

E K R A N

57



PRI EKRANU



EKRAN 68. Revija za film in televizijo. Izdaja Zveza kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. Na leto izide deset števil, dve dvojni. Ureja uredniški odbor: Žika Bogdanovič, Mirjana Borčič, Vojko Duletič, Boris Grabnar, Matjaž Klopčič, Vladimir Koch, Mile Korun, Janko Kos, Vitko Musek, Božidar Okorn, Tone Sluga, Rapa Šuklje, Branko Šomen (odgovorni urednik), Toni Tršar (glavni urednik), Matjaž Zajec. Sekretar redakcije Breda Vrhovec. Grafična oprema Srečo Dragan. Lektor in korektor Metka Sluga. Uredništvo in uprava: Ljubljana, Dalmatinova 4/2, soba 9, telefon 310 033, interna 311. Uradne ure: ponedeljek in četrtek od 12. do 14. ure. Uredniški odbor se praviloma sestaja vsak drugi torek. Sestanki so javni. Posamezna številka velja 3 N din, dvojna številka 6 N din. Letna naročnina 27 N din. Za tujino dvojno. Žiro račun 501-8-509/1. Poština plačana v gotovini. Ekran izhaja na formatu 20 × 20. Obseg enojne številke je štiri tiskovne pole, dvojne osem tiskovnih pol. Tiskan je na srednjem finem offset papirju. Rokopisov ne vračamo. Metèr Franc Planinc. Tisk Učne delavnice Ljubljana, Bežigrad. Izdelava klišejev Tiskarna »Jože Moškrič«

K A Z A L O

Razgovor z Dušanom Makavejevom	349
Jugoslovanska filmska metafora (Lado Kralj)	352
Obrobnosti (Branko Šömen)	356
Provincialne kinematografije v boju za emancipacijo (Matjaž Zajec)	359
Artisti in modeli ali dve varianti pop arta v filmih Sončni krik in Nedolžnost brez zaštite (Slobodan Novaković)	360
Sončni dvorec ali Boštjan Hladnik in njegov svet (Ranko Munitić)	366
To, kar si želimo, je govoriti resnico (Pogovor revije Film à doba z Aleksandrom Petrovićem)	373
Slovenščina na televiziji (Boris Grabnar)	380

K R I T I K E

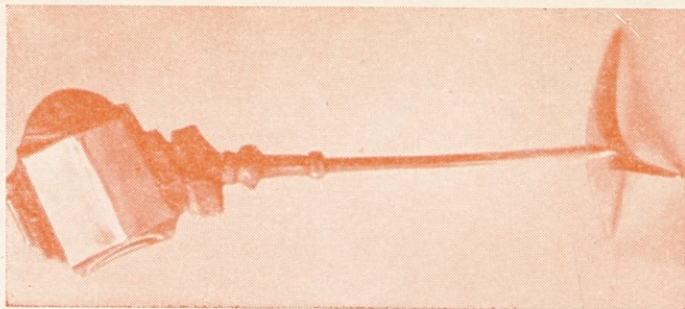
Ko bom mrtev in bel (Branko Šömen)	386
Poldan (Branko Šömen)	387
Krvava makedonska svatba (Branko Šömen)	389
Volk s Prokletij (Branko Šömen)	391
Pred resnico (Branko Šömen)	391
Pohod (Matjaž Zajec)	392
Tri ure za ljubezen (Matjaž Zajec)	393
Imam dve mami in dva očeta (Rapa Šuklje)	394
Mali vojaki (Rapa Šuklje)	396
Nasprotja (Miša Grčar)	397
Lelejska gora (Miša Grčar)	399

T E L E O B J E K T I V

Odločba o nagradah uradne žirije na XV. festivalu jugoslovanskega filma v Pulju 1968	400
NIN-ova anketa o puljskih filmih	401
Britanski filmski inštitut (Dušan Tomše)	405
Filmski festivali (B. Š.)	406
Friž, Martin (B. Š.)	407
Niš 68	408
Rod Steiger (Rui Nogueira)	410
Razgovor z Ljubo Tadićem	413
Jugoslavija ali skrivnost z vzhoda — Na papirnatih avionih Matjaža Klopčiča (Delahaye, Narboni)	414
Pred puljskim festivalom (Paramonova)	414
Jugoslavija, ki ni za turiste (Z. Klaczynski)	420
Mladina, film in... (Mirjana Borčič)	422



TPULJ PULJ 8
6889 6889 6
8989 6868 8
TPULJ PULJ 8



ŽIRIJA LJUBLJANSKEGA FILMSKEGA ČASOPISA EKRAN S ČLANI DUŠKO STOJANOVIČ, BRANKO ŠÖMEN, ZORAN TADIĆ, BOGDAN TIRNANIĆ IN TONI TRŠAR JE Z VEČINO GLASOV DODELILA SVOJO TRADICIONALNO NAGRADO ŽAROMET, DELO AKADEMSKEGA KIPARJA JANEZA BOLJKE.

DUŠANU MAKAVEJEVU ZA FILM NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE. DUŠANU MAKAVEJEVU JE V NEPOSREDNEM IN SPONTANEM KONTAKTU Z ŽIVLJENJSKO MATERIJO USPELO IZ NJE ZGRADITI BOGATO STRUKTURO S ŠTEVILNIMI POMENSKIMI SLOJI.



VPRAŠANJE: Dve stvari sta v zadnjem času postale dominantni v zahodnoevropski kinematografiji: nasilje in seks. Nasilje se še vedno najčešče pojavlja v vojnih filmih, zato smo prvo vprašanje takole formulirali: ali vas vojna kot filmska tema zanima?

DUŠAN MAKAVEJEV: Mene vojna v bistvu sploh ne zanima. Nekdo mi je skušal razložiti, da je film o Aleksiju pravzaprav prvi pogled na vojno tistih, ki se niso borili. V sebi sem nosil občutek potrebe, da povem, kako je v resnici bilo v vojni, kajti vedeti je treba, da je 1941. odšlo v gozdove zelo malo ljudi. Gotovo so bili to naši najboljši ljudje, mnogi so umrli, pri tem pa vemo, da jih ni bilo toliko, kolikor se danes govori: danes imamo desetkrat več prvoborcev kot 1941. leta. Mi pa preprosto vemo, da je marsikateri izmed partizanov, ki je odšel v gozdove 1943. leta, pred tem plesal pred četniškim poglavnikom. Ta del življenjepisa je zdaj vsak prečrtal. Vsi moji junaki v Aleksijevev filmu so doživeli konec vojne kot ljudje, ki so zelo častno sodelovali v narodnoosvobodilnem gibanju, v bojih, osvoboditvi in tako dalje. Vsak je prispeval svojih šest mesecev ali leto dni, vsak pa ima tudi svoja oportunistična leta, ki jih je preživel v minuli vojni tako, da bi enostavno našel kakšno zavetje, se skušal izogniti bombam, strelom, nožem, si poiskal kos kruha. V tej okupacijski atmosferi se je znašla ogromna večina ljudi, ki niso samo prenašali ilegalnega orožja; v tistih časih je bilo tudi mnogo plesov in kavarniškega petja pa tudi druženja z Nemci, kar ni bilo nobeno posebno izdajstvo. S pomočjo nemških vojakov si namreč lahko prišel v Beogradu do klobas iz Zemuna in tako naprej. Spominjam se, da so bile tudi takšne stvari. Potemtakem se vojne spominjam na čisto vsakdanji in preprost način. Vsa ta groza je bila že tolikokrat opisana v šolskih čitankah, da se mi upira govoriti o tem. Nič novega ne bom povedal, če dodam, da se spominjam odkanih rok na ulicah, v spominu mi je ostala neka mati, ki je zbirala čreva svojega sina ter krvave dele njegovega telesa spravljala v neko vrečo, da bi ga lahko kasneje pokopala. Vse to sem videl kot otrok. Videl sem nekega jockeja, ki ga je zadel drobec granate v glavo, tako da so mu možgani zavreli ko cvet španskega bezga... Takrat so naju z materjo pregnali iz vasi, ki so jo zasedli Madžari. Spominjam se tega bežanja pred njimi in kasneje pred ustaši, spominjam se številnih pripovedovanj o metanju ljudi v jame. Takšnih stvari je bilo mnogo, poleg tega pa so se tudi četniške trojke stalno gibale po vaseh in med ljudmi. Bal sem se, da me bodo zaklali, kajti bil sem meščanski otrok, ki je videl v njihovih obrazih organizirano primitivno kmečkost... Mislim, da bi

lahko naredili še kakšno serijo popolnoma nasprotujočih si filmov o vojni, ki bi bili popolnoma zunaj teh vojaških filmov. Beograjski pesnik Branko Radičević mi je priporočeval, da je bil v neki vasi, kjer so postavljali spomenik padlim borcem, neki kmet pa je vstal na zboru volivcev in vprašal: »Kaj bomo pa storili s tistimi štirimi partizani na moji njivi?« Kajti na svoji njivi z zeljem je imel zakopane štiri partizane. Bili so lačni, splazili so se na njivo z zeljem, da bi ga ukradli in jedli, vendar so jih zaradi tega ustrelili. Zdaj, po dvajsetih letih, pa ljudje ne vedo, ali bi jih položili v skupno grobnico padlih borcev ali pa bi jih še dalje šli za izdajalce. Slednjič so sklenili, da jim po dvajsetih letih in več oprostijo tistih nekaj glav zelja in jih zagrebejo skupaj z drugimi borci.

Ta naša vojna je polna neverjetnih zgodb, kot je tale, in ljudje, ki se žele ukvarjati s pravo sliko vojne, imajo takšnih stvari na pretek. Dodam naj, da je herojska podoba vojne dobila zadoščanje z vsemi mogočimi melodijami, himnami, akademijami, učbeniki in spomeniki. Še več: vsa naša dežela je en sam spomenik svobodi in tistim, ki so zanjo padli. Za tiste druge stvari, tiste intimno naše pa lahko rečem, da šele zdaj prihajajo na površje... vendar mene ne zanimajo. Jaz se z njimi ne bom ukvarjal.

VPRAŠANJE: To vprašanje se navezuje na prejšnje. Seks, spolnost, erotika čedalje močneje vdirajo tudi v naš film. Zanima nas, kako gledate vi na problem seksa v domači in tuji kinematografiji?

MAKAVEJEV: Mi smo se šele začeli približevati temi seksa. To je zelo veliko področje, ki se je režiserjem šele začelo odpirati in rasti poleg drugih filmov. Vendar so tudi tu določene razlike. Poleg talentiranih, rustikalnih filmov, ki prihajajo iz Srbije, je na primer zagrebška kinematografija usmerjena v izrazito »purgarsko« življenje, v prikazovanje prita-jenega malomeščanskega življenja, brez odnosov, z določenim, celo poraženim odnosom in pomiritvijo s takšnim načinom življenja in če se v takšnem filmu pojavi kakšna ženska, se pojavi zelo sramežljivo.

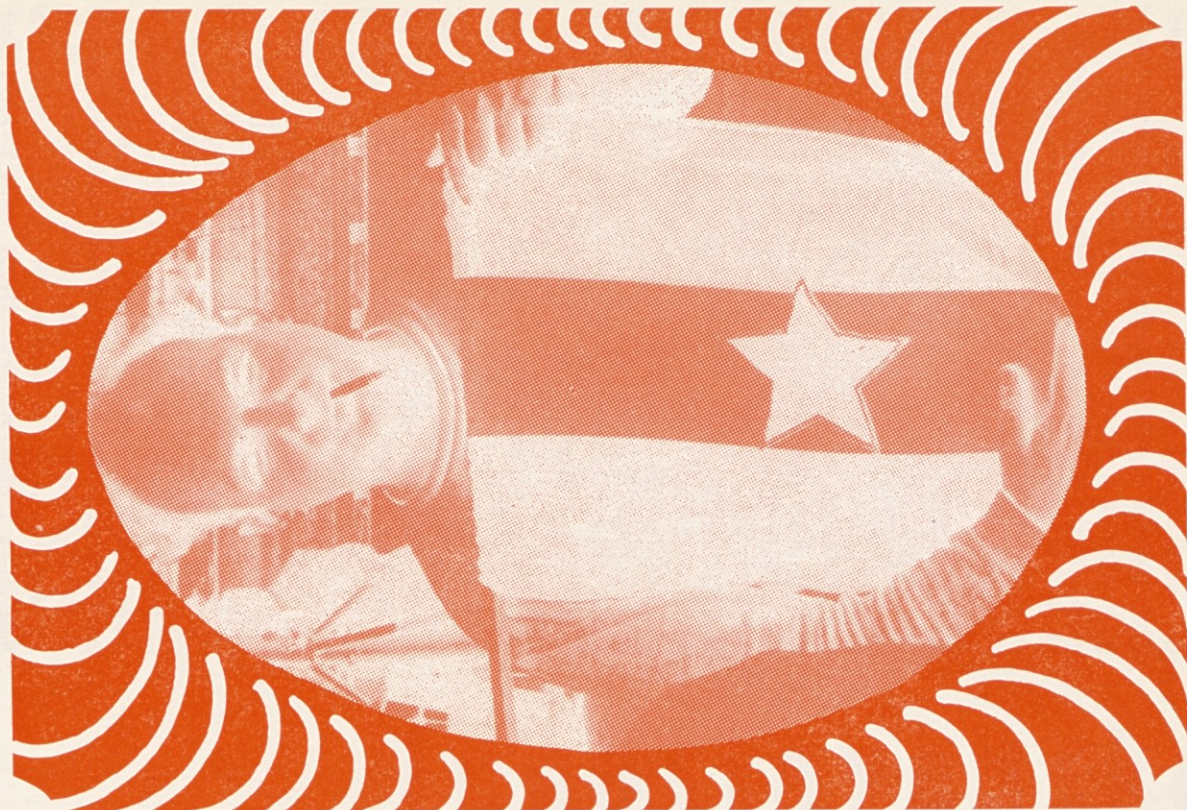
V naših filmih se seks pojavlja vedno zelo naglo, divje, v precejšnji meri nepričljivo, ali pa je zelo pritajen in prikrit. Izredno možnost je imel film Kreše Golika, možnost, da bi prestopil svoje štiri stene, zlezal iz svojega nepriljubljenega ljubljene malomeščanskega življenja. V erotični sceni med mladeničem in Vero Čukić, v kateri si mladenič želi imeti s svojo mačeho resen odnos, je bila nakazana izredna možnost, da bi fant preveril svojo moškost. To je bila izredna prilika tudi zanj, saj bi tako izzvala svojega moža in

Razgovor z Makavejevom

slednjič: to bi bila izredna možnost za ves film, ki bi lahko razbil to popolno malomeščansko atmosfero in vnesel v kinematografijo čudovit spolni odnos med sinom in materjo oziroma maceho, na pesku, po katerem bi pritekel smešni oče in vprašal: »Kaj pa počneta?« Onadva pa bi mu rekla: »Ne bova več! To je bilo naključje!« To bi bila fantastična in pomembna scena in prav te scene se je film v velikem loku izognil ter zašel v zelo naiven spopad. Za razliko od tega filma naj omenim prav tako puritanske in katoliške Italijane, ki so letos takšen film posneli. Gre za mladega režiserja, štirindvajsetletnega Sampierija, ki je posnel film **HVALA, TETA**. V njem živi mladenič s svojo pravo teto in pri tem se sploh ne drži za roke, marveč se objemajo mnogo bolj pomembni deli telesa in tega ne počenjata samo v postelji, marveč tudi na tleh, na zelo divji način, saj gre za noro ljubezensko zvezo in odnos, ki se seveda konča — da bi tako plačali davek dolženi morali — z ubojem iz usmiljenja. Vendar je ta zgodba zelo mračna in gnila pa tudi politično dovolj divja. To je sicer malce začetniško narejen film, vendar poln neverjetno pomembnih stvari za puritansko deželo, kot je Italija. V tem filmu je navzoča neka drugi Italija, ki je sposobna govoriti tudi o takšnih stvareh na takšen način: to je eksplozija v okviru te strašne dominacije tako družine kot strukture in katoličanstva kakor načina mišljenja in določene moralizatorske kontrole, v kateri Italijani živijo. Pri tem pa so Italijani še kar ponosni na takšno eksplozijo seksa, medtem ko je pri nas spolnost le nakazana z malo kože, s pogledom, ki traja nekaj sekund. To je znamenje naše velike plahosti. Ko se bomo obrnili k pravim temam, ko se bomo resnično ukvarjali z resničnimi ljudskimi problemi, nam bo jasno, da ne bomo mogli brez seksa: takrat bodo naši filmi mnogo bolj politični, mnogo bolj revolucionarni, mnogo bolj družbeni. To bodo filmi, ki bodo govorili o zelo važnih stvareh, vendar bodo zelo svobodni, kar bo zadevalo spolnost. Mislim, da je to neka nujnost v našem razvoju. Odpravili smo se na pot svobode in zaenkrat smo se začeli osvobajati političnih mitov, nekaterih družbenih laži, začeli smo govoriti resnico, vendar smo pred vsem tem začeli govoriti najprej o neki drugi resnici, o našem siromaštvu, o naših socialnih problemih. Še vedno smo na ravni upornega hlapca Jerneja! Še vedno bi zažgali hišo tistemu, ki jo ima — zato, ker je mi nimamol! Vendar je to le nivo boja za rdečo pravico, za človeško pravico, ki je elementarna in zato še vedno nečloveška. To je predčloveški odnos. Ko bomo začeli ustvarjati resneje, ko se bomo začeli bojevati za resnico, potlej bomo morali spregovoriti o tem, kako je človek zapleten v samega sebe, kako je

zavozlan v samem sebi, kako je človeku težko osvoboditi samega sebe. Najlaže se je rešiti v smrt, se zateči k samomoru kot prikritemu heroizmu, žrtvovanju za narod. Vendar je to kako ostati živ, to je strašno komplicirana stvar. Ko se je Wilhelm Reich, stari, nori, interesantni psihoanalitik ukvarjal s problemom orgastične impotence, se je znašel na zelo pomembnem področju, vendar ga ni hotel nihče poslušati, češ da je popolnoma nor. Toda ta teoretik je trdil, da so ljudje, ki imajo lahko seksualne odnose, vendar ne morejo doživeti popolne organske katarze, resničnega orgazma. To je veliko odkritje te skrivnosti, da se lahko celo človeški orgazem, torej najlepši človekov trenutek, vseli v družbo z vsemi mogočimi sistemi, nadzorstvom, vključevanjem, stališči, konfuznostjo. To pomeni, da je človek v najbolj organskem delu svojega bitja ujetnik v odnosih, v katerih se je znašel. To je veliko spoznanje, do katerega se je prikopal in ga pozneje ni nihče uporabil, zato ker so naši filmi še vedno zelo daleč od resničnih dilem. Nekateri se le kdaj pa kdaj in z željo, da bi postali delirični, približajo tem odkritjem. Le kdaj pa kdaj se v naših filmih začne sproščati zlo, saj je zlo prav tista nesrečna stran seksa. Zlo je znak nekega ujetega seksa, ki se za to svoje ujetništvo maščuje. Mi pa še vedno samo odkrivamo tiste nesvobodne strani človeka, ki so tesno povezane z odkrivanjem svobode človekovega suženjstva, toda kako odkriti resnično človekovo svobodo, da bi bil človek res človek?! To je zelo velik problem in verjamem, da se bo težko rešil samo v okviru filma, vse dotlej, dokler je družba takšna, kakršna je, ta pa je v dobršnem delu kastrirana, kot vemo. Ni kastrirana samo politično, marveč na vseh mogočih področjih. Takšno serijo lažnih svobod imamo, da med njimi lahko mimogrede odkrijemo tudi svobodo seksa, ki je še vedno na ravni mladeniškega onaniranja, na ravni difuznega seksa, na ravni tiste svobode, ko nam je dovoljeno, da se vzburiro že s pogledom. Vse to je nekakšna majhna, nepomembna svobodica, pri čemer je orgastična svoboda vprašanje usode naše revolucije.





Simbolistična literarno teoretična definicija metafore, iz katere današnji pojem metafore, tudi filmske, še vedno črpa svoje razsežnosti, strukturo in funkcijo, je ločila dva tipa metaforike: induktivno in deduktivno metaforo, oz. v drugi terminologiji, alegorijo in simbol. Prvi tip metafore daje stvarni pomen v trenutku percepcije in sicer kot abstrakcija, ki skoraj brez ostanka tolmači dogajanje; simbolična metafora pa se jasni in meče luč na dogodke šele postopoma, v temporalnem poteku dogajanja, in tudi ne more povsem do kraja obrazložiti stvari, ki jim daje pomen, saj je manj dopolna razumu in percepciji kot poetski intuiciji. Ta nepojasnljivi in neobrazloženi ostanek simbola je, grobo povedano, tista substanca, ki je po simbolistični teoriji in duhovni atmosferi pogoj za vrednost nekega umetniškega dela, za njegovo »poetičnost«, in ta teoretska naravnost ohranja svojo moč v veliki meri tudi danes, predvsem pa je opazna v naši filmski kritiki. Tako stanje kritičnega duha je predvsem znova in znova začudeno nad razslojenostjo označujočega in označenega, pomenenega in pomenjenega in ukvarja se predvsem s tistim ostankom pomenjenega, ki ga pomeni ne more do kraja pojasniti. Kritični napor se tedaj koncentrirana na definiranju tega neobrazložljivega ostanka simbola, ker sicer v tem preostanku pravilno slutiti inovacijo obravnavanega filma v odnosu do nekega drugega, a pozablja, da to nikakor ni edini nivo inovacije. V mislih imam kritične oznake, kot so »nova senzibilnost«, »odprta — zaprta metafora«, »iracionalna — emotivna metafora« itd. Ali, kot bi dejal R. Barthes: za to kritično misel je filmska metafora predvsem čustveno ali racionalno orodje participacije, mnogo manj pa KODIFICIRANA FORMA KOMUNIKACIJE.

FILM KOT SERIJA ZNAKOV: Dušan Makavejev, NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE. — Kritične težave pripravljajo seveda samo filmi s takšno ali drugačno količino inovacije, tj. filmi, ki se jih s splošno oznako označuje »novi jugoslovanski film«. Od teh je NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE verjetno najtrši oreh, saj naboja inovacije tega filma ni mogoče primerno poimenovati z nobeno ustaljeno apologetsko, bodisi estetsko bodisi ideološko oznako.

Ta film je seveda kolaž. Polovico filma sestavlja melodramatična filmska zgodba, ki se nam kaže kar sama po sebi — saj je Makavejev v svoj film vstavil star celovečerni film, posnet za časa II. svetovne vojne v Beogradu, posnel pa ga je ključavničar in akrobat Dragoljub Aleksić, »jugoslovan največje moči duha in telesa, vztrajnosti, jeklene volje, vzdržljivosti, neukosti in naravne inteligence«, in sicer posnel o samem sebi in s sabo v naslovni vlogi. Melodramatična zgodba o žalostni in lepi siroti gdč. Nadi, ki jo njena brezobzirna mačeha tira v naročje bogatega, grdega in pohotnega g. Petrovića, in ki jo po mnogih avanturah končno reši edini resnični izvoljenec njenega srca, akrobat Aleksić — ta zgodba je ob svoji premieri doživela neomejen uspeh in vrste predlagajnam, danes pa seveda spravlja v smeh. Z nizanjem nadaljnjih filmskih znakov Makavejev doseže, da nas ta smeh nekako mine, pa spet prime, nazadnje pa si moramo iskati neko tretjo možnost abreakcije, mimo smeha in nesmeha. Drugi niz znakov nam evocira spoznanje o relativni vrednosti emotivnih modelov — skratka, osebe, ki smo se jim smejali, ker so v naivnem melodramskem filmu igrale (bile) na današnjemu okusu pretiran način, se pojavijo še enkrat, vendar 24 let starejše, vedejo se sprejemljivo vsakdanje, na grobu umrlega kolega obujajo spomine, jejo piško in z vsem tem ukinjajo smešnost svojih prejšnjih nastopov. Premik v čas ni premik obvezujoče zgodovine, ne naprej ne nazaj, temveč samo premik emotivnega modela — preprosteje, MODE. Sestanek in izpovedi bivših filmskih igralcev so snemani v kolorju in v moderni filmski tehniki, katere očitna težnja je gola vizualno avditivna informacija, osebe ne melodramatizirajo in ne igrajo, temveč se samo pomenkujejo, kamera pa jih samo opazuje in to tako ravnodušno, da niti ne skuša prikriti svojih pomočnikov, ki pridržejojo kabel mikrofona. Pa vendar te osebe IGRAJO, igrajo za film Dušana Makavejeva z naslovom NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE (kar je bil tudi naslov Aleksićevega filma). Igro, predstavljanje doseže film prav s serialnim nizanem znakov starega in današnjega filma, enega in drugega emotivnega modela. S tem seveda odpade vsakršno jalovo razpravljanje o tem, ali je

film blizu ali daleč od resničnega življenja, ali je njegova fiksacija, sublimat, surogat in ponaredek. **FILM PREPROSTO NIVELIZIRA RESNIČNO IN NERESNIČNO.**

Kič. Cela vrsta znakov je v tem filmu, ki vertikalnemu aspektu pomenijo preprosto kič, in ta verjetno doseže kulminacijo takrat, ko da Makavejev nekatere kadre starega črno belega filma posebej pobarvati laboratorijem Zagreb filma: v črno belem kadru se prelestno in v vseh barvah preliva pirotska preproga, v trenutkih ljubezni se gđč. Nadi ustnice obarvajo purpurno rdeče, sredi črno belega gostilniškega vrta žari en sam rdeč stol med ostalimi črno belimi, ena od čaš na mizi je polna strupene rumenine, najbrž piva. V horizontalnem aspektu seveda pojem kiča zgubi svoj pomen, tako peyorativnega kot tudi deklarativno antimalomeščanskega. V tem prerezu estetika in ideologija nimata več kaj opraviti. Ostro omejena vrednostna področja se kažejo le očesu selektorja-subjekta, filmu pa, ki je tematiziran produkt urbane civilizacije, so mejna področja zanimivejša od definiranih. Kič je derivat kulture, v njem prihaja do izraza bogastvo in različnost sveta. Film je proizvod in funkcija kulture, in v trenutku, ko med svoje gradivo uvaja kič, evocira neko nad vse zdravilno ambivalentnost pojma kulture. Kič samemu sebi ne more biti kič.

Glumaštvo, estradnost, akrobatika. Prezentirano na izrazito seriozen in obvezen način, saj je glavni in edini akter v tem žanru sam ostareli Aleksić v letu 1968, ki nam s kar največjo mero resnosti razkazuje svoje jeklene mišice in živce. Vendar tu ne gre za avtorjevo ironijo, vsaj predvsem ne. V vertikalnem prerezu je ta pomen še prisoten, v horizontalnem pa se ta serija znakov uvršča med ostale serije: igra se hoče prezentirati kot igra, in v glumaštvu, estradnosti, akrobatiki je igra najradikalnejša. Proces radikalizacije poteka od popolnoma definirane do popolnoma nedefinirane dejavnosti: od kreacije karakterja in (ali) kraja, kjer igralec deluje v okviru subjektivnega ali objektivnega personalnega in krajevnega kalupa (gđč. Nada v svojem budoarju; na Terazijah) do dejavnosti, ko izvajalec ne poskuša biti nihče drugi razen sebe samega in ne funkcioniira na nobenem drugem kot na tistem, ki ga fizično vsebuje (D. Aleksić krivi železne palice; v svoji kleti. To je njegov poklic in igra).

Dokumentarni posnetki bombardiranega Beograda, nemške vojaške godbe, skica premikov nemške fronte v Rusiji itd.: »realen svet« ohranja svojo veljavo, a je funkcionaliziran na nivo informacije. Serija informacij o »realnih dogodkih« se tako v hipu osamosvaja in se pridružuje ostalim serijam znakov v strukturiranju čiste, neobremenjene objektivitete.

INFORMACIJA JE IGRA. IGRA JE INFORMACIJA. Vertikalni aspekt, ki globoko spodaj in visoko zgoraj išče pomen, pomena v tem filmu ne najde. Horizontalni aspekt predstavlja neobremenjenost glede iskanja pomenov, pač pa (in zato) sodeluje v serialnem nizanju znakov, v diferenciranosti in bogastvu oblik sveta. Znaki so vizualno avditivne in ne svetne narave, njihovo razmerje je poseben tip igre, njihovo strogo urejenost in napetost povzroča naboj informacije. Informacija je dialektična, ne metafizična, potekajoča horizontalno.

FILM KOT CENTRIPETALNI SISTEM ZNAKOV: GRAVITACIJA (Branko Ivanda), TRI URE ZA LJUBEZEN (Fadil Hadžić), IMAM DVE MAMI IN DVA OČETA (Krešo Golik). Na prvi pogled se zdi krivično metati v isti koš GRAVITACIJO z ostalima dvema filmoma, ki prezentirata vse značilnosti in ambicije filmov, kakršni uspešno in zadovoljivo realizirajo kalup posebnega, dobro znanega žanra: drame o družinskih odnosih, s stereotipnimi akterji, ki je derivat meščanske drame in žanje danes poseben uspeh v TV serijalkah. Saj je GRAVITACIJA mnogo ambicioznejša tako v ideji kot v realizaciji in razpolaga z mnogo modernejšim, netradicionalnim filmskim izrazom.

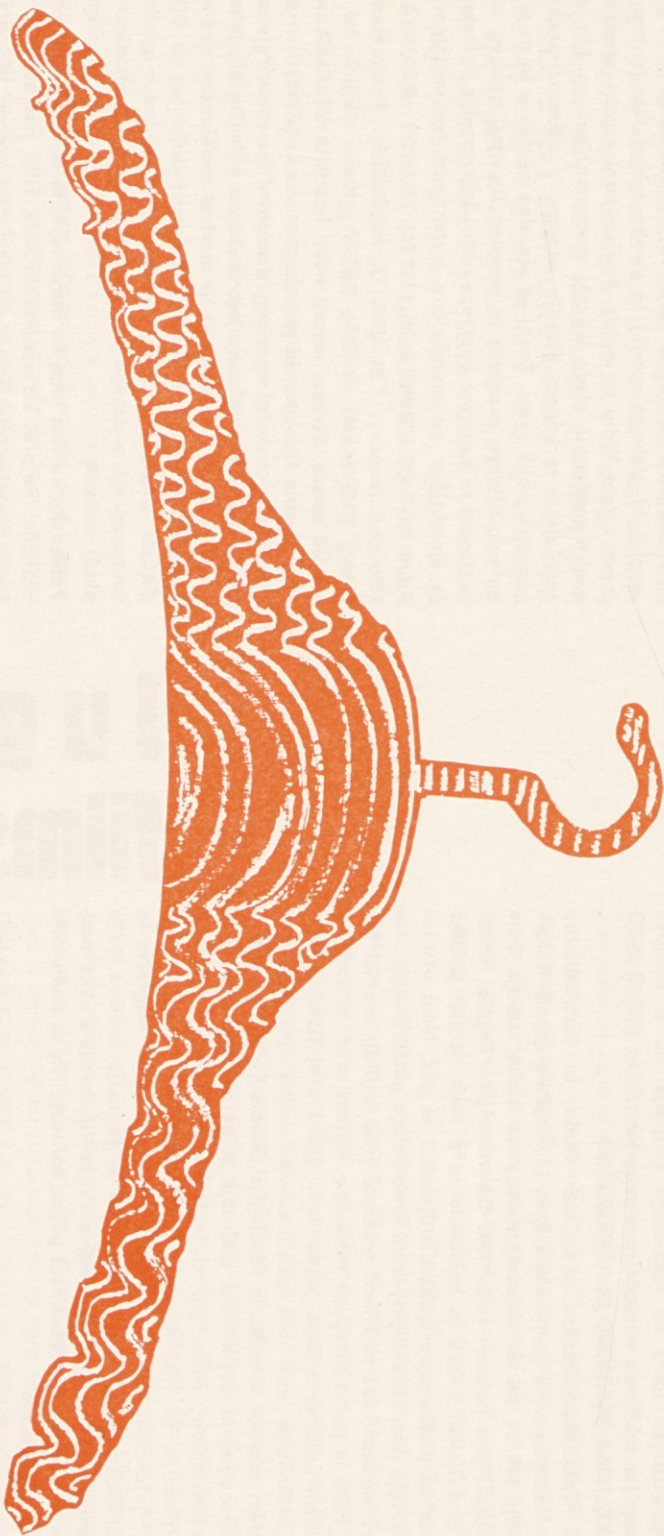
Pomenska analiza nam bo obrazložila te tri filme kot izrazito različne: najprej bo suponorirala vsak film posebej kot »globalno, totalno metaforo« — iskala bo pomen te metafore, idejno in estetsko sporočilo filma. Ti pomeni so seveda od filma do filma različni: v TREH URAH gre za živahno pripoved o mladem dekletu v urbanizirani okolici, ta živahnost pa se konča z nadihom tragike. Tragika ima svoj pomen, ki je socialne narave: dekle je gospodinjska pomočnica, hišni gospodar jo lahko zlorabi zaradi vsestranske prednosti, ki mu jo nudi višji položaj na socialni lestvici. Prednost je moderna: ni materialna, temveč psihološka. — Film o dveh mamah implicira podobno mešanico komike in hudomušne tragike, vendar tokrat samo na psihološkem nivoju: če se starši ločijo, otroci ne morejo biti srečni, pa naj si starši še tako prizadevajo, da bi zapolnili to vrzel. — GRAVITACIJO bi v potrebi po pomenski definiciji morda definirali s pojmom »kafkovsko«: v nizu realističnih, pa vendar nadrealno transponiranih situacij mlademu glavnemu junaku vse hitreje ugaša dan, svet okrog njega se strjuje in izmika, dokler na koncu ne izgubi vsakršno prijemljivost, torej tudi vrednost. — V naslednji fazi svojega posla bi pomenska analiza iskala, v kolikšni meri posamične metafore bolj ali manj uspešno realizirajo globalno metaforo, to je idejo ali pomen filma. Tokrat je funkcija posamične metafore manj idejna in bolj estetska, vendar v službi generalne ideje.

Jugoslovanska filmska metafora 68

Zdaj pa raje poskusimo ugotoviti, KAKO poteka pot od znaka — filmske metafore — do njegovega pomena in opustimo iskanje tega pomena. Percipirajmo metaforo kot čisto, neobremenjeno enoto v odnosu do drugih, njej sorodnih enot. Tako temporalno kot tudi po meri intenzivnosti je v vseh treh filmih najprej razviden niz znakov — metafor — ki nedvoumno implicirajo in inducirajo sproščenost, vitalnost in samozadostnost ambienta, pa tudi filmskega materiala, pa torej tudi filma: v obeh barvnih filmih je to nedvomno insitiranje na živahnosti velemestnega (zagrebškega) prometa, hiter, skoraj zasopel tempo kamerinega materiala (življenja), ceste, ulice, plesišča, notranjost urbaniziranih stanovanj, skratka urbaniziran nivo življenja in akterji, kakor da bi bili s tem nivojem celostno in organsko zlit; v skladu s tem je hitra, nezamudna montaža. V GRAVITACIJI se ti znaki realizirajo na cineastično bolj perfekcioniran način, s čisto, vse navlake razbremenjeno, skoraj grafično fotografijo, z montažo, osvobojeno skoraj vsake narativnosti, z uspešno menjavo tempa in stanj. Vsi ti znaki so najbolj dominantni v ekspoziciji vsakega treh filmov, v GRAVITACIJI celo do povsem jasno začrtane meje, do odhoda stewardese, fantovega prvega dekleta. Poslej se ti znaki sicer še ponavljajo in ponavljajo, vendar se ta serija sama v sebi izteka, giblje se v krogu: ni ji odprta ravnina, kjer bi trčila na drugo serijo metafor in v tej napetosti in odbojnosti formulirala novum informacije, torej NEPREDVIDENO; pač pa pripravlja prostor za to, kar prihaja in je PREDVIDENO, za ožji krog gibanja znakov, in to predvideno je seveda lahko samo popolno nasprotje tega, kar je bilo formulirano v prvi seriji: torej nesproščenost, ne-vitalnost, odvisnost, negotovost. Druga serija znakov poteka torej spet na popolnoma ločeni, sami vase iztekajoči se ravni, ki pa je pomensko ožja od prve. »Nekaj ni v redu. To, kar je sproščeno in samozadostno, je tudi svoja obratnost. Življenje otrok z ločenimi starši, socialno nestabilne gospodinjske pomočnice, mladega človeka na pragu življenja — ni pravo, totalno, integrirano življenje.« Približevanje pomenu, VZROKU tega generalnega primanjkljaja treh filmskih življenj poteka torej v vseh ožjih krogih znakov in anti-znakov. V središču čaka pomen: »urbanizacija, ki je kljub svojemu vzponu, razvitosti, tempu in svobodi — tudi naše prekletstvo. Dvojna vrednost urbanizacije.« Novum informacije se v tej strukturi dogaja tedaj in tem bolj, čim prej se ta pohod proti središču neha: GRAVITACIJA. Pri ostalih dveh filmih o informaciji skorajda ni mogoče govoriti, saj je njun pomen popolnoma predvidljiv in tudi malone izčrpan, pomensko jedro TREH UR ZA LJUBEZEN je celo povsem klišejsko: socialna neenakost.

METAFORA KOT BREZUSPEŠNO ISKANJE POMENA: Živojin Pavlović, KO BOM MRTEV IN BEL.

Sezonski delavec, 21-letni Dimi Barka, se klati po vzhodni Srbiji. Konča tako, da ga ustrelijo na stranišču.



Ta zaključna metafora glavnega junaka, ki mrtev sedi na stranišču, medtem ko se fotografija vse bolj svetli in svetli, je postavljena tako, da vzbuja varljiv videz, kot da bo obrazložila in dešifrirala ves film. Vendar ni tako: ta smrt ni niti tragična niti groteskna niti absurdna, junak je ni niti zaslužil niti ga ni zadela po krivici ali slučajno niti ni ta svet dosledna konsekvence sveta, kakršnega film predstavlja. Ta metafora ni koherentna v luči nobene strožje in doslednejše estetske ali idejne analize, pač pa ima svoje mesto v koherentni strukturi ostalih znakov tega filma. Ta metafora sploh ni ključ.

Prva percepcija tega filma inducira tisti znak, ki mu ponavadi pravimo »črno«: stvari, ki se dogajajo, so grobe, brezupne, upirajo se tako imenovanemu »občutku za lepoto in mero«. Vendar pa ta črnost ostaja vseskozi brez objektivnega korelata, brez kakršnega koli pozitivnega modela, ki bi ga sistem črnih znakov ogrožal. Črna ravnina je samostojna in ne dopušča nikakršnih perceptivnih »osveščanj« in prepoznavanj. Isti efekt je avtor dosegel že v PREBUJANJU PODGAN, kjer v nekem prizoru spremljamo Pacolina na poti iz njegove podganje naselbine v center Beograda: filmski material in naša percepcija sta že okužena, tudi najmodernejše zgradbe centra učinkujejo na filmskem platnu kot podganje mesto; med njimi se namreč giblje Pacolino, podganji človek. — Sistem znakov, ki evocira črno, je črno v črnem. Dimijeva odisejada. To ni odisejada, saj nima cilja. Skoraj vsaka sekvenca tega filma prikazuje naslednji kos njegove poti. To ni beg niti iskanje niti preprosto klateštvo. Potuje z avtobusom, vlakom, ladjo, kamionom, avtomobilom. Kam potuje? Odgovor se znakom izmika, smrt na stranišču ni odgovor.

Enotnost brutalnosti in seksa. Dimi komunicira s svojo okolico največkrat bodisi preko brutalnosti bodisi preko seksa, in tako se seveda tudi okolica odziva nanj. Še več, ta način reakcije je očitno istoznačen: seks in brutalnost evocirata drug drugega, to je nepretrgani ritual tega sveta, kot da bi ta ritual ostal edina zanesljiva konstituenta sredi vsesplošne neprozornosti in izmikanja.

Degradacija življenjsko afirmativnega modela se vseskozi dogaja brez objektne korelata, zato preneha biti degradacija. Vsi znaki so nabiti s težnjo po pomenu, ki pa se je dokončno umaknil. Dogajanje filma je kopičenje hlastanja po pomenu, ki bi bil lahko hitro pri roki (socialna zaostalost, nemoč ideologije, nesmisel človeškega življenja nasploh itd.), a enostavno ne sodi v to strukturo. Ostala pa je slutnja praznega mesta, od koder je bil pomen NASILOMA odtrgan. Fizično neugodje, ki ga povzroča težnja znakov, da bi izskočili iz strukture in se iztočili v KAKRŠNEM KOLI, posvetnem ali metafizičnem pomenu, je informacija tega filma.



OBROBNOSTI OBROBNOSTI



Novi jugoslovanski film je iz globoke anonimnosti, kar je za tako mlado filmsko umetnost skorajda razumljivo, silovito zrasel v trodimenzionalno vrednost, kjer je SENZIBILNOST odlika njegovega mišljenja, STRUKTURALIZEM pa njegov koncept. Nas tokrat zanima trodimenzionalnost na nekem drugem, propagandno komercialnem področju, kakršna se kaže predvsem vsakdanjemu spremljevalcu razvoja jugoslovanske kinematografije. Med drugim gre za:

- a) uveljavitev jugoslovanskega filma na tujih mednarodnih filmskih srečanjih, ali kako se s to uveljavitvijo okoristiti,
- b) zunanji blesk nacionalnih kinematografij ter za puljsko filmsko manifestacijo, ki potrjuje tuja priznanja, a skuša še vedno misliti in razsojevati po odvečnih nacionalnih ključih,
- c) mehanizem samoupravljanja v filmskih podjetjih, za politiko posameznih republiških Skladov za film; kar se še vedno vse odvija brez zveznega filmskega zakona, pri katerem v formuliranju sodelujejo samo srbski in hrvaški filmski delavci, ker to na primer slovenskih filmskih ustvarjalcev ne zanima . . .

Ta trojnost problemov je najbolj preprosta in jasna, kadar se kakršen koli jugoslovanski film znajde na mednarodnih filmskih festivalih. Strokovnost tamkajšnjih filmskih žirij skoraj nikoli ni sporna, ker ima sleherni festivalski odbor možnost povabiti k sodelovanju samo znana filmska imena, česar pa na primer ne moremo trditi za nacionalne izbore festivalskih žirij. Vendar je to čisto organizacijski problem in ga prepuščamo presoji direktorja Jugoslovanskega festivala, ki bo moral kodificirati vrsto ukrepov za popolnejšo, avtoritativno uveljavitev filma doma.

Nas trenutno bolj zanima ta neprestana in nekakšna obvezna uveljavitev našega filma po svetu, kar nekateri postavljajo v kategorije trenutne kulturne in politične KONJUNKTURE, drugi pa so ta »boom« označili za MODNEGA. Oboje pa je prehodnega značaja in ko bosta konjunktura in moda mimo, bo najbrž od našega filma ostalo samo tisto, kar bo najgloblje zajelo v eksistenčne vrednote našega človeka, s tem pa se bodo problemi jugoslovanskega filmskega junaka izenačili s problemi občestva. Doslej smo namreč skušali ustvariti nacionalni, jugoslovanski filmski mit junaka in skoraj vedno nam je spodletelo v prepričljivi intenziteti, pa najsi je bila to Bulažićeva Kozara ali Konjuh planina. Za filmsko umetnost, ki skuša biti v okvirih svojih vizualnih in idejnih izpovedi sinteza različnih vrednosti, ni SKUPNEGA JEZIKA. Beograjski filmski ustvarjalci so bili prvi, ki so se oprijeli INTIMNEGA, vase zaprtega sveta. Večina današnjih najboljših beograjskih ustvarjalcev (Aleksander Petrović, Dušan Makavejev, Đorđe Kadijević in Živojin Pavlović) je začela skromno, v amaterskih klubih in tudi tematika filmov je bila podoba te finačne skromnosti, v nobenem primeru pa ne njihovega duha in inventivnosti. Vsi so ostali zvesti svojemu mestu, provincialnemu življenju, malim stvarjem, ki znajo biti tako velike in pomembne za posameznika, tako neprecenljive za ljubezen v filmu Ljubzenski primer ali tako samotno resnične v Prebujanju podgan. To so režiserji, ki sicer potujejo po krajih iz zgodnjega otroštva in zrele moškosti, vendar se ne premaknejo iz življenjskega prostora, ki ga ne poznajo. Prepričljivost njihovega prikazovanja življenja tako ni nikoli sporna, marveč samoumevna: izpovedna moč vsakega posameznega avtorja in vseh skupaj konstantna. Njihovo ustvarjanje je za razliko od načrtno



snemanega filma na določeno bodisi revolucionarno bodisi humanistično temo, kamor lahko prištejemo Bulajića in Hadžića — INSTINKTIVNI NAČIN upodabljanja sveta. Tu so beograjski ustvarjalci najbližje češkim režiserjem, čeprav ni mogoče primerjati niti njihovih neposrednih vplivnih teženj niti posrednih, slikovno asociativnih konstrukcij. In verjetno bi Forman ali Passer težko posnela v Beogradu film na temo Ko bom mrtev in bel in Pavlović ali Makavejev najbrž nikoli ne bi zmogla V intimni luči ali Gospodična, goril, čeprav je med njimi vzpostavljen skupni kontakt predvsem v odnosu do sveta, v občutjih do človeških problemov.

Beograjski filmski avtorji, ki so zbrani v treh producerskih hišah, so tako prvi obrnili hrbet nekakšnemu »vsejugoslovanskemu filmu«, za katerega je bila značilna konstrukcija zgodbe, klasični dramaturški obrati, udeležba igralcev iz vseh republik in neka nepreverjena pacifistična poslanica... Res je sicer, da je v tujini popolnoma vseeno, ali pride film iz Ljubljane, Prištine ali kakšnega drugega nacionalnega središča, saj nosi vedno oznako »jugoslovanski«, za poznavalca našega filma pa je najbrž zanimivo, če lahko poleg filma Joca Živanovića Ne omenjati vzroka smrti postavi film Branka Ivande Gravitacija ter ob Klopčičeve Na papirnatih avionih film Nedolžnost brez zaščite Dušana Makavejeva. Ta različnost senzibilnega vrednotenja sveta lahko dela jugoslovanski film nenehno mlad, radikalen in — revolucionaren. Tako smo bili na letošnjem, jubilejnem Petnajstem festivalu jugoslovanskega filma v Pulju priče stvaritvam že izoblikovanih nacionalnih filmskih središč in neglede na nagrade so se poleg Beograda izoblikovali miselno zanimivi centri še v Zagrebu, Sarajevu, Novem Sadu in drugod. Prvič se je s svojim celovečernim barvnim filmom predstavila Priština: za šiptarsko nacionalno manjšino je ta film gotovo izreden kulturni dogodek, in v filmu prav tako kot v makedonskih stvaritvah stopa skoraj vedno v ospredje folklorna tradicija, ki se skuša enkratno povezati in navezati na evropski kulturni prostor. Zato se v teh filmih govori v tujih jezikih, predvsem v francoščini in italijanščini, pomembne filmske vloge imajo tujci in intelektualci, ki prihajajo z zahoda ter se čudijo naravni lepoti teh krajev, pogumnemu in poštenemu ljudstvu, orientalski lepoti balkanskih lepotic.

Bosanski filmi so že drugačni: razdeljeni in nekje vmes med dvema kulturnima svetovoma skušajo osveščati s poglobljanjem moralnih in etičnih dilem. Zagreb je na ravni dunajskega, zahodnoevropskega miselnega sveta, v katerem prevladuje strog malomeščanski diletantizem, v katerem se človek utaplja, ne da bi to hotel in ne da bi se tega zavedel. Gravitacija Branka Ivande je tipična projekcija tega sveta, ki z vsem starim v sebi še ni umrl, s tistim novim, kar ga dela zanimivejšega, pa še ne more v polni meri zaživeti. Pridružil se jim je novosadski pesnik Miroslav Antić s filmom Sveti pesek, ki je poln simbolike, kakršno premore v svojih najboljših filmih Andrej Wajda.

Ta nacionalna specifičnost, pa naj je še tako raznobarna in na različnih umetniških in miselnih ravneh, je vseeno ustvarila skupni idejni imenovalec, ki bi ga lahko strnili v en sam stavek, vreden kdaj drugič posebne pozornosti:

PORAZ (ali celo smrt) jugoslovanskega junaka je HAPPY END na jugoslovanski način!

To pa je tisti filmski svet, ki je vreden posebnega razmišljanja, saj je propad junakov, nosilcev avtorjevih idej, istoveten z izvlečki moderne evropske filozofije in zavesti.

In najbrž bo čedalje bolj nujno hoditi v kino, ko bodo na sporedu jugoslovanski filmi. To namreč niso več slikanice — to je vse tako blizu resnice in tako »preklete zares«, da se najbrž ne bi začudili, če bi mlad človek stopil v kino dvorano, kjer bi igral film Živojina Pavlovića Ko bom mrtev in bel in bi po končani filmski projekciji odšel iz dvorane Đimi Barka, gledalec pa bi ostal!!!

2

4

PULJ 68

PULJ 68

PULJ 68

V zadnjem letu se je tržišče jugoslovanskega filma preselilo v Beograd. Beograjski filmski ustvarjalci prednjačijo tako po številu posnetih filmov (letos so posneli več kot polovico za puljski festival prijavljenih filmov) kot tudi po izpovednem dosegu. Ostale nacionalne kinematografije so se skoraj čez noč spremenile v provincialne in jim je preostal edino trd boj za uveljavitev in osamosvojitev. Še do včeraj močni kinematografiji, ki sta nedavno tega svoje ustvarjalce »posojali« manj razvitim, gre za slovensko in hrvaško, sta se znašli na robu jugoslovanskega filmskega dogajanja.

Nekaj let nazaj smo z vso upravičenostjo govorili o različnih nacionalnih filmskih »šolah«, danes pa je ostala edino ena in še ta ne preveč monolitna — beograjska, v drugih republikah pa lahko govorimo le o bolj ali manj talentiranih posameznikih. Zdi se, ko da je to zakonitost razvoja našega filma, ki verjetno ni čisto logična, tako kot sta se nam zdela nelogična tudi nepričakovani prepored in afirmacija našega filma.

Hkrati s to diferenciacijo pa se porajajo nove kinematografije, ki šele danes postajajo res nacionalne, saj so še včeraj iskale filmske ustvarjalce v Beogradu, Zagrebu ali Ljubljani. Gre za makedonsko, črnogorsko, šiptarsko in vojvodinsko kinematografijo.

ln spet se je pokazala določena zakonitost; njihova pozornost je usmerjena k preteklosti, pa naj bo to prikazovanje življenjske usode lbejevskega zapornika z Golega otoka (SVETI PESEK), za dileme partijskega odposlanca v črnogorskih planinah med vojno (LELEJSKA GORA) ali pa za akcijski film o šiptarskih partizanih (VOLK S PROKLETIJ). Ti ustvarjalci pričenjajo torej tam, kjer je pred dvajsetimi leti začel jugoslovanski film. Edina razlika je morda v tem, da so na obrtniško nekoliko višji ravni in da imajo vsaj nekateri pridih sodobnejšega ustvarjalnega postopka.

Vseeno pa so to še vedno začetki. Zdi se, ko da ti ustvarjalci ne znajo pričeti na podlagi že doseženega. Verjetno bi se v tem primeru provincialnost, ki je v nekaterih filmih vse preveč očitna, vsaj malo zmanjšala. Verjetno sta možni edino dve poti razvoja, prva je pot epigonstva in druga — izhajanje iz nacionalne kulture ob hkratni odprtosti in sposobnosti samosvojega čutenja sveta. Vsekakor se velja odločiti za drugo pot, ki pa je seveda mnogo zahtevnejša.

Pot izkoriščanja nacionalnega kolorita (MAKEDONSKA KRVAVA SVATBA in VOLK S PROKLETIJ) prav gotovo ni prava. V obeh omenjenih filmih je foklora prerasla že tako in tako šibko pripoved. Špektakelske scene so tako pričele živeti svoje življenje, same sebi v namen so in paša za gledalčeve oči. Hkrati pa lahko zapišemo, da gre pri obeh filmih tako za mistifikacijo kot tudi za simplifikacijo resničnih odnosov. Oba filma sta agitki in oba sta akcijska (čeprav je pri obeh opazno pomanjkljivo poznavanje dramaturgije akcijskega filma). Skratka, po filmih Žike Mitrovića niti VOLK S PROKLETIJ niti MAKEDONSKA KRVAVA SVATBA ne vnašata ničesar novega in svežega v razpore domačega filma.

Toda nekaj je še bolj bistveno pri teh filmih (v mislih imam MAKEDONSKO KRVAVO SVATBO, VOLKA S PROKLETIJ in LELEJSKO GORO). Ti filmi so odraz kolektivne misli, ideologije ali morale, če hočete. Odvzeto jim je torej tisto najbolj bistveno, kar determinira sodobni jugoslovanski film in umetnost sploh — za temi filmi ni čutiti osebnosti njihovih ustvarjalcev. Individualno sliko življenja je nadomestila kolektivna predstava življenja (stereotip).

provincialne kinematografije v boju

Ti filmi torej nimajo skorajda nič skupnega z gibanjem v novem avtorskem filmu. Gre za provincialnost v filmskem izrazu, tematsko nezanimivost (vsaj v pokazanih okvirih) in v skrajnosti celo za rahlo konservativno miselnost. Ti filmi ne dosegajo stopnje razvoja družbenih odnosov, kaj šele da bi jih presegali.

Opravičevanje takih dosežkov bi bilo povsem neumestno, saj le težko verjamemo, da so družbeni odnosi tisti, ki zavirajo nastajanje drugačnih filmov. Prej bi držala ugotovitev, da gre v umetniškem ustvarjanju teh kinematografij za določeno konservativno miselnost, ki si kot cilj postavlja le obrtni del svojih izdelkov, na izpovednega pa v marsičem pozablja.

Ob vsem tem pa ne smemo pozabiti na film Miroslava Antića, ki je nastal v Novem Sadu. SVETI PESEK v celoti zanika vse navedene ugotovitve. Antićev film se imenitno vključuje v tisto, kar imenujem »novi jugoslovanski film«. Če najdemo veliko napak v Antićevem obrtniškem delu, potem moramo izreči vse priznanje njegovi lucidnosti in pogumu pri obravnavi izredno kočljive teme.

SVETI PESEK ima slično zgodbo kot Pavlovićev PREBUJANJE PODGAN. Gre za človeka, ki ga je prizadela gonja ob IB in je precej časa preživel na Golem otoku. Družba mu je odvzela preteklost, ko odkrivajo spomenik padlim partizanom, ga ni med mrtvimi in ne med živimi. Gre za človeka, ki je na robu življenja, na dnu družbene lestvice in nima prihodnosti.

Če je Đorđevićev film POLDAN s to temo opravil na čustvenem področju, potem je Antićev SVETI PESEK racionalna izpoved o človeških stiskah, družbenih napakah in krivicah. SVETI PESEK je brez dvoma političen film (zato, ker se bojuje za določene družbene spremembe — predvsem na področju morale), vendar daleč od kolektivne misli (ideologije). Antić nam odkriva zelo osebni svet, ki ima trdne nazore in prepričanja.

Če sklenemo ta zapis o provincialnosti nekaterih nacionalnih kinematografij in o neverjetnem disporcu v naši kinematografiji, ko nekateri filmi segajo v vrh umetniških dosežkov in so drugi prav na dnu umetniškega, se ne moremo izogniti nekaterim ugotovitvam.

Nacionalne kinematografije, ki so šele nedavno tega pričele gojiti res nacionalen film (prej so pri njih gostovali režiserji iz drugih republik), so pričele tam, kjer je pričel domači film takoj po vojni — pri obravnavanju naše revolucionarne preteklosti. To samo po sebi ni nenormalno, prej razumljivo, moti pa prisotnost kolektivne misli in šibka osebnost ustvarjalcev.

Pri njihovih filmih zasledimo tudi epigonstvo in na drugi strani špekuliranje z nacionalnim koloritom, ki velikokrat prerase šibko zasnovo filma. Zaskrbljujoča je tudi težnja k le formalni dognanosti.

Provincializem naših nacionalnih kinematografij in zaostajanje filmskega ustvarjanja v nekaterih razvitih centrih se kaže predvsem kot provincialnost misli in prehitre samozadovoljnost. Receptov za spremembo tega stanja ni, verjetno bo treba prehoditi enako pot, kot jo je naš film že prehodil, samo da bo krajša, ker obstaja strogo definiran visoko postavljen vrh jugoslovanske filmske proizvodnje. Za premostovanje teh razlik pa je festival v Pulju nujno potreben.



za emancipacijo

m. zajec ■ pulj68



ALI DVE VARIANTI
POP-ARTA
V FILMIH

ARTISTI IN MODELI

sončni krik in nedolžnost brez zaščite



Artizem Boštjana Hladnika in Dušana Makavejeva v filmih SONČNI KRIK in NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE je osnovan na dveh različnih koncepcijah pop arta, od katerih je vsaka povsem v skladu s praktičnimi in teoretičnimi avtorskimi izkustvi obeh režiserjev. Medtem ko raste film Makavejeva iz konteksta eisensteinovske intelektualne »montaže atrakcij«, pa je Hladnikov film nastavljen po čisto modernih kinestetičnih principih. Naslanjajoč se na pop art izhajata oba režiserja iz svojih lastnih razumevanj filmskega izraza z željo, da napravita atraktivne filme za »najširše občinstvo«, ne da bi se odrekla tudi subtilnejšim režiserskim ambicijam. Makavejev in Hladnik ostajata zaenkrat artista, čeprav so modeli, iz katerih izhajata in katere uporabljata, precej banalni in neestetski v klasičnem smislu: za Makavejeva je to stari kičasti film akrobata Dragoljuba Aleksića, za Hladnika pa so to različni konfekcijski in industrijski proizvodi. V tem pogledu sta oba filma dokaj originalna in tudi dokaj nepopolna... V SONČNEM KRIKU se Hladnik zadovoljuje s preprostim mehaničnim domislekom (z grmadenjem različnih lepih predmetov znotraj kadra, prištevajoč pri tem tudi človeka med neke vrste predmete!), tako da ima celoten film, osnovan na tem mehaničnem in kvantitativnem principu, nekakšen zaprt metaforičen pomen (ujetniki smo nekega definitivnega in poustvarjenega sveta, v katerem ima vse samo potrošno vrednost!). To je Hladnikova filmska inačica pop arta... Makavejev pa v svoji NEDOLŽNOSTI BREZ ZAŠČITE spet razvija kolažno-asociativno filmsko strukturo, dvigajoč jo na raven specifičnega načina mišljenja (z montažo spaja razne avtentične vizualne fragmente in jih s tem pripelje v povsem abstraktne in nedefinirane intelektualne odnose) tako, da njegov film v svoji dokončni mozaični obliki deluje kot neka povsem odprta metafora (v tkivo takšnega filma vstopamo z radovednostjo in s popolno negotovostjo kot Alice v neko deželo asociativnih čudes, kjer je vse mogoče in vse dovoljeno!). Če je Hladnikov film predmet čutnega doživljanja, pa je film Makavejeva predmet skrbnega intelektualnega raziskovanja. Tako Hladnik kot Makavejev torej vztrajata pri svojih »atrakcijah«, upoštevajoč pri tem svoje lastne pop artistične modele, pri čemer Hladnik ne gre dlje od površinskega registriranja teh »atrakcij« na ravni stripa (kajti SONČNI KRIK se izčrpa v direktnem vizualnem in kinestetičnem doživljanju), »atrakcij« Makavejeva pa so del nekega univerzalnega kreativnega in intelektualnega sistema (NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE deluje na gledalca direktno, ker je polna svobodnih asociativnih odnosov, ki nas večkrat prisilijo k razmišljanju).

Če je Hladnik napravil zabavni filmski strip, pa je Makavejev naredil zabavni filmski esej!

Z dramaturške plati sta NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE in SONČNI KRIK režirana kot filma, v katerih se paralelno dogajata in montažno prepletata dva osnovna vsebinsko ekspresivna tokova. V filmu Makavejeva je eden izmed teh tokov stari Aleksićev film, medtem ko drugi tok predstavljajo vsi ostali naknadni vložki in dodatki (pričenši z arhivskim materialom in vojnimi tedniki, pa tja do tistih konvencionalno in nekonvencionalno režiranih »pasusov«, ki jih je napravil Makavejev sam). Če opazujemo vsak posamezni tok zase, seveda le-ta nima posebnega pomena: ti fragmenti postanejo resnično osmišljeni in razloženi na odgovarjajoč avtorski način samo z vzajemnim prepletanjem in če so privedeni v asociativne odnose skozi intelektualni montažni postopek... V Hladnikovem filmu pa je osnovni tok tisti vizualno atraktivni kinestetični del (v katerem nam avtor zbujajo občudovanje zavoljo plastičnosti kadrov in njihovega resničnega utripanja), medtem ko je drugi tok filma tisti banalni in kvazi-duhoviti »igrani« del, ki mu je hkrati tudi v največjo napoto (to so tisti monotoni in neduhoviti kadri z lažnimi komediografskimi ambicijami, v katerih se Hladnikov film enostavno »ustavi«, ker se na zelo konvencionalen način prikazujejo povsem konvencionalni odnosi in situacije!). V tem primeru ne pride do nikakršnega »prepletanja« teh paralelnih tokov, zato se tudi ti estetsko neuglašeni tokovi ne zlivajo eden v drugega, ampak so vsak zase, s tem pa povzročijo, da v Hladnikov film med izredne kinestetične dele vdere kič.

Vsakršno primerjanje govori v korist Makavejeva, ki v samem kiču (v originalnem Aleksićevem filmu!) odkriva svojevrsten estetski potencial. Vendar ima Makavejev določen intelektualen odnos do kiča (razumevajoč ga kot obliko popularne »ljudske umetnosti«!), medtem ko pri Hladniku ni takšnega odnosa (v želji, da bi napravil »film za ljudstvo«, se včasih, povsem spontano, spusti na raven resničnega kiča!). V NEDOLŽNOSTI BREZ

**Slobodan
Novaković**

**PULJ
6889
170d**

BBBBBBBBBB ZZZZZZZZZZ

ZAŠČITE je veliko ironije, v SONČNEM KRIKU pa je ni čisto nič. In čeprav, gledano v celoti, predstavljata filma precej avtonomne avtorske izdelke, sta vendarle oba samo fragmentarno uspela: izhajajoč iz pop arta — likovnega in duhovnega modela — njuna filma neprenehoma nihata med zelo originalnimi, lucidnimi in navdahnjenimi rešitvami ter med tistimi rešitvami, ki so čisto banalne in konvencionalne. Neenakomerno zrežirani zapuščajo ti filmi tudi neenakomeren vtis (pri čemer daje NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE neprimerno bogatejši in kompleksnejši doživljaj), vendar obe popartistični varianti, vsaka na svoj način, odkrivata neslutene možnosti za filmsko režijo nasploh...

Hladnik ustvarja svojevrstno vizualno atrakcijo s kvantitativnim grmadenjem predmetov v kadru, napadajoč pri tem direktno naše čute (v SONČNEM KRIKU so najlepši kadri izpolnjeni s stotinami ljubkih deklet, s kupi konzerv, hrane, televizorjev in proizvodov iz plastične mase!). Ta doslej še nevidena scenografska kvantiteta rekvizitov spontano prerašča v neko novo estetsko kvaliteto in daje Hladnikovemu filmu izvirno kinestetično mikavnost. Posamezne sekvence SONČNEGA KRIKA, v katerih prevladujejo dinamična gibanja množice v kadru, usklajeni montažni rezi in neobičajna plastična lepota s predmeti natrpanih kadrov, delujejo zelo razkošno in vizualno atraktivno — in ta povsem kinestetični doživljaj mladostnega poleta in vedrine je hkrati tudi osnovni metaforični doživljaj samega filma. Takšna je, recimo, tista sekvenca, v katerih množica vznemirjenih deklet skozi bogato aranžirano dvorano med vsesplošnim cviljenjem oblači živordeče kopalne kostime in s stene skače v morje v grozdih se trgajoč s kamenja. Vznemirljiva in edinstvena je tudi kinestetična lepota v zaključnih sekvencah: ko glavni junak z motorjem drvi skozi dvorišče polno deklet, gumijastih žog in škatel iz lepenke; ali ko dekleta v diru predro miličniški kordon (če bi takšno sekvenco našli tudi v filmu Makavejeva, bi jo zagotovo razlagali kot aluzijo na junijske študentske dogodke, medtem ko pomeni v Hladnikovem filmu samo, kar pomeni, to se pravi, ne pomeni prav nič več kot vizualni atraktivni dogodek v kadru!); ali ko se dečki na morski obali poženejo za dekleti in tako v odločilnem trenutku pomagajo svojemu prijatelju (kakor da bi se v finalu nekega standardnega westerna pojavil odrešujoč konjeniški odred!). Vendar so to samo fragmentarne vrednote. V celoti je SONČNI KRIK tako dramaturško kakor tudi emocionalno precej mrtvo delo, pred katerim ostanemo ravnodušni natanko tako kot pred kako bogato aranžirano izložbo. V primeri s spontanimi in emocionalno drhtečimi komedijami Richarda Lesterja (HELP, ŠARM, ALI KAKO SI GA PRIDOBIŠ), ki so Hladnika v precejšnji meri inspirirale, deluje SONČNI KRIK tudi sam kot hladen serijski proizvod naše dobe — deluje kot industrijsko delo (tega pa nikakor ne bi mogli trditi za Lesterjeve komedije, ki globoko pronicajo v psihologijo sodobnega sveta, definirajoč z montažo ritmično in metaforično strukturo neko moderno in mladeniško občutljivost)!

Makavejev na zelo očiten način negira mišljenje Andréa Bazina (ki je v zvezi z razvojem filmskega jezika rekel: »Montaža se po vsebini in po prirodi upira izražanju dvoumnosti!«) tako, da z montažo pripelje v zvezo povsem neodvisne vizualne fragmente (povezujoč odlomke nekega starega filma z odlomki iz starih tednikov in s šele danes posnetim materialom!) in jim s tem ustvari neki povsem nov in bogatejši smisel. Kajti film Makavejeva izraža ravno zaradi montaže neverjetno dvoumnost dogodkov, ki jih režiser montažno povezuje. Toda vse te vizualne atrakcije imajo za Makavejeva globlji metaforični pomen. Izhajajoč iz lika in usode primitivnega, toda edinstvenega »srbskega supermana«, ki z zobmi zvija jeklo in na čigar trdi glavi se lomijo kubiki pravih desk, gradi Makavejev neki poseben fantastičen svet, prežet z dvoumnostjo in aluzijami. Ta svet se zdi Makavejevu neizmerno podoben cirkusu, kjer nastopajo poleg akrobata Aleksicia in nekega kralja-pritikavca še mnogi drugi artisti: eni imajo patriotske govore o »srbski kmečki državi«, drugi pa se z zobmi drže za avion, medtem

ko tretji plešejo kolo v razrušenem Beogradu — z državno zastavo na zadnji plati (se spominjate, od kod ta kader: iz dokumentarnega filma PARADA, v katerem se mladinci zavijajo v zastave!), četrti streljajo iz topa, petim pošiljajo metek v čelo (tudi veličasten pogreb postane takrat del cirkuške parade!), šesti se ukvarjajo s politiko, sedmi (namesto ognja!) pred kamero požirajo — ribje olje! V tem »političnem cirkusu« je Dragoljub Aleksić »glavna točka« ... Makavejev se zaveda druge strani tega mita, pa čeprav je še tako zaljubljen v svojega akrobata, ki v NEDOLŽNOSTI BREZ ZAŠČITE dobiva skorajda mitične razsežnosti. Spomnite se samo tistega, kar govori snemalec Mišković o »primitivcih, ki so prišli, da bi se ukvarjali z umetnostjo« (»Ko rečem primitivizem, mislim na umetnost!« razvija Mišković svojo misel). Z istim dvoumnim načinom obravnava Makavejev tudi ostale mite, ki se v filmu imenujejo: najprej srbski nacionalni mit (medtem ko Nedić govori o »srbski kmečki državi«, Makavejev z roko barva kmečke narodne noše in narodne vezenine kot na kičastih fotografijah!), mit o »herojskem in svobodnem Beogradu« za časa okupacije (kako grozljivo se razlega pesem »Aj' kad sam sinoć pošla iz dućana...« prek trupel in razrušenih beograjskih ulic, in kako nadrealno delujejo kadri, v katerih na sredi Terazij igra vojaška godba »Tamo daleko«!). V svoji osnovi je NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE antidogmatski film in čeprav je še tako nekonvencionalno zamišljen in tudi posnet (dovolj »nora« je že začetna ideja: FILMATI ŽE POSNET FILM! — čeprav je nekaj podobnega naredil že Milenko Štrbac v DEŽEVJU MOJE DOMOVINE), je film Makavejeva tako kot Hladnikov SONČNI KRIK osnovan tudi na določenih očitno konvencionalnih rešitvah!

Hladnik poskuša napraviti nekonvencionalen kinestetični film na osnovi čisto konvencionalnega scenarija z banalnim zapletom (v Lesterjevem filmu HELP je že sama zgodba dovolj fantastična, da povsem spontano povzroči vse lucidne režijske rešitve!). Že ta

BC

okostenela scenaristična predloga je Hladniku preprečila, da bi se v SONČNEM KRIKU kinestetično celovito izrazil ... Makavejev pa je svoj lastni režijski postopek zreduciral na iskanje primernih montažnih rešitev za že posnete materiale, medtem ko je lastne sekvence režiral čisto nezainteresirano (nedopustno, neinventivno, površno in konvencionalno so zrežirani vsi razgovori s starimi igralci, ki se vlečejo skozi ves film!). Če bi bile vse dodatno posnete sekvence na ravni tistega renoirovsko intoniranega Aleksićevega zajtrka na travi (z mizo, postavljeno v nepregledno zelenino!), bi to bil zares veličasten film. Tako pa deluje NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE dovolj prazno prav v kinestetičnem smislu tako, kot deluje SONČNI KRIK prazno v vsebinskem smislu ...

Za Makavejeva je svet razburljiv kot prvorazredni cirkus. Zavaljo tega zreducira svoj režijski posel na raven izkušenega cirkuškega menagerja, ki se ukvarja z iskanjem ustreznih »točk« (atrakcij) in te točke aranžira v atraktivni program (montaža atrakcij). NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE je prvorazredna cirkuška predstava s konferanso, ki moti tok programa ... V SONČNEM KRIKU pa je svet za Hladnika indiferentno lep kot aranžirana izložba moderne modne hiše. Režijski posel razume zato kot aranžiranje kadrov z raznimi artikli (ki so za Hladnika sami lepi predmeti — in med lepim hladilnikom in lepim dekletom tu resnično ni nobene razlike!). In tukaj se pojavi tudi specifični kinestetični doživljaj (ali se spominjate kadra, kjer nam kamera odkriva vrsto konzerv z barvnimi etiketami, z okusom razpostavljenih na trgovski polici?).

Če dela Makavejev pop art za intelektualce (ki pa bo razveselil tudi povprečnega gledalca), je Hladnikov pop art namenjen široki potrošnji (lahko pa bi razveseljeval tudi občutljivejše gledalce). Beseda je torej o dveh različnih modelih pop arta, od katerih je vsak na svoj način atraktiven.

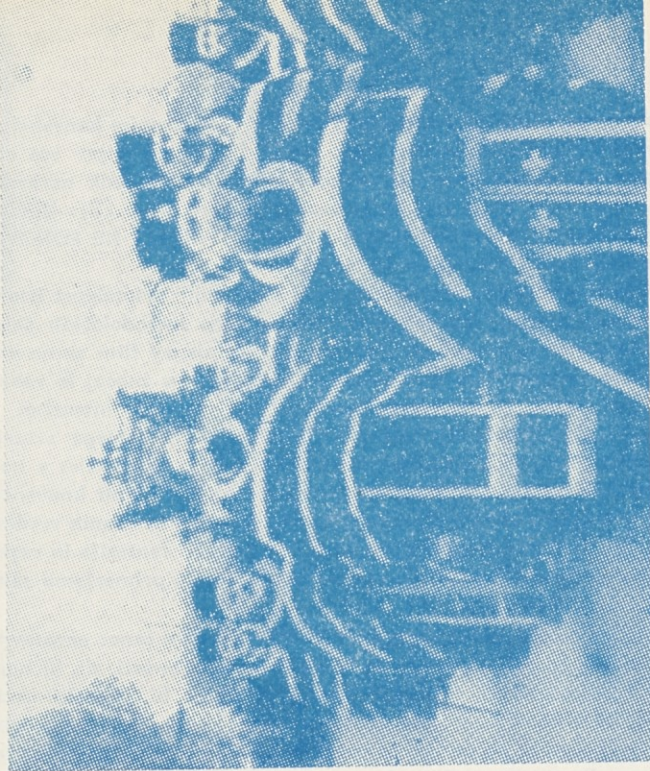
Oba filma sta tako zabavna kot poučna, estetska in pretenciozna, pa naj bosta še tako nepopolna. Po vsem tem artisti vedno ostanejo artisti, ne glede na to, kakšne modele uprabljajo!



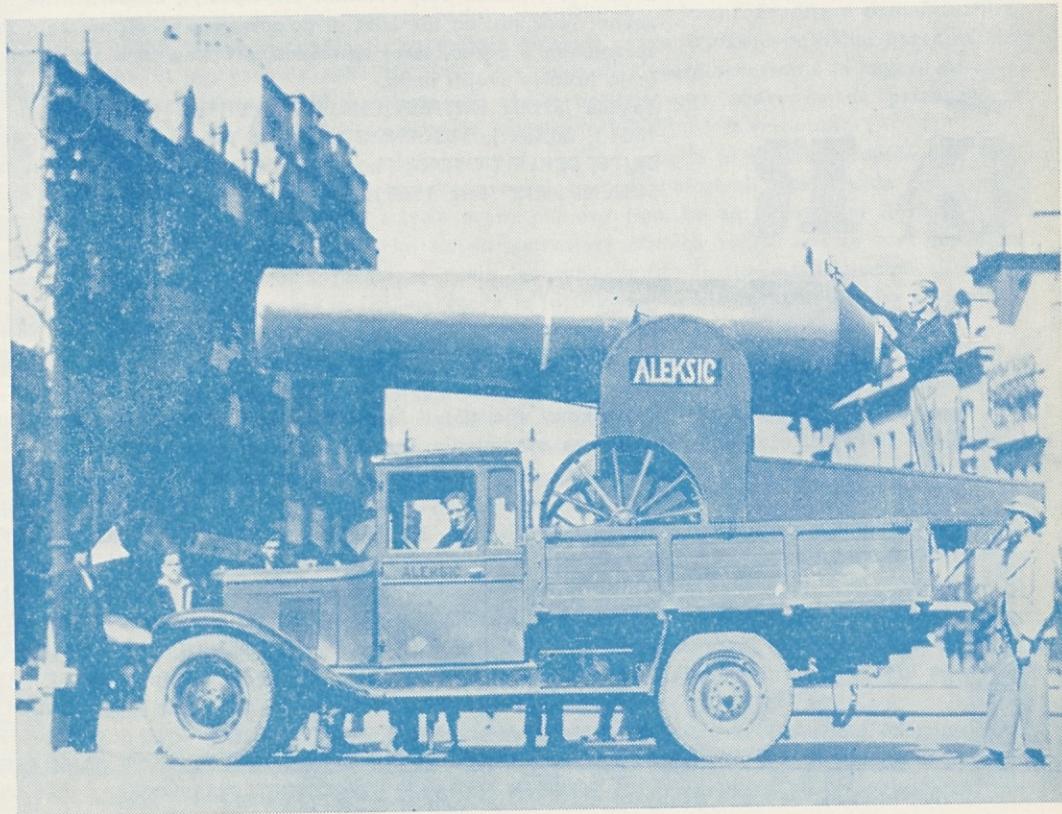
SONČNI KRIK. Režija Boštjan Hladnik. Prizor iz filma



SONČNI KRIK. Režija Boštjan Hladnik. Prizor iz filma



NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE. Režija Dušan Makavejev. Trije prizori iz filmov



SONČNI NOVE ČRNE

I.

Če ustvarjalni upor ne pomeni samo ustvarjalnega upora zunanjim družbenim konvencijam umetniškega izraza, ampak vključuje v svojo strukturo prav tako odpor zoper vse okamenine lastnega, intimnega umetniškega sveta, — potem je Boštjan Hladnik naravnost zgleden primer cineasta — upornika, ki je vse svoje napore usmeril v en cilj: NIKDAR NE PONOVI TIŠTEGA, KAR SO IN KAKOR SO DRUGI NAREDILI, NIKDAR NE PONOVI NITI TIŠTEGA, KAR JE SAM USTVARIL OZIROMA IZOBlikoval.

In zares, če bomo njegove filme opazovali samo od zunaj, če bomo njih pripadnost istemu opusu iskali izključno prek raziskovanja identičnih stilnih oziroma metodoloških skladnosti — bomo odkrili prvo bizarno lastnost tega avtorja: niti en njegov film se ne veže mehanično na prejšnjega, niti en njegov film eksplicitno ne spominja na značaj in naravo prihodnje stvaritve, ki jo bo posnel. Ta navidezna nespojlivost različnih intenzitet, ki jih je mnogo v Hladnikovih delih, je hkrati tudi prva karakteristika samega avtorja, projicirana v strukturo njegovega ustvarjanja; vsak Hladnikov film je zares izlet v novo področje, hiter izlet, nervozen, spontan in večkrat nedomišljen, vendar nikoli konvencionalen, nikoli preračunan na preizkušeni efekt niti usmerjen na doziranje že znanih vrednot. V tem smislu, v tej zunanji in notranji pestrosti inspiracije, v bogastvu fantazije in nepregledni seriji poetskih materializacij različnih idej — lahko tega avtorja primerjamo samo z enim umetnikom, z Vatroslavom Mimicom.

Biti originalen ne pomeni v Hladnikovih preokupacijah biti nov za vsako ceno: enostavno, njegova sposobnost, da se nikoli ne ponovi, izhaja iz intimne nesposobnosti, da bi hodil po že odkritih poteh, da bi stopal po že izhojenih stezah, torej da bi na neki način zaokrožil in zaprl krog, ki ga je v določenem delu napravil. In že v tej kretnji se odkriva temeljna Hladnikova karakteristika, to je težnja za nenehnim preraščanjem kakršnihkoli zaprtih stilnih oziroma izraznih manir, težnja k nenehnemu obnavljanju inspiracije tako v tematskem, problemskem kakor tudi v ekspresivnem oblikovnem smislu. V tem smislu je Hladnik bolj umetnik anticipacije, eksperimenta, kreator stalnih izletov v neznano. Toda niti en tak izlet ni dolgotrajen, nikoli ne traja toliko časa, da bi se neznano spremenilo v znano, torej razrešeno, oropano tiste skrivnosti, ki jo umetnik nosi v sebi in jo hrani v svojih delih.

Takšna je bila FANTASTIČNA BALADA (leta 1957), takšen je bil PLES V DEŽJU (leta 1961), takšen je PEŠČENI GRAD (leta 1962), takšna sta EROTIKON (leta 1963) in MAI BRITT, DEKLE Z OTOKA (leta 1964) in takšen je končno tudi njegov peti igrani film — SONČNI KRIK (leta 1968).

II.

Hladnikovo uporništvo ima tri osnovne dimenzije, odtod tudi troje temeljnih zakonov njegovega ustvarjanja.

Kot je bilo že povedano, se prvi zakon nanaša na evolucijo njegovega intimnega sveta: NIKOLI PONOVI TIŠTEGA, KAR SO IN KAKOR SO DRUGI NAREDILI, NIKOLI DOVOLITI, DA BI SE IZVIRNA KATEGORIJA SPREVRGLA V PETRIFICIRANO SHEMA IN STILISTIČNO MANIRO. Drugi zakon se veže na okolje, v katerem avtor dela: NE DOVOLITI, DA BI KAKRŠNIKOLI »OFICIALNI« KRITERIJI IN SUMLJIVA MERILA SIVIH EMINENC JUGOSLOVANSKE KINEMATOGRAFIJE VPLIVALI NA POTEK, ZNAČAJ IN SMISEL USTVARJANJA, ZATO, KER JE PRAVICA SVOBODE HKRATI TUDI TEMELJNI IMENOVALEC UMETNIŠKE SVOBODE.

Tretji zakon se veže na filmsko umetnost v totalu: NE SE PREPUSTITI KONJUNKTURNIM VALOVANJEM (KI ODREKAJO DOLOČEN TRENUTEK IN DOLOČENO DOBO), ZADRŽATI DO NJIH USTVARJALNO DISTANCO IN IRONIČNO IZKORISTITI VSE KATEGORIJE TEKOČE MODE ZATO, DA BI SE DUHOVITO OSVELIL NE SAMO NJENA PRAVA NRAV, AMPAK TUDI SPLOŠEN KARAKTER MODNOSTI NASPLOH.

Boštjan Hladnik in njegov svet

III.

Ti trije postulati oziroma trije spontani principi, ki so lastni Hladnikovi osebnosti, so mu prinesli, mu prinašajo in mu bodo prinesli veliko problemov. Kajti jugoslovanska filmska javnost ne mara upornikov, še posebej pa ne tako predrznih novatorjev, kakršen je imenovani avtor.

Najprej so ga kritikantski pisuni proglasili za avtorja brez osebnega odnosa, brez stila, brez lastnega težišča in brez specifične umetniške orientiranosti. Na kratko — prilepili so mu etiketo filmskega kramarja.

Vdrugič je bil zavoljo eksperimentalne svobode, ki se nanaša tako na vsebinske kakor tudi na izrazne kvalitete njegovih filmov, proglašen za sumljivega ideološkega dekadenta, uvoznika tujih idej, zahodnjaške, buržoazne etike in estetike. Z eno besedo — označen je bil kot nevarna, hudobna in nezaželena osebnost, zato mu tudi v času od 1963. do 1967. leta ni kazalo drugega, kakor da svoje pravice do svobodnega umetniškega dela realizira v tujini.

In tretjič so ga razglasili za epigona, kompilatorja, prepisovalca, plagiatorja in revnega dediča tujih kvalitet.

Če se je prva kritična opazka, ki so jo izrekli o njegovem opusu (čeprav nisem gotov, da so njegovi sodniki videli EROTIKON in MAI BRITT!) nanašala na vse, kar je bil posnel, je druga kletev izrečena na skrajno drastičen način ob priliki PEŠČENEGA GRADU, medtem ko se tretja neposredno veže na njegov najnovejši film, na SONČNI KRIK.

IV.

S svojim prvim igranim filmom se je Hladnik pojavil v času, ki je s posebno alergijo in nestrpnostjo pričakal vsak svobodni umetniški eksperiment. Studija o domačem filmu, ki jo bo treba šele napisati, bo morala poiskati prave družbeno-politične korenine tiste hajke, ki je v času od 1961. do 1964. leta povzročila neargumentirane in krvave obračune z vsemi vrednostmi, ki so prestopale okvire predpisanega, uzakonjenega, priznanega in dogmatsko sprejemljivega »povprečja jugoslovanskih filmskih vrednot«.

To je bil čas, v katerem le redkokategorega pravega avtorja ni oplazila grozeča ost. To je bil čas, ko so PARADO Dušana Makavejeva cenzorji razcefrali in skorajda prepovedali, ko so Lazičeve ZADUŠNICE izzvale pravo poplavo jeze, ko so Pavlovičevi filmi (MESTO, VRNITEV) končali v bunkerju, ko so Vatroslava Mimica sodili, kot se sodi političnim izdajalcem, ko se je pljuvalo po prvih Petrovičevih filmih, ko je bil Vladimir Kristl po DON KIHOTU moralno in fizično izgnan iz jugoslovanske kinematografije, ko so Sremčevi LJUDJE NA KOLESIH komaj ubežali grabežljivim cenzorskim škarjam ...

To je bil hkrati tudi čas, ko so v puljski Areni vladali državni režiserji, ko se je dogajalo celo to, kar je v okvirih normalne kinematografije povsem nemogoče: da dobi prvo nagrado grozljiva politična melodrama, kakršna je SLUŽBENI POLOŽAJ nekega Fadila Hadžića ... Bil je to čas, katerega grehe dandanašnji s posmehom opazujejo, toda hkrati tudi čas, ki je skoraj pokopal vse tisto, na čemer danes počiva veličina modernega jugoslovanskega filma.

V tem lovu na čarovnice je bil Boštjan Hladnik prva žrtev. Mar lahko danes, mnogo pozneje, dovoljujemo, da bo poslednja žrtev nagona, ki še vedno latentno traja v tej v glavnem provincialni kinematografiji?

Hladnik ni nikoli napravil popolnega filma in ga verjetno niti v bodočnosti ne bo nikoli posnel. In sicer zato, ker je njegov umetniški instinkt nemiren, nervozen in nezaustavljiv, da bi se lahko posvetil izpopolnjevanju, olepšavanju, cizeliranju in brušenju posamezne kreacije.

In tako je pred nami opus filmov, od katerih ni niti eden brez napake, od katerih niti eden ne ustreza kanonom in merilom akademskih sodnikov: pa vendar je vsak izmed njih enako živ, goreč, dinamičen, z eno besedo — neulovljiv v svojih strukturah, prav

tako kot Hladnik sam, sposoben, da v kratkem razgovoru načne sto različnih tém in da vedno najde še neko novo, ki ga bo navdušila prej, preden bo formalno zaključil prejšnjo. Nesreča seveda ni tukaj, nesreča je v dejstvu, da je za doživljanje Hladnikovih del prav tako potreben svoboden, dinamičen, temperamenten duh, nesprejemljiv za prežvekovanje že znanega in pripravljen spustiti se v avanturo brez preračunane gotovosti v dokončni uspeh. Nesreča je v tem, da v naši kinematografiji ni veliko takšnih duhov, pa še tisti maloštevilni se bodo morali še dolgo boriti za svoje enakopravno sodelovanje v tekočih dogodkih.

Kajti Boštjan Hladnik je poleg Mimica edini pravi umetnik — avanturist jugoslovanskega celuloidea: to pa pomeni ustvarjalec, ki se ne boji novega niti mu ni žal za starim, avtor, ki ima moč, da v vsakem delu ubere novo stezo in da začne vedno znova, ne da bi počival na uvelih lovoričah niti se zaslepljeval z že osvojenimi točkami. Svoboda kreacije se v takih primerih istoveti s svobodo duha. Toda biti svoboden v tem smislu in na tem nivoju, to je privilegij le redkih.

Vendar je čas, da ta splošni uvod zaključimo s konkretnim predmetom analize, beseda je torej o SONČNEM KRIKU.

V.

Nekje sem že napisal: »Kadar se neki avtor odloči, da v jugoslovanski kinematografiji napravi film, kakršen je SONČNI KRIK, potem je to ali zelo nepremišljen alj zelo nenavaden ali zelo nepreviden človek ali pa je to enostavno — Boštjan Hladnik. In to zato, ker zlonamernim kritikom nudi njegov film polno prgišče napak, zamer in pripomb. Zato, ker se avtor za take reči sploh ne briga, ampak koncipira svojo stvaritev izključno v skladu z lastnimi afinitetami, občutki in željami. In čeprav nisem pripravljen odobriti vseh Hladnikovih prijemov v SONČNEM KRIKU, mi vendarle izjemno imponira takšen odnos in takšna koncepcija. Kajti čas je že, da se avtorji nauče svobodno hoditi, neodvisno, tako od tujih kakor tudi od svojih lastnih manir.

SONČNI KRIK razvija zgodbo, ki je komajda omembe vredna: ta parodija na sentimentalne, kriminalistične in erotične filme sama po sebi ni nič posebnega. In tudi celoten film, posnet po takem materialu, bi bil prav toliko vreden, če bi ga seveda ne posnel Boštjan Hladnik.

Kaj je torej avtor hotel, kje je jedro njegovega napora?

Na področju zgodbe prav gotovo ne. Potemtakem — na področju realizacije.

In resnično, če se izognemo predsodkom, da je film vreden samo toliko, kolikor mu scenarij odkriva komplicirane in nanizane probleme, bomo kar naenkrat občutili celo vrsto vrednot, ki spontano in brez ovinkov rastejo iz vrtoglavega ritma Hladnikovega pisanega mozaika.

Tako vrednato predstavlja predvsem izjemno duhovita in lucidna zbirka idej, asociacij in opomb, s katerimi Hladnik prepleta tkivo svoje zgodbe. Najlaže je reči: pogledajte avtorja, ki je kradel pri Lesterju, izkoristil Jamesa Bonda, plagiral Antonionija, se oktil z iskrami pop in op arta, izdatno izkoristil estetik stripa in romana v nadaljevanjih, konsultiral melodramo, kriminalko in ljubezenski nesmisel. Vsi ti elementi so namreč prisotni v SONČNEM KRIKU. Prisotni pa so le kot dimenzija satire in ne kot element epigonske konstrukcije. Kajti ves ta pisani venec je sestavljen iz najrazličnejših delov, ni napravljen brez distance in sicer zelo natančne distance.

Hladnik očitno ironizira. Ne ta svet niti ne njegove prebivalce in probleme, AMPAK V PRVI VRSTI TISTO SLADKO SLIKO, KI JO O AKTUALNEM ČLOVEŠKEM UNIVERZUMU POSREDUJEJO SREDSTVA NAJPOPULARNEJŠIH KOMUNIKACIJSKIH SREDSTEV: TELEVIZIJA, FILMSKA KONFEKCIJA, NOVINARSKI IN LIKOVNI KIČ, SKRATKA VSE TISTO, KAR SE PLASIRA IN PRODAJA Z ETIKETO »MNOŽIČNE KULTURE«, NAMENJENE POVPREČNEMU, ANONIMNEMU POTROŠNIKU. Beseda je torej o parodiji določene mentalitete, gledane skozi spekter njenih najširših manifestacij. Govorimo o naporu, ki se neopazno posmiha neki množični viziji brez pretenzij, in jo želi zamenjati z neko boljšo ali z izrazitejšo pretenzijo uničiti njen lažnivi sijaj in prazni blesk.



SONČNI KRIK. Režija Boštjan Hladnik. Na obeh slikah glavni igralec Bojan Mrak



Zato je SONČNI KRIK bolj satira kot odprta kritika, bolj komedija na račun iluzije, kot pa zagovor v korist stvarnosti. In prav tukaj odkriva film nprav svojega avtorja: postaviti vprašanje je važnejše kot pa hipno odgovoriti nanj, razkriti problem je pomembnejše kot utopiti se v njegovem reševanju. In vse to brez krčev, brez prenapenjanja, brez izgube tiste elegance in lahkotnosti, ki prepleta ves film.

Spregledati to osnovno, parodično noto filma se pravi spregledati celotni smisel. In prav to delajo vsi tisti, ki vidijo v SONČNEM KRIKU samo prozaično kombinacijo že vidjenih rešitev. Da, mnoge izmed njih smo že videli, vendar v drugačni vlogi, v drugi funkciji, torej v neki povsem drugi obliki (kolikor smo seveda pripravljeni sprejeti novo vsebino kot novo vrednoto določene oblike, ki že s tem menja svojo vlogo in značaj).

Če je Hladnik zanimiv že v tej smeri svoje kreacije, potem je še toliko bolj zanimiv v izdelavi posameznih delov svojega filma. Kajti od začetka do konca filma se dogaja nekaj izjemnega in redkega: zunanje gibanje, ki ga je polno v vsakem kadru, se istočasno staplja v notranji ritem gledalčeve zavesti, v skladno dinamično sestavino, ki raste in vibrira iz kadera. Zato SONČNI KRIK doživljamo podobno kot glasbo: njegovih kadrov ni treba razreševati, treba jih je samo občutiti, doživeti, sprejeti v sebi in sicer na taisti način, kakor v nas odzvanja harmonija neke kompozicije, v isti mah efektne in edinstvene.

Toda, v tej smeri vizualnega muziciranja je Hladnik ponekod zares nenadkriljiv: treba je videti posebne bravure montažnih figur, ritmičnih sklopov, barvnih, dinamičnih in zvočnih vrednot, ki na velikem platnu ustvarjajo polivalentni raster nekega kompliciranega gibanja materije, iz katere raste doživljaj, prav toliko sproščen in spontan, kot je sproščena vsaka malenkost v filmu.

Tukaj je tudi mesto, da se poklonimo Hladnikovim sodelavcem: umetnost kamere (Janez Kališnik), glasbene spremljave (VIS Kameleoni), kostumografije (Irena Felicijan) in montaže (temu sodelavcu žal ne vem imena) se je povzpela na stopnjo tiste zraščenosti, ki jo redkokdaj srečamo v filmu. Njih celovitost pa je, po zaslugi Hladnika, prav takšna, kakršna mora biti: živa, dinamična, neustavljiva v svojem gibanju, v neprestanem odkrivanju novih izvorov energije in v stalnem obnavljanju svojega neusahljivega ritmičnega potenciala.

Moderni karakter kreacije je potemtakem ustvarjen tako na zunanjem (parodičnem) kakor tudi na notranjem (strukturnem) polju: SONČNI KRIK je vizualna poema igre, radosti, svobode in svobodne lepote, vsega tistega, kar nas tako bogato navdihuje in vzpodbuja. Hkrati pa je fina ironična meditacija o vseh tistih naivnih iluzijah, ki nam vsak dan nudijo »množično« svobodo, lepoto in fikcijo. Poudarjam: beseda je o vizualni, ne o parolarski poemi. In vendar se zavoljo nevsiljivosti simbola in krhkosti asociacij dogaja, da mnogi ne opazijo bistva, ker pač ni izpisan z velikimi črkami, da ne slišijo tistega bistvenega zato, ker ni izgovorjeno s kričanjem.

Kot sem že napisal, Hladnik ne bo nikoli napravil popolnega filma: zato, ker nima potrpljenja in zato, ker si tega niti ne želi. V SONČNEM KRIKU so pomote, katerim bi se bilo moč zlahka izogniti: v prvi vrsti je to večkrat nekontrolirana igra igralcev, nato pa še nekaj bolj ali manj vidnih stvari. Vendar to v našem primeru ni bistveno. Važnejše od popolnosti je namreč življenje določene kreacije: in po zaslugi vprav svobodnega in bujnega življenja svojih oblik si je Hladnik nabral celo večje napake od tistih iz SONČNEGA KRIKA. Ponavljam, nemara njegovi filmi ne bodo nikdar dobili Zlate Arene. Vendar sem prepričan, da bo Hladnik v svojem bogastvu pomembnejši, inspirativnejši in provokativnejši od prvonagrajencev, celo če bodo v popolnosti svoje fakture izrazito zaostajali za njim.

Tukaj je slabost in moč Boštjana Hladnika, njegova preteklost, sedanost in prihodnost. Na teh temeljih počiva njegov sončni dvorec, sestavljen iz različnih, divergentnih, toda vedno presenetljivih delov.

SONČNI KRIK. Režija Boštjan Hladnik. Na sliki prizor iz filma

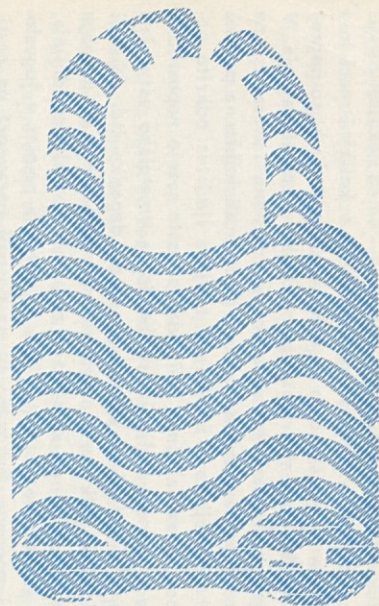




ALEKSANDAR PETROVIĆ. Delovni posnetek

TO, KAR SI ŽELIMO, JE GOVORITI RESNICO

Razgovor revije
Film à doba z
Aleksandrom Petrovičem



NOVÁK: Pred leti sva se pogovarjala v Pulju. Takrat ste posredovali in pozneje tudi napisali kompleksen pogled na tedanjo jugoslovansko kinematografijo. Od tistikrat se je dogodilo marsikaj: tako v sami jugoslovanski filmski proizvodnji kakor v pogojih in okoliščinah te ustvarjalnosti. Pojavili so se novi ustvarjalci, ki so do danes dali že vrsto del, za katera lahko brez pretiravanja rečemo, da segajo že v razvoj sodobnega filmskega ustvarjanja. Po naši sodbi mora imeti vse to določene razloge v splošnih pogojih sedanje jugoslovanske kinematografije, v spremembi atmosfere, morda tudi v spremembi vodenja, organizacije in podobno.

PETROVIČ: Gotovo se spominjate, da so že v času najinih pogovorov, ki jih omenjate, obstajale določene okoliščine, ki so odpirale optimistične perspektive za nadaljnji razvoj naše kinematografije. Imeli smo srečo: težnje, ki so se takrat šele komaj porajale, so se postopoma dejansko uresničile. To pa vseeno ne pomeni, da je sedanja situacija popolnoma brez nasprotij. Nisem tako docela prepričan, da bo sedanja smer razvoja jugoslovanske kinematografije imela popoln uspeh in da se bo trajno obdržala. Upamo lahko, ampak biti moramo previdni.

Kateri razlogi so omogočili vzpon nove jugoslovanske ustvarjalnosti?

Predvsem je to smer splošnega družbenega razvoja, klima odprtosti, klima odkritega kritičnega odnosa do stvarnosti in razumljivo tudi dobra volja za sprejem te odkrite smeri.

Prav gotovo eksistirajo tudi problemi: do katere meje in kako dolgo bodo pristojna mesta voljna sprejemati tak kritičen in odprt pristop jugoslovanskega filma k stvarnosti kot konstruktivni prispevek jugoslovanskih filmskih umetnikov k družbenemu razvoju? Ali se ne bodo pojavili posamezniki, ki se še niso otesli dogmatičnega nazora, ljudje, ki so preobčutljivi za kritiko in resnico?

In če nastopijo take vrste ljudje, ali ne bodo hoteli današnjega razvoja usmeriti nazaj?!

Navedel sem pglavitni faktor, ostali faktorji so še tile: senzibilnost ene cele generacije — pravzaprav kar dveh generacij — bolj ali manj mladih jugoslovanskih filmskih ustvarjalcev, ki gledajo na sodobnost in stvarnost ter na njuna nasprotja in neskladja kot na edini možni izvir poetične inspiracije. Zanimivo je, da so vodilni jugoslovanski režiserji ljudje, stari približno 36 do 40 let, torej ne ravno najmlajši. Mednje sodijo Dordević, Makavejev,



AR A

VOZ BREZ KOLES. Režija Aleksander Petrović. Igralec Ivan Paruh

Pavlović, Kadijević, Rakonjac — če dovolite, tudi jaz — in še nekateri drugi. K naslednji značilnosti sodi — in kajpak tudi ilustrira, v kolikšni meri ima družbena sredina vpliv na umetniško delo — tudi to, da avtorji, ki so poprej snemali konvencionalne filme, realizirajo danes globoka in resnična dela. V jugoslovanski kinematografiji eksistira določena neposredna navezanost na stvarnost, rekel bi skoraj kot nekakšna posebna ljudska ali folklorna prvina. Jugoslovanski filmski režiserji so z življenjem svojega ljudstva odkrito povezani in povsem prosti, brez kakršnih koli ovir; pogosto sežejo neposredno po določenem pojavu v javnem življenju, ne bojijo se umetniško ustvarjati tudi na osnovi takega vsakdanjega splošno znanega dogodka itd. Obstoji tudi določena vrsta lokalne folklore z natančno psihologijo tega ali drugega kraja in mesta, seveda ne tako, da bi se taka resničnost refleksno odbijala, marveč se naravnost umetniško oblikuje. Tako morete na primer v jugoslovanskih filmih slišati pogovor, kakor da bi ga posneli naravnost na cesti, toda to ni ne poza in ne pasivni posnetek.

Med drugim ste morda zapazili, da eksistira v novih jugoslovanskih filmih posebna vrsta humorja. To je zlasti posebej značilno za Srbijo. Ta tradicija uličnih dvotipov in domislic je v resnici eno od najbogatijših nahačaljš našega jezika in ljudskega življenja in daje našim filmom svojevrsten pečat sočne žlahtnosti: podeli jim ostrino, stvarnost, avtentičnost in neko določeno posebno vrsto provokacije, to tako imenovano »balkansko drznost«. Lahko rečemo, da je današnji jugoslovanski film prav tako raznovrsten, kakor je raznovrstno življenje naše dežele. Ob tem bi želel poudariti, da se prav nič ne trudimo prerokovati ali propagirati in ničesar specialno kritizirati. Edino, kar si želimo, je: govoriti resnico.

SVOBODA: Kakšni so pogoji, ki so sami po sebi omogočili, da se je ta ustvarjalni potencial lahko uveljavil? Kako se v vodenju kinematografije izpričuje vaš sistem družbenega samoupravljanja in vaš ekonomski model?

PETROVIĆ: V Jugoslaviji velja danes sistem samostojnega financiranja proizvodnih skupin. V tujini se navadno ta vpliv proizvodnih skupin na ustvarjalnost povečuje. Resnica je ta, da se je najprej pojavila nova tvornost in so šele potem nastale proizvodne skupine, nikoli pa ni bilo obratno. Jaz sem vse svoje filme posnel po »klasičnem« načinu proizvodnje, prav tako Makavejev in tudi večina Đorđevićevih in Pavlovićevih filmov je nastala na isti način. Nastopile so sicer pri tem določene komplikacije, toda te niso bile povezane s sistemom proizvodnje, ampak verjetneje s celotno klimo. Večina mladih režiserjev je debutirala v beograjskem Avala-filmu. Nekaj časa sem bil umetniški vodja te proizvodne hiše in za menoj so bili tudi še drugi moji kolegi. Rad bi še povedal, da je politično vodstvo že takrat držalo nad filmom svojo očetovsko roko in si je prizadevalo pomagati mladim ljudem. **SVOBODA:** Kakšna ekonomska ali organizacijska osnova je pripravila prostor za oblikovanje proizvodnih skupin in kako te skupine delujejo?

PETROVIĆ: Skupine se danes formirajo kakor neke vrste »servis« Združenja filmskih umetnikov Srbije. Jaz sem sam nedavno oblikoval tako skupino pod zaščito Avala-filma. Kadar se pojavi scenarij ali režiser, se zbero okrog njega ljudje, ki sklenejo pogodbo. Scenarija jim nihče ne bere in ocenjuje in vso

dramaturgijo opravijo sami. Del svojih dohodkov vložijo za izdelavo filma in s tem postanejo močno odgovorni za posledice. Ko je film narejen, se skupina po večini razide.

SVOBODA: Kdo da denar za izdelavo?

PETROVIĆ: Če nastane skupina v sami proizvodni hiši — kakor v mojem primeru — da posojilo banka, sicer obstoji za primer podpore prej omenjenih »servisov« poseben fond v sklopu kinematografije, ki dodeli vsa, čemu projektu predujem 40 milijonov (starih) dinarjev. Moram pripomniti, da velja to, kar sem vam povedal, za Srbijo — zlasti predvsem za Beograd. Hrvatska je nekaj drugega in Slovenija tudi. Čeprav imajo tudi na Hrvatskem proizvodne skupine, je tam organizacijska situacija povsem drugačna. Razen tega bi rad ponovno poudaril, da vse te organizacijske razlike in spremembe, naj bodo že kakršnekoli, niso izhodišče za umetniške spremembe, ampak narobe: posledica umetniških sprememb in prijemov. Lahko rečemo, da to, kar imenujemo senzibilnost, provokacija in odkritost, najdemo v proizvodnji vseh ljudskih republik; celo pri tistih, kjer je proizvodni proces še popolnoma arhaičen.

SVOBODA: Kako nastopa faktor kulturno političnega vodenja?

PETROVIĆ: Niti med procesom priprav in ne med samo izdelavo ne nastopa neposredna tuja kontrola. Predpostavlja se, da ima vsak komunist svojo lastno osebno odgovornost. Ko je film dokončan, pride na žalost še zmerom pred cenzuro, toda ta je liberalna in jo organizacijsko sestavljajo v glavnem filmski umetniki. Problemi lahko nastanejo šele tedaj, ko film pride v javnost. Zgodi se, kakor je bilo ob filmu JUTRO, da se določena družbena plast čuti prizadeta ali užaljena in sproži se polemika. Razumljivo je, da ob taki polemiki potegne dogmatično gledanje rajši krajši konec, kar pa navsezadnje filmu vsekakor prej pomaga, kakor škodi.

NOVAK: Zdaj ste predsednik Zveze jugoslovanskih filmskih delavcev. Ali je ta Zveza kako pomembnejše posegla v oblikovanje filmskega dogajanja?

PETROVIĆ: V čisto ideološke probleme Zveza v bistvu sploh ni posegla. Združenje filmskih delavcev Srbije, ki je član Zveze, je bilo iniciator in organizator spremembe že obstoječih producerskih skupin. Bolj se je takrat zavzelo za organizacijsko zgradbo in deklariralo svoje zamisli kot napotke za nadaljnjo smer razvoja.

NOVAK: Kakšna je sedanja tehnična raven izdelave?

PETROVIĆ: Mi imamo za najpoglavitnejše to, da ločeno ocenjujemo kvaliteto tehnične baze od svoje lastne ustvarjalnosti. Še daleč ne gre za to, da bi vse stvari idealizirali. Jugoslovanski film je navkljub vsem uspehom, ki jih je dosegel, še zmerom na stopnji obrtniške izdelave. To se v naših filmih žal marsikje tudi vidi. Češkoslovaški film se nam v številnih primerih pokaže kot bolj zlikan, uglajen, spretnejši in modrejši. Nasprotno je jugoslovanski film





večkrat preveč robat in improviziran. Mislim, da je prav to posledica proizvodnih možnosti in okoliščin.

NOVAK: Srečujemo nove jugoslovanske filme z očitki komercialnega značaja in z ugovori proti njihovi »množičnosti«.

PETROVIĆ: Precelj, da. Pred leti je bil to poglavitni problem in največja nevarnost, ki je pretla tem filmom, v resnici pa taka nevarnost še zdaj obstoji: našemu novemu filmu bi mogli nekega dne odsekati glavo. Prav to je bil eden od razlogov, zakaj sem **ZBIRALCE PERJA** posnel take, kakršne sem posnel. V njih nisem sicer nikjer popustil komercializmu, toda z vsemi močmi sem si prizadeval, da bi bili maksimalno sprejemljivi za publiko. Vprašanje je, kako dolgo bomo imeli moč, da bomo izdelovali umetniško zanimive in novatorske ter obenem še privlačne filme za obiskovalce kinematografov. Osebnost imam čast, da držim v Jugoslaviji dva rekorda: posnel sem en film, ki je bil najmanj in en film, ki je bil najbolj obiskovan.

SVOBODA: Kakšen vpliv so imeli na položaj vašega filma doma inozemski uspehi novih jugoslovanskih filmov?

PETROVIĆ: Dejstvo, da so se novi jugoslovanski filmi tako hitro uveljavili v tujini, nam je zelo pomagalo in je prišlo tako rekoč pet minut pred dvonajsto. Vi sami veste, da je v Jugoslaviji že dalj časa obstajal močan teoretični nazor, ki je imel za zanimanja vreden samo dokumentarni film, toda jaz poudarjam, da smo v letih 1962—1963 začeli izdelovati tudi zanimive igrane filme. Ampak takrat se zanje ni nihče zavzemal in boril razen nas, nekaterih posameznikov in nekaj kritikov, ki so si prizadevali pomagati nam. Večji del naše javnosti je te filme razglašal za umetniški import, po drugi strani pa je bil poglavitni dokaz njihovega nasprotovanja okoliščina, da se ti filmi takrat prav v tujini niso uveljavili. Če bi takrat ne bilo Karlovih Varov in pozneje Cannesa ter Benetk, močno dvomim, če bi se dogodki razvijali tako pozitivno. Kolikor gre za praktično stran teh uspehov, bi rad poudaril, da so avtorji takih filmov materialno stimulirani, če so njihovi filmi nagrajeni na kakem festivalu — bodisi doma bodisi v tujini. Kajpak sklad za podpiranje kinematografije ne izključuje uspehov v tujini, vendar je edini kriterij število obiskovalcev in ocena kvalitete; tako je bilo na primer letos v Srbiji nagrajenih pet filmov.

SVOBODA: Ali ocenjuje to nekaka porota?

PETROVIĆ: Ne, to opravi komisija, v kateri so kritiki, režiserji in podobni; komisija, ki je izvoljena samo v ta namen.

NOVAK: Nekateri kritiki uvrščajo nove jugoslovanske filme v določeno svetovno strujo, katero predvsem zaradi pomanjkanja primernejšega termina imenujejo »poetični film«. Ali veste kaj tehtnejšega o tej »poetični« internacionali? Mislite, da se je prav tu porodil kak močnejši impulz za napredek svetovnega filma?

PETROVIĆ: Situacija svetovnega filma je zelo zapletena. Zame je temeljni in poglavitni problem nagnjenost h komercializaciji, kajti žal se še zmerom s filmi služi denar. Zadnja leta se novi filmi, ki ste jih zelo dobro označili kot poetične, borijo na različne načine za svoj prostor na soncu: ob posredovanju filmskih gledališč, festivalov, s publiciteto itn. Na žalost je eksploatacija teh

filmov omejena zvečine le na velika središča in na festivale. Doslej še niso postali živ in resničen dejavnik, ki bi ga priznavalo široko občinstvo in ustvarjalci sami. Prepričan sem, da je možna samo ena pot: predreti na več frontah. Potrebno je zvišati filmsko kulturo, izboljšati distribucijo in propagando, a po drugi strani se stalno in brezkompromisno bojevati proti snobizmu, diletantizmu, proti lažni poetičnosti, ki se je zelo pogosto izdajala za avantgardo. Takšen lažipoetičen film v resnici diskreditira pravo avantgardnost — in četudi je to sam gospod Ponti.

KOPANEVOVA: V jugoslovanski teoriji je vzniknil termin »nova senzibilnost« kot skupni imenovalec za naš novi film. Poudarjam, da se je to zgodilo prav v jugoslovanski kinematografiji, kjer je ta izraz dobil kar največjo razsežnost, medtem ko so v svetovni filmski teoriji dolgo prevladovali pomisleki kako poimenovati fenomen tako imenovanega novega filma.

PETROVIĆ: Navedeni termin je vzniknil v Jugoslaviji popolnoma spontano. Najpogostejše sta ga uporabljala filmska kritika in teoretika Dušan Stojanović in Slobodan Novaković. Ravno zato, ker je zelo širok termin, je uporabljen. Kaj hočejo z njim pravzaprav označiti? Povedati hoče, da ne obstoji nikak trdno fiksiran, konserviran »novi film«, ki naj bi ostal tak, kakršen je vzniknil. V resnici pa vsak film ustreza tisti senzibilnosti, ki ustreza trenutku njegovega nastanka. Zato sem že na začetku opozoril — in to je morda najpomembnejša poteza sodobnega jugoslovanskega filma — da je ta senzibilnost integralni del življenja in da se spreminja, kakor se spreminja življenje samo.

Če že govorimo o terminih: prav v zvezi z novo senzibilnostjo in zlasti še v zvezi s poetičnim filmom smo v Jugoslaviji vpeljali še en termin — tako imenovano globalno, to se pravi odprto metaforo. Tudi ta izraz je prvi začel uporabljati Dušan Stojanović. Z njim hoče povedati, da se v poetičnem filmu nič ne pove m e t o d i č n o , da ta film kar najbolj na široko odpira vrata za svobodno interpretacijo.

KOPANEVOVA: Nova jugoslovanska kinematografija je zrastle iz izvrstnega dokumentarnega filma — izvrstnega zato, ker je bila v Jugoslaviji kot v prvi socialistični državi sociologija dosledno aplicirana na film. Zanima nas, do katere mere vi, današnji ustvarjalci igranih filmov, jemljete dokumentarni film za začetek svojega nastopa.

PETROVIĆ: V Jugoslaviji vlada nazor — in med njegove branitelje sodi na primer zopet Slobodan Novaković — da sta vplivala na razvoj jugoslovanskega filma dva bistvena faktorja: dokumentarni film in amaterski film. Po mojem mnenju je bil vpliv dokumentarnega filma veliko močnejši od vpliva amaterskega filma. V letu 1961, v času predzgodovine novega jugoslovanskega filma, ko smo delali slabe, toda zanimive posnetke, zanimive bolj kot kazalo poti kakor sam film — tiste čase smo izhajali iz dokumentarnega filma. Tudi jaz sam sem svoj prvi igrani film delal v resnici tako, kakor da bi snemal

dokument. Na žalost takrat nisem bil še dovolj dosleden. Razen tega sem tedaj — kakor tudi moja kolega Đorđević, Makavejev in drugi — snemal še »čiste« dokumentarne filme, kar delam tudi še sedaj. Amaterski film je imel v tej dobi veliko večji vpliv na organizacijo in metodo kakor na poetski aspekt.

NOVÁK: V torbi imate nov scenarij. O čem?

PETROVIĆ: To je težko povedati v nekaj besedah. Moj novi film se bo v bistvu trudil prikazati staro resnico, da med smehom in jokom ni razlike; da je človek lahko enako velik, če zna pisati ali ne, in da je prav tako lahko tudi nesrečen. Poglavitno, kar me zanima, so etični problemi. Mislim, da smo izgubili moralno oporo sami v sebi. To navsezadnje izpovedujem tudi v filmu ZBIRALCI PERJA. V svojem novem filmu bi rad stopil še korak naprej. Želim pokazati na praznino, v kateri živimo, opozoriti, da taka praznina v resnici obstoji.

NOVÁK: Zadnja leta ste v vaši kinematografiji doživeli precèj tega, kar smo preživeli tudi mi: mislim na premik od ideoloških in političnih tém na etične, moralne in intimne téme. Za vsem tem mora stati kaka objektivna nujnost.

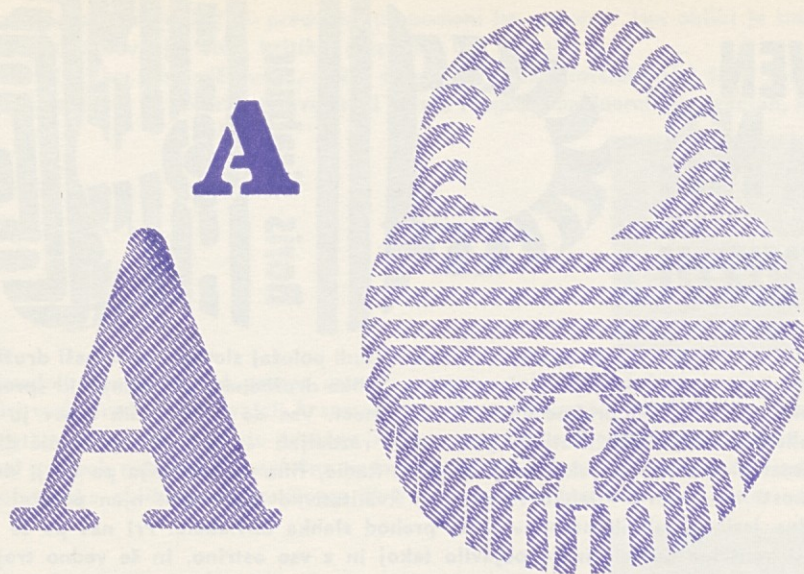
PETROVIĆ: Prepričan sem, da so stvari, ki se dogajajo okrog nas, v družbenem in historičnem kontekstu in ne moremo jih spregledati, saj so ta dogajanja v bistvu likvidirala našo celotno vero, naša splošna božanstva. Zdaj umetniki po vsem svetu ne prikazujejo nič drugega kakor praznino, v kateri živimo. To je uničenje vseh iluzij, kar smo jih imeli. Navsezadnje tudi moj film ZBIRALCI PERJA ne prikazuje nič drugega kakor to, da nam je preostalo živeti samo za trenutek. Pravijo mi, da to ni dobro. Jaz v svojih filmih ne zavzemam nikakega stališča. Prikazujem samo, da v resnici tako jè. Kaj in kako je treba delati proti temu, o tem naj razmišljajo drugi.

NOVÁK: Imate ob tem v mislih samo jugoslovanski kontekst?

PETROVIĆ: Ne, pri tem mislim na splošni svetovni položaj.

NOVÁK: Pogosto tako stališče dokazujejo s tem, da sedanjo umetnost zanima predvsem in samo negativna stran življenja. Mi pa medtem mislimo, da umet-





nost kot táko prav malo zanima, če je to, kar prikazuje — »negativno« ali »pozitivno«, kajti za umetnost je bistvena in odločujoča samo resnica, ne kaka statistična, ampak tista najbolj notranja in globoka — resnica brez iluzij.

PETROVIĆ: Dospeli smo na Mesec in ugotovili, da je tam prav tako skalovje kakor na Zemlji. Odprli smo človekovo srce in izgubili nadaljnje iluzije: odkrili smo, da je srce samo navadna črpalka.

KOPANEVOVÁ: Zadnje čase lahko v socialističnih kinematografijah opazujemo zanimiv pojav: zelo jasno in pozorno pronicajo v nacionalni aspekt, trudijo se definirati specifiko narodnega značaja. Pri tem so »antihistorični«, ker narodnega karakterja ne prikazujejo patriotično, temveč trgajo z njega vse iluzije. Pri vas smo to v glavnem občutili v Đorđevićevih filmih...

PETROVIĆ: Nisem povsem prepričan, če je pravilna vaša téza, da v socialističnih kinematografijah zmaguje nekakšen proces detronizacije patriotizma. Ne vem, na katere filme ste mislili.

KOPANEVOVÁ: Na primer na madžarski film HLADNI DNEVI in DVANAJST UR, na bolgarski film BALON, na Munkove filme in na Formanov film GOSPODIČNA, GORI ter druge filme.

PETROVIĆ: Nekaterih filmov nisem videl in druge — na primer Đorđevićeve — razumem drugače. Ti filmi naj bi nasprotno upodobili narodno dušo in dokazali, da se ljudje znajo smejeti samim sebi in svoji narodni čudi. V tem vidim globoko lepoto teh filmov. Eden naših največjih dramatikov — Branislav Nušić — ni delal nič drugega, kakor da se je norčeval iz Srbov, pa zato Srbi niso imeli nikogar rajši kakor njega in tudi on sam je imel Srbe rad. Umetnost ni naivna.

Nekje sem bral takole definicijo stalinizma: stalinist je bajé človek, ki ne zna narediti dovtipa na svoj račun. Nasprotno temu je Đorđević človek, ki bi kar nenehno delal dovtype na svoj račun in če hočete — na račun svojega naroda. Prav to pa pomeni, da ta narod zelo razume in da ga ima rad. Končno ste tudi v mojem filmu ZBIRALCI PERJA videli, kolikokrat so cigani prekleli ciganskega boga, vendar ga imajo pri tem le radi.

Kar bi bilo potrebno, in česar je žal še veliko premalo, je odkrivanje travm preteklosti, ki jih nosi vsakteri naših narodov še precej v sebi. To je kajpak že druga stvar. Močnejše bi želel poudariti nekaj drugega: resnični narodni duh ni bil nikoli nacionalističen. Nacionalizem so si izmislili različni ambiciozni politiki in včasih tudi premeteni lumpje: braneč koristi svojega naroda, so ga zato v vsem izkoriščali in pritiskali ostale narode k tlom.

SLOVEN ŠČINA NA TELEVIZIJI



Z razvojem kulturne industrije se je naglo spremenil tudi položaj slovenščine v naši družbi. Človeška govorica je vsekakor najbolj elementarna oblika družbenega občejanja, ki spremlja prav vsako, tudi najbolj drobno človeško dejavnost. Vse do najnovejših časov jo je bilo lahko slišati samo v zelo kratkih »prirodnih« razdaljah — se pravi, prav nič dlje kot nekaj deset metrov od človeka, ki je govoril. Radio, film in televizija pa so ji dali nove razsežnosti in s tem — lahko rečemo — kvalitativno spremenili njen položaj in pomen. Večina jezikov velikih narodov je ta prehod zlahka obvladala. Pri nas pa se je vprašanje »slovenščine na televiziji« pojavilo takoj in z vso ostrino. In še vedno traja. Kljub dobri volji vseh faktorjev — od Socialistične zveze do šolnikov, praktičnih delavcev in vodstva televizije — ki so skušali ta položaj izboljšati, je med nami še vedno ostal predsodek, ki si ga kakor za tolažbo neprestano ponavljamo: »Slovenci ne znamo govoriti«. To je seveda nesmisel. Slovenci znamo govoriti po svoje, kakor znajo Angleži, Francozi, Italijani — ali pa Hrvati in Srbi.

A le pre pogosto moramo ob improviziranih oddajah ugotavljati, da se ljudje izražajo okorno, da se jim stavki zapletajo, da celo jecljajo — pa čeprav povedo tehtne misli in čeprav nosijo imena in obraze pomembnih javnih delavcev.

Zakaj? Jih je zmedla TV kamera in vsa komplicirana TV aparatura okrog njih? Je tega kriv pomanjkljiv pouk, ki so ga bili deležni v šoli? Ali pa se je le treba sprijazniti z našo čudno skrivnostno lastnostjo, da namreč »ne znamo govoriti«?

Najti odgovor na ta vprašanja ni tako lahka naloga. A predvsem moramo izključiti prvi odgovor, da namreč kamere itd. zmedejo govornika. Ta faktor (ki utegne biti tudi pomemben) je preveč subjektivističen in ne more veljati za večino javnih delavcev — danes ob desetletnici slovenske televizije — pa prav gotovo ne.

Več se velja ustaviti pri pouku slovenščine v šoli. Ta pouk se nedvomno počasi modernizira, v šoli uče knjižno slovenščino in knjižno izreko. Uče, kako se je treba knjižno in prav izražati. Ta pouk izražanja pa se v glavnem omejuje na pismene naloge, pouk prostega pripovedovanja, lepe improvizirane govorice pa še nikakor ni postal jedro učnega sistema.

To pa seveda ni samo vprašanje predmeta, ki se imenuje »slovenščina«. To je vprašanje prav vseh predmetov, tiče se prav tako matematike, fizike, tehnike kot tudi zgodovine, geografije, književnosti itd. Povsod je treba govoriti, povedati, kaj znaš. Vendar kultura tega govora, oblika, v kateri je znanje povedano, ni predmet ne poučevanja ne ocenjevanja.



Naše šolstvo tiči v glavnem še vedno globoko v klasičnih, danes že precej zastarelih procedurah »vlijanja znanja« v glave mladini: predavanje oziroma razlaga — individualno učenje — izpraševanje. Sodobne metode pouka odklanjajo to proceduro. Osvajanje določenega znanja poteka zdaj predvsem v dveh fazah: raziskovanje — ustvarjanje. Predavanje in razlaga ni več, pedagog le vodi in organizira učenčovo raziskovanje. Ustvarjanje se

lahko nanaša na marsikaj — predvsem pa pomeni lep govor. V lepi obliki je treba podati rezultate raziskovanja. Sledi kritika, razprava, boj mnenj.

Zato se ni treba prav nič čuditi, zakaj so npr. ameriški intelektualci tako spretni ne le v javnih nastopih in govorih, temveč tudi v vseh mogočih mednarodnih debatah, intervjujih



in besednih spopadih. Od prvega razreda osnovne šole do zadnjega letnika univerze so jih pri vseh predmetih navajali k samostojnemu raziskovanju, mišljenju in sklepanju ter h kreativnosti pri oblikovanju govorov in nastopov. Vse pedagoško delo sloni na tako imenovani »speech culture«. Vsesplošna pedagoška in znanstvena metoda, kakor tudi osnovna organizacijska oblika demokratičnega življenja, je tudi organizirana debata, »panel«. To



besedo mi ponavadi prevajamo z besedo »tribuna«, a ne pomeni samo oblike TV oddaje. Pouk lepe angleščine začenja torej pri osnovah človeške aktivnosti, pri raziskovanju in ustvarjanju, pri dialektičnem prodiranju k resnici s pomočjo organiziranega konflikta protislovnih mnenj.

Slovenski intelektualci se je naučil marsičesa — mogoče je njegovo duhovno obzorje včasih celo širše od obzorja povprečnega ameriškega intelektualca. Toda ker se je Slovenec v mladih letih samo učil in ni raziskoval, ker so pri izpitih vedno samo testirali njegovo znanje in ker kreativnost njegovega izražanja sploh ni bila važna — je v javnem nastopu pogosto neobgleden. Njegovi možgani kratko in malo niso izvežbani, da bi znanje in misli dovolj hitro predelovali v konkretno besedno gradivo, da bi dovolj hitro oblikovali in pravilno komponirali slovenske stavke in udarno moč logike v neki določeni improvizirani izjavi.

Vsa naša izrazna sposobnost je še globoko zasidrana v obdobju, ko je imela tiskana beseda v javnosti popoln monopol. Pri pismenem izražanju je seveda časa za premislek na pretek, pri ustni improvizaciji pa gre za sekunde in desetinke sekunde. Slovenska politična zgodovina tudi ni dala dovolj priložnosti za razvoj govorniške umetnosti.



Kvaliteta slovenske tiskane besede je nedvomno dosegla mednarodno raven. A javna komunikacija preko tiska je pač samo tiho brana beseda. Živi pogovori niso javni. Stoletja tiska so živo besedo iz njenega slušnega bistva spremenila v naši duševnosti v vidni odtis. Radio je naredil korak naprej. Besede so zazvenele. A te besede so bile poprej zapisane. Naš radio je razvil lepo šolo knjižne izreke — a to je seveda brana slovenščina. Televizija je odprla jeziku nove dimenzije. Tu govorico slišimo in govornika tudi vidimo.





Govornik lahko govori tudi »off«, se pravi, slišimo ga, gledamo pa nekaj drugega. Branje je na televiziji povsem v redu samo, kadar je »off« in v tem primeru torej identično z radiom. Kadar pa govornika vidimo, je zadeva drugačna. Ker nam na televiziji ne gre samo za to, da bi slišali, kaj bo nekdo povedal, temveč ga hočemo tudi videti — se nam zdi človek, ki svojo izjavo prebere, odtujen svojim lastnim besedam. Ne verjamemo mu. Seveda — vsega ni mogoče povedati na pamet. Nekdo lahko bere svoje besede ali pa nekaj, kar mu je napisal nekdo drug. Kakršen je pač karakter oddaje. Lahko se je na oddajo temeljito pripravil, tako da le od časa do časa pogleda v svoje papirje. Morda zna svoj govor celo brezhibno na pamet in govori gladko, lepo in prepričljivo. To velja zlasti za poklicne napovedovalce. Večinoma danes že znajo svoj posel in spodrsrljaji so redki. Problem je drugje.

Beseda se zatakne, kadar je treba improvizirati. Tu je televizija odprla jeziku v javnosti novo dimenzijo in tu se je pokazala naša slabost. Le redki poklicni napovedovalci so kos tej težavi, gostje studia pa — zlasti če se niso utegnili pripraviti — pa kar praviloma govore sproščeno in čudno jecljavo slovenščino, z zavozlano in nelogično sintakso. Težko je posploševati. Marsikaj je odvisno od karakterja oddaje in od vprašanja, ki se v njej obravnava. A gre mi za bistven problem televizijske komunikacije: le redki slovenski javni delavci so sposobni težja vprašanja (za katera so nemara strokovnjaki) jasno in gladko, v strogih časovnih okvirih, ki jih predpisuje televizija, obravnavati brez priprave, sproščeno, z živo besedo v pravilni in lepi slovenščini.

Še slabše je pri tako imenovanih tribunah, televizijskih debatah, kjer naj bi ljudje obrazložili svoja nasprotujoča si stališča in pri tem stopali v medsebojne dialoge in konflikte. Tribuna naj bi bila bistvena sodobna demokratična oblika družbene komunikacije, kjer naj bi se soočala poglobljena nasprotujoča si stališča, kjer naj bi se reševale ali skušale reševati poglobljene dileme v razvoju naše družbe. Sodeč po ostrih nasprotjih, ki se v naši družbi kažejo, bi morale biti to silno dramatične, ostre, zanimive in napete oddaje, ki bi se kar iskriale od konfliktov, dokazovanja in protidokazovanja. A prav te oddaje obstajajo v glavnem le iz dolgoveznih izjav, ki le izjemoma pripeljejo do konflikta, večinoma povsem nebitvenega.

Tako je vprašanje lepe slovenščine tesno povezano z vsebino. Tu bi se morali poglobiti v psihologijo našega javnega delavca, ki le nerad stopa v javne konflikte in boje (čeprav načelno zatrjuje, da bi bili zelo potrebni), analizirati bi morali demokratično ali nedeokratično vzdušje ob tem ali onem vprašanju, ki je ali pa ni naklonjeno temu ali onemu stališču. Vse to so faktorji, ki odločilno vplivajo na duševno pripravljenost človeka za takšen nastop in potemtakem tudi na splošno na živo govorjeno besedo na televiziji. Lepota in moč te besede torej ni odvisna samo od šolstva ali celo samo od pouka slovenščine. V svojem jeziku pač znamo govoriti, kakor znajo vsi drugi narodi. A sodobne pedagoške metode bi lahko dvignile splošno znanje in sposobnost za javne nastope in lepšo in spretnejšo govorico. Primanjkuje nam šole za poklicne govornike, televizijske napovedovalce, »konferansjeje«, »moderatorje« — ali kakor že hočemo reči temu poklicu. Takšnega praktičnega tečaja nima niti slovenistika na filozofski fakulteti niti Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, kjer poučujejo samo govor za igralce, niti Visoka šola za politične vede. Tu ne gre za retoriko v klasičnem, »ciceronskem« smislu, temveč za obvladovanje in organizacijo modernega demokratičnega občevanja, ki mora biti — kadar teče skozi elektronsko tehniko — pač na višji kvalitetni stopnji kot na navadnem sestanku ali zborovanju.

Šolstvo pomeni torej marsikaj, vsega pa vendarle še ne.

Lepa, sproščena improvizirana govorica ne more biti samo rezultat šole, pouka, treninga in prakse. To je dejavnost, ki zajema vso celovitost človeške osebnosti in jo v najpopolnejši meri izraža. Ljudje morajo znati predvsem svobodno raziskovati našo stvarnost, v njej svobodno delovati in nihče bi se ne smel plašiti obvladovanja dejstev in soočenja s stališči, ki nemara »nekje zgoraj« niso zaželeni. Improvizirana govorica, diskusija, tribuna, boj mnenj so za svobodne ljudi, v svobodni, sproščeni družbi. Ljudje z robotsko pametjo, »kolesca v mehanizmu«, ljudje, ki se do svojih stališč niso dokopali z lastnim raziskovalnim delom, ampak samo ponavljajo neko naučeno modrost — ne bodo nikoli kos zahtevam moderne industrijske komunikacije in zato tudi na televiziji ne bodo nikoli mogli govoriti lepo, sproščeno in zanimivo.







KO BOM

MRTAV

IN

BEL

BEL

BEL

IZVIRNI NASLOV KO BOM MRTAV I BEO

Scenarij: Gordan Mihić, Ljubiša Kozomara; režija: Živojin Pavlović; kamera: Milorad Jakšić-Fando; igrajo: Dragan Nikolić, Ružica Sokić, Nada Spasojević, Severin Bjelić, Dara Čalenić, Nikola Milić, Zorica Šumadinac; proizvodnja: Filmske radne zajednice, Beograd. Nagrada za najboljši film Karlovi Vari 1968. Nagrada mednarodne žirije filmske kritike FIPRESCI Karlovi Vari 1968. Velika Zlata arena za najboljši film v Pulju 1968. Velika Zlata arena za najboljšo režijo v Pulju 1968. Nagrada Zveze mladine Jugoslavije.

Film Živojina Pavlovića **KO BOM MRTEV IN BEL** je sociološka analiza življenja v vseh njegovih manifestacijah, kajti to je film o sociološkem sedanjiku, o nas. Ustvarjalec vidi in vrednoti življenje kompleksno, v katerem je njegov junak Đimi Barka razpet med večno dilemo, med iluzijami in stvarnostjo in ta stalna protislovna navzočnost spreminja njegovo življenjsko spiralo v tragedijo, v psihološko travmo, v dosleden nesporazum z okolico. Individualnost Dimija Barke je ves čas apolitična, prej sebična kot uklonljiva, saj mu gre ves čas za osebno uveljavitev, pri čemer sredstva prav tako niso važna kot namen. Film daje vtis, ko da gre ves čas za razkrivanje razmer na srbskem podeželju, za perifernost družbene osveščenosti oziroma neosveščenosti, v resnici pa je celotna filmska zgodba postavljena v beograjska predmestja, kakršnih pač sprehajalci s Terazij ne poznajo. Tako v nobenem primeru nimamo opraviti z nekakšnim »črnim filmom«, marveč z našo vsakdanjostjo. Đimi Barka je v filmu personifikacija tistega dela mladine, ki se v nobenem trenutku noče opredeliti: je pasivni spremljevalec lastne usode. Ta navidezni »antiheroj«, za razliko od pravega junaka, sveta okrog sebe noče spremeniti, ker se niti ne zaveda, da ga mora ali zmore.

Branko Šömen



Branko Šömen

P O L D A N

IZVIRNI NASLOV PODNE

Scenarij in režija: Puriša Dorđević; kamera: Mihajlo Popović, Jovan Jovanović; igrajo: Ljubiša Samardžić, Neda Arnerić, Mija Aleksić, Ljuba Tadić, Faruk Begoli, Olga Jančevecka. Zlata arena za film, Pulj 1968.

Poldan je zaključil režiserjevo tetralogijo o vojni in ljubezni ali o ljubezni v vojni. Preko deklice, Sna in Jutra je bila dolga pot, saj sega Poldan že v 1948. leto, ko sovjetski vojaki in jugoslovanski partizani ne poznajo več prijateljskih besed in je med njimi meja in na drugi strani — tank. To je komaj rojena ljubezen med sovjetskim oficirjem in mlado partizanko, sprejem v zgradbi sovjetskega veleposlaništva, to je zrelost spoznanj, slovo in vsiljena mržnja . . .

Tudi Puriša Dorđević je pesnik. Melodramski pristop k tako občutljivi politični temi izgleda v prvem hipu kot avtorjeva nemoč izpovedati izbrano temo. Vendar pa nam pozorno gledanje filma odkrije možnosti takratnih zapletov in odnosov, danes bolj nelogičnih kot stvarnih, prej smešnih kot resničnih . . . Pa prav dogodki, stari mesec dni, nas opozarjajo, da nosi film Poldan v sebi neslutene filmske asociacije, ki jih je znal režiser zbrati z roko filmskega ustvarjalca in dobrega profesorja moderne zgodovine . . . Njegovo filmsko vizionarstvo je dvignjeno nad konkretno realizacijo filma, ki je sicer pod ravniijo Jutra, a še vedno izpovedno močno in enkratno.

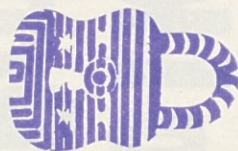
POLDAN. Režija Puriša Djordjević. Na slici igralac Faruk Begoli



Scenarij: Slavko Janevski; režija: Trajče Popov, Kiro Bilbilovski; igrajo: Risto Šiškov, Vera Čukić, Zafir Hadžimanov, Pavle Vujisić, Petre Prličko, Janez Vrhovec, Dragi Kostovski. To je film, o katerem človek nima česa povedati. Vse je v njem neizžičeno, lažno simbolično, slabo režirano, naivno in celo kičasto. Makedonija nekoč — lahko jo sprejmemo tako, če smo nekritični in če je niti malo ne poznamo. Režiser ni znal nobene stvari, ki se je dotaknil, obuditi. Pod njegovimi rokami še pesmi niso več pesmi, barve so uvele, dialog okoren in forsiran. Film je bil eden najslabših v Pulju 1968.

Krvava makedonska svatba

Branko Šömen



KRVAVA MAKEDONSKA SVATBA. Režija Trajče Popov. Prizor iz filma





VOLK S PROKLETIJ. Režija Mimir Stamenković. Na sliki igralka Vesna Krajina

Volk s Pro kletij

Branko Šömen

IZVIRNI NASLOV VUK S PROKLETIJA

Scenarij: Abdurahman Šalja, Murteza Peza; režiji: Mimir Stamenković, Branko Ivatović; igrajo: Ljuba Tadić, Abdurahman Šalja, Josif Tadić, Branko Pleša, Vesna Krajina, Slobodanka Marković, Šani Palaska; proizvodnja: Kosmet film, Priština in Filmske radne zajednice, Beograd.

Volk s Prokletij deluje kot pravljica, ki strogo razmejuje zlo od dobrega in ga na koncu kaznuje. V slednji nacionalni osveščeni skupnosti pomeni prva knjiga ali prvi film sintezo vsega, kar takšen narod ima in zmore. Tako je tudi s filmom Volk s Prokletij. To je prvi šiptarski film in v njem je vse didaktično speljano: celo italijanščina se v filmu predstavlja kot jezik okupatorja. Pri vsem tem je bilo najteže rutiniranemu igralcu Ljubi Tadiću, ki je moral igrati starca v strogo določenih okvirih realistične in malce privzdignjene igre. Vsekakor pa se nam zdi, da dve kvaliteti filma, pri čemer je prva zunaj filmske umetnosti, druga pa grajena na igri glavnega junaka, ne bi smeli predstavljati odločilnega trenutka za predvajanje v areni. A vseeno je absurdno, da so film prodali v mnoge zahodnoevropske dežele. Najbrž zaradi folklore!

Pred res nico



IZVIRNI NASLOV PRE ISTINE

Scenarij: Branimir Ščepanović; režija: Kokan Rakonjac; kamera: Aleksandar Petković; igrajo: Branko Pleša, Ljuba Tadić, Vesna Krajina, Mira Nikolić, Olivera Marković, Nadežda Vukičević, Dragomir Felba.

To je izredno pretehtano gradivo za dober film, dialogi so živi, igralci konkretni, pa vendar temu filmu nekaj manjka. Očitki lete samo na režiserja in snemalca. Na račun režiserja, ker ni do kraja izdelal filmske ideje, — iz spopada dveh enako močnih osebnosti jo je pripeljal na raven ljubezenskega trikotnika — ter na račun snemalca, ki je moral včasih »slikati« praznine, ki so se v filmu nekajkrat pojavile.

Drugače pa je film postavljen v naš svet, s travmami, ki so nepozabne in boleče in ko gre sovraštvo vzporedno s prijateljstvom do tragičnega konca ... Nekako drugače bi moral ta film zaplesti usodo obeh junakov. Če je bila smrt enega izmed njiju neizbežna, naj bi bila slučajna, neumna in odvečna. Film pa bi se lahko končal tudi z moralnim porazom nekdanjega partizana pred odvetnikom.

Vsekakor je treba priznati, da je Kokan Rakonjac v tem filmu ponovno tako prvinski kot v IZDAJALCU, da se je s tem filmom zopet približal orbiti jugoslovanskih filmskih vrednosti. Je ustvarjalec, ki se razvija počasi, a zanesljivo.



POHOD. Režija Djordje Kadijević. Na slici prizor iz filma

Matjaž Zajec

Scenarij: Tori Janković; režija: Đorđe Kadijević; fotografija: Aleksandar Petković; igrajo: Slobodan Perović, Janez Vrhovec, Severin Bijelić, Dušan Janičijević, Zaim Muzaferija; proizvodnja: Avala-film Beograd, čb Vistavision — 2435 m.

Po lanskoletnem zelo uspešnem debutu Đorđa Kadijevića s filmom PRAZNIK, s katerim je tako tematsko kot tudi oblikovno odločno posegel v gibanje v sodobnem jugoslovanskem filmu, predstavlja njegov letošnji film manj uspešno iskanje sodobnih dimenzij v obdobju narodnoosvobodilnega boja. Seveda pa to ne pomeni, da Kadijevićev film ni zanimiv, saj se je ponovno lotil dokaj zlorabljene tematike na svež način.

V filmu POHOD Kadijević razglablja o posamezniku v času tehtnih opredeljevanj in konfliktnih situacij, o tistem nepomembnem posamezniku, ki se prebija skozi tako obdobje, ne da bi v njem aktivno sodeloval. Pohod je film o neopredeljenem človeku, ki prihaja v neprestane spopade z okoljem, katero zahteva dokončnih opredeljevanj. In vendar je tako, da ima zanj to obdobje relativno najmanjše posledice.

Preko zgodbe o rahlo slaboumnem kmetiču Čilu, ki rešuje svojega telička pred kuharji s praznimi lonci, razpreda Kadijević misel, katera presega okvire vojne tematike in posega tako v sedanost kot tudi v preteklost. Tema njegovega filma je namreč vedno aktualna in zadeva tudi danes zelo pomembno problematiko osebnega opredeljevanja posameznika na poti skozi življenje.

Ob tem pa se poraja še nova dimenzija, ki jo je Kadijević dodal tej problematiki. Gre za navezanost (lastništvo), ki je trdno zakoreninjeno v človeku. Čilu pomeni njegov teliček več kot pa višji cilji, katerih uresničitev leži nekje v bodočnosti, zanj predstavlja ohranjanje telička ohranjanje sebe — sicer pasivnemu Čilu pomeni varovanje telička smiselno funkcijo v do konca dezorganiziranem življenju. Če ne bi počel tega, potem bi njegovo življenje izgubilo svoj cilj. Na eni strani gre torej za vojno, ki podre red v človekovem življenju, na drugi strani pa za pasivnost ob konfliktnih situacijah, ki je dovolj tipična za določene sloje.

Osrednjo in najbolj pomembno linijo v filmu razvija Kadijević logično. Dramaturgija njegovega filma je spet odprta; klasičnemu razvijanju zgodbe se je namreč izognil. Vsi dogodki se vrstijo po neobveznem zaporedju — režiser in scenarist sta se prepustila igri slučaja in tako omogočila film, ki je dovolj blizu možni zgodbi iz življenja.

Manj pa so izdelane epizode, v katere zapada glavni junak Čile. V filmu najdemo vrsto neizdelanih situacij in likov. Neprepričljive so scene z Nemci, s partizani in s četniki. Na drugi strani pa spet pretresejo scene s skupino Ciganov, ki v svojem vehementnem zaključku, ko Nemci na jasi Cigane postrelijo, dosežejo neverjeten učinek. Vseskozi je izvrsten Slobodan Perović v vlogi slaboumnega kmetiča. S to vlogo je Perović ustvaril enkratno kreacijo, ki bi na festivalu v Pulju vsekakor zaslužila več pozornosti.

Dorđe Kadijević je samosvoj režiser in ustvarjalec, ki je s svojima filmoma PRAZNIK in POHOD dragoceno obogatil jugoslovanski film. Njegov način ustvarjanja, njegov pristop in prodor v življenje, vse to je dovolj samoniklo, da zasluži vso pozornost. Bati pa se je, da bi se ostajanje v že določenih okvirih spremenilo v nekoristno maniro. Bojazen se mi je porodila ob Kadijevićevem POHODU, zato z nestrpnostjo pričakujem naslednji film tega ustvarjalca, ki me bo, upam, prepričal o nasprotnem.



Scenarij: Fadil Hadžić; režija: Fadil Hadžić; fotografija: Frane Vodopivec; igrajo: Stanislava Pešić, Dragan Nikolić, Tatjana Salaj, Predrag Tasovac, Mladen Crnobrnja; proizvodnja: Jadran-film Zagreb, kolor Vistavision — 2400 m.

S svojim letošnjim puljskim filmom je zagrebški režiser Fadil Hadžić znova dokazal dokajšnjo neiventivnost pri obravnavanju družbene problematike sedanjega trenutka. To, da je njegov film obrtniško korektno izdelan, dramaturško klasično grajen in da so vloge solidno zaigrane, je v tej fazi razvoja domačega filma že samo po sebi razumljivo in zato tega Hadžiću ne moremo šteti kot ne vem kakšen uspeh.

Svojo zgodbo o gospodinjski pomočnici Maci je Hadžić ujel v zelo stereotipne situacije, samega problema se je lotil na površju in je tako obstal daleč od tistega, kar daje temu problemu splošnejši — družben pomen. Hadžić je zgrešil že v sami zasnovi; ni si bil namreč na jasnem, ali je v današnjih pogojih našega družbenega razvoja poklic gospodinjske pomočnice družbeno še opravičljiv. Povsem napačno je izhajal iz socialistične morale, ki ga je tokrat pustila na cedilu. Delo gospodinjske pomočnice je namreč ovrednotil kot manjvredno in tiste družine, ki ga še izkoriščajo, za malomeščanske. Po taki zasnovi je bil seveda možen le en izhod — iskanje tipičnih, zunanjih manifestacij, stereotipov.

Pred nami še zdaleč ne zaživi sedanost, zdi se, ko da bi film TRI URE ZA LJUBEZEN na malomeščanski način obravnaval malomeščansko okolje. Ob vsem tem pa Hadžić sploh ne prodira v življenje, naslanja se na lastne hipoteze, konstruira in skuša dokazovati nujno obrobno vlogo, ki da jo imajo dekleta — gospodinjske pomočnice.

TRI URE ZA LJUBEZEN lahko označimo kot solidno izdelan film, ki pušča temo le načeto in do konca neizkoriščeno, film, v katerem se je Hadžić-scenarist izkazal kot nesposoben tako pri zasnovi osrednjih likov kot tudi pri približevanju scenarija razgibanosti in bogastvu snovi, ki jo ponuja življenje.

Matjaž Zajec

Tri ure za ljubezen
Izvirni naslov Tri sata za ljubav



Scenarij: Mirjam Tušek in Krešo Golik; režija: Krešo Golik; fotografija: Ivica Rajković; igrajo: Relja Bašić, Mia Oremović, Fabijan Šovagović, Vera Čukić, Igalo Galo, Davor Radolfi, Tomislav Žganec. Jadran-film, Zagreb.

Film, v katerem je hkrati vse prav in vse narobe. Prav: režija, kamera in igra so očitno dosegle cilje, ki so si jih zastavile. Krešo Golik je dokazal, da je daleč od režiserja začetnika, pravi mojster v vodstvu kamere in igralcev. Igralci so dokazali, da smejo tudi kočljive situacije reševati okusno in filmsko diskretno. Otroških igralcev zlepa nismo videli tako spretno uporabljenih.

Narobe: celotno idejno strukturno-fabulativno tkivo filma, ne glede na literarno predlogo: kočljiva tema otrok iz ločenih in znova poročenih zakonov in podana z mrežo polresnic, napačnih dilem in v značajih neutemeljenih situacij ter vsa potopljena v rožnato malomeščanščino. V izogib »tipičnih« rešitev so ustvarjene lažne: očka očitno ni obšla »druga mladost«, ni ga od prve žene odvrnila zapeljiva sekretarka (četudi je vse ubrano v to smer), temveč sta se z mamo ločila že poprej, iz neznanega razloga, nemara celo, da bi se mama poročila z revnim flavtistom — zakaj mamin drugi zakon je starejši in otrok iz njega večji. V maminem značaju pa ni prav ničesar, kar bi tak korak opravičevalo: materialistka brez senčice umetniškega čuta je in neuspešni flavtist bi utegnil biti zanjo kvečjemu izhod za silo, »mladostni prijatelj«, ki ga vzameš iz stiske ali maščevalnosti, ko ti je druga prevzela moža. Toda mami ni moža nihče prevzel; zato je nesmiselno tudi njeno »intrigiranje« proti očkovi drugi ženi, predvsem pa njen strah, da jo bo ta druga



Rapa Šuklje

Imam dve mami in dva očeta

Izvirni naslov Imam dvije mame i dva tata

žena v očeh otrok »grdila«; ponavadi je druga žena tista, ki nosi težo primerjav s prvo. Insistiranje na pubertetni prevzetosti starejšega maminega sina v očkovo drugo ženo, predvsem pa njeno izzivanje, je na robu tistega, kar še zna zaiti v tako lahkotno »družinsko« koncipiran film; v čast režiserju in igralcem je treba priznati, da ne zdrsne pod nivo. Ko smo že pri drčanju — film obdrsnje malodane vse resnične — in možne — probleme v zvezi z mešanimi gnezdi: probleme bratovske in polbratovske ljubezni, odnos drugega očeta do pastorka in sina (mimogrede: zelo dobro rešen; odnos med Boškom in njegovim drugim očetom, pa med Boškom in malim polbratom, je sploh najmočnejši del filma), medsebojni odnos dolga leta intimnih in zdaj ločenih zakoncev — poleg še cele vrste sodobnih »vprašanj«, ki niso nujno povezana z osrednjo temo: huliganstva, naglega obogatevanja primitivnih »direktorjev«, »podkupovanje« otrok, ki jim starši po lastnem občutku nudijo premalo srca — in drugega več. Skratka, film, preoblečen s »problemi«, Krešo Golik, ki je v kratkometražnem dokumentarcu OD TREH DO POLDVAINDVAJSETIH pokazal tanek občutek za resnične probleme današnje razmajane družine z nepravilno porazdeljeno pezo bremen, je šel v svojem igranem barvnem celovečerniku na površine, pavalne in zato najširšemu občinstvu ljube rešitve, na lakirano »problematičnost«, kot jo poznamo npr. iz znamenitih družinskih filmov z Doris Day — četudi v izidu vendarle ni tako happyendovsko banalen. V celoti pa: »prikupen«, popularen film in — zapravljen tema.

Mali vojnici



Rapa Šuklje

MALI VOJAKI. Režija Bata Čengić. Na sliki igralec Zaim Muzaferija

Scenarij: Mirko Kovač; režija: Bata Čengić; kamera: Aleksander Vesligaj; glasba: Bojan Adamič; igrajo: Stole Arandelović, Marija Tocinowska, Zaim Muzaferija, Zlatko Medunić, Mija Aleksić in otroci: Sead Čakal, Darko Cesar, Mirsad Ibrišević, Gordana Kulić, Duško Savić, Zdravko Ivanišević. Vistavision, 2300 m. Bosna film, Sarajevo.

Videli smo samo en film, ki je globlje, poetičneje, pretresljiveje podal temo MALIH VOJAKOV — to je bilo Tarkovskega IVANOVO OTROŠTVO. Toda primerjava ni čisto pravična, zakaj medtem ko je Tarkovski prikazal svojega malega junaka in njegovo izprevrženo samo še za maščevanje živečo duševnost sredi travmatičnih doživetij krvave vojne odraslih, je v Čengićevih MALIH VOJAKIH vojna le še spomin (čeprav čisto nedaven in zelo boleč) in prenesena na raven otroških iger. Tukaj, med otroki samimi, se odvijajo in rešujejo konflikti in rešujejo se s prirojeno okrutnostjo otrok (tako živo demonstrirano v Brookovem GOSPODARJU MUH), ki so ji vojni spomini in doživetje samo barvito pomagalo in izgovor. V gnezdo temnih tičkov je zašel plavalasec — ne boljši, ne slabši od drugih, pač pa drugačen — in naravni zakon terja, da ga iztrebijo, uničijo.

Tema Čengićevega filma torej ni v prvi vrsti neizbrisna, generacije trajajoča škoda, ki jo povzročajo vojne okrutnosti, temveč mnogo širši problem civilizacije — problem urejenega sožitja med ljudmi z vsemi odpovedmi, ki jih tako sožitje nalaga. In zlahtno ironična poteza filma je, da je predstavnik tistega, kar si je človeštvo v desettisočletjih pribojevalo civilizacije — primitivni, napol pismeni direktor sirotišnice, odlični Stole Arandelović. Močan je v svoji veri v pravičnost in urejenost, ki morata vladati med ljudmi in za kateri se je bojeval — in hkrati povsem neboljšen, ko naj bi ju uspešno zavaroval pred reakcijo ogorčenih dečkov, katerih čustvovanje mu je več kot razumljivo, saj je prvi instinktivni odziv človekove »zverskosti« tisto, na kar gradijo vsi fašizmi tega sveta.

Čengićev film je v gradnji preprost in ima nekaj šibkih trenutkov: direktor se pojavi enkrat ali dvakrat kot deus ex machina, prizor, ko fantje napadejo njegovo ženo, ker skuša braniti malega Nemca, je neutemeljeno sadistično podaljšan (iz prelahko razvidnih razlogov »filma krutosti«), vsa figura »božjega človeka« Mije Aleksića dvomljive vrednosti. Na drugi strani pa odlikuje film zelo dobra igra otrok in odraslih in nekaj odličnih vizualnih momentov — npr. obmetavanje z blatom kot igra in kot kamenjanje. In predvsem: kljub »klasičnim« (in deloma malce začetniškim) režijskim prijemom je v glavnih premicah film točen in trd; in svoje resnice zabija z ostrino in natančnostjo žebeljev.

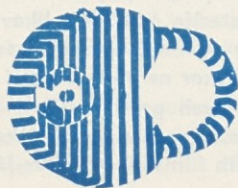
IZVIRNI NASLOV MALI VOJNICI



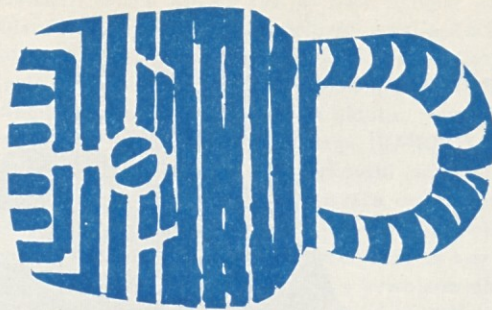


NASPROTJA. Režija Milenko Štrbac. Na sliki prizor iz filma

NASPROTJA



Miša Grčar



Scenarij: Milenko Štrbac; kamera Milivoj Milivojević; glasba: Dušan Radić; režija: Milenko Štrbac; igrajo: Dragomir Bojanić-Gidra, Gizela Vuković, Gojko Šantić, Ljuba Tadić, Ljiljana Lasić, Jovan Janičijević, Dragomir Felba, Bata Stojković; proizvodnja: Filmske radne zajednice Beograd, 1968, črno-beli, widescreen 2555 m.

NASPROTJA so film, ki ga nikakor ne moremo ločiti od njegovega ustvarjalca Milenka Štrbca; tako tesno je povezan z vsem njegovim ustvarjalskim opusom, tako je zraščeno z njegovo miselnostjo, angažiranostjo in dokumentaristično usmerjenostjo, da se tam, kjer ne more več slediti Štrbčevemu zaletu, domala izgubi. Odkod ta kontradikcija?

Štrbac — kot scenarist in kot režiser — je ta film zasnoval kot prepletanje dveh okolij našega družbenega življenja in dogajanja in hkrati kot prikaz nasprotij, ki izhajajo iz tega prepletanja. Vendar mu ta dvojnost okolja ni edini okvir za razmišljanja o nasprotjih; predvsem mu gre za razhajanje med hotenji in rezultati teh hotenj in ne nazadnje še za socialno krivičnost.

Na zadnji postavki je Štrbac pravzaprav gradil sporočilo svojega filma. Izhajal je iz socialne krivičnosti, ki je ne prinaša le birokracija, marveč celotni stroj tistega dela našega tako imenovanega socialnega zavarovanja, ki se ukvarja z invalidninami, pokojninami in podobno dejavnostjo — raje bi jo imenovali »farsno« kot »socialno«. Tu je osrednji konflikt tistega dela filma, ki je namenjen vasi in njenemu življu.

Avtor se je dodobra seznanil s tem problemom, ki se v filmu manifestira z Jablanovo osebno in družinsko tragedijo, ter se poglobil vanj. Poglobil se je v tolikšni meri, da tragičnost enega človeka, ene družine in ene vasi prehaja osebne in lokalne okvire in postaja sporočilo in memento z globljim ozadjem. Prav s tem poročanjem je Štrbac ostal zvest svoji zagnanosti in dokumentaristični preteklosti ter izkušnjam na področju kontaktiranja z ljudmi, ki so v naši družbi kakorkoli prikrajšani.

Konflikt tistega dela filma, ki je namenjen mestu, njegovemu vrvenju, meščanom, malo-meščanskim intrigam in mestni otopelosti, pa je druge vrste. Predvsem je to osebni konflikt mladega, dobro mislečega meščana med tem, kar želi, in tem, kar v resnici stori. Tu je osrednja osebnost Bane, novinar na televiziji, ki poskuša Jablanovo tragedijo aktualizirati, jo ponesti prek tega medija v svet, razburiti javnost in mu s tem pomagati. Posrečilo se mu je sicer razgibati javnost, kolege in precejšen del še drugih množičnih komunikacij, toda cilja ni dosegel. Pravzaprav, dosegel je drugačen cilj, kot je hotel: pridobil je v svoji karieri, a škodoval je Jablanu. Kljub temu da je tak zaplet in razvoj dilem nenavadno zanimiv, pa se je Štrbcu zataknilo prav na mestnem tlaku. Razčiščevanje Banetovih dilem banalizira z obstranskimi nepomembnimi ne-motivi in jih pogosto še bolj zapleta z osebnim meditiranjem.

Poleg nasprotij v samem filmu, se pravi v njegovi vsebini, je torej Štrbac ustvaril še nehotena nasprotja med izrazito angažiranim vaškim delom in precej posploševalnim in površnim mestnim delom. Ostala je vrzel, opazna tudi v samih režijskih prijemih, ki jim je verjetno sledila tudi interpretacija osrednjih likov v obeh delih. Kolikor je vaški del spontan, dramatičen, presunljiv — in sijajno odigran, toliko je mestni prisiljen in tudi prisiljeno dramatičen, in nas nikakor ne more vsrkati vase.

Ta tako različna interpretacija dveh problematik v dveh plateh našega življenja filmu prav gotovo ni v prid in ga je težko v celoti oceniti kot povsem uspešnega. Na vsak način pa je vaški del eden najsijajnejših filmskih prikazov življenja per se.

Lelejska gora

Miša Grčar

Scenarij: Branimir Ščepanović po romanu Mihaila Lalića; kamera: Sergej Lisecki; glasba: Zoran Hristić; režija: Zdravko Velimirović; igrajo: Slobodan Dimitrijević, Milivoje Živanović, Anka Zupanc, Stole Arandelović, Istref Begoli, Vesna Krajina, Jože Zupan; proizvodnja: Filmski studio Titograd in Kosmet film, Priština, 1968.

Bralci slovitega istoimenskega romana Mihaila Lalića bodo potem, ko si bodo ogledali film, posnet po tej literarni predlogi, v en glas dejali: ta film je dokaz, da literarnega besedila ni moč dobesedno prenašati na filmski trak.

Tu je namreč osrednja zmota filmskih ustvarjalcev, ki so želeli do potankosti zvesto slediti Laličevemu razpletanju irealnega sveta v realnem. Stvarnost z razmišljanji osrednjega junaka, študenta Lada Tajovića in flash-backi v bolj ali manj minulo preteklost, tako kot je opisana v romanu, nikakor ne more biti vizualizirana z dobesednim prenosom na drug medij. Bralec, ki se utegne ustavljati ob posameznih dogodkih, poglavjih, stavkih, besedah, mislih — se utegne tudi poglobiti v junakovo duševnost; gledalec, mimo katerega beže slike, zdaj stvarne zdaj nestvarne, ne utegne niti za hipec postaviti dogodek ob dogodek, ugotoviti njihovega reda, ne utegne ločiti sedanjega, preteklega in polpreteklega časa. Nastane zmeda, popolna zmeda, iz katere se ne znajde, pred njim pa se najbrž niso znašli tudi ustvarjalci filma.

Ob tem filmu je težko povedati karkoli, ker je popolnoma zgrešen in nam je lahko samo žal sijajne teme in sijajne obravnave v romanu. Z gotovostjo lahko trdimo le, da je tega kriva ekranizacija, proces ekranizacije.

Te leobjektiv

ODLOČBA

O NAGRADAH URADNE ŽIRIJE NA XV. FESTIVALU JUGOSLOVANSKEGA FILMA V PULJU 1968

Žirija Petnajstega festivala jugoslovanskega igranega filma v sestavi Aco Šopov, predsednik in člani: Predrag Delibašić, dr. Veljko Korać, Hajrudin Krvavac, Mića Milošević, Slobodan Novaković, Ante Peterlić, dr. Milan Prelog in Vladimir Vuković, — je soglasno odločila o nagradah petnajstih pregledanih filmov v uradni konkurenci v puljski Areni:

Velika Zlata Arena se podeljuje filmu KO BOM MRTEV IN BEL režiserja ŽIVOJINA PAVLOVIĆA, v proizvodnji Filmske radne zajednice — Beograd;

Velika Srebrna Arena se podeljuje filmu POLDAN režiserja PURIŠE ĐORĐEVIĆA, v proizvodnji Dunav filma in Avala filma iz Beograda;

Srebrna Arena se podeljuje filmu IMAM DVE MAMI IN DVA OČETA režiserja KREŠA GOLIKA, v proizvodnji Jadran filma iz Zagreba.

Uradna žirija je odločila tudi o posameznih nagradah:

Zlato Areno za režijo in 6000 novih dinarjev je dobil ŽIVOJIN PAVLOVIĆ za film KO BOM MRTEV IN BEL;

Srebrno Areno za režijo in 6000 novih dinarjev je dobil DUŠAN MAKAVEJEV za film NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE (proizvodnja Avala film iz Beograda);

Zlato Areno za scenarij in 3000 novih dinarjev je dobil književnik BRANIMIR ŠČEPANOVIĆ za film PRED RESNICO (proizvodnja Kino klub Beograd in Zeta film Budva);

Zlata Arena za žensko vlogo in 3000 novih dinarjev je dodeljena zagrebški igralki MII OREMOVIĆ za njeno stvaritev v filmu IMAM DVE MAMI IN DVA OČETA (proizvodnja Jadran film Zagreb);

Srebrna Arena za žensko vlogo in 2000 novih dinarjev je dodeljena GIZELI VUKOVIĆ za interpretacijo lika kmečke žene v filmu NASPROTJA (proizvodnja Filmske radne zajednice — Beograd);

Zlato Areno za moško vlogo in 3000 novih dinarjev je dobil LJUBA TADIĆ za igralske stvaritve v filmih PRED RESNICO (proizvodnja Kino klub Beograd) in VOLK S PROKLETIJ (proizvodnja Kosmet film Priština in Filmske radne zajednice — Beograd);

Srebrno Areno za moško vlogo in 2000 novih dinarjev je dobil BRANKO PLEŠA za vlogo v filmu PRED RESNICO (proizvodnja Kino klub Beograd);

Nagrado za snemateljsko delo in 3000 novih dinarjev je dobil mladi zagrebški snemalec IVICA RAJKOVIĆ za delo s kamero v filmih GRAVITACIJA in IMAM DVE MAMI IN DVA OČETA (oba v proizvodnji Jadran filma Zagreb).

Žirija je podelila tudi dve posebni nagradi po 2500 novih dinarjev in sicer:

Posebna nagrada za glasbo MILJENKU PROHASKI (v filmu GRAVITACIJA);

Posebna nagrada za scenografijo NIKOLI LAZAREVSKEMU (v filmu KRVAVA MAKE-DONSKA SVATBA).

Poleg naštetih nagrad je uradna žirija dodelila tudi pet diplom:

- **diploma** režiserju BRANKU IVANDI za uspešno režisersko delo v filmu GRAVITACIJA;
- **diploma** režiserju MIOMIRU STAMENKOVIĆU za realizacijo filma VOLK S PROKLETIJ;
- **diploma** snemalcu ALEKSANDRU PETKOVIĆU za kamero v filmu POHOD;
- **diploma** LELKI NOJMAN za vlogo dekleta v filmu TRI URE ZA LJUBEZEN;
- **diploma** DRAGANU NIKOLIĆU za vlogo mladeniča v filmih KO BOM MRTEV IN BEL in TRI URE ZA LJUBEZEN.

**NINOVA ANKETA V PULJSKI ARE-
NI**

**ODGOVORI 56 UDELEŽENCEV
XV. FESTIVALA JUGOSLOVAN-
SKEGA FILMA**

Petnajsti festival jugoslovan-
skega filma je za nami, na-
grade so razdeljene in vsi so
se razšli, nagrajeni in nena-
grajeni, zadovoljni in nezado-
voljni. Žirija je puljsko zlato
prisodila filmu Življina Pav-
lovića KO BOM MRTEV IN
BEL. Kljub temu pa smo že-
leli preveriti vrednost te in
drugih nagrad. Zato smo na-
pravili anketo med petde-
setimi pazljivimi opazovalci
puljskih dogodkov: vprašali
smo ugledne tuje goste, naše
filmske avtorje (ki v Pulju
niso imeli svojih filmov) in
naše najboljše kritike, v kakš-
no zaporedje bi razvrstili pet
najboljših filmov letošnjega
festivala (nekateri anketiran-
ci niso imenovali vseh petih
filmov).

TUJI GOSTJE

**JERZY GEZYCKY,
kritik Ekрана, Varšava**

KO BOM MRTEV IN BEL
POHOD
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
GRAVITACIJA
TRI URE ZA LJUBEZEN

**GYÖRGY FENYVESY,
kritik RTB Budimpešta**

MALI VOJAKI
POLDAN
KO BOM MRTEV IN BEL
GRAVITACIJA
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE

**dr. ANTONIN NOVAK,
kritik, glavni urednik
revije Film a doba, Praga**

KO BOM MRTEV IN BEL
POLDAN
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
GRAVITACIJA

**WILL WEHLING,
kritik, pomočnik direktorja
v Oberhausnu**

KO BOM MRTEV IN BEL
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
POLDAN
MALI VOJAKI
GRAVITACIJA

**G. DÖRFLER,
filmski kritik, Dunaj**

MALI VOJAKI
KO BOM MRTEV IN BEL
IMAM DVE MAMI IN DVA
OČETA
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
GRAVITACIJA

**PETER COVIE,
filmski kritik, London**

KO BOM MRTEV IN BEL
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
MALI VOJAKI
IMAM DVE MAMI IN DVA
OČETA
POHOD

**HENNING HARMSEN,
filmski kritik, Bremen**

KO BOM MRTEV IN BEL
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
MALI VOJAKI
POLDAN

**NICOLAS PILATTE,
predsednik mednarodne
organizacije CIDALC, Pariz**

MALI VOJAKI
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
IMAM DVE MAMI IN DVA
OČETA
POHOD
GRAVITACIJA

**G. MARKOVA,
filmski kritik, Sofija**

MALI VOJAKI
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
KO BOM MRTEV IN BEL
IMAM DVE MAMI IN DVA
OČETA
GRAVITACIJA

**N. TEKSHERA,
filmski kritik, Brazilija**

NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
POHOD
NASPROTJA

**ANGELIKA KATELCHEK,
kritik Spiegla, Hamburg**

KO BOM MRTEV IN BEL
POLDAN
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
MALI VOJAKI
GRAVITACIJA

**MICHEL SIMON,
kritik časopisa Positif,
Pariz**

NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
KO BOM MRTEV IN BEL IN
POLDAN
MALI VOJAKI
JUGOSLOVANSKI FILMSKI
AVTORJI

JUGOSLOVANSKI FILMSKI
AVTORJI

JOŽE BABIČ,
režiser, Ljubljana

KO BOM MRTEV IN BEL
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
MALI VOJAKI
POLDAN

MATJAŽ KLOPČIČ,
režiser, Ljubljana

KO BOM MRTEV IN BEL
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
POLDAN
IMAM DVE MAMI IN DVA
OČETA

MOMČILO ILIČ,
scenarist, direktor Inštituta
za film, Beograd

KO BOM MRTEV IN BEL
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
POHOD
PRED RESNICO

M. MUTAPČIČ,
režiser, Sarajevo

KO BOM MRTEV IN BEL
PRED RESNICO
MALI VOJAKI
POHOD
LELEJSKA GORA

MIČA MILOŠEVIČ,
režiser, kritik, član žirije,
Beograd

KO BOM MRTEV IN BEL
POLDAN
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
IMAM DVE MAMI IN DVA
OČETA

ANDELKO VULETIĆ,
književnik in scenarist
Sarajevo

KO BOM MRTEV IN BEL
POLDAN
IMAM DVE MAMI IN DVA
OČETA
POHOD
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE

VUK KRNJEVIĆ,
književnik in scenarist,
umetniški direktor Zastava
filma, Beograd

KO BOM MRTEV IN BEL
POLDAN
MALI VOJAKI
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
LELEJSKA GORA

VLADAN SLIJEPEVIĆ,
režiser in scenarist,
Beograd

KO BOM MRTEV IN BEL
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
IMAM DVE MAMI IN DVA
OČETA
POHOD
TRI URE ZA LJUBEZEN

JOŽE POGAČNIK
režiser in scenarist,
Ljubljana

KO BOM MRTEV IN BEL
POHOD
PRED RESNICO
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
MALI VOJAKI

ŽELIMIR ŽILNIK,
režiser in scenarist,
Novi Sad

KO BOM MRTEV IN BEL
POHOD
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
MALI VOJAKI
POLDAN

VUK BABIČ,
režiser in scenarist,
Beograd

KO BOM MRTEV IN BEL
IMAM DVE MAMI IN DVA
OČETA
VOLK S PROKLETIJ

RUDOLF SREMEC,
režiser, scenarist in kritik,
Zagreb

KO BOM MRTEV IN BEL
POLDAN
IMAM DVE MAMI IN DVA
OČETA
POHOD
MALI VOJAKI

PREDRAG DELIBAŠIĆ
režiser, docent Gledališke
akademije v Beogradu in
član žirije

NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
in KO BOM MRTEV IN BEL
POLDAN
IMAM DVE MAMI IN DVA
OČETA

MILO ĐUKANOVIĆ,
režiser, Beograd

KO BOM MRTEV IN BEL
MALI VOJAKI in LELEJSKA
GORA
IMAM DVE MAMI IN DVA
OČETA
POHOD

IVO ŠKRABALO,
dramaturg in režiser,
Zagreb

KO BOM MRTEV IN BEL
IMAM DVE MAMI IN DVA
OČETA
POHOD
MALI VOJAKI
GRAVITACIJA

M. OBRADOVIĆ,
režiser, Beograd

KO BOM MRTEV IN BEL
IMAM DVE MAMI IN DVA
OČETA
POLDAN
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
GRAVITACIJA

FILMSKI KRITIKI

LUGIFERO MARTINI,
književnik in kritik
časopisa La Voce del
Popolo, Reka

KO BOM MRTEV IN BEL
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
POHOD
POLDAN
GRAVITACIJA

MIRO MODRINIĆ,
kritik Večernega lista,
Zagreb

KO BOM MRTEV IN BEL
POHOD
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
GRAVITACIJA
PRED RESNICO

MILUTIN ČOLIĆ,
kritik Politike, Beograd

POLDAN
KO BOM MRTEV IN BEL
LELEJSKA GORA
IMAM DVE MAMI IN DVA
OČETA
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE

Anketa

Anketa

BRANKO ŠÖMEN,
odgovorni urednik EKRANA
in kritik Radia Ljubljana

KO BOM MRTEV IN BEL
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
POHOD
POLDAN

TONI TRŠAR,
glavni urednik Ekрана in
kritik Ljubljanskega
dnevnika, Ljubljana

NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
KO BOM MRTEV IN BEL
POLDAN
POHOD
SONČNI KRIK

PETAR VOLK,
kritik in direktor Festivala
jugoslovanskega filma,
Beograd

KO BOM MRTEV IN BEL
POLDAN
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
IMAM DVE MAMI IN DVA
OČETA
POHOD

ACO ŠTAKA,
kritik Oslobođenja,
Sarajevo

KO BOM MRTEV IN BEL
POHOD
MALI VOJAKI
LELEJSKA GORA
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE

ZLATA KURT,
kritik Radia Sarajevo

KO BOM MRTEV IN BEL
POHOD
MALI VOJAKI
IMAM DVE MAMI IN DVA
OČETA
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE

HANIBAL DUNDOVIĆ,
Klub fimofilov Delavske
univerze Moša Pijade,
Zagreb

KO BOM MRTEV IN BEL
IMAM DVE MAMI IN DVA
OČETA
MALI VOJAKI
POHOD
PRED RESNICO

DRAGAN JANKOVIĆ,
direktor festivala športnega
filma, Kranj

POLDAN
KO BOM MRTEV IN BEL
IMAM DVE MAMI IN DVA
OČETA
PRED RESNICO
GRAVITACIJA

EMILIJA BOGDANOVIĆ,
kritik Mladosti, Beograd

KO BOM MRTEV IN BEL in
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
PRED RESNICO
POHOD
GRAVITACIJA

SLAVKO LAZAREVIĆ,
kritik Ilustrovane politike,
Beograd

KO BOM MRTEV IN BEL
DELIJE
PRED RESNICO
MALI VOJAKI
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE

VESNA MARINČIĆ,
kritik Tovariša, Ljubljana

KO BOM MRTEV IN BEL
NASPROTJA
POHOD
POLDAN
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE

ZORA KORAČ,
urednik oddaje Ekran na
ekranu, Zagreb

KO BOM MRTEV IN BEL
MALI VOJAKI
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
IMAM DVE MAMI IN DVA
OČETA
GRAVITACIJA

DORDE VASILEVSKI,
kritik RT Skopje

KO BOM MRTEV IN BEL
POHOD
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
MALI VOJAKI
POLDAN

SLOBODAN NOVAKOVIĆ,
kritik in član žirije,
Beograd

KO BOM MRTEV IN BEL
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
POLDAN
POHOD
GRAVITACIJA

RISTO KUZMANOVSKI,
kritik Nove Makedonije,
Skopje

KO BOM MRTEV IN BEL
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
POHOD in MALI VOJAKI
POLDAN

BOGDAN KALAFATOVIĆ,
kritik Književnih novin,
Beograd

KO BOM MRTEV IN BEL
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
POHOD in MALI VOJAKI

MIROSLAV VRABEC,
filmski esejist, Banja Luka
KO BOM MRTEV IN BEL
POLDAN
MALI VOJAKI

STEVO OSTOJIĆ,
glavni urednik Filmske
kulture, Zagreb

KO BOM MRTEV IN BEL
POLDAN

MIŠA GRČAR,
kritik Naših razgledov,
Ljubljana

PRED RESNICO
KO BOM MRTEV IN BEL
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
GRAVITACIJA
MALI VOJAKI

STANKA GODNIČ,
kritik Dela, Ljubljana

KO BOM MRTEV IN BEL
PRED RESNICO
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
MALI VOJAKI
IMAM DVE MAMI IN DVA
OČETA

IŠTVAN LADI,
kritik Magar so, Novi Sad

KO BOM MRTEV IN BEL
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
POLDAN
MALI VOJAKI

VOJIN VITEZICA,
kritik Večernjih novosti,
Beograd

KO BOM MRTEV IN BEL
POLDAN
LELEJSKA GORA
POHOD
MALI VOJAKI

RANKO MUNIĆ,
kritik in dramaturg
Zagreb filma, Zagreb

KO BOM MRTEV IN BEL
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
POHOD
DELIJE
SONČNI KRIK

IRMA FLIS,
kritik Radia Beograd
POLDAN in KO BOM MRTEV
IN BEL
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
PRED RESNICO
LELEJSKA GORA

ALEKSANDAR B. KOSTIĆ,
kritik Filmskih novosti,
Beograd

POLDAN, KO BOM MRTEV IN
BEL in NEDOLŽNOST BREZ
ZAŠČITE
POHOD
MALI VOJAKI

D. ADAMOVIĆ,
kritik NINA, Beograd

KO BOM MRTEV IN BEL
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
DELIJE
POHOD
POLDAN

Na osnovi tega malega refe-
renduma, napravljenega ob
koncu festivala, smo prišli
do nekaterih zanimivih za-
ključkov.

Predvsem: v anketi je sode-
lovalo 12 kritikov iz tujine
(ČSSR, Poljska, Madžarska,
Zahodna Nemčija, Avstrija,
Anglija, Francija, Bolgarija in
Brazilija), 16 domačih film-
skih avtorjev (režiserjev in
scenaristov) in 28 domačih
filmskih kritikov in publi-
-

stov. Točno dvainštirideset-
krat je Pavlovičev film KO
BOM MRTEV IN BEL postav-
ljen na prvo mesto, med-
tem pa je to mesto še petkrat
deljeno z nekim drugim fil-
mom! Takšna prepričljiva
zmaga dokazuje, da sta Pav-
lovič in njegov Đimi Barka
popolnoma zasluženo osvojila
puljsko zlato!

S pomočjo športne arit-
metike smo dobili seznam
zaporedij, ki je prav tako
zelo zgovoren. Za prvo me-
sto na vsakem posameznem
seznamu smo ustreznemu fil-
mu dali 5 točk, za drugo me-
sto 4, za tretje 3, za četrto 2
in za peto mesto 1 točko.
Športni del Petnajstega
Pulja ima torej takšno po-
dobo:

	točk
1. KO BOM MRTEV IN BEL	257
2. NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE	147
3. POLDAN	101
4. POHOD	95
5. MALI VOJAKI	81,5
6. IMAM DVE MAMI IN DVA OČETA	53
7. PRED RESNICO	25
8. GRAVITACIJA	22
9.—10. LELEJSKA GORA in DELIJE	9
11. NASPROTJA	7
12.—13. SONČNI KRIK in TRI URE ZA LJUBEZEN	2
14. VOLK S PROKLETIJ	1

To pomeni, da izmed filmov,
ki so bili uradno predvajani

v Areni, nista dobila fil-
ma MAKEDONSKA KRVAVA
SVATBA in SONCE TUJEGA
NEBA niti enega glasu, med-
tem ko je film Miće Popovića
DELIJE, ki ni bil prikazan v
Areni, prispel na naš seznam,
čeprav ga je na neki komer-
cialni predstavi videlo komaj
pet ali šest anketirancev! Za-
voljo pravičnosti je po-
membno povedati, da neka-
teri anketiranci (B. Slijepče-
vić, Z. Korač in drugi) niso
videli filma, ki je bil pred-
vajan prvi dan festivala, to
je film POLDAN — in da
širje anketiranci niso videli
LELEJSKE GORE (Jože Babič
in drugi).

In še neko zanimivo in simp-
tomatično razmišljanje:

Tujci imajo takle
seznam: 1. KO BOM
MRTEV IN BEL (43,5 točk),
2. NEDOLŽNOST BREZ ZA-
ŠČITE (42 točk), 3. MALI
VOJAKI (32 točk), 4. POL-
DAN (20,5 točk) in 5. PO-
HOD in GRAVITACIJA (po 11
točk).

Filmski avtorji so
dali takšno zapo-
redje: 1. KO BOM MR-
TEV IN BEL (79,5 točk), 2.
NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE
(33,5 točk), 3. POLDAN (28
točk), 4. IMAM DVE MAMI
IN DVA OČETA (26 točk) in
5. POHOD (25 točk).

Domači kritiki in
publicisti: 1. KO BOM
MRTEV IN BEL (134 točk),

2. NEDOLŽNOST BREZ ZA-
ŠČITE (71,5 točk), 3. PO-
HOD (59 točk), 4. POLDAN
52,5 točk) in 5. MALI VO-
JAKI (31 točk).

V primeri z uradnimi nagra-
dami se je, sodeč po naši
anketi, izkazalo, da je žirija
v glavnem dobro opravila
svoj posel, le da je bolje oce-
nila Golikov film IMAM DVE
MAMI IN DVA OČETA ter
slabše ocenila NEDOLŽNOST
BREZ ZAŠČITE in še posebej
POHOD oziroma MALE VO-
JAKE.

Športna računica se mor-
da zdi komu neprimerna: v
umetnosti je nemogoče sešte-
vati ali odštevati, vendar
nam daje že samo dejstvo
tekmovanja (konkretno: za
puljske nagrade in to v —
Areni) nekakšno pravico,
da se tudi na ta način malce
pozabavamo. Zdi se nam, da
vendarle dobimo neki baro-
meter splošnega razpoloženja
ter neko širšo in zato tudi
bolj realno sliko o dogodkih,
ki so v preteklih dneh raz-
burjali naš filmski svet.

Če nič drugega: naši bralci,
ki niso bili v Pulju in ki bodo
imeli priložnost videti imeno-
vane filme, bodo lahko upo-
rabili to anketo vsaj kot pri-
jetno in neobvezno predse-
zonsko razmišljanje...

D. ADAMOVIĆ

anketa

anketa

anketa

BRITANSKI FILMSKI INŠTITUT

Ugledni zavod z naslovom British Film Institute dela že od leta 1933 dalje in se uspešno uveljavlja na področju filmske publicistike in vzgoje, opravlja vlogo nacionalne kinoteke, filmskega arhiva, dokumentacije o filmskem tisku in arhiva filmskih fotografij, izposoja poučne filme, skrbi za največjo strokovno filmsko knjižnico v deželi, neposredno vodi Nacionalno filmsko gledališče v Londonu in ustanavlja filmska gledališča v drugih krajih.

V teku let si je Inštitut pridobil poleg slovesa tudi podporo iz državnega proračuna, ki priteka prek ministrstva za izobraževanje in znanost. Ta pomoč je dosegla v letu 1967 350.000 funtov, (10,8 milijonov novih dinarjev), 19.000 funtov pa ima Inštitut na razpolago namensko kot prispevek vlade h gradnji filmskih gledališč po deželi. Lastni dohodki Inštituta so znatni, saj so vsi stroški v letu 1967 znašali 435.583 funtov. Prispevek iz proračuna se je v zadnjih štirih letih potrojil, kar je v dobršni meri zasluga, pravijo, ministrice Jennie Lee, ki ugodno vpliva tudi na razvoj drugih kulturnih zavodov.

V Inštitutu ne upajo, da bo državna pomoč v prihodnjih letih naglo rasla, čeravno jih razvoj sili k zmerom večjim stroškom. Vsako leto obsežnejša dejavnost terja več prostorov in več osebja, ki se je od leta 1960 do danes podvojilo in šteje 160 uslužbencev. Da je njih delo zares velikansko, naj pove nekaj števil.

V KNJIŽNICI, ki posluje kot oddelek nacionalnega filmskega arhiva, se je število knjig v zadnjih šestih letih podvojilo in je doseglo petnajst tisoč izvodov. Po en izvod hranijo v referenčnem oddelku, dvojnice pa izposojajo tudi na dom. Obiskovalce čitalnice in izposojevalce bi lahko razdelili v tri skupine: uslužbenice inštituta, študente in navadne ljubitelje filma — težko je reči, pravijo na Inštitutu, katera od teh skupin z večjo vneto prebira strokovno filmsko literaturo. V oddelku za periodiko sem takoj povprašal za Ekran. Seveda ga poznamo, so priklimali, le žal, da nam ga zadnji dve leti ne pošiljajo več.

FILMSKI ARHIV šteje danes osem tisoč celovečernih filmov pa šesttisoč števil različnih filmskih novic, ki segajo tja do leta 1895. Arhivski filmi se oblikujejo v dve skupini: prva sledi razvoju filma kot umetniške zvrsti, druga pa procesom splošne zgodovine.

Po teh dveh kriterijih izbirajo in hranijo tudi televizijske filme.

ZBIRKA FOTOGRAFIJ iz celovečernih in kratkih filmov tvori poseben oddelek arhiva. Doslej so jih zbrali že šeststo tisoč, nekaj pa jih je v dvojniku, tako da jih lahko posojajo filmskim krožkom. Originalov ne dajejo iz hiše, pač pa jih proti odškodnini (16 šillingov) prefotografirajo za naročnika. Vse pogostejše uporabljajo te fotografije televizijske družbe.

NACIONALNO FILMSKO GLEDALIŠČE je v okviru Inštituta samostojna enota, ki ima predstave 364 dni v letu, zvečina po dve na dan, v soboto in nedeljo pa po tri. Vstop je dovoljen samo članom, ki jih je trenutno nekaj več kot štirideset tisoč. Gledališče ima lastno zbirko filmov, razen tega pa oblikuje program s filmi, ki si jih izposoja iz Nacionalnega filmskega arhiva in od komercialnih distribucijskih podjetij. O programu za tri mesece vnaprej obveščajo člane s posebno revijo, ki razen najvažnejših podatkov o posameznem filmu prinaša tudi zgoščeno oceno z bistvenimi značilnostmi filma in avtorjev. Nacionalno filmsko gledališče, ki je združeno s klubom, opravlja tudi vlogo programskega svetovalca in distributorja za filmske krožke in klube na podeželju in v drugih mestih.

Na POKRAJINSKA FILMSKA GLEDALIŠČA so v Inštitutu najbolj ponosni. V zadnjih letih jih je zrastle petnajst, nadaljnjih trideset pa upajo, da bodo odprli v prihodnjih treh letih. Inštitut ima tu vlogo mecena in mentorja; prepričuje lokalne oblasti, da se odločijo za filmsko gledališče, da dajo zanj denar in da priporočijo domačim kinopodjetnikom, naj prišleka ne gledajo preveč postrani — sam pa daje sredstva, ki so vezana na participacijo domačinov, poskrbi za program, reklamo in propagando ter pomaga pri prvih organizacijskih korakih. Trdijo, da so uspehi vidni tudi pri obisku filmov v rednem kinematografskem sporedu, kjer postajajo umetniško pomembni filmi pomembni tudi v komercialnem smislu.

Poleg upravnega so v Inštitutu dovolj pomembni še trije oddelki, in sicer založniški, dokumentacijski ter izobraževalni.

ZALOŽNIŠKI ODDELEK, ki opravlja hkrati tudi vlogo informacijskega centra, izdaja poleg občnih informacijskih biltenov še znano četrtletno revijo *Sigh and Sound* v stodeset tisoč izvodih, mesečnik *Filmski list* z ocenami in podatki o najnovejših filmih ter letno poročilo Inštituta. Londonski filmski fe-

stival, s katerim je začel Inštitut pred dvadajstimi leti, je deležen posebne brošure, prav tako ugledni filmski režiserji in kinematografije posameznih dežel. Lani so izdali zbirko kritičnih študij z naslovom *Cinema One*, letos pa je izšel katalog filmov, ki jih izposoja Inštitut. Filmski arhiv sam je izdal katalog vseh filmov, ki jih hrani, priročnik o sistemu katalogiziranja filmov ter strokovno publikacijo o hrambi in konzervaciji filmov. IZOBRAŽEVALNI ODDELEK izdaja publikacije za svojo rabo, vendar jih je preveč, da bi lahko naštel vse. Oddelek pripravi kakih tisoč predavanj na leto, organizira poletno filmsko šolo — za katero upajo, da se bo spremenila v stalno — izposoja filme šolam, univerzam in krožkom in se trudi, da bi bili vsi pomembnejši filmi dosegljivi na 16 mm traku.

DOKUMENTACIJSKI ODSEK dela v sklopu nacionalnega filmskega arhiva, kajti poglobljen vir podatkov črpa iz kartoteke filmov, ki že presega sto tisoč naslovov. Razumljivo je, da ima odsek s svojimi štirimi uslužbenci pregled nad vsem pomembnejšim filmskim tiskom, predvsem revijalnimi in da važnejše članke tudi hrani.

PROIZVODNJA FILMOV ne sodi med najpomembnejše akcije Inštituta, čeprav so nekateri filmi vzbudili pozornost na mednarodnih festivalih, oziroma so jih odkupile televizijske hiše. Seveda se ukvarja Inštitut samo s proizvodnjo takih (kratkih) filmov, ki bi ne našli milosti v očeh filmskih in televizijskih producentov. Sicer pa imajo, tako kot pri nas, poglobljene težave z distribucijo teh filmov; ker se težko prodajajo, je tudi proizvodnja skromna: doslej so jih izdelali deset, sedem pa jih je v delu.

Najbolj energično posega Inštitut v osnovne probleme angleškega filma, pri čemer skrb za nekaj deset kratkih filmov zagotovo ni poglobljena. Gre za industrijsko proizvodni potencial, ki omogoča filmsko proizvodnjo (in komercialne interese) na eni strani, pa za interese vlade (ki naj izraža interese javnosti) na drugi strani. Inštitut v tem primeru seveda zastopa interese javnosti, zato se zavzema za ustrezen filmski zakon, za vse močnejšo proračunsko pomoč filmski vzgoji in za filmski sklad, ki bo pospeševal proizvodnjo umetniško visokovrednih filmov in ki bo angleški film vsaj malo osvobodil ameriškega finančnega objema; podatki Nacionalnega filmskega finančnega združenja namreč kažejo, da je v letih 1965 in 1966 tričetrto angleške filmske proizvodnje bilo odvisno od ameriškega kapitala, v letu 1967 pa je bilo z ameriškim denarjem izdelanih kar devet desetih angleških filmov. Predvsem se Inštitut zavzema za trezno sožitje dveh vej kinematografije, ki podobno kot pri nas vlečeta vsaka v svoj konec: filmska proizvodnja, ki terja od kinematografov čim višjo vstopnino in večje datjave v korist proizvodnje, in kinematografi na drugi strani, ki opozarjajo, da s takimi ukrepi samo pospešujejo že tako naglo padanje števila kinematografov. Inštitut pri tem opozarja na dvojen pomen obstoja kinematografov: brez njih ne bi bilo nacionalne filmske proizvodnje in drugič, kinematografi so ljudem potrebni kot

ena izmed oblik za porabo prostega časa, za razvedrilo, pouk in kulturno vzgojo; presojo prvega problema, to je ekonomskega uravnovešenja med proizvodno in reproduktivno kinematografijo, prepušča Inštitut gospodarski zbornici, pomen kinematografa za javne kulturne dobrine pa lokalnim oblastem. Inštitut tako ne opravičuje svojega obstoja le z lastno dejavnostjo, kot smo jo opisali v prvih odstavkih, marveč tudi s predlogi, ki so izrazito družbene, zakonodajne in kulturno-umetniške narave; od vlade terja, naj preuredi filmski sklad s poudarkom na nagrajevanju kvalitete, naj ustanovi osrednjo filmsko šolo in naj omogoči nagrajevanje filmskih umetnikov na podoben način, kot je to storila za slikarje in pisatelje.

Dušan Tomšič

F FILMSKI FESTIVALI

Sezona domačih filmskih manifestacij in mednarodnih filmskih festivalov je še vedno na višku. Dogodki se razvrščajo drug za drugim z eno samo željo, da bi prerasli pogojeno anonimnost in se v džungli številnih filmskih praznikov obdržali na površju. Tako so puljskemu filmskemu festivalu sledila tako imenovana »Niška srečanja«, njim je sledil Drugi mednarodni filmski festival športnih filmov v Kranju, v Ljubljani pa tradicionalna MALA PULA, ki je letos že drugič predstavila osem najbolj zanimivih filmov. Ta čas se je v Benetkah končal devetindvajseti mednarodni filmski festival, na katerem je med drugimi bil v ospredju tudi film italijanskega pesnika, pisatelja in režiserja Piera Paola Passollinija TEOREM, ki so ga rimske oblasti po nekaj dneh predvajanja prepovedale. Zanimivo je, da je bil film nagrajen z Mednarodno katoliško filmsko nagrado, zdaj pa ga je prepovedala prav italijanska katoliška cerkev z obrazložitvijo, da je nevaren.

Končal se je tudi Mednarodni filmski festival v Bergamu. Na njem niso sodelovali italijanski režiserji, čeprav je festivalska direkcija izrecno poudarila, da lahko sodelujejo na festivalu vsi režiserji, ne glede na vsebino filmov, na producersko lastništvo, državljanstvo in prepričanje. Pa še nekaj so sklenili: tokrat je minil festival prvič brez podelitve denarnih nagrad, celo mednarodna žirija filmske kritike FILIPRESCI ni podelila nagrade, marveč je med štiridesetimi novinarji izvedla referendum, po katerem je dobil posebno

priznanje film Jana Nemca O GOSTIJI IN GOSTIH, posnet pred tremi leti na Češkem in dlje časa prepovedan za tujino. V Bergamu so sodelovali tudi jugoslovanski avtorji. Zelo dobro je bil sprejet in ocenjen debitantski film zagrebškega režiserja Branka Ivande GRAVITACIJA, medtem ko je bil med kratkimi filmi najboljši novi film Dušana Vukotića OPERA CORDIS. Po mnenju večine kritikov bi Vukotićev film edini zaslužil nagrado milijon lir — če bi jih letos delili! V švicarskem mestu Locarno je prav tako že vse pripravljeno za festival, na katerem sodeluje osemnajst držav s tridesetimi filmi. Za festival je bil prijavljen tudi prvenec Bate Čengića MALI VOJAKI, vendar po podatkih, ki smo jih prejeli, film ni uvrščen med uradni spored. Na festivalu bodo gotovo med najbolj zanimivimi filmi trije filmi iz Brazilije in to IZ OČI V OČI režiserja J. Bressane, POPOTOVANJE režiserja F. Camposa in film RAZUMEM režiserja P. C. Saracena. Sodelovanje obljublja tudi kar pet italijanskih režiserjev, med njimi tudi že debitanta S. Samperija znameniti film HVALA, TETA, ki so ga prikazovali na letošnjem Mednarodnem filmskem festivalu v Cannesu. Zunaj konkurence nameravajo predstaviti samo šest filmov, med njimi tudi letošnjega nagrajenca iz Karlovih Varov MUHASTO POLETJE Jiržija Menzla, ki je obenem tudi član festivalske žirije. Zanimivost festivala bo predvsem udeležba filmskih debitantov, ki so v odločilni večini, ter sodelovanje takšnih nacionalnih kinematografij, kot je na primer argentinska, belgijska, japonska, grška, mehiška in tunizijska.

Takoj za tem festivalom se začne v Mannheimu Sedemnajsti mednarodni filmski festival. Naša kinematografija je prijavila devet kratkih filmov. Med njimi je tudi film Karpa Ačimovića-Godine PIKNIK V NEDELJO, nagrajenec z letošnjega mednarodnega filmskega festivala v Krakovu. V kategoriji debitantskih filmov sta prijavljena film zagrebškega režiserja Branka Ivande GRAVITACIJA in film sarajevskega režiserja Bate Čengića MALI VOJAKI. Za tem filmskim festivalom je na vrsti še Leipzig pa New York, Acapulco in drugi, manj pomembni, na katerih pa

čedalje bolj računajo tudi na udeležbo jugoslovanskih filmov. Tako je na primer direkcija newyorškega festivala plovila film UBIL TE BOM, KAJA režiserja Vatroslava Mimice, ki sploh ni bil odkupljen. Glede na to, da je v tem času končalo več naših režiserjev svoje filme, lahko z gotovostjo računamo, da bomo prihodnje leto videli marsikateri film, ozaljšan že z mednarodnimi priznanji. Vendar ne smemo pozabiti, da se čedalje bolj menja na festivalski borzi tudi vzorec klasičnega festivala: mnogi se namreč zavzemajo za festivale brez uradnih nagrad in priznanj ter dajejo prednost festivalom kot nekakšnim kulturnim preverjanjem ustvarjalnega duha v posameznih nacionalnih kinematografijah. To pa bo najbrž v prihodnje sprožilo precejšnjo polemiko, saj je imel dosedanji tekmovalni značaj čisto pozitivne pobude, ker so nas strokovne žirije samoumevno opozarjale na vrednosti posameznih filmov, ki so lahko moralnim uspehom dodajali najčiste tudi komercialne. S tem pa je umetnost samo pridobivala na ceni, kajti prav pri filmu je posredno važen komercialni učinek, pa najsi vlagajo denar v film posamezni producenti ali pa država.

B. Š.

FRIČ, MARTIN

Sredi »neookupacijskih« dni Češkoslovaške je prišla do nas novica, da je v Pragi umrl Martin Frič (Mac Frič), filmski režiser, scenarist in igravec, dobitnik državne nagrade, nositelj Reda republike, zaslužni in narodni umetnik. Srečala sva se na letošnjem Mednarodnem filmskem festivalu v Karlovih Varih, kjer je kot predsednik FITESA (Združenja filmskih in televizijskih delavcev) priredil za goste tega združenja slovesno kosilo in kjer je prišlo do neuradnega, vendar mučnega

spora med jugoslovanskimi, nekaterimi češkoslovaškimi kritiki ter sovjetskimi in vzhodnonemškimi gosti. Jabolko spora je bil film Živojina Pavlovića KO BOM MRTEV IN BEL, ki so ga sovjetski in vzhodnonemški kritiki označili za neresničnega, lažno tendenčnega in škodljivega za ves »socialistični humanizem«. Martin Frič je bil eden tistih češkoslovaških filmskih delavcev, ki je prav v Pavlovićevem filmu videl perspektivo ne samo za jugoslovanski film, marveč tudi za češkoslovaškega. Nad filmom je bil Martin Frič zelo navdušen, obljubil je, da bo kmalu prišel k nam na obisk, vendar svoje obljube ni izpolnil.

Martin Frič se je rodil 29. marca 1902. leta v Pragi. Njegov oče je bil inženir. Martin Frič je najprej študiral na realki, potlej pa se je prepisal na šolo upodablajočih umetnosti. S šestnajstimi leti je prišel h gledališču. Začel je v literarnem kabaretu »Rdeča sedmica«, »Revolucionarni sceni«, v gledališčih »Variete« in »Rokoko«. Njegova ustvarjalna pot se je začela z risanjem filmskih plakatov. Pozneje se je znašel v laboratorijih, se spoznal z delom kamermana in začel delati kot scenarist in igravec. Nekaj manjših vlog je imel v nemih filmih, vendar ga je bolj zanimala režija. Začel je kot pomočnik režiserjev Josefa Rovenskega in Karla Zamače, s katerima je delal tudi v tujini. V času nemega filma je režiral štiri filme, med katerimi je najboljši PATER VOJTECH, adaptacija priljubljenega romana Jana Klecandya. V prvih letih zvočnega filma je bil Martin Frič najuspešnejši režiser. Snemal je najrazličnejše filmske žanre. Bil je uspešen v komedijah, kjer je sodeloval z Voskocem in Werichom po njunih gledaliških igrah HEJ RUP, SVET PRIPADA NAM, REVIZOR, JUNKINJA ENE NOČI. Zrežiral je tudi češko »crazy« komedijo EVA POČENJA NEUMNOSTI z Natašo Gollovo v glavni vlogi. Za film JANOŠIK je prejel nagrado na MFF v Benetkah 1937. leta. Ta film sodi med najboljše filme predvojne češke kinematografije. Po vojni je zrežiral še štiri filme, med vojno pa dva. Po vojni se je lotil Frič realistične ustvarjalne smeri, sprejel je več pomembnih funkcij, sodeloval je pri



realizaciji prvega slovaškega filma VARUJ, medtem ko je za ČAPKOVE ZGODBE prejel častno diplomu na MFF v Benetkah 1947. leta. Nato je sledilo še pet manj pomembnih, vendar zanimivih filmov. Uspel pa je z zgodovinsko veseloigro v dveh delih in v barvah o cesarju Rudolfu Drugem. Film je bil na festivalih v Edinburgu, Karlovih Varih, Locarnu in Mar del Plati. Do leta 1965 je posnel nadaljnjih šest filmov, nato pa je realiziral tri celovečerne dokumentarne filme o Prvi državni spartakiadi. Preden se je posvetil televiziji, je posnel še dva filma po novelah Jana Drde. Med tremi TV filmi je bil najbolj uspešen film SOLZE, KI JIH SVET NI VIDEL, saj je dobil zanj Srebrno plaketo na petem TV festivalu v Rimu leta 1963. Pred tremi leti je dobil naziv narodni umetnik, poleg tega pa je bil starosta nove češkoslovaške kinematografije, ki se je v zadnjih letih uveljavila z izredno estetiko in demokratično mislijo.

Branko Šömen

N



Pravkar je končan novi slovenski film z naslovom PETA ZASEDA. Scenarij Vitomil Zupan po ideji Vladimira Kocha, režija France Kosmač. Na sliki prizor iz filma

NIŠ 1968

VELIKO NAGRADO za najboljšo moško vlogo je dobil LJUBA TADIĆ za vlogo v filmu PRED RESNICO.

DRUGO NAGRADO za žensko vlogo je dobila igralka MIA OREMOVIĆ za vlogo v filmu IMAM DVE MAMI IN DVA OČETA — DRUGO NAGRADO za moško vlogo pa je dobil DRAGOMIR BOJANIĆ za vlogo v filmu NASPROTJA.

TRETJO NAGRADO za žensko vlogo si delita RENATA FREISKORN za vlogo v filmu MEMENTO in STANISLAVA PEŠIĆ za vlogo v filmu TRI URE ZA LJUBEZEN.

NAGRADO za moško vlogo si delita DRAGAN NIKOLIĆ za vlogo v filmu KO BOM MRTEV IN BEL in SLOBODAN PEROVIĆ za več vlog v letošnjih jugoslovanskih filmih.

POSEBNA NAGRADA žirije je podeljena RISTI ŠIŠKOVU.

Za najbolj poetično ljubezensko vlogo je dobil nagrado GOJKO DRULOVIC, za epizodni vlogi pa GIZELA VUKOVIC in ZAIM MUZAFERIJA. Za debitantsko vlogo sta dobila nagrado BOJAN MRAK in JASNA MALEC. Nagrado mesta Niš je dobil BRANKO PLEŠA, nagrado Kulturno prosvetne zajednice Srbije za vlogo, ki je najbolj popularizirala domači film pa RELJA BAŠIĆ. Za pomembne igralske stvaritve so dobili diplome DARA ČALENIĆ, RUŽICA SOKIĆ, NEDA ARNERIĆ, LENKA NOJMAN, FABIJAN ŠOVAGOVIC, DARKO DANEVSKI in SEAD ČAKAL.

ŽIRIJA OBČINSTVA pa je izmed osemnajstih predvajanih filmov na niškem festivalu izbrala tele tri najboljše filme (po abecednem redu): KRVAVA MAKEDONSKA SVATBA, SONČNI KRIK in VIŠNJA NA TAŠMAJDANU.

Deno: režiser in scenarist Franček Rudolf je posnel novi slovenski kratki igrani film LUTKA, kamera in montaža Karpo Acimović-Godina. Na sliki ekipa filma z igralci Jano Kovačević, Zvonko Makuc in Markom Zorkom. Proizvodnja Filmski avtorski studio, Zagreb



Oskarjev nagrajenec 1968 za najboljšo moško vlogo (Zapis razgovora, ki ga je v decembru 1967 vodil Rui Nogueira)

Trenutno snemate v bulonjskih ateljejih film NAREDNIK, ki ga režira John Flynn?

Ko sem bil pred osmimi leti v Kaliforniji, je naredila knjiga Dennisa Murphyja name velik vtis. Zelo me je pretresla tragedija moža, ki ga kličejo za »narednika«, pretresla me je njegova osamljenost, njegova togost, njegov nepotrebnosti samomor. Ker je skrita homoseksualnost eden od aspektov tega romana, je bilo v tem času nemogoče narediti film, katerega siže je bil tabu. Pred šestimi leti sem dobil scenarij, ki je bil napisan po tej knjigi, ki pa je bil drugačen od sedanjega. Nikdar nisem imel miru ob misli na lastnike avtorskih pravic. Načrt je ostal tri leta v predalu. Končno se je letos po raznih spremembah v producerski hiši in čudnem prepletu interesov lastništvo pravic sprostilo in proizvodnja Roberta Wiseja je vse prevzela v svoje roke. Takoj so navezali stike z mano, saj so vedeli, da me ta načrt zanima od vsega začetka. Tako se končno zadeva realizira po osmih letih. Ta film mi daje občutek »samozadovoljstva«. NAREDNIK sodi med dela, do katerih čutim globoko spoštovanje. Če ga naredimo dobro, bo, upam, našel inteligentno občinstvo, ki ga bo razumelo in ki mu bo všeč. Take vrste filme bi morali narediti večkrat, saj kažejo življenje, kakršno je, ne oziraje se na bedaste mite in ovire »komercialnega filma«. Zato sem tu in zagledal delam pri tem filmu.

Vaše ime je zaslovelo s filmom Elia Kazana ON THE WATERFRONT?

Od tega je minilo že štirinajst let! Mislim, da je Kazan eden od režiserjev, ki najbolj vodijo igralce. V tem je nezmotljiv in to je normalno, saj je sam velik igralec. Danes se zdi, da ga bolj zanima pisateljstvo. Zame je bila velika sreča, da sem mogel delati z njim.

Fred Zinnemann nam je rekel, da je za film OKLAHOMA testiral Jamesa Deana?

Res, to je bil čuden dan. Zjutraj sem bil pri poskusnem snemanju z Jimmyjem Deanom in ko sem se že odpravljal, je pristopil k meni Fred Zinnemann, s katerim sem velik prijatelj — zelo srečen sem, da lahko to povem tudi danes — in mi rekel: »Rad bi, da ostaneš še na drugem poskusnem snemanju popoldne, zakaj igralec, ki si z njim igral zjutraj, ni bil sprejet«. Popoldne sem bil pri drugem poskusnem snemanju in to z neznancem, ki se je pisal ... Paul Newman!



Jaz sam sem poznal oba, zakaj vsi smo prišli iz gledališča, iz New Yorka. In zanimivo je bilo gledati, kako sta se oba kasneje razvila. Zelo spoštujem Freda Zinnemanna, zakaj to je mož z velikim okusom in dela zmeraj samo to, v kar verjame. To je eden najprijetnejših režiserjev, s katerim sem kdajkoli delal. Zelo je dostojanstven, zelo dober, v sebi pa ima tudi veliko, skrito moč. Kadar si vtepe v glavo, da bo naredil kaj posebnega, bo to storil natančno tako, kakor si je zamislil.

V OKLAHOMI sem igral »hudoba«, toda kadar igram neko vlogo, ne verjamem, da bi mogel biti kak lik docela dober ali hudoben. Vsi smo hkrati dobri in hudobni. Vsakdo je zmožen storiti najhujši zločin, to zavislo le od našega duševnega zdravja v določenem življenjskem trenutku. Vlogo igram tako, da lahko razsoja o njej občinstvo. Igralec ne more hkrati igrati neke vloge in pri tem soditi o njej. Občinstvo šele razloči, koliko je neka oseba glede na svoja dejanja dobra ali hudobna. Juddov lik v OKLAHOMI sem temeljito obdelal, napisal sem celo knjigo opažanj in pripomb o njem, znotraj in zunaj filma. Zelo mi ga je bilo žal, ker ljubi z vsem žarom neko dekle, ki je ne bo nikdar imel. Zelo sem bil presunjen nad to osebo, ki ji je manjkala vsakršna vzgoja. Nobenega pojma nima o tem, kaj je vzgoja »dirty« in v tem se docela razlikuje od nekoga, ki ima umazano miselnost, pa si je tega svest. To je zelo žalostno in ves njegov življenjski in senzualni ideal je podoben »svinjskim« fotografijam. Nihče mu ni dal priložnosti, da bi ga spoznal drugače.

Kako gledate na svoje »italijanske izkušnje«, predvsem z Rosijem pri filmu ROKE NAD MESTOM?

Franco Rosi je človek, s katerim sem zelo rad delal. Takoj, ko sva se prvič srečala, sva si bila simpatična. Vprašal sem ga: »Zakaj sem zdaj tukaj, zakaj bi radi delali z mano?« Odgovoril mi je: »Mislim, da bi rad poskusil srečo z vami«. To je bilo res, zakaj vloga je bila zelo čudna. Ta oseba ne govori nikdar o sebi in nikdar ne o svoji preteklosti; neprehoma je v akciji; ta lik je treba igrati tako, da postane njegova osebnost razumljiva. Franco je posnel še drug, še boljši film, SALVATORE GIULIANO, ki je čudovit. Pomagal mi je do razumevanja Italije ter njenega duha in zato sem naravnost zaljubljen v Rim. Menim, da je film ROKE NAD MESTOM zelo pomemben, zakaj to je politična obravnava pokvarjenosti, ki ne temelji na domovinskem dogodku. S filmom ni bilo malo težav. Na beneškem festivalu so nas celo obtožili komunistične propagande! Mislim sem že, da nas bodo verske oblasti prisilile k umiku, vendar tega niso storili, nato pa je sledila nagrada na canneskem festivalu in vse drugo ... Nasproti sebi smo imeli veliki stroj, ki je hotel ustaviti naše delovanje, vendar tega ni storil. Zelo sem srečen, da sem delal z Rosijem, zakaj to je čudovit človek, ki ima avtoriteto, veliko improvizira in v krvi mu je neapeljski temperament, pristi neapeljski temperament, ne pa turistični v smislu »o sole mio«.

R

Ko smo začeli snemati film, on ni govoril angleško, jaz pa ne italijansko. Ob koncu snemanja je lomil angleščino, jaz pa sem še bolj lomil italijanščino. Toda sporazumela sva se vendarle, ali kakor pravijo Italijani: »parlo con coraggio, non con la grammatica«! Pred nedavnim mi je pisal, njegova zadnja filma sta ga zelo razočarala (IL MOMENTO DELLA VITA, C'ERA UNA VOLTA — s Sophio Loren) in pravi, da bo morda odpotoval v Mehiko.

Snemali ste tudi z Olmijem ŽIVLJENJE PAPEŽA JANEZA XXIII?

To je povsem drugačen film. Čuden je, ne vem, kaj naj rečem o njem. Če se zanimate za življenje papeža, mislim, da vam bo film všeč. To je mešanica gledališča in dokumentarnega filma. Med vsem snemanjem sem igral papeža v modri obleki, beli srajci in modri kravati! Nikdar se nisem premaskiral ali preoblekel. V začetku filma igram dve vlogi: vlogo vodiča s papežem Janezom v mladih letih in papeža samega. V nekem drugem prizoru se pogovarjam s svojo materjo in takoj zatem ogovorim občinstvo. To je zelo zanimiva, toda zelo religiozna zamisel, ki je seveda popolnoma drugačna od Rosijeve. Delal sem z Olmijem, ker je to avtor izrednega filma IL POSTO (Zaposlitev). Pri filmu E VENNE UN UOMO bi za svoj okus želel več življenja in manj vere. Tu ni nobene prizora, kjer bi izbruhnila jeza, in vendar se vsak človek v življenju kdaj pa kdaj razjezi, celo papež! ... Vatikan je imel vse pod nadzorstvom.

Leta 1966 ste snemali tudi film DEKLE IN GENERAL, ki ga je režiral Pasquale Festa Campanile z Virno Lisi?

Ah, nikoli ga nisem videl. S tem filmom nisem kdovekaj zadovoljen, kakor tudi ne s filmom Francesca Masellija CLI INDIFFERENTI, ki sem ga snemal s Claudio Cardinale, Shelley Wintersovo in Paulette Goddardovo. Le-ta je po moje preveč intelektualen in predolgovezen. Raje ne bi govoril o njem.

Zdaj veliko pričakujem od pariške premiere odličnega filma, ki sem ga snemal s Sidneyem Lumetom, THE POWNBROKER, in ki je imel v Združenih državah in v Italiji velik uspeh. Pariška premiera bo v kratkem. To je podoben film kakor NAREDNIK, s katerim sem dve leti zamen poskušal prodreti, pa so mi vsi govorili: »Tega se ne morete lotiti. Nihče ga ne bo gledal, nihče ne mara česa takega«. Zgodba govori o nemškem židu, ki se je zatekel v španski predel New Yorka. Ta film, ki smo ga naredili z isto igralsko zasedbo kakor NAREDNIKA, je bil v New Yorku na programu pet mesecev. Presegel je obisk JAMESA BONDA v Italiji, kar je presenetilo ves svet. Temu sem se moral zmerom smejeti, zakaj zmeraj se trudim, da delam filme, ki jih ceni občinstvo, ne pa ameriške banke. Ne morete ustvarjati, če vam veže roke misel na komercialni uspeh. Na življenje gledam kot na kar se da kratko potovanje v eni sami smeri. V življenju bi rad naredil čim več pustolovskih podvigov in pri tem užil čim manj ljudi. Ne poznam skrivnosti uspeha, toda moja edina skrb je

ta, da si ohranim spoštovanje do samega sebe in seveda zdravje, telesno in duhovno...

R

Upam, da kdaj kasneje ne bom obžaloval, da sem izgubljal čas. Najvažnejše, kar sem doslej dosegel — s tem ne mislim na svoje delo — je to, da sem si pridobil pravico do samosvojih napak! Mislim, da tisti, ki žrtvuje to pravico, žrtvuje hkrati tudi spoštovanje do samega sebe in okrniti del svojih ustvarjalnih zmožnosti. Najhujše, v kar se spusti umetnik, je to, da lahko reče: »To naredim samo za dolar«. Kakor hitro dopusti kaj takega, se v njem nekaj podre, kakor da bi v njegovi notranjosti nekaj umrlo. Imel sem veliko srečo, in upam, da to ne zveni kot samohvala, toda zaslužil sem veliko denarja, ne da bi mi bilo kaj do tega; mnogo več denarja kakor nekateri, ki mislijo samo na denar. Mislim, da občinstvo instinktivno čuti, kaj delate pošteno, celo, če vam kdaj izpodleti. Isto lahko velja tudi za dobrega zidarja, instalaterja ali soboslikarja. Če dobro delajo, je to čudovito; če se jim delo ponesreči, je žalostno. Toda ljudje vedo, da se ne prostituirate. V svoji karieri sem prišel do točke, ko so si ljudje, ki so me imeli za naivneža, premislili! Trenutno je moja komercialna moč večja kakor vseh enaindvajset let nazaj. Moja velika sreča je moja starost, 42 let. Ravno na sredi sem med premlado in prestaro generacijo. Ta sreča ni v nikaki zvezi z mojim talentom, zakaj igrati lahko vse. Ko sem igral prvič na Broadwayu, mi je bilo 24 let in igral sem vlogo 56 let starega detektiva! To je bilo v Clifforda Odetsa NIGHT MUSIC, leta 1951. Komad TRIAL OF MARY DUGAN, kjer sem imel glavno vlogo, ni nikdar prodril na Broadway, temveč je obtičal v Bostonu...

Moja filozofija ni zelo intelektualistična, temveč preprosta, kadar me kakšna stvar razburja ali izziva, mislim, da jo moram narediti, ker postane s tem moje življenje bolj pustolovsko. Naredim pa to stvar kjerkoli na svetu, ker ne verjamem ne v vlade ne v politiko. Želim, da bi imeli umetniki mednarodne potne liste, tako da ne bi pripadali nobeni deželi. Pravzaprav želim to za vse ljudi, čeprav preživljamo krizo nacionalizma, kar pa je nekaj drugega. Ravno kar sem dobil ponudbo, da bi igral neki film v Rusiji, v režiji avtorja KO LETE ŽERJAVI, Mihaila Kolotozova; ampak, da bi bi šel zdaj v Rusijo... Mogoče poleti...«

Se nameravate kdaj lotiti režije?

Prav gotovo. Napisal sem že tri scenarije in neka družba je voljna posneti enega mojih filmov, kakor hitro bom pripravljen. Zdaj si moram priti na čisto, ali imam pogum, da to storim, ali mi je samo všeč, če slišim tako govoriti o sebi. Upam, da bom postal v naslednjih dveh letih režiser. Eden mojih načrtov je protivojni film THEY HAD TO KILL; to je zgodba o petih možeh na nekem otoku, kjer preostaneta nazadnje le dva: mlad fant in star narednik. Drugi je THE UNTOLD STORY, o življenju velikega igralca, ki pa je v zasebnem življenju povsem propadel.

V NAREDNIKU so igrali pod Premingerjevim vodstvom trije igralci: Frank Latimore, John Philip Law in vi?

Premingerja imam osebno rad. Njegovih zadnjih filmov nisem videl. Ko sem prvič delal z njim, sem ga najprej nekaj časa pustil govoriti, nato pa sem mu dejal z njegovim glasom in z njegovim akcentom: »Tako torej hočete, da igramo, in tako bomo igrali, ker je to vaš film!« Takoj sva postala dobra prijatelja! To je zelo zanimiv človek, ki ima veliko ustvarjalno moč. Zmeraj sva se zelo dobro razumela, čemur skoraj nihče ni mogel verjeti, ker sva oba močni osebnosti.

Igrali ste v zadnjem Bogartovem filmu THE HARDER DAY FALL?

Res, na žalost je bil njegov zadnji. Bogart je bil gentleman, mož v polnem smislu besede. Spominjam se, kako ga je nekega dne neki novinar bedasto zasliševal z grgrajočim glasom. Bogart mu je nenadoma dejal: »Življenje je zelo kratko, veste. Vi ne morete mene in jaz ne vas. Najbolje je, da takoj prekineva!« Vsi so okameneli, toda to je povedal brez najmanjše jeze, kakor če bi dejal: »Dovolj bo ... Pustite me pri miru!« Če pa je bil skupaj s človekom, ki ga je imel rad, je bil izredno ljubezvit. Bogart je prihajal v atelje zjutraj ob devetih in odhajal točno ob šestih popoldne. Toda med tem časom je res delal, delal, delal... Bil je odlični profesionalce. Igranje je kakor corrida in bil je star torero. Ni mogel prenašati ljudi, ki se niso nikdar borili z biki. Nekega dne je bilo kosilo pri Manoleti, ki so ga priredili novinarji, intelektualci in esteti. Napeljali so pogovor o družbenem, estetskem itd. pomenu corride in po preteku dobre ure vprašali Manoleto: »Mojster, kaj je po vašem skrivnost corride?« Manolete je odgovoril: »Res ne vem, gospodje, I FIGHT THE BULLS«. Prav tak je bil Humphrey Bogart. V vsakem poklicu se vam zastavlja kup vprašanj, na katera si morate odgovorjati z definicijami. Torero si ne utegne zastavljati vprašanj, gledati mora bika, sicer umre. Pri umetniku ne gre za fizično, temveč za duhovno smrt. Pri tem pa si bo včasih zaželel fizične smrti; to se dogaja zlasti na televiziji. Naredil sem nekaj filmov, ki mi niso všeč — hvalabogu je to že preteklost! Nenadoma pa vam pride v roke časopis, kjer berete, da je eden vaših starih filmov na televizijskem sporedu in sprevidite, da se to povrača kot rakasto obolenje.

Kateri so vaši filmi, ki jih ne marate?

UNHOLY WIFE, ki sem ga snemal z Diano Dors v režiji Johna Farrowa... Zlasti pa RUN OF THE ARROW, ki ga neznansko sovražim. Prav žal mi je, ker mi je znano, da ga imajo tu v Evropi zelo radi. Toda nikoli nisem maral njegovega realizatorja, ki je bil Mister Fuller. Spominjam se, da sem na primer moral ponavljati 280 vrstic, ker Mister Fuller ni dobro namestil mikrofona; ki mu je bil deveta briga...

Nasprotno pa me prav veseli, da sem igral s Sidneyem Poitierom v filmu IN THE HEAT OF THE NIGHT, v New Yorku pa sem ravno dokončal snemanje zelo zanimivega filma NO WAY TO TREAT A LADY realizatorja Jacka Smighta, ki je znan po filmih

HARPER in KALEIDOSKOP. Tu igram sedem različnih vlog, ker igram moža, ki si nadeva zmeraj novo osebnost, v skladu z okusom ženske, ki jih zapovrstjo ubije. Če gre za nuno, je duhovnik itd. To je zelo dober film, zelo izživalen.

Kateri so vaši najljubši igralci?

Moj najljubši igralec je Harry Baur, pa tudi Raimu, Gérard Philipe, Jouvett. Rad sem imel Baura, ker je znal vse izraziti in to celo z negibnim obrazom. Tudi Čerkasova imam močno rad v filmih BALTSKI ODPOSLANEC, ALEKSANDER NEVSKI itd. Velikokrat zahajam v neki newyorški kinematograf, kjer kažejo samo tuje filme. Baur je imel neverjetno sugestivno moč in veliko srce. Raimu je imel izredno tehniko, Jouvett je bil bolj intelektualen. Gérard Philipe je bil skoraj idealen igralec: bil je lep, govoril je izvrstno in delal je odlično. Mislim, da mora biti vsak umetnik kos pesnika in Philipe je bil posebej ljubeč idealnega »naivnega« pesnika, pa tudi izgledal je kot pesnik. Če bi živel še dalje, bi kmalu pomenil na mednarodni ravni to, kar je dosegel v Franciji.

Kakšne probleme ima igralec v zvezi s svojim delom?

Ne glede na spol ima ustvarjalno vlogo pri filmu vsaka oseba na odločilnem položaju, najsi bo to igralec ali režiser. Vsaka osebnost in njeno razumsko obvladovanje lahko zastrupi film, pri čemer ne gre za tehniko, temveč za ustvarjalno vzdušje v ekipi. Delal sem z režiserji, ki so bili tehnično briljantni, ki pa niso imeli nobenega človeškega spoštovanja do sodelavcev. Če morate delati v takih pogojih, zamrznete. To je strašno, to je prav tako težko kakor spati z žensko, ki vam je zoprna. Če realizator ne ustvari vzdušja, če ne zna biti »družinski oče«, je vsega konec. Njegova skrb ne sme veljati temu, kako družina izgleda na zunaj, niti temu, kako ta ali oni hodi, govori ali se oblači, njegova glavna skrb mora biti kakor pri vsakem dobrem očetu ta, da bo njegova družina srečna. Zakaj sreča prinaša večjo svobodo in večje možnosti poetičnega ustvarjanja. Igralec mora imeti možnost, da ustvarja brez strahu pred napakami in kaznivimi dejanji, sicer postane živčen kakor otrok. Govorim seveda simbolično, toda prepričan sem, da je poglavita realizatorjeva naloga v tem, da si ustvari »srečno družino«. Isto velja za glavnega igralca ali »zvezdo«, kakor ga abotno imenujejo, ki je podoben hladilniku, če je preveč egocentričen. Napeti moraš vse sile, da imaš okrog sebe kar se da srečno »družino«. In včasih zaigraš svojo vlogo najbolje zunaj kamere, zakaj če si si docela svest svojih misli, bi lahko ubil soigralca; tega pa ne smeš, če naj očuvaš skupno delo in zato moraš zaigrati s čustvom. Če imate glavno vlogo, morate biti vedno nekoliko diplomatski, enako kakor režiser, in tako smo spet na začetku... Če atmosfera ni dobra, ne morete dobro ustvarjati in torej igrate slabo. Igralec se mora počutiti svobodnega, dovoljeno mu mora biti celo, da slabo igra, ker le tako lahko vidi, zakaj je igral slabo, in le tako ima tudi možnost, da se popravi in ne dela več napak. V tem primeru

vsaj ne bo nikdar več tako slab. Edina šola, kjer imaš možnost, da si slab, ne da bi te to kaj stalo, je Actor's studio. Igralec mora imeti možnost, da se zmoti, če naj res ve, kaj pomeni zmotiti se.

Veste, pojmi o igralcu so se popolnoma spremenili, zdaj imamo novo pleme igralcev. Nekoč sem dejal nekemu pisatelju, katerega knjigo sem ravnokar prebral: »Res je, danes ta dan znamo igralci brati, pisati, govoriti, misliti in celo odločati.« Vsakih pet let se pojavi nov tip igralca, ki ima drugačno postavbo in drugačen obraz, in že čez pet let je z vsem tem konec, če nimate »something little more«. Kadar vidijo toreri prihajati v areno mlade toreadorje, se čutijo ogrožene, toda hkrati si tudi lahko rečejo: »Čez pet let bo ta mladi torero oplel«. Največji problem je utrujenost. Zdaj mislijo mladi igralci samo še na televizijo, ki pa je njihova smrt... Televizija jim nudi ogromen uspeh, toda zelo kratko omejen čas: V eni sami noči gleda predstavo 80.000.000 gledalcev, kar je več kakor ves francoski narod! Edino zadoščenje, ki ga imate, je zavest, da taki igralci ne morejo uspeti ali se obdržati! Toda večina se na to »požvižga«, naredi si »dolarje«, nato pa »končajo« ali se zapijejo.



Beograjski gledališki in filmski igralec Ljuba Tadić je igral letos v enajstih jugoslovanskih filmih. Od tega je nastopil v devetih filmih, ki so bili v Pulju, ter v štirih, ki so prišli v areno. To so zapažene in zanimive vloge v filmih POLDAN Puriše Dordevića, PRED RESNICO Kokana Rakonjca, VOLK S



Razgovor z Ljubo Tadićem

PROKLETIJ Miomirja Stamenkovića in **NASPROTJA** Milenka Štrbca. Čeprav letošnja arena ni dobila svojega popolnega filmskega junaka, je bil Ljuba Tadić temu »nazivu« najbližje, kajti kot igralec z veščino in tradicijo je zmožen igrati vse in vsakogar. Prav zato smo ga vprašali, kaj sodi o svojih vlogah in kako ocenjuje moč letošnjih igralških vlog na puljskem festivalu.

LJUBA TADIĆ: Veste, označil bi jih kot pretekste za neko dobro vlogo, kajti našega filma še vedno nismo obvladali s tisto zlato črto naše kinematografije. Hočem reči, da še ne vemo osnovne stvari, kaj s filmom hočemo. Pri nas včasih vodi izredno ekskluziven, hermetičen film, ki se ukvarja z nekakšno satiro ali politiko, drugič pa je tak film na nižji ravni, kot pa bi bilo to potrebno. Zlate sredine zgodbe v našem filmu še vedno nismo obvladali. Tudi igra je vezana na to stanje. Glede na filme, ki sem jih videl v Pulju, tudi tiste zunaj arene, moram reči, da je postal igralec izredno pomemben del filmskega opusa, saj na primer Žika Pavlović ne bi mogel povedati tega, kar je hotel, brez generacije igralcev, ki so zelo zelo pomembni, prav tako pa najbrž tudi ne Krešo Golik. Oba filma sem omenil zato, ker ima prvi namen pokazati na nevarnosti v naši družbi z ene in druge plati: Žika Pavlović govori o nevarnosti v naši družbi z načinom »navzven obrnjene kože«. Krešo Golik pa govori na zelo zanimiv način o naših malih malomeščanskih problemih doma in o problemih, ki so nevarni za našo družbo, kajti ni vse v avtomobilu, hladilniku, v majhnih oportunističnih, kakršnih je na pretek, medtem ko se za resničnega človeka ne zmenimo. Ko

govorim, kaj bi najraje igral, mislim, da bi lahko tudi film pokazal, kakšno moralno stališče ima človek v naši družbi in kakšen bi moral biti naš človek. Kajti prepričan sem, da smo se v iskanju človeka zgubili, saj nam ni dosegljiva celota: naše možnosti so namreč v moralnih stališčih, ne moremo doseči veliko v tehničnih stvarih, marveč samo v moralnih stališčih, s katerimi se lahko predstavimo svetu. **VPRAŠANJE:** Čedalje bolj ste razcepjeni med gledališčem in filmom. Zanima nas, kateremu dajete prednost, čeprav smo prepričani, da vam pomeni gledališče več.

L. TADIĆ: Kar zadeva prvi del vprašanja, moram reči, da mislim dočakati starost v gledališču. Prav tako pa se mislim pri filmu vključiti v nove tokove, kajti ljudje se spreminjajo. Če je nekdo igralec, potlej mora živeti v času; ne bi pa hotel govoriti o efemerosti igralskega poklica, saj je življenje samo efemerno, in zaradi tega sodim, da igralec izraža življenje z lastno, svojo kožo, s svojim telesom, in to zdaj pa nikoli več. Zaradi tega mislim, da je dolžan sebi, življenju — če se seveda hoče uveljaviti — ukvarjati se z vsemi disciplinami, kot so televizija, film in gledališče. Vendar je pri tem razlika! Jaz se vračam v gledališče, nanj sem vezan zaradi tega, ker samo v gledališču lahko nadzorujem, do kod lahko sežem, v gledališču se lahko prepričam, kaj je dobro in kaj slabo. Mislim, da to, kar poskušam pri filmu, delam iz kljubovalnosti, kajti lani sem se zarekel, da bom posnel deset filmov in posnel sem jih, ker so me spravili v živčnost z dokazovanjem, da sem čisti gledališki igralec, in ne filmski. Obljubil sem jim, da jim bom dokazal, da je **IGRALEC IGRALEC**, pri čemer je vseeno, kje igra.

VPRAŠANJE: Gledalcem se je verjetno najbolj vtisnila v spomin vaša vloga v Rakonjčevem filmu **PRED RESNICO**. Tam sta se skupaj z Brankom Plešo predstavila kot izjemen igralski tandem, ki je po igralski plati presegel neizdelan scenarij. Ali se s to ugotovitvijo strinjate?

L. TADIĆ: Rekel bi, da smo se zmotili, Kokan in mi, čeprav mislim, da je Kokan zelo talentiran režiser in da bo

šele naredil svoj pravi film. Mislim, da v zgodbi ni bilo vse do kraja definirano. Prijateljstvo bi moralo biti globlje, kot je bilo, saj sta se oba junaka pobotala zaradi uboja, zaradi tega, ker je prvi streljal na drugega. Zdi se mi, da bi moralo biti to prijateljstvo zelo resnično, globoko, da pa prijatelja loči ena sama napaka. Morda pa bi bilo bolje, da bi se znova usedla v avto in se odpeljala, vendar razjedena. Mislim, da je uboj zelo banalno dejanje, ki ima zvezo z življenjem, vendar je to srečanje, ki je vodilni motiv neke tiranije oziroma odnosov med dvema človekoma, zame v tem filmu najbolj zanimiv del.

VPRAŠANJE: In kako ste zadovoljni z vlogo očeta v filmu **VOLK S PROKLETIJ** Miomirja Stamenkovića?

L. TADIĆ: **VOLK S PROKLETIJ** je film s strahovito nametanim tekstom, zato se je med snemanjem precej čistil in popravljal. Mislim, da je film dober, v svojem žanru vsekakor. V teh ljudeh je nekaj izredno dobrega; neizmerno me je zanimalo, do katere mere se človek lahko poglobi v ta svet, ki je strašno grenak, ima pa v sebi strahovito pravičnost. Poskušali so skozi zlo opozoriti na pravičnost, zaradi tega je film pomemben. Publika v Prištini in tudi v Pulju je to sprejela in se zamislila nad opozorilom, do kod lahko gre zlo, kje je meja, preko katere zlo ne sme brez kazni.

VPRAŠANJE: Verjetno hodite v kino pogosto, zato nas zanima, nad katerimi igralci ste navdušeni in kaj najbolj cenite pri njih.

L. TADIĆ: Zdaj se opredelujem glede na to, kar sem prej povedal. Pred kratkim sem gledal **THOMASA MOORA** s Scofildom, in lahko vam rečem, da me v gledališču oziroma pri filmu zanima način igranja. Kako to dela Scofild? Kajti Scofild je kot čisti gledališki igralec nekaj poenostavil, nekaj je naredil v tem filmu, česar doslej v drugih filmih še nisem videl. Nekaj podobnega, kar je zmogel tudi Richard Burton v filmu **KDO SE BOJI VIRGINIJE WOOLF**. Mislim, da bi se koncentriral okrog teh dveh igralcev. Angleške igralce imam zelo rad, sodim, da se od njih da največ naučiti — mislim predvsem na Alberta Finneya.

Jugoslavija — ali skrivnost z vzhoda NA PAPIRNATIH AVIONIH Matjaža Klopčiča

Krila, ki so pri tem filmu na videz slabotna, so se kaj hitro dvignila, čeprav mnogo bolj obtežena, kot bi si to lahko mislili. Na témo ljubezni in srečanja je, medtem ko se kosajo starost in letni časi, Klopčič opisal celo lestvico naivnosti in učenosti, ponavljajoč poteze usodovca.

Najbolj preprosta sedanost se kmalu sprevrže v izgubljen čas zato, da se pokažejo nadrobnosti preteklosti in kmalu najdene bodočnosti.

Film je narejen s prvo čustveno vne-
mo, je pa narejen dovršeno, je kompleksen in obdelan (pri montaži uporablja znanje, elipse in okrajšave, ki so pronicljive).

Druga smer filma se razodene, ko se zalotimo, da nas vodi k čudnim spoznanjem hazardnega sveta André Bretona »izgubljenih korakov ni več nazaj« in je eno zelo redkih, a ponovnih filmskih opominov.

Klopčič (z Makavejevom — tu celo odkritim) sodi odslej med ostale velike Jugoslovane, kljub temu da njegove-
mu prvemu filmu ZGODBA, KI JE NI distribucija ni bila vedno naklonjena. Živi v krogu nekega filma, ki je danes neskončno bolj živahen in avtentičen, bolj kot v kateri koli drugi deželi na vzhodu.

Klopčič je eden tistih, ki ga bomo brnili in priporočali.

M. Delehaye in J. Narboni
(iz ocene TEDNA KRITIKE
na festivalu v Cannesu,
objavljene v 202. številki
letošnjega CAHIERS DU
CINEMA)

K. Paramonova

PRED PULJSKIM FESTIVALOM

Iskustvo kino, 7, 1968

Minulo leto je bilo za jugoslovanske filmske delavce plodovito. Zanj so značilni veliki uspehi mnogih umetnikov na mednarodnih platnih, zanimivi, čeprav v marsičem sporni eksperimentalni filmi. V svojih najboljših delih so jugoslovanski filmski ustvarjalci obravnavali aktualne probleme sodobnosti. V njih se čuti nemir umetnikov glede npravstvene vzgoje mladega rodu. V njih je navzoč socialni aspekt, v njih odmevajo filozofska razmišljanja o človeku, o njegovem mestu v življenju, o odgovornosti družbe do posameznika in posameznika do družbe. Razveseljiva so tudi oblikovna iskanja umetnikov, njihovi poskusi, da bi našli različne prijeme v filmskem izrazu, poskusi v montaži, barvni tehniki, v razporeditvi dogajanja, v ritmu.

So pa še druge, manj razveseljive, toda za jugoslovanski film nič manj značilne poteze. Zdi se mi, da je to predvsem pomanjkanje stilne razgibanosti filmov in nekakšna tematska tipizacija filmov, ki prikazujejo sedanost. K temu je treba prišteti tudi zelo opazno nagibanje k zunanji zabavnosti ali z drugimi besedami k odkritemu komercializmu, kar se dá pojasniti z zapletenimi razmerami nacionalne proizvodnje in izmenjave filmov; estetizacija krutosti in nekatere klišeje, ki so se pojavili pod očitnim vplivom zahodnih filmov.

Pred nedavnim sem imela priložnost videti trinajst filmov posnetih v prvi polovici 1968. leta. Ti ogledi so potrdili mojo sodbo o jugoslovanski kinematografiji, ki sem si jo ustvarila že prejšnje leto na puljskem festivalu.

Res je, tako vidni režiserji kot Veljko Bulajić, Aleksander Petrović, Puriša Đorđević, Vladimir Pogačić, Dušan Makavejev so tako rekoč še na poti, svoje filme bodo pokazali šele poleti. Vendar pa filmi, ki sem jih videla, nudijo zadostno hrano za razmišljanje o jugoslovanski filmski umetnosti.

Režiser Milenko Štrbac je končal film NASPROTJA po lastnem scenariju. V tem filmu je prikazano življenje v odmaknjeni gorski vasi in v sodobnem Beogradu, zastavljenih je več aktualnih življenjskih problemov. Junak filma — hribovec Jablan, bivši partizan, vodja kmetijske zadruge — je v neki nesreči postal invalid. Navadil se je biti, kakor se reče, vedno v prvih vrstah in pri tem ne malokdaj tvegati življenje v hudih dneh narodnoosvobodilnega boja, zdaj pa je priklenjen na popolno negibnost in brezdelje. Vse tegobe življenja so se zvalile nanj in na njegovo pogumno ženo. Pokojnina, ki znaša 8 tisoč dinarjev, je premajhna, da bi Jablan z družino lahko brezskrbno živel od nje. Prizadevanja za povišanje invalidne pokojnine na račun njegovih nekdanjih vojnih zaslug ne doživijo uspeha. Namesto odloka o pokojnini prinesejo junaku odlikovanje. V istem času pa je mladi novinar napisal o Jablanu članek in pripravil o njem televizijsko oddajo. Življenje, ki ga je oddaja prikazala, in težave Jablanovega vsakdana so vzbudili zanimanje ne samo za junaka oddaje, pač pa tudi za avtorja, ki je dobil zanj premijo. Tako se ponavlja mnogo socialnih vprašanj, ki jih zastavlja avtor gledalcem, da bi premišljevali o njih. Pošteno prikazane težave v življenju človeka, ki je bil nedavno tega aktiven član družbe, formalizem pri reševanju njegovega »osebnega vprašanja« in birokracija v ustanovah izzivajo upravičena čustva: družba ne sme pozabiti na svoje junake, na tiste, na katerih ramena je legla v svojem času teža vojne in prvih obnovitvenih let. Problem je dobro zastavljen, odzivnost se v filmu oglašja v okviru socialne odgovornosti nove družbe pred vsakim človekom.

V Štrbcem filmu je privlačno to, da se avtor ne naslaja nad težavami, čeprav jih pošteno razgalja, razume nasprotja med težkim življenjem na vasi

in srečnim življenjem v mestu, čeprav tega ne skriva. Film se odlikuje po objektivnem, treznem in hkrati dejavnem avtorjevem odnosu do sodobnih socialnih problemov. V njem zveni resnični humanizem umetnika, ki ne terjajo samo dobrote od vsakega posameznika in od družbe v celoti, ne samo dobrega spomina na to, kar je napravil vsak koristen član družbe, pač pa visoko etiko v vseh ljudeh in obveznost vsakogar, naj bo tenkočuten pri reševanju zapletenih socialnih vprašanj. Štrbac dokazuje, da teh problemov ni mogoče »posploševati« in izključiti iz abstrakcije človekovo individualnost, da je treba upoštevati zapletenost in življenjska nasprotja in da je treba izhajati iz visokih moralnih načel sodobne družbe. Umetnikovo stališče je pogumno, državljsko, sredstva pa, s katerimi je operiral pri oblikovanju filma, so dostopna vsakemu gledalcu. Tu in tam naravnost dokumentarno reproducira mestne in vaške razmere, mestno stanovanje in vaško hišo. Snemalec M. Milivojević izrazito posreduje v teh, lahko bi rekli avtentičnih kadrih, bistvene poteze okolja. V filmu ni niti poze niti napihnjenosti: vse je preprosto in hkrati zapleteno, kakor je preprosto in zapleteno življenje v očeh poštenega umetnika, ki mu ni vseeno, da se svetloba in lepota še vedno prepletata z neurejenostjo in bolečino posameznika.

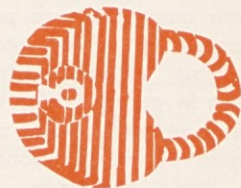
Manj tehtna se mi zdi pozicija drugega jugoslovanskega filmskega režiserja — Živojina Pavlovića. Kakor lanski film PREBUJANJE PODGAN prikazuje tudi njegov novi film KO BOM MRTEV IN BEL bolezenske, hude družbene probleme. To je zgodba o mladem človeku, ki ne najde pravilne poti v življenju in umre prav tako neumno, kakor je neumno živel. To vlogo je zelo dobro realiziral Dragan Nikolić in kar je glavno, v film je vnesel humor in tu in tam celo navkljub dramski situaciji posmeh nad lastnim junakom. Po eni strani v ustvarjalnosti Živojina Pavlovića privlači brezkompromisnost v odnosu do »perečih« pojavov, ki jih v filmu obravnava. Ne ustvarja iluzij po zgledu določenega dela mladine, ki se je odločila za pot prilagodljivosti. Pri tem zanj ni toliko važno, da bi pokazal tem mladim ljudem pot pobje-

šanja, pač pa želi predvsem pritegniti pozornost gledalcev k neurejenosti obdajajočega življenja in razkriti socialno osnovo pojavov.

Junak filma Janko, z vzdevkom Ćimi Barka, je brezposeln. Brezdelje je napravilo iz mladega človeka v bistvu pokvarjenca. Kakor se mu zdi, bi se sicer rad oprijel določenega dela, vendar pa je že nalomljen. Drobne sleparije, žeparstvo, življenje na račun ženske, vse to je zanj znatno lažje in dostopnejše kot pa častno delo, o katerem v bistvu sploh ne premišljuje. Nedvomno, veliko resničnega je v tem mračnem

filmu, polnem brezizhodne bolečine. Vendar pa, če je resnica filma NASTROTJA pričala o širini umetnikovega mišljenja, potem zamisel in stil filma KO BOM MRTEV IN BEL dajeta misliti o neki avtorjevi enostranosti. Za človekovo usodo ne kaže kriviti samo družbe, naključij socialnih zapletov, določenih napak ljudi, ki sede na vodilnih mestih. Da, slab je bil upravnik podjetja, v katerem je Janko delal, zapeljeval je dekleta in več se je ukvarjal z lovom kakor z usodo podrejenih ljudi. Ali je mar samo on, ki je bil prisiljen Janka odpustiti, kriv za to, da je bilo vse nadaljnje fantovo življenje zgrešeno? Vse je slabo, vse je mračno in za junaka filma ni izhoda iz tega mraka. Da bi avtor to podkrepil, prikaže nelepoto Jankovo smrt v stranišču, kjer ga zadene kroglja jeznega upravnika. Prepričana sem, da bo socialistična umetnost šele takrat dosegla neprekosljive moči, ko se bodo umetniki naučili prebiti se do najbolj zapletenih življenjskih pojavov in ko bodo s svojimi deli razsvetljevali pot naprej. Živojin Pavlović ne vidi, noče videti, razen bolezenskih pojavov, ki jih posplošuje in koncentrira mračno, temno. Morda

so to šele umetnikova iskanja, morda je to odziv na primitivizem prenekaterih filmov o sodobnosti, morda... Toda film KO BOM MRTEV IN BEL je naporno gledati. Celo sončni dan se vidi v njem skozi temna očala. Blato, stara šara, zakotna dvorišča, tatvine, sleparije, usmiljenja vredne hotljive ženske, ki živijo v nezdravih razmerah — vse to je preveč skoncentrirano; živa umetnikova misel o mladem rodu in o odgovornosti družbe za zlomljena življenja zgublja tisto moč, ki bi lahko prevladala, če ne bi bilo izumetničene zgostitve barv.



O sedajnosti govorita tudi dve komediji: NEIZPOLNJIJE SANJE (režiserka Soja Jovanović, avtor scenarija Bora Razić) in SIROTA MARIJA Dragoslava Lazića po scenariju Ljubiše Kozomare in Gordana Mihića.

Vrednost filma NEIZPOLNJIJE SANJE je imenitna igra Mije Aleksića, ki je upodobil glavno vlogo, prodajalca veleblagovnice, bolezenskega obiskovalca kina. Film ne pretendira na večje posplošitve, v prenekaterih prizorih je razvlečen, je smešen, kakor se spodobi in bo nedvomno naletel na svoje občudovalce.

SIROTA MARIJA je po moji sodbi velik in neprijeten neuspeh.

Film pripoveduje o vaškem dekletu, ki sanjari o poroki s pleskarjem Marija, krhko, bolno dekle v lovu na ženina-pijanca nemalokrat omedli, spoznajo jo za mrtvo, jo pokopljejo, toda ona spet in spet »vstaja« od mrtvih... V tem filmu ni občutka za mero, humor je grob, netakten. Človeku je hudo, ko gleda sijajna igralca Mileno Dravić in Ljubišo Samardžića, tako popularna in priljubljena ne samo v Jugoslaviji, pač pa tudi pri nas, ki igrata v tem neuspelem filmu glavni vloge.

Čeprav med trinajstimi filmi, ki sem jih videla, ni bilo več filmov s sodobno tematiko, pa bi rada tukaj pisala še o dveh filmih. Saj, kakor je znano, sociobna odmevnost umetniškega dela nikakor ne sovпада vedno z gradivom iz sodobnega življenja. MALI VOJAKI Bate Čengića po scenariju Mirka Kovača in LELEJSKA GORA Zdravka Velimirovića sta deli, ki obravnavata gradivo vojnih let, vendar se mi zdita sodobni in aktualni.

MALI VOJAKI je film o sirotah, katerih očetje in matere so padli med vojno, o tistih otrokih, izmed katerih mnogi niso videli samo trpljenja in gorja, pač pa so tudi sami ubijali. Vojna jih ni samo onesrečila, pač pa jih je tudi ogorčila. Ne morejo pozabiti svojega trpljenja, žalujejo po materinski ljubezni in po topli očetovski besedi in ker so se igrali v vojni, polagoma čustvujejo kot vojaki. Dobra volja ljudi je zbrala te otroke v zapuščenem samostanu, jim dala hrano, pustila pri njih vzgojitelje — bivšega vojaka in žensko, ki skrbi zanje. Otroci so siti, živijo na toplem. Toda vojna se zanje še ni končala. Prav vojna je oblikovala njihove značaje, naselila je v njihove duše čustvovanje, ki je za to starost neprimerno, pohabila je njihovo duševnost, jim zakrknila srca.

nekoč se je izdal in se izpostavil hudim mukam. Takšna je zgodba filma. Njegova vsebina pa je mnogo bolj zapletena. Predvsem je to protivojni film. Kaj naj bi sicer izzval film, ki prikazuje nesrečne, pohabljenе otroke, kot sovraštvo do vojne? Toda misel o vojni in o njenih pogubnih posledicah za človeštvo je prikazana zamotano. Avtorji filma ne prikazujejo preprosto otrok-sirot, pač pa tiste, ki so videli trpljenje svojih staršev, tiste, ki so jim pred očmi ubijali očete in matere in ki še zdaj utegnejo dobiti pismo o smrti bližnjih in živijo z mislijo na maščevanje. Za te otroke se vojna ni končala tedaj, ko je bila v resnici končana. Njen pečat bo za vselej ostal v njihovih dušah. In zato režiser s takšno ostrino prikazuje nenaravno krutost otrok in resnici na ljubo, dopušča nepotrebna pretiravanja. V prizorih nasilja nad vzgojiteljico, v prizorih, ko mučijo Hansa, so avtorji izgubili občutek za mero in zato te sekvence dajejo slabši vtis kot tiste, ki so napravljene z zanesljivejšim umetniškim občutkom. Med zadnje sodi na primer scena v gorah, ko otroci najdejo star rog, ki je po izročilu klical vojake in mali fantič kliče skozenj to, kar si najbolj želi — svojo mater: morda se bo odzvala na njegov klic. Film prevzema z veliko čustveno močjo in je nesporazum z režiserjem samo

eden izmed junakov v filmu. Bombaš prav tako s svojim nezadrževanim sovraštvom seje zlo. Ubije človeka, posili učiteljico, muči Hansa, napravi škandal, ko ga vzgojiteljica prisili, da sleče vojaško uniformo. V tem smislu se ne čuti samo protest umetnikov proti vojni, pač pa nekaj drugega, zame osebno ne povsem jasnega. Posebno tuje učinkuje ta lik v primerjavi s podobo nemškega otroka. Za razliko od jugoslovanskih otrok, ki so zgodaj spoznali vojno in izgubili starše, se Hans spominja očeta, posrečilo se mu je še v družini dobiti nekaj najnujnejše vzgoje. Spособen je v sebi zatreti svoja čustva, prenesti sovraštvo otrok, oceniti vzgojiteljsko dobroto. Ne skloni se pod udarci otrok in stoje, ne da bi se zganil, prenaša, ko ga obmetavajo z blatom. Zares vzvišeno potrpljenje, ki ga vzdiguje nad prvinski srd spuntanih otrok — sirot. In sredi te množice razbesnelih otrok se komaj sliši glas ene izmed sirot, ki prosi, naj Hansu ne stori nič hudega. Torej na eni strani kruti maščevalec Bombaš, na drugi pa Hans s svojim potrpljenjem in dostojanstvom. Očitno nasprotje morda ni bilo odvisno od hotenja avtorjev. Tako se je naključilo zato, ker v filmu ni drugih, tako natančno obdelanih karakterjev. Razen enega lika, dečka Tolje, h kateremu se vrne oče partizan. Pri-



In zgodi se, da pride med otroke, v njihov dom »vojnih sirot« nemški otrok, oficirjev sin. Vzgojitelj, razumen in dober človek ga je podučil, naj se otrokom zlaže in naj jim reče, da ni Hans, pač pa Boško in da je njegov oče partizan, prepovedal mu je tudi govoriti nemško. Toda otrok je otrok:

glede nezmernosti v prikazovanju krutih prizorov in glede zamisli starejšega fanta, sirote Bombaša in Hansa. Bombaš je vodja otrok. V njem se s posebno močjo pojavljajo poteze ne samo krutosti, pač pa tudi maščevalnosti. Otroci ne smejo maščevati in ne poravnavati grehov svojih očetov, pravi

zor, ki prikazuje njuno srečanje, je zelo močan. Sin ne prepozna očeta, čeprav njegovo dušo napolni veselje in želja po ljubkovanju. Otroci opazujejo od daleč s široko odprtimi očmi to, kar se dogaja ... Malo besed je v tem prizoru, vendar vzbuja veliko misli in čustev. In vendar se Toljin lik zgublja v

splošni množici in ne rešuje osnovne misli filma. In zato se vsiljuje avtorjem tole vprašanje: če so napravili tako močan in sugestivni film proti vojni in njenim krutostim, zakaj so postavili v prvi plan svojevrstni Bombašev »revanšizem«? Kako je treba razumeti konec filma, ko otroci preganjajo Hansa kakor na začetku ovčarskega psa? K sreči mu uspe bežati... Platno napolni velikanska sončna krogla in skržati cvrčijo. Misel, izražena v povzetku, se mi zdi preveč meglena.

Sicer pa napravi film globok vtis. Bata Čengić je pred tem snemal kratke dokumentarne filme. Njegov debi z igranim filmom dokazuje, da je jugoslovanska kinematografija dobila resničnega umetnika. Njegov filmski jezik sodi v okvir realistične umetnosti, izpovedati zna močna, prvinska čustva in v gledalcu vzbuditi globoko sodoživljanje. To pa je nedvomno pglavitno.

Filmi, ki obravnavajo vojna leta, so v zadnjem času postali globlji, vsebinsko pa širši. Najbolj dragoceno pa je, da je njihova zavzetost namenjena sedanjosti. V njih niso preprosto obnovljena takšna ali drugačna resnična ali v resničnosti možna dogajanja; v njih se bije misel, pomembna za nas danes, aktualna za naš mirni čas. V tem smislu je značilen film LELEJSKA GORA.

janje mu daje spomin na njegovega komandirja in zaupanje partije, ki ga je poslala v sovražni brlog. Težke situacije, v katerih se Lado znajde, terjajo fizični in duhovni napor. Vse mora odločati samostojno, izhajajoč iz okoliščin, odločiti se mora, kako bo ukrepal, ko bodo okoliščine terjale dejanja, ki so v nasprotju z navadami komunistov. Lado na primer ne sme jemati ostan- kov obžalovanja vrednih sadov ob naselju, ki ga je vojna uničila, ne more ubiti, celo v obrambi ne. Hkrati pa okoli njega sovražni četniki ne prizanašajo komunistom, ubijajo, preganjajo, zasledujejo kot divjo zver vsakogar, ki izziva njihovo sumničenje. In skupaj z oblikovanjem teh realnih zgodovinskih razmer si avtorji filma prizadevajo izoblikovati v svoji analizi pglavitno — psihologijo, duševni svet junaka. Lado je samostojen akter in zato so avtorji izbrali retrospektivo in tiste, včasih irealne privide, ki junaka preganjajo — kot sredstvo, ki jim je omogočilo izpovedati njegovo doživljanje, njegov notranji boj. V njegovi zavesti oživljajo žalostni dnevi, ko je bila ubita njegova prijateljica na uni-verzi in v boju; pred njim se pojavi očetova podoba v narodni noši, lep, mlad, kakršnega se Lado niti ne spominja; kdaj pa kdaj ko je utrujen, se mu zdi jo korenine drevja kot strašne



Kraj dogajanja je Črna gora, kamor je partija poslala študenta Lada Tajovića, da bi izpolnil odgovorno nalogo. Komunist Lado vzdrži vse preizkušnje v napornem gorskem okolju, kjer so povsod naokoli sovražniki in kjer na svoji poti srečuje mnogo bivših tovarišev, ki so se umaknili iz boja. Pogum za vztra-

prikazni in vidi pred seboj raztrgane, izmučene ljudi; včasih se pojavijo pred njim znanci, kot bi bili živi, tisti, na katere misli in pred katerimi v mislih polaga račune in pretehtava svojo vest. Vsi ti prividi, ki jim pripada v filmu dokajšen del, se organsko prepletajo z dogodki iz junakovega realnega sveta

po zaslugi odličnega snemalca S. Lisec-kega. Vendar pa je režiser preko mere zamotal filmski jezik. Takšne, pogosto ponavljajoče se podobe, kakor je zmešana, divje se smejoča ženska ali stavec s krsto, ki prerokuje smrt vsakomur, kdor odide na Lelejsko goro, in nekatere druge, povzročajo, da je kdaj pa kdaj montaža nervozna in pritlikava vsemu dogajanju nekakšen za gledalca »strašljiv« ton. Film je nedvomno zanimiv zaradi poskusa preusmeriti gledalčevo zanimanje v filmu dogodkov z akcije na junakovo psihologijo, da bi v najbolj nepričakovanih napetih situacijah spoznal proces notranjega boja, proces človekovega mišljenja. S tem, da so avtorji filma uvedli svojega junaka v realno zelo zapletene okoliščine, so tudi znali prikazati visoka moralna načela komuniste, njegovo natančnost in zahtevnost do sebe. Tik pred smrtjo ljudje še naprej branijo svoje ideale, čeprav dotlej nikakor niso bili videti junaki. V tem smislu pomeni prizor krutega obračuna četnikov s komunisti, ko so ljudje, ki bi bili skoraj že klonili z duhom, našli spet sami sebe, videč junaštvo narodnih herojev — ključ za avtentično humanistično zamisel filma.

Dogodkom 1945. leta je posvečen še en film o vojni — BRAT DOKTORJA HOMERJA, ki ga je posnel režiser Žika Mitrović po lastnem scenariju. V tem še vedno težkem času je imela vojska nalogo uničiti zadnje bande bivših četnikov in druge soderge. V tem času se je v neko hribovsko naselje vrnil iz ujetništva junak filma — sin sodnika Marka. Prišel je, kakor se reče, med popolno uničenje in osamljenost: očeta so ubili, hišo požgali, ljubljeno dekle pa srečno živi z njegovim bratom. Avtor je izoblikoval zanimivo, napeto zgodbo, ki drži gledalca v pozornosti od začetka do konca filma. Glavni interpret — Bata Živojinović, igralec velike notranje sile in zadržanih zunanjih potez — je upodobil zanimiv lik človeka, ki se mu je v življenju vse zapletlo in je šele na pragu smrti spoznal resnico. V delu je veliko znamenj komercialnega filma, režiserjevo nagibanje k zanimivosti in privlačnosti filma je pritegnilo v film mnogo klišejskih, iz drugih filmov znanih scen zasledo-

vanj, boj s pestmi ali neenakih spopadov. Kljub temu pa se izza vsega tega dvigne zanimiva vsebina, nastajajo žive slike težkih časov in krutih človeških usod. In čutiti je pomembno spoznanje: človekova življenjska pot mora biti odkrita in poštena, pustolovstvo pripelje samo do žalostnih posledic. Režiser Jane Kavčič je po scenariju Ivana Ribiča posnel dober mladinski film, ki pa ni nov niti po obliki niti po snovi. Film prikazuje, kako so otroci obsodili svoje starše zaradi njim očitne neaktivnosti in začeli partizanski boj. Ravno takrat, ko je bil ilegalnim organizacijam dan ukaz, naj ne izvajajo akcij, so otroci sestavili svoj bataljon in začeli delovati; zelo bistro umno so rešili jetnika in ga pripeljali mimo vseh nemških patrolj in zased. Film se dobro gleda, vendar ne odkriva nič novega v gradivu, ki se zdi, kot bi ga gledalec že vnaprej do konca poznal.

Problem zabavnosti za vsako ceno postaja po moji sodbi v jugoslovanskem filmu vse bolj pereč. V kino dvoranah vrtijo pompozne zahodnoevropske in ameriške filme. Veliko, zelo veliko jih je na platnih. In jugoslovanski umetniki morajo tekmovati s temi komercialnimi filmi. Ta boj za lastni obstanek vpliva žal kdaj pa kdaj na nastanek podobnih filmov, na videz slikovitih, hrupnih, z obveznimi atributi »kostimskega« filma.

Prenekatero znamenje tega se je vrnilo celo v tako dober film, kot je MAKEDONSKA KRVAVA SVATBA.

Izrazita narodnostna barvitost in zanimiva zgodba filma MAKEDONSKA KRVAVA SVATBA Trajčeta Popova po scenariju Slavka Janevskega nedvomno prevzameta gledalce. Napeta pripoved o življenju kmetov v Makedoniji v 19. stoletju, v času gospodstva otomanskega imperija je polna dramske napetosti. Osman beg nasilno odpelje v svoj harem lepotic Cveto, nevesto pastirja Spasoja. Kmete je dogodek spravil v obup in pod vodstvom svečenika Damjana (to vlogo je čudovito realiziral igralec Pavle Vujisić) odidejo na boj. Za makedonsko dekle se zavzamejo tudi diplomatski zastopniki velikih držav. Dekle osvobodijo, toda med svatbo spet navali na kmete Osman



begov odred in v hudem spopadu Cveto ugonobijo.

Vendar pa je v nedvomno zanimivem filmu, posebno zaradi etnografske barvitosti, čutiti določen naturalizem, prehudo natančnost v prikazovanju ubojev, nasilja, krutosti. Pri tem ne gre za dramaturško upravičene prizore bojev, pač pa za prekomernost teh kadrov, ki že postajajo sami sebi namen. Včasih se zdi, da je za jugoslovanske filmske ustvarjalce postalo obvezno, da vključijo v svoj film nekaj takšnih klišejev, ne glede na individualno stilistiko in ustvarjalni izraz posameznikov. V filmu, kot so *DIVJE SENCE* režiserja Kokana Rakonjca po scenariju Žike Lazića, je dogajanje nasploh omejeno na uboje. Neki Života zbeži iz zapora, se zaljubi v žensko, o kateri mu je v zaporu vsak dan govoril njegov tovariš. Života se skriva pred ljudmi na domu svoje ljubice in ubije vsakogar, ki ga osumi zvez z dekletom, pa ne samo sedaj, pač pa tudi v preteklosti. Morilec povzroča grozo med domačini in pade, ko ga končno izda njegova ljubica. V tem primeru se ne bom dotikala drugih plati filma, v katerem so do skrajnosti razgaljene divje navade vaškega življenja, praznoverje in podobno. To dejstvo poudarjam zato, ker celo med krutimi navadami junak filma izpade preko mere. To je obsedenec, ki z lahkoto ubija ljudi, pripravljen iztrebiti vse, ki bi po njegovi sodbi utegnili zapreti pot njegovim poželjem. Avtorji menijo, da so nagibi za to junakovo patološko krutost socialne narave: pred njegovimi očmi so žandarji poniževali očeta, kmetje so ga pretepali, ko je bil še otrok. Života sovraži ljudi, izmed tisočih po njegovi sodbi zasluži prizanesljivost en sam človek. Nedvomno je junak tega filma socialno izrojen človek. Vendar pa se avtorji filma dotikajo socialne problematike le mimogrede. Njihova pozornost je usmerjena v to, da bi razkrili manikovo zadržanje, njegove zločine in neskončno poželjenje. Razbrzdano strasti, pohota, krvoločnost — vse to je v filmu prikazano s takšno naturalistično natančnostjo, ki po mojem prepričanju ponižuje misel in jemlje delu resnično umetniško vrednost.

Zdaj pa še nekaj o filmih, ki nimajo direktne zveze z jugoslovansko kinematografijo, vendar pa je njihov vpliv vse bolj opazen v avtentičnih jugoslovanskih filmih. To so italijanski, francosko italijanski, ameriški in angleški filmi, ki jih snemajo v Jugoslaviji ponavadi z jugoslovansko proizvodno bazo. V njih nastopajo prenekateri jugoslovanski igralci. Izmed teh filmov pa je seveda treba izbrati izvirne »koprodukcije«, dela, ki se ponašajo z lepimi uspehi, kakor na primer italijansko jugoslovanski film *ŠLI SO ZA VOJAKI* režiserja Valerija Zurlinnija. To izrazito, pošteno delo so ocenili tudi naši gledalci. Takšni filmi kot *CEZAR PROTI PIRATOM*, *SUŽNJA IZ SABLE*, *DŽINGIS KAN*, *MARKO POLO*, *UPOR BARBAROV*, *ŠEJKOV SIN* in mnogo drugih, ki jih odkrito označujejo za komercialne filme — to so obrtniški izdelki, sfrabricirani po enem samem kalupu, posneti v isti scenografiji, ki je le tu in tam spremenjena v detajlih in pogosto z istimi igralci. Zasledovanja, pretepi, spopadi z meči ali s puščicami; lepote, ki rešujejo junake; pirati ali beduini, barbari ali Rimljani, šejki ali imperatorji — vse te se da spoznati samo po zunanjih znamenjih. Tudi označitve obdobja pogosto za avtorje ne pomenijo obveznosti, kakor tudi zgodovina za njih ni obvezujoča. Vse je podrejeno enemu namenu: napraviti dozdevno zabavno štorijo, v kateri naj bodo zasledovanja in rešitve, smrti in zmage kar se da efektne, preračunane na okus najbolj nezahtevnega gledalca. V vsakem izmed teh filmov lahko brez težave uganete shemo dogajanja, naštejete trike, ki jih izbirajo oblikovalci filma, da bi posneli temperamenten pretep ali boj, da bi prikazali vznemirljivo iznajdljivost junakov ali njihovo nič manj »pretresljivo« trpljenje pri mučenju. »Gledalci imajo to radi in hodijo gledat,« smo nič kolikokrat slišali od filmskih delavcev. Kaj bi se dalo odgovoriti na to?

Mislím, da bodo postopoma tudi gledalci sami sprevideli sleparijo in spoznali nezapleten recept za takšne filme. Toda posledice so lahko tudi pogubne. Kaj se ne bo določena plast gledalcev v tem času privadila na klišeje? In mar ne zanemarjajo mojstri jugoslovan-



skega filma možnosti za razvoj duhovne kulture svojih gledalcev, za njihovo gledalsko kvalifikacijo? Kajti v Jugoslaviji so globoki, zanimivi, po stilu in filmskem jeziku različni umetniki, ki ustvarjajo resnične umetnine. Kdo bo zanje vzgajal gledalce? Kdo bo poskrbel za to, da bi ljudje ne hodili »v kino«, pač pa da bi hodili gledat filme priljubljenih režiserjev ali filme s temami, ki jih vznemirjajo?

Ta številka revije bo izšla malo pred rednim puljskim festivalom. Na njem ne bo teh komercialnih filmov. Puljski festival je velik praznik jugoslovanskega filma. Zato bi bilo zaželeno, da bi tudi v obdobju od festivala do festivala gledalci videli umetniška dela, kakor se spodobi.

Kultura, leto 6, št. 34, Varšava

Pulj se zdi mesto, pričarano nalašč za festivale. Lepo mesto ob Jadranu, ki ga vsako poletje obiskujejo tisoči turistov, edinstven okvir za predstave, ki jih prikazujejo v ruševinah rimskega Avgustovega amfiteatra — vse to so pomembni čari prireditve, ki naj bi propagirala sodobno jugoslovansko filmsko umetnost. Danes festivala ne obiskujejo samo turisti. Sem prihajajo dopisniki filmskih in kulturnih časopisov z vsega sveta, kritiki, ki jih v Pulj privablja vse večje zanimanje za jugoslovanski film.



To je izredno diferencirana umetnost, ki niha med ekspresionizmom in baročno metaforiko ter svojevrstno dokumentarnostjo. Različna so umetniška stališča in enako različne tematske tendence. Pravzaprav je edina poteza te kinematografije, ki bi zanj lahko rekli, da je splošno značilna, pristnost teh pojavov, ki so hkrati tako različni in vendar tako močno zrasli v kulturno in zgodovinsko osnovo jugoslovanskih narodov.

Prišlec, ki gleda Jugoslavijo v luči turističnih prospektov, takih, ki slavijo lepoto jadranskih plaž, lepa dekleta in poceni vino — vidi v teh filmih popolnoma drugo Jugoslavijo, tako, ki jo je težko zagledati na bedekerjevskih potih. Jugoslavijo prikazujejo filmi, ki so v svojih relacijah večkrat zelo lokalni in so zato gledalcu, ki ne pozna prav dobro zgodovine te dežele z več narodi, do vseh potankosti nerazumljivi. Dvomim celo, da bi pri razumevanju kaj pomagalo znanje iz priročnikov. Film zelo redko prikazuje človeško resničnost v njenih realnih in racionalnih strukturah. Rekli bi, da rajši registrira poglede in mnenja o dejstvih, kot pa dejstva sama. Edino stališče torej, ki ga lahko zavzamemo do notranje tako komplicirane umetnosti, je objektivno zaznavanje pojavov in pa določena previdnost v komentiranju le-teh, in to celo takrat, kadar izzivajo k diskusiji.

Smer, ki jo v jugoslovanski kinematografiji sprejemamo morda z najbolj mešanimi občutki, so dela o vojni, ali točneje — o obračunih z njeno moralno in psihološko dediščino. Znana resnica je, da vojna ni ranila ljudi samo fizično. In vendar, tudi če sprejmemo to resnico, ne moremo verjeti, da bi priročniki iz psihopatologije odkrivali najbolj pravičen pogled na težavne zgodovinske probleme. Zakaj ti filmi se odlikujejo z nekakšno specifično in obsedeno enostranostjo. Za primer naj nam bosta junaka iz M. Popovičevega filma LELEJSKA GORA — dva brata, ki sta v trenutku, ko je vojna končana, demobilizirana. Film pripoveduje, da je to, kar zapuščata — domnevamo, da sta imela v brigadi posebne naloge — pomenilo zanju način življenja, ki je do kraja izpolnjeval

smisel njune eksistence. Iz vojske pri-našata kot relikvije vsak svojo avtomatično pištolo, ki sta si ju priborila. V rodni vasi, kamor se vrneta, živi samo še en človek. Vendar prava tragedija ni v tragediji bližnjih, pač pa v tem, da onadva sama nista zmožna prekiniti z vojno. To potrjuje finale, ko oba umreta v norem, samomorilskem streljanju. Film pohlepno zbira motive okrutnosti, vrsti šoke naturalističnih efektov, in je kot tak seveda skrajen, čeprav zato morda najbolj značilen.

Iz iste galerije oseb izhaja stari kapitan, junak iz filma Miroslava Antića SVETI PESEK. Film je precej skromnejši in bolj soliden kot pa LELEJSKA GORA, ki draži s svojim lovom za efekti. Rekel bi celo, da imajo osebe iz malega sveta propadlih ljudi, kakršne film prikazuje, v sebi modro zrno grenkobe, ki me je spomnila na junake iz Gorkega drame Na dnu. Vendar so to stranske poteze pri tendencah drame, ki se zgublja v dvomljivih posplošitvah. Kdo je stari kapitan? Film nam pojasnjuje, da je bil v vojnih letih politkomisar partizanske brigade, potem pa, takoj po vojni, so ga zaprli v kazensko taborišče, ker je ubil svojega prijatelja. Motivov uboja ne spoznamo in avtorju se tudi ne zdijo važni. Zanima ga edino človek, ki je nekako obvisel: tovariši so se ga odrekli, ni ga več na seznamu borcev brigade, tudi v tistem simboličnem SVETEM PESKU, kjer je umrla večina njegovih bivših vojakov, ga ni. Slika tega človeka, ki nima nikjer svojega mesta, dobi tako tudi svojo simbolično dimenzijo, vendar je ta simbolika precej vsiljiva: film se končuje z metaforično sliko razpela, na katerem visi žalostno razcefrana lutka.

Drugačna verzija drame, ki jo inspirira vojna, je film Kokana Rakonjca PRED RESNICO, v svoji izhodiščni zamisli zanimiva zgodba o dveh moških. Prvi — bivši partizan, danes degradiran provincialni funkcionar, drugi — bivši četniški oficir. Ta dva moža sta se v času vojne za hip srečala kot smrtna sovražnika. Po dvajsetih letih pa sta našla med sabo nekakšno paradoksalno vez — skupno preteklost, ki jo še zmeraj razgibava prikrita strast. Ta

strast razpihuje iskre sovraštva, ki ju ločuje, a ju hkrati tudi združuje, zakaj izdvaja ju iz ravnodušne množice. Škoda, da finale te drame sodi k filmom, ki jih prištevamo k poceni melodramam. Najbolj zanimiv v tej skupini je POHOD Đorđa Kadijevića, ki niha med sarkastično komedijo, zgodovinsko-družbeno fresko in pa filozofsko bajko. Skozi izmučeno in gorečo Jugoslavijo hodi proti koncu vojne kmet, ki pelje s sabo tele. Popotnika žene najprej železna volja, da bi rešil svojega bikca. In v imenu te najbolj vzvišene ideje počne skoraj mučniška in junaška dejanja. Gotovo junak »a rebours« iz Kadijevićevega filma pripada drugačni galeriji oseb, kot pa brata iz LELEJSKE GORE ali stari kapitan iz SVETEGA PESKA. Drugačen je tudi značaj finala. Vendar najdemo v njem podoben ton kljubovanja zgodovini, ki so jo priročniki okrasili, najdemo tudi podtalni tok tistih kompliciranih odnosov, ki jih gledalec od zunaj le na pol razume. Koliko je v vsem tem umetniške spekulacije, ki želi izzvati za take vrste tematiko le prelahkoten šok? Koliko je avtentičnih senc zgodovine, ki jo je v tej deželi, katero so raztrgala notranja protislovja, prav posebno poostрила okrutnost vojne? Lahko se je spraševati, odgovarjati je težje. Zanesljiva so samo dejstva. Dejstvo pa je, da je jugoslovanski film, ki je bil dolga leta v službi velike partizanske epopeje, v zadnjem času spremenil svoj značaj.

Drugi značilen proces v jugoslovanskem filmu je uveljavljanje sodobne tematike. Na tem področju ima film najbrž najvišjo in zelo bogato paleto. Na primer: popularna in posrečena, prijetna komedija o dogodivščinah dveh družin z ločenimi starši IMAM DVE MAMI IN DVA OČETA. Dalje zanimivo delo JE LJUBEZEN, NI LJUBEZNI, ki mu smisel jasno določa že naslov in ki meša dramatične, lirične in satirične motive na nesmrtno temo, ali pa študija o stališčih sodobne mladine pod naslovom VIŠNJA NA TAŠMAJDANU. Najbrž ti filmi ne pomenijo vrhunca v proizvodnji zadnjega leta, ki sem si jo ogledal. Rajši so solidno povprečje te kinematografije, ki pozna tako umetniške kot komercialne plit-

vine. Vendar imajo gotovo redko vrmino, da se ujemajo s sodobnim življenjem. So ogledalo najbolj aktualnih problemov — na primer težave jugoslovanske ekonomike — kar je osnova za lepo izpeljano psihološko dramo Fadila Hadžića TRI URE ZA LJUBEZEN. Zgodba govori o doživljajih mladega dekleta, ki jo je brezposelnost prisilila, da si je našla zaposlitev kot gospodinjska pomočnica. Film, ki je močno komoren v svojih vodilnih motivih, se začne z neke vrste sociološko anketo, ki poudarja ta na festivalu večkrat ponavljajoči se motiv. Še mnogo bolj izrazito pa ga poudarja SONCE S TUGE NEBA v režiji Milana Kosovca, ki prikazuje delavce, odhajajoče za službo v Zahodno Nemčijo. Majhna železniška postaja, kjer ljudje čakajo na potne liste, ki jih za drage denarje kupujejo pri kakšnem sleparju. Tak slepar živi na njihov račun, na račun ljudi, ki se ne spoznajo v goščavi predpisov, ne znajo nobenega tujega jezika, nemočni so pred usodo, ki jim jo pripravlja tujina. Tako predstavlja mala železniška postaja oder drame, ki jo poznamo samo iz tradicije. Iz slabe tradicije sožitja z Nemci. Če gre za umetniško raven, se ne bi obotavljal primerjati SONCA ... z znanim filmom Živojina Pavlovića KO BOM MRTEV IN BEL — lavreatom Karlovih Varov in dobitnikom glavne nagrade v Pulju. Ta film velja za eno najbolj reprezentativnih del jugoslovanskega »novega filma« in najbrž po pravici: V zgodbi mladega iztirjenca je svežina in moralna strast, čeprav za moj osebni okus preveč uporablja dramatične vzvode. Ne maram kričeče umetnosti. Zdi se mi, da taka umetnost zmanjšuje lestvico izraznosti in osiromašuje film za možnost prikazovanja tistih problemov, ki jih lahko dojemamo samo v polovičnih tonih. V bogastvu takih poltonov, kot jih na primer ustvarja Branko Ivanda v svoji GRAVITACIJI, ALI FANTASTIČNI MLADOSTI BANČNEGA URADNIKA. To je povest o mlademu človeku, ki po zgledu svojega očeta dobi službo v banki. Seveda tukaj ni toliko važna stroka sama. Film vsebuje elemente dokumentarne študije kot tudi satire na okolje, vendar jih podreja vodilni ideji drame: procesu

umiranja mladosti, vraščanja v jalo vo životarjenje brez hrepenenja, v življenjsko šablono, varno resignacijo. GRAVITACIJA ni popolno delo, vendar gotovo pomeni zanimivo poglavje v jugoslovanskem »novem filmu«, kolikor seveda pod tem pojmom razumemo predvsem določen proces, ki sam kot takšen ne more biti merilo za kvaliteto. Razen tega pa se zdi, da prav jugoslovanski film — najmlajši v vrsti novih kinematografij — zaradi svoje raznovrstnosti in notranjih sporov opozarja, naj ne zlorabljam tega izraza, zakaj če ga uporabljamo v smislu vrednotenja, nam nevarno zastira resnične ideje in umetniške tokove v umetnosti. Stari film, novi film. Verjetno bi bil kot stari film klasificiran izredno lepi, poetični in pretresljivi film Jovana Živanovića NE OMENJAJTE VZROKA SMRTI, ki je znal izraziti z zgodovino srbskega mesteca — uničili so ga Nemci — vso okrutnost vojne, pa tudi veliko dostojanstvo človeške bolečine. Najbrž bi se ta film znašel na antipodih novega vala, ki ga predstavlja Dušan Makavejev s filmom NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE, delom, ki ga danes zelo slavijo. Ali so to res samo razlike v stilih? Alj pa tudi razlike v stališčih? NEDOLŽNOST ... je zares poseben film, neponovljiv v svoji obliki. Izhodiščna točka je v celoti prekopirani amaterski fabularni film, ki ga je o sebi posnel beograjski cirkuški atlet. Makavejev montira film s fragmenti starih filmskih tednikov iz časa fašistične »Nove Srbije«, pa tudi s sekvencami intervjujev, ki jih je imel z atletom in drugimi še živimi ustvarjalci prvotnega filma. (Zanimivo, da je bil to prvi zvočni srbski film.) Kot dokončni izdelek imamo pred sabo filmski kolaž z virtuozno izračunanimi efekti in številnimi pomeni. Mar se film igramo? Gotovo. Vendar ta igra draži zaradi jalovosti številnih psevdosmislov: političnih, zgodovinskih, splošnočloveških. Mogoče se motim, vendar v tem mnenju nisem osamljen. Ko se je predstava končala in je na oder pritekel stari atlet, ki se ganljivo ni zavedal svoje klavrnosti, so se veličastne ruševine amfiteatra stresle od žvižgov publike. Soglašal sem z njo, vendar nisem žvižgal. Outseiderji ne smejo žvižgati.

Zbigniew Klaczynski

Mladina, film in

Ponovno se odpira večno prisotno vprašanje primernosti filmov za otroke in mladino. To je problem, ki ga do danes nismo načenjali in na osnovi resnih znanstvenih raziskav tudi primerno reševali. Do sedaj so bila predvsem odločilna le mnenja posameznikov, ki so svoja stališča oblikovali na osnovi svojih izkušenj ob gledanju filmov v mladosti (v nekem drugem časovnem prostoru), ob svojih otrocih in učencih.

Njihovim hotenjem je pogosto botrovala tudi želja, da bi se naše življenje čim bolj osvobodilo vseh ovir in umetnih pregrad. Do sedaj smo vse reševali predvsem na posvetih; tu se je oblikoval odnos družbe do tega nadvse občutljivega problema. Resnejše znanstvene analize nam niso znane.

V prepričanju, da otrok vidi, kar razume, in da je prepovedan sad najslajši, smo se odločili za »eksperiment«, ki še traja (saj znanstvenega potrdila za pravilnost postopka še nimamo). Dovolili smo vsem, ki so izpolnili štiri leta in kupijo vstopnico, ogled prav vseh filmskih predstav. Edini usmerjalec je bila zvezna cenzura. Njena naloga je bila skrbeti, da se filmi, ki bi lahko kakorkoli slabo vplivali na mladega človeka, ne odkupijo za predvajanje v naši državi. S tem se je resnim ljubiteljem filma onemogočilo, da vidijo mnoge filme, ki jih štejemo med največje dosežke filmske umetnosti v svetu. Po svoji izpovedi predrzni in okrutni, rušilci okov tradicij in iskalci novih vrednot človekovega bivanja, so mnogi ustvarjalci sodobnega filma prav tisti, ki nas najbolj vznemirjajo in najbolj navdušujejo. Njihova dela, ki so hkrati najtežje dostopna tudi zrelemu gledalcu, so bila vrsto let na listi za našo državo prepovedanih filmov. Tako smo zadostili navidez vzgojnim zahtevam v škodo odraslega gledalca. Popolnoma razumljivo je bilo, da takšna situacija v reproduktivni kinematografiji ni mogla trajati večno, da so se škarje odprle in da smo prešli v drugo skrajnost. Tokrat nudimo najmlajšemu gledalcu filme, ki jih zaradi svoje psihofizične nedozorelosti ni sposoben dojeti. Čutimo potrebo po urejevanju obstoječega stanja in določanju nekih veljavnih regulatorjev, ki naj bi bili v skladu z načeli naše družbe. Pri določevanju regulatorjev pa problema ne moremo zreducirati na posamezne erotične prizore. Nasilje in groza, s katerima umetnik zelo pogosto upodobi svoja razmišljanja o današnjem času, o nas samih in o pomenu našega obstoja, imata v dramaturški zgradbi filma pogosto poseben pomen. Gledalec pa zaradi pomanj-

kanja življenjskih izkušenj ne bo sposoben dojeti pomena teh prizorov, razlagal si jih bo na svoj način. In čim manjša je razgledanost mladega človeka, tem večja je možnost, da sliko na platnu sprejme kot golo resničnost, in ne kot upodobljeno resničnost, ki zrcali umetnikov odnos do problema. Manjša pa je tudi možnost, da si gledalec sam v sebi ustvari podobo filma, da dobi do avtorjeve izpovedi odnos, ki bo izviral iz njega samega, iz njegovega čustvenega in miselnega sveta. Tako mlad gledalec, nesposoben, da bi dojel pomen filmskega prizora, da bi posamezne prizore miselno povezal, filma ne more doživeti niti razumeti. Film sprejema le vizualno. Mehanično sledi sličicam na platnu. Posamezni prizori mu ostanejo v spominu ali v podzavesti. Kolikor intenzivnejši je filmski prizor, kolikor večja je njegova umetniška vrednost, toliko trajnejša je podoba, ki se je spominja, ki ga preganja, katere si ne more in ne zna razložiti. To pa mlademu gledalcu prinaša nemir, nočne more, raztresenost. Film, ki naj bi jih prikazovali mladim, bi morali imeti vse lastnosti umetniškega dela. Vendar problemi, ki bi jih filmi načenjali, ne bi smeli preseirati življenjske izkušnje mladih več kot za stopnjo ali dve. Le tako mladini lahko s filmom odpiramo vrata v svet odraslih, le tako jih seznanjamo z življenjem okoli njih in jih nanj pripravljamo. In prav zato, ker film ni le razvedrilo, ampak tudi vzgojno sredstvo, ki učinkuje neposredno na oblikovanje mladega človeka, nam ne sme biti vseeno, na kakšen način in ob katerem času ga le-ta konsumira. Prav zaradi tega ne more biti izhodišče obravnave tega problema le posledica gledanja tega filma, njeni pozitivni in negativni vplivi, temveč kako urediti problem predvajanja filmov, da bo film našel pravo pot do mladega gledalca, da bomo odstranili slabe in povečali dobre vplive filma, ki na žalost ni vedno umetniško delo, temveč zelo pogosto kič. Naša naloga bi bila, da bi mladim gledalcem nudili kar največ možnosti, da bi ob gledanju filma razvijali kolikor mogoče popolno

filmsko doživetje in s tem bogatili svoj miselni in čustveni svet. Filmsko doživetje pa zavisi od sposobnosti povezo- vanja posameznih scen v zgodbo, od dojemanja motiva in njegovega pome- na za potek zgodbe in od razumevanja ideje filma.

Otrok pred 6. letom zapaža le predmete v filmu, jih redko povezuje med seboj in je nezmožen dojeti njih medsebojne odnose. Otrok v prvih letih šolanja dobi ob gledanju filma le vtis posa- meznih slik in epizod. Nemški filmski pedagog in psiholog Keilbacker to ob- dobjje podaljša kar tja do 13—14 let, v nekaterih primerih celo tja do 17. ozi- roma 18. leta. Za gledalca v tem sta- rostnem obdobju osebe in predmeti še nimajo določenega pomena. Šele za gle- dalca pri štirinajstih letih ženska ni več le ženska, mati ali hčerka. To je obdobje, ko začne določati tej ženski osebi starost, poklic, nacionalnost, va- žen postane videz in tudi psihološke lastnosti pri nekaterih gledalcih te sta- rosti že dobivajo svoj pomen. Vendar na tej stopnji gledalci preskočijo še večino dramaturških zapletov. Pred- vsem sledijo ravni črti dogajanj, ki pa imajo pri vsakem gledalcu svojo po- dobo. V tej starosti še vedno vsak gle- dalec vidi le svojo zgodbo. Šele sedem- najstletnik dojema dramaturško zgrad- bo filma, vendar še vedno ni sposoben priti do njenega jedra, četudi je že zmožen dojeti bistvo konflikta.

Šest let star otrok misli, da je film resničnost (rad se dotika TV zaslona ali platna v malih intimnih predvajal- nicah). Pozneje, ko se zave, da je film le posneta zgodba, pa misli (tako tudi mnogi neoblikovani odrasli gledalci), da je film zgodba, ki se je res zgodila. Šele štirinajst do šestnajstleten gleda- lec sprejema film kot mogočo resnič- nost. V tej starosti stopa v ospredje tudi pomen režiserja. Sedemnajstletnik pa se zave, da je film upodobljena res- ničnost, da je umetniško delo s svojim sporočilom.

Če torej želimo, da bo mladi gledalec ob filmu razvil svoje filmsko doživetje, mu moramo omogočiti, da bo stopil v svet filma prav tako postopoma kot v svet ostalih umetnosti. Literatura in gledališče imata svoje tradicije in čvr-

sto načrtano pot, po kateri vodimo mladega človeka od slikanice preko mladinskih povesti k romanu, od lut- kovnega gledališča, mladinskih iger, do klasične in moderne drame. Le pri predvajanju filmov ne poznamo po- stopnosti, še manj pa usmerjanja. Tako zaenkrat zavisi ogled posameznih fil- mov le od kontrole nekaterih staršev, ki so sposobni pri tem usmerjati svo- jega otroka. Celotna družba, pri tem mislimo na institucije in organizacije, ki bi jim bila to dolžnost, pa že nekaj let to prepuščajo stihiji. Poizkusi in prizadevanja posameznikov so bile kaplje v morje.

Zagovorniki prostega ogleda vseh fil- mov so gradili svojo obrambo pred- vsem na oporiščih:

1. otrok, ki ne bo gledal filma v kino dvorani, ga bo gledal doma pri televi- zorju, in
2. filmska vzgoja naj regulira vse mo- rebitne deformacije, ki lahko nastanejo pri otroku, pubertetniku in mladost- niku ob gledanju filmov.

Resda so z vstopom televizije v naše domove filmi, neprimerni mlajšim gle- dalcem, postali le-tem lažje dostopni. Raziskave na Švedskem in v Franciji kažejo, da so gledali mnoge neprimerne filme, ki jih televizija predvaja pozno v noč, trinajst in štirinajst let stari. Ta ugotovitev je posebno v Franciji spro- žila razpravo o sprostivni uredbe, ki velja za ogled filmov. Televizija v naših domovih je dejstvo, pred katerim ne moremo in tudi ne smemo zapirati oči. Vendar je vzdušje doma drugačno kot v kino dvorani in zaradi tega je dru- gačno tudi sprejemanje. V kino dvo- rani, ki je zatemnjena in kjer nekaj sto ljudi tiho, mirno in predano gleda film, je naša pozornost večja, občut- livost tanjša in vse naše misli in čust- va skoncentrirana na dogajanje na platnu. Na vse prizore, ki se prikazu- jejo na platnu, je treba reagirati takoj. To opravi v kino dvorani vsak gledalec sam zase, v sebi samem. Otroci pa gledajo televizijo v družinskem krogu (to je potrdila tudi anketa Sociološkega inštituta v Ljubljani), v razsvetljenem prostoru, v ambientu, kjer lahko po- stavljajo vprašanja, na katera tudi takoj dobijo odgovor. Vsak mlad gle-

dalec ima v takšnem okolju občutek varnosti in zato tudi scene groze, na- silja in erotike sprejme bolj lahkotno, v njem puščajo manjše zmede, dileme in more. Poleg tega tudi filmi, ki pre- segajo otrokove zmogljivosti sprejema- nja in razlaganja, postanejo nezani- mivi. Raje se lotijo drugega dela ali pa odidejo spat. Vzdušje v kinemato- grafu pa jih sili, da gledajo film do konca. Doživetje posameznih prizorov (nasilja, surovosti, groze, erotike) je zaradi tega močnejše. In zaradi že ome- njene nesposobnosti premladega gle- dalca, da bi te prizore med seboj po- vezal, jim dal svoj pomen in smisel v celotni zgradbi filma, ostanejo kot ne- kaj neprijetnega in morečega v otro- kovi psihi. Ker čustvo, ki se v teh pri- merih porodi v mladem gledalcu, ne dobi svoje razumske potrditve, postane nepotrebna psihična obremenitev, ki deluje celo na fizično počutje otrok. Tisti, ki mislijo, da filmska vzgoja lah- ko reši ta problem, se motijo. Filmska vzgoja ni zdravljenje, predvsem pa ni razlaga filmov, temveč predvsem pri- prava mladega gledalca na popolno do- življanje umetniškega filma, zrelo pre- sojo in kritično ocenjevanje. Prav za- radi tega tudi filmska vzgoja, kot vsi vzgojni procesi, pač zahteva postop- nost, ki omogoča, da mlad človek pravo- časno dozori v zrelega gledalca.

Potreben je nekdo, ki bo usmerjal otrokovo zanimanje za film in ga upo- rabil v splošne vzgojne namene. Vendar tega nekoga pri nas ni. So le določeni vzgojitelji, ki skrbno slede zanimanjem mladih in tem prilagajajo vso de- javnost. Če se sami zanimajo za film, znajo to izkoristiti v poučne in vzgojne namene. Če tega ni, se znajdejo mladi ob filmu in TV sami in sprejemajo pač vse, kar jim nudimo. In ker jim nu- dimo vse, ne le izbor, grabijo s polno žlico tisto, kar je zanje primerno in kar ni. S tem pa nastajajo določene deformacije v psihi mladih. O njih zvemo le iz posameznih primerov. To pa je premalo, da bi jih lahko sploš- šili. Drži pa, da si na področju filma že vrsto let dovoljujemo eksperiment, ki ga nihče ne nadzoruje in ne anali- zira. In vendar mora biti v vsaki družbi nekdo, ki je odgovoren tudi za to.

Mirjana Borčič

v prihodnjih številkah Ekрана bomo objavili tudi prispevke za tele osrednje teme

**Slovenski
film danes**

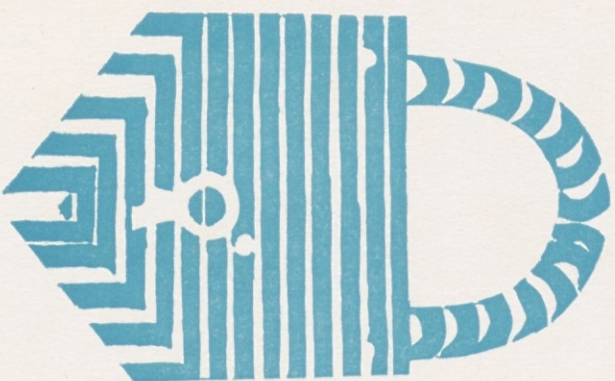
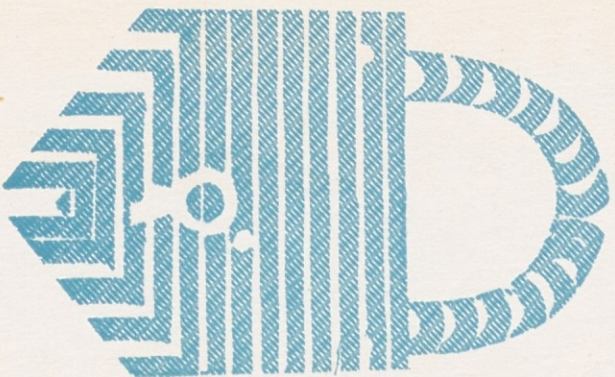
**Mala Pula
v Ljubljani**

**Katoliška
f i l m s k a
k r i t i k a**

**Televizija
v letu 1968**

es

7 ЕКРАНОМ





THE KIRANA