

vstavljen v celoto tega filma, ne učinkuje resnično in s tem še bolj poudarjajo dekorativno vlogo otrok.

Stilno je film neenoten. V nihanju od enega do drugega vzornika, od hotenja, da upodobi otroški svet, ki ga dovolj ne pozna, do želje, da izrazi neke svoje odnose do potrošniškega sveta, do posledic, ki jih prinašajo nepremišljena vedenja odraslih in ki se potem posledično odražajo v življenju otrok, je avtor izbral različne stilne poteze, ki dajejo filmu videz neuravnoteženosti. Izposojeni oblikovni prijemi niso vtkani v filmsko strukturo in delujejo v tem filmu kičasto ne pa estetsko kot so v svoji prvobitni funkciji. Izposodil si je v nekoliko spremenjeni obliki eno najlepših sekvenc, kar jih pozna mladinski (otroški) film. To je zaključna sekvenca v poetični sodobni filmski pravljici Rdeči balonček, Alberta Lamorissa, ko baloni ponesejo dečka v iskanje drugačnega boljšega sveta v Rančičevi izvedbi so le baloni brez otroka. Pojav balonov je tu popolnoma neutemeljen in odvečen. Štrli iz že tako neoplojete filma kot pravi spomenik kiča.

Preveč je v filmu neinventivno prevzetega, da bi film Poslednja dirka lahko bil umetniško delo in premalo v njem otroškega, da bi lahko bil mladinski (otroški).

Mirjana Borčič

Tovarišija

(Drugarčine)

Scenarij:	Vlasta Radovanović
Režija:	Mića Milošević
Direktor fotografije:	Božidar Nikolić
Scenografija:	Dragoljub Ivkov
Kostumografija:	Ljiljana Milošević
Glasba:	Vojislav Kostić
Zvočna oprema:	Marko Rodić
Montaža:	Branka Čeperac
Maska:	Milica Žutić
Igrajo:	Milan Gutović, Beba Lončar, Pavle Vujisić, Voja Brajović, Velimir-Bata Živojinović, Marko Todorović
Proizvodnja:	CFS "Košutnjak" — OOUR Avala film" — Beograd

Kadarkoli je beseda o okusu, je potrebna velika mera previdnosti, kajti "okus" je vedno dvoumna postavka v strukturi, ki ponuja kriterije za sodbo (ali kakršnakoli izrekanja) o delih, ki se prezentirajo na področju umetniškega. Pravzaprav začnemo ta zapis s problemom "okusa", ker "Drugarčine" močno zaudarjajo po določenem okusu, ki bi ga lahko krstili tudi za mrhovinarskega. Ne zahtevamo, da bi kdorkoli to razumel kot "znanstveno" ugotovitev.

Že lansko leto nas je jugoslovanski film prestavljal v posebno aktualnost NOB — najizraziteje v "Okupaciji v 26 slikah". Čemur takrat (ko smo se maloštevilni kritiki tega filma nekoliko vznemirili) niso pritrdili predvsem zagovorniki "avtonomije umetnosti" pri nas, temu so takrat pritrdili v Cannesu in v Herald Tribuneu. V primeru "Drugarčin" sicer najbrž ne bo potrebno čakati na takšno pritrditev, saj je film v celoti preslab, da bi tudi najbolj topi selektorji ne pomislili, da takšen film lahko predstavlja našo kinematografijo pred internacionalno kritiko. In vendar gre za še kako reprezentativen film, spet za neke vrste "nedolžni" proizvod za "grenko-sladko" zabavo in za propagando narodnoobrambne ideologije na način medvedje usluge.

Film se dela, kakor da bi tipiziral čas neposredno po koncu NOB. Toda ta čas v filmu nastopa kot metafora še kako sedanjih tipizacij, opirajočih se na ideologem mladosti, ki je tudi sicer bil močno prisoten v letošnji produkciji. Sama fabula v svoji osnovni figuri niti ni nezanimiva, vendar pa je mnogo bolj dvomljiv pristop, ki tej fabuli priskrbi akcente

lokalistične modernosti. Skupina dijakov komaj demobiliziranih, še vedno v uniformah, vse preveč spominja na uniformiranost srednješolskih gangov v "Briljantini", da bi to mogli spregledati. Razlika je v lokalni obarvanosti: namesto disko glasbe in plesa, nastopa srbska "narodna", namesto ideologije družine utemeljeni v posebnem obrazcu seksualne ekonomije, nastopa dobri stari patriarhalizem, namesto "smešnega" metanja tort v profesorske glave, nastopa lepote iz razposajene grupe kot zastopnik "partizanske" močatosti, kot tisti, ki "položijo" profesorico biologije itd. Skratka lahko bi našli še nekaj paralel, ki bi še nadalje ilustrirala "travoltistični" element v tem filmu. Očitno gre za trgovsko špekulacijo na področju ideologij: spojitve ideologije raznih naših "teen-magazinov" z vrednotami revolucionarne preteklosti. Samo ob tem se mimogrede zgodi, da preteklost ni več niti revolucionarna, niti ni več preteklost.

To je film, ki ni neodvisen od zgodovine našega filma, kakor konec koncev ni noben drug. Vojna in povojni čas v sodobnih filmih vse bolj postajata fantazem, ki se daje v že kondenziranih razpoznavnih figurah in namesto, da bi to situacijo film izkoristil za aplikacijo možnosti, ki jih daje tako navržena distanciranost, se investira v delo na dekadenci simbola v stilu npr. "rock — popevk" s političnimi besedami. To je igra, ki hoče igrati označevalca razlike tako, da nastavlja v njegovo polje fantazem izvora sedanje razlikovanosti, pri čemer podtakne konstrukt enotnega polja izvora prav označence zgodovinsko nujno sproducirane razlikovanosti. To je namreč zopet poskus zabrisa razlike.

To je ravno nasprotni efekt od brechtovskega "ent-fremdunga", katerega efekt je baš produkcija razlike. V tem filmu je sicer celo mogoče zaznati določeno sled brechtovskega postopka, toda ta ostane le v okviru dramaturške tehnike, ki nikakor ne označi ideološkega polja, znotraj katerega se zvira naš film. Tipizacija lokalne folklorne, ki ne samo v tem filmu, postaja nadomestek predstave o "času po revoluciji" hipertrofira v figuro posebnega moralizma samopravičnosti, ki v tem filmu odpira področje "mladostnega nestašluka". Le-tega disciplinira edino strogi vojaški red. V tem je izvedena določena razlika od zgodnjih povojnih filmov, v katerih je ljudskost revolucije držala vojaški red v funkcionalni odvisnosti od nujnosti odpora. To razmerje se obrne — triumfira neke vrste militarizem, kakršnega še celo v soc.-realističnih filmih ni bilo zaslediti. To pa vzbuja sum, da je ideološki račun filma utemeljen na elementih, katerih mesto je estetika, ki ne more izvirati od drugod, kot iz polja meščanske ideologije. Namen konkretnega produkta, torej filma "Drugarčine" je potem nujno zakrivanje pozicije možnosti takšnega filmskega "diskurza", ki se potem izigra prav v razvidnosti svoje lastne konstrukcije.

Lahkotnost v rabi kondenziranih filmskih šablon o in iz revolucije je v tem filmu dosegla višek, ki se izteče v westernovskem lovu na četnike, na katerega se po principu jemanja zakona v lastne roke, podajajo pripadniki skupine, ki tako za trenutek zapustijo neskončne prizore veselja in pojevin, ki nam pričarajo podobo obilja neposredno po koncu vojne.

Ob vsem tem je morda upravičeno reči, da gre za film, ki pomeni enega izmed viškov neokusnosti letošnje filmske proizvodnje. Vendar pa se lahko bojimo, da je zavrnitev na način nereflektirane sodbe o neokusnosti, predvsem figura potlačitve groze spričo reda pravnosti, moralnosti in vojaške discipline, kar vse ta film skuša uveljaviti v svojem "parodičnem" stilu, da bi bil všečen določenemu okusu.

Darko Štrajn

Snov Miloševićeve fabule je v svojih izhodiščnih točkah del realnega zgodovinskega spomina. Ob osvoboditvi so se s partizanskih bojnih pohodov dejansko vrnili tudi nekdanji dijaki, mnogi med njimi kot izkušeni in prekaljeni borci, ozaljšani z našitki in zvezdicami v boju pridobljenih oficirskih činov. Po dveh, treh, morda štirih letih so znova sedli v šolske klopi, ki so jih bili zapustili kot mladi skojevci, in se z eno ali celo z obema nogama še zmerom v

uniformi, lotili dokončanja nasiloma pretрганиh in nedokončanih gimnazijskih obveznosti. Spomini povedo, da jim ni bilo lahko, ne njim ne njihovim okoličnici. Bili so in ostali vojaki, ne samo za nekaj let, pač pa za eno celo vojno, za celo človeško življenje starejši od svojih sošolcev. Bili so sicer mladi, toda "mladi brez mladosti", če parafraziramo znani partizanski verz, in prav to jih je obeleževalo. Ko je utihnilo orožje, se je še živo prisotni spomin na vojna doživetja v njihovi zavesti (ali podzavesti) sprevrgel v travme, ki so ostale še dolgo boleča psihična pa tudi fizična peža teh mladih ljudi. Epileptični napadi in podobni šokantni izbruhi so bili trpki doživljajski madeži v sicer svetlem zanosu komajda izbojevane svobode.

Nobenega dvoma ne more biti o tem, da je opisani del zgodovinskega spomina izjemno dragocena snov za umetniško upodobitev: seveda za upodobitev, ki bo dejstvom časa in življenjskih usod ustrezna in enakovredna. Vrnitev prekaljenih partizanskih bojevnikov v šolske klopi neposredno po končani vojni in sredi najbolj zagnanih pa tudi radikalnih revolucionarnih transformacij, ki so jih doživljale vse pore družbenega dogajanja, že po svoji vsebinski naravi in z ozirom na svoje razsežnosti naravnost kliče po resnobno analitičnih načinih obravnave. Splet motivov, kot se razkrivajo iz zgodovinskega spomina, ima izrazito in izključno dramatična ali celo tragična obeležja.

Milošević pa je snov s temi in takimi obeležji uporabil kot predložek za komedijski način opazovanja in opredeljevanja. "Njegovi" partizanski poročniki in kapetani so simpatične figure v vedri, zabavni in zabavi namenjeni, nikogar vznemirjajoči igri, nekakšnem prijazno komičnem poigravanju s situacijskimi prigodami, v kakršne so pripeljani — vse z namenom, da bi se iz njih izcimila jugoslovanska inačica kakega filmskega uspeha a la "M.A.S.H."

Namenu samemu po sebi seveda ne kaže oporekati, saj ima navsezadnje dovolj vzorov in spodbud že v prozi kakega Branka Ćopića, očitno pa je, da se je skušala Miloševićeva komediografska vnaša tokrat izživeti ob neustrezno odbrani snovi. Ni dvoma, tudi v vojni in revoluciji, tudi v ravnanju revolucionarjev je bilo marsikaj smešnega, sprenevedavega, obdanega z lažnim videzom in torej kot nalašč primerne za komično interpretacijo, toda dijaki — povratniki, kakršni so z vsemi svojimi doživetji, izkušnjami in preizkušnjami, bili in morali biti, zagotovo niso motiv te vrste.

Snov, ki jo je odbral, in način njene ponazoritve, kakršnemu se je zavezal, se Miloševiću sama po sebi ne sprimeta v estetski konglomerat. Komedijska prizadevanja delujejo kljub svoji sproščeni dinamiki prisiljeno in nepristno, mestoma pa celo do tolikšne mere izumetničeno, da se sprevržejo po estetski plati v kič, po idejni pa v odbijajočo pripovedno in izpovedno fakturo.

Čeprav je v fabulativnem poteku, v situacijah, v odnosih med upodobljenimi liki ter v njihovih karakternih oznakah navidez vse zajeto iz resničnosti, je Miloševićovo ponazarjanje časa, ljudi in razmer vendarle popolna estetska laž in zloraba.

Viktor Konjar

Peklenski otok

(Pakleni otok)

Scenarij: Frane Jurić, Vladimir Tadej
Režija: Vladimir Tadej
Direktor fotografije: Božidar Nikolić
Scenografija: Tihomir Pletić
Kostumografija: Vladimir Tadej
Glasba: Arsen Dedić
Zvočna oprema: Matija Barbačić
Montaža: Blaženka Jenčić
Maska: Hadil Redžebašić
Igrajo: Pavle Vujisić, Klaus Lowitsch, Slavko Štimac, Kruno Sarić, Beba Lončar, Richard Harrison, Aljoša Vučković, Miki Krstović, Ružica Sokić, Petar Jelaska, Igor Galo, Ilija Zovko
Proizvodnja: "Adriafilms" — Zagreb

Nekdo je ob filmu Lordana Zafranovića "Okupacija v 26 slikah" zapisal, da po tem filmu ne moremo več delati vojnih filmov po starem. Najbrž je prav tedaj brnela kamera Božidara Nikolića (pa še koga), ki je snemala film "Peklenski otok", dokaz (kar še nekaj takih je!), da je bil optimizem preuranjen.

Pustimo ob strani zgodbo, ki sama zase ponuja dovolj materiala za film — če bi ga posneli filmski ustvarjalci z vsaj pol tiste volje, ki je potrebna za soliden izdelek. Žal pa smo s tem filmom ponovno osmešili resnost dogajanj med vojno, se hkrati bridko in neumestno ponorčevali iz nekdanjih junakov in današnje jugoslovanske kinematografije. Kaže, da je Vladimirju Tadeju uspelo zbrati dovolj sredstev, da je brez sleherne odgovornosti do take mere izmalil namen koscenarista Franeta Jurića, da se lahko samo še čudimo, zakaj film ni zavrnil.

Celo publika v areni, vajena nešteti neumnosti, ki so se skozi 27 let že vrstile pred njenimi očmi, je reagirala na nevzdržnost "Peklenkega otoka" tako, da bi se morali avtorji zamisliti, če že njihovo obrtno znanje ne dosega tiste stopnje, da bi nam s takim zmazkom prizanesli. Gre namreč prav za šolski primer zbiranja vseh takih napak, kakršnih v filmih naj ne bi bilo.

Prvi del filma je "odslikan" nekako mimogrede, površno zmontiran in neustrezno spremljan z glasbo (kdo ve, če je Arsen Dedić videl ta film?). Igralskega vodenja praktično ni; vsak stori po svoje, kar se mu pač zdi in podobno je glede ostalega (kostum, maska, scenografija). Stupidnost se stopnjuje, ko peščica Nemcev, ki se izkrca na otoku, prerase v celo četo (obkoljevanje ranjencev in partizanov) in doseže enega vrhuncev, ko Nemec, ki razume naš jezik, posluša prevajanje. Za finale nam Tadej še prav dolgo kaže, kako poškodovana trabakula hitreje reže jadranske valove kakor odlično opremljena vojna ladja. V resnici je brčkone bistril čolnar že ob začetku bega zapeljal ladjo, da je nasedla. Vladimir Tadej pa to domisljico uniči v dolgotrajni vožnji, ki iz sekunde v sekundo izvija iz gledalcev večje salve smeha.

Človek se vpraša, zakaj? Kako je mogoče, da nekateri še vedno pričakujejo samoumevno sprejemljivost, kadar se lotevajo tematike narodnoosvobodilne borbe, pa naj bo narejena kakorkoli že? Ali res kakorkoli? Celo tako res, da prileti izdelek na temo kot bumerang in jo hudo hudo poškoduje? In o tem ne govori le ponesrečeni "Peklenski otok", ampak še nekateri filmi. Doklej?

Majda Knap

Radio vohor kliče Andželijo

(Radio vohor zove Andželiju)

Scenarij: Jovan Živanović
Režija: Jovan Živanović
Direktor fotografije: Juan Karlos Ferro
Scenografija:
Kostumografija:
Glasba: Dimitrije Mikan Obradović,
Zvočna oprema: Dušan Aleksić
Montaža: Vojislav in Jelena Bjenješ
Maska:
Igrajo: Dragomir Čumić, Nada Vojinović, Radoš Bajić, Mira Banjac, Velimir-Bata Živojinović, Velimir Životić, Milovan Ilić-Minimaks, Predrag Milinković
Proizvodnja: CFS "Koštunjak" — OOUR "Avalafilms" — Beograd

V letošnji jugoslovanski produkciji se je film "Radio vohor zove Andželiju", scenarista in režiserja Jovana Živanovića ter kamermana Juana Karlosa Ferra, predstavil kot najbolji