ta dva pogleda sta

ontološki — ukvarjali se bomo s tistim, kar je v naravi filma, kar je njegov **osnovni material**; po našem mnenju to ne more biti nič drugega kot filmski prizor, in

transcendentni — ukvarjali se bomo s **tehnikami**, ki jih uporabljamo pri obdelavi tega materiala, da bi omogočili globlje afektivno doživljanje, osnovano na njem, se pravi z **estetsko organizacijo** osnovnega materiala.«

»Realistični, konkretni filmski prizor je s svojo iluzionistično komponento enotna celota: ni samo registracija, ni pa tudi še subjektiven izraz: še dinamična organizacija mu lahko da transcendentno dimenzijo.« »Po našem mnenju je ritem vseobsegajoč faktor, ki na ravni najvišje strukturalne organizacije dokončno daje umetniškemu delu notranje življenje, mu omogoča utrip, ki po iracionalnih poteh dosega odmev v gledalčevem afektivnem aparatu.«

Nekaj se je premaknilo. Glede na klasični film (nemi in zvočni — oba sta metafizično gledano isto) se je dogodil neki **obrat**: »specifičnosti« filma se ne išče več na **transcendentni**, marveč na **ontološki** ravni. Medtem ko so teoretični klasičnega filma skušali afirmirati različne oblike tehnik, metod itd. (predvsem montažo) kot merilo »specifičnosti«, poudarjajo zagovorniki modernega filma preprosto in očitno dejstvo, da je film **najprej** objektivni posnetek realnosti, da kaže TU in ZDAJ določenega sveta, da priča **iluzijo** realnosti in je zato **realna iluzija**. Temelj in počelo filmske ustvarjalnosti mora tedaj tvoriti **filmski prizor** — »nedeljiva enotnost dvočutne fotofonografsko pričarane iluzije resničnosti«. Umetniška stilizacija je dopuščena le do te meje, dokler ne potvori avtentičnosti filmskega prizora, tj. ne izda narave filma. Ali se da ta obrat (kot to počenja Stojanović) izpeljati iz razvoja tehničnih aparatov, brez tematizacije »svetovnonazorske« ravni, naj ta trenutek ostane odprto. Preden bomo še natančneje določili pomen tega obrata, si oglejmo njegove posledice na transcendentni ravni.

Klasični film — film gibanja, zgodbe — je na transcendentni ravni »filmski jezik«: pravila, konstrukcije, simbolične (predstavljajoče) vloge posameznih oseb in predmetov. Če pristanemo na filmski prizor kot temelj medija, se moramo temu od-

povedati: vsako konstruiranje ali simboliziranje je v nasprotju z naravo medija. Zato zahteva filmski prizor (seveda ob predpostavki, da pristanemo na transcendenco kot tako, da ne tematiziramo same možnosti **tako** pojmovane tendence) »veliko pomensko enoto«, **globalno metaforo**, kjer zadobijo posamezni elementi transcendentni smisel šele v totalnosti filmskega prizora:

»Enotnost, ki se, ob prisotnosti vseh trenutkov, prikazuje v absolutnem, metafizičnem trenutku. ... prikazovanje stanja, tako prepojenega z metafizičnim smislom, da ločenih metafor ali simbolov v pravem pomenu te besede sploh ni več v njem. V tej »totalnosti« lahko vsakdo išče lastne izkustvene metaforične zveze.«

Skozi vse-prežemajoče vzdušje **neposredno** doživljamo smisel dela. Totalno čutenje tistega TU in ZDAJ na platnu v njegovem vsakokratnem smislu odpira in obenem nekako prehaja odnos gledalec-film v njegovi takšnosti. Doživljanje metafizičnega trenutka ne dopušča nikakršnega »razglabljanja« ali »razumevanja«, kajti še preden se moremo prepustiti »premišljevanju«, je metafizično bistvo prizora ŽE TU: to bistvo se razkriva prav v trenutku totalnega doživetja, skrito je prav v neposrednem čutno-konkretnem spoju z umetnino, z njenim utripom, ki »po iracionalnih poteh dosega odmev v gledalčevem afektivnem aparatu«. Klasični filmski teoriji in kritiki se je to neposredno doživetje prikrilo; še danes prevladujejo prikazi in razlage filmov, ki razstavljajo totalno doživetje v mreže formalnih, idejnih itd. analiz in s tem pozabljajo, da so tudi oni sami omogočeni po tem prvotnem doživetju (drugo vprašanje je, če smo z razkritostjo doživetja že prišli k izvoru svetinja umetniškega dela). Seveda so ti klasični pristopi morali imeti oporo v samem ustroju filmskih del, bili so torej omogočeni prav po takšnem ustroju. Moderni film bi lahko potemtakem »defini-rali« kot **odkritost doživetja**: obrat se je dogodil kot prestop doživetja iz prikritosti v razkritost. Skušajmo zdaj še izvirneje premisliti, katera skušnja je položena v temelj tako pojmovanega doživetja.

Doživetje je trenutek razkritosti dela, šele z njim pride umetnina do življenja. Sami se prepoznamo v njej, v totalnosti tega čutenja »vsakdo išče lastne izkustvene metaforične zveze«. Doživetje je tedaj skušeno kot afektivno prepoznavanje-vnašanje humanuma v umetnino, ki je sama po sebi mrtvo ogrodje, okvir, v miru čakajoč, da ga sprejemalec napolni z vsebino in mu tako da živeti. S tem pa smo znova dospeli do začetne delitve na ontološki (osnovni material) in transcendentni (estetska organizacija) pogled. Film kot tak je **material**, ki se nudi aktivnemu subjektu, da vanj na vsakokrat zgodovinsko določen način vnese sebe, svoj smisel, in ta **način** (»tehnika«) je prav v svoji ne-enakosti za vse umetnosti **isti**, je kot tak forma, možnost, ki se konkretizira v prilagodjenosti mediju. Tako preurejen material čaka sprejemalca, ki ga doživlja (mu da do življenja), se torej spet prepozna v njem. Material leži kot pasivna inertna možnost, ki se nudi subjektu v po-stavje: subjekt ga postavi v njegovi notranji možnosti, da je umetnina. Toda ali nismo rekli, da pomeni moderni film ravno afirmacijo medija, materiala? Ravno s tem, da se »afirmira«, se izkaže, kaj ta material je, tj. material, ki se nudi subjektu v po-stavje in se po tem tudi vrednoti. Material je **fizična** (ontološka) podlaga **meta-fizične** (transcendentne) ravni. Tako subjekt pravzaprav vseskozi ostane v sebi in prisotnemu ne da do besede. S tem obratom torej ne premagamo evropskega subjektivizma, marveč ta šele stopi v odkritost in dopolnjenost.

Tu pa se že očrtujejo mejni obrisi tega dela: s pristankom na takšen dihotomični vpogled v naravo umetnosti se namreč ne more zastaviti vprašanje po sami možnosti **tako** skušene transcendence, tj. ne moremo izprašati izvora vsakokratnega svetenja umetniškega dela. Tedaj nam res ne preostane ničesar drugega kot opreti se na razvoj tehničnih sredstev in pri tem vzeti možnost transcendence v njeni danosti. Tedaj nam je tudi odprta pot k obravnavanju umetniških del kot »svojega področja« brez temeljnega dojetja vsakokratne svetlobe našega bivanja.

Pozabljamo namreč, da pri tem ne gre za nikakršno »poznavanje območja filozofije«, ¹ marveč za nekaj izvirnejšega, za tisto, v čemer na zmeraj usodno določen način **že smo** in kar je tedaj že od vsega pričetka prisotno v naši dejavnosti; posebno jasno kaže na to prav Stojanovičeva knjiga. Iz tako zastavljene dihotomije tudi težko razumemo najnovejša dogajanja na področju filma, npr. konec poudarka na dolgih kontinuiranih posnetkih in s tem v zvezi nekakšen preporod montaže.

Nov prostor se odpira prav spravevanju možnosti same transcendence, tematiziranju filma kot takega, »snemanju filmov o filmih«. V tej smeri je najdlje dospel Alain Robbe-Grillet, katerega delo Nesmrtna je v nekem smislu film o možnosti samega filma, o (ne)možnosti transcendiranja, o samo-stojnem in prav tako totalno subjektivnem (kar pa še ne pomeni transcendentnem) statusu prizora, še bolj pa film brez o ..., preprosto film, plod nekega zavestnega delirija. Iz tega pa je že razvidno, da se mora prav v doživetju skrivati možnost preobrata in sestopa iz »transcendentnega« subjektivizma. In v tem se nam kaže pomen Stojanovičeve knjige, v kateri je določeno stanje domišljeno in prav v tej domišljenosti in zaokroženosti zahteva-joče izvirnejši vpogled.

Slavoj Žižek

¹ Kam lahko pripelje takšna »razgledanost v filozofiji«, jasno kaže »Estetika in psihologija filma«, kjer »vsestransko izobraženi« Jean Mitry sprejme celo neopozitivistično kritiko Heglovih »logičnih napak«!

filmska kultura

béla bálaazs

Vse je tako videti, da bi morali biti Slovenci hvaležni za vsako drobtinico, ki pade z mize, bogato obložene s filmskimi dobrinami. Hvaležno bi morali sprejeti vse, kar nam nudi dobrohotni Trimalhion (beri: slovenske založniške hiše) in se tolažiti s tem, da so morda še kje kakšne dežele, na primer Zambija, ki tiskajo še manj filmske literature. Slovenija, ki je tako rekoč civilizirana republika, je po drugi svetovni vojni izdala toliko knjig s tega področja, da bi jih zlahka prešteli na prstih ene roke.

Zato moramo biti resnično veseli, če nam je Cankarjeva založba iz Ljubljane poklonila, čeprav malo pozno, knjigo, ki mora biti temelj v knjižnici vsakogar, kdor — se ne le ukvarja s filmom — marveč je čisto preprosto izobraženec. Dvajset let bo tega, kar je Madžar Herbert Bauer, z znanim psevdonimom Béla Bálaazs, napisal Filmsko kulturo, ki pa je že nastajala vrsto let poprej. Kajpak bi bilo nerodno, če bi knjiga ostala samo v madžarščini. To ime nitno delo so v trenutku prevedli v kopico bolj znanih jezikov in kljub poskusu, da bi knjigo predstavili v začetku petdesetih let tudi za nas, smo morali čakati — navzlic prizadevnosti profesorja Franceta Brenka, ki je toliko časa vztrajal — da je knjiga lani le prišla na svitlo.

Kaj je posebnega na tem delu, ki ga citirajo vsi cinéasti in cinéphili, vsi, ki film poučujejo ali ga proučujejo? V svojem poprejšnjem delu iz leta 1924, Vidni človek s podnaslovom Teorija filma, pravi: »Mi vsi vemo in priznavamo, da ima filmska umetnost večji vpliv na mišljenje ob-

činstva kot katerakoli druga umetnost.« To je dejal takrat in ta misel se preliva skozi vsa njegova nadaljnja dela. Revolucionarna vloga filma mu je temelj, na katerem gradi svoje dialektično zgodovinske misli o vsakem, najbolj podrobnem elementu sedme umetnosti. Hudo mu je, ker sta zgodovina in človeštvo tako zelo zamudila, ker se nista prej posvetila raziskovanju tega medija (kako bi morali šele čutiti mil). Zanosno analizira neme filmske začetke in nenavadno zanimivo, poučno in tehtno razlaga ustroj in genezo filmskega dela.

Že iz samih naslovov poglavij Filmske kulture je moč razbrati, da velja njegovo navdušenje predvsem prvemu obdobju filma, se pravi nememu, hkrati pa daje slutiti o vsebini, ki ji ne bi z zanimanjem sledil le tisti, katerega delo je povezano s filmom, marveč tudi tisti, ki mu je do umetnosti nasploh. Podrobnejše branje te ne predebele knjige pa odkrije neprekosljivega strokovnjaka za avditivne in vizualne plati filma — za ton, glasbeno spremljavo, za izraz obraza, mimiko, gestikulacijo, akcijo; za svetlobo, dialoge in na kraju še za sociologijo filma. Ne bi prišli do konca, če bi se začeli poglobljati v iskriv zanos, ki preveva njegovo pisanje vse od filmske »prazgodovine« do avantgardnega eksperimentiranja. Naj zaključimo to hvalnico s toplim priporočilom, naj prebere knjigo vsakdo, ki ima kaj več smisla kot le za NN in X-100.

Žal pa se je med časom, ko je Bálaazs izdal to delo, in tem, ki nam jo je prinesel v slovenščini, zgodilo že toliko novega in revolucionarnega (če smo čisto iskreni, bomo rekli le, da se je film le strašansko izpopolnil), da bi bilo treba še lep kos dodatka, da bi bila knjiga sveža. S tem ne trdimo, da je delo zastarelo — nasprotno, Filmska kultura bo ostala vedno nepogrešljiva, le Bálaazs ni več, ki bi ji dodajal sveže vode. Kljub temu da se bomo kdaj pa kdaj ob branju zalotili namrdnjene, češ: »Saj pravzaprav vse to že vem«, pa si moramo potem le priznati, da o tem nismo razmišljali, čeprav »smo vedeli«. Knjiga nas prisili k razmišljanju in analiziranju. In s tem je dosegla svoj cilj! Tudi danes in čez dvajset let!

Toda morda bomo (bodo) tedaj že dobili Slovenci še kakšno drugo pomembno filmsko delo, ki je nastalo pred nekaj leti v tujini. Morda bodo do tedaj že dobili Eisensteinovo Filmsko obliko in Filmski čut, ki sta bila natisnjena 1956. leta. Ali pa Kracauerjevo psihološko zgodovino nemškega filma Od Kaligarija do Hitlerja (1946) in Teorijo filma (1960), da o Edgarju Morinu, Andréju Bazinu, Rudolfu Arnheimu in drugih niti ne govorimo, saj so njihova dela za slovensko založniško ažurnost še odločno premlada.

Miša Grčar

profili tujih režiserjev

J. Brož, M. Frida: PROFILI TUJIH REŽISERJEV (Profily zahraničních režiseru) 400 filmografij. Izdal Filmovy ustav 1967. Praga

Ta, čez tristo strani obsegajoča ciklostirana knjiga je dragocena zbirka osnovnih podatkov štiristo tujih režiserjev. Urejena je abecedno, poleg osnovnih, osebnih podatkov posameznih režiserjev pa vsebuje natančen seznam filmov. Naslovi filmov so v češčini in v izvirniku, pri vsakem filmu je dodana letnica proizvodnje in pri pomembnejših filmih tudi imena glavnih igralcev. Večina filmov je označena po svojih žanrih. Vsekakor za spremljevalca filmske dejavnosti posameznega avtorja več ko dragocena knjiga, saj pomeni izhodišče za osnovne podatke, ki sta jih oba češka pisca zbrala dokaj sistematično in bolje, kot so to opravili nekateri pisci z Zahoda. Knjiga zajema štiristo avtorjev, od indijskega režiserja Hadže Ahmada Abasa pa do bolgarskega režiserja Zaharija Žandova. Končno je tu še dodatek, kjer so podatki za režiserje in filme, ki so posneli filme med tiskanjem knjige.

Posamezni režiserji so obdelani skraćeno, toda podrobno. Zato je razumljivo, da sem najprej poiskal v knjigi jugoslovanske režiserje. Predstavljeni so več kot skromno. Našel sem podatke o Branku Bauerju. Omenjeni so njegovi filmi Sinji galeb, Milijoni na otoku, Ne obračaj se, sinko, Tri Ane, Martin v oblakih, Nadštevilna, Iz oči v oči, Priti in ostati. Vsak film je označen z enim stavkom. Saj, kaj več o njem pa tudi sestavljalec nista mogla napisati. Drugi omenjeni jugoslovanski režiser je Vladimir Pogačić. Omenjeni so njegovi filmi Zgodba o tovarni, Poslednji dan, Anikini časi, Veliki in mali, dokumentarni film o Nikolu Tesli. Film V soboto zvečer, Sam, Razpoka v raj, Karolina Reška, Človek s fotografije. Tretji in zadnji jugoslovanski režiser, omenjen med štiristo najtehtnejšimi filmskimi ustvarjalci vseh časov, je France Štiglic. Omenjen je njegov kratki film Mladina gradi, nagrajen na festivalu v Benetkah, sledijo filmi Na svoji zemlji, Trst, Svet na Kajžarju, Volčja noč, Dolina miru, Viza zla, Deveti krog, Balada o trobenti in oblaku, Tistega lepega dne, Ne joči, Peter.

Tako nas samo ti trije režiserji zastopajo v knjigi, ki je nekakšno dokaj solidno in dokaj objektivno zrcalo vrednosti v svetu sedme umetnosti. Vsekakor pa se večina domačih filmskih kritikov s takšnim izborom najbrž ne bo strinjala, saj pomenijo vrednosti novega jugoslovanskega filma popolnoma nekaj drugega. In prav je tako.

novi film v evropi

Roger Manvell: NOVI FILM V EVROPI (New Cinema in Europe). Izdala založba Dutton Vista Picture-back, London, strani 160. Izšla 1966. leta

Knjiga Rogerja Manvella o novem evropskem filmu je stara sicer samo leto dni, toda pomanjkljivosti, ki se zrcalijo že v njenem konceptu, so več ko očitne. Pisec obravnava le pet evropskih kinematografij in posebej Ingmarja Bergmana. Točneje: italijanski, francoski, angleški, sovjetski in poljski film. Manjka predvsem češki film, če se je na primer našemu odpovedal.

V posebnem uvodu se pisec nagiba k realističnemu filmu, ki je po njegovem mnenju zopet osvojil režiserje. Zato v oddelku o italijanskem filmu na hitro opravi z uvodnimi filmi, kot sta Quo Vadis? in Cabiria, ter začne obravnavati Rossellinijev film Rim, odprto mesto (1945). Omenjeni so najpomembnejši filmi neorealizma, vpliv Hollywooda na filmske ateljeje ob Tiberi, in že je pisec pri Felliniju in Antonioniju. Potlej sledijo imena režiserjev kot na primer Pier Paolo Pasolini, Ermanno Olmi, Lina Wertmüller. In na koncu tega poglavja pisec poudari, da nobena druga evropska kinematografija ne gre naprej s tako mladostno, vročično in tehnično eksperimentalno silovitostjo kot poleg Francije prav Italija.

Pri novem francoskem filmu so izhodišča determinirana s filmi Marcela Carneja, Jacquesa Preverta in Vigoja. Film, pomembni za povojni razvoj francoske kinematografije, so Boj za progo (1946) režiserja Reneja Clementa, Carnejeva Vrata noči, Clouzotova Manon in drugi. Pisec vidi prelomnico s pojavom filma Rogerja Vadima In bog je ustvaril žensko, ki je nastal 1956. leta. Vsa ostala francoska filmska proizvodnja

je znana in že neštetokrat obdelana bolje kot v knjigi Rogera Manvella.

Knjiga je v resnici skromen vodič skozi naslove in imena znanih in najbolj znanih filmskih naslovov in imen. Edina njena vrednost je v njeni izjemni, razkošni opremi, ki skorajda prevladuje nad besedilom. Vsekakor je pisec zbral samo tisto, kar je že uveljavljeno in priznано, kar je lahko opremil z eklektičnim znanjem ter podprl z mnenji in kritiko drugih. Kajti Poljsko je obdelal dokaj skromno, se najdlje ustavil pri Wajdi, omenil Munka in Kawalero-wicza ter govor Gomulke na partijskem kongresu 1963, ko je kritiziral film Polanskega Nož v vodi.

Na koncu knjige omeni avtor nekaj takšnih ustvarjalcev, kot je Caccyannis v Grčiji in Bardem v Španiji.

Na zadnjih dveh straneh pa s slikami in kratkim zapisom pove tudi nekaj o češki kinematografiji. Omeni Klosa in Kadarja, Jana Nemca in njegove Diamante noči ter Miloša Formana s filmoma Črni Peter in Plavalaskine ljubezni. Toda to ni niti vpogled v češko kinematografijo niti analiza te kinematografije. Je bolj vest, da ta kinematografija je. Tako je Roger Manvell naredil sprehod skozi evropsko kinematografijo brezuspešno. Ustavljal se je pri priznanih imenih, h katerim ni imel nič dodati. Novega ni odkril ničesar in v tem je tudi njegova nepomembnost. Primer, kakšne knjige o filmski ustvarjalnosti niso potrebne.

kritike

na papirnatih avionih

NA PAPIRNATIH AVIONIH — scenarij in režija: Matjaž Klopčič; kamera: Rudi Vavpotič; igrajo: Snežana Nikšić, Polde Bibi, Stanislava Pešić, Dare Ulaga, Štefka Drolc, Sava Sever; proizvodnja: Viba film.

Na videz gre za občutno spremembo ustvarjalnega koncepta. Film Na papirnatih avionih kot da ne nadaljuje s težnjami v Klopčičevem prvencu Zgodba, ki je ni. Morda je tudi zato ta film vnaprej doživel odklonilno stališče nekaterih.

Če je film Zgodba, ki je ni v prikazovanju družbenih odnosov globalen in so ustvarjalca zanimali predvsem odnosi glavnega junaka do družbenega in materialnega okolja ter kompliciranost, determiniranost in prepletenost teh odnosov (med njimi so seveda tudi čustveni odnosi, ki niso najmanj pomembni), potem se je v drugem filmu Na papirnatih avionih odrekel gostobesednosti in se ves posvetil le čustvenim odnosom (ob upoštevanju vseh drugih seveda). Skromnejše ambicije — zato pa ni film nič bolj skromen, bolj čist je in dognan.

Za razumevanje analize njegovega režijskega dela je skorajda nujno, da na kratko obnovimo vsebino filma. Na papirnatih avionih je film o njem in o njej. On — moški, ki se bliža srednjim letom, pa ni še nič dosegel in njegova družba so njemu enaki (morda malo manj misleči). Ona — mlada in perspektivna baletka (morda to še najbolj po želji svoje matere), ki ji delo vzame ves čas. Slučajno jo opazi, ujel jo je na filmski trak propagand-

nega filma, zaljubi se, jo išče, najde in postaneta zaprt nukleus, zadosten sam sebi in brez smisla zunaj sebe. Umik v zasnežene hribe jima omogoči neodvisno, osvobodeno ljubezen brez vsakršnih determinant — ljubezen zunaj časa. Povratak v mesto je padec na trdna tla, padec v okolje, ki ju bo skušalo in krhalo njuno ljubezen, ta pa bo izginjala kot sneg pod žarki toplega spomladanskega sonca. Kot otroci, ki lete na papirnatih avionih...

To je vse. Zelo enostavna, vsakdanja, banalna zgodba. Slišali smo jo, videli, ali pa brali o njej že nešteto krat. Očitnejših specifik našega življenja v njej ne najdemo, podrejena je splošnejšim značilnostim in zakonitostim, ki veljajo povsod. Njena edina prednost pa je okvir dogajanja — Ljubljana, ki jo tudi domačini v Papirnatih avionih znova odkrivamo.

Klopčičev film loči od melodrame le ozka pregraja, projekcija filma v življenje, ki je v svojih raznoterostih tudi melodramatično (subjektivno in objektivno). To pa pomeni, da ustvarjalcu ni šlo za nasilno konstrukcijo (ostaja namreč v okvirih vsakdanjosti), možno in že ugotovljeno sta maksimalen okvir njegovih pripovednih ambicij.

V tako zasnovanem hotenju oziroma v na tak način zasnovanem filmu pa le težko iščemo kakršnekoli filozofske in družbeno eksistencialne ambicije ustvarjalca. Poiskati bi jih morali zunaj filma in to nikakor ne bi bilo prav. S tem bi mu namreč vsiljevali dimenzije, ki jih film Na papirnatih avionih nima.

Ne gre torej za neko deklarirano apriorno »družbeno angažiranost«, ki bi osveščala v smislu napotila na kakršnokoli akcijo. V okviru danes definiranih zahtev do umetniškega dela Klopčičev film Na papirnatih avionih niti ni potreben. To bi bila vsekakor prevelika zablada, saj razen angažiranosti do družbe nasploh obstaja še ena angažiranost, pri tej pa gre za odnos do osebne (čustvene) sreče, do čustvenega življenja.

Ljubezen nenadoma pride, se vzpne do neverjetnosti in se nato polagoma umiri ali pa celo izgine. Vse ostalo, kar Klopčič v filmu pripoveduje, je tu, da determinira, ali pa je balast.

Po obravnavi idejne usmeritve filma in njegove zgodbe nam preostaneta še scenarijska oziroma dramaturška struktura in kinestetična obdelava zgodbe.

V primerjavi s scenarijem za film Zgodba, ki je ni je scenarij za Na papirnatih avionih bolj čist in v dialogih manj obsežen. Zdi se, da se je Klopčič otesel gostobesednosti, ki je v prvem filmu dušila sliko. Pri sestavljanju dialogov se je Klopčič namesto na splošno izkustvo o strukturi komunikacije in uporabi besed naslonil na svoje. Zato nam mestoma dialogi zvene tuje in dajejo vtis skonstruiranosti. Toda naj zvene dialogi še tako trdo, kdaj pa kdaj nepotrebno, verjeti moramo ustvarjalcu in njegovim izkušnjam.

Mislím, da prevelike literarne ambicije v dialogih Na papirnatih avionih ne bi smeli vrednotiti le kot quasi literaturo. Verjetno je hotel Klopčič s takšnimi dialogi, nam gledalcem se zdijo mestoma (tako vsaj nekateri mislijo) bedasti, prikazati določeno razmerje, vzdušje in mišljenje.

Pomembno se mi zdi tudi, da opozorim na razliko med branimi in poslušanimi dialogi v filmu. Za brane dialoge gre pri tujih filmih, saj le redkokdo slušno spremlja dogajanje pri tujem filmu. Zato v tem primeru dialoge povsem drugače sprejemamo. Pri domačih filmih pa dialoge poslušamo in zahtevamo od njih pogovornost in ne sentenčnosti. Brez ambicij kakršnegakoli vrednostnega primerjanja bi rad spomnil na Resnaisov film Lani v Marienbadu in na Godardov Prezir, ki imata strukturo dialogov slično Klopčičevi.

Res pa je, da so Klopčičevi dialogi mestoma nepotrebni in da spet dušijo pripovednost same slike. Takšnih mest v filmu najdemo več. Drugače pa imajo izrazito opredeljevalno funkcijo. V večini tvorijo kontrapunkt s sliko ali pa jo dopolnjujejo, slika pa dogajanje nosi.

Film Na papirnatih avionih je ciklični. Lahko bi ga grafično predstavili z več krogi, ki se sekajo. V teh situacijah se posamezne linije dogajanja srečajo, pride do konflikta ali pa do združitve. Vendar pa Klopčič pri pomenskem vrednotenju posameznih smeri ni dosleden in tako izzvene nekatere preveč epizodno, nepomembno ob glavni liniji ljubezenske zgodbe.

Res je, da so Klopčiča zanimala predvsem stičišča, srečanja posameznih smeri z glavno. Toda to ne opravičuje nezadostne argumentiranosti posameznih vplivov in pomanjkanja zadostne povezave med vzrokom in posledico. V tem je ena izmed izredno šibkih točk Klopčičevega scenarija in njegove dramaturške obdelave.

Prav gotovo pa je na izredno visoki ravni Klopčičevo režijsko delo. Odlikujejo ga skrbna izbira okolij, estetsko in funkcionalno kadriranje, spretna montaža zvočne kulise, ki ima izreden pomen za dogajanje in njegovo gradnjo.

Nekoliko slabši je Klopčič pri vodenju igralcev. Včasih jim kar ne dovoli igrati in skuša njihova občutja podajati s strukturo slike. Neenotno tudi vrednoti posamezne vloge, glavno moško (Polde Bibič) je podcenjeval in celo dušil Bibičev igralski delež. Igrri Snežane Nikšić pa je s kadriranjem dodajal k igri in ji lik pomagal izpeljati. Podobno je tudi z nekaterimi ostalimi vlogami.

Izredno lepa je fotografija Rudija Vavpotiča, njena posebna odlika pa je globina. Njegov delež je v celotnem filmu zelo velik.

Enako bi lahko zapisali tudi za dopolnilno glasbo Jožeta Privška. Zelo lepo se je vključil v neizmerno lepo Ravelovo glasbo in tako poskrbel za kar se le da neopazne prehode.

Morda nekatere Klopčičeve zamisli niso čisto originalne. Vmesne napise v filmu je prej uporabil Godard, še prej pa seveda nemi film. Klopčič je vmesne napise uporabil pri voščilnici, torej takrat ko so najbolj funkcionalni. Vsekakor je ta del filma najlepši in ima pomensko največjo vrednost. K tem sekvencam bi lahko dodali še nekatere, ki ne zaostajajo dosti in morda med njimi našli kakšno, ki smo jo »nekje že videli« (mislim pa, da to ni bistveno).

Verjetno se moram ob koncu vrniti na vprašanje o potrebnosti Klopčičevega filma Na papirnatih avionih. Vsak ustvarjalec, filmski seveda niso izjeme, ustvarja iz sebe, torej iz svojega intimnega spoznavnega sveta. Misli in doživlja na svoj način, ustvarja pa za druge ljudi — za »odjemalce« kulture. Njegovo delo je torej v tolikšni meri potrebno in pomembno za ljudi, kolikor nas zanima ustvarjalčev svet (predvsem kot svet enega izmed nas). Ocenjevan s teh pozicij je film Na papirnatih avionih vsekakor potreben. Po vsej verjetnosti pa ga nima smisla primerjati z najboljšimi domačimi dosežki, ker izhaja z drugačnih pozicij.

Ob tem pa seveda ni najbolj važno, kaj je hotel Klopčič s tem filmom povedati, mnogo važnejše je, kako ga mi čutimo. Meni se zdi v obdobju velike dehumanizacije čustev zelo pomemben.

Matjaž Zajec

nož

NOŽ — scenarij in režija: Žika Mitrović; kamera: Branko Ivatović; glasba: Miljenko Prohaska; igrajo: Bata Živojinović, Rade Marković, Ljubiša Samardžić, Dara Čalenić, Vera Čukić, Mija Aleksić; proizvodnja: Filmske radne zajednice Beograd.

Akcijski filmi so producentom že od nekdaj obetali največ uspehov pri množičnem občinstvu. Tudi naše statistike so dokaz za to trditev. Seveda so se producenti tega vselej tudi zavedali in so svoj repertoar kolikor mogoče bogato posejali s filmi akcijskega žanra. Vendar pa je razmah filmske proizvodnje polagoma zasitil tržišče do te mere, da ni več sprejemalo česar koli. Občinstvo si je pričelo iz množice akcijskih filmov vseh najrazličnejših porekel izbirati najbolj oblikovno in vsebinsko dognana dela. Prebiti se k vrhu kakovostne lestvice v obdobju izredno zaostrene konkurence seveda ni lahko.

Tudi jugoslovanski producenti so se zavedli, da jim utegnejo akcijski filmi nadomestiti primanjkljaje, ki jih ustvarjajo filmi drugih žanrov. Vse pogostejše so uvrščali v program projekte, ki so napovedovali akcijske filme. Dogajalo pa se jim je, da se večina teh filmov ni prebila iz sivega povprečja. Odklanjali sta jih tako publika kot kritika. Šlo je namreč za skonstruirane fabule, napete na skelet preskušene dramaturgije akcijskega filma, vendar brez sleherne življenjske avtentičnosti in individualne izpovednosti. Kljub temu pa je občinstvo take filme vselej hvaležno sprejemalo, zlasti še, če so se v oblikovnem smislu izognili začetniškim napakam; primer takega prodora je puljski uspeh Diverzantov, ki so pač, po strogih estetskih kriterijih sodeč, skonstruirana, neavtentična filmska pripoved.

Edini filmski režiser, ki se je v celoti posvetil akcijskemu žanru in s svojimi prvimi filmi tudi ustvaril obete za v prihodnje, je Žilka Mitrović. Uspelo mu je namreč v kompaktno akcijsko fabulo vnašati življenjsko in zgodovinsko pristnost, kakršno smo pri njegovih jugoslovanskih kolegih najčesejše povsem pogrešili.

Z upanjem, ki smo se mu ga navadili posvečati, smo pričakali tudi njegov Nož, obetaje si vrhu vsega tudi njegov korak naprej, saj nas je nanj opozarjal že podatek, da si je režiser — v skladu z najnovejšo jugoslovansko filmsko modo — sam napisal scenarij in postal torej eden naših celovitih filmskih avtorjev. Uspeha, ki so ga s svojimi avtorskimi prizadevanji in postopki dosegli drugi dejavni filmski režiserji, smo se nadejali tudi od njega. In ne zaman. Žilka Mitrović nas ni razočaral. Še enkrat je dokazal, da njegovo mojstrstvo v akcijskem filmu ni bilo naključno, pač pa izhaja iz enkratnega oblikovalnega daru. Vključitev lastnih avtorskih zamisli pa mu je celo pomagala, da je naredil korak v smer, ki smo si jo od njega obetali: v akcijski film, zasnovan tako, da v polni meri razkriva njegov odnos do sodobnega dogajanja pri nas. Ne gre sicer za umetnino visokih kvalit, saj je povsem očitno, da k njej tudi sam ni težil in si torej ni zadajal ciljev, ki bi bili presegli njegove dodobra obvladane možnosti. Izkoristil pa je svoje možnosti do kraja, do stopnje, ki jo — v svojem sedanjem oblikovalno-ustvarjalnem volumnu — zmore.

Izbral si je sicer malce ekstravagantno temo, ki pa daje priložnost za doseg zastavljenega namena: raziskava o umoru popularnega pevecarja skuša biti zajeta ne le v dramaturško dodelan kriminolški film, pač pa omogoča tudi kritično zastavljen vpogled v nekatera območja našega sedanjega življenja, predvsem še v območja medčloveških odnosov.

Sicer pa nam avtor zastavi vprašanje, kdo je zabodel Aleksandra Kiša. In nam, ob iskanju odgovora, splete njegov svet. Sooči nas z njegovimi prijatelji, z njegovimi zapeljanimi in zapuščenimi ljubicami — in, ob vseh njih, kajpada, z njim samim. Tako se nam polagoma razkriva resničnejša in resnična podoba idola pevecar-

ske umetnosti: nikakršen idol ni bil, pač pa povsem navaden moralni umazanec, ki je svoj uspeh koval na račun drugih. Razkrievanje vzrokov njegove smrti in ozadja njegovega življenjskega videza nas vleče vse globlje in globlje v zamotanost amoralnih vezi, ki se je bil vanje mladi popevkar zamotal pred svojo nepojasnjeno smrtjo.

Prioriteto v upodabljanju tega moralnega ozadja ima seveda iskanje odgovora na vprašanje: kdo ga je. Skupaj z Bato Živojinovićem in Ljubišo Samardžićem, ki nastopata v vlogah doslej najboljše upodobljenih jugoslovanskih kriminalistov, odkrijemo na smetišču inkriminirani nož; in na nožu krvave sledove, vendar pa ne le sledove Kiševe krvi, pač pa tudi morilčeve; morilec se je ob uboju tudi sam ranil v dlan; analizirali bomo sled te krvi in ugotovili, da so v njej bacili malarije; sklep je torej preprost: iščemo med malaričnimi bolniki, kar nam ne bo delalo hudih težav, saj je bolnikov te vrste dandanašnji zelo malo; tako se lahko naglo približamo filmskemu razpletu, ki nam pojasni, da je Kiša umorila njegova zavržena in kajpada ljubosumna ljubica, ostarela in v svojem gledališču zapostavljena ignalka, soproga advokata, Kiševega hišnega soseda.

Zgodba sama je razmeroma naivna in posajena na trhle opornike. Ko bi namreč morilka vrgla nož kam drugam kot na smetišče v lastni hiši in ko bi njena kri ne bila malarična, bi utegnil ostati zločin še dolgo ali pa sploh nepojasnen — in očitno je, da bi odsotnost omenjenih dveh bistvenih naključij Mitrovićevo filmsko zgradbo sesula kot hišico iz kart. Avtor si je pač močno olajšal delo, a si s tem tudi ni napisal najboljše izkaznice.

Nas kot kritične gledalce pa seveda veliko bolj zanima potek notranjega dejanja. Manj pomembno se nam zdi, kdo je pretrgal Kiševo aoroto. Vedeti želimo, kakšen je bil on sam in kakšni so bili ljudje, ki so se sukali okoli njega. Najdragocenejše Mitrovićeve avtorske zamisli srečujemo v stranskem dejanju njegove filmske drame — v ravnanju Kiševih nekdanjih prijateljev, delničarjev njegove slave in njegovega bogastva, udeležencev njegovih orgijskih zabav. V dneh po njegovi nepričakovani smrti, ko se bolj in bolj razkriva njegova resnična, vsakršnemu idolu tuja moralna podoba, se ti »zvesti« prijatelji drug za drugim odrekajo pokojnika, ker bi ne hoteli biti deležni blata, ki se z vsakim naslednjim razkritjem bolj in bolj isiplje nanj; to so namreč ugledne osebnosti našega televizijskega in zabavno-glasbenega življenja in si z vsemi močmi prizadevajo, da bi ohranile neomadeževan videz. Mitrović jih seveda razgali do dna v vsej njihovi moralni bedi — z neizprosno agresivno ironijo, ki je najmočnejša sestavina njegove ustvarjalnosti.

Žal pa temu ironičnemu podtekstu ni dal dovolj poudarka. Očitno je, da je imela kriminalka v njegovi avtorski zamisli prioriteto pred satirično-simbolnim razgaljevanjem človeških deformacij

v našem sedanjem življenjskem dogajanju. Je vmes strah pred sprostitvijo v tej smeri, ali pa se režiser svojih zmožnosti družbene kritike še sploh ne zaveda?

Ko bi bil Mitrović svoje iz avtentičnega doživljanja zrasle kritične karakterizacije mravi naše sodobne morale ne puščal v zgolj nakazani zasnovi, pač pa jo izpeljal in na račun te izpeljave malce zanemaril akcijsko konstruiranje, bi bil Nož lahko resničen dosežek sodobne jugoslovanske kinematografije. Tako pa moment akcijske dinamike prevladuje na škodo ostalih prisotnih sestavin — in celo na lastno škodo.

Ugotovimo torej lahko, da je Mitrović stopil korak dalje na poti svojega razvoja, da pa prelomnice ni izpeljal. Sprostitev za zdaj samo nakazanih pobud in možnosti ter njihovo dokončno spoznanje in uveljavitev bi bile avtorju, kot Žika Mitrović je, močno v prid.

Viktor Konjar

blow up

Italijansko-angleški barvni film. Proizvodnja Carlo Ponti — MGM; režija: Michelangelo Antonioni; scenarij: Michelangelo Antonioni in Tonino Guerra po noveli Julia Cortazarja; kamera: Carlo di Palma; glasba: Herbert Hancock; igrajo: David Hemmings, Vanessa Redgrave, Sarah Miles.

Lahko bi

hvalili oblikovno dovršenost filma: Blow up spada med redke »popolne« filme, predvsem zaradi izvrstno »thrillerizirane« sekvence povečave, scen snemanja modelov, zaključnega prizora itd.;

skušali film socialno opredeliti: kritika snobizma višjih krogov in s tem širše vzeto odtujenosti sodobnega sveta;

skušali v slogu filozofskega traktata zajeti osnovne postavke, na katerih sloni delo: za vprašanjem, ali se je umor resnično dogodil, ali pa so bile to le Thomasove halucinacije, se skriva prikrito dejstvo, da je oboje morda vseeno;

skušali film psihološko analizirati: človek z revolverjem (morič) je skriti jaz človeka s fotoaparatom (Thomasa).

Še nekaj je. Pozabili smo na nekaj, kar določa vse te analize kot relativne ali relativizirane, kar jih šele omogoča (kot je tudi nam omogočilo dostop do dela), kar je zdrsnilo mimo in skozi nas, se razkrilo in razsvetlilo, dokler ni te svetlobe zastrl snujoči um razmišljanja. Mar ni sam film nekaj prepolnega in obenem prekrhkega v svoji biti upirajočega se razklepanju snujočega uma? In končno, mar nas v tem ne obvezuje prav Blow up, kjer se dogaja tematizacija »človekovega odnosa do resničnosti« (Antonioni), se pravi TUDI do Blow up!? Mar to ne pomeni, da moramo izhajati prav iz vsakokratnega odnosa med gledanjem filma? Da z vsako interpretacijo že negiramo ta odnos in s tem filma ne vidimo več takšnega, kot on sam je (kot se nam izvirno daje)? Ne preostane nam ničesar drugega kot zožiti pogled samo na film in ga v tem pogledu opisati, kot se nam pač daje. Tako res ne bomo prišli do nikakršnih teoretičnih ipd. ugotovitev, ohranili pa bomo celosten odnos z delom, odnos, ki parcialnih interpretacij ne izključuje, marveč jih v njihovi točnosti šele omogoča in utemeljuje, in ki dopušča, da ostaja resnica umetniškega dela obenem naša lastna resnica.

Šemel Vesele šemel Vpijejo in tečejo, v živobarvnih oblekah, črnih, barvastih jopah in bluzah, v nenavadnih klobukih, s šminkami obarvani študentje hrupno pridrvijo na čudnem kamionu, med togo urejenimi sivimi in rjavimi londonskimi stavbami. Udarijo v nas kot dokaz nekega drugega sveta, neke druge resnice. Naša resnica je dvojnost resnic, svet ima dve resnici. Blow up sprašuje po teh resnicah, zato je to metafizičen film.

Iz mirne sive tovarne stopi v napol raztrgani obleki Thomas. S temnim Rolls-Roycom se odpelje v svoj studio, kjer ga že čakajo modeli. Najprej slika mlado Veruško v črni, napol razgaljajoči obleki. Ob taktih počasne vzburljive glasbe se model zvija in nudi kameri, Thomas slika, gleda, pritiska na sprožilec, zamenja fotoaparat, nadaljuje z drugim, opozarja. Dobro! Bliže! Bliže! Bolj stresi lase! ODLIČNO! Zdaj lezi! Poljubi jo in nekaj zašepeta, nato nadaljuje, sliši se sprožilec, ki nenehno udarja in tako sprejema nudeče se telo. Kamera išče atrakcije, vzburljivost, telo se potrjuje kot na-stavek po-stavljajoči kameri (in Thomasu za njo). Kaj pa išče kamera (in Thomas za njo) na plešočem telesu? Telo samo? Ne! Telo se nastavlja v atraktivnosti, kot zburjevalec čutnosti, pred kamero se potrjuje z negacijo svoje tu-bitosti (človečnosti). Je sredstvo. Takšno potrjevanje je možno le v stanju zapadlosti. Zapadlost je nevarnost, ko nam je vse-eno. V zapadlosti se nudimo zaje-manju in kot taki zničujemo. Odnosi so torej sprevrženi. Sprevrženi iz česa? Ker tega ne vemo, nam je vse-eno. Vse nam je eno, ki je nič. Ta »nepravi« zato nihilistični nič nas prepušča zapadlosti rečem. Bivajoče se nam nudi kot sredstvo vzdraževanja različnih stanj, od grobo čutnih do »najbolj plemenitih«. Nudi se nam

v postavljanje, resnica tu-bití postaja naročljivo stanje. V čem je bistvo tega postavlja? »Bistvo postavlja je v sebi zbirajoče stavljanje, nastavljanje svoje lastno bistveno resnico s pozabo, katere nastavljanje se zastavlja po tem, da si pripada v nameščanju vsega navzočega kot stanja, se v tem uravnava in kot tako gospoduje.« (Heidegger: *Die Technik und die Kehre*, s. 37.) Smo že tako v pozabi, da je pozabljena sama pozaba? Ko je Thomas vstal, rekel »Končano je!« in pustil Veruško obležati na podu, mar ni v tem trenutku zasvetila bistvena osamljenost našega bivanja, nam sredi gospostva postavlja prikazala to zdaj mirno ležeče utrujeno telo v vsej odsotnosti njegove biti in tako priklicala davno pozabljene obrise izginulega sveta?

Potem ko mimogrede stopi k prijatelju-slikarju in poslika še skupino petih manekenk, se Thomas odpelje v restavracijo k managerju Ronu; ponudi mu v prenočišču za reveže posnete slike golih starcev. Nato blodi po Londonu, slika vsevprek, kjerkoli je le kaj atraktivnega, vmes kupi še ogromen lesen propeler. V mirnem zatišju zelenega parka opazi privlačen par: dekle z moškim srednjih let. Tiho se jima približa in slika. Zvok sprožilca — poezija postavlja: vse bivajoče je zajeto kot nastavek kamere, ki ne išče kvantitete, marveč kvaliteto, razburljivost. Bi(t)stvo sveta je v ničenju biti. Šele ko je z bitjo kot tako nič, se vzpostavlja med svetom in nami transcendentno razmerje, znotraj katerega ne moremo pristati na dejstvo, da svet razpada na stvari. Dekle se nenadoma plašno ozre, steče k Thomasu in zahteva film, ko pa med prekanjem opazi, da je njen ljubimec izginil, še sama pohiti stran. Thomas spet pritiska na sprožilec, nato pa krene nazaj v studio.

Pred vrati ga že čaka Jane, dekle iz parka, in znova zahteva film. S skoraj paničnim glasom se mu raztresena ponudi; Thomas pristane in ji po »romantičnem« intermezzu da zavojček s filmom (seveda ji je podtaknil nepravega). Takoj po njenem odhodu se loti razvijanja pravega, vendar ga med delom zmotita dve vsiljivi dekleti, ki že dalj časa prosita, naj ju fotografira kot modela. Med preoblačenjem iztrga Thomas večji obleko iz rok in jo tako razgali, pridruži se mu še drugo dekle, obe stečeta, kriki, smeh, lovijo se, valjajo po raztrgani poli papirja, slačijo se, obvlada jih iracionalna sproščena čutnost. Naenkrat je tega konec, čutnost je zadovoljena, Thomas odrine dekleti in se zazre v povečane slike na steni. Na vrsti je snujoči um! Človek je razdvojen na dve plasti: čutno (nagonsko, živalsko) in nad-čutno (racionalno, umsko), plasti se medsebojno zničujeta, vsaka terja zadovoljitev. Bistvena je nad-čutna (meta-fizična) plast, po njej je človek Človek. »Pojdita zdaj! Jutri zjutraj!« odpravi Thomas dekleti in se znova loti razvijanja posnetkov iz parka.

Z vsako povečavo raste njegova napetost, ki se končno spremeni v osuplo zbežanost. Slike razkrivajo umor! Med grmičevjem, nedaleč od kraja, kjer sta pohajkovala Jane in njen ljubimec, se

kažejo obrisi človeškega telesa! Smer dekletovega pogleda mu prežene sleherni dvom: v rokah neznanca je revolver! Z novo povečavo najde ob robu parka obrise trupla. To je blow up! Povečava! Nekaj se razklepa, odkriva se zgodba nekega umora, vendar tako, da se nekaj še izvirnejšega s tem zaklepa vaze, vse bolj, bolj kot se razpletajo vozi in razjasnjuje smisel skrivnostnega pogleda, obrisov glave, revolverja in trupla. To je zmagooslavje snujočega uma! Je vse to res? Thomas pohiti z avtomobilom v park in najde truplo: umorjenec je Janin ljubimec. Zmeden se odpelje nazaj v studio: nekdo je tod razmetaval, povsod je nered, film in večina slik iz parka so ukradeni! Zaman skuša po telefonu najti Rona, ni ga, je na neki privatni zabavi. Napol odsotno blodi po nočnem Londonu, zdi se mu, da je pred neko restavracijo Jane, toda to je privid — dekleta, podobno Jane, steče za njo, korak ga zanese v manjšo neurejeno dvorano, kjer igra neki beat-ansambel. Znajdemo se sredi trušč, kitarist razbije kitaro, skače po njej, pesem teče naprej, vse je v drsečem gibanju, ki je obenem zapadlo mirovanje. Iz oglušujočih tonov odzvanja glas od vseh obratov in dopolnitev izmučene metafizike, ki se znotraj zgubljenosti sveta in človeka v njunem temeljnem BITI ne more več ujeti v kakršenkoli (ne) smisel in se z vsem svojim bistvom krčevito vrže v zadržan trenutek čutenja in se v tem poslednjem spoju biti in nastajanja, v tej volji do pozabe, pozabe same kot volji do totalno čutnost povzdignjenega zdaja razodeva kot usodna nevarnost, kjer sta samouničevanje in samoporajanje že zenačena v skupnem samopretakanju. Je to zadnji napol nagonski odpor pred popolnim gospodstvom tehnike kot postavlja? Morda, kolikor je totalna prepuščenost rečem že klika preobrata. Kolikor se s to popolno relativiziranoostjo in brez-temeljnostjo odnosa človek-svet že postavi vprašanje: iz česa? (Iz nič-esar.) in je tako ta bitna nevarnost obenem znamenje, da je blizu preobrat. Kolikor skušamo z umikom v zadržan trenutek čutenja zničiti to nevarnost, s tem pa tudi odprtost za preobrat, in se zablokirati v čuteče zaporedje zdajev.

V ateljeju zraven studia najde Thomas slikarja v objemu z dekletom. Ob postelji z objetim parom se razumevajoče posmehne; nasmeh, komaj opazen premik usten — samoposebiuimevne, on že ve! Thomas VE, obvlada položaj, počuti se varnega v zanesljivosti védenja, zato se lahko nasmehne. Ratio spravlja podse čutnost. Vendar — ta nasmeh — nista v njem že skrita potrditev in poraz ratia, ni v istočasnem da-in-ne razumu to nasmeh nemoči in osamljenosti védenja samega: tako pač je, ker tako mora biti, če mi to vemo ali ne? Skrito priznanje ničevosti vsega skupaj — ali le ničevosti gole čutnosti? Naj vzamemo ta nasmeh kot »vzvišenost uma nad poltenostjo«? Nekaj se še zakriva, kažejo se mejni obrisi filma.

Sredi noči se mu končno posreči najti Rona. Toda komaj mu prične razkladati zgodbo o umoru, sprevidi, da je vse zaman —

v dimu LSD-cigaret mu Ron ne more pomagati. Razburjenost, razočaranje, snujoči um išče potrditve, sredi največjega uspeha pa se pokaže njegova temeljna nezadostnost, na dan pride tisto nepreračunljivo in pretvori skrajni objektivizem (logično računanje z dejstvi: revolver, truplo) v skrajni subjektivizem (nemožnost potrditve = nemožnost vzpostavitve racionalno utemeljenih razmerij). Objektivizem se v dejanskosti izkaže za subjektivno zasnovano fikcijo. Utrujen in zmeden se Thomas vrne v studio, kjer za nekaj ur zaspi. Akcija se je porušila, čeprav (in ravno zato ker) je že uspela, celo na resničnost zgodbe s fotografij pade senca dvoma. Kar storimo, kar nas premakne iz lebdjenja, se izkaže za privid, ki nas vrže nazaj vase, tako da se pravzaprav ničesar ne (more) zgoditi. Preostane nam le stalno ponavljajoč se umik, utrujenost, poraz.

Naslednjega dne se zgodaj zjutraj odpelje na kraj zločina — truplo je izginilo. Nikjer sledu, madeža, poteptane trave, ničesar. Še vedno neprespan in bled zre Thomas v travo, povsod je tišina — tišina pričakovanja. Tedaj pa

Šeme! Vesele šeme! Spet vpijejo in tečejo, v živobarvnih oblekah, črnih, barvastih jopah in blazah, v nenavadnih klobukih, s šminkami obarvani študentje hrupno pridrvijo na čudnem kamionu po cesti ob parku, kjer stoji Thomas. Stečejo proti bližnjemu igrišču za tenis, dva se postavita na mesti za igro, ves hrup zamre, ostali molče ždiijo ob ograji in gledajo. Igra se pričinja — brez loparjev in žog, goloroka igralca oponašata igro in sledita gibom žoge, ki je ni, udarjata z loparji, ki ju ni, ostali ploskajo brez ploskov, vpijejo brez zvokov. Thomas se tiho približa in zre pantomimo.

Udarjajo z loparji (ki jih ni) ob žogo (ki je ni), igrajo igro. Katero igro? Igra je tenis. Igrajo brez loparjev, žog. Igrajo igro z igro. Igrajo zavzeto, pozorno, nekaj se dogaja! Vesele šeme sredi mirnega parka, kje so našli radost prazne odsotnosti, od kod so pobrali začudenje praznega pogleda? Ti obrazi — pazljivost, veselje ob zmagi, žalost ob porazu, ko igralec zgreši, jezno zažene ob tla žogo (ki je ni), pridušeni kriki, zavzeti pogledi, zares gre. Tokrat gre zares!

Udarjajo z loparji (ki jih ni) ob žogo (ki je ni), to je igra odsotnosti, igra, ki se samo-postavlja prav po tej odsotnosti. »... Za bistvo biti se nikjer v bivajočem ne daje kak primer (Beispiel), bržkone zato, ker je bistvo biti igra (Spiel) sama.« (Heidegger: Identität und Differenz, s. 64.) Bit bistvu je na način igre kot take: za igro-bit v bivajočem ni primera, igra-bit je v luči bivajočega odsotna, je ta odsotnost sama. Kam torej prehaja igra bivajoče? Thomas se posmehne — komaj opazno — isti nasmeh, kot ob postelji z objetim parom. Nekaj se še zakriva in ravno ta zakritost dopušča le preobračanje na mestu, ne pa sestopa. Na vprašanje, ki ga film zastavlja, je s tem nasmehom v nekem smi-



Film NOŽ, režiser Žika Mitrović. Na sliki Bata Živojinović, Ljubiša Samardžić in Dara Čalenić

slu že vnaprej odgovorjeno — samo vprašanje je bilo zastavljeno na način tega odgovora (védenja), tako da že ni več mogoče iz samega Blow up radikalno izprašati odnos, katerega tematizacija je on sam.

Udarjajo z loparji (ki jih ni) ob žogo (ki je ni), eden igralcev udari premočno in žoga zleti ob Thomasu ven na travnik. Kamera ji sledi v njenih poskokih, dokler se ne ustavi. Za koga se ustavi? Je to Thomasov pogled? Igralka se ozre k Thomasu. Naj gre iskat žogo! Thomas za trenutek okleva, nato stopi in pobere žogo (ki je ni). Vrže jo na igrišče in obstane sredi travnika. Sliši

se udarjanje loparjev in poskakovanje žoge. Je to Thomasov sluh? Lahko da. Vendar, kdo daje z varuštvo umetnini svetlobo? Prav mi! Smo na obratni točki kot med iskanjem potrditve. Tam (v postavju) se skrajni objektivizem izkaže za subjektovo fikcijo, tukaj smo s skrajnim subjektivizmom (»poljubnostjo« igre z igro) dospeli do objektivnosti (razkritosti, vzeli smo reči takšne, kot so). To je blow up, nahajanje sebe v raz-svet-ljavil!

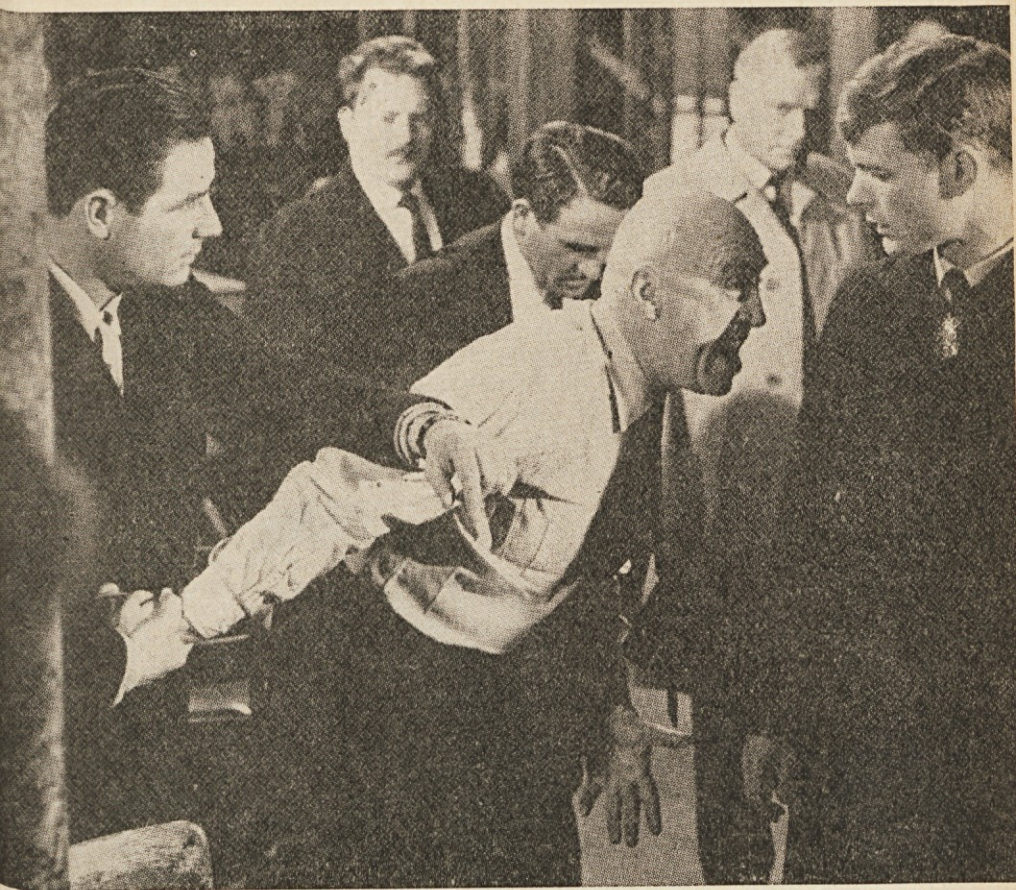
Še udarjajo z loparji (ki jih ni) ob žogo (ki je ni), Thomas pa sam stoji sredi travnika, postavljen v mir opuščenosti. Nekaj se je premaknilo, neki razvoj je tu. Je metafizika presežena? Nemi kriki, prisotnost odsotnega in potrjevanje TE prisotnosti, nepreračunljivo gibanje, razpuščena dejavnost zdaja, mar ni v tem zaradi določenega (metafizičnega) pojmovanja časa (s tem pa tudi načina biti) vsebovana le potrditev transcendence, se pravi dejstva, da se »vsega ne da ujeti v ikamero«. Torej gre za obrnitev, ne za preobrat, za prestop na istem, ne za sestop (korak nazaj). Tako se šele nakazuje to, da je s transcendenco kot tako nič, da je ta nič naša svoboda in da je samo v luči te svobode resnica umetniškega dela obenem naša lastna resnica.

Slavoj Žižek

bunny lake je izginila

BUNNY LAKE JE IZGINILA — izvirni naslov: *Bunny Lake is missing*; scenarij: John in Penelope Mortimer po noveli Evelyn Pipe; režija: Otto Preminger; kamera: Denys Coop; glasba: Paul Glass; igrajo: Keir Dullea, Carol Lynley, Laurence Olivier, Lucie Mannheim, Noël Coward, Delphi Lawrence, Suzanne Neve, Adrienne Corri; proizvodnja: Otto Preminger.

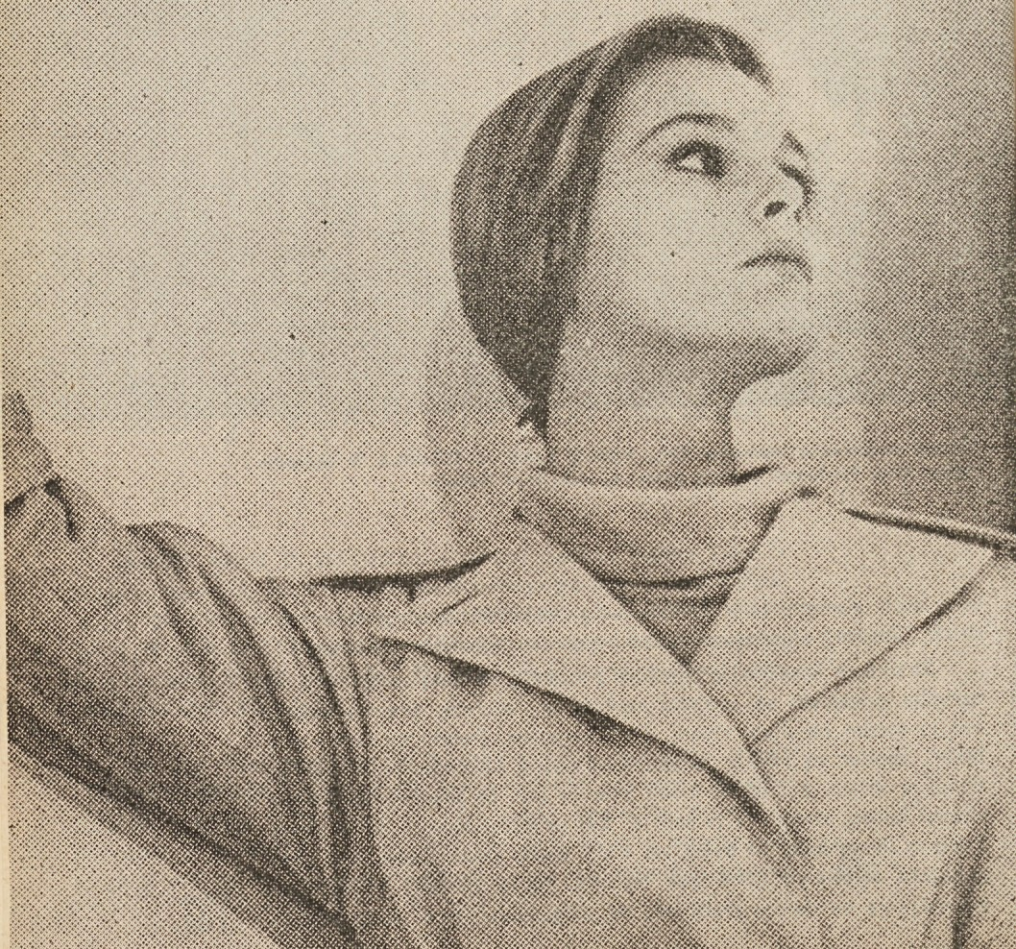
Ob tem Premingerjevem filmu se zastavlja vprašanje utemeljenosti sodobnega thrillerja kot žanra: od kod prelom s skladno zgradbo klasične kriminalke, od kod vedno opaznejša prisotnost boleznih in grozljivih tem, od kod privlačna moč te zvrsti, moč, ki se ji zadnja leta predajajo režiserji, sicer usmerjeni v izdelavo



Delovni posnetek s snemanja filma **BUNNY LAKE JE IZGINILA**. V ospredju režiser Otto Preminger razlaga prizor igralcu Keiri Dullean

umirjenih »umetniških« filmov in psiholoških dram (Wyler, Aldrich, Clouzot) ali vsaj spodobno »napetih« grozljivk (Hitchcock)?

Strukturo klasične kriminalke postavlja **varnost** ratia: skladna zgradba pripovedi se urejeno zaplete in razplete, pravica zmaga, ker je razum na njeni strani. Tudi negativni junaki so lahko zelo bistri, vendar so »borci za pravico« **nujno** še bistrejši — ker so dobri, v skladu z družbo, ideali avtorja ipd. Že pred začetkom poznamo konec, struktura je zaprta: **kaj** se mora zgoditi, to že vemo, čakamo le na **kdaj** in **kako**, na tisto večno ponavljanje iste omočujoče strukture (Sherlock Holmes, Perry Mason). Vendar to ponavljanje ne deluje zabljenno ali dolgočasno, prav nasprotno, v



tem stalnem ne-enakem ponavljanju je tisti čar kriminalk, ki nam dopušča, da se mirno prepustimo razburjenju. Nad vsem strahom in napetostjo lebdi venomer senca gotovosti in zanesljivosti. Ravno če bi zapustili utrjene strukture, bi se izneverili originalnosti tega žanra. Klasična kriminalka torej zahteva takšno zaprtost, utemeljena je prav v tem večnem vnaprej zagotovljenem zmagoslavju Uma. Z bitjo je nič in ta odsotnost omogoča, da se med svetom in nami vzpostavi transcendentno-humanistično razmerje: svet je v temelju dober-razumen, **ker** je utemeljen po Razumu; bivajoče se daje kot po-stavje Uma (= umnega subjekta). Subjektivizem in antropocentrizem nihilistične nadvlade Uma se pričenja razkrajati najprej v območju njega samega kot še vedno temeljne in omogočujoče strukture: njegovo samo-uničevalsko bistvo, njegova pervertiranost (dobro se izkaže za slabo, koristno za uničujoče) ga že znotraj razjeda, »krivda« torej leži v njem samem (Frankenstein). Sodobni thrillerji pa kažejo popolno afirmacijo nerazumskega; svet je — seveda uzrt v luči Uma, Smisla — v temelju nerazumen, ne-smiseln, zato je znotraj tega brezobličnega samopretakanja vsaka akcija Uma že re-akcija, tj. njegovo samo-uničenje. Zavest o praznini in ničnosti mogočnega prestola Uma je **cinizem**: James Bond z lahkoto premaga dr. Noja, Goldfingerja, Blofelda, Draxa itd. prav zato, ker jih premaga **z lahkoto**. Zaveda se, da je vsaka načrtna dejavnost, usmerjena k zavzemanju in polaščanju sveta, že samo-uničevanje, in to je vselej njegova odločilna prednost. Preostane mu le pasivno prepuščanje dogodkom z občasnimi čimmanj realno-planiranimi akcijami in zmaga mu je **nujno** zagotovljena. Seveda ostaja takšen cinizem znotraj novoveškega nihilizma, kolikor ne pomeni preprosto padca na animalično (brezodnos-no) raven. Tukaj pa se odpira območje sodobnega thrillerja: **groza**. Mesto **te** groze v procesu razpada novoveškega antropocentrizma se da skusiti le v totalnem odnosu z umetniškim delom. Zato je za nas nebitveno

da se lahko ta groza reducira na preprost fabulativen odnos, da gre vedno za določeno grozo (npr. v tem filmu nas je groza pred Stevenom). Čeprav je takšna redukcija zmeraj točna, pa pomeni v svoji takšnosti izločitev določenega momenta in s tem razbitje totalnega trenutka doživetja: do zavesti o točnosti takšne redukcije pridemo namreč zmeraj in nujno **po** neposrednem gledanju in je zato že racionalna iz-postavitve; z našega gledišča je torej ne-bitna;

ali je bil film v resnici tako mišljen, ali pa smo vse to mi »položili vanj«. Takšni očitki izvirajo iz posedovalnega in zato parcialnega odnosa do filma: ko spoznamo, »kaj je avtor hotel reči«, je s tem umetnina že obvladana in pri nas, obstane le še kot prevladani »predmet doživetja«.

Če te groze ne sprejmemo kot nekaj naključnega in jo torej skusimo kot usodno-prizadevajočo določenost, tudi ne smemo tega odnosa genetsko raziskati, marveč ga moramo osvetliti v njegovi neposrednosti. Pri tem gre namreč vedno za **naš** odnos, za **našo** grozo, ne za neko grozo, ki smo ji neme priče. Ta odnos bomo skušali premisliti ob zaključnem prizoru Premingerjevega filma.

Sredi noči smo, na vrtu starejše, mračne stavbe. Pred izkopanim grobom stoji Steven, v rokah drži malo Bunny in se pripravlja, da jo ubije in pokoplje. Zraven je Ann, njegova sestra in Bunny-ljina mati. Sredi nemočne tišine zvija Steven kravato, s katero bo zadavil Bunny. Ubil jo bo, ker jo ima Ann raje kot njega, ker je prav ona zrušila njegovo otroško sobivanje z Ann, ker ga je Ann zaradi nje prevarala v igri. Napeto tišino prekine Ann; steče k bližnji otroški gugalnici, sede nanjo in z otroško vabljivim glasom pokliče Stevena, naj jo zaguga, »če ne, se ne bo nikoli več igrala z njim«. Uspe, Steven spusti Bunny in stopi h gugalnici, še enkrat ga hinavsko prevara z igro. Najprej jo porine lahno, omahljivo, dvomi, nato močneje, Ann se že vihravo ziblje, kliče: Še viš! Viš! Steven jo vedno močneje poriva, še on prične vpiti, kliče: Viš! pozabi na Bunny, preda se, je v igri, sredi delirija! Še viš! Viš! vpije Ann in zginja v breznu, smo sredi groze, bolj kot ga niči, bolj se kaže Nič; Ann hoče zničiti nemoč, obup in strah, preda se igri: groza pred odprtjem IGRE, pred njenim brezdnom. Še viš! VIŠ!, iz Niča v Nič, spačen bolesten obraz, ki se z napetostjo in narejeno infantilnostjo predaja begu v delirij! Trenutek odprtja, klicanje nečesa z zavestjo, da tega zdaj ni več, spoznanje, da je Nič, obenem pa vztrajanje v njegovi nemožnosti, nemočno pričevanje norosti — možnosti svet-lobe in s tem resnice metafizičnega sveta; iz pozabe uzrta pris(o)tnost Igre. Enega-Vsega: **groza**.

Groza je trenutek **resnice** metafizike: smo v njeni svet-lobi, pa se ji nočemo prepustiti. Kot takšna je usojena iz svetovnosti sveta; njen umik ni odvisen od subjektivnega spoznanja, ker se v totalnosti zgodovine same reči tako dajejo. Sodobni thriller se torej **znotraj** metafizike sooča z razkritostjo sveta; s tem, da kaže temeljno pervertiranost in prikritost sveta, po-stavljenega skozi akcijo umnega subjekta, pomeni skrajno možnost znotraj transcendece, zgodbe, osmišljene pripovedi ipd. Dokler bo tako, dokler bomo vztrajali v tistem čarobnem svetu, kjer se z zavestjo varnosti in pod okriljem Uma lahko prepuščamo domišljijijski kvazi-realnosti umetniškega dela, nam bo trenutek resnice in svet-lobe pome-nil le bolešno spačen obraz, zvit v nemočnem krču.

televizija

iskanje resnice (resnic)

po mannheimskem seminarju za pedagoge

Že večkrat sem se udeležila mednarodnega seminarja, namenjenega vprašanjem filmske — in čedalje bolj tudi televizijske vzgoje mladih ljudi, toda nikoli poprej ni v meni dozorelo toliko spoznanj o pedagoški in družbeni pomembnosti omenjene vzgojne dejavnosti kakor letos. Četudi ne morem reči, da je bila vsebina referatov, prikazanih filmov in razgibanih razprav vselej uglašena z osnovno temo letošnjega srečanja: **Družbena resničnost v filmu in televiziji**, smo se vendarle neprestano zavedali miselnih stranpoti in se vračali k iskanju odgovora na vprašanje, ali film oziroma televizijska oddaja sploh **more** izpovedovati družbeno resničnost kot zrcalno podobo te resničnosti, to je resničnega stanja družbenega razvoja, odnosov med posameznikom in družbo. Ali torej film (televizijska oddaja) **more** v posameznih temah, ki postajajo gradivo za mozaik celote, reproducirati s sliko in tonom **resnico** o določeni družbi, njenih notranjih protislovjih, oba kot medija, ki imata pred vsemi sredstvi obveščanja to tehnično prednost, da lahko posredujeta v sliki in tonu dogodek trenutka.

Našli smo zelo različne odgovore in interpretacije našega osrednjega vprašanja, soglasje pa je doživela predvsem teza, (ki je videti staro in preprosto spoznanje), da je filmu in televiziji **nemogoče** reproducirati kompleksno danost družbene resničnosti.

Prav tako ni mogoča objektivna reprodukcija nekega stanja celo v omejenem časovnem obdobju. **Možno je samo upodabljanje parcialnosti družbenih pojavov**, pa še v tem primeru zaradi bolj ali manj prisotnih subjektivnih hotenj ustvarjalcev filmov ali televizijskih oddaj ni pričakovati popolne, totalne objektivnosti (V mi-slih imamo, recimo, kar najbolj poštene avtorje, ki žele uloviti s kamero »trenutek resnice«, brez določenih, vnaprej prisotnih verskih, političnih, filozofskih in drugih teženj.) Lahko bi dali prednost televizijskim kameram, ki, denimo, prenašajo direktno neki dogodek, pa niso odvisne od montaže, od dramaturgije filmske oddaje in od vrste vzporednih faktorjev, med katerimi naj omenim glasbeno opremo, kvaliteto direktnih tonskih posnetkov, projiciranih sinhrono ali asinhrono s sliko, interpretacijo kakršnega koli k sliki napisanega komentanja (dramatično, patetično, suho nepri-zadeto ali zavzeto branje) itd. Toda celo televizijske kamere vodijo **ljudje** s svojimi **hotenji**. Snemalec ena snema z večjim znanjem kot snemalec dve, mešalec slike lahko hote spregleda režiserjevo zahtevo, režiser lahko hote preskoči za objekt v kameri nerodno slikovno situacijo in pusti objektu (recimo govorniku) naprej govoriti, medtem ko slika pokaže poslušalce, detajl iz okolja, kjer se nekaj dogaja in podobno.

Tako je torej celo avtentičnost direktnega prenosa nenehno ogrožena in objektivnost slikanja resnice trenutka ni popolna. Za primer naj navedem direkten prenos operacije srca (na naših malih zaslonih smo gledali serijo prirejenih, po zamisli redaktorja in realizatorja urejenih posnetkov). Še najobjektivnejši je bil direkten prenos operacije, ki so ga gledali medicinski strokovnjaki sočasno z operacijo. Toda: znova se vprašamo, ali je bila objektivnost prenosa do kraja objektivna, ali so kamere in tonske naprave ujele prav vse trenutke in situacije, ki so bile odločilnega pomena za uspeh ali neuspeh delikatnega posega v motor življenja, srce? Ne, tega niso mogle storiti še tako brezhibne naprave, kajti če so bile, denimo, prikazane operaterjeve roke pri virtuosno izpeljanem šivanju, nismo vedeli, kaj vse so v tistem trenutku delali drugi ljudje v ekipi, prav tako nepogrešljivi dajavniki v operacijskem postopku.

Primer operacije srca omogoča jasnejše ovrednotenje možnosti snemanja s filmskimi ali televizijskimi kamerami. Uporabila sem ga hote zaradi tega, da še bolj poudarim prisotnost **s u b j e k t i v - n e g a** v interpretiranju katere koli še tako resnične situacije, iz kakršnih je sestavljen utrip življenja družbe kot organizirane skupnosti posameznih ljudi — vsak trenutek navzočih in delujočih akterjev družbene resničnosti.

Absolutna resnica torej ne filmu ne televiziji ni dosegljiva, oba medija pa imata veliko možnosti, da se ji kar najboljše približata.



Posnetek z mannheimskih razgovorov o filmski vzgoji in problematiki. V ospredju dr. Heinz Wissler iz Avstrije ter Heinz Friesen iz Zvezne republike Nemčije

V kontaktu med subjektivno izpovednostjo nekega problema v filmu ali televiziji in med našim sprejemanjem, tj. doživljanjem gledalcev med sprejemanjem in vrednotenjem prikazanega problema, **obstaja možnost za konfrontacijo z družbeno resničnostjo** (bolje: za konfrontacijo s trenutki družbene resničnosti).

Poudariti velja ob tem načelnem razmišljanju vse bolj uveljavljajoči se **avtorski film**, kjer je en sam človek avtor ideje, scenarija, je lahko tudi snemalec (ali ima kvečjemu snemalca slike in tona) ter je nazadnje režiser tega dela. Temo, recimo, družbeno kritično in angažirano, oblikuje avtor po svoji presoji, po svojih nazorih in s svojim umetniškim hotenjem, naj gre za vrst dokumentarca ali igranega filma (navadno groteske, farse, skratka ne

več klasičnega igranega filma, ubranega na neko družbeno angažirano temo). Srečujemo se z jasnejšimi ali tudi z zelo zapletenimi, modernimi prijemi, a tudi s surrealistično metaforiko izraženo izpovedjo posameznika. Kot gledalci se s to izpovednostjo spopadamo, jo sprejemamo kot včasih bolj včasih manj avtentično podobo problema, ki ga tudi sami poznamo in vrednotimo kot družbeno pomembnega. Iščemo objektivnejšo resnico, kot je, denimo, za naš posluš objektivnosti v samem filmu. In če smo kot zreli, odrasli ljudje dovolj razgledani, dovolj nestarokopitni, pričenjamo razumevati in sprejemati tudi take avtorske izpovedi, ki niso nič kaj pogodu neangažiranemu gledanju filma kot »razvedrila, zabave«. Ob omenjenih filmih z angažiranim pristopom k temi postajamo tudi sami angažirani, identificiramo se včasih z aktivnimi, včasih z neaktivnimi akterji; tema se preseli v nas in nas kakorkoli mobilizira.

Odrasli, zreli ljudje imamo na srečo toliko izkustev in znanja, da nam moderni novi filmi ne ostajajo nerazumljivi ali nedoživetli. — Naj ponovno poudarim, da me pri tem razmišljanju vodi mannheimška tema: družbena resničnost v filmu in televiziji.

Kaj pa mlad človek?

Ne da bi ga podcenjevala, tega dandanašnjega povprečnega mladega človeka, ki ve veliko več, kot smo mi vedeli v njegovih letih, se vendarle bojim zanj, če mu ne bomo omogočali naprednega in poštenega dialoga s filmi ali televizijskimi oddajami, ki so družbeno kritično zastavljena dela in pri tem še moderna po izrazu. Priznajmo, da se celo najmodernejše poezije v šoli raje izognemo, kakor da bi se o njej pogovarjali, priznajmo, da marsikak fenomen moderne umetniške izpovedi raje označimo kot »poskus, ki ga mora čas preizkusiti, preden mu bodo kasnejše generacije mogle verjeti«.

Filmu, zlasti filmu na televiziji, in televizijskim oddajam pa so mladi ljudje nenehoma izpostavljeni. Koliko zamujenih možnosti za sodobno in poglobljeno pedagoško delo zanemarjamo, če se vsaj občasno ne lotimo v pogovorih, v nalogah, v seminarskih delih ali kako drugače tem, ki jih oba medija v obilni meri ponujata tako slavistu kot sociologu, filozofu in zgodovinarju, umetnostnemu zgodovinarju in likovnemu pedagogu. (Družbena resničnost, stanja te resničnosti so namreč pronicljivo izražena tudi v animiranem filmu; tu morda še najteže »čitljivo« za tistega, ki daje prednost nezahtevnemu filmskemu izrazu.)

Preseglo bi odmerjeni prostor vsako nadaljnje splošnejše razmišljanje, zato naj te svoje meditacije po mannheimškem seminarju za pedagoge zaključim z nekaj konkretnimi primeri.

Teme leta, ki so v filmu in televiziji po svetu letos najbolj izstopale, so: Vietnam, Napalm, Družbena prilagojenost (naši Grajski biki so bili povabljeni na festival in ponujajo vsestranske možnosti za obdelavo z mladimi ljudmi!), Razkrojena družina, Mladost-

nik s svojimi problemi, posebej variante beatništva. Naš odnos do starih ljudi. Dokumenti nekaterih situacij. V preteklosti je vizija prihodnosti. Otroške igre (vojna). Invalidni in prizadeti. Osamljeni človek. Mehanizirani svet in stehnizirani človek.

Mannheim 1967 mi je potrdil še eno spoznanje: nenehno se je potrebno spopadati s samim seboj, nenehno se je potrebno otresati starih stališč do nekega pojava, recimo beatništva, kajti splošne in površne sodbe, temelječe na bežnem poznavanju stvari, so zelo nevarne. Zlasti, če jih vsiljujemo drugim in še posebej, če jih ponujamo mladim generacijam.

Kar sugeriram, je zaradi objektivnih težav (nepripravljenost pedagoškega kadra in podobno) zelo neprijetno, vznemirljivo, obvezujoče. Toda človek je vsakič, kadar se loti nove teme z novimi metodami, presenečen nad aktivnostjo mladih ljudi, nad njihovo vedoželjnostjo, bistroutnostjo in ne nazadnje hvaležnostjo. Zagotovo nisem prevelik optimist in nikakor ne propagiram anarhije v odnosu do obveznih učnih načrtov. Nič tega! Eno pa vendarle: Mlade ljudi si bomo pridobili s posluhom za pogumno in novo pedagoško dejavnost v razredu. In film, skupaj z mlajšo sestro televizijo nam ponuja zagotovilo za uspeh, zlasti če zares želimo vzgajati mlade ljudi v osebnosti, ki morajo biti ne samo obveščene o pojavih v politiki doma in po svetu, o stanjih v našem družbenem razvoju in v razvoju drugih, drugačnih družbenih ureditev. Biti morajo sposobni za lastno presojo, za lastno vrednotenje, biti morajo kritični, a ne malodušni in demobilizirani. In navsezadnje morajo vedeti, da se bodo lahko ustvarjalno vživeli v svoj jutrišnji svet samo v primeru, če bodo poznali včerajšnjega in današnjega.

Namen mojega pomannheimskega premišljevanja bi bil seveda učinkovitejši, če bi ga lahko čimprej podprli s podobnim seminarjem na temo Družbena resničnost v filmu in televiziji — v naših razmerah. Upam, da ta predlog ni neuresničljiv, kajti izvedba takega seminarja bi dala našim razmeram in zmogljivostim prilagojene in realne vsebinske ter metodične napotke.

Jovita Podgornik

film, klubi, šola

snemanje filmov z otroki — nadgradnja filmske vzgoje

I.

1. Filmska kamera v rokah otroka je lahko le tehnično sredstvo, ki otroku, naveličanemu fotoaparata, daje nove možnosti za tehnično izpopolnjevanje.

2. Filmska kamera v rokah otroka je lahko le sredstvo za mehanično registracijo družinskih dogodkov, šolskih prireditev itd.

3. S filmsko kamero v rokah skuša otrok posneti miniaturo profesionalnega filma.

4. S filmsko kamero v rokah otrok opazuje svojo okolico in izraža svoja občutja, svoj odnos do življenja okoli sebe.

Pozornost filmskega vzgojitelja pri-
tne predvsem poslednja možnost.

Je obenem tudi edina varianta, ki se lahko vključi v kompleks filmske vzgoje. Želeli smo dognati, kakšno mesto zavzema snemanje z otroki v kompleksu filmske vzgoje, ali je lahko začetek filmske vzgoje ali pa le nadaljevanje, nadgradnja že poprej opravljenega filmskovzgojnega dela.

Snemanja filmov z mladimi smo se lotevali na več načinov. Z njimi smo opravili tele naloge:

a) tehnična priprava, priprava scenarija in snemalne knjige, formiranje ekipe, snemanje, montaža, oprema;

b) tehnična priprava, priprava scenarija, pisec scenarija si izbere snemalca, snemanje, montaža, oprema;



Čedalje več mladih ljudi se zanima za film pa tudi za filmsko kamero

c) enoletna priprava z gledanjem filmov in s pogovori o njih, tehnični napotki za snemanje filmov, snemalne vaje in njihova analiza, priprava scenarija, individualno snemanje, montaža, oprema.

Pokazalo se je, da je pri uporabi prvih dveh načinov otrokova ali mladostnikova aktivnost minimalna, da sprejema nasvete in jih vestno uporablja. Se pasivizira. Kako posneti film v končni fazi ni več njegova stvar. Kajti premajhni besedni zaklad filmske govorice, nesposobnost, da bi stavke te govorice tekoče, smiselno in domiselno povezal med seboj, pripelje tiste, ki so označeni v glavi filma kot avtorji, do tega, da zaradi svoje, iz nepripravljenosti iz-

virajoče nesposobnosti, izpolnjujejo le navodila svojega vodje.

Boljši rezultati so se pokazali v skupinah, ki so še pred vsemi tehničnimi napotki porabile mnogo časa za gledanje filmov, vrednih po vsebinski in formalni plati. Tako seznanjeni z govorico sodobnega filma in iz svoje lastne potrebe, da prenesejo svoje občutke, misli, zapažanja na filmski trak, so posneli filme, ki nam pripovedujejo o njihovem življenju.

II.

Dr. Chresta je rekel: Der junge Mensch erlebt die Welt bildhaft. Er sieht, spricht und denkt in Bildern und kann auch meist besser in Bil-

dern als in Worten ausdrücken. (Mlad človek doživlja svet v podobah. Vidi, govori in misli v podobah in se s sliko izraža bolje kot z besedo.)

Torej, mlad človek se danes pri nasa in drugod pogosto lažje in bolje izraža v sliki kot v besedi. Če pa se izraža v sliki, mora govorico slik poznati. Čim bolj raste besedni zaklad govorice slik, tem bogatejše so izrazne možnosti tistega, ki čuti potrebo po oblikovanju svojih misli in občutkov s kamero. Poleg tega pa je za ustvarjanje teh filmov, za razliko od deskriptivnih in narativnih, potrebna kar največja sproščenost tistega, ki film snema.

Prevelik poudarek na tehnični popolnosti filma in znanju filmske gramatike je isto kot premočno poudarjanje lepopisa in pravopisa pri pisani besedi. Saj lepo napisane črke ne sestavljajo lepih in dobrih misli, pravilno napisane besede v sestavku so premalo, da bi mogli govoriti o stilu.

Filmi, ki le opisujejo ali pripovedujejo ob situacijah, katere registri-
rajo, ne ustvarjajo potrebnega vzdūš-
ja. Pri nas so izšli iz skupin, kjer je
snemanje filmov prevzel v svoje roke
izključno pedagog. Mladi so v teh pri-
merih prinesli scenarij, pedagog je
naredil svoje — predvsem didaktične
in moralizatorske — korekture in
prevedel scenarij v snemalno knjigo,
kjer so bili natančno označeni plani,
rakursi, osvetlitev, čas. Priprava takš-
ne knjige zahteva predvsem tehnično
znanje in mnogo časa. Ustvarjalni za-
nos pri mladih ljudeh prav zaradi te-
ga upade, s pedagogovo »pomočjo«
tudi prvotna zamisel dobi novo po-
dobo in želja pisca scenarija, da bi
svoj scenarij tudi realiziral, zamre.
Tako je bil avtor scenarija med sne-
manjem, montažo in opremo filma
le izvrševalec naročil in izpolnjevalec
navodil, ki mu jih je dajal vodja.
Film je delal po nareku in pazil je
le na to, da je bilo v filmu čim manj
pravopisnih napak in vse kolikor mo-
goče lepo napisano. Poleg tega pa so

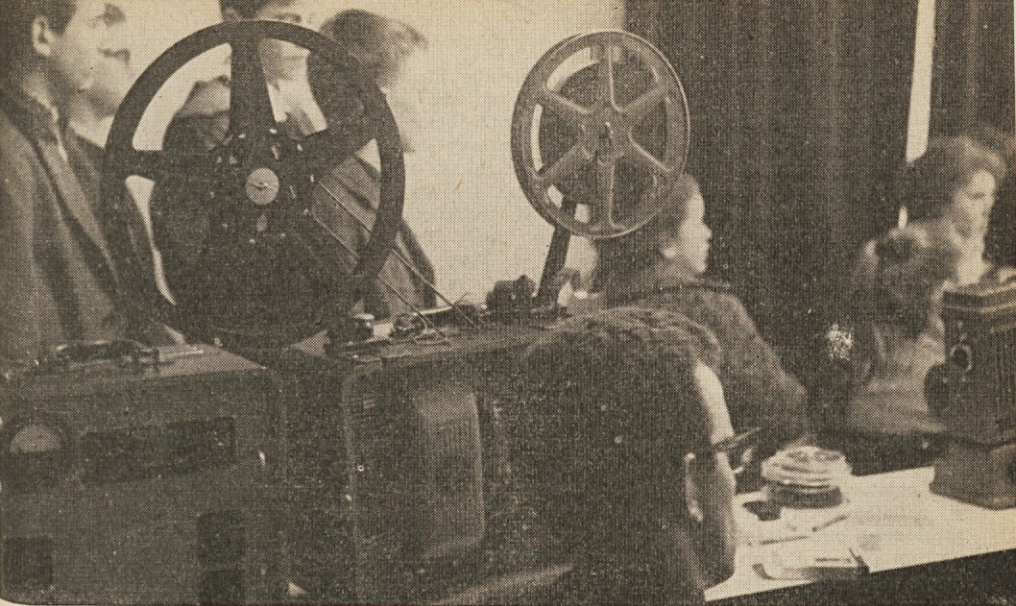
tako korigirani filmi in tako naprav-
ljene snemalne knjige podoba življe-
nja mladih, kakor ga vidijo odrasli,
ne pa slika resničnega življenja mla-
dih. Zato takšnim filmom pogosto
manjka avtentičnosti, filmi ne pre-
pričajo. Ocenjevalec rezultatov takš-
nega dela upravičeno odklanja filme,
v katerih ni najti otrokovega ali mla-
dostnikovega duševnega sveta z vse-
mi njegovimi naivnostmi in absurdi.
Navajam primer: Film Samomor je
nastal v neki podeželski šoli. Vsa teh-
nična virtuoznost, izredno dobra fo-
tografija, čista in lepa kompozicija,
ki služi poučevanju o osvetlitvi, pla-
nih, zornih kotih in filmskih trikih,
vzbuja pri gledalcu odpor. V filmu
je premalo otrokovega hotenja, pre-
malo otroške razigranosti, preveč
skonstruiranosti.

Zaradi tega večina pedagogov od-
klanja sistematično poučevanje gra-
matike filmskega jezika, temveč do-
pušča, da izkušnje, dobljene ob gle-
danju filmov, formirajo tudi način
otrokovega filmskega mišljenja. Po-
kazalo se je, da mnogi že ob samem
začetku mislijo in govore filmsko.
Kakor otrok, ki pride v prvi razred
in zna pravilno uporabljati sklene in
čase, tako tudi mlad človek s kame-
ro v rokah domiselno uporablja pla-
ne, rakurse, zorne kote, vožnje, pre-
hode itd. Zato se je težišče dela kaj
kmalu preneslo z vprašanja k a k o
posneti na vprašanje k a j posneti.

III.

Predvsem želimo, da bi se mladi
snemanja lotevali z osebno prizade-
lostjo in osebnim odnosom do mate-
riala. Izbira snovi naj bi bila kar naj-
bolj izvirna, rasla pa naj bi iz opa-
zovanja življenja in iz lastnega opre-
deljevanja do dogodkov in vsakdanje-
ga življenja. Odklanjamo vsako
skonstruiranost po vzorcu profesio-
nalnih filmov.

Pokazalo se je, da so drobne vsak-
danjosti iz življenja najbolj hvaležne
teme.



Kot primer navajam film *Obisk pri babici*, ki je nastal v neki podeželski šoli. V filmu je mnogo pričakovanja, radosti, pristranske ljubezni, ki veže babico z otroki. Film je odtenek preprostega avtentičnega življenja. Vzgojitelj je bil pri oblikovanju tega filma otrokom voditelj, učil jih je opazovati in svoja zapažanja in občutke filmsko oblikovati.

Film *Lov na lov* je naredila skupina kranjskih pionirjev po lastnem scenariju. Kaže utrinek sproščenosti in prešerne razigranosti, ki je lastna mladim ljudem. Podobnost s komedijami Macka Sennetta ni slučajna. Tako kot je nema komedija lahko nastala v otroški dobi razvoja filma, tudi enostavni, vendar učinkoviti gagi nastajajo v trenutku svobodne sproščenosti otrok. Mentor je v predhodnem pogovoru o načrtu za snemanje mladim snemalcem pustil proste roke in jih sproščal formalnega filmskega jezika filmov komercialnega programa. Na ta način se je pokazala vsa duhovita iskrivost in smisel za smešno pri igrilih, obenem pa je tudi kamera dovolj svobodno sledila dogajanju. Z glasbeno opremo je film pridobil na celovitosti in enotnosti.

Drugi film iste skupine se odlikuje po svoji preprostosti in vsebini in enostavnosti v izrazu. Je popolnoma zvest predlogi, ki je že kar snemalna knjiga. Predvsem je predloga prečiščena in konkretna, brez psihološke navlake in poučnosti, ki je mladim tuja in jo nekateri mentorji radi vsiljujejo. Preprostost vsebine (deklica spušča v kozarec kamenčke in ko odkrije poseben kamenček, ga da v ločen kozarček in napiše nanj ime svoje najdbe) da široko možnost filmskemu izrazu, ki pa ostaja vključ funkcionalnosti enostaven.

IV.

Omenjena metoda ni improvizacija. Sproščenost in gotovost otrok s kamero v rokah sta rezultat dolgotrajnega sistematičnega dela. Za primer navajam delo v Pionirskem domu v Ljubljani: filmski tečaj traja dve do tri leta. To je pogoj za sprejem v klub. Tako v začetnih tečajih sploh ne govorijo o snemalni kameri, temveč večino časa porabijo

za projekcije filmov in pogovore o njih. V šolskem letu otroci vidijo 7 celovečernih filmov in 15 kratkih filmov. Predvsem so važni kratki filmi, ki jih v eni uri tečaja (90 minut) projicirajo tudi do 3-krat. V teh pogovorih obdelujejo teme, kot so: zgodba, ideja filma, govor, glasba, šumi v filmu, medsebojni odnosi planov in zornih kotov, gibanje, osvetlitev, montaža itd. Poizkusi so pokazali, da kakršnakoli definicija ali termin v starosti od 10. do 15. leta odbija. V tej starosti je za mlade ljudi film predvsem sredstvo, ki sporoča. Zato v pogovorih o filmih terminov ne uporabljamo. Vodja pogovora provocira tečajnike, njihove reakcije pa so pravzaprav odkrivanje elementov filmskega izraza. Naloga vodje je tudi spretno usmerjanje pogovora k temi metodične enote. Otroci pa v pogovoru najdejo odgovore na vprašanja, zakaj nam določeni prizori puščajo svojevrstne občutke in vzbujajo določene misli, in na vprašanje, kako je avtor to dosegel. Tako otroci neposredno sprejemajo elemente filmskega izraza, bogatijo svoj filmski slovar, ne da bi jih obremenjevali s terminologijo, potrebno filmskemu strokovnjaku. Omenjena metoda jih ne veže, ne sili jih k snemanju filmov z matematično natančnostjo, omogoča pa jim sproščeno in izvirno filmsko oblikovanje misli in občutkov.

V prvem letniku tečajniki obdelajo tudi osnove fotografije. Posebno pozornost posvečajo kompoziciji fotograma. Tako se v drugem letniku seznanijo le še s posebnostmi filmske kamere in kolektivno posnamejo snemalne vaje. Temo snemalne vaje določi vodja. (Križišče, kotalkališče, železniška ali avtobusna postaja, trg, sprehod.) V temeljitji analizi teh vaj in napak v njih pa je tudi opozorilo na nevarnosti, ki čakajo mlade snemalce. Vaja je za vsakogar obvezna. Z njo si tečajnik pridobi pravico snemanja. Za snemanje filma dobi le dve roli. Otrokom ne dovoljujejo, da bi snemali daljše filme. S tem jih navajajo na smotrno izbiro motivov in na precizno izražanje. Uspehi so predvsem tisti otroški filmi, ki so narejeni v »eni sapi«. Takšni filmi so najbolj domiselni in najbolj sveži.

In zato v trenutku, ko odklanjamo formalno poučevanje filmskega jezika in pri snemanju z otroki forsiramo osebno prizadetost in s tem tudi večjo izvirnost, zagotavljamo, da snemanje filmov z otroki ne more biti kolektivno delo, temveč predvsem delo posameznika ali manjše skupine (2 do 3) enako mislečih in čutečih otrok. Ob takem konceptu snemajo filme le tisti, ki imajo za to delo že prirojeno nagnjenost. Njim omogočimo, da z izrazilom, do katerega čutijo nagnjenje, izrazijo svoj svet tako, kot ga izražajo njihovi vrstniki v pesmi, v sliki, v kompoziciji. Ustvarjalno snemanje z otroki je

uspešno le pri nadarjenih posameznikih. Ko govorimo o otroški filmski ustvarjalnosti v kompleksu filmske vzgoje, moramo upoštevati to dejstvo in dejavnost ter ne forsirati tam, kjer ni ustreznih hotenj. Kamera naj bo izrazno sredstvo — tudi za najmlajše — ne pa mehanizirana igračka. Tako uporabljena kamera zahteva resno obravnavo v šoli in zunaj nje.

Osnova filmskovzgojnega dela je predvsem pogovor o filmu, ki v mladih razvija sposobnost popolnega filmskega doživetja. Snemanje filmov z otroki pa je le nadaljevanje filmskovzgojnega dela, je le nadgradnja, ne pa njegovo izhodišče.

Mirjana Borčič

nadaljevanje ali začetek?

nekaj misli ob filmskovzgojnem seminarju v kopru

Po dveletnem premoru je odbor za film in TV Zveze kulturno prosvetnih organizacij Slovenije ponovno organiziral seminar za filmsko vzgojo.

Seminarja se je udeležilo 24 prosvetnih delavcev, ki se aktivno ukvarjajo s filmsko vzgojo ali pa z otroškim kino amaterizmom. Majhno število udeležencev iz še manjšega števila krajev ni tako zaskrbljujoče, kot je kritičen položaj filmske vzgoje, nakazan v pogovorih s seminaristi in potrjen v anketi. Anketo so izpolnili pedagogi, ki so se zadnja leta, vsaj v Celju, močno zavzeli za okrepitev filmskovzgojnih dejavnosti. Videti je, da je Celje trenutno edino živo žarišče filmske vzgoje v Sloveniji in da

je skrajš povsod drugje iskrica filmskovzgojnih hotenj ugasnila. S tem pa postaja problem bolj pereč, kot je bil pred osmimi leti. Pedagoški delavci, ki so dobili dodatno filmsko izobrazbo na seminarjih v Kopru, Ljubljani, Kamniku in Radovljici, niso izpolnili upov, vloženih vanje. Še pred tremi leti, ko so okrajne komisije podpirale, čeprav bolj moralno kot materialno, filmskovzgojna prizadevanja in ko so učni programi Zavoda za napredek šolstva obetali, da bo film v šoli zavzel ustrezno mesto, smo bili vzor institucijam v ostalih republikah, ki so skušale legalizirati filmsko vzgojo. Danes pa je obratno. Medtem ko na Hrvaškem in

BiH vsako leto izpopolnjujejo filmskovzgojni kader, ko na pedagoških akademijah sistematično vzgajajo filmskega pedagoga in ko je tudi na filozofski fakulteti v Zagrebu mogoče vpisati filmski kolegij, pri nas ponovno začenjamo s prepričevanjem.

Zavodi za pedagoško službo so za filmsko vzgojo premalo zainteresirani. Koprška anketa je pokazala, da filmska vzgoja še vedno išče svoje mesto, da je na šolah še vedno boj za filmskovzgojne ure in da še vedno prevladuje mnenje, da so gledanje filmov in pogovori o njih potratna časa.

Anketa sama dovolj nazorno govori o položaju:

... Glede na to, da je filmska vzgoja del metodike materinega jezika, ne pomeni obravnava filma nobenega problema, ker je vključena v ure slovenščine in je del vzgojno izobraževalnih ciljev tega predmeta. Problem pa je predvajanje filma. Težimo namreč za tem, da se je udeležijo učenci čim bolj množično, to pa je mogoče le med poukom. Ker pa moramo ob koncu leta opravičiti vsako uro, ki ni bila realizirana in ker so od procenta realizacije odvisna tudi finančna sredstva, ki jih bo šola prejela, je projekcija filma med poukom nemogoča tako dolgo, dokler ne bodo zavodi za prosvetno in pedagoško službo priznali teh ur kot polnovredno realizacijo učnega programa. Zdi se mi pa absurdno, da tako pomemben vzgojni faktor, kot je film, ni izkoriščen in nerazumljivo je, da gredo teme, ki jih nudi film, mimo nas, medtem ko si pri predmetu »temelji socialistične morale« učitelj beli glavo, kako naj koristno izpolni uro in še to velikokrat ne uspe...

I. osnovna šola Celje

... Da bi filmska vzgoja zaživela v polnem razmahu, je predvsem potrebno, da dobi svoje mesto v učnih načrtih kot dopolnilo slovenskega jezika ali SND — spoznavanje narave in družbe. Če hočemo doseči množično filmsko izobraževanje otrok, naj bi bila filmska predstava obvezna za vse. Najprimernejša oblika je filmski abonma, kot smo ga imeli letos... Dokler pa ne bo pravega razumevanja višjih forumov za film-

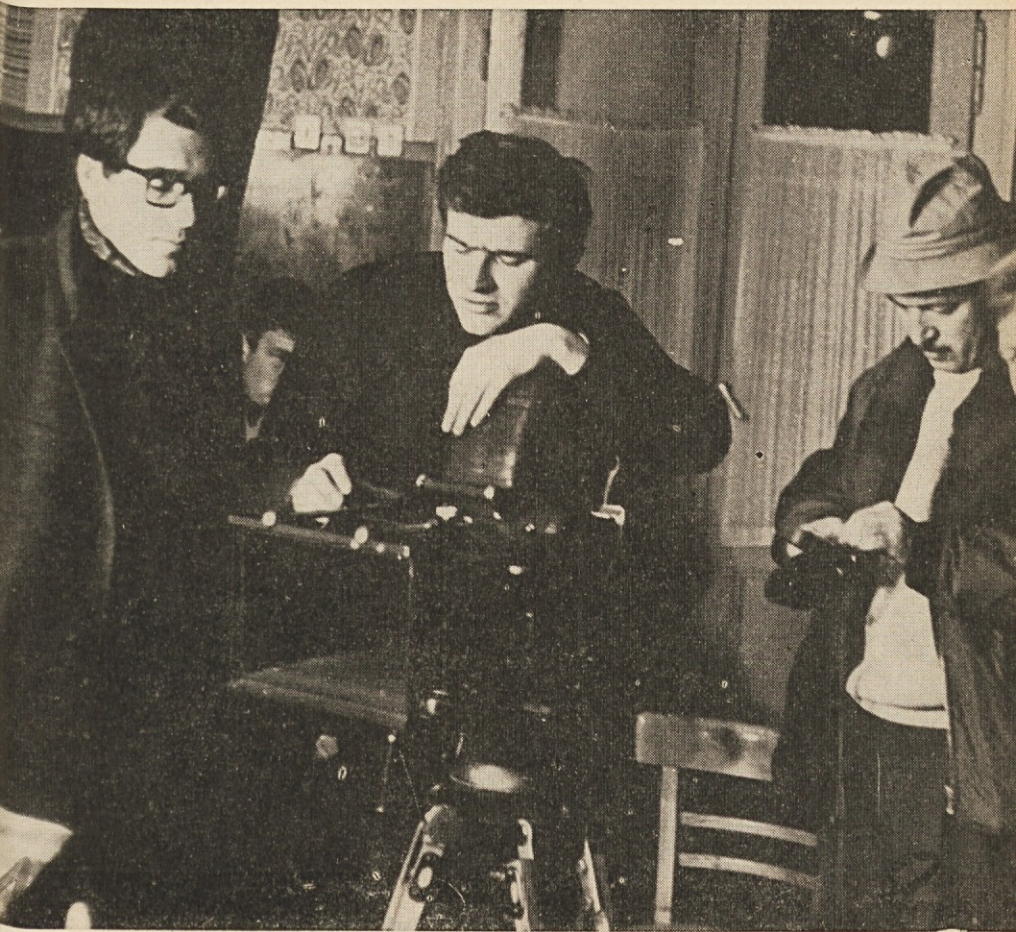
sko vzgojo, ta ne bo doživela pravega razmaha. Zdi se mi pa nujno potrebno začeti s to vzgojo tudi zaradi vpliva televizije na že predšolske in šolske otroke... Da bi delo potekalo v redu, je potrebno izobraževati kadre, kot je bilo to storjeno letos v Kopru...

III. osnovna šola Celje

... Na srednjih poklicnih šolah je pri predmetu estetska vzgoja določeno število ur za obravnavo filma in TV. Tako naj bi bilo tudi v bodoče. Obravnavanje snovi bi moralo biti točno programirano in seveda povezano s predstavami. Filmski abonma bi moral biti za vse dijake obvezen, saj je to edina pot, da jih seznanimo z resničnimi kvalitetai filma — filmske umetnosti. Pred predstavami bi morali profesorji slavisti učence na to predstavo pripraviti. Najbolj idealno bi bilo, da bi imeli profesorji vnaprej pripravljene komentarje k posameznim predstavam. Prav tako bi moral slavist tudi po predstavi organizirati z dijaki pogovore in referate. Taki pogovori bi morali biti tudi po raznih televizijskih oddajah. Profesor naj bi dijake včasih že predhodno opozoril na določene televizijske oddaje... Nujno pa bi bilo, da se tudi profesorji-slavisti v tej smeri neprestano izpopolnjujejo in izobražujejo...

Gostinska šola Celje

... V učnem programu srednje poklicne šole naj bo obvezno določeno število ur namenjenih poglavjem iz filma, televizije in drugih množičnih občil. Tematika naj bo določena vsaj okvirno. To naj bi bil enakovreden del estetske vzgoje. Obravnavanje snovi naj bo čimbolj konkretno, vedno povezano s predstavami, ki so jih dijaki videli. Zato je bistveno, da se vsi učenci obvezno udeležujejo predstav mladinskega filmskega gledališča. Pred predstavami naj predavatelj prejmejo ustrezno literaturo in ogled pripravijo. Po predstavah naj organizirajo govorne vaje, referate, pismene izdelke. Posamezniki in skupine naj delajo samostojno, predavatelj naj delo samo usmerja. Podobno je treba obdelati tudi nekatere televizijske in radijske oddaje in opozarjati nanje, če ogled v šoli ni



Na sliki ekipa Želimirja Žilnika, ki je posnela dokumentarni film DNEVNIK O MLADINI NA VASI, POZIMI. Režiser je prejel za film Ekranovo nagrado ŽAROMET

mogoč. Vse delo naj temelji na osnovah, ki so si jih dijaki pridobili v nost, a se ji skušamo izogniti, ker se nam zdi, da zanjo nismo dovolj pripravljeni ...

Gimnazija Celje

... Filmska vzgoja naj se na srednjih šolah vključi v pouk najprimerosemletki. Razvija naj se predvsem dijakova sposobnost samostojnega vrednotenja umetniških del, tudi filmskih. Na srednji stopnji naj bi se lotevali predvsem filmov z globljo tematiko. Nujno pa je, da odgovorni

forumi predavateljem omogočijo dodatno izobraževanje ...

Šolski center za blagovni promet Celje

... Z mladinskim filmskim abonmajem smo stvar sicer premaknili z mrtve točke, o uspehih pa bi verjetno lahko govorili šele takrat, če bi nam učni načrti povsem konkretno zagotavljali vsaj minimalno število ur za filmsko vzgojo in to že od osemletke dalje. Zaradi zelo obsežnega in zahtevnega programa naj bi filmska vzgoja ne bila le stvar slavi- sta, marveč bi jo v prvih dveh raz-



Film DNEVNIK O MLADINI NA VASI, POZIMI, režiser Želimir Žilnik. Prizor iz filma.

redih gimnazije lahko uspešno vključili tudi v pouk umetnostne vzgoje, v vseh razredih pa v predmet temelji družbene vzgoje. Vsak izmed navedenih predmetov naj bi posvetil filmu vsaj eno učno uro mesečno. Prvi pogoj za uspešno filmsko vzgojo pa bi bile obvezne filmske abonmajske predstave. **Razgovori o filmu naj ne bodo gole improvizacije, ampak rezultat temeljite priprave po izdelanem realnem in dobro premišljenem učnem načrtu. Odgovorni forumi pa naj ne poskrbe samo za spremembo**

v predmetniku, ampak tudi za vzgojo kadrov in potrebno literaturo. Žal je filmska vzgoja pri nas še zastavljena. Čutimo, da postaja nujenjših predmetov (materinščine, estetske vzgoje, umetnostne zgodovine itd.). Pri teh predmetih naj bi se seznanili s »teoretičnim« delom. Za »praktični« del bi bila najprimernejša oblika mladinsko filmsko gledališče, ki bi zajelo vse dijake šole. Treba bi bilo izdelati minimalni program, ki naj se uzakoni v republiškem merilu. Ob programu bi bilo

treba poskrbeti tudi za viře, iz katerih bi učitelji črpali, ali pa vsaj za krajše seminarje ali sestanke, na katerih bi se seznanjali s programom in z obdelavo ... Filmska vzgoja je nujna. Toda na strokovni šoli je možna le pri slovenščini, ki pa ima manjše število ur. Zato bi lahko v pouk slovenščine vpeljali le naj-nujnejši teoretični del (uvod, glavni pojmi). Težišče filmske vzgoje se bo moralo prenesti v področje tako imenovanih svobodnih dejavnosti, se pravi v **filmski krožek**. Delo raznih krožkov, mladinske organizacije in skupnosti učencev je itak v nekaki prazni ali slepi ulici. Filmski krožek bi delo vsaj za kako leto poživil. Treba je pa prepričati predvsem komiteje ZMS, da je delo takega krožka koristno vsaj toliko kot vsebinsko prazne, nepriljubljene razredne ure. Potrebna pa je seveda dostopna literatura, prirejena ne le za vodje krožkov, ampak tudi za mladino. Ostati in še ugotoviti se mora **mladinsko filmsko gledališče**, vendar naj bi pristojni forumi izdali priporočilo, naj ravnateljstva šol in profesorski zbori štejejo mladinsko gledališče za **sestavni integralni del** šolske vzgoje in izobrazbe, ne pa za motnjo pouka. Estetska vzgoja naj bo vsaj toliko favorizirana, kot je telesna vzgoja ...

Ekonomska srednja šola Celje

...Dosedanja prizadevanja, da uveljavimo filmsko vzgojo na učiteljskih in na gimnazijah, so zadevala ob naslednja vprašanja: ali je **filmska vzgoja sploh potrebna kot neko posebno poglavje ali celo predmet na področju estetske vzgoje**; ali je pametno, da na šolah nekaj improviziramo, dokler ni jasno, kaj sploh hočemo in kakšno mesto naj filmska vzgoja zavzame sredi drugih zahtev, ki jih žal dostikrat nekvalificirano vsiljujejo šolam od zunaj; kako doseči, da bi bili filmi na voljo šoli takrat, ko gre za neko vprašanje, da lahko film uporabimo kot ponazorilo takrat, ko učna snov to zahteva. Zaradi vseh naštetih vprašanj je bila filmska vzgoja na šolah doslej odvisna predvsem od vneme posameznih predavateljev, kar je privedlo do velike neenotnosti. Dogajalo se je in se še dogaja, da ponekod filma niso upoštevali, drugod pa so pretiravali, kar je povzročalo tudi

odpor in zavračanje pouka filmske vzgoje nasploh. Filmska vzgoja torej ni bila nekaj, kar bi vsi imeli za upravičeno, niti ni bila nekaj dognanega in končno sprejetega ... Če hočemo vključiti nujno in potrebno znanje o filmu med redne učne ure, bi po mojem kazalo ločiti tehnično stran filma od vsebinske, ker sta to dva ločena problema, saj tudi pri pouku literarne zgodovine ne razpravljamo o tiskarskem črnilu, o ključjih, o črkostavcih itd. Tehnična vprašanja naj obravnava fizik, delno pa jih v sklopu tehničnega pouka, kjer je treba seznaniti dijake z avdiovizualnimi sredstvi, obravnava predavatelj za tehnični pouk. Filmska vzgoja pa naj se nanaša na film, ki je že izdelan in ga vidimo na platnu kot dognano delo. Tu je treba, da izberemo delo, ki umetniško obravnava kako pomembno življenjsko ali idejno vprašanje ali pa tudi kako literarno delo ...

Pedagoška gimnazija Celje

V anketi je omenjena potreba po razumevanju merodajnih forumov za filmsko vzgojo. Verjetno zajec res tiči v tem grmu. Mogoče so ti forumi preveč na lahko jemali vse, kar je bilo pisanega in govorjenega o filmski vzgoji. Mogoče so menili, da je to modna muha, ki se da pregnati s pripravo seminarja in potem pozabiti na njo. Mogoče. O vzrokih za tako stanje ne bomo razpravljali tukaj. Vendar se mi dozdeva, da v času, ko povsod po svetu skušajo ob filmu, TV in celo zabavni glasbi mladino vzgajati in jo preko teh njihovih konjičkov pripravljati na življenje, za takšno tavanje za hotenji sodobne pedagogike skoraj ni najti opravičila. Prav tako se mi upira ponovno pisati o tem, kako je filmska vzgoja potrebna, kaj naj naredimo, da bo končno dobila svoje mesto v kompleksu celotne vzgoje in kdo je odgovoren za njen obstoj in razvoj.

Seminar v Kopru in zgoraj navedeni prispevki ankete obvezujejo odbor za film in TV in Zavod za šolstvo, da poiščeta vse možnosti za filmsko vzgojo, da se filmska vzgoja legalizira in vstopi v šolo skozi glavna vrata. Skrajni čas je, da se o filmski vzgoji neha govoriti v pogovorniku. Čas je tudi, da filmska vzgoja v učnem programu dobi svoje mesto.

v odsotnosti dialoga

mannheim 1967

Ob mannheimskem filmskem tednu so se letos, kot že vrsto let zapored, srečali evropski filmski pedagogi, režiserji in publicisti. Njihova naloga je bila tudi letos izmenjava izkušenj pri delu za mlade in z mladimi.

Tema družbena resničnost v filmu je obetala mnogo. Tudi prireditelji so skušali dati posvetu trdno dramaturško zgradbo s porazdelitvijo filmov v skupine, ki naj bi zaokrožile posamezen družbeni problem. Ta poizkus pa zaradi nekoliko predomače, a že ustaljene navade udeležencev, da filmov ne pošljejo naprej, ampak jih prineso s seboj, ni popolnoma uspel. Ni bilo dovolj časa, da bi opravili selekcijo in našli ustrezajoče programske konice, ki bi omogočile boljše rezultate razgovorov.

Rešitev iz te zagate so bili dobri, temi odgovarjajoči filmi, ki so bili vključeni v festivalsko konkurenco. Tako je filmski del, vključ ob preobširnosti, dosegel namen srečanja. Pointerpretacij družbenih problemov današnjega človeka, ki so jih podali filmski ustvarjalci. Tako je nudil plodna tla za izhodišče razprav in na osnovi teh tudi za boljše razumevanje življenja v posameznih deželah sveta. Ostal je zvest prejšnjim, ko smo pošteno in odprto razpravljali o vseh družbenih in človeških problemih in gradili most za enakopravno sožitje evropskih narodov.

Letošnja tema Družbena resničnost v filmu bi morala biti logično nadaljevanje začetega dela. Tema že sama po sebi narekuje močno angažiranost udeležencev. Razgovor, ki bi bil odprt, korekten in pošten, bi vsakemu posamezniku omogočil, da bi se bolje seznanil z življenjem drugod po svetu, da bi spoznal hotenja današnjega mladega človeka in se bolj vsestransko vključil v dogajanja doma, obenem pa bi se na osnovi teh spoznanj lažje integriral v svetovno skupnost.

Filmske ilustracije temi: Calanda Jeana Louisa Bunuela (bobnarski velikonočni obred v rodnem mestu Louisa Bunuela), Sedaj ni čas za romane Fernanda Dansereaua (problem matere in gospodinjice danes), Andreja Blaierja Jutro dobrega fanta in Dragoslava Lazića Topla leta, Želimirja Žilnika Tednik o mladini na vasi — pozimi, Bitniška jesen Petra Fleischmanna, Čudoviti ognjemeti Lina del Fraja (o revoltu mladih v Italiji) in podobni filmi so bili brez odmeva. Kot da govore o svetu zunaj nas, o problemih, ki se sploh ne tičejo mladih ljudi in pedagogov.

Medtem pa sta češki Alarm in avstrijski film Zatišje Ivana Renca, ki pripovedujeta o večnih človekovih problemih brez poudarka na sedanjosti, torej o problemih, že neštetokrat obravnavanih na nešteto načinov in z različnimi izrazili, našla svoje me-

sto v pogovoru. Vse skupaj je dajalo vtis, kot da bi zavestno bežali od pravega jedra teme in da vsak posameznik ščiti svoj navidezni mir pod krinko poetične tolerance.

Večina zgoraj navedenih filmov odpira problematične strani sodobnega življenja, beži od lakirovke vseh oblik in ostro načenja vprašanja dvoličnosti družbe. Mogoče da zbor ni bil pripravljen za takšen dialog in so tudi zato nastali poizkusi, da bi pogovor omejili na pedagoška vpra-

šanja. Popolni pedagoški ekstrem je bila zahteva o izključevanju vseh estetskih vprašanj iz pogovorov srečanja. Zmota, ki bi bila lahko usodna za nadaljnje delo tega srečanja. Že dialog med različnimi estetskimi, ideološkimi in pedagoškimi stališči lahko zadrži srečanje evropskih filmskih pedagogov na dosedanji ravni in zadrži pomen, ki ga je le-to imelo do sedaj v celotnem filmskem življenju.

Mirjana Borčič

državni svet za filmsko vzgojo na švedskem

1. NAMEN IN OBLIKA

Potreba, da bi v šoli imeli filmsko vzgojo in da filma ne bi uporabljali le kot pripomoček za učenje drugih predmetov, ni nastala naenkrat v različnih delih sveta. Že pred desetimi leti je UNESCO naredil pregled o iniciativi v sedmih deželah in na seriji mednarodnih — tudi na severu — konferenc so razpravljali o namenu in metodah filmske vzgoje v šoli. Razvoj televizije je v mnogih delih sveta še bolj poudaril potrebo po navodilih za uporabo množičnih avdiovizualnih posrednikov.

V mednarodnem razvoju je bilo mogoče razlikovati med dvema različnima smerema. Ena od njiju, tako imenovana »estetska« smer, ki poudarja važnost filma kot umetniškega dela, je ena izmed najnovejših smeri te vrste, in verjetno doseže največ ljudi. Druga smer, tako imenovana »zavarovalna« je bila tesno povezana s tako imenovanim »mladinskim« filmom in je zagovarjala popolno cenzuro in druge potrebne mere pred prikazovanjem filma v kinu ali na televiziji, da bi podpirala in razvijala okus učencev.

Nobeno izmed teh stališč ni prevladalo v debati v naši domovini, kjer smo zgostili svojo pozornost na dejstvo, da sta film in televizija poleg tiskane besede danes in v sedanji družbi osrednji obliki komunikacije.

Menimo, da film daje na različnih poljih uporabljanja — za dokumentacijo, informacijo in učenje — v obliki zabave in umetnosti zelo bogat in življenjski material za formiranje naše življenjske filozofije in našega razvoja.

V zvezi s tem se je vredno seznaniti predvsem s filmsko vzgojo v švedskih šolah.

Sposobnost izražanja česar koli s filmom ali televizijo postaja v naši družbi vse bolj važna in zato ju pri pouku ne smemo opustiti. Toda glavni cilj pouka, ki bi moral v vseh svojih oblikah uporabljati tako film kakor tudi televizijo — mora biti v tem, da se razvije pri učencu sposobnost aktivno pretresti vtise, ki mu jih posredujejo obe sredstvi.

Potemtakem se film nanaša na najbistvenejše vzgojne naloge v šoli. Omogoča vajo v razlikovanju med dejstvi in praznimi trditvami, mer kvaliteto in smetmi. Poleg tega razvije in podpira osebnost, ker zahteva aktivno udeležbo čustev in mišljenja.

2. ZGRADBA UČNEGA NAČRTA

Vsebina pouka je razdeljena na tri glavna poglavja:

A. Oblika in vsebina

Pri filmskem in televizijskem pouku v šoli naj bo glavni poudarek na pogovoru o filmskih in televizijskih sporedih. Ta način se lahko uporablja na vseh stopnjah, vendar naj se ravna po potrebah in možnostih pri različnih starostnih skupinah. Cilj je učiti presojati in predelovati snov in izkušnje, ki jih prenašata televizija in film. Ne smemo delati razlike med vsebino in obliko, v kateri je ta podana. Na ta način je možno ocenjevati razmerje med lastnimi izkušnjami ter med resničnostjo, ki jo poizkuša prikazati film ali televizijski spored.

Film in televizija oba uporabljata ista izrazna sredstva: komunikacija živih slik in glasu v posebnem zaporedju ritma sprememb. Že v zgodnji mladosti lahko učimo učenca, kako važni so bližinski posnetki, o različnosti posnetkov iz bližine in daljave, o vplivu različnih vrst razsvetljave, o čustvenih vplivih glasbe in glasu, o počasnem in hitrem tempu itd. Po razpravi o vsem tem se učenec navadi aktivno ocenjevati svoje vtise.

B. Oddajalec in prejemalec

Film in televizija zapeljujeta sprejemalca k čustveni udeležbi, torej k resnični izkušnji in ne delujeta samo kot pripomoček za znanje. To je zelo važno, ker se mora vsak pogovor pričeti s tako imenovane »gledalčeve strani«. Na ta način se učenci nauče razumeti druge ljudi in spoštovati njihove probleme.

Pri filmski vzgoji je najbolj važno, da pridejo do veljave človeški elementi. »Gledalčeva stran« predpostavlja, da učenci spreje-

majo sporočila, dana po nekom drugem. Važno je torej vedeti, kako izkušnje in zanimanje posameznega gledalca delujejo pri sprejemu sporočila.

C. Tehnika

Sedaj, ko učenci vedo nekaj o tvorcih programov, naj vedo tudi nekaj o njihovih delovnih orodjih. Vendar naj to ne obsega nikakršnih detajlnih tehniških inštrukcij, samo nekatere osnovne informacije o tehničnem aparatu pri snemanju, ozvočenju in prikazovanju filmov in TV sporedov, kakor tudi o glavnih korakih, ki so potrebni od ideje do filma ali sporeda. Del teh tehničnih pripomočkov se uporablja v šoli kot pomagalo pri učenju in tako učenci te že poznajo.

3. O VSEH STVAREH NA VSEH STOPNJAH

Ta pogovor prihaja iz okrožnice za splošno šolo in se nanaša na navodila — gledati in poslušati. Filmska vzgoja se lahko poveže z učenjem švedščine, umetnosti, glasbe, splošne fizike in kemije, kjer se filmska vzgoja lahko tesno poveže z vsebino predavanega predmeta.

A. Švedščina

Film in televizija pripravita gledalca do tega, da posluša in vidi ali gleda naenkrat. Ta kombinacija je opazna pri pouku švedščine, kjer je glavni namen učenja sporazumevanje. Glavni namen pri pouku v šoli naj bi bil »v vadbi kritične in samostojne sodbe, v odporu proti tendenčnim vplivom, v analizi, primerjavi in delanju sklepov«, to se lahko prenese tudi na filmsko vzgojo, na čitanje zaradi znanja in na tehniko učenja. Filmska vzgoja naj ne bo izoliran del predmeta švedščina, temveč naj bo povezana s tradiciionalno vsebino pouka in naj prispeva k njegovemu razvoju.

B. Umetnost

Pri tem predmetu se učenci nauče interpretirati slike in tudi izraziti marsikaj v slikah. Tudi dajanje vtisov spadajo k temu, kakor tudi nekateri kip, ki zahtevajo, da se gledalec premika. Opisna in pripovedna umetnost kakor tudi risna umetnost sta lahko vključeni v učni program kot serija slik, kjer sta svinčnik in čopič nadomeščena s kamero, včasih povezano s tekstom. Če so na razpolago pripomočki in oprema, se lahko razvije to v preprosto filmsko proizvodnjo, v skupinsko delo, kjer je potreben skupen napor vseh udeležencev in vsakega posebej, torej dobra vaja v kooperaciji. Učenci naj se pri tej priložnosti nauče glavnih stvari o kameri, eksponiranju, razvijanju in izdelovanju slik.

C. Glasba

Pri konceptu »glasba« današnji dan ne mislimo samo na pesmi in instrumentalno glasbo, temveč na vse sestavne dele v ve-

soljstvu glasu. Zato so tudi v filmih taki »efekt« glasovi. Pri pouku glasbe je zanimivo študirati, kako film in televizija uporabljata zvok, kombinacijo dialoga, glasbe in »efekt« zvoka, vse to skrbno sestavljeno kot izraz za cele serije filmov.

D. Splošno

Dejstvo, da imamo film in televizijo za množični sredstvi, daje filmski vzgoji socialen značaj. Istočasno sta ti sredstvi za ustvarjanje mnenj primerni za razpravo o razlikah v mnenju in dejstvih. Možnost vodenja in kontroliranja množičnih sredstev v delu družbe ali posameznika ali skupine posameznikov je zelo važna v ustvarjanju mnenja. Dalje lahko razpravljamo o podrobnostih in razlikah med proizvodnjo in distribucijo, ekonomsko strukturo filma in televizije ter drugih množičnih posrednikov.

E. Naravoslovje

Tehnični del ustvarjanja filma se lahko razloži s primeri iz fizike in kemije. Optični in mehanični sistemi, gostota in barvna občutljivost različnih materialov, efekti fotocelice. Lahko se omenj elektrono v filmu ali televiziji, to je praktična uporaba teoretičnega znanja.

F. Koordinacija različnih predmetov

Filmski pouk v splošni šoli dovoljuje sodelovanje pri vseh predmetih, vendar mora biti vse organizirano, da dosežemo zaželeni učinek. Tudi sodelovanje pri določanju materiala je zaželeno. Predvajanje karakterističnih filmov naj bo pripravljeno npr. ob konferencah med učitelji različnih predmetov v začetku leta. Zato je potrebno imenovati enega od učiteljev za skupnega vodjo filmske vzgoje. Bolj važno je najti pravo osebo, kot pa iskati učitelja za posebno vrsto pouka.

G. Avdiovizualni pripomočki in filmski pouk

Že prej smo omenili, da filmski pouk obsega vaje v gledanju in poslušanju in da to zelo ugodno vpliva na uporabo filma in televizije kot učnih pripomočkov. Obratno pa so poučni filmi in televizijski sporedi zelo dobra podlaga za razprave o vsebini filma, ki predvaja snov, na katero je pouk osredotočen. V resnici ni veliko razlike med filmom in televizijskim sporedom, če ju uporabljamo kot avdiovizualna pripomočka ali kot podlago za razpravo o vsebini filma, čeprav teče v teh primerih razprava v drugo smer in so učenci vprašani ne samo o namenu filma, ampak tudi o izraznih sredstvih, ki so bila uporabljena, da bi dosegli zaželeni učinek.

4. RAZPRAVLJANJE O FILMSKIH IN TELEVIZIJSKIH SPOREDIH

To je glavni namen filmske vzgoje. Ker pa razprave o filmskih in televizijskih sporedih povezujejo učenje z vajo in vzgojo, je zelo važno, da temeljijo na interesih in reakcijah učencev.

A. Izbira programa

Namen filmske vzgoje je naučiti učence gledati in uporabljati film in televizijo kot glavne kanale človeških novic. Praktično naj bi predvajali učencem vse vrste programa, seveda, če jih bo to zanimalo. Tudi filmi, ki ne zadovoljujejo okusa odraslih ljudi, so lahko dobra podlaga za razgovore med učenci. Dnevni TV spored nudi dober material v ta namen. Skoraj vsi učenci v naši domovini imajo možnost spremljati te sporede, torej jih lahko prosimo, da gledajo neki program doma in o njem potem razpravljamo naslednji dan v šoli.

Najboljši sporedi za ta namen so TV gledališče, zabavni sporedi, celovečerni filmi, dokumentarni filmi, poročila in novice, manj uporabljiva za pravo razpravo pri filmski vzgoji so predavanja in debate.

Kratki filmi so najboljši material, te lahko kažemo v razredu ali vsaj v šoli in omogočajo prikazovanje in razpravo v eni uri. Učitelj si jih lahko ogleda vnaprej in jih zopet pokaže po razpravi, če je potrebno. Kratki filmi so lahko dokumentarni, eksperimentalni in igrani filmi. Večkrat jih lahko pokažemo različnim starostnim skupinam. V to kategorijo spadajo »vzgojni filmi«, ki omogočajo študij tehnične metode ali estetskih načinov izražanja.

Celovečerni filmi so včasih težko uporabljivi. Ni veliko ozko-trajnih in zahtevajo dve uri zapovrstjo za prikazovanje. Toda vsaj enkrat na leto naj ima učenec možnost videti in razpravljati o celovečernem filmu, ki je del filmskega sporeda.

B. Metode

Poseben način »priprave« je, če so učenci že videli film. V nižjih razredih je vseeno, mlajši učenci radi vidijo isti film večkrat. V višjih razredih lahko učitelj uči učence gledati film na čisto nov način. Dostikrat je neki način razprave določen že vnaprej, to je seveda napačno. Doživetje filma je emocionalno. Če se o filmu razpravlja vedno na isti način, lahko to učenca ovira. Zato je potrebno in tudi naravno, da je razprava od primera do primera različna. Vedno isti način bi bil presplošen, da bi ga uporabljal pri vsakem posebnem primeru. Važno je tudi, da ne vprašamo prehitro po okoliščinah filma, ljudeh, problemih, umetniških in tehničnih kvalitetah, to vse naj bo rezultat razprave, in ne njen začetek. Tako bodo učenci lahko uporabili za sodbo svoje lastne razloge, prej bodo premislili in šele potem govorili. Tudi če opustimo standardno razpravo, lahko pripravimo pogovor o določenem filmu, vendar naj učitelj vodi razpravo v drugo smer, da bi doumeli namen filma in odkrili njegovo sporočilo, da bi študirali izrazna sredstva v filmu, koordinacijo med vsebino in obliko, tehničnim procesom itd. Toda osnovno za vse filme je, da razpravo o filmu začnemo pri izkušnjah učenca in po njegovi reakciji. Prvo vprašanje je lahko preprosto, na primer »Torej, kako se vam zdi?« in vendar to lahko pripelje

do najbolj dragocenih razprav, seveda, če to zanima učence. Razprave so dostikrat zelo spontane in učitelj mora probleme povezati in jih voditi v smer, v katero želi. Prva vprašanja pri pogovoru o filmu so največkrat, kaj ste občutili, kaj ste pridobili, kaj ste videli, kaj ste slišali, itd. Normalno se začne razprava okoli vsebine, potem postopno prehaja k obliki in stilu filma in končno, kaj je nameraval tisti, ki je film naredil.

Primer za te vrste razprave je tako imenovana ključna metoda. Po tej metodi so učenci vprašani, naj opišejo situacijo in vzdušje v začetku in na koncu filma in povedo, kaj so občutili kot glavne točke poteka filma. Ta metoda je zelo učinkovita pri iskanju poslanstva filma in je tudi zelo dobra za začetek pogovora o obliki.

5. VSEBINA IN NAČIN DELA

Dejstvo je, da je pouk o filmu in televiziji razdeljen med različne predmete, zato naj se poučuje v različnem vrstnem redu. V pogovoru o filmskem in TV sporedu obravnavamo razne dele naenkrat. To naj bi govorilo o splošnih opažanjih, ne pa da jih smatramo za predlog učnega načrta. Učitelj naj si naredi svoj lastni program in to tak, da bo njegov glavni namen dosežen.

A. Vadenje v gledanju in razlagi filmov, razprava o kompoziciji filmov

Ker dajejo otrokom glavni del informacij slike in film, si morajo že mladi učenci znati razlagati slike. Te sposobnosti se je treba učiti že v najnižjih razredih. Otroke je treba npr. pustiti, da si zapomnijo kolikor mogoče veliko podrobnosti neke slike v eni ali dveh minutah in jih potem vprašati: kdo je bil spredaj, kdo je bil največji itd. To je lahko združeno z učenjem novih besed.

Direktna obravnava slik je lahko naslonjena na slike v čitanki, na fotografije, filmske stripe in filme. Otroci se morajo naučiti povedati svoje interpretacije posameznih slik in filmov tako razumljivo, kot je le mogoče, morajo pa tudi razumeti, da si slike lahko razlagamo na različne načine. Otroci se morajo naučiti tudi primerjati različne načine, kako poudariti, kar je najbolj važno. Na primer bližinske slike, izbira dogodkov v serijah in serijskih filmih, risankah in naslove v časopisu.

B. Razprava o zvezi med filmom in resničnostjo, vsebino in obliko

Otroci in včasih tudi odrasli si razlagajo dokumentarni film kot »resnico o realnosti«. Že v prvih razredih naj bi bila jasna povezanost med filmom in resničnostjo. Poudarjeno naj bi bilo, da je film vedno subjektiven, da kaže izbrane dele resničnosti in da je bila izbira opravljena z določenim namenom. To lahko pojasnimo s serijo slik in filmskih stripov, kjer je izbira vidna. Na višji ravni naj bi razprave pokazale zvezo med filmom in resničnostjo s posebnim oziroma na dokumentarni film s komercialno

ali politično propagando. Pri tem naj bi bilo poudarjeno, da ustvarjalec podaja osebno sliko stvarnosti; učenec naj bi se naučil upreti se nepravilni propagandi. To naj bi bila psihološka obramba v najširšem pomenu besede. Emocionalne dele filma, posebnosti v bližinskih posnetkih, močno osvetljava, zvočne efekte ali hiter ritem menjavanja slike, lahko pojasnimo in naredimo otrokom razumljivo z razlago, vsaka cena ali sekvenca je plod premišljanja.

C. Ustvarjalna dejavnost

V švedščini, umetnosti in glasbi se učenci nauče čitati, gledati, opazovati in poslušati, obenem se nauče izražati v besedah, slikah in glasu. Take vaje so zelo važne že same po sebi, ker pomagajo razvijati kritičen duh in obenem vodijo k večjim in bogatejšim izkušnjam pri filmu in TV.

Več vaj je potrebnih zato, da se otroci naučijo razložiti slike in filme, in jih prevesti v besede. Seveda pa te vaje lahko delamo tudi v drugi smeri. Že v zgodnji mladosti prosimo otroke, naj ilustrirajo zgodbe, naj sestavljajo dialoge k slikam in serijam slik itd. Lahko jih tudi prosimo, naj izrazijo svoja lastna slikovna doživetja z govorno ali pisano besedo. Kasneje te vaje nadomestimo in razvijemo v filmčke. Najboljši način je, da pustimo učenca povedati kratek dogodek s pomočjo fotoaparata in magnetofona, tako da je pripoved sestavljena iz vrste slik, zvoka in glasbe ter govornjenih besed. V višjih razredih lahko učenci napravijo sestavek ali pa scenarij in posnamejo lastne filme. Posnamejo naj tudi svoje lastne risbe ali risbe s premikajočimi se deli. Tako se torej nauče posvetiti svojo pozornost bistvenemu in to je zelo važno za njihovo delo v šoli.

D. Razprava o navadah gledalcev in izbira programa

Že v nižjih razredih naj bi se z učenci preprosto pogovarjali o podrobnostih in razlikah med različnimi tipi sporedov, o tem, kaj imajo učenci najraje in zakaj itd. Učenci in učitelj naj skupaj pregledajo spored prihodnjega tedna in naj potem razpravljajo o različnih načinih izbiranja televizijskega sporeda. Na ta način je mogoče vplivati na navade gledalcev, ki si izbirajo program. Na neki način naj bodo tudi starši aktivno povezani s to dejavnostjo, mogoče s spraševanjem na primer na roditeljskih sestankih. Razlikovati moramo različne vrste poslušalcev: doma, v šoli in v kinu, kakor tudi različne vrste filmov in sporedov.

Izkušnje pri filmu in televiziji so rezultat dvojne in subjektivne izbire: ustvarjalčeve in gledalčeve. Najprej ustvarjalec filma izbere svoj način izražanja, pove svoje izkušnje in misli, gledalec pa potem razlaga to sporočilo po svojih lastnih zmožnostih. Učenci lahko tudi prebirajo kritike v časopisih in jih primerjajo s svojo lastno sodbo. V višjih razredih naj tudi včasih napišejo svoje lastne kritike.

E. Razprava o tem, kako lahko film in televizija vplivata na nas in njuna funkcija množičnega medija

Prezgodaj je razpravljati o tem v nižjih razredih. Vendar moramo že takrat opozoriti otroke, naj pazijo, kako različno reagirajo gledalci na film, kako to izražajo z veseljem, žalostjo ali skrbjo in zakaj se nekateri ljudje »smejejo na napačnih mestih«. Naj omenimo, da lahko veselje, žalost in predvsem skrb ostanejo dolgo potem, ko smo film videli. Otroke vzbudimo, naj vprašajo po stvareh, ki jih niso razumeli in naj o vtisih ob filmih in televizijskih sporedih (tudi o filmih, ki so jih razburili in prestrašili) razpravljajo doma in med prijatelji. Druga stvar, ki o njej lahko govorimo, je identifikacija in projekcija, kakor tudi, kako dojemaš resničnost pred televizijo, lahko pa tudi prispeva in razširja navade in modo.

F. Orientacija o filmski in televizijski tehniki in o proizvodnji filmov in televizijskih sporedov

V nižjih razredih ni potrebno podajati kompliciranih tehničnih razlag. Važno pa je otrokom razložiti, da film in televizija nista čarovnija. To je mogoče pokazati z enostavnim primerom svetlobnih učinkov na celuloidnem papirju. Najbolj važno je, da jim razložimo iluzijo gibanja. To lahko dosežemo s serijo slik ali vrtenjem, kar otroci lahko napravijo sami. S primerjanjem med telefonom in radiom lahko nekako razložimo tehniko prenašanja. Vloga filmskega ustvarjalca, skupaj z igralcem in snemalcem, naj bo poudarjena.

Pozneje pokažemo navaden fotoaparat, nato 8 mm kamero in potem še projektor. Prikažemo tudi različne vrste filmov, tako vidno, kakor tudi zvočno s pomočjo magnetofona. Pri naravoslovju lahko govorimo tudi o tem, kako krajšamo in daljšamo čas.

Nadalje lahko primerjamo kino in televizijo s tehničnega stališča (velikost platna, definicija luči, natančno nastavljanje slike, svetlobni kontrasti, barva itd.) in dokumentiramo, kako tehnični pripomočki vplivajo na izražanje.

Opišemo elektronske in filmske slike: vloga, ki jo pri tem igra laboratorij, optični in mehanski sistem filmske kamere, projekiranje in delovanje elektronske cevi pri televiziji itd.

Zberemo paralele na področju slik in zvoka: elektronska slika je lahko posneta na magnetoskop in fotografska slika na filmski trak, glas na magnetofon ali na film.

Pustimo učencu zbirati informacije o filmski in televizijski proizvodnji kakor tudi o slikah in govorimo o skupnem delu v proizvodnji.

*Bralcem in
prijateljem
Ekрана*

*srečno
nova leta
1968*

ekran 67

