

revija za film in televizijo

Kran

vol. 2
(letnik XIV) 1977
cena 25 din

5/6



Tito in film



festivali Pulj
Oberhausen
Berlin
Krakov
Leipzig
Moskva

ekran

revija za film in televizijo
vol. 2

volumen je 10 števil
Številki 5 in 6/1977
(letnik XIV)

ustanovitelj

Zveza
kulturnih organizacij Slovenije

sofinansira

kulturna skupnost Slovenije

izdajateljski svet

Tone Frelj, Srečko Golob,
Matjaž Klopčič,
Vladimir Koch (predsednik),
Viktor Konjar, Robi Kovšca,
Anica Cetin—Lapajne,
Majda Lenič, Milan Lindič,
Marjan Maher, Janez Marinšek,
Božidar Okorn, Jože Osterman,
Jurij Poje, Miro Polanko,
Rajko Ranfl, Franček Rudolf,
Sašo Schrott, Anica Korže—Strajer,
Lenart Šetinc, Koni Štajnbaher,
Dušan Voglar, Vili Vuč,
Boris Tkačič in Jože Žlender

ureja uredniški odbor

Jože Dolmark,
Silvan Furlan,
Vladimir Kocjančič,
Viktor Konjar (glavni urednik),
Cveta Stepančič (oblikovalka),
Goran Schmidt,
Sašo Schrott (odgovorni urednik),
Matjaž Zajec

grafična priprava

ČZP Dolenjski list Novo mesto

tisk

Knjigotisk Novo mesto

uredništvo in uprava

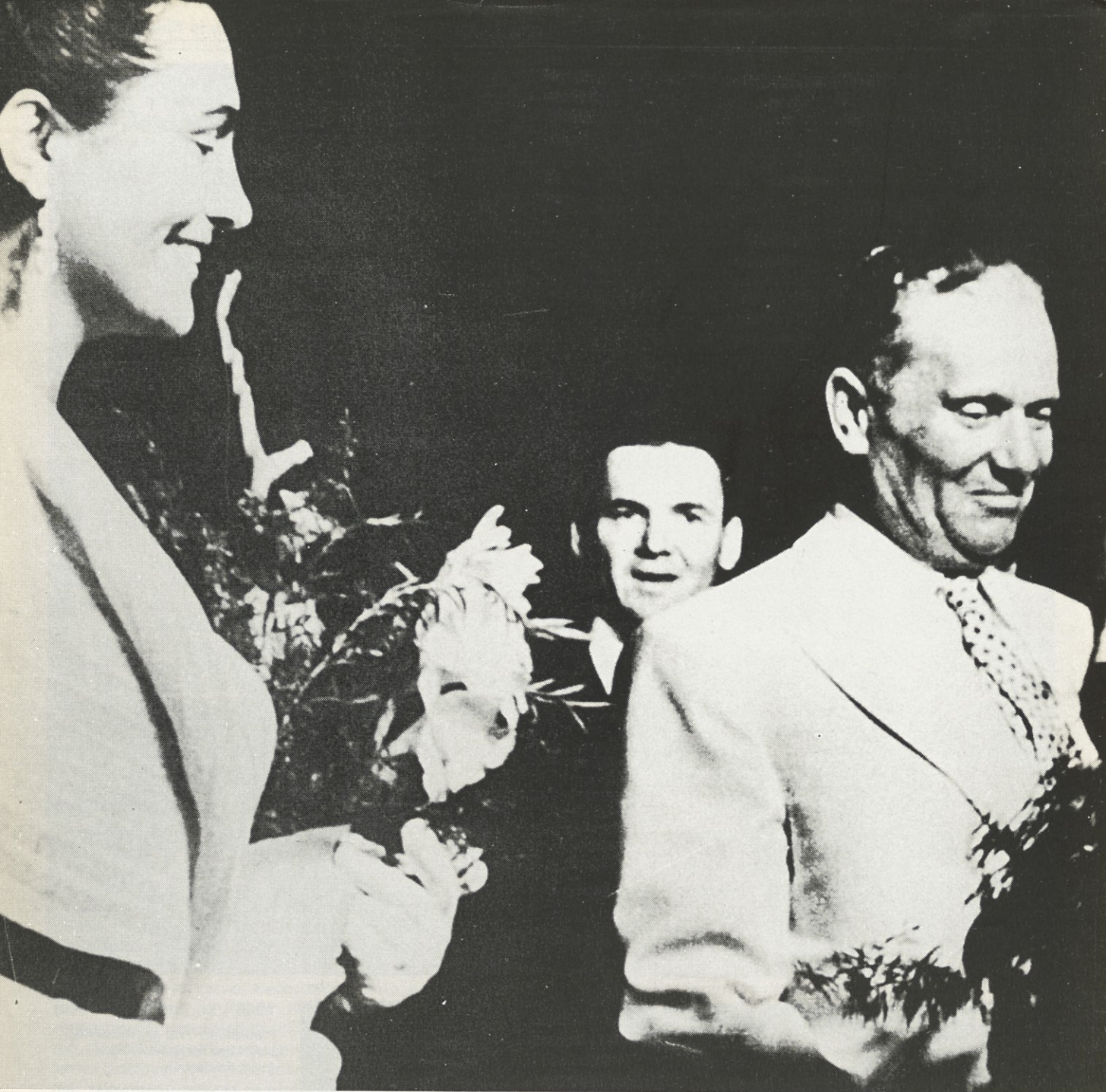
61000 Ljubljana
Ulica talcev 6/II
žiro račun: 50101—678—49110
devizni račun:

poštnina plačana v gotovini

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

nenaročenih rokopisov in
fotografij ne vračamo

1	dokumenti	Tito in film	
8	Pulj 77	Organi 24. festivala jugoslovanskega igranega filma	
9		Odlok o nagradah	
12		Sklenjeni krog velike Arene	Viktor Konjar
14		Hajka	
17		Beštije	
19		Nori dnevi	
22		Rešitelj	
24		Ljubzensko življenje Budimira Trajkovića	
26		Posebna vzgoja	
27		Ne nagibaj se ven	
30		Akcija štadion	
32		Strel	
24		Vdovstvo Karoline Žašler	
35		Metež	
37		Pokonci, Delfina	
39		Obsodba	
41		Letalci velikega neba	
42		Vrnitev odpisanih	
43		Sreča na vrvici	
44		Hajduški časi	
45		Metuljev oblak	
47	jugoslovanska kritika o slovenskih filmih	Vdovstvo Karoline Žašler	Sreča na vrvici
49	(mali) Pulj 77	Alternativni film na MAFAF-u	Toni Tršar
51	intervju	Mitja Rotovnik: Filmska politika ni le stvar posvečenih	Sašo Schrott
55	Fest 77	Dvboj na Missouriju, režija Arthur Penn	
56		Grdi, umazani in hudobni, režija Ettore Scola	
59	festivali	Oberhausen	Toni Tršar
60		Krakov in Leipzig	Vladimir Koch
63		Berlin	Tone Frelj
66			Silvan Furlan
68		Moskva	Jože Dolmark
69	avtorji	Roberto Rossellini	Edoardo Bruno
72	zgodovina	Gibljive slike Božidarja Jakca (2)	Božo Šprajc
76	reproduktivci	Brez orožja v boj	Srečko Golob
78—79	novi slovenski film		Ko zorijo jagode
80	novi filmi po svetu		



Tito in film

V času 24. festivala jugoslovanskega igranega filma v Pulju je bila odprta tudi razstava TITO IN FILM, ki je zgovorno prikazala Predsednikovo veliko zanimanje za film.

Organizatorji letošnje kranjske manifestacije športnega in turističnega filma so razstavo organizirali tudi v Kranju, načrtovana pa je še v Ljubljani in Celju.

Z objavo dela obsežnega fotografskega gradiva se tudi uredništvo Ekрана vključuje v proslavo Titovih in naših jubilejev.



1955

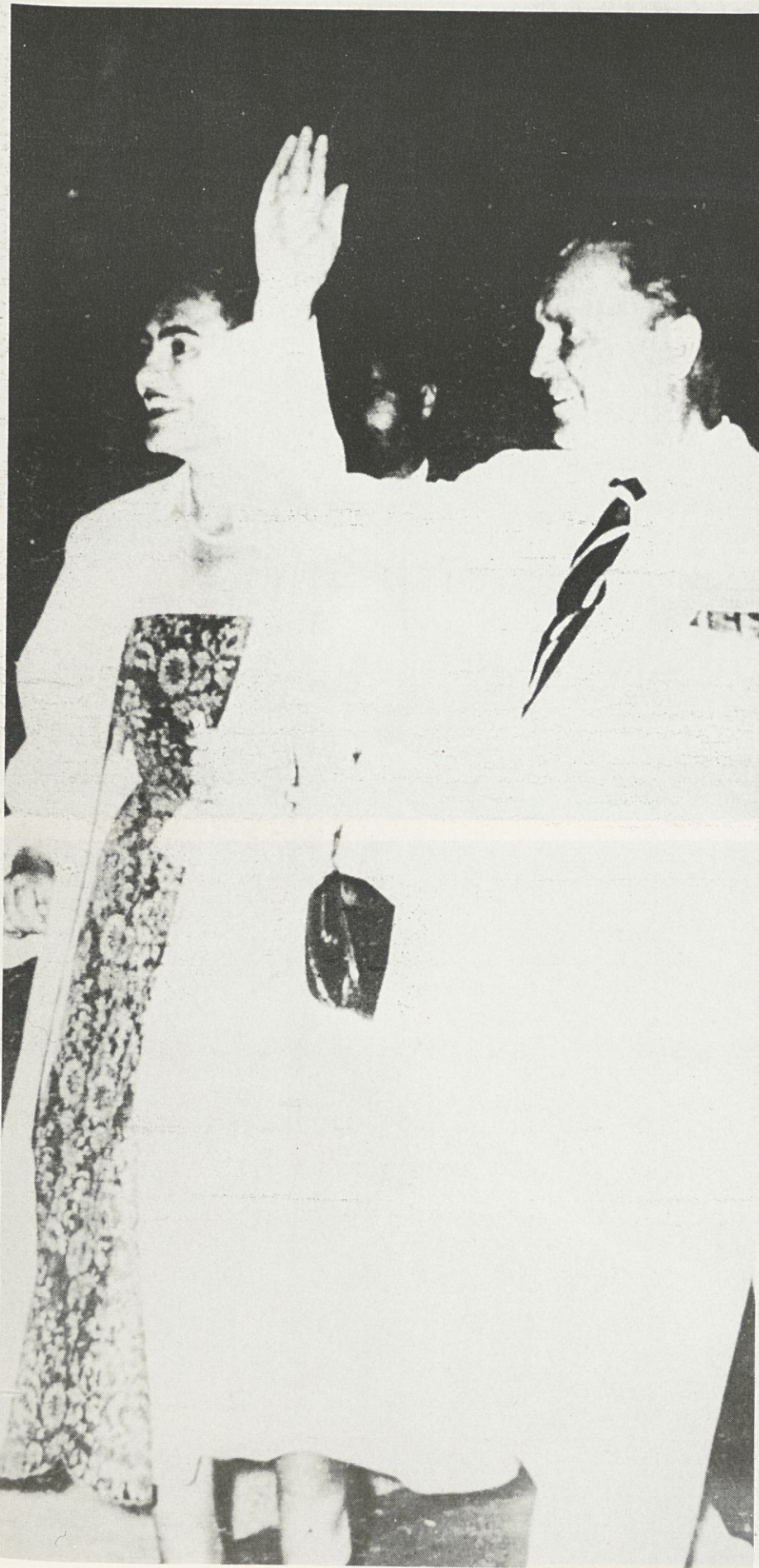
Predsednik Tito je pokrovitelj puljskega festivala od leta 1955 do danes

17. julija 1955 se je prvič udeležil projekcije v Areni Tito, soproga Jovanka, Moša in Lepa Pijade



1956

Predsednik Tito s soprogo Jovanko v Areni 16. julija 1956



Film bi moral biti eden pomembnih dejavnikov pri vzgoji naše mladine. Zato pri izbiranju tujih filmov ni treba gledati le koliko dobička bodo prinesli. Ko gre za film je treba upoštevati tudi drugo plat, njegovo vzgojno vlogo. Več je treba prikazovati tudi žurnale iz našega vsakdanjega življenja in naše dokumentarne filme, ki imajo vzgojni pomen. Toda naši kinematografi ki se pehajo predvsem za čim večjim zaslužkom jih neradi predvajajo. To je narobe, kajti iz teh filmov, kar je prav tako važno, lahko ljudje vidijo tudi kako pri nas delamo.

Tito

Umetniki s tem da razbijajo meje, opravljajo veliko progresivno delo in prispevajo k uresničevanju želja človeštva, da bi se med seboj čimbolje spoznali in da bi ustvarili pogoje za večje razumevanje na svetu. Takšna vloga umetnosti je velika, ustvarjalna, humanistična stvar, ki prispeva k preraščanju meja, ki se v svetu umetno ustvarjajo ter da raste zaupanje med narodi.

Tito

Posebej me veseli, da je postala kinematografija univerzalna, da je umetniško ustvarjanje na tem področju kot na področju tehnike, humanističnih ved itd. preseglo nacionalne meje in dobilo široke mednarodne razsežnosti.

Tito

Moramo nekaj storiti da bodo naši kinematografi več prikazovali domače filme in sploh boljše filme, ki lahko učinkujejo vzgojno.

Tito



1956

*Predsednik Tito
s soprogo Jovanko
v Areni
16. julija 1956*

1965

*Tito na otvoritvi 12. festivala,
26. julija 1965*

1966

Predsednik Tito na 13. festivalu

*Po projekciji se je na terasi
hotela „Rivijera“ srečal s
filmskimi delavci*





1967

Tito s soprogo Jovanko, Edvardom Kardeljem in ostalimi visokimi gosti na otvoritvi 14. puljskega festivala



1969

29. novembra se je predsednik Tito udeležil svetovne premiere filma Bitka na Neretvi ter se po projekciji srečal z ustvarjalci in igralci

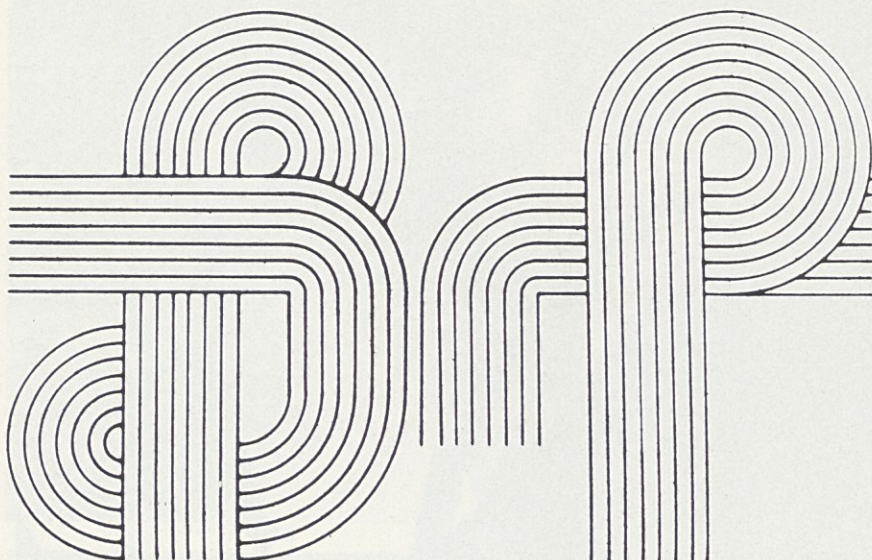


1971

Po dveh letih spet v Areni

1976

*Predsednik Tito
s soprogo Jovanko
na zaključni slovesnosti
23. festivala*



Pulj 77

**Organi
24. festivala
jugoslovenskega
igranega filma
v Pulju
od 26. 7. do 3. 8. 1977**

festivalski svet

Delegati republiških in pokrajinskih kulturnih skupnosti

Dr. Slavica Singer-Kosanović, Osijek
Alija Pozderac, Sarajevo
Kiril Cenevski, Skopje
Djuro Marinković, Pančevo
Milan Novičić, Budva
Dejan Kosanović, Beograd
Dušan Povh, Ljubljana
Brahman Dedaj, Priština

Delegati zveze filmskih delavcev Jugoslavije

Bakir Tanović, Sarajevo
Rajko Djukić, Budva
Ekrem Kryeziu, Priština
Ljube Petkovski, Skopje
France Štiglic, Ljubljana
Vuk Babić, Beograd
Karolj Vicek, Novi Sad
Frano Vodopivec, Zagreb

Delegati gospodarske zbornice Jugoslavije

Odbor
za reproduktivno kinematografijo
Zvonko Baica, Rijeka
Albert Vodnik, Ljubljana

Delegati „Jugoslavija filma“ – sekcija za promet s filmi

Vladimir Terešak, Zagreb
Bogdan Garić, Beograd

Delegati „Jugoslavija filma“ – producenti

Mirko Polanko, Ljubljana
Milan Zmukić, Beograd
Sulejman Kapić, Zagreb
Dr. Draško Redžep, Novi Sad
Kosta Krpač, Skopje
Sima Cvjetković, Titograd
Slobodan Jovičić, Sarajevo

Delegati skupščine občine Pula

Miroslav Sinčić, Pula
Slavko Zlatić, Pula
Tihomir Staničić, Pula
Marijan Racan, Pula
Milan Rakovac, Pula

izvršni svet

Milan Rakovac, predsednik
Vuk Babić
Zvonko Baica
Martin Bizjak
Bogdan Garić
Dušan Povh
Frano Vodopivec

direktor

Martin Bizjak

žirija

Žirija 24. festivala jugoslovenskega igranega filma

Dejan Kosanović,
predsednik, profesor Fakultete
dramskih umetnosti – Beograd
Rajko Cerović,
urednik RTV – Titograd
Dževad Dautović,
tajnik kulturne skupnosti BiH –
Sarajevo
Nedeljko Dragić,
filmski režiser – Zagreb
Branko Gačo,
filmski režiser – Skopje
Dušan Ninkov,
filmski snemalec – Novi Sad
Mitja Rotovnik,
Član Izvršnega odbora predsedstva
RK SZDL Slovenije – Ljubljana
Besim Sahatciu, filmski režiser –
Priština
Tihomir Staničić,
filmski kritik – Pula
Cvetan Stanoevski,
filmski kritik – Skopje
Milan Zečević,
podpredsednik Skupščine
mesta Beograda
– Beograd



Odlok o nagradah na 24. festivalu jugoslovanskega igranega filma v Pulju leta 1977

Žirija za delitev uradnih nagrad na 24. Festivalu jugoslovanskega filma je pregledala 18 filmov, prikazanih na 24. Festivalu, in sklenila:

1.

V času med prejšnjim in letošnjim festivalom je prišlo do manjšega povečanja obsega proizvodnje jugoslovanskega igranega filma, vendar ob izrazitem dvigu splošnega povprečja njegovih umetniških vrednosti.

2.

Žirija ugotavlja, da se je jugoslovanski igrani film celoviteje posvetil sodobni tematiki, a pri tem ni zanemaril obujanja revolucionarnih tradicij na področju filmske ustvarjalnosti. Zlasti pozitivni so posegi v življenje mladega rodu in vse bolj prisotna težnja avtorjev, da bi prek stvaritev filmske umetnosti opozarjali na pomembna vprašanja razvoja jugoslovanske družbene skupnosti. Vendar pa filmom s sodobno temo še zmerom lahko očitamo, da probleme vsakodnevnega življenja obravnavajo s premajhno mero vsebinske raznoterosti.

3.

Žirija je posebej vesela nastopanja novih režiserskih imen peterice debutantov, ki so že s svojimi prvimi filmi dokazali ustvarjalno zrelost ter opozorili na nadaljnji uspešni razvoj jugoslovanske kinematografije.

4.

Žirija posebej poudarja visoko umetniško raven igralskih stvaritev v jugoslovanskem igranem filmu kot tudi visoko profesionalno raven številnih filmsko umetniških, sodelujočih in tehniških strok.

5.

Obenem žirija ugotavlja, da so tehnične kvalitete jugoslovanskih filmskih stvaritev zelo neizenačene, kar povzroča, da tehnične slabosti v realizaciji in reprodukciji filmov pogostokrat zmanjšujejo njihovo umetniško vrednost.

6.

Žirija sodi, da v okviru enoletne proizvodnje jugoslovanskega igranega filma, ki si jo je ogledala, nobena stvaritev izrazito ne izstopa z ozirom na svoje filmsko-umetniške kvalitete, da pa ima približno polovica na festivalu prikazanih filmov dokaj izenačeno umetniško vrednost. Upošteva vse to, je žirija za dodelitev uradnih nagrad na 24. Festivalu jugoslovanskega igranega filma v Pulju leta 1977. sprejela naslednji

SKLEP

o nagraditvi filmov in filmskih ustvarjalcev za dela, prikazana na festivalu

A) Za tri najboljše filme na festivalu proglašajo:

1.

Film *Ne nagibaj se ven* v režiji Bogdana Žižiča, v proizvodnji Jadran filma in Croatia filma. Dodeljuje mu Veliko zlato Areno. Sklep je bil sprejet z večino glasov.

2.

Film *Akcija štabion* v režiji Dušana Vukotića, v proizvodnji Zagreb filma, Kinematografov Zagreb ter Dunav filma. Dodeljuje mu Veliko srebrno Areno. Sklep je bil sprejet z večino glasov.

3.

Film *Ljubezensko življene Budimira Trajkovića* v režiji Dejana Karaklajića, v proizvodnji CFS Košutnjak — Avala film. Dodeljuje mu Veliko bronasto Areno. Sklep je bil sprejet soglasno.

B) Žirija podeljuje naslednje nagrade posameznikom:

1.

Zlato Areno za režijo in 24.000.— dinarjev Živojino Pavloviću za režijo filma *Hajka*, v proizvodnji Centra FRZ Srbije. Sklep je bil sprejet soglasno.

2.

Srebrno Areno za režijo in 12.000.— dinarjev Matjažu Klopčiču za režijo filma *Vdovstvo Karoline Žašler*, v proizvodnji Viba filma in Vesnasfilma. Sklep je bil sprejet z večino glasov.

3.

Bronasto Areno za režijo in 6.000.— dinarjev Aleksandru Djurčinovu za režijo filma *Pokonci, Delfina*, v proizvodnji Vardar filma in Makedonija filma. Sklep je bil sprejet z večino glasov.

4.

Zlato Areno za scenarij in 12.000.— dinarjev Slavku Goldsteinu in Dušanu Vukotiću za scenarij filma *Akcija štabion*, v proizvodnji Zagreb filma, Kinematografov Zagreb in Dunav Filma. Sklep je bil sprejet z večino glasov.

5.

Srebrno Arenu za scenarij in 6.000.— dinarjev Mirku Saboloviću in Kreši Goliku za scenarij filma *Strel*, v proizvodnji Croatia filma in RTV Zagreb. Sklep je bil sprejet z večino glasov.

6.

Zlato Arenu za žensko vlogo in 12.000.— dinarjev Mileni Zupančič za naslovno vlogo v filmu *Vdovstvo Karoline Žašler* v režiji Matjaža Klopčiča in v proizvodnji Viba filma in Vesna filma. Sklep je bil sprejet z večino glasov.

7.

Srebrno Arenu za žensko vlogo in 6.000.— dinarjev Nedi Arnerić za vlogo Delfine v filmu *Pokonci, Delfina* v režiji Aleksandra Djurčinova in v proizvodnji Vardar filma ter Makedonija filma. Sklep je bil sprejet z večino glasov.

8.

Zlato Arenu za moško vlogo in 12.000.— dinarjev Pavlu Vujisiću za vloge v filmih *Hajka* v režiji Živojina Pavlovića ter v proizvodnji Centra FRZ Srbije, *Beštije* v režiji Živka Nikolića ter v proizvodnji Avala filma, Filmskega studia Titograd, Dunav filma in Zeta filma ter *Vrnitev odpisanih* v režiji Aleksandra Djordjevića in v proizvodnji Avala filma ter TV Beograd. Sklep je bil sprejet z večino glasov.

9.

Srebrno Arenu za moško vlogo in 6.000.— dinarjev Zvonku Lepetiću za vlogo Jure v filmu *Nori dnevi* v režiji Nikole Babića ter v proizvodnji Jadran filma in Croatia filma. Sklep je bil sprejet soglasno.

10.

Zlato Arenu za epizodno žensko vlogo in 6.000.— dinarjev Miri Banjac za vlogo Mileve v filmu *Ne nagibaj se ven* v režiji Bogdana Žižića in v proizvodnji Jadran filma ter Croatia filma. Sklep je bil sprejet z večino glasov.

11.

Zlato Arenu za epizodno moško vlogo in 6.000.— dinarjev Ljubiši Samardžiću za vlogo miličnika v filmu *Posebna vzgoja* v režiji Gorana Markovića in v proizvodnji Centra FRZ Srbije. Sklep je bil sprejet z večino glasov.

12.

Zlato Arenu za snemalsko delo in 6.000.— dinarjev Božidaru Nikoliću za film *Beštije* v režiji Živka Nikolića ter v proizvodnji Avala filma, Filmskega studia Titograd, Dunav filma in Zeta filma. Sklep je bil sprejet z večino glasov.

13.

Srebrno Arenu za snemalsko delo in 4.000.— dinarjev Ivici Rajkoviću za film *Rešitelj* v režiji Krsta Papića in v proizvodnji Jadran filma ter Croatia filma. Sklep je bil sprejet z večino glasov.

14.

Zlato Arenu za scenografijo in 6.000.— dinarjev Dragu Turinu za film *Rešitelj* v režiji Krsta Papića in v proizvodnji Jadran filma in Croatia filma. Sklep je bil sprejet soglasno.

15.

Zlato Arenu za glasbo in 6.000.— dinarjev Bori Tomindžiću za glasbo v filmu *Beštije* v režiji Živka Nikolića ter v proizvodnji Avala filma, Filmskega studia Titograd, Dunav filma in Zeta filma. Sklep je bil sprejet z večino glasov.

C) Žirija dodeljuje v znak posebnega priznanja 5 diplom:

1.

Diplomo Goranu Markoviću za režijo filma *Posebna vzgoja* v proizvodnji Centra FRZ Srbije. Sklep je bil sprejet soglasno.

2.

Diplomo Živku Nikoliću za režijo filma *Beštije* v proizvodnji Avala filma, Filmskega studia Titograd, Dunav filma in Zeta filma. Sklep je bil sprejet soglasno.

3.

Diplomo Ivi Gregureviću za vlogo Filipa v filmu *Ne nagibaj se ven* v režiji Bogdana Žižića in v proizvodnji Jadran filma ter Croatia filma. Sklep je bil sprejet z večino glasov.

4.

Diplomo Mirijani Kauzarić za vlogolvanke v filmu *Strel* v režiji Kreše Golika ter v proizvodnji Croatia filma in RTV Zagreb. Sklep je bil sprejet z večino glasov.

5.

Diplomo Berti Meglič za kreacijo maske v filmu *Rešitelj* v režiji Krsta Papića ter v proizvodnji Jadran filma in Croatia filma. Sklep je bil sprejet soglasno.

Druge nagrade na 24. FJF

NAGRADA JUGOSLOVANSKE FILMSKE KRITIKE MILTON MANAKI

Žirija kritike v sestavi: Zlata Kurt, Tone Frelih, Ištvan Ladi, Georgi Vasilevski in Petar Krelja je nagrado Milton Manaki enakopravno dodelil filmoma *Nori dnevi* Nikole Babića in *Posebna vzgoja* Gorana Markovića.

Avtorja s svojima filmoma opozarjata na nove možnosti jugoslovanskega filma.

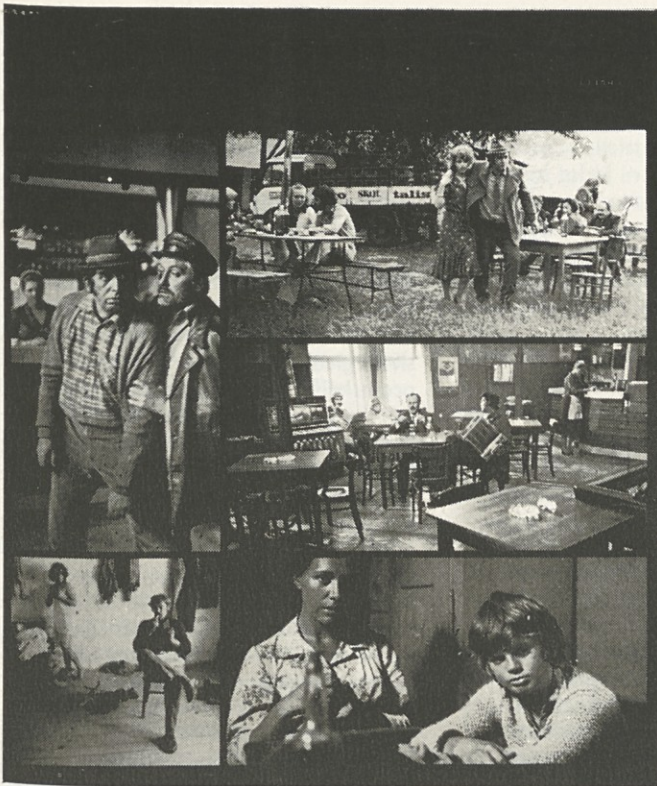
ZLATI VENEC REVIEJE STUDIO.

Žirija revije Studio v sestavi: Krno Hajdler, Tomo Janjić, Rapa Šuklje, Svetozar Guberinić, Blagoja Kunovski, Goran Paskaljević in Maja Benović je svojo nagrado Zlati Venec dodelila režiserju-debutantu Goranu Markoviću, avtorju filma *Posebna vzgoja*. Posebne pozornosti je vredna avtorjeva ustvarjalna zrelost.

NAGRADA MLADOSTI

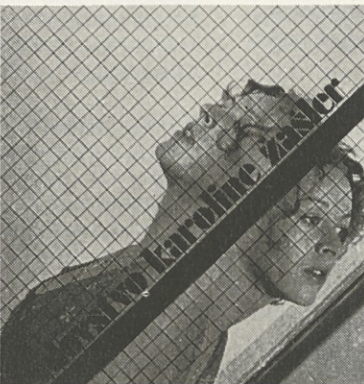
Žirija Mladosti v sestavi: Goran Paskaljević, Ljubo Stefanović, Peter Kolšek, Ratko Orozović in Milan Jovanović je 17. nagrado Mladosti (skulpturo akademskoga kiparja A. Puteše) dodelila režiserju *Dejanu Karaklajiću* za film *Ljubezensko življenje Budimira Trajkovića*.

Režiser dohovito, iskreno in nepretenciozno spregovori o problemih mladih ljudi.



Vdovstvo Karoline Žašler —
priznanje
Matjažu Vipotniku in
Viba filmu
za oblikovanje

SCENARIJ / Script	Tone Partljič
REŽIJA / Direction	Matjaž Klopčič
DIREKTOR FOTOGRAFIJE / Photography (e. admancoša)	Tomislav Pinter
SCENOGRAF / Art Director	Niko Matul
KOSTUMODORJE / Costumes	Alenka Bartl
GLASBA / Music	archives
GENERALNI TONA / Sound	Marjan Meglič
MONTAŽER / Editing	Darinka Peršin
DIREKTOR FILMA / Production manager	Boško Klobučar
V. pomočnik / V. asst.	Milena Zupančič
	Boris Cavazza
	Zlatko Šugman
	Polde Blbič
	Miranda Zaharija
	Anton Petje
	Radko Polič
	Milena Muhič
	Boris Kočevar
	Dare Ulaga
	Marjeta Gregorač
Produkcija / Production	VIBA FILM, Zrinjskega 9 61000 Ljubljana, Jugoslavija
Distribucija / Distribution	VESNA FILM, Miklošičeva 38 61000 Ljubljana, Jugoslavija
World sales	JUGOSLAVIJA FILM, Knez Mihajlova 19 11000 Beograd, Jugoslavija



NAGRADA C.I.D.A.L.C.

Žirija mednarodnega komiteja za širjenje umetnosti in literature prek filma v sestavi: Petar Volk, Milutin Čolić, Gyorgy Fenyves, Gij Moskowit, Heiko Blum, Dragan Janković, Bogdan Zagroba, Ante Popovski in Veljko Bulajić je svojo Srebrno medaljo z diplomom dodelila filmu *Posebna vzgoja* v režiji Gorana Markovića. Avtor je humano in zrelo obravnaval po vsem svetu aktualni problem mladostniške delinkvence.

NAGRADA PODJETIJ FOTO IN KODAK-PATHE

Strokovna žirija v sestavi: Karpo Godina, Vuk Babić in Bogdan Tirnanić je svojo nagrado v znesku 10.000.— din dodelila Tomislavu Pinterju kot direktorju fotografije v filmih *Metež*, *Vdovstvo Karoline Žašler* in *Hajduški časi*.

NAGRADE ZA FILMSKI DESIGN

Žirija v sestavi: Darko Marković, Ranko Munitić in Lordan Zafranović je dodelila:

- nagrado za *filmski plakat* ter 3.000.— dinarjev tendemu *Matjaž Vipotnik* — *Milan Pajk* za izjemne kreacije plakatov za filme *Vdovstvo Karoline Žašler*, *Posebna vzgoja* in *Sreča na vrvici*;
- nagrado za *filmski prospekt* ter 3.000.— dinarjev *Matjažu Vipotniku* za kreacijo prospektov za filma *Vdovstvo Karoline Žašler* in *Sreča na vrvici*;
- nagrado za *filmsko fotografijo* ter 3.000.— dinarjev *Budimiru Madjeru* za kolekcijo fotografij iz filmov *Jadran* filma;
- posebno diplomu *Daliboru Martinisu* za *plakate* filma *Ne nagibaj se ven*;
- diploma *producentu* za *celovito grafično obdelavo propagandnega gradiva* se dodeli *Viba filmu* iz Ljubljane.



Sklenjeni krog velike Arene

Viktor Konjar

Jugoslovska kinematografija je z letnico 1977 bogatejša za osemnajst igranih filmov. Natančneje: srbska kinematografija za pet, hrvatska za osem, makedonska za dve, črnogorska za eno in slovenska za dve novi filmski deli.

Preden se vprašamo, ali izraz „boga-tejša“ v resnici ustreza temu, kar so novi filmi vnesli idejno-estetskega v naše kinematografije, moramo naslo-ve preprosto naštet.

Hrvatskih osem: *Akcija štadion* (režiserja Dušana Vukotića), *Metež* (režiserja Antuna Vrdoljka), *Letalci velikega neba* (režiserja Marijana Arkanicia), *Strel* (režiserja Kreše Golika), *Nori dnevi* (režiserja Nikole Babića), *Ne nagibaj se ven* (režiserja Bogdana Žižića), *Rešitelj* (režiserja Krste Papića), *Hajduški časi* (režiserja Vladimira Tadeja).

Srbskih pet: *Hajka* (režiserja Živojina Pavlovića), *Ljubezensko življenje Budimira Trajkovića* (režiserja Dejana Karaklajića), *Posebna vzgoja* (režiserja Gorana Markovića), *Vrnitev odpisanih* (režiserja Aleksandra Djordjevića), *Metuljev oblak* (režiserja Zdravka Randića).

Slovenska dva: *Vdovstvo Karoline Žašler* (režiserja Matjaža Klopčiča), *Sreča na vrhovi* (režiserja Janeta Kavčiča).

Makedonska dva: *Obsodba* (režiserja Trajčeta Popova), *Pokonci, Delfina* (režiserja Aleksandra Djurčinova).

Črnogorski: *Beštije* (režiserja Živka Nikolića).

Pregled ustvarjenih filmov, ki bolj ali manj srečno dopolnjujejo naš tridesetletni opus, zahteva kajpada tudi vrsto drugih preglednic.

Kaj nam, denimo, pokaže tematska preglednica, če si jo zastavimo v kar najpreprostejši obliki. Dobili smo 9 filmov s sodobno tematiko, 5 filmov na temo narodnoosvobodilnega boja in 4 filme, ki po tematski plati segajo v predvojno ali celo v zgodovinsko preteklost. Notranji tematski razpored znotraj naštetih treh območij je seveda razvejen v različnih smereh, kar pa bodi snov našega podrobnega komentarja festivalske statistike v odstavkih, ki bodo sledili.

V tretji razpredelnici se ubadamo z avtorji, z njihovo generacijsko in, glede na to, v določenem smislu tudi idejnoestetsko pripadnostjo. Debutantov je bilo pet: Dejan Karaklajić, Goran Marković, Nikola Babić, Aleksandar Djurčinov in Živko Nikolić. Očitno je, da je prvi vtis glede tega nekoliko varal; zdelo se je namreč, da je bil v resnici; vzrok za to najdemo v kvaliteti in zanimivosti debutantskih del, ki so vsa po vrsti vzbudila največjo pozornost in jim prilastek kakršnega koli začetništva v nobenem pogledu ne ustreza.

Veteranov je bilo kar deset, če mednje prištejemo avtorje, ki so že dolga leta navzoči v jugoslovski kinematografiji, bodisi z dolgo vrsto filmov bodisi zavoljo življenjskih let. Naštejemo jih: Dušan Vukotić, Trajčeta Popov, Živojin Pavlović, Krešo Golik, Jane Kavčič, Zdravko Randić, Matjaž Klopčič, Antun Vrdoljak, Vladimir Tadej, Aleksandar Djordjević. Očitno in samoumevno je, da še zdaleč ne gre za kakršnokoli enovito skupino, saj del, ki so jih posneli, ne družijo nikakršna skupna poteza — niti tematska niti idejno-estetska. Pojem „veteranstva“ torej v jugoslovski kinematografiji ne označuje nobene karakteristične lastnosti in za samo vrednostno rangiranje filmskih stvaritev sploh ni re-

levanten. Vmes, med debutanti na eni in veterani na drugi strani, so v sedanji konstelaciji sil avtorji, ki so že mladi, ustvarjalno prožni, a že uspešno preizkušeni: Bogdan Žižić, Krsto Papić, Marijan Arhanić. Spet je očitno, da bo razpored imen terjal naš podrobnejši komentar.

Bistveno vprašanje si seveda zastavljamo, ko skušamo preveriti in razčleniti svoja doživetja po festival-skem gledanju celotne jugoslovske produkcije. Kdaj, kje in kolikokrat smo bili vznemirjeni, kdaj in kako so nas posamezni filmi tako ali drugače angažirali: idejno, moralno, sociološko, psihološko ali vsaj estetsko, s prvobitnimi impulzi podoživljanja usode drugih? V odgovoru na vprašanje nam objektivna statistika seveda ni v nikakršno pomoč. Na voljo so nam zgolj subjektivna doživetja. Nobenega dvoma ni, da so nas z nespornim doživljaj-skim vznemirjenjem navdali filmi, kot so dela Živojina Pavlovića (Hajka), Živka Nikolića (Beštije), Kreša Golika (Strel), Krste Papića (Rešitelj), Nikole Babića (Nori dnevi), Gorana Markovića (Posebna vzgoja), Bogdana Žižića (Ne nagibaj se ven), Dejana Karaklajića (Ljubezensko življenje Budimira Trajkovića) — v nekoliko manjši meri pa tudi filmska dela Dušana Vukotića (Akcija štadion), Trajčeta Popova (Obsodba), Matjaža Klopčiča (Vdovstvo Karoline Žašler), Aleksandra Djurčinova (Pokonci, Delfina) in Antuna Vrdoljaka (Metež). Tako je filmov, ki so šli „mimo“ brez posebnega odziva v našem filmskem gledanju, razmeroma malo: naštetli smo jih vsega pet, vendar tudi zanje velja, da so vse prej kot „škart“ med izdelki celotne proizvodnje z letnico 1976/77. Če nič drugega, so tudi ti estetsko ali idejno nevz-nemirljivi filmi privabili v kinemato-grafe dovolj veliko, nekateri pa celo izjemno veliko gledalcev, ki so jih — tega prav gotovo ni mogoče zanikati — pridobili s korektnostjo svojih vnanjih, fabulativnih ali izvedbenih elementov filmskega pripovedovanja. Seveda pa nas v tej zvezi tolikanj bolj veseli, da so izreden obisk pa z njim vred tudi izjemno popularnost med jugoslovske gledalce doživeli domala tudi vsi doslej v kinemato-grafski mreži prikazani filmi iz zgornjega, tudi zahtevnim estetsko-kreativnim kriterijem ustrezajočega dela letošnje filmske lestvice. Vsa ta dejstva zgovorno pričajo o posamični in skupni solidarnosti izdelkov, ki jih je na domači in tuji trg poslala letošnja jugoslovska filmska proizvodnja. Izkazalo se je, da del, ki bi nam bilo ob njih nerodno ali pa bi se jih morali celo sramovati

in se jim javno odrekati, s čimer nam ni bilo prizanešeno v minulih letih, tokrat v celotnem spektru festivalske ponudbe ni bilo — žal pa je bilo malo, manj kot prejšnja leta, tudi izjemno pomembnih filmov. V sam vrh seže nemara le Pavlovičeva Hajka. Toda ne glede na to, je mogoče celo vrsto drugih filmskih del z letošnjega seznama označiti s priznanji visokega povprečja, pa naj gre za Akcijo štabion ali za Letalce velikega neba, za Ljubezensko življenje Budimira Trajkovića, za Posebno vzgojo, za Nore dneve, za Strel, za film Ne nagibaj se ven, za Vdovstvo Karoline Žašler, za Beštije, za Rešitelja, za Metož ali za Delfino. Kakorkoli že, vsakršno naštevaje, naj izhaja iz tega ali onega kako-vostnega vidika, dokazuje, da je filmov, ki jim priznavamo angažiranost, estetsko vrednost in komunikativni dosežek, precej več kot polovica. To pa je prav gotovo vse prej kot nepomembno dejstvo.

Ob vsem tem seveda ne moremo mimo razmišljanja o tem, kolikšen je v jugoslovanskem filmu delež pravega, izpovedno prizadetega in avtentičnega avtorstva v intelektualno polnem pomenu te besede. So jugoslovanski filmi pretežno avtorska izpoved ali pretežno le bolj ali manj korektna realizacija producerskih načrtov in tako imenovanih projektov? Vprašanje si vsdoločeni meri zastavljamo tudi v komparaciji z doživljanjem vodilnih del letošnjega festivalskega programa, ki vendarle podaja presek skozi dominantne kreativne tendence sodobnega svetovnega filma v celoti. Zanima nas, ali jugoslovanski film tem tendencam sledi — in v kolikšni meri.

Če je ena karakterističnih skupnih potez najboljših filmov sveta, med katerimi je Kubrickov Barry Lyndon postavljen kot svetilnik visoko, filozofsko zrelo soočanje avtorjev z usodnimi vprašanji življenjskega smisla in eksistencialne ničnosti, se ob kaj podobnega v preseku skozi jugoslovanski film ne moremo zazreti, vsaj ne v enako dimenzioniranem poseganju v najgloblje resnice bivanja. Vseeno pa je osrednji motiv avtorskega razmišljanja pri najboljših jugoslovanskih filmih prej kot vse drugo — problem človekove eksistence, problem življenjskega smisla. Prav izrazito segajo v to območje filmi, kot so Babičevi Nori dnevi, Žižičev film Ne nagibaj se ven, Pavlovičeva Hajka, Vrdoljakov Metož, Nikoličeve Beštije, Djurčinova Pokonci, Delfina, Papičev Rešitelj ter Klopčičevo Vdovstvo Karoline Žašler. Zlepa jih ni mogoče označevati zgolj s prilastki, kot so „vojni film“,

„gastarbajterska tema“, „problem športne angažiranosti“ in kar je še podobnega. V vseh naštetih filmih (pa tudi v tem ali onem izmed ne naštetih) je v ospredju problem človekove eksistencialne skladnosti s samim seboj in s svetom, v katerem živi. Gre za problematiko „zubljenih tal pod nogami“, za usodno iskanje življenjskega smisla — smisla, ki ga prenekateremu izmed protagonistov tega iskanja ni dano najti, razen v smrti. Življenje je odisejada — odisejada Lada Tajevića v Hajki, Filipova odisejada skozi brezdušni svet civilizirane Evrope v Žižičevem filmu, Delfinina odisejada prek La Mancha, Karolinina odisejada skozi moške roke . . . Cilja, pravega cilja, ki bi pomenil srečni smisel življenja, ne najde nihče. Na koncu poti je vselej poraz, ki se manifestira bodisi v zlorabi vseh iluzij bodisi celo v smrti. Dominantna barva teh filmsko-filozofskih meditacij je nostalgična sivina. V tem pogledu sedanji jugoslovanski film po svoji tematski in avtorski — izpovedni usmeritvi ni oddaljen od teženj, ki obvladujejo umetniška hotenja svetovnega filma. Nasprotno! Ugotovimo lahko, da jim je s svojimi težnjami celo zelo blizu. S to ugotovitvijo pa je, neposredno povezan tudi odgovor na vprašanje glede avtorstva. Dobrnemu delu jugoslovanskih filmov, ki so predmet pričujočega pretresa, je brez zadržev mogoče pripisati avtorstvo v polnem pomenu besede. Zelo očitno je, da je velika večina avtorjev posnela filme, ki so si jih želeli posneti in so jih producentom tudi sami predlagali. Gre torej za dela, s katerimi se lahko režiserji v polni meri identificirajo, saj so nastala v skladu z njihovimi izpovednimi preokupacijami in so torej zares njihova avtorska dela. Režiserjev — realizatorjev je na seznamu z letnico 1977 komaj za peščico.

Tudi v tem je znamenje ozdravitve jugoslovanskega filma, a seveda ne edino. Velikega pomena je pri vsem naštetem tudi skrb za dramaturško dodelanost scenarijev. Tudi na tem delovnem področju je napredek glede na prejšnja leta opazen, čeprav še zdaleč ne popoln. Intelektualna prežetost pisanja za film je še zmerom vrzel, zavaljo katere je prenekateri tema ostala daleč pod ravni, ki bi jo bilo z bolj dodelano tekstovno predlogo prav gotovo mogoče doseči.

A vendar ostaja neizbrisen vtis, da je jugoslovanski film živi odsev naših človeških in družbenih preokupacij. Ne glede na posamezne pomanjkljivosti smo dobili vsaj dva ducata filmov, ki suvereno in sugestivno izražajo svojo

angažiranost in svojo idejo; vtisne se nam v zavest, odzvanja in obvezuje. Je mogoče pozabiti grozljivo vizijo smrti, ki prihaja mimogrede, brez kakršnekoli poze ali ekspozicije, pa vendar veliko bolj pretresljivo od smrti, tako razkošno angažirane v celi vrsti vojnih spektaklov (Hajka režiserja Živojina Pavlovića)? Je mogoče brezdušno mimo drame, ki do bolečine ponazarja nemožnost človekove realizacije oziroma utirjanja na kolesnicah sodobne civilizacije (Ne nagibaj se ven režiserja Bogdana Žižića)? Nam je kakorkoli odmaknjen človeški in moralni zlom ljudi, ko so jim socialne razmere namenile izkoreninjenost in popolno odtujitev samemu sebi, svoji človeški prvobitnosti (Nori dnevi režiserja Nikole Babića)? Nas ne pretrese do dna poetični traktat o človeškem hrepenenju — o nemoči realizacije hrepenenja in ljubezni (Beštije režiserja Živka Nikolića)? Se ne vživimo v brezupno in tragično osamljenost ženske, ki na tem svetu ni našla ničesar oprijemljivega zase, za svoje hrepenenje po sreči (Vdovstvo Karoline Žašler režiserja Matjaža Klopčiča)? Nas ne zgrozi vizija zla, ki v obdobjih materialne in moralne krize poraja ljudi — podgane, nosilke fašizma (Rešitelj režiserja Krste Papića)? Nas ne gane uporni poskus mlade športnice, da bi se iztrgala prisili nad svojo človeško identiteto, našla lastno potrditev in se svobodna vrnila k sami sebi (Pokonci, Delfina režiserja Aleksandra Djurčinova)? Nas ne prisli k razmišljanju o svetu, v katerem živimo, in o ravnanju, ki smo mu priča, življenjska onemoglost malega klateža — nam njegova zgodba ne pomeni kritičnega klicanja na račun institucionaliziranih odnosov (Posebna vzgoja režiserja Gorana Markovića)?

Si po vsem tem ne smemo dovoliti zanosnega zadoščenja, ki označuje dogajanje v jugoslovanskem filmu kot rehabilitacijo in ozdravitev po nekajletni ustvarjalni krizi, ter zaupanja v prihodnje stvaritve, ki nam jih napovedujejo naše kinematografije? Ali si ob vrsti siceršnjih kapacitet (igralskih, fotografskih, scenografskih itd.) le ne bi mogli obetati vrnitve jugoslovanske filmske ustvarjalnosti v krog zanimivih, vitalnih in predvsem večno mladih nacionalnih kinematografij sodobnega sveta?

Kakorkoli že — puljska filmska bera z letnico 1977 dokazuje, da veliki cilj ni nedosežen in ne pomeni samozaverovanih iluzij. Res pa je, da so jugoslovanski avtorji in z njimi vred vsa jugoslovanska kinematografija tudi vnaprej na veliki preizkušnji.

Hajka

(Hajka)

Proizvodnja: *Centar FRZ SR Srbije, Beograd*

Scenarij: *Živojin Pavlović*

Režija: *Živojin Pavlović*

Kamera: *Milorad Jakšić*

Scenografija: *Miodrag Mirić*

Glavne vloge: *Rade Serbedžija, Pavle Vujisić, Boro*

Begović, Ratislav Jović, Zaim Muzaferija, Lazar Ristovski,

Barbara Nilsen

Colour, dolžina 2.754 m



Živojin Pavlović je po Zdravku Velimiroviću z Lelejsko goro in Radomirju Šaranoviću s Svatob tretji režiser, ki je s Hajko posegel po pripovedno reflektivnem opusu Mihaila Lalića — in dokazal, da je razvejenemu, zapletenemu, v tokove velikih razsežnosti prelivajočemu se pisateljevemu literarnemu svetu vendarle mogoče dati z razumevanjem literature in poznavanjem filma, seveda, ustrezajočo filmsko dograditev, mu vdihniti filmsko samostojnost. Vsekakor bi bila podrobna analiza Pavlovićevega scenarističnega pristopa k Hajki v tem pogledu več kot zanimiva, izredno koristna za širše relacije odnosov med jugoslovansko književnostjo in filmom, v katerih se je sicer veliko naredilo, prav toliko pa tudi grešilo, toda takšne naloge so kljub vabljujivosti in zaželenosti dolgotrajne, predvsem pa presegajo okvire bežnega spominjanja na letošnji puljski festival in njegove koordinate.

Prav v tej luči pa se je Hajka čvrsto zasidrala kot prekretnica, ki jugoslovanski film s tematiko narodno-osvobodilnega boja jasno, s svojo kvaliteto pa tudi že kar avtoritativno vrača od akcijskega k razmišljajočemu, pa čeprav se tudi akciji ne odreka, saj je njena poglavitna tema eno samo dejanje ubijanja in umiranja. Vrača ga k vsebinskemu poglobljanju — kar je pravzaprav če za sluga literarne predloge in njenega dobrega filmskega „prevajanja“ — pa tudi k subjektivni in objektivni avtentičnosti časa in dogajanja, ki so ju mnogi naši slavljani filmi tako bridko izgubljali.

Tako odveč, da je že kar nerodno, pa vendarle je treba obnoviti tematski in fabulativni okvir Hajke: to je čas druga partizanske zime v črnogorskih planinah, torej čas in prostor, v katerega se je že do dna pogreznil tragični razkol med revolucijo in kvizlinštvom, med partizanstvom in četništvom. Z motivi zanj se ne kaže več ukvarjati, pozornost velja posledicam.

Tem posledicam, ki se iz krutih, a nekje in nekako še vedno vojaških operacij razraščajo v divjo, nečloveško gonjo pokončevanja, v hajko, se posveča Pavlovićev film. Ne da bi zanemarjal zunanje rezultate teh posledic, ga v njegovem dramaturškem pristopu čedalje bolj živo in prizadeto privlačijo posledice v ljudeh. Na eni strani grozljivo vodijo do uničenja slehernega človeškega, in ta proces doseže simbolno močno, neugovornljivo obsodbo bestialnosti v dramatičnem vrhu filma, v sekvencah, v katerih pohota pradavno spoštovanje nosečnice ob njeni uri. Pavlović pa tega brutalnega, ogabnega trenutka posilstva mlade porodnice ne postavi pred nepriljubljenega gledalca: že na začetku filma razporedi ob nasilje smrti nasilje pohote, čeprav zgolj kot bežen freskantski zamah, kot pogled iz enega zaprtega prostora v drug zaprt prostor, prek ulice. In gledalec, ki je ob teh sekvencah pomislil na morebitni režiserjev manirizem, se nazadnje pokesa ob pregledu čvrste dramaturške motivne zaokroženosti.

Z druge strani nam Pavlović razgrinja metamorfozo žrtev te uničevalne gonje. Idejne metamorfoze v njih ni, saj že od vsega začetka vemo, da se za preživetje zime v hribovskih votlinah niso odločili zato, da bi preživel, temveč zato, da bi zavlekli četniško ofenzivo v Bosno, kamor se je umaknil glavni štab. Je pa v njih toliko bolj zaznavna metamorfoza iz borca v preganjanca, v žrtev, za katero se sprva pravzaprav niso odločili, toda so vanjo privolili in jo sprejemajo nase z najvišjim človeškim dostojanstvom. Če je npr. sekvenca partizana, ki mu poide strelivo, pa zato vzame za svoje zadnje orožje v naročje gusle in partizansko pesem, nekoliko prenapeto simbolična, je vrsta vseh drugih smrti nekako umirjeno

vzvišena. In misel na partizanov zadnji pogled, ki mu ga rdeče barvajo z njegovo krvjo oblitni naočniki, s svojo globoko simboliko izravnavajo izpostavljenost guslarske (ki pa se mogoče zdi samo nam, „neguslarskim“ Slovencem nekako izpostavljena).

Mojstrstvo Lalićeve simbolike o prepletu smrti in življenja je Pavlović smotrno in filmsko filozofsko prelil v vizualizacijo že z Nedino trnovo potjo v hribe, kjer je hotela svojega Lada Tajovića opozoriti na četniški pregon, pa so v na novo zapadlem snegu prav njene rešiteljske sledi vodile četnike v pobijanje. Film je vzdržal tudi prispodobno zmage življenja nad uničenjem z Nedinim porodom, in ta svetla poanta je našla mračno, a času in preskušnjam primerno sozvočje v preobrazbi Lada Tajovića, ki po vseh krutostih ne more biti več tisti kot poprej, temveč, vsaj za kratek čas, zgolj še mehaničen bojevnik za lastni obstoj s primesjo maščevalnosti: tudi preganjani ima pravico, da postane preganjalec.

Kar zadeva avtentične barve Hajke, se moramo ob priznanju vsem igralcem, zlasti Radu Šerbedžiji, Pavlu Vujisiću in Svetlani Marković, ustvariti ob deležu snemalca Milorada Jakšića in ob prispevku kostumografije. Jakšić je v tesnem sozvočju s Pavlovićem slikal, ne samo snemal krajino, s svojimi zornimi koti naravnost čaral iz nje objekte, ki so, kot da stojijo že od zdavnaj, in skozi ves kruti mrak fabule odslikoval lepoto te uboge, razdvojene, na vojno in smrt obsojene dežele. Če ni pretiravanje, je vsaj primera: človeški pekel in vzvišeni mir narave je v takšen kontrapunkt ujel Bergman v Deviškem vrelcu.

Kostumi so srečno prerezali neko nenapisano tradicijo, ki se je razpasla v našem partizanskem filmu, v katerem so zadnja leta borci jurišali v krojaško zlikanih hlačah, člani štabov pa so bili položeni, kot da bi jim uniforme šival Pierre Cardin. Veliko so prispevali k avtentičnosti s svojo grobstvo, umazanostjo, obnošenostjo, s svojo improvizacijo, kakršna je tedaj pač bila, na meji med kmečko nošo in partizanskimi ali četniškimi znamenji. Kaže, da so pomagali tudi igralcem. In sploh je vsa ta revolucija, kakršna je mogla biti v Črni gori 1942. leta, polna človeške resničnosti in s tem poštenosti, dostojanstva. Sekvenco, v kateri med kratkim predahom pod mrzlim, a vendar prijaznim zimskim soncem partizanka obira Ladu Tajoviću uši, velja zapisati v seznam drobnih, pa dragocenih antologijskih trenutkov jugoslovanskega filma na temo NOB. Kajti to je trenutek tovarišstva, kakršnega lahko rodi samo veličina revščine, in tega si kljub njenemu svetlemu izteku v zgodovinsko resnico zmagoslavja ni treba tajiti.

Stanka Godnič

Film Živojina Pavlovića HAJKA, narejen po Lalićevem romanesknem besedilu, se v okviru letošnje, v Pulju prikazane jugoslovanske filmske produkcije, zagotovo postavlja na čisto posebno mesto. Izviren in do kraja radikaliziran govor Pavlovićevega filma namreč pogumno in neskropulozno razsvetljuje tiste najbolj odločilne in usodne trenutke naše zgodovine pred petintridesetimi in še več leti. Ne gre pa Pavloviću za zgolj neproblemsko in široko spektakularno obravnavo te snovi, kakor je bila to že leta nazaj manira jugoslovanskega filma, ampak je ta zgodovinski prelom filman na dovolj prefinjen, „gost“ izpoveden način, tako, da je mogoče resnično ugledati tragiko zgodovinskih odločitev v vsej njihovi teži in razsežnosti.

Pavlović, kajpada zvesto po Lalićevem besedilu, filma okvirno zelo nepretenciozno in celo zelo preprosto zgodbo, katere sporočilo je mogoče strniti v nekaj stavkov —

partizanski odred se odloči ostati na svojem območju in prezimiti, čeprav se je zapletel z domačimi izdajalci v medsebojna obračunavanja; vendar zaradi maščevalnih akcij partizanov, okupator ukaže domačim kvizlinškim silam partizanski odred uničiti za vsako ceno. Hajka na partizane, ki jo skozi ves film prikazuje Pavlovič, odred razbije, le skupinica se utegne rešiti, vsi ostali so mrtvi.

Vendar ta okvirna zgodba Pavlovičevega filma, ki se zdi na moč preprosta in se kaže skozi ves film kot golo preganjanje partizanov, nosi v svoji neposredni odsotnosti vendarle odločujoča sporočila in tragično spoznanje o svetu, ki ga filma. Preprostost in mučnost same okvirne zgodbe Pavlovičevega filma izgine in postane irelevantna, ko se pokaže temelj tega sveta iz tira, ki ga filma Pavlovič. Tako, iz tira, je svet Pavlovičevega filma lahko šele, ko se sicer tradicionalna patriarhalna kmečka skupnost razbije zaradi ideologij, ki vdrejo vanjo. Na eni strani partizani, na drugi pristaši tradicionalne oblasti in tako okupatorjevi pristaši so sicer še vedno člani iste skupnosti, vendar vse dotlej, dokler okupatorjeva prisila ne zaostri teh odnosov do skrajnosti — ali biti partizan ali okupatorjev sodelavec, srednje poti ni. Šele tako se lahko začne odločilna gonja, ki odloča o življenju in smrti. Vendar že takoj na začetku v Pavlovičevem filmu ni tiste ostrine te odločitve, ki smo je vajeni sicer od drugih, tudi NOB, filmov — biti partizan ali biti okupatorjev sodelavec še ne pomeni dosledne odločitve biti resnično odločen in radikalen odločati o življenju in smrti in tako naprej. Mogoče je, kakor filma Pavlovič celo odpustiti, sodelovanje s temi ali onimi in človeka rehabilitirati ker je sorodnik, boter in podobno. Očitno je torej, da v tem trenutku še ni odločilna ideja, ampak veliko bolj človeški odnosi, ki imajo večjo moč od ideje, saj odločajo o življenju in smrti, čeprav gre za nasprotnika. Tako gre naprej vse dotlej, dokler odločen ukaz okupatorja in tudi samega boja ne obrne drugače in stvari zaostri in postane odločilna izključno ideja, ki odloča o biti ali ne-biti. Vendar šele v tem trenutku se začne tista izvorna tragika, ki jo nosi Pavlovičev film — ljudje so enostavno preveč šibki, neodločni, ko je treba sprejemati tako radikalne odločitve, ne zavedajo se, kaj pravzaprav pomeni njihova odločitev ali biti partizan, ali okupatorjev sodelavec. Zato je možna tista pretresljiva streznitev in tragično spoznanje, da gre vendarle zgolj za življenje in smrt in da ni možna nobena kompromisna rešitev več. Ostane samo smrt, ki pa je slej ko prej tragična in nič herojskega ne more biti na njej, kajti to ni smrt človeka, ki je odločen tudi umreti za idejo, ampak je smrt človeka, ki hoče živeti, ki ne računa s smrtjo. Zato je mogoče Pavloviču filmati tako drugače, kakor pa je to na primer v drugih filmih s tematiko NOB, ko gre vendarle za junake, ki gredo v boj in smrt odločni in njihova smrt pomeni žrtvovanje; Pavlovičevi junaki umirajo s solzami, čisto brez smisla, prazno, njihova smrt je pokol in ne borba in, kajpada, nič junaškega ne more biti na njih. To vendarle niso junaki, ki umirajo v Pavlovičevem filmu za idejo novega sveta, ampak zgolj ljudje, kajti v njihovi odločitvi ni tiste zrele in usodne predanosti ideji, ki določajo človeka v junaka, oziroma zgolj-človeka v junaka. To lahko pomeni le, da je mogoče biti borec za idejo samo trden in v ideji utemeljen človek, ki je pripravljen se žrtvovati in računati tudi s smrtjo, ki pravzaprav ni smrt, ampak „novo življenje“, kakor pravi Župančič v svoji pesmi. In vendar tega ni v Pavlovičevem filmu, njegovi „junaki“ so zgolj ljudje in njihova smrt je toliko bolj tragična in zelo malo je herojskega na njej. In vendar — prav v tem trenutku je šele mogoče reči da je prav vsa ta morija Hajke tisto

odločilno spoznanje zgodovine, pore preteklih časov, ki so nam, generacijam neznane in jih tako boleče aktualizira zopet Pavlovič: samo ljudje so bili pravzaprav, ki so lahko izborili preobrat, četudi za ceno svoje smrti, ki pa je bila malokdaj herojska, ampak je bila zgolj tragično nehanje človekovega Življenja — ali v samotnem jesenskem gozdu, ali pod sovražnimi bunkerji, ali brezobzirnem jurišu . . . in bile so tragične, med solzami in samo tistim, ki so bili junaki in subjekti v pravem pomenu besede je bilo mogoče laže, kajti s smislom je bila izpolnjena njihova žrtev. Zdi se, da lahko mirno zapišemo ob rob Pavlovičevega filma, njegovo resnico o naši polpretekli zgodovini, ki so jo izborili za tako visoko ceno — ljudje.

Očitno je torej, da se s Pavlovičevim Hajko zopet aktualizira tisti pristop k tematiki NOB, ki ga je pred desetletjem v jugoslovanskem filmu že uveljavila skupina režiserjev in ga je kasneje blokiral val špektrala s temo NOB; če nič drugega, lahko rečemo, da je prav ta avtorski pristop pokazal na pravo vrednost našega boja in ne nazadnje tudi na to, da so ga kljub tragiki vendarle izborili — ljudje.

Peter Milovanović Jarh

beseda avtorjev

Živojin Pavlovič

Kaj je za vas bila in ostala Hajka?

Hajka, odgovarja Živojin Pavlovič, je divjanje smrti na način Ravelovega Bolera. Je plaz, ki ga sproži ena sama kepa, konča pa se kot ledenik, ki se je odtrgal in pokopal ljudi pod seboj. Moja naloga je bila, da pokažem različnost teh mnogih smrti: vsaka smrt je morala biti odmev življenja in značaja umirajočega. V Laliću sem našel dobro osnovo, vendar sem moral tudi sam iskati ustrezne ekspresivne filmske rešitve.

Kakšno je bilo vaše osnovno estetsko vodilo?

Domala v vseh filmih, ki so bodisi pri nas bodisi na tujem nastali na osnovi mitske interpretacije zgodovine, je videti herojsko gesto, nekakšno nadaljevanje samega giba kot sporočilo, kot stališče, kot propagandna parola. Samo življenje, to pa pomeni tudi nasilna smrt, nimata s tem nikakršne zveze. Pogovarjal sem se z mnogimi, ki so ubijali. O ubijanju ne govore z nikakršno patetiko. Imajo nemara grde sanje, obiskujejo jih nemara sence tistih, ki jih ni več, toda sam trenutek ubijanja jim ne pomeni ničesar.

To je tisto, kar sem skušal pokazati s tem filmom. Ustvaril sem ga v popolni moralni svobodi in v veliki materialni stiski: stal je nekaj več kot 500 milijonov starih dinarjev.

Zakaj je bilo pri nas narejenih toliko patetičnih vojnih filmov?

Kot so spomeniki v arhitekturi, v kiparstvu, v glasbi, se gradijo tudi filmski spomeniki. Taka dela, ki so v osnovi apologetska, saj morajo pripisati nevsakdanji

pomen nekomu ali nečemu, imajo docela specifično izhodišče, podobno stvaritvam, ki so nastale kot plod cerkvenega naročila. Iz zgodovine vemo, da je umetnost v glavnem živela od naročil. Res je seveda, da obstaja precej vrhunskih stvaritev, ki so prav tako nastale po naročilu. Torej od ustvarjalca odvisno, da izpolnjuje zahtevano, ne da bi žalil naročnika ali se mu posmehoval, izrazi samega sebe. Žal pa je naših vojnih filmov, s katerimi je našim prihodnjim kolegom zlahka mogoče pokazati, kako naj ne delajo in kako se z veličastnimi karikaturami ponižuje zgodovino, veliko več od filmov, v katerih najdemo lepoto in zanos. A kaj, ko se veljaki kinematografije, izkazujoč zaupanje tvorcem gigantskih grdob, vedejo kot čuvaji zgodovine. Ker pa težijo prav k takim, lažnim proizvodom, se zdi, kot da ne zaupajo niti v samo zgodovino.

Kaj pa kritika? Kako je ona spremljala pojav „gigantskih grdob“?

V naši kritiki je domala popolna zmeda kriterijev. Strah, poltaonstvo, pogostokrat celo korupcija. Da bo jasno: filmske kritike dejansko sploh nimamo. Tisti vitalnejši se z njo ukvarjajo občasno, išoč pota v kinematografske dejavnosti, kjer lahko uresničijo to ali ono izmed svojih zamisli. Nesreča pa je že v tem, da je sleherni mitomanski film že v fazi svojega nastajanja lansiran kot politično dejanje, ki ne sme biti deležno nikakršne

kritike. Osebnosti so poistovetene s filmskim projektom in doživljajo vsakršno kritiko projekta kot napad na svoje politično delovanje. Niso pa zmožni ločevati pobud od rezultatov.

Zakaj pa kulturna javnost ne dvigne glasu, če že poklicani molčijo?

Kulturna javnost se čestokrat ustvari pa tudi razbije v skladu z uradnimi potrebami. Ujeta v klešče materialne negotovosti in prezira množice se izogiba konfrontacije z interesi trenutka. Vendar pa tragedija naše tako imenovane kulturne javnosti ni v tem, da se izogiba konfrontaciji, pač pa v tem, da se kljub intimnemu gledanju na stvari čestokrat solidarizira s prehodnimi interesi.

In kakšno je po vsem tem vaše spoznanje?

Dobro vem, da so bila v jugoslovanskem filmu tista maloštevilna, na drugo svetovno vojno tematsko vezana dela, ki nekaj veljajo, ustvarjena izključno v pogojih individualne ustvarjalne svobode, brez vmešavanja mnogih babic. Če bo v prihodnje mojim kolegom in meni omogočeno delati tako in če bo hkrati s tem vpeljana praksa javnih natečajev, bomo v žanru, ki ga že dolgo in z neprijetnim prizvokom označujemo kot „državni film“, dobili kreativno boljše plodove.

Beštije

(Beštije)

Proizvodnja: CFS Košutnjak — Avala film, Beograd — Filmski studio, Titograd — Dunav film, Beograd — Zeta film, Budva

Scenarij: Živko Nikolić in Dušan Kovačević

Režija: Živko Nikolić

Kamera: Božidar Nikolić

Scenografija: Branislav Ivković

Glasba: Boro Tamindžić

Glavne vloge: Radoš Bajić, Bata Živojinović, Gidra Bojanić, Eva Ras, Veikor Starčić

Colour, dolžina 2.800 m

Delo zrelega debutanta Živka Nikolića sodi v tip filmov — metafor. Sporočilo ni neposredno; vsa izrazna moč filmskega jezika je naravnana v ekskluzivno filmski postopek, ki gradi bolj ali manj koherentno večpomensko strukturo. Prav od stopnje koherentnosti je odvisen končni umetniški učinek dela. Zaradi nujne retardacije zgodovinskih in etičnih kategorij — a nikakor ne njihove ukinitve — se osamosvaja ter intenzivira estetska komponentna, in to do tiste mere, da postaja zgoščena v racionalne simbole primarna funkcija izpovednih namenov. Temeljni pomenski status tega filma ustreza pomenskemu statusu avtonomne, globalne metafore o svetu. Seveda je tovrsten princip filmskega dela že od vsega začetka nenavadno dovteten za neobglje-ne spekulacije filozofskega značaja, prav tako pa je to zelo pripraven prostor formalno-estetskih zablod od sicer resnih miselnih inspiracijah. Beseda je o skrajni, najnevarnejši, a obenem najbolj zreli možnosti avtorskega filma, možnosti, ki lahko zanesljivo nastopi šele po obdobju manj odgovornega eksperimentiranja.

Beštije gotovo ne dosejajo skrajne meje, ki jo omogoča tovrstni avtorski princip, vsekakor pa je to resen, premišljen in v vseh pogledih nadarjen film. Vanj so položene nekatere temeljne kategorije človeškega sveta, ki se jih loteva avtor na način, ki je soroden Grumovim in Cankarjevim tematizacijam, če ilustrativno opravimo to povsem neobvezno primerjavo s slovensko literarno tradicijo. Nikolić je svojo metaforično govorico razdelil v dve

izpovedno povsem komplementarni dramaturški enoti, naslonil pa jo je na klasično gradivo takih del, naj bo v filmu ali literaturi; gre za otok, za majhen otok, kjer živijo prebivalci celoto sveta v malem, nemočno razpeti med nebom in zemljo, obkroženi z vesoljno vodo, prepuščeni racionalnim in iracionalnim silam. Motiv je manj klasičen in morda tipičen za tega avtorja. Tu je čas klimatskih nepravil, motenj, dolgega deževja, vetrov in noči; vse to ustvarja živčno, vročično atmosfero na robu histerije, to je čas, ko se ljudje v svoji zmedbi in brezcilnosti zapletajo med cvetove zla in vonjajo njihovo težko opojnost kot edino, a še hujšo tolažbo. Na delu je čutnost, v svojih sublimiranih in vulgarnih variantah. In nihče ne živi svojega prirojenega, privzgojenega ali podrejenega življenja, izbruhnili so temelji za neko drugo življenje, ki čaka v podzavesti, v sanjah, željah.

V tem kontekstu iracionalnega vedenja je avtor Beštij razpostavil vrsto tipov, ki opredeljujejo arhetipske interese: do moči, lepote, ljubezni, užitka; pa tudi odpor: do smrti, sreče drugih, odpor do napora. Zaostrovanje konfliktov, ki nastajajo ob soočenju navzkrižnih interesov, ob njihovem pohodu v usodno čutnost, opazovanje psihičnih relacij med osnovnimi nagnjenji, ki dosejajo le začasne in minljive, a nikoli končne izpolnitve, toda opazovanje na ozadju sproščene iracionalnosti, ki je zanihala v zlo — vse in samo to je namen, sporočilo in ideja tega filma v prvi pomenski in dramaturški enoti.



Druga enota, ki ima značaj obrnjene slike sveta, je ujeta v eno samo kratko sekvenco; glede na prejšnjo ekspresivno enoto deluje skrajno impresivno, z estetskega stališča pa je to en sam lepotni impulz. Temeljno atmosfero tesnobnega zla nadomešča odprtost za dobroto in radost. Beštije so se sprostile in umirile, v človeško zavest je zasijala čistina. Kakor prejšnja atmosfera, je tudi ta dosegla ekstrem, ki ima isti status nadrealnega, tokrat v smeri skrajne idile in znosnosti priganega življenja. V sončni svetlobi dneva so ljudje iz minule bestialne noči poviti v blagor zemeljske sreče, lepoto vsakdanjih opravkov in sožitje. Telesna strast je spremenjena v tiho družinsko srečo, usodna lepota v radost nad stvarstvom, moč v blago sprjaznjenost s svetom, ki je oblit s praznično lučjo.

Nikoliča, ki ni dobil nobene resnejše spodbude. Kajti z umetniškega stališča ni nobenega razloga za uradno ignoranco. To kaže na dve, žal zanesljivi dejstvi v jugoslovanski kinematografiji. Prvič, sedanji trenutek jugoslovanskega filma, ki velja za prehodnega, ne računa na film kot dovršeno umetniško disciplino. In drugič, splošna filmska kultiviranost ne presega običajnih ideoloških sporočilnih struktur. Za prihodnost filma je usodno oboje, tako v družbenem kot individualnem smislu.

Peter Kolšek

Tako Beštije uprizarjajo dve skrajni sliki človeškega sveta, ki sta skladni prav zaradi ekstremnih bivanjskih leg. V ekstremih je zgoščeno abstraktno jedro zgodovinskih in etičnih sporočil o človeku, vmesni prostor napolnjujejo variacije eksistencialnih impulzov, ki pa jih vedno podajajo znaki z intenzivno estetsko nabitostjo, ki vzdržujejo večpomensko strukturo. Dokončne aktualizacije so na voljo svobodni presoji gledalcev. Dan je samo osnutek za kataklizmo in osnutek za katarzo, eksplicitnost življenjskih vsebin je rafinirano razlita po čutni površini filma. Metaforikā izloča racionalne like, ki krožijo med zavestnimi in podzavestnimi stanji duha.

Tovrstna filmska dela se v jugoslovanski kinematografiji pojavljajo samo občasno in neorganizirano, odvisno pač od entuziastične volje posameznikov, ki se navadno, preden uresničijo svojo intimno zamisel, nečloveško nagarajo s povsem nefilmskimi opravili. Brezbrižnost širše refleksije o filmu do tipičnih cineastičnih pojavov v kinematografiji je letos v Pulju doletela tudi Živka

beseda avtorjev

Živko Nikolić**Zakaj ste posneli prav „Beštije“?**

Dolgo sem živel ob morju in vselej sem želel na filmsko platno prenesti občutke in spomine iz teh krajev. „Beštije“ so film o ljudeh, ki so se znašli v nekakšni tragikomični situaciji. Če bi kdo postavil vprašanje, ali je moj film drama, potem mora odgovor nanj najti gledalec sam. Vsak, ne le moj film, bi moral predvsem postavljati vprašanja, odgovori pa pripadajo publiki.

Kako je film nastajal?

„Beštije“ sem nosil v sebi polnih pet let. Problem so bila predvsem sredstva. Tako dolgo čakanje je v meni ustvarilo določeno psihološko obremenitev. Medtem so me obhajale tudi nekatere druge zamisli, toda spoznal sem, da moram najprej „roditi“ „Beštije“.

Ali se bojite kritikov?

Če se česa bojim, se bojim ljudi, ki ne marajo filma. Veste, so ljudje, ki od filma vselej zahtevajo nekaj drugega. Najslabše pa je, da so ti ljudje pogosto celo vplivni in odločajo o usodi filmskega ustvarjalca.

Ali imajo nagrade za vas kak pomen?

Najbrž je povsem normalno, da nisem ravnodušen do priznanja. To je potrditev, da nisi nekaj delal zaman. Seveda pa ni dobro, da te takšna želja obsede, saj je vedno navzoč tudi problem nepravičnega vrednotenja.

Kako gledate na sedanji trenutek domačega filma?

Verjamem v boljši jutri, v reorganizacijo, ki se je sedaj pričela, v vse, kar se počne v interesu domačega filma. Če bi ne bilo tako, bi ta trenutek s filmom prekinil, kajti tako kot je bilo do zdaj, je bilo brez vsakega smisla. Upam, da bomo v kinematografiji končno naredili red.

Nori dnevi*(Ludi dani)*

Proizvodnja: *Jadran film, Zagreb – Croatia film, Zagreb*
 Scenarij: *Nikola Babić*
 Kamera: *Andrija Pivčević*
 Glasba: *Branislav Živković*
 Glavne vloge: *Zvonko Lepetić, Ilija Ivezić, Spaso Papac, Perica Martinčević, Božidar Boban, Niko Pavlović, Hermina Pipinić, Marija Sekelez*
 Colour, dolžina 2.509 m





Med desetimi filmi letošnjega puljskega festivala, nastalimi iz sodobne tematike, se je celovečerni prvenec Nikole Babića uveljavil kot delo posebnih kvalit. Čeprav sta se na njegovo tematiko (problemi zdomcev) vezala še dva filma 24. festivala jugoslovanskega igranega filma, je kot celota presegel vsa dosedanja filmska upodabljanja te teme pri nas.

Ne glede na mojstrovine v svetovnem merilu, ki smo jih imeli zadnja leta možnost videti (Brussattijev Kruh in čokolada ali turški film Avtobus), je Babiću uspela specifično jugoslovanska balada o naših delavcih na tujem. Nekateri sodijo, da celo do te mere specifična, da je vprašljiva eksploatacija filma v tujini. Ne glede na to skepto, pa ostaja spoznanje, da je film dovolj zgovoren za nas in da se je nesporno vrasel med vrhunce letošnje puljske filmske bere.

Nori dnevi popisujejo obdobje, ki ga naši zdomci preživljajo na dopustu v domovini. Ko za nekaj dni obiščejo svoje domove, bolje rečeno, vaško krčmo, kjer si zgarani možje kratijo čas s popivanjem in kartanjem. Babić tako začena svoj film v zanikrni gostilni, kjer mlada pijanska trojka prepeva „U ranu zo-ru, zoru . . .“ Na videz

dolgočasni, ne ravno najlepši kadri zakajene oštarije, ki je očitno polna že od sinoči (ali pa vsaj od navsezgodaj), so v resnici dramaturško izredno učinkoviti. Ker je Babić snemal po resničnih dogodkih, je izvrstna gradnja tragedije (oziroma tragikomedije) izjemno presenetljiva. Potem ko nam razkrije gostilnico in njene prebivalce, nam predstavi enega glavnih junakov: debelušnega, kičasto odetega možakarja, ki si na debele prste natika še debelejše prstane, si uredi „fasado“ (okrepi barvo brkov) in se z belim mercedesom odpelje iz malomeščansko urejene novogradnje v vaško gostilnico. Seveda prej vtakne v suknjič še zajetni šop mark, kajti kvartopirci v lokalu ne izgubljajo časa kar v tri dni . . .

Opisovali bi lahko tako natančno še naprej, vendar bi to vzelo preveč prostora. Uvod zadošča, da lahko razberemo realistično obdelavo, s kakrno se je snovi lotil Babić, pa za izredno premišljeno — čeprav na videz popolnoma spontano — dramaturško gradnjo. Scenarij Norih dni sodi med najbolj dognane na letošnjem festivalu. V njem nam Babić predstavi domala ves zaselek, peščico zdomcev na dopustu in njihov odnos do doma, do prijateljev, do denarja.

S tem ko nam pripoveduje o pošastni razliki med novimi hišami, ki si jih gradijo nekateri zdomci, in med ostarelimi srci prebivalcev teh hiš, o porušeni družinskih odnosih in o gonji za denarjem, v kateri ljudje pozabljajo na lastno dostojanstvo, se je film povezal s Pavlovičevim in Šoemnovim Letom mrtve ptice. Vendar gre Babičeva analiza še globlje: zgaranost na tujem prinaša denar, a uničuje ljudi. Z vpeljavo zanimivega vaščana (odlični igralec — naturščik Ilija Ivezić), ki v primeri z drugimi zdomci nima ničesar, s čimer bi lahko dokazal svoje bogatstvo, zgradi Babić oster konflikt. Beraško odet siromak brez žene, ki ima v stari bajti le bolno mater, si drzne staviti z bogatim debeluhom, da je bogatejši, da ima več mark, kot je vredno vse njegovo premoženje. Vse to izizivanje nastane ob kvartopirski mizi, Babić pa ostaja s kamero v diskretnem realizmu in se ogiba slehernemu „filmskemu“ stopnjevanju. Ko vsa vas spremlja izid stave (ta ni le gmotnega, temveč tudi moralnega značaja), ohranja kamero kot nemo pričoo resničnega dogodka. Prav zaradi tega postopka in seveda izvrstne igre, ki je težavnost tovrstne pripovedi uspešno zmogla, je bogatašev poraz še hujši, ko mu nasmejan revež podari vse njegovo imetje in uniči sramotno pogodbo. Zdaj se tragedija Norih dni resnično začne. Osramočena zveza vasi išče uteho v alkoholu, se nemara prvič zamisli nad nemiselnostjo tekme z denarjem, se kot duševna pohaba izvleče od mlade gostilničarke in si neskončno zaželi, da bi mu prijatelj zaigral na trobento. Gre za prijatelja, s katerim dela v tujini in mu pogosto tam zaigra narodno pesem. Tu nam Babić z eno samo sekvenco pove, kolikokrat je naš človek tako hudo strtl na tujem, kjer mu je edina vez z domovino laična priredba pesmi, ki ga spominja na dom. Vendar prijatelj še ni prišel domov . . . Potlej se film naglo zasuče h koncu: drobna intriga preračunljivega matematika, češ da je bil med stavo ogoljufan, in pobesneli bogataš sklene obračunati s prijateljem, ki je razsojal. Najde ga, seveda, spet v gostilni (pred tem nam Babić s kratkim prizorom doma razgali vso bedo osamljene žene, ki odcveta v sicer novem, a hladnem domu), se z njim spopade in ga izziva tako dolgo, dokler ga ne umiri strel iz prijateljeve puške. Končna sekvenca je posneta na vaškem pokopališču, kamor se spet zbere vsa vas, tik pred koncem pogreba pa pride še prijatelj s trobento, da izpolni pokojnikovo prošnjo . . .

Babićev film je tako uspešnejše kot Žižićev Ne nagibaj se ven izpovedal nesmiselnost udinjanja za devize. Poleg tega, da se ljudje na tujem fizično uničujejo, postanejo tudi psihični invalidi. Nenehno beganje med delom in zasilnim prenočiščem, v katerem ni prostora za vse druge komponente normalnega, človeka vrednega bivanja, jih duševno tako dotolče, da celo ob začasni vrnitvi v pravi „dom“ z njim ne najdejo več pravega stika.

Film nam slikovno umirjeno, brez velikih estetskih ambicij, zato pa pomensko tem bolj kleno, sporoča veliki nesmisel zelo zgovorno. Nesmisel tekmovanja za bogastvom, katerega lastniki ostajajo človeške reve, nesmisel velike žrtve, prijazne domačije, za čudaške zgradbe in avtomobile, ki v to domačijo ne sodijo.

In če ocenjujemo celoto — ali ni najbolj zgovorno delo tisto, ki nam pripoveduje brez tez, brez vnaprej prirejanih parol, pa vendar bolj presunljivo, kot bi to zmogla še tako umetelna konstrukcija sintakse slik in besed? Nedvomno uspel dosežek, ki se skupaj z Baštijami Živka Nikolića (z imenitno kamero Božidarja Nikolića) uvršča v sam vrh 24. Pulja.

Majda Knap

beseda avtorjev

Nikola Babić

Vse v mojem filmu se je nekoč in nekje zares zgodilo. Večino svojih dokumentarnih filmov sem posnel v teh krajih dalmatinskega Zagorja pri pisanju scenarija pa sem uporabil tudi druge viire. Gradiva je bilo toliko, da bi bilo mogoče posneti tudi deset nevsakdanjih filmov o nepregledni galeriji najraznovrstnejših dogodkov in usod, povezanih z odhodom in bivanjem naših ljudi na začasnem delu v tujini.

Ker sem v filmu želel doseči maksimalno prepričljivost, ki je najpomembnejša sestavina in prvi pogoj vsakega umetniškega dela, se mi je v Norih dnevih ponudila priložnost, da v igranem filmu uporabim svoje dokumentaristične izkušnje. Prvi izpit je bil dialog. Govorica je ostala takšna, kakršna se sliši na ulici, v krčmi, v družini. Kamera se je morala izogibati uglajeni sliki. Zooma in voženj, razen v nekaterih nujnih primerih, nisem uporabljal, in film je de facto posnet z objektivni in s statično kamero, kot opazovalcem določene stvarnosti. V teh koordinatah se je gibala tudi sama režija. Hotel sem poudariti atmosfero in mentaliteto ljudi iz mesteca, človekov refleksi in temperament, strast in ponos, vročernost in dostojanstvo v popolnoma novih razmerah, ko po mnogih letih odrekovanja v tujini tako ali drugače izkoristiti priložnost in tako ali drugače demonstrira svojo mukotrpnost zmago nad revščino, svoj nedotakljivi JAZ, svojo pravico, da razpolaga z rezultati svojega dela po lastni volji, pa četudi je to kdaj pa kdaj videti ali čudno ali komično ali tragično.

V teh premisah je tekel režijski postopek. Seveda pa nisem jaz tisti, ki bi sodil, ali se je gibal ali je taval.

Rešitelj

(Izbavitelj)

Proizvodnja: *Jadran film, Zagreb — Croatia film, Zagreb*
 Scenarij: *Ivo Brešan in Krsto Papić*
 Režija: *Krsto Papić*
 Kamera: *Ivica Rajković*
 Scenografija: *Drago Turina*
 Glasba: *Branislav Živković*
 Glavne vloge: *Mirjana Majurec, Ivica Vidović, Fabijan Šovagović, Relja Bašić, Ilija Ivezić*
 Colour, dolžina 2.321 m

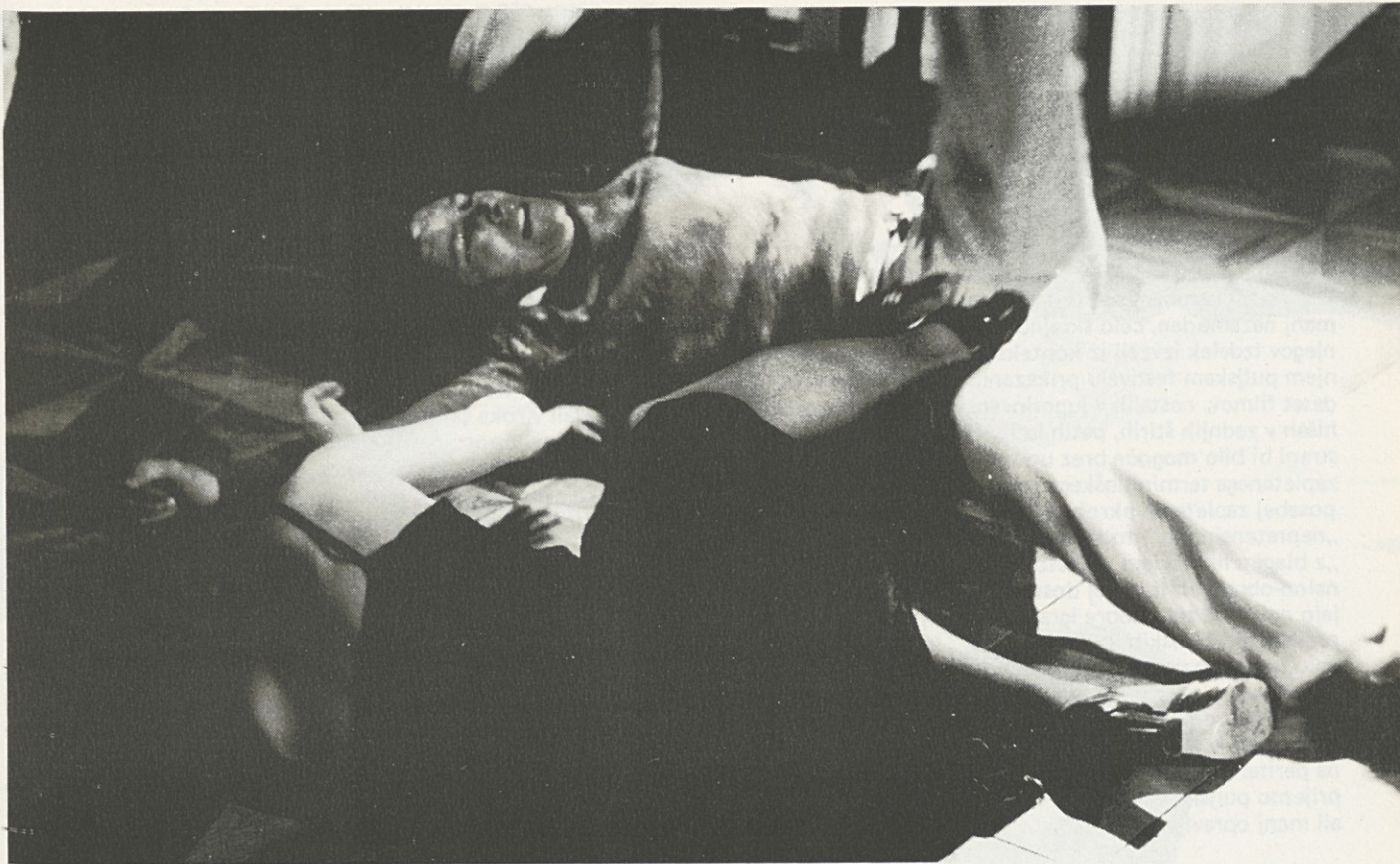
Sprehodi v svet fantastike so v jugoslovanskem filmu vse prej kot pravilo. Epsko naravnani in obenem lirsko nastrojeni strasti do pripovedovanja zgodb iz preteklosti ali iz sedanosti se igriva umetnost fantastičnega nekako ne prilega. Bolj od igre same, od njenih simbolov in prišpodob nas pod jugoslovanskim doživljajskim podnebjem zanimajo realni liki in realna razmerja življenjske stvarnosti, podani s težnjo, da bi s svojimi človeškimi dramami, s svojimi odnosi ter s svojo individualno in kolektivno, torej družbeno usodo pričali o času in o realnem zgodovinskem dogajanju. Težnje take vrste so prevevale dobršno večino jugoslovanske proze, gledališča in filmske ustvarjalnosti tako v odmaknjeni kot tudi v bližnji preteklosti. Res pa je hkrati, da so posamezni, sicer redki in izjemni ekskurzi v svet simbolov, metafor in fantastike navadno obrodili plodne sadove, pri čemer nam je v oporo lahko že samo spomin na groteskno-fantastični del Cankarjeve dramatike, da ekspresionistov, mladega Kroleže in drugih v tej zvezi niti ne omenjamo. Očitno je, da je avtorski spopad s prispodobami iz sanj eno najzahtevnejših in obenem najbolj tveganih dejanj, kajti oblikovanje posebnega sveta, posebne igre, ki ni v neposredni zvezi s pojavnimi oblikami, dejstvi ali podatki iz stvarnosti, a prav zavoljo te svoje posebne strukture najbolj izrazita metafora o resnici življenja, terja optimalno mero ustvarjalne moči in človeške zrelosti. Če take moči in zrelosti ni, ustvarjalna zamisel kar kmalu pokaže svoje golo okostje brez mesa in krvi. Odnos med osnovno fakturo ideje in njenim utelešenjem je veliko bolj prosojen, kadar imamo opravka z delom v območju fantastike, kot pa ob stvaritvah z realno, veristično, stvarnost neposredno ponazarjajočo zasnovano. Očitno pri vsem tem je, da je izlet v fantastiko s sredstvi filmske iluzije (tudi in predvsem s tehničnimi in montažnimi sredstvi, ki so filmu lastna,) po eni strani laže uprizorljiv kot na gledališkem odru, po drugi pa spet veliko zahtevnejši, saj je film veliko bolj stvaren in že v svojem zametku manj metaforičen od gledališkega ali zgolj besednega, literarnega ponazarjanja.

V tem smislu je bila Papićeva odločitev, da izpove svoja doživljanja in svoja spoznanja o svetu na način fantazijske fabule, avantura, ki je v očitnem razkoraku z uveljavljeno jugoslovansko filmsko prakso, pa tudi s prevladujočimi načini filmskega pripovedovanja v sedanjem svetu sploh. Logičen je bil, ob vsem, kar si je zamislil glede same fabule ter njenega filozofskega ter historičnega ozadja, odmik v preteklost, v čas, ki ga je prekrila patina, pa celo v neke vrste imaginarni, internacionalni, historično dokaj ohlapno opredeljeni prostor. Še najbolj izrazito prihaja v ospredje vzporejanje časovnih in prostorskih komponent Papićevega filma z barvami in oblikami, kakršne je v umetnost pa tudi v življenje vnesla doba ekspresionizma. Časovni kontekst zgodbe o ljudeh-podganah, ali bolje povedano: o podganah, ki so si nadele človeško obličje, kar se zgodi vselej v obdobjih življenjske in družbene krize, v tem pogledu sicer je opredeljen, saj gre za čas lakote, stisk, politikantske laži in manipulacij z množicami ter grozeče nevarnosti svetovnega spopada med obema vojnoma, kar pa po drugi strani za idejo in za sporočilo filma spet ni niti bistvenega niti

odločilnega pomena. Podganja zavest in morala — ta metafora zla — je večni problem človeške skupnosti, človeške eksistence v družbi. Pridejo seveda obdobja — na tej ugotovitvi temelji Papićeva fabula, ko se energija zla in uničevanja sprošča ter zadobiva pogubno moč nad vsemi naravnimi in človeškimi vrednotami življenja: moč razkroja, moč destrukcije vrednot, moč fašizma v tej ali oni izmed njegovih pojavnih oblik. Natanko tako se je porodil tudi evropski fašizem dvajsetih in tridesetih let našega stoletja. Prilezel je iz podganjih lukenj in se razširil kot kužna bolezen, kot goba, povsod, v institucijah, v družinah, v dušah, trdno in neusmiljeno vođen, fascinanten pa celo mikaven v svoji demagoško predstavljeni odrešeniško-voditeljski pozi. S tem čudnim, grozljivim in neodgonetljivim fenomenom podganstva se poigrava Papić v svoji filmski paraboli, ki ima hkrati videz povsem določljivih socialnih in nacionalnih okvirov konkretne družbeno-historične situacije (evropskega fašizma v obdobju njegovega prodora v čas, v zavest in v ravnanje milijonov), a tudi videz poudarjene časovne, socialne ali nacionalne indiferentnosti oziroma nedefiniranosti. Tako je več kot očitno, da se avtor ni ubadal z nekim konkretnim zgodovinskim pojavom samim po sebi, temveč s pojavnostjo fašizma nasploh. Odtod vtis presenetljive veljavnosti njegovega Rešitelja za vse čase in za vse semnje človeške ničevnosti — za sleherni, pretekli ali sedanji vdor totalitaristično-odrešeniške, v metafori povedano podganske ideje o razreševanju nakopičenih družbeno-ekonomskih in družbenomoralnih problémov. Rešitelj je tedaj tudi izrazito sodoben, v idejno-filozofskem pomenu besede aktualen film.

Vprašamo pa se, ali je bil Krsto Papić svoji zamisli s sredstvi svojega dramaturškega in režijskega koncepta dovolj meri kos. Kljub razvidni osnovni ideji, ki je sporočilo o grozljivi nenadejanosti fašizma — ne le preteklega, pač pa tudi in predvsem tega našega, sedanjega, aktualnega, drugače imenovanega, pa vendarle fašizma v najbolj splošnem pomenu besede, — je umetniška prepričljivost filmske fabule vprašljiva prav zavoljo nedefiniranosti lika in dramske usode samega „rešitelja“. Že vzroki njegovega prihoda, njegove moči so premalo utemeljeni, pa zato tudi ne dovolj prepričljivi. Misel o kriznem obdobju, ki sprošča oživljanje in afirmacijo podgan ter njihovo moč je zgolj deklarirana, ne pa tudi dramaturško argumentirana oziroma dokazana. V zraku pa je obvisel tudi celotni posledični kompleks. Iz filma samega ne zvemo domala ničesar o tistem potem. Boj s podganami ni izbojevan; in nemara ne bo izbojevan nikoli. Tak izid je bil v očitnem namenskem jedru Papićevega izpovedovanja, toda v fabulativnem smislu nas pušča nezadoščene in ne moremo se izogniti vtisu o nedoločljivi nedokončanosti tega filma, o tonu, ki bi ga smeli poimenovati sicer nenavadno oznako „medla pretresljivost.“

Viktor Konjar



beseda avtorjev

Krsto Papić

Kako, da ste odločili posneti film Rešitelj?

O motivih sem sicer že dosti govoril, toda eden od njih je bil tudi ta, da bi prispeval k napredku jugoslovanske kinematografije, da bi jo obogatil z žanrom, ki ga pri nas sploh ne negujemo. Menim, da bi se morala vsaka kinematografija, ki želi biti zares profesionalna, ukvarjati z vsemi žanri. Ko sem se lotil Rešitelja, sem hotel narediti sodoben film, tako po pristopu kot po ideji. Če sem film lociral v čas rojevanja fašizma, seveda to ni niti najmanj naključno. Skozi to dogajanje sem hotel spregovoriti o današnjem svetu, o zlu, ki je vselej navzoče. Film je splošna metafora o dobrem in zlu, in če bi moral imeti kakšno sporočilo (čeprav ne maram te besede), potem je sporočilo to, da se mora človek vsak trenutek zavedati dobrega in zla, ki sta v njem, in da se morajo zgoditi le nekatere splošne reči, pa lahko zlo zavladava nad močjo in razumom. Lahko bi še dosti govoril, toda nikoli ni dobro, če režiser razlaga svoj film. Film je, kar je, ima svoje lastno življenje, in če je dober, se ohrani, če pa je slab, enostavno izgine.

Dobili ste pomembno priznanje na festivalu znanstveno-fantastičnih filmov v Trstu . . .

To mi zares pomeni veliko, čeprav nisem bil nikoli pohlepen, kar zadeva nagrade, ki največkrat vnašajo v kinematografijo nepotrebno zavist. Za režiserja, pravega avtorja, je nedostojno, da pride na festival in pričakuje nagrado! Kot da bi jo moral dobiti. Nagrada v Trstu

(„Grand Prix“), kjer je najstarejši in največji festival znanstvene fantastike na svetu, pa je zame dokaz, da sem obvladal zelo težak in zahteven žanr. Na tiskovni konferenci je bilo mnogo vprašanj in novinarje je zanimalo, kakšni so drugi jugoslovanski znanstveno-fantastični filmi. Bili so seveda presenečeni, ko sem jim povedal, da je to prvi in edini tovrstni film pri nas.

Imeli ste odlične sodelavce . . .

Če bi brali tuje kritike, ki so polne hvale (ne želim jih objaviti v naših časopisih, ker se to često zlorablja), skoraj ni bilo kritika, ki bi ne dal priznanja celotni jugoslovanski kinematografiji. Na to sem zelo ponosen. Seveda pa je to tudi priznanje celotni ekipi, od igralcev do drugih sodelavcev, še posebej pa enkratni maskerki Berti Meglič. Mnogi so me spraševali, ali smo te maske in trike delali v Hollywoodu!

Zdi se, da je letos v Pulju novo, delovno vzdušje, kot da je za zmerom izumrlo tehnomanažerstvo klanov . . .

Če je res tako, me to seveda, zelo veseli. Zakaj ko sem pred tremi leti prišel v Pulj s Predstavo Hamleta v Mrduši Donji, vzdušje na festivalu ni bilo takšno. Zato sem prišel letos na festival zelo skeptičen in le za dva dneva, da ne bi bil vpleten v intrige in filmske kuhinje“ . . .

Kako pa je s pripravami na film o življenju Nikole Tesla?

Končno smo izdelali scenarij, s katerim smo zadovoljni, in priprave na pričetek snemanja tečejo. Če bo vse teklo brez zastojev, bomo pričeli snemati v začetku prihodnjega leta.

Ljubzensko življenje Budimira Trajkovića

(*Ljubavni život Budimira Trajkovića*)

Proizvodnja: *CFS Košutnjak – Avala film, Beograd*

Scenarij: *Predrag Perišić in Milan Jelić*

Režija: *Dejan Karaklajić*

Kamera: *Živko Zalar*

Scenografija: *Sava Aćin*

Glasba: *Milivoj Marković*

Glavne vloge: *Milena Dravić, Ljubiša Samardžić, Mića Tomić, Predrag Bolpačić, Marina Nemet, Bata Živojinović*

Colour, dolžina 2.740 m

Napisati o Karaklajićevem filmu tekočim informativno-kritičkim potrebam ustrezno recenzijo bi bil bolj ali manj nezamuden, celo skrajno lahek posel tisti hip, ko bi njegov izdelek izvzeli iz konteksta osemnajstih, na letošnjem puljskem festivalu prikazanih filmov in še nekaj deset filmov, nastalih v jugoslovanskih producerskih hišah v zadnjih štirih, petih letih. Na slabi tipkani strani bi bilo mogoče brez uporabe kakršnega koli bolj zapletenega terminološkega instrumentarija ali kakšnih posebej zapletenih akrobacij uma zapisati, da gre za „nepretenciozno“, toda „simpatično“, „gledljivo“, „z blagim humorjem prežeto“ delo, ki mu „po profesionalno-obrtni plati ni kaj dosti očitati“, ki ga „odlikujejo nekatere zelo dobre igralske kreacije naših sicer prekaljenih filmskih in TV znancev“, ki mu „v drugem delu nekoliko poide sapa“, ki pa je glede na to, da gre „za debut mladega, obetajočega avtorja, morda vendarle nekoliko preveč konformistično“ in ubrano na izrazito komercialne strune“, toda konec koncev „kljub ostajanju na periferiji sodobne tematike vendarle predstavlja prijetno puljsko osvežitev“. Naloga bi bila tako bolj ali manj opravljena.

Toda če gledamo na zadevo v tem izpostavljenem kontekstu, se izkaže, da vse skupaj še zdaleč ni tako preprosto ter da Karaklajićevo delo iz mnogih razlogov neprimerno bolj kot npr. Markovićevo Posebna vzgoja) sili k razmisleku in provocira tudi nekatere daljnosežnejše ugotovitve in sklepe, ki izhajajo iz njegovega filma, natančno takšnega, kakršen je.

Karaklajić je namreč očitno natančno vedel, kakšni so pri nas ta čas filtri za sprejem posameznega filmskega projekta, zato je (očitno je s pridom porabil tudi izkušnje, pridobljene pri delu na TV) izbral zgodbo in temo, ki je prav toliko povezana v zadnjih letih z na ves glas proklamirano (ne pa tudi jasno definirano) „sodobno tematiko“, da je „šla skozi“, hkrati pa mu je omogočila, da vendarle dokaže vsaj nekaj bistvenih reči, pomembnih ne le za njegovo bodočnost filmarja, temveč morda za cel jugoslovanski rod njegovih vrstnikov in naslednikov.

Dokazal je vsaj sledeče:

a) da je izšolan in strokovno usposobljen filmski profesionalc, ki mu je kljub mladosti (relativni, seveda) mogoče mirno zaupati nekaj stomilijonska družbena sredstva, da z njimi uresniči filmski projekt;

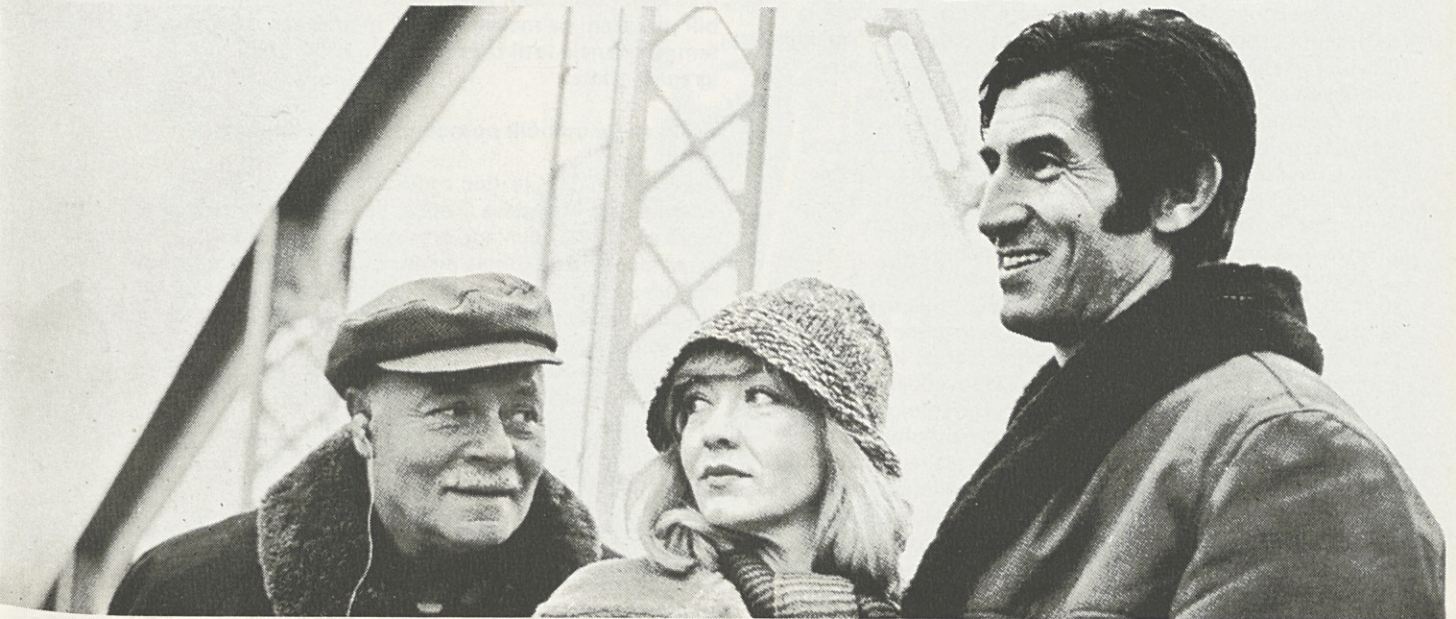
b) da filmski debut ni nujno vselej povezan s „hermetičnostjo“, „eksperimentom“, „prepotentnostjo in megalomanstvom“ ali „modnim svetovljanstvom“, temveč da je mogoče narediti film, ki ga bo publika gledala, kritika pa mu, glede na njegove realno pretehtane umetniške pretenzije, ne bo imela veliko očitati;

c) da je film lahko za naše razmere celo zelo poceni (skoraj tretjino manj kot npr. Sreča na vrhici – pri čemer gre za približno isto stroškovno kategorijo, ne da bi pri tem iz vsakega drugega kadra očitno zevala revščina zaradi očitnega pomanjkanja denarja.

Sklenili bi torej lahko v grobem vsaj tole: da je Karaklajić (lani pa že Paskaljević in letos vendarle tudi Marković pa Babić pa: Nikolić) na najboljši možni način ovrgel že v obrazec pregnetene ugovore zoper debutante v našem filmu, kot so: pomanjkanje izkušenj in znanja, da bi mu dali v roke tako velike družbene denarce, prepotentnost, hermetičnost, nesprejemljivost za „široko“ publiko in še, kar je podobnih pridevkov. Našteli bi lahko še marsikaj, toda s tem bi se preveč oddaljili od vendarle ne preširoko zastavljene teme. Poleg ugotovitve, ki je za celotno jugoslovansko kinematografijo usodnega pomena, pa vendarle ne moremo. Konformizem, ki ga je vrsta najraznovrstnejših „radikalcev“ očitala v letošnjem Pulju Karaklajiću in še nekaterim njegovim vrstnikom, bi bilo mogoče na določen način šteti morda celo sicer ne kot kompliment, gotovo pa kot dobro znamenje in obet. Vrsta mladih, izšolanih filmskih profesionalcev je pokazala, da hoče in je sposobna delati filme, z ničemer pa niso skušali sugerirati, da so edinole oni, ki to zmorejo in znajo, nikomur tudi niso vsiljevali svojih izdelkov kot obetujoč model celo estetsko-idejni program. Tako pa so hote ali nehote dali dragocen in nadvse prijemljiv prispevek k razširvi tridesetletnega gordijskega vozla domače filmske proizvodnje; kako namreč končno od manufakturnega, mnogokrat pa celo le obrtniškega izdelovanja filmov preiti v filmsko proizvodnjo (seveda ne v slabem komercialističnem pomenu!): s solidnim profesionalnim znanjem, sposobnostjo organizacije, z odgovornim in treznim odnosom do realnih gledaliških in finančnih potencialov družbe, v kateri delajo filme (vsak film, kot še vedno mislijo mnogi, ni le stvaritev, temveč je le dobro, boljše ali zanič opravljeno delo, kot povsod drugod!), in z demokratičnim odnosom do zahtev in potreb družbe, kot tudi prizadevanj in izdelkov profesionalnih kolegov. Dognani maksimalni potencial jugoslovanskega filmskega prostora je v desetletni perspektivi nekje okoli 30 do 35 filmov na leto. Takšna proizvodnja pa po eni strani že ne dopušča več organizacijskih, finančnih, komercialnih, tehničnih idr. improvizacij, hkrati pa na drugi omogoča vendarle zelo veliko žanrsko in tematsko raznovrstnost.

Z ne preveč pretiravanja lahko rečemo, da je torej glavno sporočilo Karaklajića in njegovih kolegov z njihovim letošnjim puljskim prispevkom predvsem v tem, da raste generacija, ki bo, oziroma je že sposobna organizirano snemati filme v sistematično organizirani in kontinuirani jugoslovanski proizvodnji, kjer bodo publika in pokrajinska filmska središča, seveda, še naprej glavni kreativni tvorci celote.

Sašo Schrott



beseda avtorjev

Dejan Karaklajić

Zakaj ste se odločili za komedijo?

Bolje, da ne pripovedujem, kako je, če se odločiš posneti komedijo, vrhu tega pa si še debutant. To je pri nas redek žanr. Film sem naredil z edinim namenom, da bi se gledalci smejali. Nekako imam občutek, da komedija velja za manj vreden žanr, ker je neresna. Toda menim, da je zelo težko narediti dobro komedijo.

Na letošnjem festivalu je bilo slišati dosti pohval mladim in odkrite prerokbe, da boste „prebudili“ domači film ...

Že leta se govori o zamenjavi generacij. Vemo, da se od mladih pričakuje vse več. Toda, ali bo naša generacija

kaj spremenila, to bomo šele videli. Za zdaj želimo skozi svoje delo pokazati predvsem dosledno profesionalnost, znanje, ki smo si ga pridobili v šolah in na televiziji.

Do filma je težka pot, to lahko vzame pogum tudi najbolj nadarjenim ...

To je težko za vsakogar, ne glede na to, ali ste debutant kot jaz ali pa imate za seboj že deset ali petnajst filmov. Treba bi bilo marsikaj spremeniti. Prvi koraki so že storjeni, predvsem kar zadeva novo organiziranost kinematografije. Domači film bi moral med drugim uživati tudi več družbenih ugodnosti, kar zadeva npr. razne dajatve itd.

Toda ob drugačni organiziranosti kinematografije je vendarle vse odvisno predvsem od sposobnosti avtorjev, ki delajo filme ...

Posebna vzgoja

(Specialno vaspitanje)

Proizvodnja: Centar FRZ SR Srbije, Beograd
 Scenarij: Goran Marković in Miroslav Simić
 Režija: Goran Marković
 Kamera: Živko Zalar
 Scenografija: Miljen Kljaković
 Glasba: Zoran Smiljanović
 Glavne vloge: Slavko Štimac, Bekim Fehmiu, Ljubiša Samardžić, Aleksandar Berček
 Colour, dolžina 3.000 m

„Posebna vzgoja“ nam predstavlja mladoletne prestopnike v nekem popravnem domu, govori o njihovih spopadih z okolico in o spopadih dveh različnih metod njihovega vključevanja v primerne družbene tokove. Marković je v svoje delo vnesel zavzetost, da izdela nepatetično (čeprav še zmerom preveč črno-belo) sliko o mladinski delikventnosti v tradiciji filmov, kakor so Los olvidados Luisa Bunuela, Pot v življenje Nikolaja Ekka, De Sicinih Čistilcev čevljev in naših Črnih biserov.

S koscenaristom Miroslavom Šimićem sta se pri izboru iz zamotanih prostorov „med svobodo in nesvobodo“ mladega človeka v veliki meri osredotočila na vprašanje socialne reintegracije in resocializacije mladega prestopnika. Njun predlog je v intervenciji mladega vzgojitelja, ki s svojimi nekonformističnimi metodami poleg labirintov intimne upošteva predvsem splošna in specifična svojstva človeškega bitja, ki se je „odreklo pozitivni svobodi kot lastni možnosti“ in zapadlo v razne modalnosti „negativnih svobodnosti“. Vzgojitelj vpeljuje te „pridaniče“ v naravnost: najti „izgubljeno“ identiteto in dostojanstvo, z neprestanim dokazovanjem, da mora ta proces na široko zaobjeti vse tiste „odtrgnine“ povsem specifične narave mladega delikventa, ki pomenijo zastoj za možnost človekovega samoopovedovanja v svobodnem in kreativnem odnosu do sebe in okolice. Vzgojitelj „posebne vzgoje“ v načrtovanju realnih in možnih usod mladih prestopnikov upošteva neizkušeno človeško bitje prek antropološkega specifikuma, ki za mnoge „prevzgapane“ odreja izhod v možnost sebe kot svobodne kreacije: iz krize in svoje nezmožnosti v svojo edino možnost—svobodo; iz porazov, ki nosijo pečat blokiranosti, občutkov perspektive smrti in totalnega doživljanja lastnega telesa v neizmernem strahu ob misli na nič, v samopotrjevanje sebe, v vklapljanje sebe kot neposredne bližine medsebojnih družbeno-normativnih struktur in upravljanj.

Marković je to problematiko začel s humorjem, z malenkostmi, ki sproščajo v prepričanju, da sta ležernost in smeh sestavna dela vsakršne tragedije. Njegov debut je spodbujen z njegovimi opredeljevanji za vsakdanje stvari, ljudi in pojave, njegova spretnost neoporečna. Njegov nastop se posrečeno vključuje v serijo filmov mladih srbskih cineastov, ki so izrazito sodobno usmerjeni v komedijskogalantno naravnave solidne aranžmaje fascinantne balkanske ležernosti. Ne gre za velike filme, antologijske dosežke, ampak za prave prispevke v pravem času, preproste filme skromnih ambicij, ki „zavoženi“ domači kinematografiji vračajo ugled in pripravljajo ozračje in razmere, ki bodo povsem zadostni šele generaciji, ki bo prišla. V tem trenutku bi bilo od Markovića in kolegov sila nepošteno in neupravičeno zahtevati kaj več.

Jože Dolmark

beseda avtorjev

Goran Marković

Na svoj prvi film ste čakali precej dolgo . . .

Ko sem končal praško filmsko šolo, sem bil še mlad. Toda na srečo smo že imeli drugi televizijski program in Zora Korač nam je mladim dala priložnost, da si pridobimo nekaj izkušenj. Posnel sem nekaj dokumentarnih filmov, ki so bili prikazani na malem ekranu in prav zahvaljujoč njim, sem se pozneje lotil brez strahu in krčevitosti tudi igranega filma.

Zakaj ste se odločili posneti prav Posebno vzgojo?

Predvsem mi je bila všeč zgodba, ki sem jo slišal od koscenarista Miroslava Simića, ki je po poklicu vzgojitelj v nekem domu za mlade prestopnike. Dve leti sva obiskovala razne domove in zbiral avtentično gradivo. Svoja spoznanja sva vgradila v scenarij, ki vsebuje mnogo faktografskega, hkrati pa tudi mnogo subjektivnega. Med snemanjem sem sesdržal faktografije, delal sem v avtentičnih prostorih, poleg profesionalnih igralcev pa so nastopili tudi naturščiki, kar je dalo filmu realistično in veristično dimenzijo. Ko gledate ta film, upoštevajte, da je to osebna vizija, in prepričan sem, da bi kdo drug naredil povsem drugačen film.

Kot kaže, ste se opredelili izključno za sodobne teme?

Moja opredelitev je delati sodobne, ubrane filme iz sveta, ki me obkroža. Nimam niti želje niti znanja, da bi se lotil kostimiranih zgodovinskih tem ali pa znanstveno-fantastičnih filmov. Imam zelo jasno predstavo, kaj naj počnem. Želim snemati filme, ki ne bodo stali več kot 400 starih milijonov in ki bodo nastajali v stvarnem, današnjem prostoru.

Slišali smo mnoge govoriti: prihajajo mladi, prihaja rešitev naše kinematografije, nova doba!

Ne verjamem v nikakršno nenadno rešitev, še manj pa v kakšno odrešiteljsko generacijo. V Pulju sem zaprepaden zvedel, da krožijo glasovi o prepotentnosti mlade generacije, meni pa so pripisali izjave, ki jih človek pri pravi ne bi mogel dati.

Mi smo navadni mladi ljudje, ki še marsičesa ne znajo, toda verjamejo, da bi mogli osvetliti današnji trenutek naše družbe na novi način. Za to imamo enake možnosti kot generacija pred nami ali tista, ki bo šele prišla.



Ne nagibaj se ven

(Ne nagnji se van)

Proizvodnja: *Jadran film, Zagreb – Croatia film, Zagreb*

Scenarij: *Kruno Quien in Bogdan Žižić*

Režija: *Bogdan Žižić*

Kamera: *Branko Blažina*

Scenografija: *Želimir Zagotta*

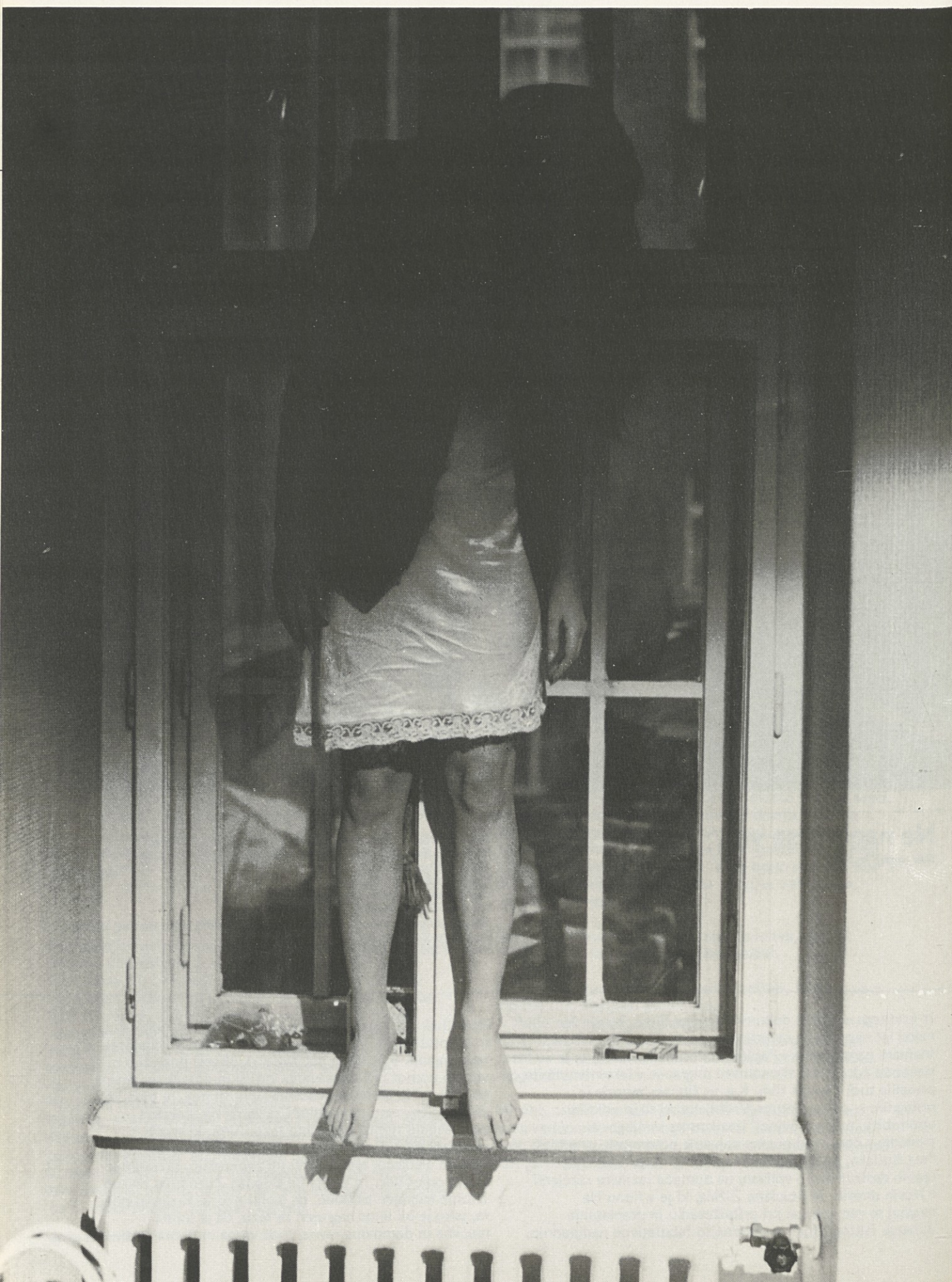
Glasba: *Ozren Depolo*

Glavne vloge: *Ivo Gregurević, Fabijan Šovagović, Mira Banjac, Jadranka Stilin, Zdenko Jelčić*

Colour, dolžina 2.790 m

Iz kratkega oziroma dokumentarnega filma, kjer je že nekaj let navzoča in osvetljena z najrazličnejših vidikov (nemara najmočneje v Papićevih Posebnih vlakih, se je tematika zdomstva, ekonomske migracije v letošnjem Pulju preselila tudi v igrani film. Kar tri filmske avtorje je pritegnila – poleg Antuna Vrdoljaka, ki se je odločil upodobiti „prazgodovino“ izseljenstva in njegovih posledic v času med obema vojnama po dramski predlogi Pera Budaka, in Nikola Babića, ki jo je se perspektive njenih destruktivnih vplivanj na domače razmere razčlenil v Norih dnevih, še Bogdana Žižića, ki je v filmu *Ne nagibaj se ven* vztrajal pri približevanju in prepletanju zunanje faktografije s svobodnejšo fabulativno nadgradnjo,

zmanjkalo pa mu je prostora za psihološko pronicljivost in prepričljivost. Vendar mu je bilo uradno ocenjevanje naklonjeno. V Pulju je pač tako, da skoraj dosledno ni velikih pomot pri ocenjevanju režijskih dosežkov, zmeda pa nastaja ob globalnem ocenjevanju filmov, in tedaj se žirija očitno zelo rada odloči za varna tla, kakršna zagotavljajo filmi s pozitivno tezo, filmi, ki svojih eksistenčnih vprašanj ne puščajo problemsko odprtih, v razsojo gledalcu, temveč mu jih zaokrožijo, razrešijo v sklep, odločitev. In kot je bil Bogdan Žižić pred dvema letoma nagrajen za sklep, da grehu sledita kazen in pokora, tako je bil letos nagrajen za tezo, da je tujina mačeha in domovina revna, toda varna in dobra mati.



V tem pogledu je zgovoren že naslov njegovega filma, ki ni le prepis na slehernem oknu železniškega vagona, temveč vsebuje iz svarilo pred poseganjem v neznano. To „neznano“ Žižić s scenaristom izvrstno nakaže v filmski ekspoziciji, ki prisposodno razgalja prevrednote nje vrednot, duhovno siromašenje, izgubljanje prvinskih nagnenij in njihovo prelivanje v postavljaško laž. Ko se namreč Mate kot vabljen komet za mladega kmeta Filipa vrne iz Nemčije z limuzino in drugimi rekviziti uspešnosti, ob prvem srečanju z ženo odslovi otroke, zahteva zagrnjena okna in umivalnik z vodo. Namesto patriarhalnega srečanja med možem in ženo, ki ga pričakujemo, pa osupli, skorajda zgroženi dočakamo njegovo potrošniško bahavost z uro, ki se ji številčnica sveti tudi v temi in tudi pod vodo.

Motiv številčnice, ki sveti v temi, se ponovi ob koncu filma, toda sedaj zgolj v funkciji melodramskega prizvoka: ko Mata, ki je kdove zakaj umrl v Nemčiji nasilne smrti, od tujine iztreznjeni Filip pripelje v krsti domov, odloči vdova, naj mu ura, pokojnikovo edino premoženje, „sveti v temi groba“.

In tako se Žižiću razvodeni marsikateri motiv, razblini marsikatera prisposoda, s katero spremlja Filipovo odisejdo na tuje. Njegova faktografija je ohlapna, ni konkretna, ostaja v sferah neoprijemljivega, ne dvigne se do ustvarjalne sinteze. Vsemu, kar se v tujini dogaja, odpira režiser en sam zorni kot — nevedne, presenečene Filipove oči, ki si ničesar ne znajo razložiti: niti tega, da je njegova rojakinja prostitutka, niti tega, da lahko obup, domotožje in morda še kaj položijo rojaku vrv okrog vratu, pred vsemi drugimi brezni pa ga obvaruje zgolj njegov zdravi kmečki instinkt. Še bolj skop in nedorečen pa je film v prikazu emigrantskega podzemlja, pa naj gre za njegove komajda slutene politične ali za nekoliko bolj osvetljene gospodarsko-kriminalne intrige. Za protitež jim je ganljiva, nežna ljubezenska romanca, ki pa tudi ni obdelana do možne ravni emocionalne motivike. Skratka, stvari in razmer, kot so, kot živijo v naši vednosti, Žižić ni znal dvigniti v višjo, kreativno resnico in doživetje — pa naj gre za naše dekline, ki je sicer še vedno pripravljeno postreči svojemu moškemu po vseh starih šegah, ne da bi sama sedla z njim za obloženo mizo — domov vrniti pa se tudi več ne more, ali za otroka, ki so mu uspešni starši prepovedali govoriti materinščino, da ga s tem ne bi zrinili v nižjo socialno kategorijo. To so dobro izbrani, rutinsko predstavljeni, a povsem neizrabljeni motivi in za avtorja, ki je v sferi kratkega igranega filma pokazal toliko senzibilnosti in smisla za metaforiko, je to težko odpustljivo.

Nehote se vsiljuje primerjava z dvema filmoma na isto posplošeno temo „ne nagibaj se ven“. Na Festu smo gledali grozljivo stopnjevan turški film Avtobus o usodi socialnih brodolomcev, ki so jih — prav tako kot so hoteli našega Filipa — izkoristili njihovi rojaki. Globalna metafora migrantov, zaprtih v pozabljeno besedo starega avtobusa, sredi najvišje zahodne potrošniške civilizacije, je znala zapolniti ves film. Žižić sicer tiplje do takšnega dna človeškega ponižanja, bede in izgubljanja dostojanstva, vendar v tej usmeritvi ne zna vztrajati, anekdotično ali feljtonistično jo prekinja, namesto da bi se dokopal do njenega splošnega in še prav posebej jugoslovanskega jedra.

Na relaciji domačija — mesto, pri vprašanju odtujevanja in prilagajanja, pričakovanja in razočaranja, nemoči in moči za ponovno vzravnjanje, stoji tudi jugoslovanski film. Trpljenje po Mateju mu je naslov in je v simboličnem smislu pravzaprav predhodnik letošnjega migrantskega vala, le da ostaja v domačem okolju. Lordan Zafranović je v njem posegel po včasih bizarni, včasih polemični, vendar filmsko vselej živi, prizadevajoči metaforiki. Kakršen-

koli je že osebni odnos do tega njegovega dela, zgoščene, funkcionalne celovitosti mu ni moč odrekati.

Prav zato se ob Žižićevem filmu in njegovem prodoru v uradni puljski vrh zastavlja fakultativno vprašanje: kako bi očitno prezgodnji Zafranović in očitno pravočasno naravnani Žižić tekmovala v istem festivalskem letniku? Za nameček pa se navezuje še razmišljanje, kako je pravzaprav težak korak od zaokroženosti kratkega filma v odprto fabulativno in metaforično strukturo trajanja celovečernega filma. Kajti zdi se, da je Žižić nabral v svojem celovečercu motivov za prgišče odličnih kratkih filmov, samo smiselno, smotrno in funkcionalno jih ni znal povezati. Prav tako, kot je imel z druge strani težave Babić, ki je ob problemu, s katerim bi do zgoščenosti napolnil srednje dolg film, vztrajal, ne da bi mu nasibal novih. Oziroma, zdi se, da bi iz snovi in pobud za oba filma lahko dobili dve odlični televizijski drami — in da se prav tukaj odpira hvaležno, čeprav neizkoriščeno območje sodelovanja in dopolnjevanja med obema medijema.

Stanka Godnič

beseda avtorjev

Bogdan Žižić

Kje ste dobili zamisel za ta film?

Lani (1976) sem posnel kratkometražni dokumentarni film *Gastarbeiter* o slikarstvu Dragutina Trumbetaša, ki živi in dela v Frankfurtu. Med snemanjem sem imel priložnost opazovati življenje gastarbejterjev, poleg okolja, v katerem živijo, pa sem se seznanil tudi s številnimi individualnimi usodami. Tako sva s Krunom Quinom napisala scenarij.

Naslov filma vzbuja različne asociacije . . .

To opozorilo je pod vsakim oknom v vlaku in torej tudi pod oknom v kupeju, v katerem potuje moj junak. Seveda gre tudi za določeno preneseni pomen. Odhod na delo v tujino je lahko za marsikoga dober izhod, toda za večino ni. Tudi za junaka mojega filma ne.

Koliko je vaš film kritično angažirano delo?

Svojega filma ne ocenjujem ne tako ne drugače, pa vendarle bi rad rekel, da to ni film o problemu, temveč o posamezniku.

Kaj menite o zastopanosti sodobne tematike in problematike v jugoslovanski filmski proizvodnji?

Od mojega filma *Hiša* (1975) ni bil na Hrvaškem posnet niti en film s sodobno tematiko. Ne trdim, da vojna ni neizčrpen vir filmske inspiracije, toda obračanje zgolj k vojni tematiki je lahko za vsako kinematografijo velika nevarnost, saj ogroža nujno in potrebno živo vez o sodobnosti in s publiko. Apologeti takšne kinematografije nas nenehno prepričujejo, da je lahko vsak film, celo tisti, ki se dogaja v faraonskih časih, sodoben. Ampak saj to vsi vemo! To je vedel tudi veliki italijanski cineast Zavattini, pa je kljub temu zapisal, da ni vseeno, ali kak film govori o človeku, ki je trpel pred sto leti, ali pa o nekem, ki trpi (ali pa se veseli) danes. Zavattini je dobro vedel, kaj govori.

Akcija štadion

(Akcija stadion)

Proizvodnja: Zagreb film, Zagreb – Kinematografi, Zagreb – Dunav film, Beograd

Scenarij: Slavko Goldstein in Dušan Vukotić

Režija: Dušan Vukotić

Kamera: Ivica Rajković

Scenografija: Duško Jeričević

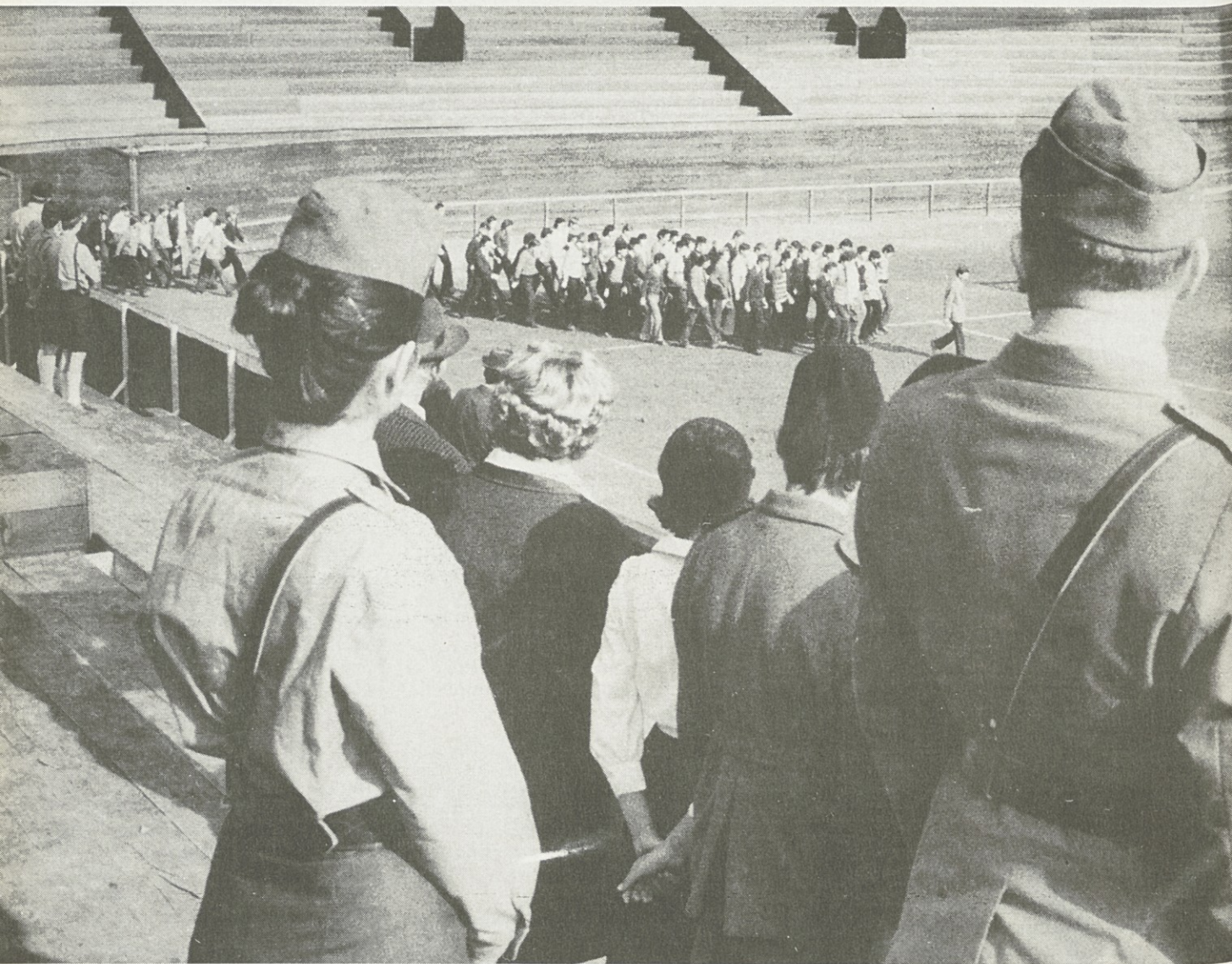
Glasba: Tomica Simović

Glavne vloge: Igor Galo, Zvonimir Črnko, Franjo Majetić, Božidar

Alić, Zvonko Lepetić, Darko Srića, Nataša Hrzic, Jadranka

Stilin, Zlatko Madunić

Colour, dolžina 2.800 m



Dušan Vukotić in Slavko Goldstein sta s filmom *Akcija Stadion* ustvarila delo na temo narodnoosvobodilnega boja, natančneje: na temo hrvatske nacionalne diferenciacije v prvem letu nacistične okupacije v Zagrebu, ko se je pod okriljem, diktatom in s spodbudo okupatorja začela formirati ustaška vojska s svojim kvizlinškim fašističnim in rasističnim profilom. Spontani, pa tudi organizirani odpor napredne zagrebške mladine proti takšni nacionalni delitvi se je med drugim dovolj spektakularno manifestiral s požigom stadiona, na katerem so okupatorji in domači izdajalci priredili in hoteli tudi še naprej prirejati svoja propagandna zborovanja. Ta akcija je izrazila protest in večinsko voljo ne le zagrebške mladine, ampak tudi voljo naroda sploh.

Film pa kljub temu, da nosi v naslovu besedo „akcija“, ni oblikovan kot akcijski film, ampak predvsem kot socialno-

psihološki prikaz. Ta obrnjenost v psihološko in socialno-politično razčlenitev nakazuje tudi obravnavanje manifestativnega požiga stadiona, ki kot dramatičen in spektakularen akt gotovo nudi obilje akcijsko vznemirljivih elementov, vendar pa se je prav temu odrekel. Tako sama neposredna akcija predstavlja le kratek, skorajda novelističen, vsekakor pa simbolno poudarjen konec, kjer plameni stadiona v vizualni podobi nakazujejo tudi začetek revolucionarnega zgodovinskega obdobja. S tem ko se je odrekel zunanji akcijski dinamiki in jo prenesel na psihološko raven, pa se je najbolj ekspliciten vsebinski in dramaturški lok osredotočil prav v simetrično razporejenih prizorih demagoške vzgoje mladih sodelavcev okupatorja, ki simbolizirajo omenjeno nacionalno diferenciacijo. Tako spremljamo tri ključne stopnje gradacije: streljanje v leseno tarčo na začetku filma, streljanje v živo tarčo, v umobolnega človeka – psihološko grozljivo-perfidna iznajdba, kjer se

film skorajda prvič in zadnjič povzpne do shriljive prepričljivosti (kljub smehu v dvorani!), ter kot tretje: streljanje v sošolca, prijatelja, kot živega, zavestnega, znanega človeka. To ni več vaja, to ni več pol človek pol rastlina, to sta dva svetova, ki si nenadoma stojita iz oči v oči kot nasprotnika. Sploh je film skušal ta razvoj zasledovati z „nulte“ pozicije, podobno kot, na primer, slovenski film Sedmina: pokazati je hotel postopno, skoraj z deško igro prepletano razhajanje dveh prijateljev, dveh svetov. Prav tu pa je film šibak in vse preveč površen, premalo razkriva mehanizem in vzroke, da bi bil psihološko in situacijsko prepričljiv ter umetniško sugestiven. To velja še najbolj za glavnega junaka, ki ga je dovolj nonšalantno interpretiral Igor Galo, tako da v njegovem liku razen povsem fantovsko prešernih in moralno-čustvenih vzgibov ne moremo začutiti kake globlje zavestne opredelitve. Zanimivo je tudi, da so glavni vzgibi pri njegovem prijatelju in sošolcu, ki se vedno globlje pogreza v ustaški krog, prav tako čustvene in psihološke narave. Junaka sta tako s svojo psiho in fizisom postavljena v že izoblikovano situacijo, ki je prezentirana kot že vnaprej dana, dalje pa deluje pač po logiki te situacije. In ker je v film privedena kot že dana, kot nekakšna podstat, tudi ni posebno dramatična.

Režiser Dušan Vukotić je s svojim občutkom za pripovednost in izraznost filmske slike sicer skušal nekajkrat nadgrajevati posamezne faze teh situacij — tako, na primer, uvodni posnetki stadiona in pa v sekvenci v praznem stanovanju, iz katerega se mora izseliti židovska družina, vendar se zdi, kakor da se je po prvih kadrih ustrašil pripovedovanja samo s sliko in je takoj spet prestopil v dialoško-pripovedni princip. Že tako šibko dramatičnost pa je z že prav nerazumljivo doslednostjo zmanjševal z verbalnim napovedovanjem vsakega naslednjega prizora ali sekvence, kar je v bistvu pleonazem. Nekateri prizori so tudi precej nasilno in nekako v zadnjem hipu poantirani — na primer posilstvo, ki mu je priča mala deklica. Pa vendar vsi ti elementi niti niso tako bistveni. Bolj škoda je, da je po atmosferi in impresivnosti ostala praktično neizkoriščena sekvenca z izjalovljeno nasilno šovinistično in rasistično delitvijo mladine na stadionu. Tu se je Vukotić vse preveč zadrževal pri pitoreskni in nekaterih tipičnih detajlih, ni pa se mu posrečilo ujeti napetosti volje množice. Škoda predvsem zato, ker naj bi verjetno prav tu bila vsebinska kulminacija filma. Kar še sledi, je le enaka vsebina, ponovljena v ožjem okviru, kot nekakšen resume, ki ga zaključijo še simbolični ogenj.

Ustvarjalcem filma gre vsekakor zasluga, da so posegli v bolečo in pomembno točko naše zgodovine, ponovno pa se je pokazalo, da samo s psihologijo, brez razvoja družbeno-socialnih komponent, težko ustvarimo prepričljiv zgodovinski film.

Goran Schmidt

beseda avtorjev

Dušan Vukotić

Že dolgo niste posneli celovečernega filma . . .

Ne sodim med tiste, ki delijo film po metraži, kajti zame je film zgolj — film. Vselej izhajam iz teme, vsebine, ki me pritegne, in najprej iščem najprimernejšo obliko za njeno realizacijo. V primeru filma akcija stadion, ko gre za dogodek iz leta 1941, so le-ti zahtevali kot najbolj sprejemljivo obliko: igrani film. Prav tako moram poudariti, da me ne privlačijo teme iz preteklosti, če ne komunicirajo z sedanostjo. Tema mojega filma pa je rasizem, nacionalizem, nestrpnost, diskriminacija in segregacija, vse to pa so, tudi problemi današnjega časa.

opaziti je, da niste hoteli narediti akcijskega filma . . .

Res je, kajti v nekaterih naših filmih se zdi, da skojevec, če nima pištole, nima ničesar povedati! Mlade ljudi sem hotel privedi v neposredni stik, analizirati čas, o katerem govori film tako sociološko, vstopiti v njihova stanovanja, videti razmere, v katerih živijo, in odkriti, kaj motivira njihova dejanja. Prav tako sem hotel povsem jasno pokazati tudi manipuliranje z mladimi ljudmi: znano je, da je fašizem mlade zlorabljal za mračne cilje. Ena od glavnih tem v filmu je prav poskus fašizacije mladih ljudi. Sam dogodek na stadionu je bil spektakularen izraz teh ustaških teženj.

Pri snemanju filma ste naleteli na kar največjo podporo vseh sodelavcev in članov ekipe . . .

V filmu je 54, skoraj povsem enakovrednih vlog. Gre pravzaprav za mozaično dramaturgijo, s katero sem se skušal izogniti klasični ekspoziciji z že znanim vrstnim redom, z zapletom, vrhom in razpletom. Film sem naredil kot neke vrste vizualni kaleidoskop, v katerem se lomi ta tragični čas zločina, sovraštva in nasilja.

Ste tudi znan družbenopolitični delavec. Kako ocenjujete sedanji trenutek jugoslovanske kinematografije?

Jugoslovanska kinematografija je v prelomni situaciji. Končno je mogoče zaznati konture takšne organizacijske forme, ki ji je dolgo manjkala, rešuje pa se tudi vprašanja vira sredstev za njeno normalno funkcioniranje. V SR Hrvatski je uspešno štartala tudi prva samoupravna interesna skupnost za kinematografijo v Jugoslaviji.

Kako pa ocenjujete letošnji puljski festival?

Spodbudno je precejšnje število debutantov, ki so uspešno štartali. Prav tako je očitna tudi navzočnost sodobnih tem, čeprav je mogoče hkrati opaziti tudi, da so se avtorji dotaknili našega časa le periferno. Sicer pa sodobnosti nekega filma ne določa tema in to, ali je bil posnet v sodobnem okolju ali ne; po mojem je najbolj pomembna sodobnost misli in ideje, sporočila, ki ga nosi.

Strel

(Pucanj)

Proizvodnja: *Croatia film, Zagreb* — RTV ZagrebScenarij: *Mirko Sabolović*Režija: *Krešo Golik*Kamera: *Drago Novak*Scenografija: *Željko Senečić*Glasba: *Živan Cvitković*Glavne vloge: *Marko Nikolić, Božidar Orešković, Semka**Sokolović-Bertok, Fabijan Šovagović, Božidarka Frajt*

Colour, dolžina 2.500 m

V širših jugoslovanskih okvirih malo znano ime pisatelja Mirka Sabolovića se na določen način vsiljuje v primerjavo z imenom in delom njegovega slovenskega vrstnika Toneta Partljiča. Oba sta si osnovno življenjsko izkustvo nabirala v letih vaškega učiteljevanja, obema so dogajanja in problemi sedanje vasi temeljna pisateljska preokupacija. Vzporejanje se nadaljuje ob soočanju Partljičevega Vdovstva Karoline Žašler s Sabolovičevim Strelom, pri čemer se pod istim pramenom kritiškega žarometa znajdetata tudi oba režiserja, oba pravzaprav že veterana jugoslovanske kinematografije, oba intelektualno nastrojena in oba šele v zadnjem času zainteresirana za prvobitnost podeželskega življenja, za dramatičnost dogajanja, ki se izraža neposredno, brez pojmovnih primesi, v samih golih dejstvih človeškega ravnanja in reagiranja na impulze. Toda pustimo primerjavo med Golikom in Klopčičem na eni ter med Sabolovičem in Partljičem na drugi strani v nemar. Nanjo je bilo vredno opomniti kvečjemu zato, da opozorimo na določeno težnjo, pa nemara celo na gibanje, ki preveva del sedanje jugoslovanske kinematografije. Golikov Strel prav gotovo ni osamljen poskus soočanja z dramatičnim dogajanjem v našem sedanjem vaškem okolju, v tem na videz odmaknjenem svetu, kamor, kot se zdi na prvi pogled, odsevi osrednjih, za celotni tok družbenih transformacij relativnih moralnih, eksistencialnih ali idejnih premikov ne sežejo. Krešo Golik — v tem je nemara njegova odločilna prednost pred Klopčičem — skuša dokazovati in dokazati prav nasprotno. Tako se je v relativno kratkem času že drugič zapovrstjo (prvič v Razpotjih), obakrat oprt na Mirka Sabolovića, soočil z aktualno življenjsko problematiko vasi, z veliko, tiho, pa vendarle derečo strugo spreminjanja odnosov, kar vse ima, če smo pripravljeni pogledati поблиže, dimenzije revolucionarnega spopada, ki je v bistvu spopad konservativne zavesti, da ne rečemo kar reakcionarnega vaškega egoizma in ozkosrčnosti z novo individualno in kolektivno moralo, z novim gledanjem na svet in na njegove perspektive.

To je tema filma Strel. V realiteti vaške vsakdanjosti, zapolnjene z delom, s pridobivanjem, z upanji in iluzijami pa tudi z brezupom in blokadami, ki jih prinaša življenje, pride v spleto okoliščin do naključnega strela iz lovske puške. V dogodek sta zapletena prijatelja, ki sta si vse življenje delila dobro in zlo. Tomova puška po nesreči rani Petra. To gledalci vidimo — in za nas dileme pravzaprav ni. Tolikanj bolj pa se, v skladu z režiserjevo sugestijo, ukvarjamo z ravnanjem in reagiranjem vaške srenje. Vas dogodek ne le komentira, pač pa je vanj intenzivno vključena, saj gre za konkretne opredelitve v zvezi s sodno obravnavo, ki se ji kajpak ni mogoče izogniti. In prav v tem ozadju dogodka oziroma z njimpovezane obravnave odkriva Golik celotno dramo odnosov, dramo moralnih usedlin preteklosti, vsakovrstnega konservativizma, duhovne in etične omejenosti, ukalupljenega sovraštva, egocentrizma, nerazumnosti, slepega nagona, z eno besedo: zla v zavesti in v srcih pripadnikov starejše generacije. Spletajo se intrige, kopiči se nezaupanje, iz semen sovraštva skušajo zrasti sadovi nepopravljivega zla.

Na to gnilo strukturo človeških odnosov pa Golik na vsem lepem cepi povsem nasprotno kvalitete ravnanja in zavesti. Njegovi mladi protagonisti, zlasti Peter in Tomo, sta izrazito drugačna od svojih „starih“. V njiju so utelešene

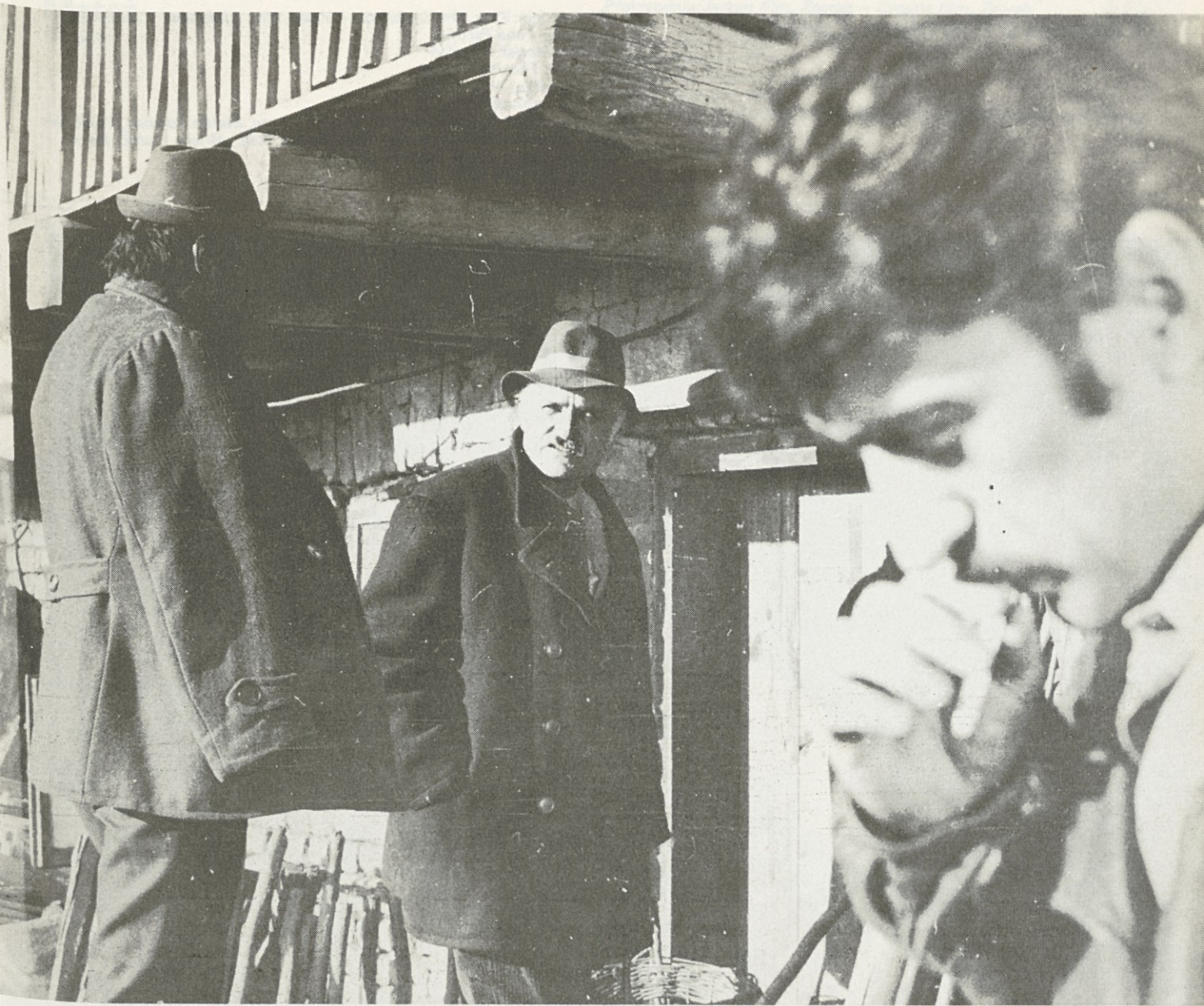
elementarna poštenost, razumevanje, altruizem — torej moralna čistost, ki bo zavrnila vsakršno napletanje in omogočila pravici stopiti na zmagovalni oder. Soočeni smo z izrazitim moralnim happy endom.

Toda na tej točki nas — kljub zadoščenju, da je iz konservativizma izhajajoče zlo premagano in z ideali socialistične (ali nemara bolje povedano, samoupravne) etike prežeto ravnanje pravično poplačano — nekam čudno in nelagodno spreleti. Je vmes fenomen estetskega nelagodja? Kaj se nam je pravzaprav zgodilo?

Odgovor na vprašanje si moramo poiskati prav v Golikovem odnosu do stvarnosti. Njegov film se intenzivno dotika dveh polov celovitega spektra: temnega in svetlega. Nasproti temnemu je kritično odklonilen, svetlemu v celoti privržen in afirmativen. Ne moremo pa si kaj, da bi njegovih negativno opredeljenih ponazoritev ne podoživljali prepričano, živo in stvarno, dobrosrčnega, prijateljskega, lepega, v vseh pogledih pozitivnega ravnanja mladih protagonistov zgodbe pa z rezervno, z dvomom, kot nekaj motečega v celotni strukturi filmske pripovedi. Preprosteje povedano: občutek imamo, da stvari vendarle ne gredo tako, naj si jih še tako želimo. Srečni izidi nešteti vaških dram, ki jih prinaša življenje, čas pa jim daje barvo, so izjema. Vse več je tragičnih človeških zmot, mrznje, nerazčiščenega nezaupanja, po krivem obtoženih. Zlonamernost še zmerom kraljuje v intimni družbi z zavistjo, z egoizmom, z nestrpnostjo, s primitivizmom, z ohranjenimi nasledki preteklosti, ki ji sedanost še zdaleč ni iztrgala korenin. Prave dimenzije sedanosti seveda niso docela črne; v njih je tudi marsikaj človeško čistega. Vsekakor pa niso enodimenzionalne. Kot take pa so se žal izmuznile iz rok tako Mirku Saboloviću kot Krešu Goliku. In v tem je seveda razlog za estetsko nezadostnost fabule, v kakršno nas sicer dovolj segestivno zaplete njuna prigoda v Strelu.

Ta „sicer“ velja tako za režijo kot za igralske storitve, čemur je Golik, ta naš najbolj „ameriški“ filmski avtor, v polni meri kos. Obvladani so vsi elementi filmske pripovedi, še posebej ritem in montaža, kar daje filmu vrednost, ki sama po sebi presega njegov idejni domet.

Viktor Konjar



beseda avtorjev

Krešo Golik

Ko smo pripravljali STREL, se je pojavila vrsta dilem, predvsem zaradi kočljivosti teme o mednacionalnih odnosih. Zavedali smo se, da bo film zgrešil svoj namen, če bo pustil vtis poenostavljenosti in nedorečenosti. To spoznanje je zaostriło občutek odgovornosti pri vseh, ki smo sodelovali pri filmu in hkrati privedlo do popolnega podrejanja vsake podrobnosti celoti. Mnogo rešitev, ki bi lahko bile same po sebi zelo učinkovite, smo zavrgli, da ne bi ogrozile natančno zastavljene celote.

Dejstvo, da je bil film posnet za mali ekran, štejem zgolj za tehnično naključje. Sicer pa menim, da ne bi znal snemati na en način za veliki in na drug način za mali ekran. Vem, da je razlika, kar zadeva okoliščine prikazovanja in temperaturo doživljanja. Toda verjamem, da akumulirano kolektivno doživetje filma z velikega ekrana lahko le poveča vpliv STRELA, saj je film grajen na emocijah, ki so publiki dostopne in blizu.

Vdovstvo Karoline Žašler

Proizvodnja: *Viba film, Ljubljana – Vesna film, Ljubljana*

Scenarij: *Tone Partljič*

Režija: *Matjaž Klopčič*

Kamera: *Tomislav Pinter*

Scenografija: *Niko Matul*

Glasba: *arhivska*

Glavne vloge: *Milena Zupančič, Boris Cavazza, Zlatko Šugman, Polde Bibič, Miranda Zaharija, Anton Petje, Radko Polič, Milena Muhič, Boris Kočevar, Dare Ulaga, Marjeta Gregorač*

Colour, dolžina 2.980 m



Metež

(Mečava)

Proizvodnja: *Jadran film, Zagreb – Croatia film, Zagreb*

Scenarij: *Antun Vrdoljak*

Režija: *Antun Vrdoljak*

Kamera: *Tomislav Pinter*

Scenografija: *Duško Jeričević*

Glasba: *Pero Gotovac*

Glavne vloge: *Slobodan Perović, Milka Podrug-Kokotović, Vera Zima, Vinko Kraljević*

Colour, dolžina 2.400 m

Budakov Metež si je ne le na hrvatskih, pač pa tudi na slovenskih ljudskih odrih pridobil tolikšno popularnost, da je v domala polnem pomenu besede ponarodel. Vselej aktualna emigrantska tematika, v katero je posredno ali neposredno vpletena sleherna hiša siromašnega dinarskega predela od severnih do južnih meja Jugoslavije, je bila zadostna, ki so jo ljudje izkazovali Budakovi drami.

Vrdoljakova odločitev, da jo ekranizira, je glede na vse to samoumevna in začudenje vzbuja kvečjemu dejstvo, da se filmanja po motivih Budakove igre ni nihče lotil že prej.

V fabulativnem pogledu ima Budakova zgodba izrazit značaj ljudske povesti, ki razglablja o človekovi usodi, o sreči ter o ničnosti bogastva, vse njene prigode pa so spletene na kompleksu ekonomske migracije, ki se je s svojimi posledicami fatalno zajedla v sleherno človeško usodo.

V ospredju dramatikovega zanimanja je stari Jole, ki je dvajset najlepših let življenja zapravil v Ameriki, a se je vrnil praznih rok, bolan in razočaran, pa vendar še zmerom z upanjem, da bo blagodat Amerike deležen vsaj posredno: napovedana je namreč tudi vrnitev njegovega sose-



da, ki mu je Amerika prinesla življenjski uspeh in obilo denarja, z njim pa se vrača tudi njegov sin, zaročen z Joletovo hčerko. Poroka naj bi tudi Joletu prinesla rešitev iz onemogle revščine. Toda življenjska naključja posežejo vmes: Joletova hčerka se zaljubi v drugega. Zakon, ki ga ji je vsilil oče, se izjalovi. Intimno čustvo zavrne vsa materialna bogastva tega sveta. Prave vrednosti — nam sugerira zaključek drame — so v sprizajznjenju z življenjem, takim, kakršno je. Tujina je mačeha, pohlep po bogastvu je ničev. Živeti je treba v skladu z lastnimi možnostmi.

Budakova zgodba se je dogajala v dvajsetih letih našega stoletja in Vrdoljak jo je natančno, verno povzel. Tako smo tudi Jugoslovani dobili film, ki v maniri številnih ameriških filmskih sprehodov v mikavno polpreteklost ponazarja čas in razmere iz mladostnega obdobja naših sedanjih dedov in babic.

Vendar pa je očitno, da to ni niti osnovni niti sklepni namen Vrdoljakove ekranizacije Budakovega besedila. Film je namreč sredstvo sedanjega, sodobnega komuniciranja z gledalci, pri čemer se avtor dodobra zaveda, da pred seboj v dvoranah nima ne častilcev starih časov ne častilcev pomembnih literarnih besedil, temveč žive, z aktualnimi doživljanji, konkretno družbeno zavestjo in sprotnimi življenjskimi preokupacijami prepojene ljudi, ki jim je mar predvsem svet, v katerem živijo.

Sestavni del tukajšnjega, sedanjega sveta je ekonomska migracija v Nemčijo oziroma v druge evropske dežele. Tudi to, sedanje razseljevanje posega v življenjsko usodo ljudi, teh, ki ostajajo, in onih, ki so odšli. Koliko razbitih družin, koliko hrepenečih iluzij, koliko izjalovljenih upanj! To je drama vseh generacij in pravzaprav drama celotnega naroda . . .

V to smer podoživljanja in razmišljanja nas vodi Vrdoljakova ponazoritev Meteža, ki je s svojo kompleksno aluzijo na naš čas pravzaprav aktualno soočanje s položajem in z usodo Vrdoljakove narodne skupnosti. Seveda pa sledimo samo aluzijam, ne pa neposrednim metaforičnim vzporejanjem. Kajti v ospredju je še zmerom samo Budakova dramska literatura, ki s sodobnimi eksistencialnimi ter sociološkimi problemi ekonomskih migrantov ni neposredno povezana.

Vrdoljakovemu filmu je pridih veličine v vlogi starega, zakrknjenega povratnika Joleta prispeval Slobodan Perović. Priča smo igralski mojstrovini, ki dejansko zgolj z mimiko obraza manifestira junakovo notranje doživljanje, poraz njegovih ambicij in njegovo človeško zmago v trenutku sklepnega sprizajznjenja z možnostmi, ki jih kljub vsemu prinaša življenje samo.

Viktor Konjar

beseda avtorjev

Antun Vrdoljak

Zakaj ste posegli po tej gledališki uspešnici?

Ne le zato, ker je uspešnica, čeprav menim, da je tudi to pomembno. Danes, ko stanejo mnogi naši filmi staro milijardo in več, menim, da je vprašanje odmeva usodno: komu smo namenili te milijarde? Sicer pa je film, ki ga publika ne sprejme, čisti strel v prazno.

Je tudi vaš film stal milijardo?

Stal je le nekaj več kot 300 starih milijonov. Toda tudi to ni razlog, da sem se lotil snemanja, čeprav tudi to ni nepomembno: naša odeja (mislim na družbene možnosti našega filma) ni tako velika, da bi smeli presegati 600 milijonov.

V čem je torej pravi razlog, da ste posneli Metež?

Zgodba. Metež ima zgodbo, to pa je mnogo. Ima sijajne like, to omogoča odlične igralske stvaritve. Kot igralec sem moral v svoji karieri mnogokrat „žvečiti papir“ in zaklel sem se, da bom, če bom kdajkoli delal samostojno, igralcem prihranil trpljenje, ko morajo govoriti slab dialog, se brez razloga premikati, prihranil vso bedo, zaradi katere sem nehal igrati . . . Potem se mi je ponudila še priložnost delati s Tomislavom Pinterjem. Metež ima štiri letne čase, polno pritajenih interierov . . . Bila je torej velika priložnost, da snemam ta film.

Govorite publika, odmev, vi pa obdelujete temo iz leta 1927?

Jaz sem iz Imotskega, od tam pa ljudje že dolgo hodijo po svetu. To je film o naših Amerikancih. Toda, pojdite drugam, ne le v Imotski: pojdite proti Varaždinu, Koprivnici, Bjelovaru, kamorkoli, in pogledajte — ne tiste, ki so zastonj hodili po tujem svetu — temveč tiste, ki so tam uspeli; pogledajte njihove vile in bogate ograje okoli njih, pogledajte njihove grobnice, pa boste videli, kaj so si tam pridobili. V njihovih dvoriščih ni niti kokoši niti ni mačk na podstrešjih, da o otrocih sploh ne govorimo, pa vam bo hitro jasno koliko je Metež nesodoben. Bojim se prevzetih bogatašev, njihove praznine in razdejanja, ki ga širijo okoli sebe.

Pokonci, Delfina

(Ispravi se, Delfina)

Proizvodnja: *Vardar film, Skopje* – *Makedonija film, Skopje*

Scenarij: *Aleksandar Djurčinov*

Režija: *Aleksandar Djurčinov*

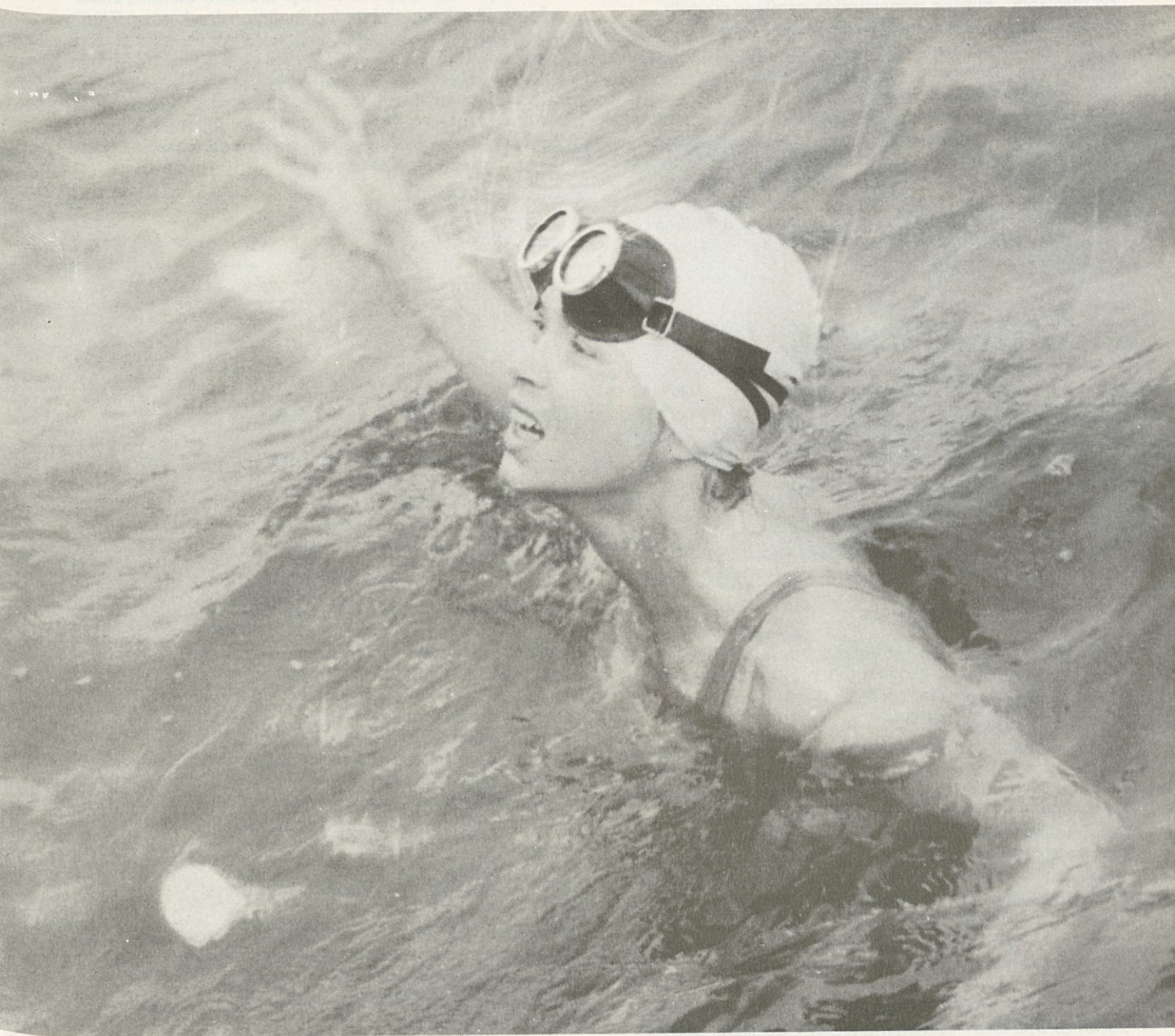
Kamera: *Kiro Bilbilovski*

Scenografija: *Nikola Lazarevski*

Glasba: *Slave Dimitrov*

Glavne vloge: *Neda Arnerić, Darko Dameski, Slobodan Dimitrijević, Dime Ilijev*

Colour, dolžina 2.000 m



Športna pravila določajo, da se mora maratonski plavalec ob koncu plavanja, ko stopi iz vode, vzravhati. Skratka, ne sme obležati na obali, ki jo je bil dosegel. V tem poudarku, nakazanem že v naslovu (*Ispravi se, Delfina*), sta si fabulistika in njena simbolika makedonskega filma segla čvrsto v roke. Kajti film o plavanju čez Rokavski preliv je v retrospektivo prenešana zgoščena biografija plavalke, ki se je iz anonimnih vrst amaterskega športa prebila v vrh, ta vrh pa zastavlja vprašanje o njeni pokončnosti. Če bi bilo v tem filmu vse tako srečno naravnano med besedo in dejanjem, med sliko in njenim pomenom, kot se je to posrečilo naslovu, bi ga pozdravili kot moj-

strovino. Tako pa lahko govorimo le o odpiranju jugoslovanskega filma v nove, hvaležne in tudi pereče tematske sfere, o razveseljivem napredku makedonskega filma s sodobno tematiko, o dozorevanju igralske poti že dolgo znane igralki, o upanje zbujajočem debutu — in obenem o ne docela izkoriščenih kreativnih priložnostih, ki jo je dala tematska usmeritev.

Kajti veliko preveč je naivnega, površno privzetega ali povzetega v tej zgodbi o ohridski Delfini, učenki gostinške šole, ki ni zmogla preboleti samo poraza v bazenu in v življenju in ponovne športne zmage, temveč je dosegla

tudi zmago nad vsem, kar ji je dotlej profesionalno in zasebno postavljalo imperitive.

Težnja k naivnemu, poenostavljajočemu breneni ta sicer zanimivi filmi že od zasnove. Le zakaj se mora glavna junakinja, plavalka, imenovati Delfina? Saj ne gre za neko novodobno mitologijo, pa čeprav se film nekako spopada tudi z njo, ko obsoja manipulacije z uspešnim športnikom — pa vendar ne poseže na tem občutljivem področju mešanja amaterskega in profesionalnega statusa športnika dlje kot do meglenih, filmsko manekenskih namigov modnih kreatorjev in konfekcionarjev. In zakaj ni mogoče najti v tako sveži snovi nekaj drugačnih dramaturških prijemov, kot je staro, obrabljeno sozvočje med trenutnim razpoloženjem in spominom? Ko Delfina začne svoje plavanje čez La Manche, začne tudi njen spomin na začetke kariere. Ko se uspešno spopada z morjem, se gledalec po volji scenarista in režiserja vrača v njena uspešna leta; ko doživlja krizo izčrpanosti, mu film predstavi njene osebne življenjske preizkušnje, do čustvenega in eksistenčnega inferna. Mar res ni možna pot v drugačen, morda bolj zapleten, a filmsko vsekakor hvaležnejši asociativni ritem?

In še drugače: kot je prvo srečanje med mlado natakario, navdušeno športnico, in slavnim trenerjem iz velikega mesta zelo drobno uglasena prisposoda uročenosti, skorajda hipnotične mrtvičnosti, kakršno zmore izzvati skrajno občudovanje, je vsa njuna nadaljnja razvojna pot uglasena, žal, na konfekcijo ljubezenske melodrame (od nakupovanja potrošniških dobrin v začetku do zloma v ginekološki čakalnici).

Skratka, obetavno zastavljen film ni imel dovolj moči ali podpore, da bi krenil svojo samostojno pot. Zavil je v slalom ustaljenih klišejev, v katerih ne manjka niti kategorije tihe, požrtvovalne, seveda neuslišane ljubezni.

Tako smemo ob filmu o Delfini govoriti o treh kategorijah jugoslovanskega filma, ne pa tudi o njihovem popolnem uveljavljanju.

Prva je območje sodobne, kritično občutljive tematike. Tukaj s svojimi nameni film Pokonci Delfina zadeva v polno. Odkriva novo smer in nov, vsaj za film nov problem mlade generacije in težnje po njeni uveljaviti, ki je zelo pogošto izražena v želji po športnem uspehu. Zoperstavlja ji vse negativne pojave, ki to željo sprva spodbujajo, nato pa jo zavirajo in onemogočajo. Ustavlja se na občutljivi meji med športniškim idealizmom in njegovim komercialnim izkoriščanjem, obenem pa spremlja še objektivni pritisk, kateremu je vzoren športnik izpostavljen s pričakovanjem njegove publike, za katero poraza ne sme biti.

Ob to na novo zastavljeno kategorijo sodobne tematike pa postavlja Djurčinov obrabljeno šablono ugajanja, poenostavljajočega prikazovanja in simboliziranja osebnih pripetljajev z ljubezensko zgodbo Delfine in njenega trenerja, ki ne seže dlje od posplošujočih moralizatorskih kategorij o pomeščanju, odlepljanju od patriarhalne urejenosti in trudapolnem iskanju novega, povsem osebnega, od minulosti neodvisnega življenjskega ravnotežja.

Druga pozitivna, a neizživeta postavka tega filma je režijsko prizadevanje po sodobnem filmskem izrazu, po senzibilni metaforiki, ki nekajkrat obljublja zaživeti v smiselni in sozvočni barvitosti, nato pa se — kdove zakaj — umika v medlost variacije na znano in, kar gledljivost zadeva, zanesljivo.

Tretja kategorija je tista znana jugoslovanska težnja po prebijanju iz domačega nacionalnega prostora v veliki svet, pa naj bo tukaj kašipot igralec, proizvodni aranžma ali konkretna geografija. Makedonski film je svojo težnjo po svetovljanstvu znova izrazil z večjezičnostjo, s prizorišči na obeh straneh kanala, ki pa so tako skromno geografsko in lingvistično izražena, da zbujajo skorajda že zadrego.

Ob tolikšnih kritičnih pripombah pa ne gre prezreti tudi afirmacij. V tem pogledu se velja spomniti odlične, zlasti v športnih sekvencah izredno funkcionalne kamere Bilbilovskega, še bolj pa igralskega dosežka Nede Arnerić, ki je jugoslovanski režiserji menda prvič niso uporabili samo kot dekluško ljubek rekvizit, temveč kot igralko s širokim razponom podoživetij, in, seveda, režiserja, saj je navsezadnje ubrano prebrodil vse neizkušnosti in pomanjkljivosti svojega začetka pri filmu, zato bomo z zanimanjem čakali na njegov naslednji režijski nastop.

Stanka Godnič

beseda avtorjev

Aleksandar Djurčinov

Zakaj ste se odločili za športno temo?

Mislim, da ne gre izključno za športno temo. Sploh ne gre za klasični športni film, temveč za sodoben psihološki film, katerega dogajanje je povezano tudi s športom, vendar pa se ne ukvarjam podrobneje z nekakšno športno psihologijo. Skratka, gre za refleksijo vsakdanjega življenja, ki je postavljeno v športne okvire.

Sodite med avtorje, ki se obračajo k sodobni tematiki . . .

Moja nagnjenja so na strani sodobnega filma; morda tudi zato, ker imam rajši liriko kot epiko.

Makedonski film danes?

Na področju dokumentarnega filma doživlja makedonski film razcvet, to je dokazano. Upam, da se bo tudi igrani film vklopil v pozitivno smer rasti ustvarjalnih sil na področju makedonske kinematografije, katere ambicije so vse večje.

Kakšen je vaš vtis o letošnjem festivalu?

Prepričan sem, da letošnji Pulj pomeni pozitivni preobrat v domačem filmu, predvsem ker so se pojavile sodobne teme in novi avtorji. Ni dvoma, da je splošna raven filmov letos precej višja kot prejšnja leta.

Obsodba

(Presuda)

Proizvodnja:
Vardar film, Skopje – Makedonija film, Skopje
 Scenarij: *Jovo Kamerski*
 Režija: *Trajče Popov*
 Kamera: *Mišo Samoilovski*
 Scenografija: *Nikola Lazarevski*
 Glasba: *Tomislav Zografski*
 Glavne vloge: *Žarko Radić, Petar Arsovski, Blagoja Čorevski, Djoko Lukarovski, Janez Vrhovec, Ilija Milčin, Slavica Zafirovska*
 Colour, dolžina 3,000 m



Motiv, na katerem sloni celotni dramsko-pripovedni lok *Razsodbe*, se v jugoslovanskem partizansko-revolucijskem filmu sicer ne pojavlja prvič, zagotovo pa je tudi res, da še zdaleč ni bil niti dovolj izrabljen niti zadostno obdelan. Gre za motiv „notranjega konflikta“, za vprašanje moralnih, idejnih in hierarhičnih odnosov med pripadniki skupnega boja, za dramatisirana, v izhodiščih in v konsekvencah nemalokrat usodna protislovja, ki so imela z revolucijo opraviti v bistvu veliko več kot še tako neizprosni boj s sovražnikom. Nekaj tega smo videli v filmu *Daleč je sonce*, z drugega zornega kota spet nam je dimenzije notranjih konfliktov razkrivala *Peta zaseda*.

Toda izrazitih, umetniško pregnetenih posegov v to smer razkrivanja resnice o času osvobodilnega oziroma revolucionarnega boja nam tridesetletni razvojni lok jugoslovanske kinematografije vendarle ni ustvaril niti v izobilju niti na ustrezni izpovedni ravni. Zdi se, da je vrtnanje v ta in taka spominska oziroma problemska jedra še zmerom dokajšen tabu. In da je za suvereno soočenje z njimi le potrebna precejšnja doza ustvarjalčeve samozavesti.

Tajče Popov, štiriinpetdesetletni veteran makedonskega filma, se je v dogovoru s svojim generacijskim vrstnikom scenaristom Jovon Kamberskim odločil za ponazoritev moralnega

problema, ki ga v življenje in ravnanje brigadnega kolektiva vnese dezertiranje mladega partizana Mitke Angelova. Fant se je v spletu okoliščin izgubil iz brigade, šel obiskat bolno mater, se po nekaj dneh vrnil, a bil deležen brezprizivne vojaške obsodbe. Dezertstvo se obsoja zgolj s smrtjo, z ustrelitvijo. V srži te neusmiljene odločitve pa se porodi moralna dilema. Humani ugovor se sooči z vojaško disciplino, zdravi človeški razum z revolucionarno neizprosnostjo. Ali konkretno: komandant brigade se po zdravem instinktu preprostega človeka zavzame za obsojenega Mitka, ki je vselej bil in ostaja tudi posledaj ciljem boja z dušo in telesom predan borec. Toda komisar brigade, sakrosanktni revolucionar-intelektualec, ne popusti. Kar je odločeno, je odločeno. Cilji revolucionarne discipline so svetinja. Nič na svetu jih ne sme načeti, kaj šele razmajati. Skozi ta trdni zid totalitistične zavesti ni mogoče. Mitke Angelov bo torej moral pred puške. Brigada je postrojena, obred streljanja naj bi se začel. Tedaj pa se zgodi nekaj, česar tudi komisar ni predvidel. Borec, ki mu je ukazano, naj izvrši obsodbo, se upre in odloži orožje. Drugi za njim prav tako. In še tretji. In naposled cela brigada prav do zadnjega moža. To je veliki, veličastni preobrat drame, je zlom enosmerne, zablokirane zavesti, ki jo je do tega trenutka uteleševal brigadni komisar, in zmaga zdravega, razumnega spoznanja, zmaga žive prakse nad togo teorijo, pa nemara celo več: zmaga normalnega, človeškega razumevanja revolucije nad zaprtim in neprebojnim sistemom stalinizma. Mitke Angelov se vrne v stroj, enak med enakimi. Kajti osvoboditev dežele je na pragu, spet vzhaja sonce, zanosnim čustvom ni meja.

Toliko k interpretaciji drame, ki jo je uprizoril Trajče Popov. Seveda pa si ob njej, z večjo ali manjšo mero kritične zavesti nemudoma zastavimo nekaj vprašanj. Predvsem o tem, kakšen je odnos dramskega fabuliranja te in take vrste do resničnosti, ki se je dejansko dogajala? Do resničnosti časa in razmer v povsem vsakdanjem, verističnem, vizualnem pomenu besede — in nič manj tudi do resničnosti na višji, pojmovni, zgodovinski ravni. O konkretni podobi makedonskega partizanstva pred več kot tremi desetletji vemo malo, zato je presoja brez trdne opore, oprta predvsem na vtise, na čute in občutja. Toda tudi občutja so nemalokrat pravičen sodnik. Kdor je na istem filmskem platnu, na istem festivalu, na katerem se je predstavila Obsodba Trajčeta Popova, videl Pavlovičovo Hajko, se vtisov popolne odmaknjenosti te in take ponazoritvene vizije od stvarnosti, kakršna je v makedonskem partizanstvu dejansko bila, ni mogel znebiti. Dogajanja so koncipirana filmsko, neodvisno od življenjske realnosti. Borci, ki so jim v dramskem loku scenarija pripisane vodilne vloge, so stereotipi; so govorniki v dramatično nasprotje zaostrenih tendenc, ne pa ljudje iz krvi in mesa.

Kot v opravičilo Popovu sicer lahko vzamemo njegovo izhodiščno težnjo, da uprizori težno dramo, dramo moralnega konflikta — in ne veristično reportažo o dogajanjih v Makedoniji tik pred koncem osvobodilnega boja. Interpretacija, obrnjena v to smer, je seveda možna, še zmerom pa je odprto vprašanje smiselnosti in umestnosti filmskega podajanja idejnih sporočil na taki ravni. Film že po svoji naravi kar kliče h konkretnosti, k fotografiranju stvarnosti, stran od umišljenih poz, kostumov ali scen vsakršne vrste. V tem je navezadnje eden njegovih bistvenih razločkov od gledališča, ki mu je stvari dovoljeno reducirati v klišeje, v simbole, v znake; filmski način ponazarjanja stvari se njihovem videzu ne sme odmakniti, razen takrat, ko zavestno sega po teatrskih sredstvih in tega niti najmanj ne prikriva.

Trajče Popov nam je svojo zgodbo pripovedoval na navidezni ravni stvarnosti — toda daleč od nje in z njo prav nič

prežet. Seveda je zato idejna plast filma zanimivejša od konkretne, ponazoritvene. Obsodba se osredotoča k problemu, k moralni dilemi, k izidu dramskega spopada med revolucionarsko neizprosnostjo na eni strani in človeškim gledanjem na svet na drugi. V tem smislu smo film tudi podoživeli. Toda — ali smo zvedeli kaj več, smo se soočili z globljimi spoznanji o času, o življenju, o ljudeh, o idejnih gmotah zgodovine? Nam je treba dopovedovati, da je stalinistični koncept vodenja ljudi in krojenja njihove usode pri nas doživljal svoje prve poraze že med samo vojno in revolucijo? S tem smo že dolgo seznanjeni. Natanko vemo, da je vzšlo sonce nad temo časa: fašističnega in stalinističnega.

V tem pogledu je sporočilo, kakršnega nam prek svoje fabule podaja Trajče Popov, milo povedano, hudo zamujeno in samo po sebi za našo življenjsko rabo — neuporabno. Kajti nas veliko bolj od tega, kaj se je zgodilo, zanima odgovor na vprašanje: kako se je dogajalo, kako se je v resnici zgodilo. Kako je potek naše revolucije zmlal dogmatično gledanje na svet . . . S simbolično odložitvijo orožja prav gotovo ne. Stvari so potekale veliko bolj subtilno pa obenem tudi grobo, veliko manj pavšalno in poenostavljeno, v izrazito globljih psiholoških, idejnih in moralnih dimenzijah, kot jih je ponazoril Trajče Popov. S filmom kot celoto nismo zadovoljni. Napovedoval je več, kot je dal. Ali drugače: njegov motiv je ostal neizrabljena priložnost za stvaritev, ki bi imela v vseh pogledih trdnješe in bolj daljnosežno izvedbeno in predvsem intelektualno značilnost.

Viktor Konjar

beseda avtorjev

Trajče Popov

Film Sodba išče ideal in veličino revolucije predvsem v človeku, vojna pa je kulisa, pred katero se odvija močna psihološka in etična drama. Želel sem, da bi dileme in konflikti zbudili v gledalcih doživljanje človeka, ne pa vojne kot glavne osi dogajanja. Vojna je tisto, kar v nekom odkriva veličino, v drugem nizkotnost: humanizem nasproti skepticizmu, junaštvo nasproti dezertstvu. Estetsko in cineastično filmsko tkivo sloni na strogo realističnem prizoru; takšnem prizoru, ki je hkrati dopolnjen tudi s subjektivnim doživljanjem stvarnosti in lahko kdaj pa kdaj učinkuje tudi kot sanje.

Verjamem, da se bom s tem delom in temo približal publiki, ki jo nadvse cenim. To je film, ki prikazuje afirmacijo duha, morale, etike, plemenitosti in romantičnega zanosa mladega človeka v revoluciji . . .

Letalci velikega neba

(Letači velikog neba)

Proizvodnja: Jadran film, Zagreb — Croatia film, Zagreb

Scenarij: Milan Grgić

Režija: Marijan Arhanić

Kamera: Frano Vodopivec

Scenografija: Veljko Despotović

Glasba: Alfi Kabiljo

Glavne vloge: Jasna Ivić, Ramiz Pašić, Boris Dvornik, Zvonko Lepetić, Milan Štrlić

Colour, dolžina 2.560 m

Arhanićev film smo dolžni gledati posebej glede na njegov osnovni namen: to je film, namenjen otrokom. Samoumevno je seveda, da ne gre za kakršnokoli forsirano vzpostavljanje ločnic med odraslimi gledalci na eni in otroškimi avditorijem na drugi strani. Tudi otrokom je mogoče — in potrebno — spregovoriti prek filma o resnih rečeh na resen način, seveda v dometu njihove dojemljivosti in znotraj obzorja njihovih interesov. Te resne reči so v Arhanićevem filmu podobe vojnega časa, podane z resnobno prizadetostjo in z optimalno mero poetične koncentracije, ki jo potek zgodbe izžareva dovolj dosledno, pa tudi dovolj pristno. Interesno obzorje filmske zgodbe o Letalcih velikega neba pa so otroci sami — in njihove radosti, skaljene in obenem prekaljene ob soočenju z zlom, ki ga prinaša vojna. Vojna namreč na mnogo načinov poubija največjo vrednost doživljanja Arhanićevih filmskih „junakov“ — dečka Anteja, njegove sestrice in vseh drugih otrok neke samotne vasi na krasu, kjer je vse človeško dogajanje vselej potekalo nekako stran od zgodovinskih tokov in od vodilnih idej, ki, soočene s stvarnostjo, usmerjajo čas. Arhanić je s to vasjo in z obzorji, kamor sežejo otroški pogledi, zamejil nekakšen mini svet, ki je sam po sebi metafora tistega velikega, usodnega, vse človeško čiste vrednote ogrožajočega časa. Metafora je v tem kontekstu tudi sama zgodovinska opredelitev fabulativnega dogajanja v Letalcih velikega neba. Realitete minule vojne: italijanski garnizon, partizanski odred, reagiranje odraslih vaščanov in podobno so samo vnanja sredstva za simbolno vrednost Arhanićevega filmskega dialoga z otroki — o vojni. Vojna nasploh je v tem okviru pomembnejša od vojne, ki je bila in kakršna je bila. Seveda pa sta konkretnost in relativno poudarjena avtentičnost, čeravno podana zgolj in samo znotraj vizualnih horizontov neke vasi, oprijemljivosti ter učinka filmske govorice, v tem primeru izrazitega filmskega sporočila, samo v prid.

Vojna uničuje vrednote — golobe, letalce velikega neba. Vojna prinaša zlo. Toda iz zla, iz uničevanja raste izčiščenje. V primeru malega Anteja je moment izčiščenja spoznanje, da se je zlu mogoče tudi upreti. Upreti se za ceno žrtev in izgub — zavoljo novih, višjih vrednot, ki jih prinaša upor. Gre torej za izrazito eksistencialistično meditacijo, ki jo je Arhanić, kot rečeno, namenil mladim gledalcem, vendar je v njenih metaforičnih dimenzijah ni prav nič poenostavljal ali reduciral.

Poseben dosežek tega filma je režiserjevo vodenje igralske koncentracije otrok. Očitno je, da so bile prav glede tega v jugoslovanski filmski praksi zakoličene norme, ki jih kolikor toliko resna izvedbena prizadevanja zlepa ne smejo več zanemariti.

Nasploh so Letalci velikega neba korekten dosežek, čeravno brez kakršnega koli poseganja okvirov filmskega standarda. Tega dejstva pa ustvarjalni ekipi, ki jo je režiser zbral okoli sebe, ni mogoče očitati, saj višjim in zahtevnejšim ciljem tudi ni sledila.

Viktor Konjar



beseda avtorjev

Marjan Arhanić

Kaj vpliva na to, da se naši producenti pogosto odločajo za filme o otrocih in za otroke?

Denar, vložen v takšne filme, se obilno povrne. S takšnimi filmi vzgajamo tudi bodočo filmsko publiko, znano pa je tudi, da je med vsemi našimi filmi prav ta zvrst dala tako na festivalih kot na svetovnem tržišču najboljše rezultate. Sicer pa osebno rad delam z otroki, čeprav z njimi ni preprosto. Lahko bi rekel celo, da je zapleteno in težavno, toda če je uspešno, da dobre rezultate.

Ali so pri takšnih projektih težave, preden so sprejeti?

Iskreno bi rekel, da je zdaj lažje delati takšne filme, morada prav zato, ker imajo velike možnosti na svetovnem tržišču.

Kaj ste hoteli sporočiti s svojim filmom in kaj o njem mislite?

Poskušal sem narediti še korak naprej v tem žanru v prizadevanju, da to ne bi bil le film za otroke, temveč tudi za odrasle. To je pripoved o zlu, o vojni, o otroški požrtvovalnosti, o prijateljstvu in pogumu.

So tudi mnjenja, da v naši kinematografiji nekoliko pretiravamo s tako imenovanimi „otroškimi temami“, nekateri režiserji pa še naprej vztrajno snemajo takšne filme...

Vemo, da se v naši kinematografiji nekatere teme še bolj zlorablajo...

Vrnitev odpisanih

(Povratak otpisanih)

Za Djordjevića je zgodovina pitoreskna kulisa na odru, na katerem se gredo protagonisti kabaretno predstavo s povsem nedvoumnim namenom — zabavati publiko. To počno, kot se za profesionalce spodobi: precizno odmerjene doze akcije pa humorja pa napetosti, rutinirana, publiki všečna igra itd., vse po preizkušenem receptu, vse preračunano na končni učinek. Naj se zgražamo in znova zaženemo vik in krik proti zlorabi tematike iz revolucije in NOB? V tematsko in žanrsko sivino jugoslovanske filmske proizvodnje je Djordjević skozi zadnja vrata pripeljal kabaret (posebne vrste sicer, toda vendarle) in izkazalo se je, da ga ima publika rada. Naj ga navsezadnje tudi ima. Ne gre namreč pozabiti, da še ni tako dolgo, kar smo se zgražali in se prijemali za glavo ob nekaterih filmskih izdelkih s povsem drugačnimi ambicijami od Djordjevićevih, ko je imela beseda zloraba povsem drug pomen in težo. Razpravljati o razliki med večjim in manjšim zlom je seveda sumljiva miselna akrobatika, toda dober kabaret je še zmerom boljši od slabega Shakespeara.

Sašo Schrott

Proizvodnja: CFS Košutnjak — Avala film, Beograd, TV Beograd

Scenarij: Dragan Marković

Režija: Aleksandar Djordjević

Kamera: Djordje Nikolić

Scenografija: Vladislav Lašić

Glasba: Milivoj Marković

Glavne vloge: Pavle Vujisić, Dragan Nikolić, Voja Brajović, Aleksandar Berček, Stevo Žigon, Zlata Petković

Colour, dolžina 2.600 m

beseda avtorjev

Aleksandar Djordjević

Če danes vprašamo mladega človeka, zakaj se mu naši vojni filmi zdijo pogosto patetični, je njegov odgovor, da se naši ustvarjalci trudijo prikazati predvsem, kako je vojna nekaj strašnega. Pri tem pogosto ne poznajo nobene mere. S svojim filmom sem hotel pokazati, da im vojna poleg krvi, solz in bolečine tudi drugačen obraz. Mladim gledalcem sem hotel pokazati, da je vojna kljub vsem strahotam tudi priložnost, da se položi pomemben življenjski izpit in da na koncu niso le mrtvi, temveč je tudi smeh in veselje. Dokaz, da je res tako, so tudi številne anekdote in šaljive vojne zgodbe.



Sreča na vrvici

Proizvodnja: *Viba film, Ljubljana – Vesna film, Ljubljana*
Scenarij: *Jane Kavčič*
Režija: *Jane Kavčič*
Kamera: *Mile de Gleria*
Scenografija: *Niko Matul*
Glasba: *Dežo Žgur*
Glavne vloge: *Matjaž Gruden, Mitja Tavčar, Vesna Jevnikar, Lidija Kozlovič*
Colour, dolžina 2.550 m



Hajduški časi*(Hajdučka vremena)*

Proizvodnja: *Jadran film, Zagreb — Croatia film, Zagreb*
 Scenarij: *Branko Čopić, Arsen Diklić, Vlasta Radovanović*
 in *Vladimir Tadej*

Režija: *Vladimir Tadej*

Kamera: *Tomislav Pinter*

Scenografija: *Miomir Denić*

Glasba: *Živan Cvitković*

Glavne vloge: *Boris Dvornik, Ružica Sokić, Danilo Stojković, Ramiz Pašić, Behar Sušić*

Colour, dolžina 2.430 m



Vladimir Tadej se je osredotočil k Čopičevi mladinski prozi in v izrazito Čopičevem humornem duhu, z gesto prijaznega posameha posnel zgodbo izza oddaljenih let, ko so po deželi še strašili hajduki.

Te vrste filmska pripoved ima domala vse značilnosti Čopičeve literature, ki pa je v svoji besedni verziji vendarle bogatejša kot v filmskem „prevodu“. Proza sama ima arhaično vrednost in učinkuje še zmerom sveže, filmu, ki si ni prizadeval, da bi jo v čemerkoli presegel, pa se prodor do gledalčevega notranjega doživljanja ni posrečil. A saj si režiser za to sploh ni prizadeval. Zadostovali sta mu realizacija Čopičevega duha in povzetek njegovega humorja, kar se mu je ob vsej nezahtevnosti tega filmskega projekta tudi dovolj posrečilo. Slovenskemu gledanju so Hajduški časi nekoliko tuji, medtem ko je s Čopičevo literaturo prepojeni zavesti najmlajšega rodu na srbskohrvatskem jezikovnem ozemlju filmska igrivost Tadejevega kova veliko bliže. Kljub izredni popularnosti, ki je je bil film med otroki deležen na Hrvatskem, si drznemo izraziti dvom o ustvarjalni čistosti estetskega koncepta, na kakršnem slonijo Tadejevi Hajduški časi.

Pa še bolj od tega o smiselnosti kakršnegakoli nadaljnje gojenja teh folkloristično pobarvanih in v izumetničenost igralskega izraza oziroma: režiserjevih spodbud igralcem zapletenih postopkov.

Viktor Konjar

beseda avtorjev

Vladimir Tadej

Zakaj ste se odločili za Čopičev tekst?

Hajduški časi so nadaljevanje teme, ki jo rad obdelujem, teme, ki vsebuje humor, duh, humanost in poezijo, vse to pa sem našel v Čopičevi literaturi. Sicer pa je moj credo osvojiti publiko, kateri je film namenjen. Seveda me zanima tudi druga plat, kritika in strokovna ocena filma. Toda sprejem pri gledalcih je pri meni vendarle poglavito merilo.

Očitno radi delate z otroki . . .

Da, v vsakem filmu, ne glede na to, ali je namenjen otrokom ali pa odraslim, obvezno nastopajo otroci. Verjamem namreč, da je z otroško iskrenostjo mogoče doseči mnogo več kot z odraslimi.

Letos je bilo v Pulju izrečenih domačemu filmu precej pohval, zlasti kar zadeva obrtno zrelost, izbor tem itd.

Popravljal bi vas: menim, da tudi prejšnji festivali niso bili takšni, kot se je o njih pisalo.

Nekateri filmi so

bili, preprosto, umetno povzdigovani ali pa podcenjevani, ta nevarnost pa je grozila tudi na letošnjem festivalu.

Kritiki nekaterim filmom preprosto odvzamejo določene

vrednosti, ki jih imajo, in to predvsem zaradi malicioznosti določenega kroga ljudi, ki sodelujejo na tiskovnih konferencah. Sicer pa imam, kar zadeva njih, vtis, da so tukaj, ne bom rekel, da zato, ker bi hoteli zrušiti jugoslovanski film, pač pa da bi ovrgli tisto, kar je film v celoti že dosegel, to je solidarno obrtniško povprečje kvalitete.

Kateri je po vašem največji problem, s katerim se srečujete kot filmski avtor?

Največji in najbolj pereč problem našega filma je, da se morajo avtorji ukvarjati z organizacijo producentскими posli; omogočiti bi jim morali, da bi se posvečali izključno ustvarjalnosti. To bi hitro dalo rezultate in prepričan sem, da bi dobili mnogo bolj kvalitetne filme.

Metuljev oblak

(Leptirov oblak)

Proizvodnja: Centar FRZ SR Srbije, Beograd

Scenarij: Gordana Mihčić

Režija: Zdravko Randić

Kamera: Milorad Jakšić

Scenografija: Dragoljub Ivkov

Glasba: Goran Bregović

Glavne vloge: Zoran Cvijanović, Pavle Vujisić, Ružica Sokić

Colour, dolžina 2,400 m

Prav gotovo je nastanku Metuljevega oblaka botrovala želja narediti lahkoten, prisrčen in humorističen film o mladostnikovih ljubezenskih in seksualnih problemih. Žal pa lahkotnost lahko opazimo predvsem pri delu avtorjev, saj smo videli film, ki mu ne manjka resnega in poglobljenega dela samo v fazi scenarija, ampak ki mu tudi v izvedbi manjkata duhovitost in občutek za mero.

Videti je, kakor da se je scenarist v vsebinskem pogledu zadovoljil že z omenjeno temo, tako da jo je v fabulativni in vsebinsko-problemski izpeljavi samo ilustriral z nekaterimi stereotipnimi situacijami, za katere je menil, da so značilne za mladostnikovo doživljanje sveta: nezainteresiranost za kakršnokoli delo, popolna odtujenost in brezbriznost za družino, zmrdovanje nad družbo svojih kolegov in vrstnikov, neobveznost konjička, ki mu služi v glavnem za kanaliziranje pubertetniške entropije, odpor do zgolj fizične erotike. Vsak od teh elementov ima v filmu svojo epizodo, ki pa kljub poskusom humornosti ravno zaradi meglene junakove prisotnosti životarijo vsaka zase. Zdi se celo, da je junak filma, mladostnik, le dramaturški izgovor, da se vse te posamezne epizode, v katerih so precej brez učinka nastopili prominentni igralci, sploh lahko povežejo v skupen okvir. Scenarist je le evidentiral situacije, ki so možne v okviru izbrane teme, vdihnil pa jim ni nobene notranje logike, dodal ni nič lastnega specifičnega odnosa do snovi, zato so tudi epizode stereotipne, junak meglen in organsko nepovezan s svojim kontekstom, poanta pa — ko razočaran v ljubezni do svoje vrstnice zapusti vznesenost sebi primernih deško-romantičnih idealov (ki pa so v vsem filmu verjetno še najbolj avtentični) in se raje vpreže v vesla že rahlo ostarele pohote — izraža nekaj predmetnemu cinizmu podobnega.

Takšna vsebinska kompilacija se kaže tudi v oblikovnem izrazu in v režijskem prispevku, ki se je bolj posvečal oblikovanju posamezne epizode, s tem pa izgubil pregled nad dejansko celoto filma. Tu je morda tudi vzrok za stilno neenotnost, ki niha od verizma do burke in groteske, ter se v prizoru ob morju povzpne do razgledničarskega kiča. Nenavadna je tudi montaža, ki začenja kadre že, ko se še nič ne dogaja, in jih reže šele, ko že dolgo ni več nikakršnega dogajanja.

Naj iščemo kak globlji pomen v prizorih, ko se fant prav nič ne zanima za očetovo odlikovanje (podobno, vendar vsebinsko izkoriščen motiv smo videli v Ljubezenskem življenju Budimirja Trajkovića v prispodobni z mostovi)? Naj posvetimo posebno pozornost dejstvu, da je dekle, v katero je fant zaljubljen, malomeščansko karikirana? Metuljev oblak je, žal, dramaturško tako naključen in izvedbeno tako brez enotnega koncepta, da je razen te ugotovitve vse drugo lahko le ugibanje.

Goran Schmidt

beseda avtorjev

Zdravko Randić**Lotili ste se sodobne teme . . .**

Že od vsega začetka je moje delo povezano s sodobno tematiko. Vsaka sodobna tema že v samem ustvarjalnem postopku omogoča, da se v filmu trajno ohrani dokument o času, v katerem je film nastal.

Od vašega zadnjega filma so minila štiri leta . . .

Slavko Štimac je na tiskovni konferenci povedal, da je doslej nastopil že v sedmih filmih, jaz pa se

ukvarjam s filmom od leta 1948, pa sem posnel le pet filmov. Toda to ne pomeni, da nisem skoraj stalno angažiran kot sodelavec pri projektih drugih avtorjev.

Od kod zavore, preden pride do realizacije nekega projekta?

Mnogokrat tičijo že v samem avtorju. Če dejansko stojite za nekim scenarijem in verjamete vanj, potem ni prepreke, ki bi vas zadržala, da filma ne bi posneli. Sicer pa se je v zadnjem času stanje precej izboljšalo, saj je ustvarjena atmosfera, ki daje avtorjem velike možnosti za realizacijo njihovih ustvarjalnih hotenj.

Kateri je, po vašem mnenju, problem številka ena domačega filma?

Snemati več filmov.



Vdovstvo Karoline Žašler



Iluzije vdovstva

Drama Karoline Žašler je drama, ki ima širše in splošnejše družbene dimenzije v okolju, kjer se odvijajo globoke družbene spremembe . . . Izreden scenarij . . . je omogočil, da je Klopčič oblikoval prepričljivo filmsko zgodbo . . . Režiser je dodal svojemu filmskemu opusu delo, v katerem se je spustil v uspešno psihološko gnetenje osebnosti . . . Klopčič je dosegel koherentno celoto znotraj katere rastejo dogodki skladno z dramaturškimi zakonitostmi . . . Milena Zupančič je kot Karolina ustvarila eno svojih najboljših vlog . . .

Milica Tomić
Politika, 26. 4. 1977

Strastna vdova

Klopčič je napravil zanimiv in soliden film . . . Novo v njegovem delu je, da ga morda prvič v okviru njegovega precejšnjega opusa sprejemamo bolj neposredno kot doslej, kot človeka, ki se je uspel odtrgati od tistega svojega hladnega, rezonerskega načina dela in prežeti svoje delo z liriko . . . Znal se je zlit z likom, ki ga je oblikoval, vstopil je v globino Karolininih psiholoških prepadov . . . Izredna igralska ekipa . . . izredna kamera T. Pinterja.

Dragoslav Adamović,
NIN, 17. 4. 1977

Ironija kot proizvod okolja

Scenarij Toneta Partljiča je Klopčiču omogočil, da sentimentalno dimenzijo Vdove . . . priduši z močnejšim posegom v socialno tkivo okolja. V posameznih trenutkih režiser to tudi počne, toda sentimentalne detalje potiska ob stran tako, da s humornostjo „senči“ intimne težave junakov . . . Film deluje nekaj časa kot ljubezenska zgodba, nekaj časa kot socialna drama, včasih pa tudi kot stilizirana farsa podeželskega življenja . . . Vdovstvo Karoline Žašler je gotovo koristen repertoarni film, četudi ne zadovoljuje vseh zahtev, ki

jih pogosto postavljamo pred dela, ki obravnavajo tako imenovane sodobne teme . . .

Dragan Belić,
Borba, 16. 4. 1977

Močan in celovit učinek

Klopčič je prvič naredil film v katerem je režija podrejena dramaturgiji rasti samih motivov. Njegovo označevanje je dosledno motivirano z označenim — kar pomeni, da se režija podreja pogojnostim, ki jih zahteva vnaprej sprejeti dramski ključ, v katerem igra glavno vlogo slika samih stvari in ne pripovedovanje o stvareh. Jasno definirana dramska nit zagotovo vodi dogajanje do razrešitve. S tem ko se je odrekel filozofiranju in premagal svoje literarne dileme je Klopčič v filmu združil svojo znano senzibilnost in izjemno vizualno prefinjenost . . . Rezultat je prepričljiv film, ki učinkuje močno in celovito. Izredna Milena Zupančič je bila očitno Klopčičev najboljši sodelavec, čeprav med protagonisti ni bilo niti enega, ki bi ne bil sposoben uspešno izpolniti svoje naloge.

Božidar Zečević,
Filmograf št. 4, 1977

Opombe uredništva

O Vdovstvu Karoline Žašler zavaljo spleta okoliščin v jugoslovanskem dnevnem časopisju med samim festivalom ni bilo ocen. Predvajanje, ki je bilo na sporedu predzadnji večer festivala, je v Areni prekinil dež, nadomestili so ga s projekcijo v dvorani, medtem pa so prišle na vrsto festivalske nagrade in slovo, pa tako za pisanje ni bilo več prave priložnosti.

jugoslovanska kritika o slovenskih filmih

Sreča na vrvici



Priča smo pravi poplavi našega otroškega filma, saj nam skozi zadnjih nekaj let otroške teme rasto s tropsko bujnostjo, pa vendar večina filmov o mladih in o majhnih ne seže prek kalupov zgodb o maloletnih delinkventih oziroma zgodbic o otrocih, ki se igrajo z živalmi. Sreča na vrvici ne izstopa iz geta nedoraslosti, prav verjetno pa je, da bo s svojo nepretencioznostjo in vedrino v kinematografski mreži naletela na dober sprejem. Film na določen način spominja na bojevitega duha dečkov iz Palove ulice. Tokrat gre za Indijance, Indijance sredi betona, iz urbanega rezervata, premazane po obrazih in dosledne v upoštevanju pravil igre. Ko bi bil Kavčič zasakel objektiv proti senčnim stranem otroštva, tja, kjer je za pisanimi barvami skrit njihov krhki plašni svet, bi film nemara pridobil na teži, tako pa je zgolj zabaven in prijeten.

Aldo Paquola
Glas Istre, 30. VII.

Četrti večer festivala smo videli tudi film Janeta Kavčiča Sreča na vrvici, še eno izmed zgodb, ki bodo razveselile najmlajše gledalce.

D. Gajer
Politika ekspres, 31. VII.

Film za otroke Janeta Kavčiča Sreča na vrvici pripoveduje v stilu lahkotne sodobne pravljice o ljubezni otrok do nekega psa, o težavah življenja v betonskem naselju in o solidarnosti, ki je pri odraslih na žalost ni vselej na pretek. To je duhovit, dobro odigran in zrežiran otroški film, kakršnih potrebujemo in bi jih morali imeti več.

Aco Štaka
Oslobodjenje, 31. VII.

Ni dvoma, da bo film Sreča na vrvici povsem zadovoljil otroško publiko. O tem smo se navsezadnje lahko prepričali v petek zvečer tudi v Areni. Jane Kavčič je napisal scenarij ter posnel film o dečku in psu v veliki stolpnici, o zapletih, do kakršnih pride, ko se v take vrste mestnem okolju znajde pes. Z angažiranjem množstva otrok ter simpatičnega dresiranega psa, se je Kavčiču posrečilo narediti veder in razigran film, ki ga je občinstvo v Areni imenitno sprejelo.

Mira Boglič
Vjesnik, 31. VII.

Sreča na vrvici je preprosta, privlačna zgodba o otrocih in psu, ki na mestnem asfaltu, med nebotičniki zaman iščejo prostor za svojo otroško igro, saj jim ga odrasli niso odredili. Film je narejen spretno, z množico razigranih otrok — in občinstvo mu je zaslužno pripisalo visoko oceno.

M. Modrić
Večernji list, 1. VIII.

Film Janeta Kavčiča pripoveduje o otrocih iz naših urbanih sredin, o njihovi zaprtosti v sive betonske kalupe, kjer so možnosti za igro reducirane na najmanjšo možno mero. Srečo na vrvici skuša avtor realizirati kot traktat o otroškem igranju, pravzaprav kot veselo kroniko domiselnega boja za pravico do igranja. V filmu je obilo duhovitih prigradov pa tudi mikavne neposrednosti ter izvirnosti, s kakršno nam je posredovan otroški upor, pri čemer pripovedni tok zgodbe z lahkoto vzpostavlja odnose v različnih dramskih situacijah.

Po drugi plati pa avtor svoj protestni ton tu in tam preveč vsiljivo potencira, dogodki so mestoma podani bolj v funkciji teze, kot pa da bi rasli iz realnega konteksta dogajanja, medtem ko preobrti, sami po sebi duhoviti in zanimivi, na nekaj mestih delujejo prisiljeno in samovšečno.

Dragan Belić
Borba, 31. VII.

Sreča na vrvici pravzaprav ni samo film o otrocih, pač pa tudi film o našem času in o nas nasploh. O naši indiferentnosti in o pozabljenem poreklu samega življenja. Natančneje povedano: gre za film o malih meščanih, ki iščejo pravico do narave,

do življenja, ki bi ne bilo lažnejše od življenja njihovih staršev, ves nabit s podobami otroške igre, ki se izživlja ob obujanju spominov na izvor življenja, na gozd, na strele, na frače, na divjino, na Indijance, medtem ko si prizadeva, da bi svoj dekor zapolnila s pejzažem cvetnih trat in s sinjino neba — kar vse dojemamo kot spontano potrebo po naravnosti reči in človeka. Kavčič iz vsega tega ne dela seveda niti razprave niti sociološke upodobitve dandanašnje civilizacije, temveč otroško avanturo, ki pripomore k temu, da se te vrste misli asociativno nanizajo druga k drugi. Naredi lahkotno, ljubko in razigrano pustolovščino, v kateri najdejo otroci stik z naravo prek Jakoba, ljubeznivega psa, ki zanj, za simbol te narave, iščejo pravico in življenjski prostor sredi betona. Film je zelo dobro posnet (Mile de Gleria) in otroci, zlasti Matjaž Gruđen, igrajo izvrstno. Film, ki bo zagotovo prešel naše meje in si v krizi tega žanra v svetovni kinematografiji pridobil nešteto privržencev.

Milun Čolić
Politika, 2. VIII.

Nisem pedagog in ne vem ali bo film Sreča na vrvici vplival na otroke tako, da bodo ko odrastejo postali dobri in dragi, ah, ko odrastejo, da bodo postali, ah da bodo postali, dobri ljudje. Samemu sebi se čudim, da nikakor ne morem začeti verjeti v filmsko boza-pedagogiko. Tako sem med projekcijo filma razmišljal v glavnem o dejstvu, da je mlada mama, mladega junaka sama, o tem kako je to pravzaprav „slaba stvar“, celo škoda; navajam kaj je hotel režiser s filmom: „Moja osnovna misel je bila opozoriti na dejstvo, da bodo brez otroških iger ljudje ko odrastejo manj humani, da ne bodo sposobni verjeti in upati. Obremenjeni s hudim življenjskim tempom odrasli ne le da pogosto ignorirajo otroke, temveč postajajo do mladih celo nestrpni. O tem sem hotel posneti film. Mislim, da nisem pogršil.“ Kako se to lepo sliši, Maticova mama pa je ves čas sama.

Rade Peleš
OKO, 11. do 25. avgusta 1977

/mali/ Pulj 77

Alternativni film na MAFAF-u

Toni Tršar

Nekje na začetku šestdesetih let je kot nenaden vbod, pa vendar kot nekaj, kar pomirja, blaži, legla vame misel Jonasa Mekasa iz Film Culture: kako osvoboditi deset milijonov osmičk?

Mekas jo je bil zapisal v svojem manifestu o New American Cinema (underground) in nikakršne zveze ni imela z našo situacijo. Bila je preprosto — navdihovalska. Zajeta je bila v njej tudi vsebina ali vsaj del tega, kar v naših okvirih imenujemo amaterski film, oziroma od letošnjega splitskega dogovora jugoslovanskih amaterjev — alternativni film. Mekas svojega projekta ni mogel uresničiti in tudi pri nas amaterski film nikakor ne doseže tiste širine, ki bi jo lahko. Presenetljivo veliko malih filmskih kamer namreč prodajo v naših trgovinah, še več jih ljudje kupijo na različnih popotovanjih. Skozi večino teh kamer pa steče komaj nekaj deset metrov filma, nato značilni kovinski zven sproženega peresa obnemi za vedno. Zakaj? V čem se kaže ta fenomen? V človekovi potrebi po ustvarjanju, v aktivnem poseganju v realnost, ki ga obkroža, in hkrati v njegovi nemoči, da bi sprejel delno iluzijo poslikane stvarnosti, stvarnosti brez čustev in zanosa, brez „duše“, brez tistega, kar človek nosi v sebi in česar poslikana stvarnost nima?

Kopica vprašanj se sproža okoli 130 amaterskih filmov, ki jih vsako leto predstavlja Mafaf, popularno — „mala Pula“, po mnenju mnogih najpomembnejši festival medklubskega in avtorskega filma pri nas. Človeku, ki vrsto let spremlja amaterske filme, se zastavi, tako se zdi, vprašanje o vsebini in manifestacijah tega, kar imenujemo jugoslovanski amaterski film, v posebni luči. Spričo dejstva, da amaterski film nima lastne distribucijske mreže in da amaterji pogosto nimajo priložnosti gledati

amaterskih filmov iz drugih okolij, se samo po sebi vsiljuje vprašanje, iz kakšnih pobud, po kakšnih vplivih in v okviru katerih „estetik“ oblikujejo amaterji svoje umetniške stvaritve. Možni odgovori so: okolje, dediščina, filmski spored v kinematografih in na TV, kinoteka, literatura. Toda na dvanajstem Mafafu so nase opozarjali avtorji, ki so v prvih letih festivala hodili v malo šolo in niso nikoli gledali filmov Karpa Godine, Lordana Zafranovića, Aleksandra Stasenka in drugih, pa vendar, kot da njihovi filmi logično vzdržujejo kontinuiteto od Hladnika in Pansinija prek beogradskega Kino kluba in Martinca ter Gotovca in Petka do Francija Slaka. Pojasniti ta pojav je težko, ni pa nemogoče. Posebej še, če upoštevamo, da sorodni filmi nastajajo pri avtorjih v različnih okoljih. Gre torej za pojav, ki je zunaj sfere slehernega voluntarizma, pragmatičnosti, namenskosti. Gre za neko doživetje filma, ki je relevantno prav zaradi kontinuitete, ki jo amaterski film vsakič znova izpričuje. Imenujemo to občutenje filma — prevladujočo senzibiliteto jugoslovanskega amaterskega filma; njene značilnosti so ekspresivnost izraza, fiksacija na predmet avtorjevega zanimanja, insistiranje pri detajlu v okviru celovitosti prizora ter, seveda, mozaična gradnja, katere „sporočilo“ je v samem oblikovanju atmosfere. Itd., seveda!

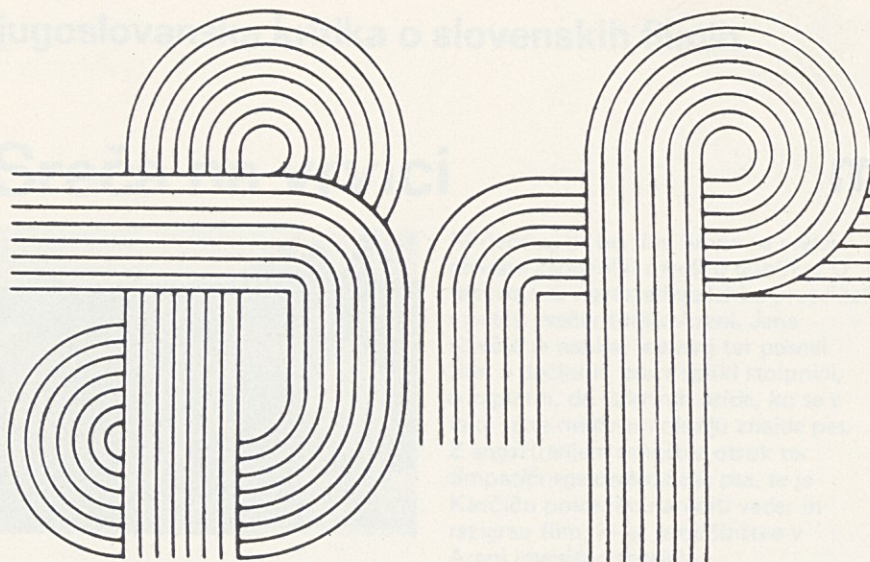
Takšno senzibiliteto Mafaf oz. njegova žirija odkriva, razlaga in nagraduje malone že dvanajst let. Ne gre torej za nagnjenje k eksperimentu, kot Mafafu očitajo nekateri nezadovoljni amaterji, pač pa za vzdrževanje kontinuitete določene senzibilitete jugoslovanskega alternativnega filma.

Letošnji festival medklubskega in avtorskega filma je bolj kot v prej-

šnjih letih ponudil različnost pojmovanj, kaj amaterski film je, oziroma kaj naj bi bil. Nemara najizrazitejša je bila smer, ki je v amaterski različici ponujala „naročene“ filme iz različnih, zlasti manjših okolij. V teh delih so amaterji v slogu dopisnikov tv dnevnika, seveda pa v daljšem časovnem razmahu, beležili pomembne družbeno-politične dogodke v svoji okolici. Med njimi so dobile pomembno mesto tudi teme iz NOB, oziroma zapisi o prispevku posameznih krajev osvoboditvi. Usmeritev je sociološko zanimiva in ne vidim razloga, zakaj na nekem festivalu ne bi predvajali tudi takšnih filmov, vendar pa v okviru Mafafa, torej avtorskega festivala, filmi, ki posnemajo profesionalno kinematografijo, niso mogli odmevati.

Preprosto, preveč brezosebni so bili! Tudi stanje v filmski animaciji je zaskrbljujoče. Bilo je okoli deset animiranih filmov, od risanke do lutke, ki pa ne tehnično ne animacijsko ne izpovedno niso zaslužili pozornosti. Obdobje Štajnbaherja in Marinčka nima naslednikov. Tudi igrani film je vse bolj pod vplivom profesionalne proizvodnje. Tako fabulativno kot dramaturško. Po nekaj letih se spet pojavlja intriga kot dramaturški vzvod, kar seveda terja drugačne rešitve in odvrča amaterje od ekspresivnosti kamere, oblikovanja atmosfere, metaforike itn. Ostanejo torej še filmi, ki jih običajno imenujemo „žanr“ in v katerih je nasploh največ avtorskega, resničnega amaterskega duha. S pripombo seveda, da žanrskih filmov ne jemljemo ozko, marveč da v to kategorijo uvrščamo tako nekatere filme z igralci kot filme, ki bi jih lahko imenovali tudi dokumentarne.

Ne glede na nagrade je bil letošnji festival v znamenju štirih avtorjev, ki so tudi med nagrajenci: Ivana



Obrenova, Dragiše Krstića, Arturja Hofmana in Zdenka Mihaljevića. Štiri popolnoma različne ustvarjalne osebnosti združuje želja po iskanju avtentičnih rešitev, takšnih torej, ki bi jih težko označili za poljubne. Navidezna neobveznost v celovečernem(!) filmu „76–77“ Mihajla Krstića — sestavlja ga deset epizod iz avtorjevega življenja v letu dni — razkriva trdno organizacijo gradiva, sproščenost duha, radost odkrivanja sveta v objektivu kamere. Nikakršne podložnosti pisanim filmskim zakonom ni v tem vpraševanju o lastnem življenju, nikakršnega sprenevedanja in iskanja lažne poetičnosti. Njegov film je preprosto — poetičen. Resničen, vsakdanji, kot nekaj, kar je dolgo v nas, pa smo pozabili odkriti. In katere teme zanimajo Krstića? To so: Avtoportret, Ženin rojstni dan, Prvo srečanje s tonsko kamero, Potovanje na morje, Kaj se pripeti kokošim na morju, Gledanje televizije itd. Življenje torej . . .

Njegovo nasprotje je Ivan Obrenov s filmom „Izdih“. Ves se upira danosti sveta, ves je v metafizičnem iskanju smiselnega bivanja, ponuja nam eno najlepših doživetij z dvema nekajminutnima kadroma človekovega obraza, ki pije kokakolo. Med obema kadroma Obrenov montira sekvenco: dekle v burnem dogajanju predvojnega antisemitizma. Dolžina obeh kadrov kot da ponuja odgovore tudi na vprašanja, ki jih avtor ne zastavlja.

Posebno mesto v našem amaterskem filmu zasluži Mihaljevićev „In memoriam“. Nastal je ob smrti prijateljice. Avtor je izbral sila preprosto, čelo dvomljivo gradivo: njeno sliko, njeno, zdaj prazno sobo, nekdanje otroške igrače in, seveda različna bolj nevtralna okolja, ki jim

je nekdaj pripadala. Njegov film je pravo mojstrstvo za pravo mero, redko videna lirika o minevanju.

Prvonaagrajeni avtor Artur Hofman preseneča predvsem z izredno organizacijo gradiva v svojih filmih. Opazovalca, ki ima toliko občutka za detajl v okviru prizora, za njegovo mesto v montaži, le redko srečamo. Kar pa gre za mladega avtorja, lahko upravičeno pričakujemo njegov nadaljnji razvoj.

Prostor nam seveda ne dopušča, da bi podrobneje osvetlili več filmov, prav pa je, da spregovorimo tudi o slovenskem amaterskem filmu. Tri težnje so prevladovala na Mafafu. Koprška s Stanko Bergoč in Radovanom Čokom in njej nasprotna, ki jo najbolj opredeljujeta že naslova dveh radomeljskih filmov: „Od zrna do kruha“ in „Dogodivščine na trimski stezi“. Tretja smer, ki jo zastopata filma „Mrtva jama“ Vladimirja Batista iz Kopra in „Stročnica“ Jožeta Perka ter Draga Pečka (FK Tržič), je nemara najizrazitejša v iskateljskem slovenskem amaterskem filmu v zadnjih petnajstih letih (od Vinka Rozmana prek Naška Križnarja do Tomaža Kralja). Gre za smer, ki organsko raste iz duhovne problematike slovenske kulturne dediščine. V osnovi je literarna, ker izhaja iz filozofske problematike, avtorji pa jo nadgrajujejo z dovolj izrazito ekspresivnostjo slike. Ta smer, samosvoja v jugoslovanskem okviru, vselej vzbuja pozornost, razen seveda v primerih, ko avtorji uporabljajo za simbole in metafore preveč znane iz izrabljene motive.

Nedvomno ima slovenski amaterski film zdaj presenetljivo število ustvarjalcev, ki izražajo jasno željo po avtorskem filmu, vprašanje pa je, ali in

koliko njihovo delo lastni organizaciji in v širši javnosti naleti na odmevnost in pospešuje njihova iskanja. Zdi se, da so nekatera okolja za to plodnejša. Kako naj si sicer razlagamo, dasso ob Beogradu, Splitu in Skopju postali središče avtorskega amaterskega filma Koper, Osijek, Omoljica, Leskovac in še nekateri kraji, ki jih na kulturološkem zemljevidu označujemo z belimi lisami.

intervju

Filmska politika ni le stvar posvečenih

Govori Mitja Rotovnik,
član Izvršnega odbora predsedstva
republiške konference SZDL Slovenije



*„Sodoben je lahko le film,
ki to življenje,
to našo stvarnost
(tudi zgodovino kot njen sestavni del),
revolucionira . . .“*

Ekran

Pričnimo z letošnjim Puljem. Kot je znano, ste bili član festivalske žirije, katere odločitve so bile, predvsem kar zadeva glavne nagrade, sprejete po (nekajkrat tudi zelo tesnem izidu glasovanja. V čem je bilo jedro razhajanj, oziroma katere so bile glavne dileme? Ali so kljub vsemu prava dela prejela ustrezna priznanja?

Rotovnik

Le sedem odločitev je žirija 24. FJIF sprejela soglasno, o vseh drugih so odločala glasovanja, in mnogokrat so bile odločitve sprejete res zelo na tesno. Razhajanja v idejno-estetskih afinitetah, opredelitvah in usmeritvah so med člani žirije vsekakor bila, toda tesnim odločitvam je večkrat botrovalo to, da je bil letošnji puljski festival brez velikega, izjemnega filmskega dogodka, zato pa z lepim številom dobrih in tematsko raznovrstnih filmov, ki so bili po kvaliteti zelo izenačeni. V žiriji se je najbolj zapletlo pri proglasitvi najboljšega filma. Veliko zlato Areno je film „Ne nagibaj se ven“ odnesel le z enim glasom večine in to po ure in ure dolgih razpravah, ki so se sukale okoli tega, ali to je ali ni umetniška stvaritev, ki naj se povzpne na zmagovalni podij. Pet članov žirije nas je bilo prepričanih o tem, da film ne more biti zmagovalec, čeprav mu nihče ni odrekel določenih kvalitet, in sicer tako močno prepričanih, da smo po končanem glasovanju (6:5 za) izrabili celo možnosti, ki jo daje pravilnik o nagrajevanju, ter se pismeno odrekli tej odločitvi.

Tako velikega priznanja si ta film v letošnji filmski beri ni zaslužil zaradi vrste razlogov. V cineastičnem smislu ne prinaša skorajda nič novega. Po izboru teme je sicer aktualen, nikakor pa bi ne mogli reči, da je tudi SODOBEN v filozofskem pomenu. „Zdomstvo“ kot svetovni sociološki pojav bo nedvomno še dolgo vabljiva tema za mnoge ustvarjalce. Toda približati se ji bo treba, če nam gre za resnično filmsko stvaritev, na bistveno drugačen način, brez cenene sentimentalizma in enostranskega slikanja tujine, odetega vrhu vsega še v svojevrsten idejni konservatizem, kot je bilo v našem primeru. Če bi delal selekcijo med filmi, ki so obravnavali zdomstvo, potem moram priznati, da sta bila druga dva („Nori dnevi“ in „Metež“) mnogo bolj prepričljivi filmski izpovedi.

O drugih odločitvah le to: tudi „Hajka“ bi se lahko našla med zmagovalci, pa se je morala „zadovoljiti“ z zlatom za režijo. Ob letošnji bogati žetvi filmov z aktualno vsebino oz. obrnjenosti ustvarjalcev k aktualnim

temam so se člani žirije nekje globoko v svoji podzavesti dobesedno bali, da bi s svojimi odločitvami tega novega in prepotrebnege vetra v jugoslovanski kinematografiji ne izrazili in ne podprli dovolj. S tem nikakor nočem trditi, da „Hajka“ nima elementov sodobnega filma, menim le, da jo „Akcija stadion“ v tem smislu vendarle prekaša. Velika bronasta nagrada „Ljubezenskemu življenju Budimira Trajkoviča“ dokazuje predvsem to, da žirija ni nasedla svojevrstnemu navijaškemu vzdušju, ki se je razvilo okrog arene o filmu „Posebna vzgoja“. „Posebna vzgoja“ je resnično velik debutantski režiserski dosežek, žal sicer pa je scenaristična podlaga konfuzna. Res škoda, da film, ki je npr. dal na tem festivalu eno najlepših in z globokim humanizmom prežetih osebnosti, kakršna je miličnik, ki ga je izvrstno odigral Ljubiša Samardžić, ni bil uspešen tudi kot celota.

Kakorkoli že, tematska preusmeritev filmske proizvodnje v minulem letu je po svoje botrovala in hkrati zavezala žirijo. Njene odločitve to izražajo, in mislim, da je tako prav. Ali je žirija s tako usmeritvijo zanemarila estetično filma? Mislim, da je ni, saj je bilo v tem smislu zelo malo novega. Pravzaprav bi v ta okvir lahko uvrstili le „Beštije“. In o tem filmu je žirija imela dobro mnenje. Kljub nekaterim, po mojem upravičenim pripombam mu je bila zelo naklonjena, vprašanje je le, ali je z nagrado režiserju, snemalcu in komponistu to tudi dovolj izrazila.

Ekran

Ali menite — po neposredni izkušnji člana žirije — da so občasni glasovi v prid ukinitvi tekmovalnega značaja puljskega festivala upravičeni, oziroma ali sedanji sistem žiriranja in nagrajevanja filmskih del predstavlja dejansko družbeno verifikacijo enoletne filmske ustvarjalnosti ter jo tudi ustrezno stimulira?

Rotovnik

Letošnji filmski festival v Pulju naj bo ponovno priložnost tudi za kritični pogled na sistem nagrad, ki se podeljujejo najboljšim kolektivnim in posamičnim filmskim stvaritvam. V dosedanem opredeljevanju do nagrajevanja v Pulju smo se lahko srečali s tremi poglavitnimi mnenji oziroma kritičnimi pripombami. Najbolj radikalno je stališče, da naj bi se nagrade v Pulju popolnoma ukinile, in to zaradi nenehno navzoče težnje po upoštevanju republiško-pokrajinskega ključa; zaradi zakulisnih iger, manipuliranja in pritiskov filmskih podjetniških struktur; zaradi značaja festivala, ki bi ga bilo treba modernizirati in ki zaradi sedanjega sistema nagrad nenehno nosi potencialno nevarnost, da se spremeni v športno dirko, namesto da je to pošten, delovni pregled filmske proizvodnje v minulem letu in z vsemi vsebinsko ustreznimi dogodki; pa spet zaradi znanih težav pri objektivnem vrednotenju filmske stvaritve, s katerimi se srečuje vsaka žirija. ltd., itd.

Drugo, prav zdaj veljavno, je stališče delegatov sveta filmskega festivala v Pulju, ki se zavzemajo za ohranitev sedanjega sistema nagrad.

Tretje stališče se zavzema za ohranitev uradnega nagrajevanja, vendar za spremembo sedanjega sistema nagrad. To stališče izhaja iz spoznanja, da je kljub ostri kritiki nagrajevanja in razglašanja najboljših v Pulju vsako leto več subjektov — od filmskih kritikov do raznih uredništev, ki podeljujejo najrazličnejše nagrade in delajo izbore najboljših. Upošteva pa tudi dejstvo, da večinsko mnenje za zdaj ni naklonjeno ukinitvi uradnih nagrad in da bodo o tem zagotovo še dolgo razpravljali in se nemali boji mnenj.

Ne glede na to, pa že zdaj ne bi bilo več smotno ohranjati sedanjega togega in preživelega sistema nagrad; v mislih imam predvsem razporejanje le-teh po vzoru športnih nagrad — na zlate, srebrne in bronaste arene; žirija spričo kriterijev, ki jih uveljavlja togi pravilnik o nagradah, ne more dajati odločitev, ki bi res najbolj ustrezale. Medtem ko je v športu razdelitev nagrad glede na vrednost treh žlahtnih kovin mogoča in upravičena, saj se da večina rezultatov popolnoma natančno izmeriti, je ohranjanje tega modela v vrednotenju umetnosti preživevalo, da ne rečem nesprejemljivo. Naj ugotovim, da so tu kriteriji za vrednotenje vendarle popolnoma drugačni, pač glede na kompleks težav pri idejno-estetskem ocenjevanju umetniških stvaritev. Medtem ko neka žirija lahko sprejme in utemelji svojo odločitev o najboljšem ali najboljših filmskih delih, pa je nikar ne silimo še k temu, da mora (v tradicionalno skopem času, ki ga ima običajno na voljo) svoje odločitve dobesedno meriti z meterskim trakom in jih nato obarvati z razpoložljivimi otenki žlahtnih kovin. Kriteriji v umetnosti vendar niso športna stoparica ali pa lestvica nogometnega prvenstva.

Poslovimo se zato od sedanjega sistema nagrajevanja in uveljavimo le po eno ali izjemno dve enakovredni veliki areni (ki sta lahko sicer tudi zlati) za najboljši film, za režijo, scenarij, kamero in igralske dosežke. Žirija naj se sama odloči, ali bo podelila le eno ali obe veliki areni. S tako odločitvijo bi se nekoliko zmanjšal „fond“ nagrad, kar pa bi le dvignilo njihovo ceno in hkrati zaježilo inflacijo nagrajevanja, ki se ji, žal, tudi filmska umetnost ni zmoгла izogniti (v mislih imam pojav filmske festivalomanije v SFRJ).

Družbene verifikacije enoletne filmske ustvarjalnosti nikoli ne bo opravila nobena žirija — to je lahko le skupno delo filmske kritike, filmske estetike, družbenopolitičnega in idejnega vrednotenja oz. ocenjevanja s strani množice samoupravnih teles na področju filmskega delovanja, skratka, organizirane družbe, ki vodi in oblikuje kulturno politiko dosledno na samoupravnih načelih.

Žirija pri tem vsekakor lahko ima pomembno vlogo, zlasti še, če svoje delo dosledno opre na kriterije umetniške kvalitete, lahko pa njenemu delu botrujejo tudi hude zmote in je krivična. Kakršnikoli že so rezultati dela žirije, nekako vendarle imajo nad vse pomembno vlogo. Žirija je navsezadnje po republikah in pokrajinah samoupravno oblikovano strokovno telo, ki se mora v določenem trenutku zelo konkretno odločiti. S tem sta podani tudi osnova pa celo zagon za nadaljnjo idejno estetsko diferenciacijo in brušenje sem in tja še zelo zameglenih kriterijev. Samo spomnimo se, koliko je o odločitvah puljske žirije vsako leto prelitega črnila! In če je bilo to črnilo porabljeno za pošteno polemiko, če je šlo za načelno idejno-estetsko diferenciacijo, je že veliko storjenega. Bistveno je, da se odločitvam uradne žirije ne daje prizvoka zadnje besede. Glejmo nanje kot na člen v verigi idejnoestetskega vrednotenja filmske proizvodnje. Kot je vprašljiva podelitev zlate arene filmu „Ne nagibaj se ven“, ni n. pr. nič manj vprašljiva tudi odločitev žirije jugoslovanske filmske kritike, da je najboljši film „Posebna vzgoja“. Pokazalo pa se je že, da sta obe odločitvi, vsaka po svoje, prispevali prav k tistemu, o čemer sprašujete.

V prizadevanjih za čim bolj objektivno ovrednotenje filmov s strani uradne žirije je vreden razmisleka tudi predlog, da nagrade v Pulju ne bi smele imeti avtomatičnega vpliva na pridobitev premije oziroma stimulacija za nagrajeni film v nekaterih matičnih republiških oziroma

pokrajinskih kulturnih skupnostih (kulturna skupnost Slovenije je izjema). Sklepi o ustreznih stimulacijah naj postanejo izključno stvar organov teh skupnosti v vseh republikah in ne le v nekaterih. Le-ti vsekakor lahko nagrado v Pulju uvrstijo med argumente, da so določen filmski projekt finančno posebej stimulira. Z vso pravico pa lahko puljsko nagrado tudi popolnoma obidejo, zlasti če menijo, da se žirija ni odločila pravilno.

S takšno usmeritvijo bi nedvomno ustvarili mnogo čistejši prostor za delovanje uradne žirije na puljskem festivalu, njene člane pa osvobodili vsakršnega pritiska, da je njihovo odločanje in glasovanje *via facti* hkrati tudi razporejanje več sto starih milijonov, ki jih je združeno delo namenilo filmu.

Ekran

Kako torej v celoti ocenjujete na letošnjem festivalu prikazano jugoslovansko filmsko bero in še posebej slovenski delež?

Rotovnik

Pridružujem se tistim, ki ocenjujejo, da gredo stvari na bolje. Prava renesansa filma, če letošnji puljski festival primerjamo z lanskoletnim, toda še vedno majhen korak glede na naše najbolj revolucionarne predstave o sodobnem filmu, o filmu v družbi, ki uveljavlja enega najradikalnejših projektov človekove dezalienacije in njegove reintegracije. In če se otresemo iluzije, da je na tej poti mogoče delati velike korake ali celo velike skoke, potem nas tudi ta, rekel sem – majhen korak, že lahko ohrabri. Kaj nam torej zapušča letošnja filmska bera? Povedali smo že, da pomembno tematsko preusmeritev k aktualnosti, k raznovrstnim temam iz našega življenja. Potem sta tu že omenjeni filmski kreaciji na temo iz NOB, ki sta v rehabilitaciji našega, v zadnjem obdobju močno deformiranega partizanskega filma naredili pomembno dejanje. Še posebej me je razveselil prodor novih mladih moči, ki so jugoslovanskemu filmu najavili boljše čase. In končno, treba je reči, da gre za množico filmov, ki jih bodo ljudje ali pa so jih že radi gledali, za filme torej, ki jih v preprostem pogovoru med seboj označujemo kot dobre. Čeprav se je in se ob sedanji filmski proizvodnji veliko govori o tem, da smo dobili sodoben film, pa o preobratu k sodobnosti itd., moram reči, da gre v teh za precejšnjo mero nekritičnosti pa tudi samozadovoljstva. Na žalost tudi med nekaterimi filmskimi kritiki.

Sodoben film namreč še ni tisti, ki je aktualen, ki zajema vsebino ali probleme iz sedanjosti, iz našega življenja. Ne bi se želel spuščati v podobno analizo pojma sodobnosti in utemeljevanja stare resnice, da je sodoben lahko katerikoli film, ne glede na tematiko ali žanr. Podčrtati želim, da predstavlja boj za sodobnost enega pglavitnih ciljev naše filmske politike. Mnogi filmski ustvarjalci pa tudi kritiki to pozabljajo. Vse premalo imajo pred očmi dejstvo, da je ta boj za sodobnost pravzaprav boj zaskaliteto naše filmske proizvodnje. Ni in ne more biti sodobna tista filmska govorica, ki išče svoje varno zatočišče v teoriji odraza, v nekritičnem „lovljenju“ našega življenja na celuloidni trak. Sodoben je lahko le film, ki to življenje, to našo stvarnost (tudi zgodovino kot njen sestavni del) revolucionira, v katerem njegovi ustvarjalci z močjo svoje umetniške izpovedi, kritične obravnave in sporočanja to stvarnost presegajo. Narediti sodoben film pomeni sodelovati v spreminjanju sveta, pomeni nenehno težiti k tistemu, kar je bolj napredno, bolj svobodno in bolj človeško. Pomeni vztrajati v ustvarjanju tega našega časa, ne pa v njegovem podvajanju; pomeni torej nenehno težnjo za anticipacijo osvobodilnih naporov človeka izpod

zgodovinsko pogojenih oblik alienacije pa tudi teh, ki jih na novo proizvaja naš vsakdanjik.

To moram ob letošnji filmski beri posebej podčrtati že zato, da nas evforija navduševanja zaradi teh premikov ne bi zanesla, da ne bi postali nekritični. Pohvalimo se lahko, da smo dobili nekaj filmov, ki bodo našo filmsko umetnost ponesli iz krize, v kateri se je znašla. Nismo še dobili sodobnega filma, toda nastajajo filmi, v katerih dajo posamezni ustvarjalci slutiti, da so v svojih iskateljskih težnjah vse bližje sodobnosti.

Vse to seveda velja tudi za slovenski prispevek letošnji filmski beri. Razen v eni stvari, kjer so nas druge kinematografije prehiteli, in če se izrazim športno, tudi nevarno ogrozile. Medtem ko se je na eni strani uspešno predstavila skupina mladih debutantov, pa je za naše slovenske filmske razmere še vedno značilen svojevrsten strah pred mlajšimi režiserskimi močmi. V ožjih filmskih krogih nekako niso bili sposobni premagati zgrešene predstave o tem, da bodo nenehni popravni izpiti nekatere režiserje, ki niso pokazali nič ali pa zelo malo ustvarjalnih sposobnosti, usposobili, da bodo končno naredili normalen film. To se seveda ne bo zgodilo, ker je pravi film eminentno ustvarjalno dejanje. Šele ko bodo ustrezni strokovni in samoupravni filmski organi zbrali dovolj moči, da se bodo poslovili od neustvarjalnih ljudi okrog filma, bo premagana močna zavira hitrejšemu razvoju naše filmske ustvarjalnosti. Zavedam se, da tega ne bo mogoče brez postavitve oblikovanja celotne filmske politike na samoupravne osnove in na resnično strokovne temelje. Prav to je zdaj predmet intenzivne družbeno-politične akcije, hkrati pa tudi priložnost za nove, mlade moči, ki naj se v proizvodnji filma srečajo s tistimi ustvarjalci vseh generacij, ki so slovenskemu filmu že ustvarili čvrst in neizpodbiten temelj. Povejmo odkrito, da nekaj potencialnih mladih ustvarjalcev vendarle predolgo trka na zaprta vrata in da bi komu od njih že lahko zaupali tudi celovečerni film.

Ekran

Kadrovska problematika slovenske filmske proizvodnje pa tudi celotnega filmskega življenja v naši republici je nedvomno sestavni del širšega sklopa vprašanj. Kako ocenjujete sedanjo stopnjo samoupravne organiziranosti slovenske kinematografije in kakšne so možnosti za ustanovitve, kot so to že storili v sosednji Hrvaški, posebne temeljne skupnosti za film?

Rotovnik

Precej časa smo porabili za to, da smo izdelali zasnovo samoupravne organiziranosti za to področje kulturno-umetniškega delovanja. Veliko delo je s tem opravljeno, pred nami je zdaj obdobje akcije. Šele ta bo potrdila, ali so naše zamisli o novi samoupravni organiziranosti filma in kinematografije dovolj globoke.

Izhodišče vseh sprememb je v tem, da bodo delavci v združenem delu obvladovali in usmerjali tudi ta pomembni segment kulturne politike. Preprosto povedano, filmska politika naj neha biti stvar ozkega kroga posvečenih filmskih delavcev in nekaterih za kulturo zadolženih in prizadevnih družbeno-političnih delavcev; tudi to področje pričenjamo radikalneje podružbljati in organizirati kot sestavino združenega dela. Ključna vprašanja ali, bolje rečeno, naloge, ki jim bomo v akciji morali posvetiti pglavitno pozornost, so: kako dosledno na delegatskih osnovah zagotoviti družbeni vpliv; kako uresničevati in pojmovati svobodno filmsko ustvarjanje; kako zagotavljati neposredne in učinkovite oblike svobodne menjave dela; kako v procese samoupravnega odločanja o programih in razvoju filma ter kinematografije vgraditi strokovno

komponento; kako učinkovito in jedrnatost informirati delovnega človeka o aktualnih problemih in vprašanih filma in kinematografije; kako doseči že več let načrtovan cilj petih celovečernih filmov na leto itd.

Za uspešno uresničevanje vseh teh in mnogih drugih nalog je izrednega pomena samoupravno konstituiranje Viba filma.

Dvodomno zasnovani filmski svet kot najvišji samoupravni organ v tej OZD z zunanjimi delegati, ki niso več le v vlogi predstavnikov družbe in nosilci nekega abstraktnega družbenega interesa, ampak delegati določenih kulturnih skupnosti, določenih OZD, društev, skupnosti, združenj in SZDL, je nedvomno izhodiščna točka podružbljanja filmske politike. Nič manj nista pomembni tudi ustanovitev **programskega sveta** kot veznega, po članih pa interdisciplinarno zasnovanega delovnega telesa filmskega sveta ter **dramaturškega oddelka Viba filma** kot strokovne službe programskega sveta, hkrati pa tudi telesa, ki bo imelo v uresničevanju razvojnega programa scenaristike izredno pomembno kreativno in organizacijsko vlogo. Ko bo pri Vibi ustanovljena tudi **enota kulturne skupnosti**, ki bo na širših osnovah združevala interese uporabnikov z interesi izvajalcev, bo vzpostavljena prava družbena in strokovna osnova za podružbljanje filmske proizvodnje. Vsekakor pa bodo poskusi privatiziranja in „grupašenja“ še zmerom navzoči. O tem si ne delam nobenih iluzij. Toda ustvarjen je nov, družbeno organiziran prostor, v katerem bo soočenje s temi pritiski razvidno in učinkovito. V slovenskem filmu nihče več ne bo mogel ribariti v kalnem oziroma nam za drage denarje prodajati svoje ustvarjalne impotenti. Veliko pričakujem zlasti od idejno-estetskih izhodišč programske usmeritve slovenske filmske proizvodnje in razvojnega programa slovenske scenaristke, ki jih pravkar pripravljamo. Oboje bo akciji, seveda ob prizadevanem uresničevanju vseh odgovornih dejavnikov, dalo natančno opredeljene idejne temelje in prepotrebno strokovnost. Le kaj bi nam koristila vsa družbena prizadevanja za spremembo položaja filma, če se hkrati ne bi začeli načrtno ukvarjati s scenaristko — to rakasto rano slovenske filmske proizvodnje. Samo načrtnost in organiziranost pri razvijanju scenaristke nas bosta privedli iz slepe ulice, v katero je naš film prav zdaj zašel. In še to bi rad posebej poudaril: naj nam ne bo žal denarja, ki ga namenjamo za razvoj scenaristke. Vanjo je treba vlagati, če si želimo rezultatov. Naredimo kaj tudi za usposabljanje potencialnih scenaristov. Ugotavljam namreč, da bi mnogi naši nadarjeni književniki in pisci lahko izdelovali kvalitetne scenarije, če bi bolj obvladali zakonitosti pisanja za film in če bi se, seveda, povezovali v ustvarjalne teme.

Drugi sklop samoupravnega organiziranja predstavlja ustanovitev **posebne republiške interesne skupnosti za film in kinematografijo** ter **temeljnih skupnosti za film in kinematografijo** v okviru občinskih kulturnih skupnosti. Za ustanovitev posebne interesne skupnosti republike je ustrezna dopolnitev zakona o kulturnih skupnostih šele v pripravi, medtem ko za temeljne skupnosti ni nobenega razloga, da jih vsaj v Ljubljani, Celju, Mariboru, Kopru, Novi Gorici in še kje ne bi takoj ustanovili. Temeljne skupnosti naj bi v zboru izvajalcev povezovali delegate kinematografov, filmskih gledališč, amaterskega filmskega snovanja, samostojne filmske delavce itd. ter uresničevale svobodno menjavo dela z delegati uporabnikov. Vsekakor bi bila ena temeljnih nalog teh skupnosti tudi skrb za oblikovanje nacionalnega filmskega programa, katerega stična točka bo postala na delegatskih osnovah uresničena svobodna menjava dela v posebni republiški interesni skupnosti za film in kinematografijo.

Ekran

Zdi se, da izhaja marsikatera težava zlasti reproduktivne kinematografije iz dejstva, da ji je sicer priznan status dejavnosti posebnega družbenega pomena, vendar pa je še vse preveč neposredno podvržena tržnim zakonitostim, kar bistveno ovira razvoj samoupravnih odnosov na eni strani, na drugi pa takšno stanje naravnost spodbuja bohotenje tehnomanazerske logike, različnih privatizacij itd.

Rotovnik

Še vedno sem prepričan, da je bila narejena huda napaka, ko je bila reproduktivna kinematografija skorajda v celoti prepuščena tržnim zakonitostim. Poseben družbeni pomen in tržne zakonitosti brez posebne materialne podpore preprosto ne gredo skupaj.

Da se je kinematograf obdržal, je moral v ogorčen boj za dohodek, ker pa se z dobrim in kvalitetnim filmom ni dalo zaslužiti, je njegovo mesto vse bolj prevzemal film dvomljivih idejnih in estetskih vrednosti. Človek se zgrozi ob tem, kako so se mnogi naši kinematografi spremenili v divji zapad, učilnice nasilje in podobno.

Menim, da je napočil čas, da se pričnemo resneje ukvarjati tudi s problemi kinematografije in distribucije. Programiranje enih in drugih mora postati sestavni del programiranja v kulturnih skupnostih. Treba bo uveljaviti nove organizacijske prijeme in na samoupravnih osnovah povezati tudi kinematografijo. Vsekakor pa je bistvo, da kinematografiji zagotovimo hitrejši razvoj in jo še bolj povežemo z domačo filmsko proizvodnjo.

Ekran

Storjeni so bili tudi prvi koraki na področju sodelovanja med filmom in televizijo. Kaj si lahko od tega sodelovanja obetamo in v kateri smeri naj bi potekalo?

Rotovnik

Zadnja stopnja sodelovanja med filmom in televizijo že predstavlja enega največjih dosežkov v prizadevanjih za združevanje dela in sredstev v slovenski kulturi. Prepričan sem, da se nam bo to osredotočenje ustvarjalnih sil, kadrov in tehnične baze močno obrestovalo, saj smo na dobri poti, da s skupnimi moči zgradimo močan filmsko-televizijski center. Velikega pomena je, da se med na novo ustanovljenim dramaturškim oddelkom Viba filma in dramaturškim oddelkom na televiziji razvije čim tesnejše sodelovanje v vseh pogledih. Naš cilj naj bo enoten in usklajen program slovenske filmske proizvodnje, ki bo imel spričo specifičnosti medija dvoje krakov. Sodelovanje pa bo popolnejše, če bomo skupaj načrtovali tudi kadrovsko politiko.

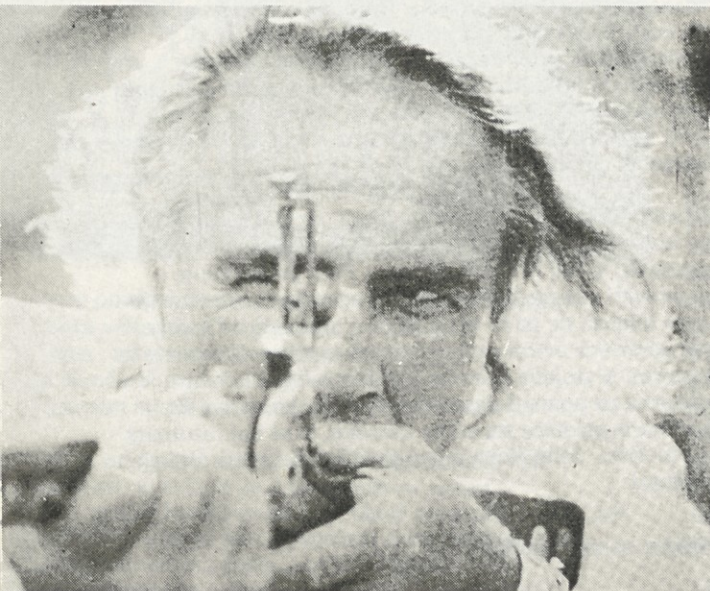
Ekran

Hvala.

Dvoboj v Missouriju

(The Missouri breaks)

režija: Arthur Penn
 scenarij: Thomas Mc Guane
 kamera: Michael Butler
 glasba: John Williams
 glavne vloge: Marlon Brando, Jack Nicholson, Kathleen Lloyd, Randy Quaid, Frederic Forrest
 proizvodnja: ZDA, 1975, United Artists
 jugoslovanska distribucija: Kinematografi, Zagreb



Fabulativni okvir Pennovega filma ni na prvi pogled v ničemer različen od uveljavljene sheme tradicionalnega ameriškega vesterna: bogat rančer — vdovec z lepo hčerko, kraja živine kot vzrok za najetje regulatorja (profesionalnega ubijalca), sosedovanje z mladim (seveda simpatičnim) priseljencem sumljive preteklosti, ljubezenska idila med mladima, obvezen konflikt in končni obračun. Toda to je praktično tudi vse kar ima Pennov filmski izdelek skupnega z vesternom a la J. Ford, F. Zinneman, J. Sturges, J. Huston itd.

V mehko rjavo poslikanem, naravnem dekorju Montane (očitna aluzija na fordovsko romantiziranje starega Zahoda) Penn prepušča protagoniste vražji in neusmiljeni igri življenja, ljubezni in smrti v vsej njihovi dialektični prepletenosti, pri čemer pa ni Usoda tista, ki bi determinirala pravila igre temveč je to prej Naključje, ki vključujoč vse družbene, socialne in psihološke komponentne usmerja zaplet, razplet in dokončanje filmske iluzije o nekem, nekoč takšnem in takšnem prebivanju.

„Regulator“ (Brando) se hedonistično prepušča svojim voveyuskim, sado-mazohističnim igram, katerih višek ni hladnokrvno ubijanje ljudi in živali, temveč erotiziran odnos s kobilo, ki ima oči Kleopatre in usta Salome.

Rančerjeva hči (Kathleen Lloyd), sicer tradicionalistično poosebljenje vsakršnih čednosti, se gre svobodno ljubezen z nekdanjim poštnim roparjem, sedaj pa farmarjem in občasnim konjskim tatom (Nicholson), ki pa se gre hkrati tudi pravičnika. Srednje bogati rančer (Quaid) se gre brezobzirno zgodovinsko, kolonizatorsko igro četudi se mu zaradi omejene ekonomske moči ni nadejati končnega uspeha.

Prikazovanje igranja igre vselej nujno vodi v stilizacijo, ki pa jo Penn občasno spretno

„redči“ z odmiki ali v poetiziranje (doslej v tem žanru še ne videni ljubezenski prizori), ali pa v skrajno naturalistično rekonstruirano prikazovanje pionirskega življenja.

V Pennovem režijskem postopku gre za zavestno razslojevanje celovitosti in enotnosti klasičnega dramskega reda ter za vzpostavljanje izrazito odprte filmsko-dramaturške strukture, ki dejansko pogojuje, oziroma zagotavlja stilno enotnost celotnega izdelka v vseh njegovih plasteh.

Sašo Schrott

Pogovor z Arthurom Pennom

Kaj se je pravzaprav dogajalo z vami v letih med 1970 — 1973?

Da, dolga doba so tri leta. Čisto nič nisem delal, ne v gledališču, ne na televiziji, ne pri filmu. Le pri snemanju Olimpijskih iger v Tokiju leta 1972 sem nekaj malega sodeloval. Bil sem v veliki krizi, pravzaprav sem izgubil identiteto. Zapustil sem stranko in izgubil tudi samega sebe. Tri leta nisem počel tistega, kar me sicer zanima, kar mi ugaja.

Kako pa je vplival na vas uspeh filma BONNIE IN CLYDE in VELIKI MALI ČLOVEK?

Oh, saj film VELIKI MALI ČLOVEK pravzaprav v Združenih državah ni imel tolikšnega uspeha kot v Evropi in še posebno v Franciji. Šele po uspehu zunaj, je imel film večji obisk doma. Sicer pa je bila moja kriza popolnoma osebna in o njej ne bi govoril. Verjetno bom nekoč o tem posnel kakšen film.

Ste zelo želeli snemati film DVOBOJ V MISSOURIJU?

Ne, sploh ne. Vse je bilo golo naključje, pravzaprav trgovina z imeni kot je v Hollywoodu že običaj. Vsi trije, jaz, Marlon Brando in Jack Nicholson smo skupaj ugotovili, da je knjiga sicer dobra, da pa snov ni za film. Vendar smo potem pristali na snemanje po sistemu „ker sta druga dva pristala“. Moram reči, da to ni nikakršen motiv za snemanje filma, da smo se vsi sicer medsebojno spoštovali, se pogovarjali o izboljšavi scenarija in utemeljitvi oseb, a film je bil posnet brez prave strasti, čeprav smo dali vsi vse od sebe.

Kako ste se ujeli s scenaristom Thomasom McGuanom?

Prav rad sodelujem z njim. Vendar pa se je tudi pri tem filmu ponovila usoda POBEGA. Rok za izdelavo scenarija in snemalne knjige je bil prekratek, ker McGuana nekaj časa ni bilo v Združenih državah. Producenti so bili prepričani, da se bo vse uredilo med snemanjem samim. Film sem snemal iz treh vzrokov: želel sem snemati film z Brandom in Nicholsonom, potreboval sem denar in prav tako sem si silno želel snemati v Montani, kjer sem že snemal MALEGA VELIKEGA ČLOVEKA.

Ste zadovoljni z zadnjo verzijo zaključka?

Niti njamanj. Še dobro, da tale pogovor ne bo objavljen v kakšnem večjem ameriškem časopisu, sicer bi me Združenje scenaristov ubilo. Po prvotni verziji naj bi se glavna junaka srečala le enkrat v celem filmu. Za producente pa je bilo to dejstvo nevzdržno pri dveh tako velikih imenih kot sta Brando in Nicholson. Seveda je bilo treba srečanja pomnožiti in jih tudi dramaturško utemeljiti. Imeli smo velike težave in priznam, da sta tu igralca veliko prispevala. Prav tako sta imela, še posebno Brando, veliko idej glede oblek in načina življenja v svoji vlogi.

Brando zasnuje svojo vlogo bolj intuitivno, s stališča vizualizacije, pri čemer si je prav v tem filmu pomagal s preoblačenjem. Nicholson pa je dosegel enotnost in prave razmere v njegovi filmski „bandi“ tako, da je s soigralci preživel ves čas, tudi izven snemanja. Nicholson je bolj racionalen, mora imeti trdno osnovo in šele potem se prepusti svojemu instinktu. Brando pa nič ne predvidi v naprej, oblikuje sproti, glede na sliko prostora in situacije v kateri se nahaja. Oba sta bila odlična in nisem imel z njima nobenih težav. Zato me tudi jezi, da pišejo take nesramnosti, še zlasti o Brandu. Sicer

pa, če bi tiste novinarje samo videli, kako so se obnašali, ko so prišli na snemanje. Nekateri nimajo prav sramotno nobenega pojma o stvareh.

Se vam zdi, da ste tudi s filmom DVOBOJ V MISSOURIJU nelagodno drezili v ameriško publiko, kar je imelo za posledico, da je bil na sporedu prav kratek čas?

V zvezi s tem moram najprej poudariti, da ameriški gledalci sploh niso navajeni gledati film brez velike finalne scene revolverskega dvoboja. Na drugi strani se mi zdi, da bodo film veliko bolje razumeli v Evropi kot v Ameriki tudi zato, ker ima Evropa dobro v zavesti, kaj pomeni kolonizacija. Pri nas pa mislijo, da je širjenje lastnega vpliva nekaj zelo dobrega. Mislim, da je film THE MISSOURI BREAKS pokazal Amerikancem njihov lastni obraz, ki ga sicer ne marajo videti in priznati.

Mislim, da je v filmu bistvena misel, da pride v času vsake kolonizacije trenutek, ko je treba postaviti nek sistem zakonov, ki naj bi ščitil lastnino. Film pripoveduje o zgodovini nekega Zahoda, ko se nenadoma vzpostavijo novi diktati, ne da bi se na to prej opozorilo. To dejanje pa seveda avtomatsko potegne za seboj razmejitve in nasproti si stoječa ozemlja. Takšen pristop k žanru vesterna pa pomeni danes skoraj svetoskrunstvo. Za kritiko in gledalce sta edina človeka, ki se kaj razumeta na to zvrst, John Ford in Andrew Sarris (kritik Village Voicea).

Kakšni so vaši načrti?

Še vedno sem eden od moderatorjev v Actor' s studiu, sicer pa pripravljam tudi dva scenarija ponovno z ženskim likom v ospredju iz Apalaškega pogorja in upor v Atiškem zaporu. Na vsak način pa moram zapustiti hollywoodske studije, ker je tu način dela za moje sledenje resnici in strastnemu ustvarjanju nevzdržen.

prev. N. M.

Grdi, umazani in hudobni

(*Brutti, sporchi, cattivi*)

režija: *Ettore Scola*
 scenarij: *Ruggero Maccari, Ettore Scola*
 kamera: *Dario di Palma*
 glasba: *Armando Travaoli*
 glavne vloge: *Nino Manfredi, Francesco Anniballi, Maria Bosco, Giselda Castrini, Alfredo d' Ippolito*
 proizvodnja: *ITALIJA, 1975, Compagnia Cinematografica Champion S. p. A. Roma*
 jugoslovanska distribucija: *Jadran film, Zagreb*

Petinštridesetletni italijanski režiser Ettore Scola je v dobrih 12 letih posnel ravno ducat filmov in bil pri tem še pogosto scenarist Dinu Risiju, toda kot kaže, to ni nikakršen razlog, da ga beograjska publika na letošnjem Festu ne bi doživela kot „odkritje“. Podobno kot leto prej francoska kritika — ta se zagotovo ne more pritoževati, da ni na tekočem — ko jo je prevzel Scolin film Tako smo se ljubili (*C'eravamo tanto amati*). Ta izkušnja je bila za Francoze dovolj, da so Scola na letošnjem festivalu v Cannesu, kjer so vrteli njegov film Poseben dan (*Una giornata particolare*), sprejeli kot pravo „zvezdo“ in kandidata za nagrado. V tej površni in kvazi-filmografiji velja morda omeniti še to, da je Scola s svojimi prijatelji — Bertolluccijem, Monnicelijem in Bellochijem nedavno posnel filmsko

pričevanje o Pasolinijevi smrti Molk je sokrivda (*Silenzio e complicita*).

Grobi, umazani, hudobni (*Brutti, sporchi, cattivi*) so na „prvi pogled“ osupljivi, frapantni in skoraj škandalozni. V dvojnem smislu: najprej ko s sarkastično, s črnim humorjem nabito uprizoritvijo najnižjega družbenega sloja, imenovanega tudi pod ali lumpenproletariat, sprevrnejo v tradiciji italijanskega filma ustaljeno, že označno podobo (*image de marque*) revežev in malih lumpov vseh vrst (običajno prikazanih z nekakšnim sočutnim idealizmom) ter tako učinkujejo kot parodija neorealizma. Drugi učinek „škandaloznega“ bi izviral od tod, da je Scola te ne dobre ne slabe „žrtve kapitalističnega sistema“



prikazal povsem neobremenjene z razredno zavestjo, kot neke vrste tujek ali privesek v dialektiki razredne reprezentacije razdeljenih vlog, ter tako razočaral pričakovanja očaranosti z militantnim ali vsaj „močno političnim filmom“.

Uspeh za podvojeni učinek osupljivosti dolguje film komičnosti, ki si jo je znal privoščiti na račun bade — vendar komičnosti, ki je daleč od proizvodnje „nedolžnih šal“, kjer bi bila dejanskost bede nevtralizirana s pomirljivo zabavo. Beda, kot je v figurah lumpenproletarcev prikazana v svojem „rezervatu“, barakarskem naselju na griču, v ozadju katerega stoji kupola rimske cerkve Sv. Petra (značaj izolacije je podkrepljen z metaforo otroškega vrtca, obdanega z žično ograjo) — ta beda v komični uprizoritvi samo še pridobi v svoji naturalističnosti, ker je komedija gradila svojo dramaturgijo prav iz zmesi „nатурne“ omejenosti lumpenproletarske zavesti. Gradila tako, da te omejenosti ni opravičevala s poceni obrazcem „socialnih krivic“, marveč se je nanjo obesila z vsem repertoarjem svojih gagov, domislic, pretiravanj in karikiranj. Tako je postala veliko bolj obešenjaška kot sami lumpenproletarci in zdi se, da se je ravno s tem „eksczesom“ v največji meri izognila slikanju „avtentične podobe“ tega družbenega sloja, da bi z „deformirano podobo“ vznemirila tisto percepcijo ki v njej ni videla vloge, kakršno je namenila bedi v sistemu kapitalistične produkcije — njene nesrečne žrtve.

Komedija je lahko s takim uspehom slekla bedo do spodnjic, ker je v njenem ambientu namestila igro celotnega mehanizma meščanske družbe. Filmsko dogajanje z vsemi svojimi liki — na čelu z Giacintom (Nino Manfredi), terorističnim šefom številne družine, katere člani se skušajo na vse načine dokopati do njegovega milijona — deluje kot sarkastična repriza vseh silnic in pojavov meščanskega sistema: družbene in družinske hierarhije, potegovanja za dediščino, sumljivih aktivnosti (od izkoriščanja neproduktivne starosti do prostitucije). Vse dejavnosti torej (skupaj s spolnostjo, seveda), ki bi v okviru meščanske reprezentacije omogočale dramo, so tu prikazane v svoji „grobi, umazani, hudobni“ obliki, karikirane in izsmejane. In ni naključje, da ravno v „elementu“ — barakarjih, lumpenproletarcih — ki je kot izvržek kapitalističnega sistema (barakarje ignorira celo proletariat, ki ima s svojim delom vendarle dostop do potrošniških dobrin) sam njegova karikatura.

Zdenko Vrdlovec

Pogovor z Ettorom Scollo

Zdi se mi, da bi moral biti film *Grdi, umazani in hudobni* sprva podoben filmu — raziskavi *Trevico Torino*

Na začetku sem obiskoval rimska barakarska naselja in se pogovarjal z ljudmi. Bolj kot življenjske razmere in revščina me je prizadela deformirana psiha ljudi. V tem filmu se vračam k temi filma *Drama ljubosumja*, to je k buržoazni civilizaciji, ki z bombardiranjem sproža genocid, o katerem je govoril že Pasolini. Pasolini je bil človek kulture barakarskih naselij. V njih je našel tradicionalne vrednote in vrednote subproletarske kulture, jih zbral, kodificiral in uporabil. Tam je odkril še neko drugo resnico, ki je ni našel v Rimu: homoseksualnost je bila sprejeta kot v nobenem družbenem razredu. Tudi v najinteligentnejših krogih sprejmejo homoseksualca samo z besedami, v resnici pa je zanje izobčenec. To je dokazala tudi Pasolinijeva smrt. Na koncu ni šlo več za smrt pisatelja, marveč za smrt pederasta, ki je dobil, kar je zaslužil. Tak je bil buržoazni koncept televizije in časopisov, ki so hitro nehali pisati o njem, in zdi se, da je mrtev že deset let, ne le 11 mesecev.

V obdobju blaginje in potrošniške družbe so se spremenila tudi barakarska naselja. Edina sporočila, ki jih dobivajo barakarji od družbe, na robu katere živijo, so potrošniška obvestila o odvečnih dobrinah. Cena teh odvečnih dobrin je zanje, ki nimajo niti najosnovnejšega za življenje, zelo visoka, kajti denar si lahko priskrbijo le s krajo, prostitucijo in z umori. Barakarsko populacijo predstavljajo torej tatovi, prostitutke in morilci. Genocid pa vpliva tudi na njihovo psiho, tradicijo in kulturo. Mladi, ki jih je Pasolini občudoval zaradi njihove bistrosti in živahnosti, so postali medli. Nenadoma je naletel na neme, mračne in bežeče mlade ljudi, ki so hoteli postati žeparji in ki so začeli soditi po pojmi in metodah buržoazne kritike. Poleg potrošniških obvestil so barakarji sprejeli predsodke „uglednih ljudi“. Pred nekaj tedni sem sodeloval pri izdelavi enournega filma, posvečenega Pasoliniju. Da bi posnel epizodo o njem in o barakarskih naseljih, sem šel med ljudi ter jih spraševal, kaj mislijo o Pasolinijevi smrti. Ko sem vprašal neko mater, ali bi raje imela sina, kot je bil Pasolini, ali sina, kot je Pelosi (Pasolinijev morilec), mi je odgovorila: „Saj se šalite! Kot Pelosija, vendar! Pasolini je bil vendar peder!“ To je rezultat malomeščanskega vpliva. Uničenje je dvojno: povzročata ga na eni strani potrošništvo, na drugi pa malomeščanska mentaliteta.

O filmu *Grdi, umazani in hudobni* sem se pogovarjal s Pasolinijem in zdel se mu je zelo zanimiv. Razhajala sva se edino glede zaključka, kajti Pasolini je bil veliko bolj ekstremen. Pripomnil je, da so tudi barakarji odgovorni za svoj položaj. Jaz pa menim, da nikoli niso krivi pokvarjeni, pač pa tisti, ki kvarno vplivajo. Predlagal sem mu, da bi naredil po končanem snemanju uvod, v katerem bi spregovoril o barakarskih naseljih. Film je ostal brez uvoda.

Zveza s Pasolinijem je razvidna tudi iz tega, da naletimo v špici filma na imena: Sergio Citti, Ettore Garofolo in Franco Merli.

Citti mi je pomagal pri sinhronizaciji, Merlija mi je priporočil Pasolini, Garofola pa sem izbral zato, ker sem hotel narediti neko vez med svojim filmom in Pasolinijevimi. Izbira je bila zavestna.

Izvirnost filma ni samo v tem, da postavi na platno osebe, ki jih srečujemo redko, pač pa tudi v tem, da jih obdela brez vsakega idealizma.

Ena izmed napak malomeščanskega intelektualca, in s tem tudi cineasta, je, da ne pokaže, da je buržoazna kultura pozgodovinska in ne nezgodovinska. To je kultura, poleg katere obstajajo še druge. Danes hoče ta kultura prevladati, hočejo jo imeti za edino in za nezgodovinsko. V resnici je svojo zgodovinsko vlogo že odigrala. Pozgodoviniti jo morajo prav malomeščanski intelektualci, ki jo najbolj poznajo. Za izobčene in za revni proletarijat so opravljali katoliška dejanja ali pa zgolj ljudska dejanja, ki so bila sicer marksističnega izvora. Reveži in podrejni (sem sodijo tudi delavci) so pozitivni ljudje in imajo kot taki po katoliški plati pravico do nebeškega kraljestva, po marksistični plati pa občudovanje in solidarnost vseh. Čeprav je res, da ima nižji družbeni razred pravico do solidarnosti in razumevanja, ni res, da nas mora dejstvo, da se lotimo revščine, prisiliti, da jih častimo. Tako bi opravili le dejanja, ki jih očrnijo in ki pomirijo našo vest. Če je vsa človeška krepost v revežih, pridemo skoraj do opravičila za dejanja, s katerimi dovolimo, da so zatirani. Če je zatirani boljši od tirana, je za to zaslužen tiran, saj je prav po njegovi zaslugi zatirani boljši od njega. Tako sklepanje je po mojem napačno in nevarno. Izobčen je predvsem človek, ki zaradi tega, ker živi na robu družbe, v najslabših razmerah, postane slabši od drugih. To moramo povedati, ne da bi se bali, da nasprotujemo izkoriščanemu razredu. Pomagamo mu lahko tako, da povemo, da je krivda družbe zelo velika, ker so zaradi nje še slabši. Prav to sem hotel povedati v filmu Grdi, umazani in hudobni. Mnogim to ni bilo všeč, film je sprožil različna mnenja tudi med kritiki in prišlo je tudi do ekstremnih pohval in totalnih destrukcij.

Film pokaže, da ekonomski odnosi uničujejo reveže tudi psihično. Tudi zloba je rezultat izkoriščanja.

Zloba je samo rezultat izkoriščanja. Besede, da je revež „lep, čist in dober“, so samo nadaljevanje pomirjujočih in evangelskih govorov.

Kako lahko pri osebah vašega filma vzbudite politično zavest?

Najprej bi se morala zavest o problemu barakarjev poroditi v malomeščanskem razredu. Le-ta pa problem bodisi podcenjuje ali pa ga zanemarja, ker gre za omejeno število ljudi. Čeprav živi samo v okolici Rima 20.000 barakarskih družin, je problem kvantitativno preveč omejen, da bi postal nacionalen. Po drugi strani pa je nemogoče iskati politično zavest pri barakarjih, dokler bo trajal genocid. Zanje je poglavito vprašanje, kako preživeti.

Film lahko razumemo tudi kot parabolo.

Seveda. Ta magični, izmišljeni, groteskni in radostni realizem ohranja nekatere neorealistične predpostavke in se opredeli za razsežnost prilike, pripovedke in moralne zgodbe.

Po tem filmu ste sodelovali v filmu Gospe in gospodje, lahko noč. (Signore e signori buonanotte)

Projekt je nastal pred dvema letoma. Slutili smo, da prihaja italijanski film v krizo. Pravijo, da gre za idejno krizo, jaz pa mislim, da proizvodnja vpliva na ideje in da gre za krizo načina proizvodnje. Treba je najti no in drugačen način. Italijanski producenti so v stečaju. Odločili smo se, da naredimo kolektivni film. Trajalo je dolgo, ker nas je bil 15, razpravljali smo, se prepirali, spreminjali itd. Težko je bilo, ker nismo hoteli filma z eno zgodbo (film bi imel enega režiserja in 14 producentov). Bili smo tudi proti filmu, v katerem bi vsakdo posnel kratko epizodo. Odločili smo se za formulo kolektivnega filma, ki ga je napisalo deset ljudi, režiralo pet, tako da je nemogoče točno določiti prispevek posameznika. Film je podoben mozaiku z mnogimi prispevki, sestavljenimi v celoto. Mogoče bo manjkal slog, toda tudi pomanjkanje lahko postane slog. V celoti je film satira proti oblasti v vseh njenih oblikah: cerkveni, vojaški, gospodarski, industrijski, administrativni in pravni. Vse skupaj je zrežirano v obliki televizijskega dneva hipotetične televizije. Tudi televizija sama je sredstvo oblasti in prek tega sredstva smo skušali realizirati satiro o oblasti.

priredila
Neva Zajc

festivali – Oberhausen

Demokraciĉno toda razliĉno

Toni Tršar

Prav gotovo ni moĉ nasprotovati neki festivalski usmeritvi, ki teŹi za široko informacijo in pritegne v svoj program kratkometraŹne in dokumentarne filme 37 drŹav. Zlasti ĉe je med njimi veliko filmov malih kinematografij deŹel v razvoju. Niti ni moĉ dvomiti o najboljšem namenu ob ukinitvi nacionalnih veĉerov posameznih uveljavljenih kinematografij zaradi veĉje, neposrednejše demokratiĉnosti vseh sodelujoĉih. Kljub temu pa je veĉ kot dovolj razlogov za ugotovitev, da sedanje koncepcije posameznih kratkometraŹnih festivalov delujejo predvsem kot tekoĉi trak, dobro uteĉen mehanizem, katerega osnovni cilj je, da zanesljivo deluje ter ne pusti vzburjenja niti v vznesenosti niti v razoĉaranju.

Tako je bilo v Beogradu (po ukinitvi selekcije) in tako v Oberhausnu. Oĉitno je namreĉ, da ponudba prihaja

pred gledalca preveĉ mehaniĉno in da vsebinska kakovost posameznega festivala ne uĉinkuje, kot bi lahko; spriĉo naĉina ponudbe bi jo lahko imenovali „dramaturgija predstave“.

Hoĉeš noĉeš, je festival predstava in odsotnost zakonitosti takšnega tipa komunikacije med avditorijem in programom neposredno siromaši vsebinske vrednosti posameznega festivalskega izbora. Doloĉeno nezadovoljstvo tako v Beogradu kot mesec pozneje v Oberhausnu je nedvomno rezultat tovrstnih nesporazumov, nikakor pa ne neke globlje krize vsebinske zasnove obeh festivalov. Ĉeprav je bilo mogoĉe slišati tudi takšne ugotovitve. Zdi se, da bi za festival v Oberhausnu bilo dragoceno, ĉe bi v dnevnikih programih poudarjal tiste filme, ki so v najveĉjem soglasju s kriteriji izbora festivalskih selektorjev. Popolnoma jasno je namreĉ, da ti kriteriji vselej in povsod niso

mogli priti do izraza in da so selektorji bili pogosto prisiljeni h kompromisom, takšne in drugaĉne vrste.

Poudarjanje filmov, kjer se kriteriji selektorjev najbolj skladajo z izborom, bi na eni strani vedno znova opozarjalo na teŹnje organizatorjev festivala v Oberhausnu in njihove kriterije, sproŹalo polemiĉni duh, na drugi strani pa bi jasno loĉilo izbrane filme (po lastnih kriterijih) od uvršĉenih (po drugih kriterijih).

TeŹnja po široki informaciji je lahko še vedno kriterij, pa še dragocen povrhu, diferenciranje posameznih informacij pa ne bi smelo veljati za nedemokratiĉno, nasprotno, saj je organska pravica organizatorjev neke manifestacije. Pridobil bi festival, pridobili bi gledalci, ki ga spremljajo. Pridobili pa bi, ĉe naj si dovolimo to misel, tudi veĉno nezadovoljni avtorji.

23. Westdeutsche Kurzfilmtage
»Weg zum Nachbarn«

O.
OBERHAUSEN

festivali – Krakov in Leipzig

Sličnosti in različnosti

Vladimir Koch

Na Poljskem imajo navado reči, kadar je vreme stalno slabo, da „imajo to poletje kar milo zimo“. Takšno je res bilo vreme predpoletne dni v Krakovu, tem starem mestu kraljev, njihovega z neverjetno skrbnostjo in spoštljivostjo restavriranega prestolnega gradu Wawela, jagelonske univerze iz 14. stoletja in enega izmed „sedmih čudes Poljske“, veličastnega triptiha v Marijini cerkvi. Malokateri narod je tako kot poljski zagledan v preteklost, v sleherni spomenik svoje zgodovine, posejane z boji za obstanek sredi močnih sosedov. Sleherni detajl arhitekture, slika, droben izdelek umetne obrti naj kar naprej dokazuje ustvarjalno moč naroda, naj bo legitimacija njegove avtohtonosti, pravice do obstoja. Tudi zaradi tega je opazen živ odnos do literature, do gledališča (70 poklicnih gledališč v 34 mestih), ki so zelo obiskana, in do glasbe, še posebej do Chopina. Morda je v tem celo najti razlago za vidno spoštovanje do religioznih manifestacij, kakor da je vera še en zunanji — bolj zunanji kot notranji — znak nacionalne afirmacije. Zdi se, da jo kot tako sprejemajo bolj ali manj vsi Poljaki, saj je na liniji njihove navezanosti na zgodovino in izročilo. Vse, kar je ustvaril ta močni in ponosni narod v svoji težki, mučni preteklosti, je pomembno; ničesar ni treba žrtvovati, pa če se še tako bije z realnostjo današnjega časa in zahtevami sodobnega in prihodnjega sveta — to se zdi, da dokazujejo do zadnjih podrobnosti obnovljeni spomeniki preteklosti v Krakovu, še bolj pa v docela obnovljenem starem delu varšavskega mesta, ki vzbuja spoštovanje pa tudi začudenje nad neverjetno zahtevnostjo restavratorskega podviga, kakršnega svet še ni videl.

Velika ustvarjalna volja Poljakov se kaže v veliko smerih, med drugim tudi v organiziranju številnih med-

narodnih prireditev. Pravijo, da je vsak dan v letu kje festival na Poljskem. Vsakoletni mednarodni festival kratkega filma v Krakovu je ena izmed pomembnejših prireditev te vrste. Letošnjega se je udeležilo, na primer, 38 držav z vseh celin in še UNESCO je bil zastopan s svojim filmom. Mednarodna žirija, v kateri je Jugoslavijo zastopal kritik in zgodovinar Ranko Munitić, je izbirala med 100 selekcioniranimi filmi in podelila 10-nagrada (grand prix, zlate, srebrne in bronaste zmaje). O obsežnosti prireditve govori tudi podatek, da je bilo na festivalu akreditiranih skoraj 400 tujih novinarjev in drugih gostov poleg enakega števila domačih. Njegova posebnost je v tem, da sledi neposredno festivalu domačega filma, kateremu posvečajo veliko pozornost (čez 150 filmov).

Težko je dati kolikor toliko veljavno oceno, če prisostvuješ krakovskemu festivalu prvič in letošnjih rezultatov ne moreš primerjati z dosežki prejšnjih let. Laže mi je primerjati krakovski festival z leipziškim, ki ga prirejajo vsako jesen, s katerim ga večje podobnosti, od katerega pa se v marsičem tudi razločuje. Tudi festival v Leipzigu vabi goste z vsega sveta, samo da je njihovo še mnogo večje (1000 samo tujih gostov), tudi njemu gre za čim širše mednarodno sodelovanje, ki sega do Vietnama, osvobodilnih gibanj v Zambiji in Južnoafriški republiki ter do južnoameriških držav. Pokazali so v bogatem programu tudi izredno zanimive, na skrivaj posnete dokumente o protikolonialnem gibanju zatiranih črncev v Afriki, o odporu v Čilu in o boju Palestincev, za svobodo. S takšno programsko usmerjenostjo se postavljajo vzhodni Nemci v imenu mednarodne solidarnosti tako rekoč na čelo gibanja za zagotovitev človeških pravic in za enakopravnost ljudstev

in držav (in s tem zavzemajo področje, ki bi ga morali pravzaprav zasedati mi). Sicer so bile tudi v Krakovu — čeprav v manjši meri — zastopane napredne tendence današnjega časa, recimo boj proti oživiljanju nacizma, kakor ga izpričuje tudi v Leipzigu predvajani film JUNAKI (Helden) Friedricha Hoffmeistra in Ulricha Leinwebra, ki v njem čisto reportažno, hladno objektivno poročata o slavnostni prireditvi nosilec železnega križa, vojaškega odlikovanja iz zadnje vojne, ali razkrinkavanje umorov čilske tajne službe „Dine“ v filmu DOLGE ROKE DINE (The longhand of the Dina), ki ga je realizirala britanska skupina „World in Action“. Oba filma sta bila nagrajena. Pozornost je vzbudil še sovjetski dokumentarec OBTOŽENI APARTHEID (Obviniajetsja apertieid — režiserja Ifora Gielejna) zaradi izvirnih posnetkov, do katerih je bilo zelo težko priti.

Na leipziškem festivalu je bilo filmov s to tematiko več. Po izrazni moči je OBTOŽENI APARTHEID presegel vzhodnonemški prvonagrajeni skoraj enourni reportažni film, posnet za televizijo, KDO SE BOJI ČRNEGA MOŽA (Wer fuerchtet sich vorm schwarzen Mann), ki je bil tudi realiziran v južni Afriki, natančneje: v Namibiji, kjer je režiserka Sabine Katins obiskala na skrivaj vodjo uporniškega gibanja, da je razložil svoje stališče, potem pa še belce, nemške naseljence, pri katerih se občudovanje nacizma lepo ujema z njihovo rasistično zadržtostjo do domačega prebivalstva, ki naj bi jim še dolgo služilo kot domača živina in brezpravni hlapci, kakor to odkrito povedo. Sledeč isti tematski usmeritvi so v Leipzigu nagradili še 2. del celovečernega dokumentarnega filma BOJ ZA ČILE (La Batalla de Chile — režiserja Patricia Guzmána in snemalca Alberta Lopeza), za katerega je

spretnemu in pogumnemu snemalcu uspešno posneti najpomembnejše trenutke čilske tragedije, ki je dosegla vrhunec z napadom na vladno palačo in s smrtjo predsednika Allendeja. Uspešno je posneti celo zloglasni stadion, v katerega so zaprli številne Allendejeve privrženke.

Skoraj vsi v Leipzigu nagrajeni filmi so dolgi od pol do ene ure, to pa je že dolžina televizijskih dokumentarnih oddaj. Ta podatek dokazuje, da se vsaj v Leipzigu tipični dokumentarec že umika pred reportažnim televizijskim filmom. Takšne dolžine je tudi poljski film **ANGOLA** (režiserja Antonija Staskiewicza), nadalje film **VSAK DAN NEKE PUSTOLOVŠČINE** (Alltag eines Abenteurers — režiserja Kurta Terzlaffa), ki je dovolj odkritosrčen prikaz dela in življenja vzhodnonemških varilcev na velikanskem sovjetskem naftovodu prijateljstva pri Kremenčuku, pa še en film o Angoli **ANGOLA — VITORIA DA ESPERANCA** (Angola

— zmaga upanja — v režiji Julia Calzadille in Joseje Massipa), mehiški film **LA CAUSA** o boju več milijonov mehiških delavcev v Kaliforniji za svoje pravice (ki ga je režiral Arturo Ripstein) pa, **UNION MAIDS**, v katerem pripovedujeta dve beli in ena črna delavka o samovolji gospodarjev (režija: James Klein, Miles Mogulescu, Julia Reichert), anonimni palestinski film **KLJUČ** (The Key), ki govori seveda o nasilju Izraelcev nad palestinskim narodom, ter še en anonimni film **SOVRAŽNIKI USTAVE** (Verfassungsfeinde), v katerem delavci protestirajo, ker se jim v Zvezni republiki Nemčiji onemogoča zaposlitev zaradi njihovega političnega, kajpak levega, prepričanja — in še mnogo nenagrajenih filmov z enako ali podobno vsebino boja za uveljavitev človekovih pravic in za odpravo kakršnegakoli zatiranja ali zapostavljanja. V tem vzdušju je potekel tudi dan solidarnosti z narodi, ki se bojujejo za svoje pravice; pripravljeno je bilo slikovno gradivo in v tem smislu so tudi tekle razprave. V ospredju je bil torej dokument, pričevanje o stvarih, ki danes pretresajo svet, in stališče avtorjev, ki so ustvarili vrsto odličnih filmskih zapisov v smislu dokumenta brez kakšne druge ustvarjalne pretenzije.

Kadar snemam nekaj, kar je prepovedano in predstavlja zame morda nevarnost, seveda ne morem misliti na brezhibnost posnetka, ampak me popolnoma zadovoljuje in osrečuje že sama vsebina posnetka, da je le dovolj jasen in da je razvidno, za kaj gre. Tako so vsi filmi dokumenti ob vsej dragocenosti, ki jo res predstavlja vsak avtentični zapis na trak, odmevali kot

nekaj ne čisto pravega v smislu umetniških stremljenj, ki so konec koncev le bistveni smoter sleherne takšne prireditve. Zaradi izredno velikega števila filmov te vrste je bil sam po sebi potisnjen v ozadje čisti estetski kriterij na račun vsebinskega, tematskega, veliko pomembnejši je bil „kaj“ kot „kako“.

Leipziški festival je v osnovi zamišljen kot velika politična prireditev, ki naj pokaže, kako lahko film pomaga zatiranim ljudstvom v njihovem boju, kako se da z ekspresivnostjo filmske slike sporočiti svetu resnico tega boja, poleg tega pa naj poveže te narode z deželo organizatorjev. Prav zaradi tega bi Leipzig lahko postal poseben festival filmskega dokumenta, ki bi v takšni specifični usmeritvi dosegel nedvomno zelo veliko priznanje. Vendar je tudi takšen, kakršen je, za Nemško demokratično republiko zelo pomemben praznik, ki se ga udeležujejo najvišji državni in partijski predstavniki, kulturni delavci vseh vrst in kamor se za teden dni preseli večji del filmske akademije s študenti in profesorji, v posebnem programu pa pokažejo tudi svoje filme.

Med filmi, ki so izpričevali po svojem konceptu in izvedbi svežino in globino pravega umetniškega dela, je treba omeniti predvsem japonski **ŽIVIM, DA BI BILA LAHKO PRIČA** (Kiru: sono akssai toehito, ki ga je režiral Mariko Akiyoshi), ki je odnesel poleg filma **KDO SE BOJI ČRNEGA MOŽA** prvo nagrado — „zlatega goloba“. Deklica se je rodila materi v Hirošimi po strašni katastrofi. Mati je kmalu potem umrla zaradi posledic atomskega žarčenja, in deklica je lahko pričakovala, da se bodo tudi na njej pokazali usodni znaki. In res se pokažejo, vendar se odloči, da se bo poročila in rodila, kajti življenje mora iti naprej, ne glede na to, kaj se je zgodilo. Sedaj uči v šoli za gluhone.

V duhu mednarodne solidarnosti in v podporo delavskemu gibanju je bila organizirana retrospektiva japonskega dokumentarnega filma, za katero so izbrali 40 filmov, med njimi tudi nekateri, ki so dotlej veljali za izgubljene: „12. majski praznik v Tokiu“ iz l. 1931, „Na vseh linijah“ iz l. 1932 o stavki železničarjev v Tokiu, „Zemlja“ iz l. 1930 o boju japonskih kmetov proti rekviriranju njihove zemlje za povečanje tovarne, ko njihov upor zadržijo policija. Med sodobnimi pa je zelo zanimiv zapis „Opazujemo jedrsko bazo



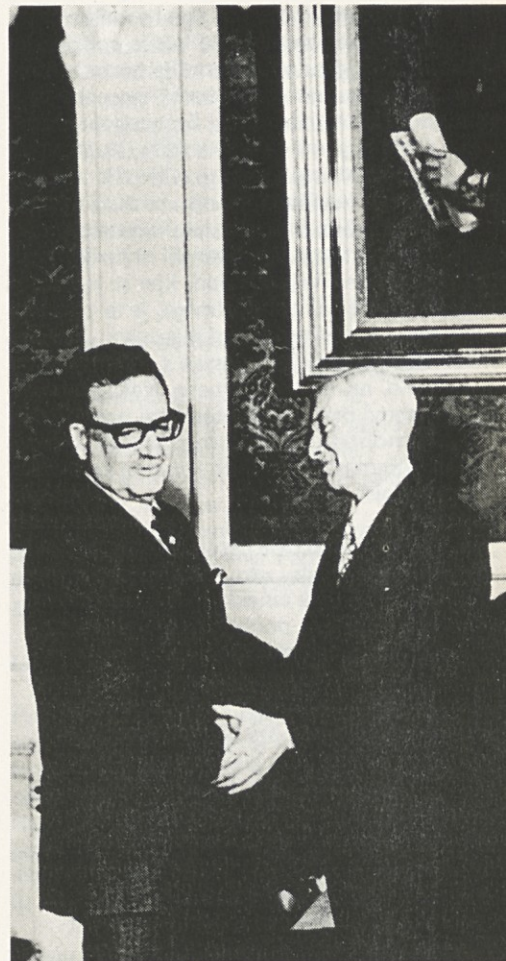
FESTIWALE FILMÓW
KRÓTKOMETRAŻOWYCH
KRAKÓW — POLSKA

ФЕСТИВАЛИ
КОРОТКОМЕТРАЖНЫХ ФИЛЬМОВ
КРАКОВ — ПОЛЬША

FESTIVALS
OF SHORT FILMS
CRACOW — POLAND

FESTIVALS DE FILMS
DE COURT METRAGE
CRACOVIE — POLOGNE

KURZFILMFESTSPIELE
KRAKÓW — POLEN



Roman Karmen — kronist svojega časa — pri Allendeju leta 1973

Obtoženi apartheid



— Yokosuka“, ki je bil lani nagrajen z „zlatim golobom“. Izbor iz tega programa, ki odpira pogled v popolnoma neznano področje filmskega ustvarjanja, pojmovanega kot orožje v boju za socialno osvoboditev, je prikazala tudi naša dvorana Jugoslovanske kinoteke. To retrospektivo so videli prej v Evropi kot na Japonskem.

Mikavno povezavo s sovjetskim revolucijskim dokumentarnim filmom je predstavljala proslava 50-letnice dela znamenitega filmskega reporterja Romana Karmena, ki je snemal že v Eisensteinovih časih in se pri njem tudi učil. Filmski in televizijski delavci Demokratične republike Nemčije so za to priložnost posneli film ROMAN KARMEN —

KRONIST SVOJEGA ČASA, v katerem smo videli zbrane velike zgodovinske dogodke, kot je podpisovanje kapitulacije Nemčije po zadnji svetovni vojni, nuernberški proces, boj Vietnamcev proti Francozom in pozneje proti Amerikančem, Kubanci v socialistični izgradnji, Čile tik pred Allendejevo smrtjo, pa tudi odlomke iz starejših dokumentarcev o kitajski revoluciji, španski državljanski vojni, kajti povsod, kjer se je dogajalo kaj pomembnega, je ta živi, sedaj še vedno aktivni elegantni sedemdesetletnik zraven s svojo virtuozno, navdušeno kamero. Nekateri njegovi prizori in posamezni posnetki so mojstrski primeri snemalnega daru in dramatične, včasih izvrstne razpoloženske montaže.

Manj ortodoksna naravnost krakovskega festivala, združena z večjim smislom za prave cineastične vrednote, se kaže tudi v podelitvi nagrad. Ob že omenjenih dveh filmih

(DOLGE ROKE

DINE in JUNAKI), ki sta dobila „srebrnega zmaja“, sta bila enako nagrajena še kanadska ULICA (The Street) Caroline Leaf in SLEDOVI NA PESKU (Traces sur le sable) Rabia Ben Nokhtara iz Alžira. ULICA je animacija akvarelov, v katerih otroci precej kruto upodabljajo groteskni svet odraslih, alžirsko delo pa je čudovit dokumentarec o flori in favni v puščavskih predelih in o oživiljanju peščenega terena z namakanjem.

Z „zlatim zmajem“ odlikovana ILJA ERENBURG Ludmile Stanukinas in BAT (Malj) našega Ace Ilića sta po vsej pravici dobila višje priznanje. BAT s svojo čisto filmsko govorico in jasno idejo, ki mu je prinesla morda najdaljši in najprisrčnejši aplavz festivalskega občinstva, sovjetski film pa zaradi režiserkine studioznosti. V tem večinoma montažnem delu je uporabila bogato filmsko gradivo iz

domačih, francoskih in drugih virov in ga inventivno vmontirala med pogovore z Erenburgom. Kakšne druge kvalitete od tovrstnih filmov seveda ne pričakujemo.

Najvišja nagrada — grand prix — pa je pripadla Poljakom za prostodušno odkritosrčen dokumentarec Krysztofa Kieslowskega BOLNIŠNICA (Szpital). Avtor se je namenil pokazati 24 ur dela na nezgodnem oddelku, in to organizirano za vsako dnevno in nočno uro posebej. Minute napete operacije se izmenjujejo s trenutki nujne sprostitve, počitka, ki ga kar naprej prekinja poziv k novemu posegu s skalpelom. Velika odgovornost, ki bremeni zdravnike in sestre, bi bila nevzdržna, ko ne bi našla ravnovesja v brezbriznosti do nekaterih stvari življenja, ki se zdijo nam pomembne, njim pa prav nič. Film ne prikriva utrujenosti in naveličanosti na obrazih dežurnega osebja v zgodnjih jutranjih urah, nemarnosti v obleki in vedenju, kar vse učinkuje umazano, diši po znoju premočenega perila, a prihaja do nas prepričljivo kot odsev prave resnice takšnega dela.

Med nagrajence z „bronastim zmajem“ se je uvrstil še en jugoslovanski avtor, in sicer Peter Ljubojev s svojim prisrčnim delcem o nabiranju manjkajoče delovne sile, mladih deklet po okoliških vaseh za delo v majhni tovarni in o humorjem vpeljevanju teh deklet v novo življenje, kar opravlja po direktorjevem nalogu Izmet Kozica. Tudi film nosi ime po njem: MISIJA IZMETA KOZICE. Zanimivo je, kaj je videl v Ljubojevem filmu poljski kritik: „Kar občudujemo v jugoslovanskem filmu, je sposobnost, kako obravnavati najbolj resne probleme na šaljiv način. Tudi v tem primeru nismo bili razočarani.“

Pozornost so zbudili tudi nekateri drugi — nagrajeni in nenagrajeni filmi zaradi izvrstne ideje, iznajdljive obdelave ali tehničnih posebnosti. Anglež Heather Holden se v svoji VZORNI HIŠI (Ideal News) ponorčuje iz take, v Londonu razstavljene hiše, primerjajoč jo z bednimi stanovanji velike večine meščanov. Čeh Karel Kops (DAN V BALONU — Den v balone) pokaže, kako so delavci popravljali tovarniški dimnik, viseč na balonu. Zelo lep film o hokeju (HOKEJ) je posnel Poljak Bogdan Dziworski. Od drugih podobnih filmov se razločuje po pozornosti, ki jo izkazuje reakcijam fantičev, bodočih hokejistov, kako občudujejo šampione v ostrih medsebojnih spopadih. O monstroznosti telovadnega početja, ki se imenuje kultiviranje moškega telesa, je prepričljivo govoril finski film Tima Kapanena KULTU-

RIST (Mahtavat Muskelit), kritično pa tudi Bolgar Ilko Dundakov o jogi v svojem STALIŠČU (Tončoka zrenija). Španec Eugeni Anglada Arboix (EL PITUS) je skušal razložiti, kako lahko surovi svet odraslih povzroči pri otrokih travmatične šoke. Iz egiptovskega filma AMENHOTEP

A. F. Darwischa smo izvedeli, da so stari Egiptčani poznali že domala vse športe, ki jih gojimo danes. Med privlačne prispevke sta se vključila še znana jugoslovanska filma METEORJI (Meteori) Miće Miloševića o samostanih na navpičnih skalah Trakije in animiranka s kroglicami BELA KROGLICA (Belo topce) Darka Markovića, s katerimi zna tako jedrnato opredeliti človeško naravo.

Jugoslovanski film je dobil v Krakovu lepa priznanja, medtem ko je v Leipzigu ostal večinoma v informativni sekciji, kar je kajpak povezano s tematskim in z estetskim profilom enega in drugega festivala. V Leipzigu tudi nismo imeli svojega zastopnika v žiriji.

Poljaki ljubijo ostro misel, eksakten izraz ter imajo velik smisel za humor in satiro. To je rezvidno tudi iz njihove selekcije in iz še drugih filmov, ki so jih sprejeli v tekmovalni program. V kategorijo duhovitih idej sodi iranski film NORI, NORI, NORI SVET (donyayeh, divaneh, divaneh, divaneh — v režiji: Nooreddina Zarrinkelka), animiranka, v kateri se personificirani kontinenti in države postavljajo v vsem znana nasprotja; šala Clauda Leloucha TO JE BIL SESTANEK

(C'était un rendez-vous), v kateri si je dovolil posneti zgodnje jutranje pariške ulice z motornega kolesa divjajočega mladeniča, ki se ne ozira na rdeče luči, samo da bi čimprej prišel na Montmartre, kjer ga pred cerkvijo Sacre—Coeur čaka dekle. Bravura, kot se zdi, v enem samem posnetku. Ali pa bizarni BALONAR (The Baloon Man) iz ZDA. Realizator David Steward pokaže v poldrugominutnem filmu, kako balonar proda balon dečku; balon dečka dvigne v zrak, balonar pa prodaja naprej, kakor da se ni nič zgodilo. Tudi Poljaki so pokazali film te vrste: COPYRIGHT FILM POLSKI MCMLXXVI, ki ga

je realiziral Piotr Szulkin. Tema te miniaturne je kar se da preprosta. Roka pritiska na jabolko, ki se pod pritiskom počasi drobi. Res počasi in temeljito, z okrepljenim šumom.

Nekatere pomembne filme smo videli na obeh festivalih. Na primer kanadskega KRAJINARJA (Le Paysagiste —

režiserja Jacquesa Drouina), ki izstopa zaradi „tehnike igle“, s katero je mogoče doseči posebne učinke. Premikanje oblakov je videti plastično. V spomin se vtisnejo beli, čisto beli zidovi hiš na grških otokih (Nikolaos Drakoulakos: PREJ—SEDAJ—VEDNO — Le Passe—le Present—Toujours), znani vzhodnonemški film VSTOP PROST (Eintritt kostenlos) o muzeju vietnamske vojne, ki se odlikuje po — včasih malce pretiranem — ironičnem komentarju.

Na koncu tega pregleda se mi je zazdelo, da premalo upoštevam tisti — res skromni — del leipziškega programa, ki je le prinesel tudi filme, ki so podobni širšemu estetskemu konceptu Krakova. Nisem omenil že od drugod znanega sovjetskega animiranega filma IKARUS

IN MODRIJANI

Fjodora Hitruka, malce nerodne, a v končni poanti efektne risanke z ostjo proti konservativnosti, ki zavira napredek mladih. Lep, socialno kritičen dokumentarec o „brezprizornih“ v Bogoti je posnel Kolumbijec Ciro Duren pod naslovom

OTROCI—POTEPUHI (Gamin).

Kako hude so posledice vojne v Vietnamu, nam odkriva PESEM O PROIZVODNI FRONTI (Bai'tho van tran)

neznane režiserja. Preden kmetje lahko zaorjejo, mora vojska najprej odstraniti mine, te pa so na gosto posejane po pokrajini. Sovjeti so prispevali še prijetno zgodbo šoferja na Sahalinu, uslužbenca mestne servisne službe, ki se vozi po vaseh in jemlje prebivalcem mero za obleke (VLADIMIR BERDIŠEV — FANT OD FARE — v

režiji F. Partusova). Prijetno humoren je tudi madžarski film SKUPAJ NA LADJI (v režiji: Alajosa Paulusa). Brigada čistilcev rečnega dna čisto resno razpravlja o tem, ali sodi mednje tudi ladijska kuharica, kar seveda pomeni, da ne bi mogla biti udeležena pri delitvi zaslužka, a jih dobro pripravljen obed le pripravi do tega, da jo sprejmejo medse.

S takšnimi filmi se tudi Leipzig oddaljuje od čistega dokumenta in širi svojo programsko osnovo. Leipzig, prepoln spominov na velika umetniška dela preteklosti, Leipzig s prav tako skrbno obnovljenimi stilno dragocenimi javnimi zgradbami in cerkvami, med katerimi je znamenita tista, v kateri je pokopan J. S. Bach. Bach je v Leipzigu navzoč povsod. Tudi Leipzig je s svojo veliko kulturno tradicijo prav izbran za festival nove umetnosti, umetnosti 20. stotja. Tako kot Krakov.

festivali — Berlin

Festival brez koncepta

Tone Frelih

Že zaporedna številka v naslovu nam pove, da je berlinski filmski festival med najstarejšimi, torej festival z najdaljšo tradicijo, saj se z njim lahko merita samo canski in sansebastianski. Vse to omenjam predvsem zato, ker si je berlinski festival prav zaradi svoje dolgoletne utečenosti v programskem pogledu uspel izoblikovati precej samosvojo podobo in prav ta podoba ga je v minulih letih postavljala na izjemno mesto.

Berlinski festival je bil vsaj zadnjih deset let **festival s konceptom**.

Najprej je bila to manifestacija izrazitega avtorskega filma, kjer ni bilo čutiti tistega producerskega vpliva, ki ga najdemo še danes na številnih drugih festivalih. Seveda je taka manifestacija avtorskega filma imela svoj raison d'être v Berlinu, saj so se na festivalu filmski avtorji srečevali s publiko in lahko so soočali svoja dela s svetovno filmsko kritiko.

Konec prejšnjega desetletja so se izrazite modernistične koncepcije filma precej izgubile, pa tudi sam berlinski festival je s takim programskim konceptom zašel v slepo ulico, zato so se berlinski selektorji odločili za drugačno udarnost svojega festivala. Festival je po letu 1970 odločno krenil na pot angažiranega socialnega in političnega filma. Taka programska usmeritev mu je zagotavljala zelo prodorno festivalsko selekcijo, ki je pritegovala precej več pozornosti kot prejšnji program avtorskega filma. Politično in socialno angažirani filmi resda niso poudarjali svoje avantgardnosti v vizualnih upodobitvah, zagotavljali pa so aktualen in odmeven filmski prikaz problemov in časa.

Prav zaradi take programske usmeritve je bil berlinski filmski festival

tista manifestacija, ki je Evropejcem načrtno predstavljala kinematografije Južne Amerike in nekatere manj znane kinematografije Azije, npr. iransko, turško. Kajti prav filmska dela naštetih dežel so bila večkrat nosilna dela festivalskega koncepta. Tu se je proslavil latinskoameriški „cinema novo“ pa afriški „nefolklorni film“ in iranski „direktni film“.

Dolga leta na berlinskem festivalu niso sodelovale nekatere kinematografije socialističnih dežel, čemur je botrovalo politično nasprotje s samo programske usmeritvijo festivala. Teh zakulisnih bojev se ni udeleževala Jugoslavija, saj so se prav v Berlinu uspešno uveljavili nekateri naši filmi, kot na primer Papičeva PREDSTAVA HAMLETA V MRDUŠI DONI.

Letošnji program na splošno

Pri prelistavanju programa Berlina 77 opazimo najprej močno filmsko zastopstvo socialističnih kinematografij, kar se leta nazaj ni dogajalo. Razen Poljske so bile letos zastopane prav vse — Sovjetska zveza, Češko-slovaška, Madžarska, Bolgarija in še druge.

Druga ugotovitev letošnjega Berlina 77, ki pa se nam je pokazala šele ob koncu festivalskih projekcij, je bila ta, da letošnja selekcija, žal, ni imela **nobenega programskega izpovednega koncepta**. Film, ki so jih selektorji uvrstili v tekmovalno kategorijo, niso imeli prav nobene skupne točke, ne angažiranega pristopa ne vizualne komponente, ki bi kazala na sorodne ustvarjalne težnje. To pomanjkanje programske fiziognomije nas je sililo v prepričanje, da so se selektorji prav trudili zbrati najrazličnejše filme, ki bi

pritegnili publiko v kinodvorano. Pritegnili — za vsako ceno, torej tudi za ceno manj kvalitetnega programa.

Sorazmerno povprečna raven berlinskega festivala ne pomeni stagnacijo celotne svetovne filmske produkcije. Nobenega povoda nam berlinski festival ni dal, da bi mislili, kako se je svetovni film znašel v krizi.

Če še naprej prelistavamo program v konkurenci, zaman iščemo filme tretjega sveta. Letos jih preprosto niso uvrstili v festival. Po drugi strani opazimo, po preprosti žanrski razporeditvi, da smo gledali nekatere ekranizirane romane zahodnonemški (GRETA MINDE), filme, ki se delno navezujejo na zgodovino — tu je posebej hvaležno obdobje okrog leta 1900 (švedski MESTO MOJIH ŽELJA), in končno, da se je dovršen del filmov navezoval na sodobnost.

Obravnavanje sodobnosti je v filmih zelo različno. V nekaterih ne presega psihološko potencirane zgodbe (češkoslovaški film DAN ZA MOJO LJUBEZEN ali bolgarski film KIKLOP), v drugih pa prevladuje težno odslikavanje političnih preokupacij družbe (španski MRAČEN ZAROD, italijanski PRAŠIČI S KRILI etc.).

V tem razmišljanju o celostni podobi festivala smo tako prišli do posameznih filmov, zato ne moremo mimo kratkih opisov.

Filmski neuspehi

Najbolj očitna sta dva, in sicer Bressonov film HUDIČ, VERJETNO in pa film italijanskega režiserja Paola Pietrangeli PRAŠIČI S KRILI.

Družbeni okvir filma HUDIČ, VERJETNO je postavljen dokaj ambiciozno. Bressonova želja je bila pokazati vse negativnosti, ki se izrodijo iz meščanske, stehnicirane, zaprte družbe, kjer je osnaževanje okolja samo zunanji odsev gnivosti družbenih

odnosov. In rezultati družbenih gnivosti se kažejo v pokvarjenem odnosu mladine do sveta. Tako pri Bressonu.

Paolo Pietrangeli pa je v svojem filmu še bolj neposredno obsodil mladino, kajti pokazal jo je v dveh obdobjih, ki pa sta verjetno tipična zgolj za italijansko družbo. Najprej je svoje protagoniste postavil v položaj zagriženih demonstrantov zoper družbeno zaostalost, te njihove demonstracije je posnel kot dokumentarni film in ga pozneje soočil z izrojeno moralo taistih demonstrantov.

Oba avtorja: Bresson in Pietrangeli prikazujeta svoje sublimirane odnose do sveta mladih. S pomočjo najbolj preproste in zato tudi najbolj očitne manipulacije sta ožigosala cinizem sodobne mladine, in to samo zato, da sta lahko izpovedala svoja razmerja do sodobnega sveta. Če sta na tak način skušala izraziti svojo avtorstvo, sta prav tu naredila največjo napako, kajti tovrstno avtorstvo se ne izraža v samovoljnem, nemotiviranem in družbeno povsem neopredeljenem prikazu sveta. Še posebej, ker „pokvarjene“ mladine nista z ničimer opredelila, niti socialno, kaj šele idejno.

Oba filma sta nedvomno najbolj sporni in nesprejemljivi poglavji letošnjega Berlina.

Pridružujeta se jima dva filma iz španskih studiev, in sicer PUŠČAVNIK režiserja Juana Estelricha in MRAČEN ZAROD Manuela Aragona.

Zgodba PUŠČAVNIKA pripoveduje o človeku, ki se je pred realnostjo življenja zaprl za nekaj let v kopalnico, od koder pošilja po kanalizaciji v svet svoje proteste. Fabulativna situacija je seveda simbolna, vsaj avtorji filma so tako zatrjevali. Samota kopalnice naj bi po njihovem prepričanju predstavljala izoliranost Španije.

Tudi drugi film MRAČEN ZAROD pripoveduje zgodbo, ki je osnovana na

političnih nesoglasjih španske družbe. V ospredju je samo grobo nakazana španska družina, ki zaradi pripadnosti falangističnim idejam še vedno goji teror in nasilje. MRAČEN ZAROD sicer ne preveva tolikšna simbolika kot PUŠČAVNIKA, kljub temu pa komajda najdemo obsodbo prikazanih razmer. Tudi tadva filma zaradi nedorečenosti delujeta naivno in gledalcu zunaj Španije povesta bore malo.

Na spisku manj uspešnih filmov najdemo precej naslovov, na primer brazilski film TRG ČUDEŽEV, ki skuša skozi zgodovinski razvoj prikazati obstoj plemenskih kvalitiet. Hkrati pa skuša biti film tudi obsodba civilizacije, ki je predstavljena z stikebumom televizije. Potem sta tu dva zahodnonemška filma IZGORNJA RAJA in ZAVZETJE CITADELE, ki bi ju zaradi vsebinske nepomembnosti mirne duše lahko pogrešali, pa ne samo v festivalskem programu, temveč tudi v zahodnonemški kinematografiji.

V sklop manj uspešnih filmov se uvršča še maroški film KRVAVA SVADBA, ki išče fabulativnih inspiracij pri Lorci, po vizualni plati pa se izgublja v folklornih elementih, ki rušijo osnovno pripoved.

Drugačne vrste film je bilgarski KIKLOP, ki z poudarjenim psihološkim orisom značajev skuša utemeljiti človekove intimne probleme. Namera ustvarjalcev tega filma je jasno berljiva in lahko bi bila celo uspešna, če ne bi zaradi prepogostih retkrospektiv razpadla osnovna nit pripovedi.

Festivalsko povprečje

Čeprav se letošnji berlinski festival ni mogel pohvaliti s pravim festivalskim filmom, ki bi v enem zamahu osvojil gledalce in kritike, se jih nekaj le uvršča v boljšo skupino. Od teh na prvem mestu omenjam francoski film MOŠKI, KI JE LJUBIL ŽENSKO Françoisa Truffauta. To je film, ki nima in verjetno noče imeti posebne

Prašiči s krili
režiser Paolo Pietrangeli



Zabava pri Donu
Avstralija, režiser Bruce Beresford



Puščavnik
Španija, režiser Juan Estelrich



izpovedi. Odljuje pa ga pristrčno in humorno zastavljena pripoved, ki zaradi svoje univerzalnosti pritegne zelo širok krog gledalcev. Moški, ki je ljubil ženske, nikoli ni postavljen v izjemne situacije, zato bodo v tem filmu iskali svojo upodobitev in identifikacijo predstavniki obeh spolov. Film teče izredno gladko tudi v kočljivih sekvencah, žal pa nima (nekoliko že po scenaristovi, še več pa po režiserjevi krivdi) nobenega vrha. Čeprav so se nekateri kar sami ponujali, npr. smrt naslovnega junaka ali pa njegov pogreb. Vsekakor to ni več nekdanji Francois Truffaut.

Med boljše povprečje moramo prišteti še oba ameriška filma. Že na začetku povejmo, da jima po filmski plati ne moremo prav ničesar očitati. Tudi kar se zgodbi tiče, ne gre za napake v scenarijih, le izjemnih pripovedi tokrat ni. To pa že zadostuje, da smo nezadovoljni in razočarani.

Film **POZNA PREDSTAVA** režiserja Roberta Bentona je kar dobra kriminalka. Z vsemi že preverjenimi rekviziti tega žanra, s streljanjem, z mrlji, divjimi avtomobilskimi vožnjami, obveznim detektivom in s krivcem. Iz vsega tega je najbolj izstopala igralka Lily Tomlin, za katero bi mislili, da v tem filmu sploh ni igrala in da ni govorila tujeta teksta, tako zelo prepričljiva je bila.

Film **MED DVEMA SVETOVOMA** bi lahko označili kot nekakšno nadaljevanje „studentskega vala“. Film namreč pripoveduje o razočaranih mladih ljudeh, ki smo jih najprej spoznali v **AMERIŠKIH GRAFFITIH**, jih potem spremljali skozi film **O JAGODAH IN KRVI**, prišli z njimi do **POSLEDNJE POSTAJE V GREENWICH VILLAGEU**, dokler se zdaj ne znajdejo pred nami v že precej drugačni vlogi. Po nekdanjih željah in načrtih pa študentskih uporih so se zdaj znašli v položaju, da morajo živeti svet odraslih. Odtod tudi vsa razočaranja,

Moški, ki je ljubil ženske
režiser F. Truffaut



saj se njegove nekdanje sanje niso uresničile, začenjajo pa se zavdati tudi svojega konformizma.

Svetle točke festivala

Dva najbolj zanimiva filma festivala sta prišla iz Madžarske in Sovjetske zveze. Vizualno in estetsko najbolj čist pa tudi režijsko najbolj dosledno izpeljan se mi zdi madžarski film **ČUDNA VLOGA** režiserja Pala Sandorja.

V zgodbi s konca prve svetovne vojne, postavljeni v komorno ozračje secesijskih toplic, se je režiserju posrečilo prepričati gledalca v upravičenost kostumske preobleke glavnega junaka. Ta namreč nastopa ves čas preoblečen v žensko in zelo uspešno so rešeni vsi situacijski problemi, ki iz take preobleke izvirajo. Opozoriti je treba, da film ni komedija, čeprav kostumska preobleka ponuja take misli.

Največ začetnega začudenja in takojšnjega odobravanja na festivalu je požel sovjetski film Larisse Šepitkove **VZPON**. Res pa je ta film bolj zanimiv zaradi svojega problema kot pa zaradi režijske postavitve. Tematika izdajstva in sodelovanja z okupatorjem med drugo svetovno vojno je za sovjetski film prav gotovo največja novost. Razumljivo je, da je režiserka v filmu poskušala najti razloge in nekakšno opravičilo izdajstva, zato bi bila ta filmska problematika lahko zastavljena ostreje in bolj neizprosno.

Film pa ima še eno pomanjkljivost. Že v scenarijski zasnovi je primanjkovalo dramatične zgodbe za celovečerni film, zato se je režiserka Šepitkova morala reševati z dolgimi, razpotegnjenimi sekvencami, kar vse je zmanjševalo njihovo udarnost.

Kljub vsem tem pomislekom je sovjetski film **VZPON** izredno zanimiv in pomemben za sovjetsko kinematografijo.

Jugoslovanski delež

Letos smo se predstavili s Klopčičevim filmom **VDOVSTVO**

Čudna vloga
Madžarska, režija Pal Sandor



KAROLINE ZAŠLER. Ker smo o njegovih dobrih in slabih plateh že veliko pisali, pogledjmo tokrat, kako je bil sprejet v Berlinu. Pri publiku v festivalski dvorani je bil zelo lepo sprejet, tudi dnevna kritika v času festivala je pisala ugodno, čeprav v teh sprotih zapisih še ni bilo tehtnih razčlenitev. Dnevna kritika se je površno opirala zgolj na prve vtise.

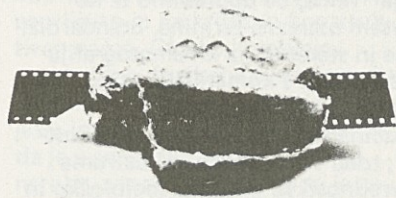
Toda prav zagotovo bi film zapustil tudi pri kritikih večji vtis, če bi bil festivalski program ubran na enotno tematiko, saj bi se v takem primeru programski kriteriji zaostriili in bolj natančno bi se pokazale vse vrednosti in napake posameznih filmov.

Tako pa se je naš film pri ocenjevanju in razgrinjanju dosežkov letošnjega Berlina kar nekako izgubil.

Pa še nekaj je pomembno. Projekcija **KAROLINE ZAŠLER** v Berlinu je pokazala, da je ta film zelo globoko zasidran v slovenski pripovedni tipiki. Mnogi kritiki so od same zgodbe pričakovali večjo motiviranost in temeljitejšo karakterizacijo filmskih likov, saj karakterizacijo filmskih likov, saj marsikdo celo same zgodbe ni v celoti razumel.

Končno. Neubran program, raznovrstna programska usmeritev in malo res dobrih filmov, ki bi se zapisali v spisek svetovnih dosežkov, to so značilnosti letošnjega Berlina.

27. Internationale
FilmFest spiele
Berlin
24. Juni - 5. Juli 1977



Nočna predstava
režiser Robert Benton



festivali Berlin**Forum
in uradni festivalski program****Silvan Furlan**

V okviru letošnjega 27. berlinskega filmskega festivala sta vzporedno z uradnim programom potekali še dve manifestaciji: 7. mednarodni forum mladega filma (Forum) ter Teden nemškega filma '77. (prikazana je bila tudi retrospektiva filmov Marlene Dietrich, v številnih kinematografih pa so bile informativne projekcije.)

Leta 1970 se je zainteresiranost festivala za „avtorski film“ iz šestdesetih let (zapišimo z rezervo, saj nam zgodovina manifestacije ni najbolj znana) končala. Osrednji, najpomembnejši program, vsaj po njegovem zunanem videzu sodeč, se je preusmeril in postal popularizator standardizirane kinematografije in njenega producentsko-distributerskega merkantilizma.

Samoumevno je, da je nesmiselno slepo in dosledno „propagirati“ „mladi film“, saj bi takšno početje pomenilo poenostavljanje in ograjevanje od „velikega“ in „etabliranega“ filma, če uporabimo te ne povsem ustrezne termine. Standardizirana in stereotipna kinematografija se izenačuje s komercialnostjo, „všečnostjo“ množicam, halucinantnostjo, „sladko lažnivostjo“; toda vse te vrednosti oziroma nevrednosti so globoko sociološko in psihološko utemeljene v malih in velikih mitih in tabujih, ki obremenjujejo zavest in podzavest človeka dvajsetega stoletja. Spričo takšne pogojenosti konfekcijski film ne more biti nekaj sejmarskega in postranskega — potrebne so argumentirane in brezkompromisne analize, ki bodo pokazale „vprašljivost, majavost in nečevost“ njegovih temeljev, razpirale nove naravnosti k filmu in se borile za novo zavest o filmu. Toda celostno podoba „velikega“ filma je nemogoče in tudi narobe bi jo bilo reducirati

na občo formulo, predvidljivo strukturo, razpoložljivo za kompiutersko obdelavo. V njegovem horizontu se pojavljajo tudi stvaritve, ki presegajo stereotip in se izmikajo kolonializaciji znanstveno-teoretičnih sistemizacij. So irealni estetski objekti v polnem pomenu besede. V bistvu je film nedeljiv na „veliki“ in „avantgardni“, „mladi“; film je film ali pa ni. Se konstituira kot estetski objekt, je poetičen estetski kompleks, katerega kritična praksa s svojim meta-jezikom skuša izreči, vendar ga ne izreče, ker je neizrekljiv — ga samo sluti in nakazuje.

V uradnem programu berlinskega festivala (vsaj kolikor smo mogli slediti njegovemu poteku) je bilo le malo del, ki bi jih lahko postavili v krog filma kot poetične, globalne metafore. Ena izmed izjem je morda film francoskega režiserja Roberta Bressona **LE DIABLE PROBABLEMENT (MORDA HUDIČ)**.

Dejstvo pa je, da je bilo v programu Foruna veliko več nekonvencionalnih, nešablonskih in eksperimentalnih stvaritev.

**MEDNARODNI FORUM
MLADEGA FILMA**

Kakor je razvidno že iz samega imena te manifestacije, je njen osnovni interes predstaviti „mladi“ film. Pojem „mladi“ se v tem pogledu izenačuje z novim, originalnim; vstavljen je v domeno „carstva razlike“, „kraljestva neobjavljenih lepote“. „Mladi“ film tako ne pomeni zgolj filma mladih režiserjev in mladih nacionalnih kinematografij; ta označitev zaobsega filme, ki absolutno vrednost uveljavljenega, preverjenega, tradicionalnega skušajo relativizirati. Takšna težnja ni

nekaj naključnega, v skladu je s splošno usmeritvijo v moderni umetnosti, ki jo pogojuje estetska zavest zoperstavljanja. Toda vsa ta raziskovanja ne smemo razumeti v klasičnem formalističnem smislu. Semiološke analize dokazujejo, da je tako formalno-izrazna kakor motivno-vsebinska plat umetniškega dela nosilec nekega pomena, pa čeprav gre za najmanjše in nerazstavljive elemente strukturnih enot. Tako se navidezna dvojnost med vsebino in formo ukinja. Vsaka, na prvi pogled še tako nepomembna entiteta je relevantna za kompleksno dešifriranje poetične informacije. Formalizma tako ni. Film se lahko samo v svoji celovitosti izkaže za pomanjkanje investicije v imaginarnost, za komformistično in neproblematično naravnavanje na svet. Revolucionarnost predvsem „mladega“ filma pa je radikaliziranje ontološkega statusa medija, neločeno od takšnih posegov, rezov pa je rušenje uniformiranih sistemov mišljenja ter vzpostavljanje novih možnosti videnja, načinov razumevanja sveta in človeka. Tu je zasidrana angažiranost „mladega“ filma, ki je velikokrat tudi neposredno socialno-političnega značaja. Veliko izraziteje, kakor v kontekstu samih stvaritev, pa je ta angažiranost prisotna v manifestih in teoretičnih spisih posameznih avandgardnih gibanj.

V zgodovini moderne umetnosti so avandgardne smeri skoraj vedno bile na strani levih ideologij; Forum, čeprav le kot manifestacija, nadaljuje to tradicijo.

„Mladi“ film, najdosledneje pa njegove eksperimentalne realizacije, je avantura tveganja. Nova in drugačna skušnja z medijem in svetom. Njegova želja je preseči uhojene modele, toda ne le na način parodije

— je želja razpreti se v neznanu in neartikulirano. Razumljivo pa je, da takšna temeljna težnja proizvaja množico lažnih eksperimentov in koketiranja z avangardizmom. Toda vsako napredno smer je v zgodovini umetnosti vedno spremljalo največje število epigonov, „poceni“ revolucionarjev. V takšnem problematičnem sklopu pa je težko izločevati in opredeljevati radikalno od kvazi radikalnega, resnično na novi način senzibilizirane svetove od navideznih in izigravajočih. Prav zato je tudi pisanje „o „mladem“ filmu vedno tveganje. Tveganje v izboru in tveganje pred neznanimi, novimi estetskimi organizacijami, v odnosu do katerih se naš kritični in lingvistični instrumentarij velikokrat izkaže za nemočnega. Ne uspeva ustrezno opredeliti tisto, kar se nam zdi nerazumljivo in neulovljivo. Tu je najbrž zasidrano prepričanje, da bo avangardno umetnost v popolnosti (vprašljivi popolnosti) uspela dojeti, umeti šele neka bodoča zavest. Smisel umetnosti pa je v iskanju in tveganju.

Ta skromen zapis o filmih Foruma pa ni in niti ne more biti kos nakazani problematiki. Je v veliki meri povsem tradicionalna informacija, morda le z razliko, da ne o tradicionalnih filmih.

Eksperimentalni filmi

(Filmi, ki zavračajo klasično naracijo, psihologijo, dramski razvoj.)

Fascinanten film NEWS FROM HOME (NOVICE OD DOMA) je posnela mlada belgijska režiserka Chantal Akerman. Junak filma je intimna, osamljenost sredi anonimnosti slikovitega, toda odtujenega in monstroznega velemesta — New Yorka. Film se dogaja v kontrastnem odnosu med ljubezenskimi pismi, ki jih mati v offu bere hčerki v New Yorku, ter mehanično simfonijo šumov in neartikuliranih zvokov brezosebnih in hladnih vedut ulic, ljudi, avtomobilov, nebotičnikov, podzemeljske železnice . . .

Oče, gospodar
režija P. in V. Taviani



Na prvi pogled je stvaritev, v nizu hkratne in odcepljene prisotnosti, enostavno ponavljanje dveh elementov: ljubezni, emocije ter agresivne pločevinsko-betonske zunanosti, na neravaden način kažoče žalost (v njej so naseljene osamljenosti tisočerih ljudi). Toda v fakturi filma ta „skromna“ shema razkriva magično moč. Za nevtrajno, nepozorno oko je film monotonija istega. Materin glas v offu je v nekem smislu zvenenje istega tona, banalna litanija materinskih moraliziranj. Drugačnost od pisma do pisma je „le“ v malih spoznanjih in opisih stvari, ki so se pripetile v oddaljeni Belgiji in o katerih mati piše v neuglajenem, neposrednem ali vznemirljivem jeziku. V vizualnem pogledu so NOVICE OD DOMA aditivna montaža iz neskočnega števila možnih izbrana določena množica pogledov na New York. Ti pogledi so dolgi statični kadri ali pa vožnje-sekvenca, ki se med seboj razlikujejo „le“ na denotativnem planu fotografske slike. Čim bolj pa so si stvari podobne, tem večja je v bistvu razlika med njimi. Ta mala — ogromna razlika v zaporedju podobnih elementov je v filmu Chantal Akerman tisti „le“, dostopen za odprto, pozorno oko in uho.

Vizualno se film II X 14 Američana Jamesa Benninga — kot že NOVICE OD DOMA — motivno veže na ikonografijo hiperrealističnega slikarstva. Sestavljen je iz sosledja deseterih, zdi se, da naključno izbranih in strukturiranih izrezov iz ameriške vsakdanjosti, bivanjske trivialnosti (vožnja z avtomobilom, vlakom, branje časopisa, pranje posode, onaniranje, barvanje reklamnih transparentov, avtostopi, lezbištvo, taksi prevozi . . .) Za tem „nepremišljenim“ zlaganjem pa se skriva, čeprav na dvoumen način, neki globlji koncept. Kadri eksistirajo ločeno v zaporedju celote, toda hkrati se med njimi na neravaden način vzpostavljajo asociativne zveze. V II X 14, v tem dokumentarno-igranem voyerskem popotovanju prek Amerike, razbitem na enote, je tista misteriozna sila,

Prosim za besedo
režija G. Panfilov



ki jih združuje, moč likovnih kompozicij kadrov, razrešitev v mizansceni, predvsem pa moč izbora iz življenja in lucidnega videnja le-tega. Na mesto mita o „obljubljeni“ Ameriki, Ameriki eksplozivnosti, standarda, biznisa, „sanj, ki jih lahko kupi denar“, je stopila zdolgočasnost, enoličnost, abnormalnost in utesnjenost. II X 14 je neidealizirana skušnja z Ameriko.

Ameriški film KRISTINA TALKING PICTURES (KRISTININE GOVOREČE SLIKE)

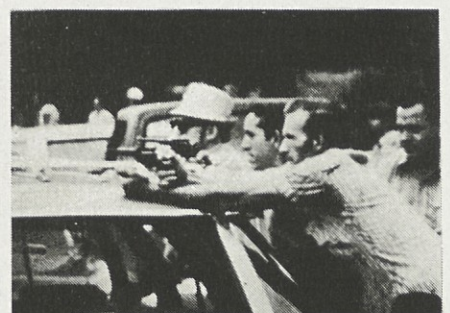
Yvonne Rainer je „izgovarjanje“ zgodbe, ljubezni in refleksij o umetnosti z besedo. Filmska slika je izpraznjena, uporabljena je le za optično fiksacijo zaprtih prostorov, v katerih protagonisti pripovedujejo o sebi in razlagajo svoje misli, ali pa za ilustracijo glasovom v offu. Dogajanje v filmskem prostoru je vezano zgolj na spremembe pozicij pripovedujočih, na nepomembne gibe in opravila. Filmu je odvzeta vsa njegova atraktivnost in iluzorična magičnost „osrečujoče umetnosti“; ni akcije, ni melodrame, ni dramatičnih scen, vse je v besedi, v njeni intencionalnosti in nas samih. Dolgčas, mučenje s sliko, nefilmski pristop, reakcionarnost? Ne. Film KRISTININE GOVOREČE SLIKE je ubivanje onemogle slike, da bi se rodila nova.

Ālekonvencionalni filmi

PROSCHU SLOWA (PROSIM ZA BESEDO)

Gleba Panfilova je eden izmed redkih filmov sovjetske kinematografije, ki ni „platonski“. Junaki filma so iz krvi in mesa, niso neke vnaprejšnje inkarnacije idej, podrejene transcendentnim silam. Svet ni prikazan kot idealen model, temveč problemsko, neprikrito in na kritično konstruktiven način. Glavna junakinja, pomembna družbena funkcionarka, ni enodimenzionalna, je večplastna, jestu in zdaj bivajoča ženska, ki ve, da je v sovjetski družbi marsikaj narobe, vendar tudi ve, da se je za

Harlan County
režija B. Kople



vsako novo, napredno stvar treba boriti in zato prosi za besedo.

Avtorja italijanskega filma PADRE PADRONE (OČE, GOSPODAR) Paola in Vittoria Taviani, letošnja canska nagrajenca, je zanimal odnos oče—sin, specifično razmerja v sicilijanski kulturi. Oče je v tradiciji italijanskega juga identificiran z gospodarjem, bogom. Oče, sam nekoč v podrejeni vlogi sina, postane v razmerju do lastnega sina nadgospodar, nadmoč. Junak filma bratov Taviani se takšnemu redu, takšni družbeni konvenciji upre. Ta upor pa ni nekaj začasnega, privatnega, ni spor med dvema posameznikoma, je revolt individua zoper kolektiv, njegovo reakcionarnost in fevdalizem. Neposlušnost iz strahu v otroških letih, trmavost iz gneva zaradi nepojasnjenih kapric očeta v deških letih preraste sčasoma v zavestno zanikanje očetne — božje besede, nadvolje.

Zadnji film Francoza Reneja Allioja MOI, PIERRE RIVIERE, AVANT EGORGE MA MERE, MA SOEUR ET MON FRERE (JAZ, PIERRE RIVIERE, SEM UBIL SVOJO MAMO, SESTRO IN BRATA) je rekonstrukcija vsakdanjega kmečkega življenja iz prve polovice devetnajstega stoletja v Normandiji, vendar ne v etnološkem smislu. Avtorja, ki je za dosego iluzije avtentičnosti uporabil neprofesionalne igralce in jih vstavil v filmsko obnovljen, kvazi realen čas in prostor, so zanimala tragične strasti, ki so leta 1835 prignale Pierra Riviera do pokola najbližjih. Za razliko od filma PADRE PADRONE, ki je v domeni „očetne besede“, pa „živo ljudsko gledališče“ Reneja Allioja govori o „kraljestvu samovolje žene“. Kar se v filmu Tavianijev ne zgodi, se dogodi v MOI, PIERRE RIVIERE . . . Pierre Riviere, v vsej tragičnosti in okrutnosti akta, fizično eliminira „moteči in nervirajoči despotizem“ privilegiranih.

V programu Foruma so bili še tile zanimivi filmi: filipinski MABABANGONG BANGUNGOT (PARFUMIRANA TRAVMA) Kidlata Tahimika, senegalski CEDDO Ousmane Sembeneja in ameriški THE KILLING OF A CHINESE BOOKIE (UBIJANJE KITAJSKEGA SVETOVALCA ZA KONJSKE DIRKE) Johna Cassavetes.

festivali — Moskva 77

Ideološka ozkost

Jože Dolmark

Ne razpravljamo o dejstvih. Dejstva ne zanimajo nikogar več. So preprosto le momenti odhoda po invencijo in pamet . . . (Borges)

Jubilejni X. moskovski mednarodni filmski festival je potekal slovesno, v neogibnih protokolarnostih in prijetnih srečanjih ljudi, ki so prišli, da s filmi zaznamujejo pomembno zблиževanje festivalskega mota „za humanizem v filmski umetnosti, za mir in prijateljstvo med narodi“ z v veliki meri neadekvatno resnico dejanskega sveta. Za ustreznost takšnega početja bi moral moskovski festival biti bolj delovnega značaja v smislu sebe kot ustvarjalnega srečanja, in ker ohranja tradicionalno tipiko mondenske prireditve, so vsakršni napori v tej smeri neobveznega značaja, pobude posameznih festivalskih okolij in ne festivala v celoti. Slednjič se vsa upravičenost njegovega gesla dovolj kaže le v spodobnem in zares mednarodnem značaju njegovega sporeda. To je spoštovanja vredno, a je hkrati tudi vse. In če pridržimo naše dobro mnenje o modernosti in raznolikosti sovjetske kinematografije danes (o tem smo se zopet prepričali ob ogledu najnovejše sovjetske produkcije v okviru filmskega marketa), pa se ne moremo strinjati s festivalskim izborom filmov. Ta izbor je ideološko preozek in nikakor ne predstavlja mnogoznačnosti vsebinske usmeritve festivala. Kopica „tradicionalnih“ vzhodnih vojnih epopej, retroretoričnih dramskih obremenitev, nekaj najbolj grobih „cinemamilitant“ anarhistične narave z zahoda (ki naj bi bili dejansko revolucionarni dokumenti o boju zahodnoevropskega delavskega razreda) poenostavljajo domete smislov moskovskega srečanja. Poudarjam, da

so to zaključki z obiska letošnjega prazničnega festivala in se nikakor ne nanašajo na njegov historiat, za katerega upam, da je v večji meri obveljala Leninova misel o „filmu kot najbolj pomembni umetnosti 20. stoletja“ in gramscijanskih konsekvencah le-te tudi za prihodnost moskovskega festivala.

Najzanimivejši film informirmativnega programa je nedvomno temperamentna transpozicija drame Federiga Garcia Lorce LES NOCES ROUGES (Krvava svadba) maroškega režiserja Suhela Ben Barke. Njegova vizija neobveznih strasti v zaskočenost družinskih vse in vse bolj nestrasti ohranja vso polnost Lorcinih metafizičnih dramskih predlogov v kinematografsko učinkovito in senzibilno odprto delo. OMAR GATLATO Merzaka Aluaša je prijetna potrditev alžirske kinematografije, saj gre za delo, ki se je s svojo koherentnostjo, sodobno problematiko in modernostjo coupagea za vselej odlepilo od kolonialnih filmskih receptov in poetik. Omar, majhni funkcionarček, se nam s filmom predstavlja v prvi osebi, obračajoč se neposredno v kamero, njegovo pričevanje je način njegove komunikacije z nami: o njegovi vsakdanjosti, o promiskuiteti teles v premajhnih stanovanjih, na trolejbusih, v pisarnah, o njegovih kolegih, običajih, tekmah, zabavah, o glasbi . . . Pogovor o odsotnosti in načinih za njeno kompenzacijo, o virilnosti, o politiki in državi, o problemih alžirskega socializma. Izmenjava dejstev na način komedije v modalnosti gest in popularne govornice znotraj socialnih kodov in nacionalnega karakterja. Peter Watkins je za Dance posnel AFTENLANDET in razvil tip filma, ki je blizu politicfiction, ki pa jemlje v svojo zmoto „navideznosti“

dokumentarca (debelo zrno, kamera z roke . . .), da bi nas prepričal o neki resnici represalij demokratične družbe, ki vodijo v suhi totalitarizem. Toda zalomi se mu pri manipuliranju s filmsko iluzijo ali točneje: Watkins je izprepletel filmske resnice kinematografske fikcije in dokumenta v bombardiranje zvokov in slik, ki ne dopuščajo razmisleka in ne vzpostavljajo estetske resnice na osnovni fenomenološki ravni. L'OMBRE DES CHATEAUX (V senci dvorcev) mladega francoskega avtorja Daniela Duvala ni le zgodba o odraščajočem dekletu n njenih starejših bratih, ampak intenzivna rimbaudovska investicija otroštva (ki jo tako pogosto najdemo v romanih Hectora Malota), ki je ranjeno in prezgodaj odraslo ter ga to odraščanje boli (spomnil sem se Grassovega „Pločevinastega bobna“ in Saurinih filmov). Daleč od socialne melodrame v prostorih trepetanja emocij, z malo besed in z veliko zvoki, ki so včasih občutljivejši od slik, se Duval bliža Vigotu v pravi senzibilnosti in globokem anarhizmu z izgradnjo pripovedi o upanju dveh bratov, ki tako kličeta po dveh tipih iz Godardovih „Karabinerjev“ in njune mladoletne sestre, na pol Alice in na pol Mouchette, ki z „zgrešenim koncem zaokrožijo zgrešeno življenje“.

Velja omeniti, da je Pretnarjev „IDEALIST“ kljub svojemu akademizmu predstavljal na festivalu prijetno osvežitev, za nas, ki ga že poznamo in ki smo ga v Moskvi še enkrat videli, pa znova neobvezno misel, da smo segli zopet po zelo malo „filmičnemu“ Cankarjevemu tekstu (za razliko od Hiše Marije Pomočnice, Nane, Milana in Milene), misleč, da je njegova sodobna kritičnost zadosten razlog za njegovo filmičnost.

Krvava svadba
režija Suhel Ben Barka



avtorji

Od »PAISA« do »MESIJE«

ROBERTO ROSSELLINI

Edoardo Bruno

Ne da bi se spuščali v definicije o zaslugah neorealizma in še toliko manj v zahteve po ponovni kritični sistematizaciji, v zahteve, ki so se prav pred kratkim razvile v pravo ontološko vizijo, bi lahko danes rekli — kot smo govorili že včeraj — da je edini neorealistični avtor (če je neorealizem sploh mogoče definirati kot poseben kodeks) prav Roberto Rossellini, ki so ga po filmu *Rim, odprto mesto* sprejeli v „novo zvrst“ — odpovedal se ji ni samo zato, da bi potem z njo spet našel skupne imenovalce — po *Nemčiji leta Nič* pa ga je večina silovito napadla in izključila, potem pa so po *Stromboliju* enako storili še vsi drugi.

Realnost kot filmska zahteva je bila neke vrste stava v okviru reakcije na film otročarjenja, in sicer v imenu filma konkretnih stvari: to je bila ideološka izbira ali, bolje rečeno, ne toliko estetska individualizacija kot politična zahteva po tem, da bi začeli *opazovati* zunaj shem zlorabljenе vizije udobnosti.

In nemožne je domišljjsko jemati za „realno“, ne glede na to, kakšne so zakonitosti izbire. Lumiere in Melies sta bila pola polemike, ki se je v skrajnih konsekvencah izkazala kot navidezna; nasprotje namreč ni zajemalo ekspresivnega „danega“, ampak edinole izbire „znakov“ tega „fantastičnega domišljjskega“. Ko se je tedanja kritika zavezala filmu „nove levce“ (revija *Cinema in šola C.S.C. Centro sperimentale di cinematografia*), se je v bistvu gibal v krogu teh ideoloških spodbud in postavila v oklepaj preciznejše temelje raziskave, ki je že tedaj individualizirala dejstvo *umetniškosti* („s pomočjo montaže film doseže tisto preseženje resničnosti, ki je značilno za vsako umetnost“, je zapisal Barbaro leta 1935).

Realno in realizem sta bila velikokrat rabljena tako, da so nekateri naredili zmedo in zamenjali *moralni* odnos z izraznim odnosom.

Hoteli so dati poudarek prilastitvi realnega kot ustvarjalni zahtevi, končali pa s tem, da so se zaprli v koncept odsliskovanja, pogosto omrtvičen prav zaradi golih pro-

filmskih dejstev. Kazalo je, da se *ideja realizma* ne more izviti iz koncepta, ki je prevajal v nove kodekse (ali v „celoto kodeksov“) zunanje reference, in da ta ideja vseskozi teži k temu, da bi vzpostavila prav take objektivne zakone, ob tem pa pozablja na vrednost diegetične konvencije, in to kljub dejstvu, da so teoretične študije Pudovkina, Eisensteina, Balazsa, ki govori o anti-naravi, Arnheima, Vertova (da niti ne govorimo o Barbaru, Chiariniju, Lucianiju, Canudu itd.) tudi pri nas utrdile spremenjen pristop k filmskemu tekstu.

V nekem smislu je bila skupina *Cinema tista*, ki je v letih od 1940 do 1943 potegnila nazaj in zavrla teoretično diskusijo, saj je prestavila to prevladujočo pozornost do oblike v smeri bolj specifično politične problematike, ko je predpostavila film *resnice*, film *človeka*, in tako jasno poudarila svojo izbiro vsebine, in ta pritisk je močno občutil tudi še povojni film. V glavnem skrajno splošna navodila v korist filma z *določeno* vsebino so privedla do tega, da se je pojem realizma skrčil na ideološko karizmo in izločil vsako formalno dejstvo (in vse celovite, pomenljive postopke, ki bi lahko povzročili kakršnokoli transformacijo), to pa je privedlo tako daleč, da je neorealizem sovpadal s specifičnim moralnim odnosom. Z drugimi besedami, govorilo se je, da je treba „pogledati okoli sebe“, nihče pa ni rekel ničesar o tem, „kako gledati“. *Rim, odprto mesto* je pomenil natančno izbiro prav s tem, ko je pokazal, „kako gledati“. Ilegalni boji in nemška okupacija so dobili svoj domišljijjski pol, s tem da so se združili v prostoru odnosov, v prostoru, ki je zmogel znova stkati predivo časa in vrniti dejstvom njihov pravi čas, vzpostaviti „istodobnost“. Prehod z *domišljijjskega* na realno je že napovedoval postopek, ki je razrušil karizmatični pojem realizma, vendar pri tem ni vsiljeval svoje vizije izbire, ampak je puščal odprto vsakršno možnost „branja“, prav kakor novo hladno oko, ki samo vidi. Čeravno *Rim, odprto mesto* še ni suvereno osvobojen določenih romantičnih konvencij, pa je vseeno, delujoč na institucionaliziranem območju, gledalcu ponudil dosti širši sklop informacij. Podobno kakor med drugim *Vanina Vanini*, ki poteka v okviru Stendhalove povesti, pa ji vseeno uspe, da sporoči vrsto informacij o papeški družbi, o aristokratskem in sifilitičnem Rimu, o gibanjih boja, ki je dosti razsežnejši od vsakršnega „dokumentarca“ o tistem času.

Če si priključim v spomin bleščečo Arganovo misel, se mi zdi, da lahko rečemo, kako je „estetska komunikacija“ v svojem bistvu končno najbogatejša z informacijami in zato tudi najbolj nova. In to je brez dvoma temeljno dejstvo Rossellinijevega ustvarjanja.

Njegov neorealizem je oblika totalne komunikacije, zaznamovana z vrsto razločljivih znakov, *drugačna* struktura, ki kaže na diegetično dediščino. In kopica informacij, ki jih sporoča, v zadnji konsekvenci razkriva koncept večpomenskega filma; gre torej za ustvarjanje, ki nikakor ni enosmiselno, marveč takšno, ki se spreminja ter poraja različne pomene. Drugi povojni ustvarjalci, ki so jih neupravičeno zapisali med neorealiste, so ostali na obrobju te obnovitve, saj so sprejeli samo ideološko konotacijo in si niso prizadevali, da bi zgradili *drugačno realnost*, ampak so se zadovoljevali z odslikavanjem resničnosti, ki jim je bila dana kot nekaj nepremičnega, nezmožnega razvoja.

V nasprotju z njimi pa je Rossellini oko, ki opazuje brez posrednikov, premično oko, ki se zapisuje na nov način predstavitve.

Že v *Paisa* si njegov halucinantni realizem ustvarja podobo vizije, ki preseneča „resnično“, saj mu spreminja čas in prostor. Narativni kodeksi so docela porušeni, ni več junaka in zapletov, ampak le pripoved, ki se prilagaja odprtim vzorcem *prikazovanja*, *impresije* resničnega, „lažne realnosti“, videne kot realni objekt. Totalna vizija Florence, ki se kopa v soncu in širi v mitičen prostor med strahom in razumom, dobiva večpomenska obeležja nekega spomina in tako postane simbol same sebe. „Eternalizacija želje“, o kateri govori Lacan, lahko predstavlja korenine te prevlade označevalca nad jazom.

Rossellini je. Ta ontološka trditev nam pomaga razložiti naravo njegovega govora, ki je vezan na nastanek dejanj in naravno združen z materialistično vizijo znaka. V vsakem trenutku njegovega dela postane zavest o *biti* prilastitev resničnega, in sicer v prehodu s simbolične ravni na konkretno raven polivalentne izbire. Dejstva, ki se dogajajo, dobijo dimenzijo nečesa, kar se je že zgodilo, in s tem dogodkom se dvignejo na raven polivalence ter dvomnosti, in sicer v hipotetični konstrukciji, ki razstavlja zgodovino v toliko in toliko odsekov zgodovine, ti pa spet vdihnajo (enotnemu) tkivu čar delitve.

V *Nemčiji leta Nič* se na ravni znaka-otroka analizira ideologija in vizija realnega. Vrstni red simboličnega ima v sebi primarno *vztrajnost*, vendar odnos objekt/subjekt poteka v „logičnem času“, v katerem se udejanjata tako misel kot mišljeno. Filmsko platno ne izčrpa več sekvenc do konca, ampak jo le predlaga kot spekulativno podobo, kot objekt produkcije čutov, kot dogodek, ki *kaže* dejstvo in njegovo ideologijo.

Kriterij ne-narativnosti vse bolj izpraznjuje notranje strukture pripovedi. Tako *Stromboli* kot *Popotovanje* in *Strah* so overovitev določenega stanja verodostojnosti, ki se vsiljuje in sega daleč prek verjetnosti dejstev. Hladno oko kamere *fizično* registrira vdor in nezavednost, ki poseže vmes kot nekaj odločilnega. Naj bo to obupani, preseči klic Karin prek gora ali ponovno snide-nje Alexa in Katy sredi procesije ali trepet Irene ob telefonu, Rosselliniju vedno uspe *fiksirati* „sublimen“ trenutek in z očesom filma registrirati dejanja, ki pripadajo metarealnemu.

Zopet se „neorealizem“ bolj kakor etiketa, ki jo je moč udobno raztegniti na celo obdobje, določa kot natančna izbira, kot pisava, ki zmore narediti realno celo hipotezo, trenutek groze ali misel. Kot predhodnik določene tendence v sodobnem filmu Rossellini neposredno prestavlja v podobe strukturalno celovitost ideološke razprave (cfr. *Evropa 51*) ali grenko parabolo swiftovske vizije (*Kje je svoboda?*).

Njegov način, kako delati filme, je torej povsem brez kakršnekoli prenatrpanosti, pa naj gledamo na to s katerekoli ravni. Neposreden način, kako se približati stvarjem, tudi če se pri tem ustavi pogled, pa kamera (druga tendenca sodobnega filma), kar je mogoče natančno opaziti prav pri *Ivani Orleanski na gredi*. Eksemplaričen film, ki s svojo prosojno stilistično zgočenostjo zahteva gledalčevu nedolžnost (kot je zapisal Truffaut). In ko je Rosellini odgovarjal na napade, da je naredil filmsko gledališče, je dejal: „Res je to precej čuden film, vendar pa je film in celo prav neorealističen v tistem smislu, kot sem si vedno prizadeval.“

V teh besedah leži skladnost stalnega iskanja in zavestnega prisvajanja stila, ki je zanj značilen. *Ivana Orleanska na gredi* je nastala leta 1954. Morala so preteči tri leta, da se je Rossellini vrnil za kamero z

Indijo, s filmom o ljudeh, živalih in vodah, s filmom „absolutne izbire“. Med tem časom je italijanska kritika uradno razglasila smrt „neorealizma“. Rossellini je mirno in skladno nadaljeval svoje delo poglabljanja in dolbljenja; bolj in bolj je razvijal „svojo“ idejo o vedno bolj *golem* filmu. V *Naj živi Italija* dogodki, za katere je obstajala nevarnost, da bi bili, balzamirani v dobro zamišljeni olegografiji, videti oddaljeni, znova dobijo svojo časovnost; zgodovina/Zgodovina, doživljena kot zasebno in obenem kolektivno dogajanje, postane filmski znak, *prisotna* vizija.

Nobene formalne razlike ni med to prezentnostjo v *Naj živi Italija* in „didaktičnostjo“ v *Železni dobi*, pa v *Ludoviku XIV.*, *Pascalu*, *Sokratu*, vse do *Mesije*: sorodnost izbora sestavlja enotno strukturo „hladnega“ jezika, ki ponovno zgrajuje čas in dejanje ter gibanje časa in dejanja. „Prezertifikacija“ preteklosti pomeni *direkten prijem* s pomočjo rdeče niti — vztrajnega ponavljanja določenih človekovih reakcij. Tako je režiserju uspelo dokopati se do eksaktne dinamike akcije, vse do tiste točke, ko je lahko znova stkal racionalno tkivo, v katerem se dejstva znova dogajajo in sicer v popolni svobodi presoje. Kopičenje podatkov služi Rosselliniju, da vdahne obliko svojemu *izmišljanju resničnega*, ki se giblje vedno v smeri materialističnega raziskovanja: domislek fantazije se rodi iz opazovanja stvari, iz najdbe ravnih avtentičnih zvez, iz različnih segmentov, ki pomagajo znova poiskati razsežnost dogodkov in dati besedo racionalni konstrukciji nemogočega.

Enaka geometrična konstrukcija, odsotnost formalizmov, preprostost vidnega tkiva, ki teži k avtentičnemu, vse to bogati predstavitve z dvoumnostjo realnega: Pascalova biografija kot rekonstrukcija Kristusovega življenja ni nekakšna pretveza, ki bi se postavljala med profilmskim in filmskim, temveč *vzrok*, ki se *dogaja* v trenutku, ko se vse, kar je prikazano, spreminja v podobo in dogajanje. V preteklih letih se je veliko razpravljalo o razliki med specifično filmskim in specifično televizijskim. Rossellini je ta problem presejal, ko je v isti stilistični šifri združil film in televizijo, ko je v svojem iskanju skušal prikazati dogodek z edinim namenom, da bi seznanjal z informacijami na vseh ravneh. Tako je prestavil iskanje specifičnosti na področje užitka: naloga televizijskega medija zadeva načine branja, mehanizme poslušanja, tako največji odklon kakor najmanjšo možno koncentracijo v času.

„Prikazovati“ za Rossellinija pomeni spraviti v gibanje ljudi in stvari, jim spet vrniti naravni čas, povezati posledice z vzroki v poskusu, kako ponovno zgraditi zgodovinsko logiko. Ni torej verjetnost tista, ki je pomembna, ampak prav ta logika, ki nam dopušča, da ponovno najdemo tisto bolj subtilno povezanost, ki pogosto ostane prikrita zaradi udobnosti in celega niza njenih prikrivanj. To velikokrat pojasnjuje odpor do predstavljanja dejstev, ki so nam najbližja, že deformirana zaradi preštevilnih interpretacij. V zvezi s tem bi rad omenil *Leto prvo*, najboljši zgodovinski film, kjer zgodovina s svojo konvencijo postane „lažno“ in iskanje resničnega teži k temu, da bi se nepremično zaustavilo v iredizmu, ki ga ustvarja ločitev.

V tem smislu se rosselinijevska didaktičnost zelo približuje brechtovski, saj ima zgodovinski in ne naravni značaj, sledi dejstvu, da bi razjasnila determiniranost in vzročnost.

Rosselinijev vpliv na sodobni film je znan. Od francoskega filma prvega „novega vala“ pa do samega

undergrounda, ki sprejema njegov model, od Truffauta do Godarda, povsod je veliko ustvarjalcev, ki v Italiji in v tujini priznavajo očetovstvo Rosseliniju, in ne bi smelo presenečati dejstvo, da pripadajo zelo različnim vejam, zakaj rosselinijevska usmeritev je problem metode in zadeva način, kako se približati mediju, pa naj gre za televizijo ali film. In vendar nastopa Rosselinijev delo samotno, ločeno od uradne kulture, zunaj vsakršne udobne klasifikacije. Njegovo iskanje v smeri vse bolj neposrednega luščenja podobe se giblje proti strukturizaciji jezika, ki se je zmožen vsakokrat znova definirati in pri tem prelomiti svoje kodekse. Njegov „goli“ film je nujen prehod na poti odprte komunikacije. S tega gledišča je mogoče delo Godarda, drugega velikega samotneža, pridružiti Rosselinijevemu, in sicer v zadnji predlagani možnosti za film „sur et sous la communication“; četudi v toku, ki je drugače militanten.

Tekst je bil prebran ob 30. obletnici filma „Paisa“ na Mednarodnih filmskih srečanjih v Neaplju septembra 1976.

Prevedel Jaša Zlobec

filmografija

Roberto Rossellini se je rodil v Rimu leta 1906, kjer je letos tudi umrl. Bil je scenarist in režiser.

- 1942 *LA NAVE BIANCA* (Bela ladja)
- 1943 *UN PILOTA RITORNA* (Pilot se vrača)
- L'UOMO DELLA CROCE* (Človek s križem)
- 1945 *ROMA, CITTA APERTA* (Rim, odprto mesto)
- 1946 *PAISA*
- 1948 *AMORE* (Ljubezen)
- GERMANIA ANNO ZERO* (Nemčija leta Nič)
- 1949 – 1954
- 1950 *FRANCESCO GUILLARE DI DIO* (Frančišek, božji pevec)
- STROMBOLI*
- 1952 *EUROPA 51* (Evropa 51)
- 1953 *DOV'È LA LIBERTA?* (Kje je svoboda?)
- 1954 *VIAGGIO IN ITALIA* (Popotovanje v Italijo)
- 1956 *JEANNE AU BUCHER* (Ivana Orleanska na grmadi)
- 1957 *ANGST* (Strah)
- Isto leto je posnel v Indiji 5 filmskih epizod za nekončan film, 1958 pa več filmov za televizijo.
- 1959 *LE GENERAL DELLA ROVERE* (General Della Rovere)
- 1960 *ERA NOTTE A ROMA* (Noč v Rimu)
- VIVA L'ITALIA* (Naj živi Italija)
- 1961 *VANINA VANINI*
- ANIMA NERA* (Črna duša)
- 1962 *ROGOPAG*
- 1964 *L'ETA DEL FERRO* (Železna doba) (TV)
- 1966 *LA PRESA DEL POTERE DI LUIGI XIV* (Ludvik XIV. prevzame oblast) (TV)
- 1967 *GLI ATTI DEI APOSTOLI* (Apostolska dela) (TV)
- 1970 *LOTTA PER LE SOPRA VIVENZA* (Boj za obstanek) (TV)
- SOCRATE* (Sokrat) (TV)
- 1972 *SANT'AGOSTINO* (Sveti Avguštin) (TV)
- PASCAL* (TV)
- 1973 *L'ETA DI COSIMO* (Čas Cosima de Medici) (TV)
- 1974 *CARTESIO* (Descartes) (TV)
- ANNO UNO* (Leto prvo)
- 1975 *MESSIA* (Mesija)

zgodovina

Giblјive slike

Božidarja Jakca /2/

Filmsko delo Božidarja Jakca med obema vojnama in v NOB

Božo Šprajc

„Videl sem umetnino, kakršnih nam je dal film zelo malo: Chaplinovo pesem slik, City Lights' (Luči velemesta):, O, na dno se moraš spustiti, ustaviti se v najtesnejši ulici, stopiti v najskritejše stanovanje, pa boš našel lepoto še čistega srca, ki njegovih vzdihov in krikov ne sliši bleščeči svet avenij in bulvarjev. To sem občutil ob Chaplinovem filmu, ki mi je znova potrdil misel, ki je edini pristni vir umetnosti, ki osvoji vsakogar.“
(Božidar Jakac, Miran Jarc — Odmevi rdeče zemlje, Jugoslovanska knjigarna 1932, str. 222, II. del)

Ta citat je na koncu drugega dela knjige, ki jo je Božidar Jakac napisal po vrnitvi iz Amerike s pomočjo in s sodelovanjem prijatelja Mirana Jarca. Malo pred odhodom iz Amerike si je ogledal Chaplinov film. Sam pravi, da je v kinematograf sicer pogosto zahajal. Dobil je torej še eno informacijo o filmu, o njegovi moči, o tem, kako tudi film, ki je tedaj napravil komaj prve korake v svoje zvočno obodnje, lahko živo in prizadeto, globoko občuteno in obenem po svoje govori gledalcu. Za Jakca torej že leta 1931 ni bilo več dileme: film je umetnost, o tem ni nobene dvoma. Da, tako informiran, seznanjen z vsem najboljšim, tudi z Eisenteinovimi deli, o filmu kot umetnosti ne dvomi. To je toliko bolj zanimivo, saj, denimo, primerjava z enim od vodilnih predvojnih slovenskih estetikov, ki po letnici rojstva sodi v isto generacijo in ki je še dandanašnji mnenja, da je film bolj sejmarska zanimivost kot umetnost, kaže, kako zelo različni so odnosi do filma znotraj generacije, ki se je rodila okoli leta 1900. To pišem tudi zato, ker menim, da je imela Slovenija pred vojno malo dobrih

informacij o filmu, da so bile te neurejene in so prihajale z velikimi zamudami. Le brez filmske literature, brez strokovnih filmskih analiz, brez objav historičnih in estetskih spisov o filmu se je lahko zgodilo, da je bila vednost o filmu med obema vojnama na Slovenskem tako skromna, da ga je imel celo izobražen esteta za medij, ki je nesposoben zasejati v človeka katarzo.

Na to opozarjam že na začetku pisanja o amerškem (ohranjenem) filmskem opusu slikarja Božidarja Jakca zato, da bi ne pozabili, iz kakšnih misli in vedenja je Jakac stopal za kamero že v Ameriki in tudi pozneje. Informiran, z dokajšnjim znanjem, s pogledom v tehnologijo nastajanja filma, s poznavanjem delovnega procesa v največjih studijih na svetu, s poznavanjem zvočnega filma; tako je Jakac segal po kameri in že iz ZDA prinesel filme, ki jih bo naša filmska zgodovina morala posebej ovrednotiti in jim dati mesto, ki jim gre.

16 mm — 1930 — 1931 — ZDA

Ko se je Jakac vrnil januarja 1930 z zahodne obale nazaj na vzhod v Cleveland, je prinesel s seboj mnogo risb, pa tudi vtisov in razočaranj. Pri clevelandskih Slovencih je ostal še poldrugo leto, seveda, z vmesnimi potovanji. Nekaj mesecev po vrnitvi na vzhod je pripravljaval razstavo. Delal je izredno veliko in sredi leta razstavo tudi odprl. Z njo je zaslužil toliko, da je bila materialna skrb za eksistenco za nekaj časa odrinjena na stran in je lahko potoval. Da je po vzhodu precej potoval, kažejo tudi njegovi filmi. Kamero si je kupil, kot pravi sam, pri fotografu Bukovniku v Clevelandu. To je bila kamera Kodak B, drugi tip 16mm kamere te tovarne. Slikar ima

kamero še danes doma, dobro je ohranjena in z njo bi lahko še snemali. Ima klasični, normalni objektiv, je na vzmetni pogon in z dvojnimi iskalom. Ima klasično zrcalno iskalo kot fotoaparati Box in še nekakšno mehansko iskalo, ki je bolj podobno merilcu na puški kot iskalu filmske kamere.

Tako imenovana paralaksa, ki nastane zaradi razlike med objektivom in iskalom, je nujna. Vendar pa je ta paralaksa v njegovih filmih neopazna, ni je čutiti. Veliki plani so tako posneti, da je očitno, da je slikar vselej računal nanjo. Tudi ti plani so komponirani čisto in s središčem ne težijo navzdol. Kamera je škatlasta, podolgovate oblike. Notranjost kamere se skoraj ne loči od notranjosti današnjih kamer. Izdelana je natančno, iz odpornega materiala, je pa res, da je precej težka. Ravno zaradi teže je za snemanje z roko (je brez stativa, torej so Jakčevi filmi snemani „z roko“) primerna, saj jo je teže premikati, to pa daje kadrom stabilnost in mirnost.

O Jakcu iz časa njegovega bivanja v Ameriki sem se pogovarjal tudi z dvema amerškima Slovenkama. Ančka Rogelj se ga spominja kot izredno simpatičnega človeka. Pravi, da je bil po ljubljansko oblečen in da si ga takoj našel v skupini ljudi, saj se je že od daleč razločeval od drugih. Spominja se tudi, da je zelo veliko delal v svojem ateljeju. Ann Grill, ki je bila rojena v Ameriki in zdaj živi v Ljubljani na Celovski 122, pa pravi, da je bilo ženskam kratkočasno v njegovi družbi, da je znal ljudi zabavati, da je bil prijeten sogovornik. Dodaja še, da je imel s seboj vselej kamero in skicirko in da si ga brez teh dveh pripomočkov sploh ni bilo moč zamisliti. Na vprašanje, ali je Jakac kdaj razmišljal o tem, da bi ostal v Ameriki, je odgovorila,

da se ji zdi, da Jakac tega ni name-raval. „Kako neki“, pravi, „saj je bil tako zelo kritičen do nas, vselej je nas karal. Zagotovo so ga zanimale različne nacionalnosti v ameriški družbi, Indijanci, naravne znamenitosti in industrijski razvoj, toda da bi ostal v Ameriki, to ne. Jakac je hotel domov, o tem nam je velikokrat govoril.“

Ti dve pričevanji sem na kratko opisal zato, da bi si tudi s pomočjo prič, ki so Jakca spoznale v Ameriki, dopolnili predstavo o njem. Od takrat je minilo sedeminštirideset let. Preveč, da bi človeški spomin zmo-gel to obdobje preprosto preskočiti. Osta-li so le drobci in neka celostna podoba. Obe pričevanji pa vendar dokazujeta, da je bil slikar takrat nenavadno aktiven, poln energije, vedrega duha in obenem kritičen. In to je tudi lastnost, ki jo zaznamo v filmih. Dim, denimo, na posnetkih Fordovih tovarn, ki se vali iz dimni-kov, je posnel tako, da je v tem čuti-ti vso kritičnost, ki jo leto pozneje zapiše v svoji knjigi. Ko gledalec gleda te brezdušne stolpiče, ki bruhajo sivkasto megleno gmoto iz svojih vrhov, ima vtis, da ga bodo sivi oblaki potegnili vase in ga pogoltnili. In tako nekako piše Jakac o svojem videnju Fordovih tovarn v knjigi. Tisto, kar je zapisal leto pozneje z besedo, je zapisal s kamero, z njenim jezikom na filmski trak. In ta sposobnost, ki bi ji v naši tedanji produkti-vni kinematografiji težko našli primer, je tisto, kar dela Jakčev ameriški filmski opus še toliko bolj zanimiv in vreden obravnave.

Jakac sam pravi: v ZDA sem pač filmal vse življenje, široko, kolikor sem ga imel pač takrat priložnost videti in spoznati. Vse: tovarne, mesta, ljudi, domačine, tujce, brezposelne in kapitaliste, skratka — posnel sem vse kaste. V Washingtonu sem imel priložnost spoznati politike in reveže, in vse sem posnel. Vse me je zanimalo.

Nedvomno, Jakčeva motivika v amerškem filmskem opusu je tako raznovrstna, da lahko zapišemo, da je v resnici snemal vse, kar je videl in kar se mu je zdelo vredno posneti. Če je šel po ulici in je videl, da je v neki hiši požar in da prihajajo gasilci, je stekel tja, posnel, kar je posneti mogel, toda kljub vsemu ne ihtavo in brezglavo, pač pa natančno, s premislekom in tako, da je zgodba o požaru, ko jo gledaš danes, zgrajena v logičnem zaporedju posnetkov, ki tvorijo enotno sekvenco, urejeno in pregledno.

Motivika v amerškem opusu

Da bi laže pojasnil značilnosti Jakčevega amerškega filmskega opusa, bom najprej navedel nekaj filmskih motivov. V zadnjem poglavju te študije bo tudi natančna in z letni-cami opremljena filmografija ter tematski popis posameznih zvitkov. Za zdaj navajam le nekatere motive iz treh mest. Zagotovo bo že njihova raznovrstnost pojasnila marsikaj.

New York

1. Vožnja z vlakom
2. Centralna železniška postaja
3. Panorama z nebotičnika
4. Manhattan z Brooklynskega mostu
5. Reklame za neki zvočni film
6. Delavke v tovarni cigaret
7. Empire State Building
8. Metropolitanski muzej
9. Centralni park in veverice v njem
10. New York ponoči, posnetki reklam

Pittsburgh

1. Naselje čeških izseljencev v snegu
2. Jeklene konstrukcije mostov
3. Sneg na ulicah
4. Nakupovalna mrzlica pred božičem

Cleveland

1. Panorama mesta, pogled na jezero
2. Slovenski narodni domovi
3. Konjska vprega sredi Clevelanda
4. Ekonomska kriza, brezposelni, množice
5. Govorniki na zborovanju, kjer je videti zastavo s srpom in kladivom
6. Avtomobilska nesreča na ulici
7. Brezposelni na klopek v parku
8. Stroj za polaganje tramvajske proge
9. Delavci med delom na cesti
10. Prevoz montažne hiše s tovornjakom
11. Muzej
12. Vožnja z avtomobilom
13. Piknik ob jezeru
14. Tovarne
15. Otroci na ulici pri igri pozimi
16. Železniška postaja, množica tirov ob sončnem zahodu
17. Požar na ulici, gasilci
18. Slovenski sodavičar
19. Slep Slovenec prodaja na ulici časopis
20. Komunistično zborovanje
21. Zborovalci pojejo Internacionalo
22. Policisti na konjih, ki skušajo razgrniti zborovalce
23. Mesto ponoči
24. Slovenska parada po mestu

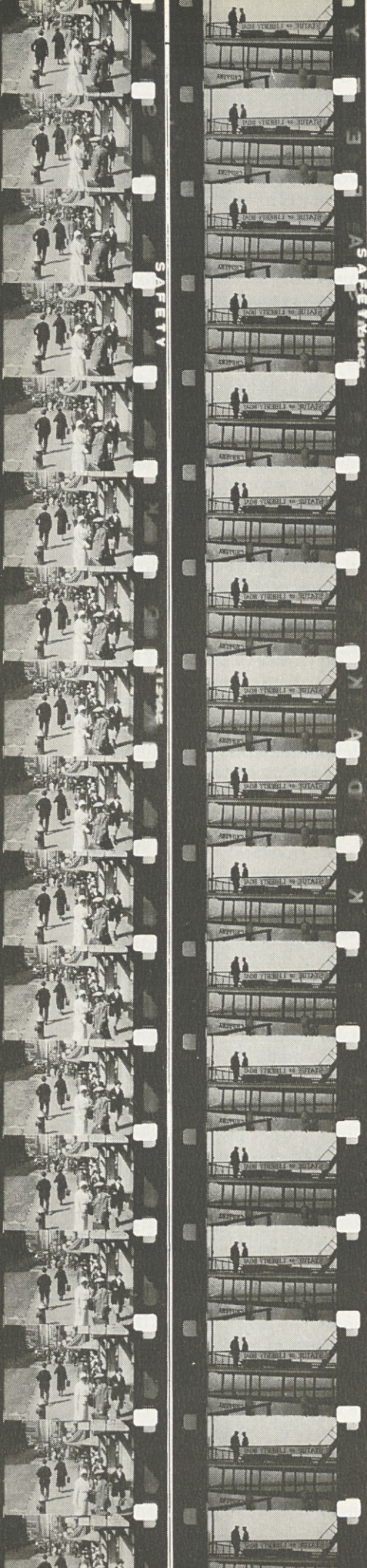
Navedel sem zgolj motive iz treh mest. Vendar je Jakac snemal s 16mm kamero tudi v Washingtonu, Chicagu in na Niagarskih slapovih. Vselej je snemal tudi med vožnjo iz vlaka, ko je potoval od mesta do mesta. Teh voženj je veliko in avtor jih je v filmih, ki so spremljali njegova predavanja v Sloveniji, uporabljal kot vmesne sekvence med enim in drugim mestom. Sekvence so posnete občuteno, deloma zmontirane (zlepke so vidne, saj so drugačne od današnjih, diagonalne) in posnete tako, da ne pričajo le o pokrajini, pač pa predvsem o predme-stjih posameznih mest, bedi in utri-pu letnega časa, v katerem je snemal.

Če na kratko preletimo motiviko v njegovih filmih, potem se nam ponuja dvojna razdelitev. Najprej so tu posnetki posameznih dogodkov, ki so običajno samostojne celote, kot so zborovanja, požar, procesije, pro-metna nesreča. Potem so tu dogodki, ki so pomembni tudi za zgodovino slovenskega izseljeniškega življa. V letih 1930 — 31 je v Clevelandu snemal veliko in posnel marsikaj, kar ohranja tedanji vsakdanjik v živih podobah.

Drugi, tematsko enakovreden in este-tsko še bolj izčiščen krog pa sesta-vljajo posnetki oz. sekvence posamez-nih krajev, velikih mest, tovarn, ulic, nebotičnikov, vožnje z avtomobi-lom in vlakom. Vendar pa tem posnet-kom ne bi mogli reči „turistični“. Ne moremo jih označiti samo kot prikaz krajev in zanimivosti. Zapisal sem že: Jakac ni opazoval krajev, skozi katere je potoval, kot turist. Kritično se je obračal k njim, jih gledal s svojimi očmi in iskal tudi na ulicah tisto, kar ga je prevzelo in temu tudi dal ustrezno estetsko podobo.

Oglejmo si primer: New York. Najprej nas avtor z vlakom popelje na central-no železniško postajo. Kaj vidimo? Kamera drsi po predmestju New Yorka, vidimo otroke na dvoriščih, ki se igrajo, strgani in razcapani, pred bornimi lesenimi kočami. Čas krize je to, brezposelnosti in bede. Zamor-ci posedajo ob progi. V predmestju vidimo kak avtomobil, ki je bogve kako zašel tja. Naselje se gosti, vse več je hiš in vse večje so, dokler kamera, ki snema skozi okno vlaka, ne drsi samo še po pročeljih, da pred nami nastajajo abstraktne, drseče, gibljive kompozicije. Vlak vozi na postajo. Obrazi beže pred kamero, nekakšne ograje so pred nami in zdaj se vlak ustavi na postaji. Postaja. Notranjost Centralne železniške posta-je v New Yorku. Avtor dviguje kamero, da vidimo, kako visok je strop. Pred nami je množica ljudi, vsi hitijo na vse strani mimo kamere. In iz notra-njosti velike postajne avle skozi ogromen steklen vhod vidimo ulico, polno avtomobilov in ljudi.

Zdaj snemalec odide s kamero na ulico. Prvi vtis: množica. Odidemo do posta-je podzemne železnice. Smo v vagonu. Obrazi ljudi in mesto, ki drvi mimo nas. Pročelja nebotičnikov. In tema. Izginili smo v tunelu. Naslednji kader je že statičen. Kamera je spet na ulici, videti je nadvoz podzemne želez-nice, ki se izvija iz tunela nad ulico. In potem mesto. Visoki nebotičniki. Kamera drsi po pročeljih nebotičnikov. Posnetki so izredno dolgi. Kamera spet



sledi pročelju nebotičnika in zasuk proti nebu nam pove, da je tudi snemalca prevzelo delo človeških rok. In spet ulica, polna ljudi. In na koncu še pogled iz Empire State Buildinga. Široka panorama mesta. Dan se nagiba v noč. Napis. Manhattan. Sonce zahaja. Pred nami so čudoviti posnetki proti svetlobi. Značilne silhuete razgledniškega motiva New Yorka. Toda Jakac ne dela tako. Počaka na sončni zahod, obrne kamero proti soncu in pred nami se zariše zgolj silhueta znanega motiva. Gledalec ima vtis, da gleda nekakšno filmsko grafiko, skrbno urejeno, mirno, brez zasukov. Statika, mir; tako kot je avtor občutil sončni zahod in kot je videl objekte pred seboj.

Marsikaj sem tu izpustil, saj bi opis Jakčevega New Yorka trajal predolgo. Tako, denimo, ima v svojem filmu o New Yorku posnetke Brooklynskega mostu ob sončnem zahodu.

In obenem ima posneto tudi bedo ob njem. Nekakšna smetišča so spodaj, kjer živijo ljudje v kolibah, iz katerih se vali dim navzgor proti mostu. Tako avtor povezuje bogata pročelja in bedo pod mostom in ob mostu. Vse torej vidi, vse mu je zanimivo. Ničesar ni, kar bi spregledal, kar bi ga ne zanimalo. Običajnemu turistu bi se ne zdelo potrebno, da bi snemal nekaj, kar pozna. In bede je bilo v Sloveniji, od koder je Jakac prišel v New York, zagotovo veliko v tistem času. Poznal jo je, pa jo je kljub temu zapisal na filmski trak, da bi podoba Amerike ne bila enostranska.

Vzemimo še en primer: delavsko zborovanje, ki ga je organizirala komunistična partija Amerike, tako pravi Jakac, v Clevelandu leta 1931.

Ta primer sodi v prvi tematski krog, med dogodke, ki jim je bil avtor priča.

Najprej so pred nami posnetki clevelandskih ulic. V parku sede na klopih brezposelni. Drug ob drugem so, mirni, skoraj premaknejo se ne. Tudi govorijo ne med seboj. Le sedijo in zro mimo kamere, mimo nas. Nekaj ljudi se v skupinah pogovarja. Sem in tja osamljen delavec, s kapo na glavi, značilno za tisti čas, naslonjen na drevo, s cigareto v ustih. Nekakšno moreče, tiho, prežeče vzdušje visi nad vsem. Ljudje so kot brezdušna gmota, ki se zdaj zdaj lahko razbesni.

In povorka. Najprej ne vemo, za kaj gre. Potlej so pred nami napisi na transparentih. Jasno je, da gre za pravice delavcev. Ne za upor. Za zahteve po delu, za najosnovnejšo pra-

vico, ki omogoča živeti. Povorka delavcev je velika. Zdaj je videti, da ji ni konca. In mesto zborovanja. Množica, človek pri človeku, vmes so transparenti. Govorniki, ki brez mikrofona in zvočnikov govorijo delavcem. Na velikem govorniškem odru zastave. Dva natančnejša posnetka pokazeta na zastavah simbole: srp in kladivo. Zastave vihrajo v vetru. In policija na konjih. Vse več je policajev. Delavci se prestrašeno umikajo, zborovanja je očitno konec. Vse to je videla Jakčeva kamera. Avtor je montiral le malo. Pravi, da je izločeval samo neuporabne posnetke. In tako se zdaj, ko so posnetki drug ob drugem, zdi, da je montaža bila nepotrebna. Avtor je zapisal na trak tisto, kar je videl. Po nepotrebem ni sprožil kamere. Izbral je takšne zorne kote, da je dogajanje lahko sledil. Videl je več kot običajni udeleženec zborovanja. Tekal je s kamero z enega kraja na drugega, vendar si je vzel čas, si našel primeren izrez in snemal. Vedel je: kamera ni statika, dinamika je. Zato tudi ni razmišljal, ko je bilo treba napraviti zasuk, če se mu je zdelo, da mora pokazati dogajanje pred kamero v vsej prostorski razsežnosti.

Opisal sem ta primera, da bi predstavil Jakčev odnos do dokumentarnega filma. Nisem popisal tega, kako je posnel Niagarske slapove, kako nam je predstavil razsežnost Arlingtonskega pokopališča v Washingtonu, ko kamera dve minuti drsi mimo nagrobnikov med vožnjo z avtomobilom ob pokopališču; kako dinamično je posnel letalski miting na letališču v Clevelandu. Preveč je tega, da bi mogel vse hkrati popisati. Vendar je, ko govorimo o njegovem ameriškem filmskem opusu, treba poudariti še eno značilnost. Jakac ni nikoli pomišljal, kdaj naj sproži kamero. Četudi je bilo jutro megleno in komaj primerno za snemanje, je tvegal. Niti tega ni vedel, ali je dovolj svetlobe za snemanje. Jutra so ga tolikanj prevzela, da je na clevelandski ulici posnel v jutranji meglici konjsko vprego. Posnetek je uspel, in ko ga gledamo, se v gledalca zariše nenavadno, motno jutranje vzdušje. Konjska vprega na asfaltu. Komaj uro ali dve kasneje je ta asfalt že poln avtomobilov. Avtomobilska džungla, kot ji pravi Jakac, je nanj naredila tedaj mogočen vtis. Razumljivo, saj je v letu trideset v Ljubljani po današnji Titovi verjetno komaj vsake pol ure priropotal kak avtomobil.

In še nečesa ne smemo prezreti! Če je Jakac risal kak motiv, in ob vrnitvi v domovino je prinesel zajetne mape skic, risb in olj s svojega

potovanja, je vselej posnel motiv tudi s filmsko kamero. To so zdaj nenavadno čvrsto likovno oblikovani filmski posnetki pokrajine, Niagarskih slapov, Manhattna, sončnih zahodov ob jezerih, jeklenih konstrukcij, mostov, železniških tirov ob sončnem zahodu, s sajami pokritih tovarniških poslopij. Za vse te posnetke je značilna likovna urejenost in kompozicijska čistost. V njih se prepleta likovnik s filmskim snemalcem, dokumentaristom.

Pionir slovenskega dokumentarnega filma

Ta trditev je pogumna, saj vemo, da je tudi Metod Badjura snemal dokumentarne filme, da je snemal Felicijan Bešter in da je poleg njiju še nekaj imen, ki bi jih lahko zapisali med pionirje našega dokumentarnega filma. Toda če ta imena poznamo in jih tudi zasledimo v naši filmski zgodovini, potem smo zaradi neinformiranosti in po krivici pozabili na Jakca. Iz Amerike nam je prinesel okoli 2000 m filmskega traku. Približno tri ure gledamo njegov ameriški filmski opus. In po teh urah je pred nami Amerika tridesetih let; v stoterih podobah, v tisočih kadrih, v blišču, bedi, meglenih jutrih, sončnih zahodih, z mogočnimi nebotičniki, z železnimi konstrukcijami, s palačami, z vodnjaki, mostovi, železniškimi tiri, vožnjami iz mesta v mesto. Celotni opus nam predstavi Ameriko kar najbolj dokumentarno. Tako da je kamera zapisala to in ono podobo, da je vse, kar je videla zanimivega, posnela na filmski trak. In če k temu dodamo še to, da je skoraj v slehernem posnetku ali sklopu posnetkov (sekvencah) nadvse različno čutili avtorjev osebni odnos do predmeta snemanja, potem lahko mirno zapišemo, da gre za dokumentarista v pravem pomenu besede. Jakac pravi, da filmov ni kdove kako montiral. Toda ko sem pregledoval posamezne filme natančneje, ko sem videl, da je vmes vrsta zlepk (ko posamezni napisi, ki jih je sam posnel doma, v Sloveniji, ko je montiral filme, pričajo o tematskem izboru posnetkov in združevanju posameznih tem), sem prišel do prepričanja, da je Jakac razmišljal tudi kot filmski oblikovalec, ki združuje posamezne kadre v samostojne sekvence in te v samostojne vsebinske enote.

Vsebinske enote v Jakčevem ameriškem opusu so razvrščene geografsko. Najprej so tu mesta, ki imajo na za-

četku vselej napis. Vmes je najti tudi napis „Indijanski poglavar“. Tako poleg geografske uporablja tudi tematsko razvrstitev. In kot sem že zapisal, med enim in drugim krajem, med eno in drugo temo so sekvence voženj z vlaki. Tiri, neskončni tiri in pokrajina, ki drvi mimo nas. Tako je na pol metaforično opisal potovanja iz kraja v kraj.

Avtor je napisal doma, ko se je vrnil in pripravljaval svoje filme ZDA za javna predvajanja na predavanjih o ZDA, ki jih je imel po Sloveniji. Gradivo je moral notranje urediti z montažo ter izločanjem. Zdaj so ti filmi dokaj urejeni in lahko jih obravnavamo kot dostojen del naše filmske zgodovine. Predvsem pa so to filmi, ki jih je posnel tenkočuten opazovalec življenja, senzibilen in kritičen. Nedvomno so prav to značilnosti, ki odlikujejo dokumentarista, sposobnega prevesti enodnevni zapis v širše območje, ki ga lahko poimenujemo tudi umetnost.

Jakčevi filmi o Ameriki pa niso ostajali na policah. Jakac je namreč imel vrsto predavanj in predvajanj po Sloveniji. Pravi, da so ga vabili na vse konce in kraje in da celo vsem ni mogel ustreči. Samo ugibamo lahko, koliko gledalcev je tedaj videlo njegove filme. Zagotovo precej, saj pričee pripovedujejo, da so bile dvorane ob predvajanjih nabito polne. Ohranjena so celo vabila za predvajanje filmov in plakati. Te hrani slikar v svojem arhivu.

Tako se nam Jakac ob svojem ustvarjanem filmskem delu kaže kot nenavaden filmar, ki je združil v sebi produktivnega filmarja, snemalca in režiserja, pa montažerja in distributerja ter celo operaterja. Sam pravi, da je bil za vse sam. Za denar, za montažo in za predvajanje. Vse je znal in vse je delal ob svojih filmih. Pionirskega značaja v tistih časih, ko je naš film delal prve korake, mu potemtakem ne moremo odreči. Estetsko ovrednotenje njegovega dela pa je naloga tistih, ki se profesionalno ukvarjajo s filmsko zgodovino.

Knjiga *Odmevi rdeče zemlje* se končuje: „In vračam se (v domovino — op.p.) s tem spoznanjem, da moramo gojiti v sebi samo to, kar je slovensko, da se moramo odvrniti od zapadnjaštva, ki je naša sodobna bolezen. Naj se pismo-uki, ki jih je okužil veter zahodnih velemest, predajajo strupu vseh patologij in intelektualnih akrobatstev, mi ne potrebujemo američanstva, mi ne potrebujemo babilonskih stolpov velemestne civilizacije, ne v življenju, ne v umetnosti . . .

... *Moja „ahasverska pot“ je bila vračanje, je bila iskanje korenin do najglobljih izrastkov. Kakšno bom našel zemljo, ki sem jo klical, oddaljeno, premnogo noč? Kakšne bom našel prijatelje in znance, ki smo se tolikokrat srečali v skupnem delu?*

Delaj, oblikuj samo iz sebe, to je edina zapoved, ki drži za vse čase. In če mi je Amerika sama ta spoznanja odkrila, poglobila in utrdila, mislim, da sem izpolnil skriti namen svojega potovanja po rdeči zemlji.“

(*Odmevi rdeče zemlje*, str. 237, II. del).

V letu 1931 se je Jakac vrnil z ladjo *Vulcania* nazaj v Evropo. Tudi na ladji je snemal in posnel je nekaj izredno lepih, v oblikovnem smislu, sekvenc. Na tej poti je zabeležil posnetke v Gibraltarju, Lizboni, Napoliju in na koncu tudi pristanek v Trstu.

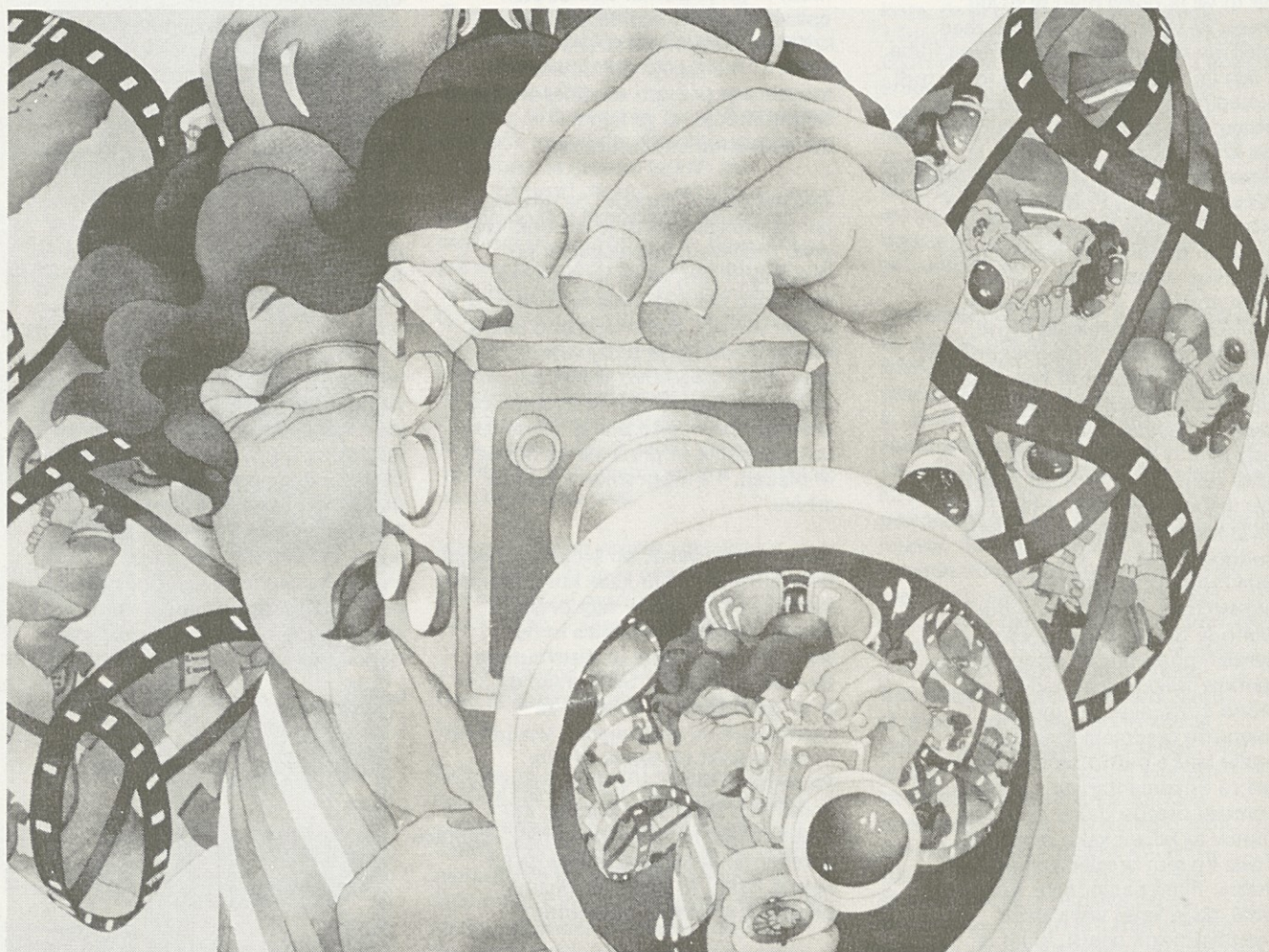
Kritičen odnos do Amerike je razbrati v citiranem odlomku, ki končuje Jakčevo knjigo. Je nekakšno temeljno idejno izhodišče za vse njegovo nadaljnje delo. To je Jakca vodilo tudi pri snemanju filmov pozneje doma v Sloveniji. Z ameriškim filmskim opusom se pričinja nov opus. Imenovani bi ga „slovenski“. Zapisati velja, da Jakac tudi v tem opusu ni zapustil samega sebe. Še več, odlikuje se s tem, da je sledil tehničnim novostim. Če ta „slovenski“ opus časovno zaobsega deset let, od 1931 do 1941, ko je vojna za dve leti prekinila njegovo filmsko delo, je to le ena značilnost. Za zgodovino slovenske produktivne kinematografije pa je pomemben še zaradi marsičesa, kar doslej še ni bilo ne preverjeno in ne zapisano.

(*nadaljevanje prihodnjič*)

reproduktivci

Brez orožja v boj

Srečko Golob



Živimo v času, ko lahko opazujemo konkurenčni boj med kinom in televizijo v vseh njegovih oblikah: od neoglajene podrejenosti kina, predvsem v manjših krajih, kjer slabo opremljene kinodvorane sploh ne morejo pritegniti gledalcev iz domačega udobja, pa vse do sodobno opremljenih kinodvoran z vsem potrebnim udobjem in urejeno okolico, kjer predvajajo izbrane filme. Razširjenost televizije dosega počasi pri nas stopnjo prave zasičenosti, kjer ima malone vsako gospodinjstvo svoj sprejemnik, ko je minilo prvo navdušenje, ko pa se hkrati širi barvna televizija, ki pomeni spet novo privlačnost. To je stopnja boja med televizijo in kinom, ko skušajo kinematografi

pridobiti gledalce z boljšim sporedom, s poudarkom na privlačnosti in monumentalnosti, obenem pa nudijo v dvorinah vse potrebno udobje od sodobno urejenih dvoran pa do klimatskih naprav in seveda prvovrstnih aparatov za predvajanje in ozvočenje. To je orožje, ki ga imajo kinematografi v boju za gledalce s televizijo. Pri nas smo večinoma — razen v nekaj večjih mestnih središčih — še vedno na začetku tega konkurenčnega boja. Od vsega blizu 250 kinematografov, kolikor jih sedaj dela v Sloveniji, je komaj desetina urejena tako, da omogoča primerno predvajanje, kjer so razmere primerne, oziroma take, kot jih zahteva sodobna predvajalna tehnika

in standardi za javne lokale. Prednosti televizije so prav v domačem udobju, prednosti kinodvorane pa v kvalitetnejšem predvajanju, večji in boljši sliki, boljši sposobnosti koncentriranja in v izbiri sporeda. Gledalec se v kinu popolnoma drugače zbere in osredotoči svoje zanimanje, možnost vživljanja, ki je pri filmu ena najpomembnejših odlik, je doma, v vajenem okolju, mnogo slabša. Vsega tega pa zastarele kinodvorane, brez udobja in primernih predvajalnih aparatov, seveda ne morejo nuditi gledalcu; in tako tudi izgubljajo gledalce ter svoj pomen.

In kaj nudijo naši kinematografi v tej tekmi s televizijo?

Če pričnemo z opremljenostjo kinodvoran v Sloveniji, moramo takoj povedati, da imamo v Sloveniji oba ekstrema — od sodobno urejenih dvoran s kultiviranim okoljem in z vsem potrebnim udobjem ter, seveda, modernimi predvajalnimi napravami pa vse do skrajno zanemarjenih, nepriljudnih dvoran, brez vsakega najosnovnejšega udobja, kjer gledalci težko vzdržijo ob starih, neprimernih aparaturah do konca filma. Povejmo, da je pred desetimi leti bilo še 58 odstotkov vseh kinodvoran v Sloveniji opremljenih s samo enim projektorjem in da je danes ta položaj le nekoliko ugodnejši. En sam projektor pa pomeni, med vsakim zvrtkom neprijetne presledke, ko po slabi projekciji v hladni dvorani in na škripajočih stoli izgubi gledalec še zadnjo možnost vživljanja v film!

Povprečna starost kinoprojektorjev v naših kinematografih je že blizu 20 let, približno tako stare so tudi ojačevalne naprave z zvočniki. Kljub temu, da je zdaj mogoče nabaviti zelo sodobne in kvalitetne ojačevalne naprave s kakovostnim ozvočenjem, hreščijo še v večini kinodvoran stari in dotrajani zvočniki; tako je vsa sreča, da je večina filmov podnaslovljena — saj razumeti, kaj se dogaja, ni vedno mogoče. V času, ko nam postaja stereofonija že nekaj vsakdanjega, so takšne predvajalne naprave seveda čisti anahronizem! Ob akutnem hiranju števila obiskovalcev se slabša tudi finančni položaj kina in s tem tudi možnosti za obnovo predvajalnih naprav — torej pravi „circulus vitiosus“!

Vsaj sedem kinematografov v Sloveniji še uporablja kot vir svetlobe v kinoprojektorjih oglje, način torej, ki so ga uporabljali še v časih Meliesa! Drugod so že prišli — tudi pri starih aparaturah — na uporabo žarnic (Xenonk), kar je seveda mnogo bolje, posebno še, ker predelava ni zelo draga. Prav zato je tistih 7 kinematografov, kjer še kurijo oglje, toliko bolj značilnih! Seveda pa ne smemo pozabiti, da dela v Sloveniji tudi nekaj kinematografov z najnovejšimi projektorji „victoria 5“ s horizontalno lučjo, imamo pa tudi nekaj novih projektorjev, izdelanih na Češkem in Poljskem, ki pa so prav tako dovolj kvalitetni in obenem mnogo cenejši. V Sloveniji imamo eno samo kinodvorano s 70-milimetrskima projektorjema, pa še ta dva nista izkoriščena, ker pri nas pač ni takšnih filmov.

Podobno je z ojačevalci in zvočniki — od njih je odvisna kakovost zvoka v dvorani. Zastareli, slabo vzdrževani in nepravilno obremenjeni ojačevalci in zvočniki neusmiljeno hreščijo, bobnijo in reproducirajo glasove, ki jih ni mogoče razpoznati. Težko si razložimo, zakaj vztrajamo pri takšni kvaliteti, saj so na razpolago sodobni ojačevalci in zvočniki, ki niti niso finančno tako nedosegljivi. Povedati pa je treba, da si je v zadnjih letih že precej kinematografov omislilo nove ojačevalce in tudi zvočnike, tako da položaj ni več tako tragičen, čeprav je tega še vedno mnogo premalo. Do zelo kvalitetnih zvočnikov sicer tudi zdaj ni lahko priti, ker najboljše le uvažamo. Ker pa cene niso tako neprimerno visoke, so tudi tukaj odprte možnosti praktično za vsakogar!

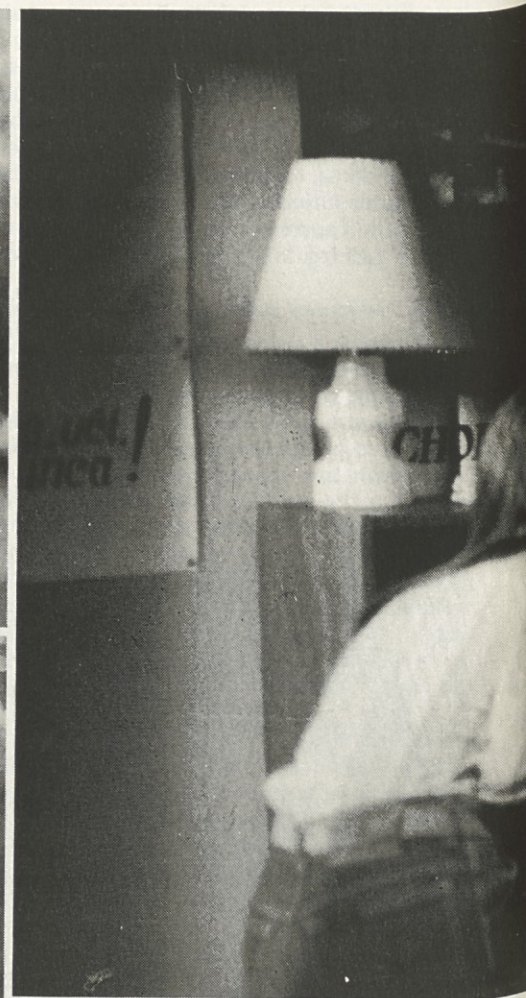
Pomembne za dobro delovanje aparatov so tudi usmerniške naprave. Do zdaj imajo v naših kinodvoranah večinoma še Iskrine, nekaj je tudi beograjskih, ki pa so vse bile na živo srebro. Zdaj jih polagoma zamenjujejo s silicijevimi, ki jih izdelujemo doma in ki ustrezajo največjim zahtevam, posebno še, ker so usmerniki najprimernejši za žarnice xenon, s posebno vžigalno napravo.

Opremljenost naših kinodvoran je torej zares še slaba in z nekaj izjemami daleč pod sprejemljivo ravni — vendar pa položaj ni brezupen, saj sedanji stroški opreme ene dvorane s predvajalnimi napravami za okrog 300.000 dinarjev nebi smeli biti ovira za modernizacijo, ki je v tolikih krajih več kot nujna. Seveda pa bi morala potekati vzporedno s takšno modernizacijo tudi vzgoja potrebnih kadrov, kajti dostikrat je tudi neustrezna usposobljenost, pa tudi malomarnost vzrok za slabo projekcijo. Slabo ravnanje z napravami, nepravilno uporabljanje in nepoznavanje tehnike ne kvarijo samo slike in tona, temveč tudi aparature in kar je najhuje — tudi filme. Tako je neprimerna projekcija ne samo v tistem kinu, kjer je slab kader, temveč tudi tam, kjer dobijo tak film pozneje v predvajanju . . .

Medtem ko slabo predvajanje filmov v dvoranah onemogoča ali vsaj zelo omejuje prednosti predvajanja v kinu pred domačo televizijsko sliko, pa slaba opremljenost dvoran in okolja sploh odbija gledalce. Po svetu so v tekmovanju s televizijo pričeli opremljati kinodvorane z izbrano udobnostjo; konstruktorji sedežev so se potrudili najti najboljše rešitve za najprimernejšo lego telesa; opremljevalci dvoran poskušajo dati čim lepši videz in občutek lagodnosti; vzporedni prostori, od kadilnic, čakalnic, okrepečevalnic pa do sanitarnih prostorov so najosodobneje opremljeni z vsem, kar lahko obiskovalcu nudijo; gretje in prezračevanje je popolnoma klimatizirano — skratka, vse je usmerjeno v to, da nudi obiskovalcu več udobja in celo domačnosti kot dom! V takšnem okolju se obiskovalec tudi dobro počuti, se rad ponovno vrača in odreče prednostim, ki jih nudi televizija. V mnogih dvoranah uvajajo med predstavo konzumacijo, samo da bi omogočili gledalcu popolno postrežbo.

Pri nas je večina dvoran, v katerih predvajajo filme, nasploh nenamenskih — saj služijo sicer za gledališke predstave, za telovadnice, za sestanke ipd. Temu primerno so tudi opremljene in vzdrževane. Neprimerni sedeži so preozki in neugodni, škripajo in se majejo. Prezračevanje je često najprimitivnejše, kurjava celo s pečmi na trdo gorivo, varnostni ukrepi minimalni, sanitarije zanemarjene in neprimerne, čakalnice brez najosnovnejših elementov. Komaj vsaka osma kinodvorana pri nas je opremljena tako, da ustreza predpisom in zahtevam osnovnega udobja, še manj je dvoran s tapciranimi sedeži, s primernimi podi in klimatskimi napravami.

Tako opremljena naša kinematografija seveda nima realnih možnosti v boju s televizijo; zato tudi opažamo v mestih in večjih središčih, kjer so kinodvorane vsaj kolikor toliko dobro opremljene, mnogo manjše upadanje obiskovalcev, kot v krajih z zanemarjenimi in slabo opremljenimi kinodvoranami. Zato bodo morali sprevideti tudi tam, kjer v teh osnovnih zahtevah še zaostajajo, da je zanje izhod samo v sodobnejši opremljeni in večji skrbi za boljše predvajanje filmov ter večje ugodje gledalcev — in če bo ta konkurenčni boj povzročil izboljšanje, bo prinesel tudi nekaj koristnega!



Ko zorijo jagode



scenarij *Ivan Potrč*
 režija *Rajko Ranfl*
 kamera *Tomislav Pinter*
 scena *Belica Luxa*
 kostumografija *Irena Felician*
 direktor filma *Ljubo Struna*
 proizvodnja *Viba film 1977*
 fotografije *Zdenka Vetrovec*

novi filmi

Kiklop
režija Christo Christov



Dan za mojo ljubezen
režija Juraj Herz



Žepni ljubimec
režija Bernard Queysanne



Pionirji
režija Yu Jen—Fu

Avstralija

Bruce Beresford: Don's Party (Donova zabava)

Avstrija

Valie Export: Nevidni nasprotnik

Bolgarija

Christo Christov: Kiklop

Brazilija

Nelson Pereira dos Santos: Tenda dos milagres (Tržnica čudežev)

Čssr

Juraj Herz, Dan za mojo ljubezen
Jaromil Jires, Otok srebrnih čapelj
Karel Kachyna, Smrt muhe

Francija

Claude Berri: Les hommes aussi (Tudi moški)
Luis Bunuel: Cet obscur objet du desir (Ta mračni predmet poželenja)
Frank Cassenti: La chanson de Roland (Pesem o Rolandu)
Claude Chabrol: Blood relatives (Krvno sorodstvo)
Alain Corneau: Falh Back
Robert Enrico: Coup de foudre (Strela z jasnega neba)
Alain Fleischer: Zoo/Zero
Claude Lelouch: Un autre homme, une autre chance (Drugi človek, druga prilika)
Bernard Queysane: L'amant de poche (Žepni ljubimec)
Rene Richon: La barricade du Point du Jour (Barikada ob zori)
Pascal Thomas: Un oursin dans la poche

Indija

Satyajit Ray, Šahisti

Iran

Marva Nabili, Zapečateni zemlja

Italija

Gianvittorio Baldi: Anni Duri (Težka leta)
Mario Bava: Shock
Giuseppe Bertolucci: Berlinguer, ti voglio bene (Hočem te, Berlinguer)
Mauro Bolognini: Grand Bollito
Walerian Borowczyk: Interno a un convento (V zatišju samostana)
Tonino Cervi: Ritratto de borghese in nero (Portret buržuja v črnem)
Sergio Citti: Il casotto (Lopa)
Luigi Magni: In nome del Papa re (V imenu papeža kralja)
Damiano Damiani: Goodbye e amen
Dino Risi, Mario Monicelli, Ettore Scola: I nuovi mostri (Nove pošasti)

Kanada

Allan Moyle: The rubber gun (Puška iz gume)
Jean — Guy Noel: Le Bout de la vie

Kitajska

Ku Jen-fu: Pionirji

Kuba

Tomas Gutierrez Alea: La ultima cena (Zadnja večerja)
Sara Gomez: De cierta manera (Na določen način)
Sergio Giral: El rancheador (Prevoznik sužnjev)
Manuel Perez: Rio Negro

Madžarska

Zoltan Fabri: Peti pečat
Pal Sandor: Nenavadna vloga



Prevoznik sužnjev
režija Sergio Giral



Nenavadna vloga
režija Pal Sandor



Caudillo
režija Basilio Martin Patino



Violanta
režija Daniel Schmid

Mehika

Raul Araiza: Cascabel (Kača klopotača)

Nizozemska

Thijs Chanowski: Kaos

Poljska

Jan Rybkovski: Nedružinska zgodba

Španija

Manuel Gutierrez Aragon: Camada Negra (Črna banda)

Juan Estelrich: El anacoreta (Puščavnik)

Basilio Martin Patino: Caudillo

Romunija

Ion Popescu Gopo, Fantastična komedija

Dan Pita; Kralj poletja

Victor Ion Popa: Obsodba

Švedska

Ingvar Skogsberg: Mesto mojih sanj

Švica

Niklaus Schilling: Die Vertreibung aus dem Paradies (Izgon iz raja)

Daniel Schmid: Violanta

Turčija

Yilmaz Gueney: Bojazen

Velika Britanija

Peter Brook: Meetings with remarkable men (Srečanja z znanimi možmi)

Richard Donner: Superman

Michael Winner: The Big Sleep (Globoko spanje)

ZDA

Robert Aldrich: The Choirboys (Fantje iz pevskega zbora)

Robert Altman: A wedding (Poroka)

Ralph Bakshi: Lord of the rings

Warren Beaty and Buck Henry: Heaven can wait (Nebesa lahko počakajo)

Mel Brooks: High anxiety (Velika bojazen)

Michael Cimino: The deer hunter (Lovec na jelene)

Brian de Palma: The fury (Besnost)

Louis Malle: Pretty baby (Lepo dekletce)

Paul Mazursky: An unmarried woman (Neporočena ženska)

John Milius: Big Wednesday (Na veliko sredo)

Robert Mulligan: Bloodbrothers (Krvni bratje)

Jack Nicholson: Goin' south (Na jug)

Alan J. Pakula: Comes a horseman wild and free (Prihod jezdeca)

Sam Peckinpah: Convoy (Konvoj)

Larry Peerce: The other side of the mountain, part II (Na drugi strani gore, II. del)

Sidney Poitiers: A piece of action (Del akcije)

Karel Reisz: Dog soldiers (Pasji vojaki)

Paul Schrader: Bleu collar (Plavi ovratnik)

Bob Rafelson: Head (Glava)

SZ

Andron-Mihalkov Končalovski: Siberijada

Varis Vrasla, Gunar Tsilinsky: Sonata ob jezeru

Irina Tarkovskaja: Kmečki sin

ZRN

Werner Herzog: Stroszek

Bernhard Wicki: Die eroberung der citadelle (Zavzetje trdnjave)

Sohrab Shahid Saless, Dnevnik zaljubljenca

koprodukcije:

Rainer Wener Fassbinder: Despair (Obup)

Billy Wilder: Fedora

Fred Zinneman: Julia

