

ŠTEV. 90

EKRANA

AKHUSITAN



Il s'est levé de l'essence
sur tout le corps



EKRAN 68. Revija za film in televizijo. Izdaja Zveza kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. Na leto izide deset števil, dve dvojni. Ureja uredniški odbor: Žika Bogdanović, 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 501-3-230/1. Poštnina plačana v gotovini. Uprava prosvetni servis, Miklošičeva 7, Ljubljana. Ekran izhaja na formatu 20 × 24. Obseg enojne številke je štiri tiskovne pole, dvojne osem tiskovnih pol. Tiskan je na srednje finem offset papirju. Rokopisov ne vračamo. Metêr Franc Planinc. Tisk Učne delavnice Ljubljana, Bežigrad. Izdelava klišejev Tiskarna Jože Moškrič.

K A Z A L O

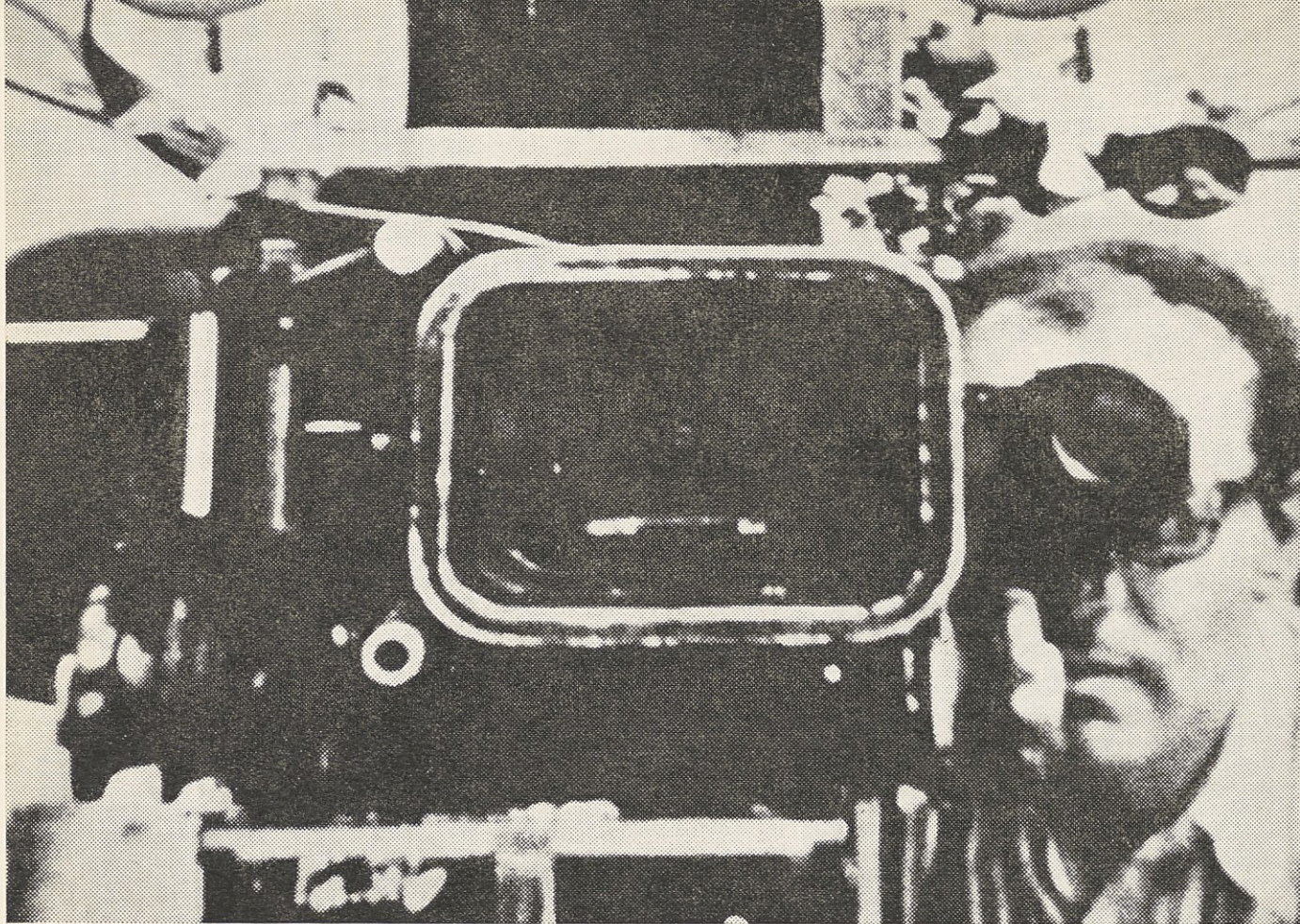
Monolog iz filma Daleč od Vietnama (Jean Luc Godard)	190
Dokumentarni film zadnjega desetletja (Rudolf Sremec)	192
Od dokumentarca do poezije, kratka zgodovina jugoslovanskega dokumentarnega filma (Ranko Munitić)	198
Zapiski o delu Krsta Škanata (Bogdan Tirnanić)	204
Biofilmografija Krsta Škanata	207
Kronistov dnevnik o Milenku Štrbcu (Slobodan Novaković)	210
Biofilmografija Milenka Štrbca	215
Stranski tir ostane, študija o Jožetu Pogačniku (Branko Šömen)	216
Biofilmografija Jožeta Pogačnika	219
Konstrukcija časa in prostora, študija o Dzigi Vertovu (Matjaž Zajec)	220
Biofilmografija Dzige Vertova	224
Industrija in umetnik (Boris Grabnar)	226
Črnobela filmska realnost, Beograd 68 (Branko Šömen)	228
Samomor neke kulture, Beograd 68 (Marjan Rožanc)	232

TELEOBJEKTIV

Cannes 1968 (Matjaž Zajec)	238
Beograjska filmska pomlad (Henning Harmssen)	238
Po film v Beograd (Miloš Fiala)	239
Kinoteka, Ljubljana: Charles Chaplin v kinoteki (Branko Šömen)	241
Poljski film v kinoteki (Miša Grčar)	242
Vodnik po revijah: Positif, Revue de cinéma — Paris (B. Š.)	245
Kosmorama — Kopenhagen (Miša Grčar)	245

KRITIKE

Breza (Rapa Šuklje)	246
Slepa ulica — Gangster, prostitutka in umetnik — kot celota sveta (Marjan Rožanc)	250
Bonnie in Clyde — film kot vzdrževanje kulta (Marjan Rožanc)	255
Sintetični humor (Boris Paš)	258



Slika in besedilo je iz filma DALEČ OD VIETNAMA

JAZ, JEAN LUC GODARD ALI

Če bi bil jaz takrat snemal za filmske novice, če bi bil snemal za televizijo v New Yorku ali San Franciscu, če bi bil sovjetski snemalec, bi bil to najbrž filmal.

Toda živim v Parizu. V Vietnamu nisem bil. Pred letom, letom in pol, sem hotel iti v Severni Vietnam. Pisal sem severnovietnamski delegaciji v Parizu in jih prosil za dovoljenje, da bi filmal pri njih. Čez sedem, osem mesecev mi je Hanoi odgovoril, skratka, izvedel sem, da dovoljenja ne dobim, ker zanje pač nisem človek, kako bi rekel, — ker sem pač človek z malo nejasnim svetovnim nazorom, tako da se ne morejo zanesti name. Najbrž so imeli prav. Da, niso se zmotili. To je bilo v času, ko sem hotel oditi, ker je bilo v Franciji težko delati filme. Hotel sem iti na Kubo, v Alžirijo ali vsaj v Jugoslavijo. Njihov NE pa mi je razodel, da moram vendar snemati v Parizu, če sem Parižan. Teda sem sklenil, da bom v vsakem filmu vseppek govoril o Vietnamu. No, pa recimo raje »vse« kakor »prek«.

**monolog
iz filma
Daleč
od
Vietnama**

Chris Marker in Alain Resnais sta me nato poprosila, da bi sodeloval pri tem filmu. Rekel sem: »O, seveda bom, saj idej ne manjka...« Ampak zdaj res ne vem, kako je s tem... Niso mi pustili, da bi bil šel filmat k njim, in po mojem so imeli prav, ker bi bil bolj v škodo kakor v korist... Ko sem vse to premislil, so se mi vse te naše številne ideje zazdele zlagano sočutne. Težko bi delal kaj takega, recimo govoril o bombah, če jih ne dobivam v glavo, da bi samo abstraktno govoril o njih. Potem sem mislil, da bi to prikazal s prispodobno. Pokazal bi golo žensko telo, ki je nekaj najbolj toplega in živega. Potem bi s flaubertovskimi prijemi pokazal, kaj kroglične bombe naredijo temu ženskemu telesu. Tako bi preprosto izrazil svojo misel. Obenem pa bi dosegel učinek v estetskem pogledu. Toda to se mi ni posrečilo. Bolje rečeno: to dvojje sem ločeval, tega se mi ni posrečilo združiti. Nisem dosegel, da bi se vsebina in oblika izrazili hkrati. To ni bilo dobro, kajti ta ideja ni bila znotraj vsebine, ni bila njen normalen izraz, kot je normalen izraz na primer koža, ki pokriva telo in je obenem njegov del, prav kakor srce.

Hotel sem govoriti tudi o zastrupljanju drevja in rek, hotel sem vse to prikazati, kajti ljudje se ne borimo z orožjem v roki, kadar smo daleč, pa naj še tako govorimo, da nam krvavi srce. Krvavi nam, da, toda ta kri ni v ničemer podobna krvi kakršnegakoli ranjenca. Hočem reči, da nas mora biti zaradi tega našega odnosa sram, kakor tedaj, ko podpisujemo mirovne deklaracije. Zato je edino, kar lahko naredimo... film. Tudi jaz. In najboljše, kar lahko storim za Vietnam, je po mojem to, da Vietnam ne skušam zaliti z nekakšnim velikodušnim sočutjem, ki je nujno malo narejeno, ampak da, nasprotno, Vietnamu pustim, da preplavi mene... Zavedam se, koliko Vietnam pomeni v našem življenju vsak dan in povsod. Zavedam se, da Vietnam ni en sam, da je še Afrika in vsa Južna Amerika. Da je treba Vietname — kakor pravi Che Guevara: 'Ustvarimo še dva ali tri Vietname!' — ustvarjati v nas samih. Če si v Gvineji, — proti Portugalcem. Če si v Chicagu, — za črnce. Če si v Južni Ameriki, — za Latinsko Ameriko, ki je popolnoma kolonializirana. Nekdaj sta jo kolonizirala španska in francoska kultura, danes jo ameriško gospodarstvo.

V Franciji so bile na primer letos ali lani velike stavke v tovarni Rhodiaceta v Besançonu ali Saint Lazairu. Te reči so globoko povezane z Vietnamom. Za delavca tovarne Rhodiaceta je severnovietnamski boj nauk za njegov boj v sindikatu. Iz tega boja lahko povzame pravila za svoje bitke. Kajti če je v njegovi tovarni preoster delovni ritem, da ne more več ne živeti ne spati ne misliti ne brati, je pravzaprav le še nižji človek, nižji produkt, in mora se čutiti izkoriščenega.

Jaz sem cineast, snemam v Franciji, pa sem popolnoma odrezan od velikega dela prebivalstva, zlasti od delavskega razreda, in moj boj, boj proti ameriški kinematografiji, proti ekonomskemu in estetskemu imperializmu ameriške kinematografije, ki je okužil svetovno kinematografijo, je vendar podoben boju teh delavcev. Toda delavci ne hodijo gledat mojih filmov. Med menoj in delavcem je enako velik prepad kakor med menoj in Vietnamom, ali kakor med njim in Vietnamom. Eden za drugega se zanimamo le iz nekakšne dobrohotnosti, ki pa se ne ujema z resničnostjo. Ne poznavam se, ker sva vsak v svojem zaporu, jaz v kulturnem, delavec Rhodiacete pa v ekonomskem zaporu.

Vietnam je danes bolj splošen simbol kakor druga odporniška gibanja, zato je treba nenehno govoriti o njem. O tem govori Breton v enem izmed svojih prvih manifestov takole: »Verujem v absolutno pozitivnost vsega, kar se spontano dogaja v nas takrat, ko nismo pripravljeni sprejemati. Motivom, ki usmerjajo v prizadevanja za vsestransko blaginjo, navdihujočim dolgotrajno revolucionarno potrpežljivost, se sicer odkrijem, vendar ob njih ne bom zapiral ušes kriku, ki se nam vsak hip trga zaradi grozljivega nesorazmerja med pridobljenim in izgubljenim, med naklonjenim in pretrpljenim.« Dve mesti v tem besedilu sta podčrtani: »dolgotrajna revolucionarna potrpežljivost« in »krik«.

Mi, ki tu v Franciji nismo sredi revolucije, moramo zato kričati tem glasneje. Drugi morda lahko kričijo manj. Régis Debray ne kriči. Che Guevara tudi ne. To so revolucionarji. Mi pa, ki to ne moremo biti več, ali pa še nismo, moramo ta krik slišati in čim pogosteje pošiljati naprej.



Veliko elementov v življenju današnjega dokumentarnega filma na svetu dokazuje, da je ta filmska zvrst kljub nekaterim zloveščim napovedim še vedno živa, militanta, prodorna, še vedno fleksibilna, hitra, in celo hitrejši znak sprememb v okvirih narodov, družb, sveta nasploh, posameznika posebej, znak sprememb v duhu, v valorizaciji estetskih komponent; tega vse bolj tesnega sveta z vsemi elementi neke skoraj mutacijske periode, z elementi množičnih, patoloških utripanj, kjer se splošno in individualno, posameznik in družba vse bolj zaletavajo drug v drugega, iščeč ravnotežje, ki se zdi, kakor da se vse bolj odmika.

Dokumentarni film zadnjega desetletja



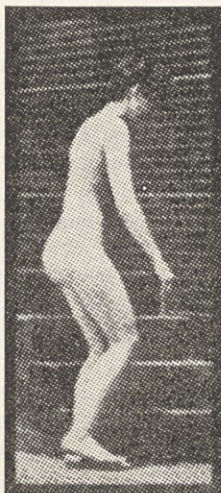
In vse bolj je prisoten ta svetovni opus dokumentarnega filma; za razliko od prejšnjega obdobja pred drugo svetovno vojno je z množičnimi komunikacijami in s številnimi specializiranimi festivali vsako leto konstantno prisoten v enoletni svetovni žetvi. Da bi dobili vsaj približno točno sliko, je dovolj spremljati nekoliko filmskih festivalov (Oberhausen, Mannheim, Tours, Leipzig). Ta slika nam radikalno odkriva ne samo dandanašnji svet, ampak tudi množico avtorjev, množico avtorskih prijemov, kjer se o Griersonu in Flahertyju kot o dveh najmočnejših nekdanjih komponentah dokumentarističnega prijema — lahko govori samo kot o spoštovani zgodovinski, muzejski vrednosti, kot o orožju, ki ga ta svet nikakor ne more več uporabiti. Raste pa nasprotno ugled Dzige Vertova, kajti v njegovih delih je moč najti veliko korenin današnjih dokumentarističnih ekspresij. Vendar tu ni samo razlika med »Driftersom« in »Sajastim obrazom« na eni strani in filmom Noč in megla na drugi strani, torej razlika v tematskem naboju — to je tudi razlika v radikalni stratifikaciji izhodiščnih pozicij. Tako je tudi razlika med filmom Napalm Dona Lenzerja in filmom Sicilija z močnim srcem Mingoziija na eni strani ter romantiko Pesmi Ceylona takšna, kakršna je razlika med leporečno prozo Turgenjeva in novo antiromansko prozo modernih avtorjev à la Robbe-Grillet.

Ta dokumentarni polivalentni habitus niha prenašajoč nestalno težišče — v času in prostoru — iz ene kinematografije v drugo in tako učvrščuje bodoči univerzalni tematsko jezikovni skupni imenovalac neke filmske in televizijske skupnosti. Težišče se zaenkrat premika v predelih francoske, poljske, madžarske, čehoslovaške, jugoslovanske, italijanske pa še brazilske (Cinema novo), ameriške (svobodni vzhodnjaki), kanadske (delno okoli NFB) dokumentaristike, in sicer v obliki, ki se odločno oddaljuje od mlačnega objektivizma in prosvetiteljskega griersonovskega sociologizma zato, da bi se ujela med metodami filma resnice in televizijske direktnosti. In to v želji, da bi razbili različne zidove: zid, ki je delil avtorja od dogajanja, kjer je svet gledan kot pod mikroskopom mask ali infuzorij (kakor Painlevé); zid, ki je nastal iz pojmovanja, da je umetnost izoliran fenomen, s katerim se meščanska družba kiti zavoljo slabe vesti; tretji zid, ki je nastal iz poenostavljanja odnosa med umetnino in tistim, ki umetnino sprejema, kjer je svet umetniškega dela razumljen kot dokončen, izoliran, hermetičen, monovalenten fenomen, kateremu ni moč nič odvzeti niti dodati, nič več dograjevati z dvosmiselnostjo, z lastnim odpiranjem in gledalčevo asimilacijo.

Toda proces je privedel do obsežnega diapazona, kjer se sprejemalec včasih težko znajde, kakor na primer v filmu Stana Vanderbecka *Science fiction*, lažje in povsem lagodno pa se počuti ob Škanatovem filmu *Vojak*, voljno! Med hermetizmom in odprtjo, lahko dostopno knjigo je mogoče odkriti desetine variant, ki kažejo procese zelo živih interakcij v oblikovnem smislu: spominjajo na močno gravitacijsko polje televizije na eni strani, na drugi pa na izpopolnjevanje snemateljskih tehnik: pojav magnetofona, lahke kamere, kravatnega mikrofona, zelo občutljivih trakov; opozarja na desetine visokih šol, ki na področju dokumentarnega filma vsako leto vzgojijo veliko število novih avtorjev. Z enakim tempom prihaja na to področje tudi na desetine avtorjev novih kinematografij, kajti pojav novih kinematografij pomembno označuje povojni svetovni film.

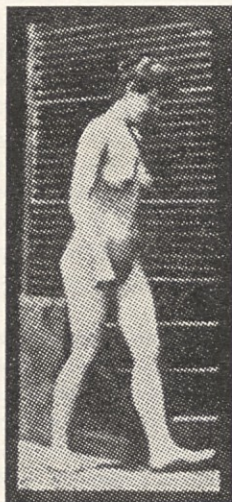
Komunikacijska lahkotnost, ki jo omogočajo številni festivali in televizija, je odprla vrata nemotenim, hitrim in učinkovitim vplivom, tako da o kaki bistveni zapoznelosti sploh ni mogoče govoriti, če se ne bodo pojavile ovire, ne državne, ampak idejno-administrativne ali birokratske meje; tako se vtisi kaj hitro prelivajo iz ene kinematografije v drugo. Na aktualnem področju v kontekstu svetovnih dogodkov, v vseh pojavih globljeja in trajnejšega pomena, kot so: pomladitev družbe, do histerije pritirana seksualna svobodnost, nekoeksistentni svet, pojav odkritih imperialističnih apetitov na subtilnejše elemente duhovnega in fizičnega zaslužnjevanja, zaradi »razdrobljenega« dela razdrobljen človek — v vseh teh obrobnejših in konstantnejših pojavih najde današnji dokumentarni film svoje ustvarjalne impulze. Vendar prav tako tudi živi v ritmu takega sveta, ki je poln efemernih herojev pop-glasbe, pop-zabave in totalno brezmejnega in neosmišljenega prostega časa. Prosti čas postaja izvir podkulture, postaja civilizirano barbarstvo. Mar ni portret neke Mimi Garner (v ameriškem dokumentarnem filmu 12-12-42 režiserke Carmen d'Avino) portret dela mlade generacije — pa ne samo ameriške — ko ta blaženo topoglava deklira s sladkim nasmehom izreka svoje popolnoma nepravilno znanje o najosnovnejših političnih in družbenih pojavih v svoji domovini in v svetu, kajti drogirana je z oglašujočim pritiskom množičnih medijev, ki so v rokah trgovcev. Trgovcev, kakršen je tisti urednik (Hugh Heffner) časopisa *Play Boy*, prikazan v filmu *The Most*, ki hladnokrvno, kot da je to samo po sebi razumljivo, napaja svoje bralce s seksualnimi temami kot edinim mogočim načinom, da bi dostojno preživeli življenje. Toda ta mini — hedonizem, ki uspešno ustvarja okus za monoseksualne odnose, ni edini znani sistem za zabijanje prostega časa. Povedati je treba, da je ta kanadski film Richarda Ballatina in Gordana Schepparda sijajno posnet in montiran, da je razgalil in tudi v razkošni razsvetljavi predstavil duhovni horizont imenovanega urednika. Vendar pa je to film moralnega obračunavanja in ne tropizma, kakor sta v vseh pomembnejših dokumentarcih povojnega obdobja avtorjeva ideja in misel jasno obeleženi z moralnimi dilemami, le s to razliko, da je iz takšnih filmov povsem izginil vulgarni, direktni prosvetiteljski kazalec. Vendar je nekaj drugega bolj bistveno.

Okoli novega vzora se hitro in v zelo kratkem času nabere na desetine epigonov, med njimi se nekateri povzpno celo v bližino vzora. Taki vzori so bili Resnaisova *Noč in megla*, Haanstrovo *Steklo*, Bossakov *Requiem za 5 000 000*; avtorji se zbirajo okoli Leacocka, Roucha, Markerja, Mingozzija, Polanskega in Lenice, okoli Mekasa in Braulta. V brazdi vzornikov se pojavi De Antonio (*Dnevni red*) ali Jean Herman (*Actua-Tilt*) in Strobel-



Tichawski (Notabene-Mezzogiorno) in Mayssles (The Showman), opazimo pa tudi takšne, ki se vežejo na Ivensa in celo na Griersona. In v ogromni večini so vse to posneli odlični snemalci. Vendar je to fronta spopadov estetskih kategorij filma s tistimi še ne definiranimi na televiziji.

Tukaj, v tem spopadu dveh množičnih medijev, ali bolje rečeno, na velikem difuznem in nedefiniranem področju skupnega delovanja in skupnih ciljev so se zapletli in zamešali oblikovni elementi filma in televizije, dokumentarnega filma in direkta. Načeta je avtonomija dokumentarnega filma kot takega, v njegovem fenomenološkem statusu; in tako je bilo v oceni oberhausenske vélike žirije slišati o vzajemnem vplivu filma in televizije, pa tudi o tem, da se televizijske metode nekritično prenašajo na film. Ocena torej, ki



opozarja na avtonomijo filma kot sredstva, ki je namenjeno za veliko platno.

Ta članek se ne namerava ukvarjati s problematiko teh odnosov, s problematiko avtonomije vsakega medija, kajti tu vlada prevelika zmeda. Mogoče pa je odkriti samo nekatere elemente, ki govore o razdelilnici, tako rekoč o razvodnici. Se ti elementi nanašajo na dramaturgijo, kompozicijo, montažo, režijo, snemateljsko delo, scenografijo ali na glasbo? Očitno je, da nastopajo vsi ti elementi, ponekod v večji, ponekod v manjši meri. Ali pa je veliko platno pred gledalcem samo konvencija, ne pa estetski postulat? Če je konvencija, potem televizijski sprejemnik ni nič drugega kot individualni kinematograf in je za večje število gledalcev samo zavoljo tehničnih razlogov potreben večji zaslon!

Menim, da bi bile takšne dileme dokaj poceni. Starih oblik ni več mogoče neokrnjeno ohraniti in samo dokaz vitalnosti in rešiteljske moči adaptacije je dejstvo, da je dokumentarni film sprejel nekatere televizijske oblike. In s tem je »film-resnica«, ki ni samo tehnološka novost (zavoljo primernih kamer, magnetofona, mikrofona), ampak tudi korak k demokratizaciji umetnosti, k »odprtemu« umetniškemu delu, odprtemu za ozmozo, za tesnejšo komunikacijo z gledalcem, samo dokaz o pritisku televizije, ki se z enim svojih bistvenih delov pretvarja v dialog: delo — sprejemalec. V neki svoji skrajnosti je na primer Zaninovičev film Šele pozneje sem začel rasti izrazito televizijsko delo, medtem ko je Braultov film Za podaljšanje sveta, čeprav je delan po metodi mikrofonske avtentičnosti, vendarle »filmski« film. Ta film je v nekem smislu »odprt«, ker je v polni meri odprl elemente življenja: gibanje v smeri prevladovanja statičnega, osvajanje naslednje etape življenja in s tem potrjevanje humanega, ki predstavlja nenehno izmikanje oblasti narave. K temu pa še polna avtentičnost človeškega gibanja, mimike, besede, tako da tudi gledalec pronikne v to življenje in da ima možnost opredeliti se: lahko izbere ta

ali oni izsek v kadru in ga preučuje, kajti kadra režiserjeva roka ni strogo usmerila, zato je lahko kader, s tem pa tudi film — »odprt«. Čeprav je izginil tisti četrti nevidni zid scene med gledalcem in predstavo, je to vendarle »predstava« življenja skoraj v svoji bočni projekciji, medtem ko je projekcija filma Šele pozneje sem začel rasti naravnost en face, pa ne samo zavoljo tega, ker gledamo osebe en face, medtem ko nam direktno govorijo. Očitno je, da je filmski način subtiliziranja raznih črno-belih tonalit (zaenkrat še ne govorimo o barvi) na televizijskem platnu dokončno izgubljen v nesrečni sivini. Tako v prvi, splošni, kakor tudi v globinski dimenziji izniansirani kader (izniansiran ne samo zaradi plastične igre, ampak tudi zaradi dramaturških zahtev) — posnet za normalni filmski trak — na TV zaslonu povsem izgubi tisto plastično-dramaturško intenzivnost. Upoštevajoč, da je to še vedno tehnična pomanjkljivost televizije, ne moremo govoriti o definitivnih estetskih kategorijah. Tudi ni mogoče govoriti o definitivni obliki malega zaslona, ker se v bodočnosti lahko poveča, in tako niti ta majhen okvir televizijskega zaslona ni definitivna pogojna kategorija televizijske estetičnosti.

Vprav to stanje nedefiniranosti na široki stični črti med filmom in televizijo je takšnega značaja, da vsaj za zdaj ni mogoče napraviti nikakršnih veljavnih zaključkov dokončne vrednosti, marveč to stanje prelivanja, odsotnost močnejše kritičnosti v izbiri sredstev označuje današnji čas interakcij televizije in dokumentarnega filma. Pri tem ne upoštevam dejstva, o katerem ne razpravljamo, dejstva namreč, da je televizija v znatni meri pripomogla k difuziji dokumentarnega filma.

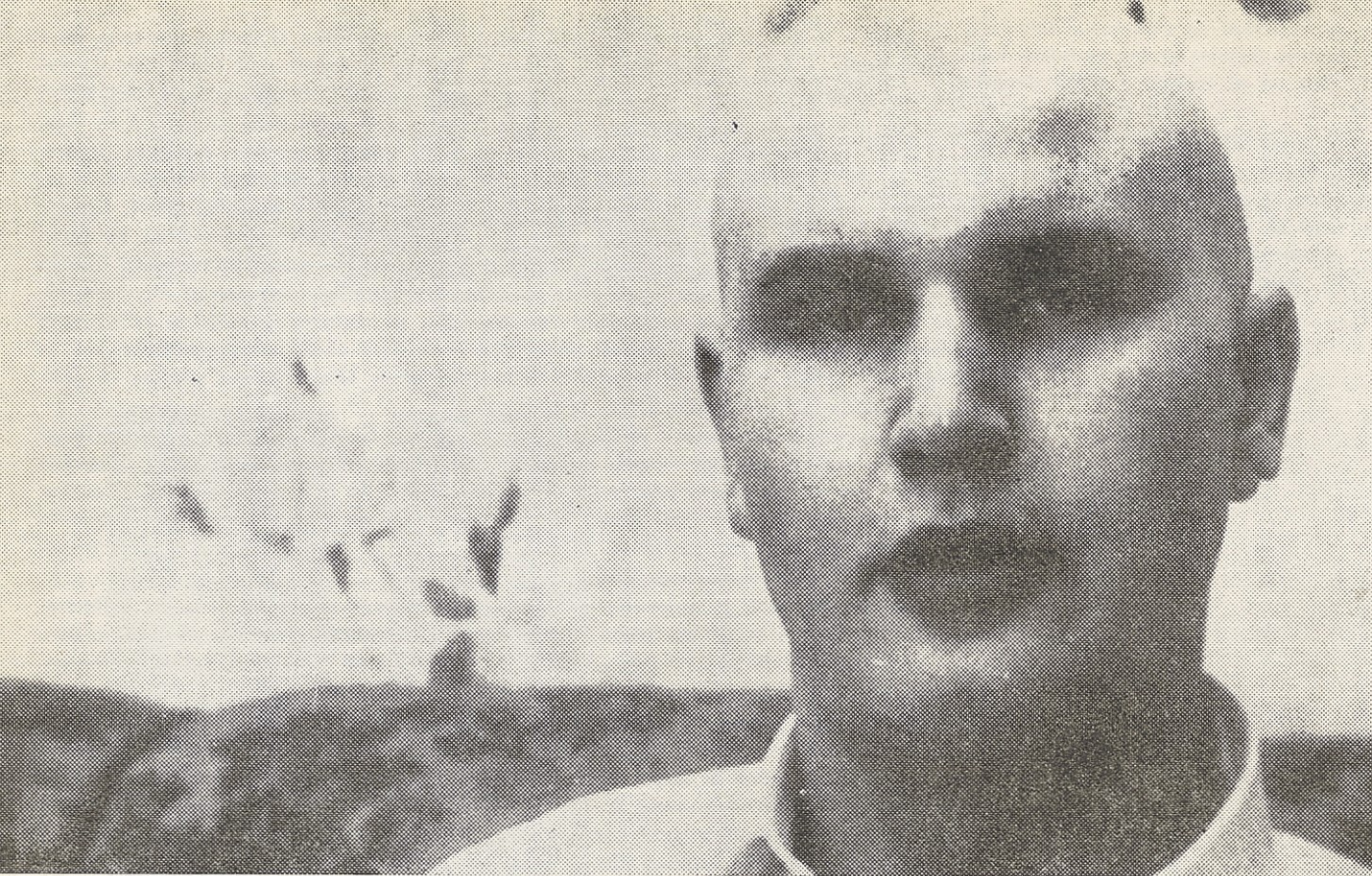
V zadnjih desetih letih je najprodornejši sistem oblikovnih elementov vezan s »filmom-resnico«. Vezan je z Dzigo Vertovom, s tem strastnim cineastom, tako v idejnem naporu kot v montažni evforiji in v iskanju sredstev, da bi se dokopali do spontanosti avtentičnega. In vprav na liniji te spontanosti in avtentičnosti so nastali dvosmisli, kajti možnost manipuliranja z »avtentičnim«, ki pa ni vedno ključ za resnico, je večkrat pripeljala do grmadenja avtentičnih podatkov, ki bi lahko povsem spačili resnico, resnico napredka in humanosti. In če Jean Rouch in Edgar Morin v svojem filmu Kronika nekega poletja v vrsti razgovorov z različnimi osebami iz Pariza rišeta stanje ravnanja, občutenja in sanj v tistem odločilnem trenutku pred koncem alžirske vojne — potem sta bila v montaži, v tem krucialnem trenutku vsakega filma, še posebej »filma-resnice«, poštena; iz posameznih mišljenj, ki so bila identična z njunimi, nista naredila sebi ustrezajoče slike, slike, podobne svoji lastni resnici, ampak sta, razvijajoč pahljačo mišljenj, opozorila na nesmisel, na pogost politični analfabetizem in hkrati tudi na odgovore koeksistentnega realističnega racionalnega tipa.

Iz teh odgovorov, ki so sicer avtentični, hkrati pa se skladajo z mišljenjem avtorjev, sta očitno mogla izvleči neko izmanipulirano »resnico« in prav to dejstvo je razlog, da takšne nevarnosti ogrožajo ves sistem direkta, govorjenja lastnega mišljenja v mikrofonski. Poleg tega pa vztrajanje pri nepomembnih detajlih ali pri eksotičnih okraskih prav tako vzbuja dvom v vsesplošno pomembnost takšnih metod. Čeprav je bilo pri montaži odvrženega precej materiala, je osnovna resnica Škanatovega filma Vojak, voljno! ostala nedotaknjena. Vsi smo priče, da je resnica prav takšna, da se kup ljudi umika, ker se ne znajdejo v novih pogojih samoupravljanja.

Ni mogoče, da bi se seznanili z vsem materialom televizijskega filma, posnetega med procesom McCarthyja proti ameriški vojski, ki je bila obtožena, da je infiltrirana s komunističnimi agenti. Sami smo videli ameriški film Dnevni red režiserjev Emila de Antonia in Daniela Talbota, ki sta montirala film iz televizijskega materiala. Ne glede na bleščečo zgovornost advokata ameriške armade (to se je dogajalo leta 1954!) Josepha Lindena Welcha, je prvotni material, dolg 198 ur, zreduciran samo na 97 minut; tako je mračna podoba Mc Carthyja, ene izmed najbolj črnih osebnosti v zgodovini ameriškega naroda, podana v vsej svoji grozoti, avtorja sta lovila ne samo obrambo, ampak tudi sladke, porogljive in satirične tirade vedno ironično smehljajočega se Mc Carthyja. Povsem verjetno je, da bi lahko vsak posamezni zagovornik zloдея napravil iz tega materiala sijajen plodoaje ne samo zoper komunizem, ampak tudi zoper kakršnokoli svobodo.

Ulrich Schamoni in Michel Lentz sta s filmom Plešasti pevec poskušala opozoriti na zlorabo metode filma-resnice: tu je govora o nekem Wilfriedu S., ki doživlja nezgode samo zato, ker je plešast kot biljardna krogla, čeprav ima komaj 25 let; poskuša se v družbi uveljaviti, toda zaman. Iz celotnega konteksta (njegov govor v mikrofonski, izjave drugih, njegovih





KRONIKA PLEŠASTEGA PEVCA WILFRIEDA S., režija Ulrich Schamoni in Michel Leutz. Zahodna Nemčija 1967

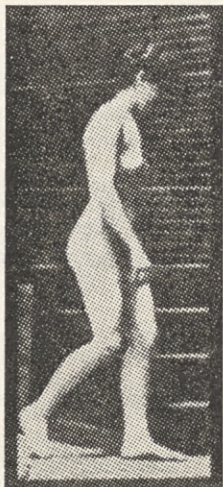
znancev) dobimo vtis, kot da gre za realnega človeka in za realne dogodke. Toda vse to ni res, to potrjujejo tudi avtorja filma, kajti vse je nastavljeno, aranžirano in, seveda, Wilfried S. sploh ne eksistira, itd. V tem primeru ne gre za igrani film, ampak prav za lažen, lažno interpretiran, izmišljen primer. Film je grajen s popolnoma isto metodo kot film o pevcu Paulu Anki Osamljeni deček kanadskega režiserja Romana Kroitorja; iz tega lahko sklepamo, da je mogoče z istimi sredstvi, vulgariziranimi in modnimi, govoriti enkrat o avtentičnih in celo resničnih dogodkih, drugič pa o skonstruirani laži.

Struktura dokumentarca se je menjala ne samo pod vplivom televizije, ampak tudi pod vplivom igranega filma na eni strani in vseh pojavov v katerikoli zvrsti umetnosti na drugi strani. Odtod ta sedanja tako velikokrat porušena smer kazalnega pripovedovanja, ko dobivajo filmi oznake skoraj histerične montažne evforije, kot na primer v Vanderbeckovih filmih (kader dveh, treh faličnih simbolov in tako skozi ves film), do montažnih blokov mozaičnega tipa, kjer šele v seštevku kadrov pridemo do nekega pojma nekakšnega reda, ne pa v verižnem dotikanju kadrov, ki naj bi zaporedno prenašali del pripovedi ali smisla. Takšni so na primer ameriški film Divje oko Bena Maddowa in Stricka, nato Novi angeli italijanskega režiserja Uga Gregorettija, francoski film Actua-Tilt Jeana Hermana; grajeni so v razsuti strukturi, kjer kader nič ne prevzame od prejšnjega kadra, pač pa se moramo odmakniti kakor od slike, da bi lahko dobili neki splošni pojem; gre namreč za splošne pojme, ne za vrednotenje detajlov.

Celoten dokumentaristični napad (poljski, čehoslovaški, madžarski) na prisotne metode odtujevanja človeka tudi v birokratiziranem socializmu je zgrajen prav tako z metodami filma-resnice (Škanata, Dorđević, Slijepčević, Jan Špáta in drugi), z mešanico starih in novih formul dokumentarca (Špátin Respice finem, Makarczynski Življenje je lepo, Brynych Mesto) ali pa s posebno obliko, ki koketira z nadrealizmom in s prizori absurda (Jeračkov in Schmitdov film Dvojica z omaro in Polanskega film Sesalci). Vendar so ti zadnji že kratki igrani filmi, žanr, ki se je po vojni nepričakovano in razkošno razvil.

Prav tukaj pa se začne dilema okoli tako imenovane »čistosti« posameznih žanrov, kajti očitno je, da se današnji čas močno nagiba k prelivanju ene strukture v drugo. Najboljši primer za to je film Richarda Leacocka Srečen materinski dan, gospa Fisher o ameriški družini, ki je k petim otrokom naenkrat dobila še petorčke. Nekatere prizore je Leacock inavguriral in zaranžiral (prizore nakupovanja v magazinu ali prizore, ko se žena z odborniki pogovarja o slavlju, prirejenem njej v čast) in vendar ne moremo reči, da so ti prizori »igrani«, ker prav nič ne skačejo iz konteksta. Prav tako je aranžiran prizor razgovora kovača in njegovega sina v Braultovem filmu Za podaljšanje sveta s tem, da je »igralcema« povedano, o čem naj bi govorila. In govorila sta, kajti to je téma (o Indijancih, praprebivalcih tega kraja na nekem otoku na reki Svetega Lovrenca), o kateri bi lahko govorili veliko in z mnogimi dokazi. Dilema o aranžiranju v dokumentarnem filmu, strah pred »igranimi« prizori je s tem dobil svojo realno rešitev: aranžirati je dovoljeno samo tiste elemente, ki so sestavni del življenja, mišljenja in običajev skupine ali posameznika, pa se med seboj stapljajo in bogatijo celoto.

Bogastvo oblik, tematske aktualnosti, skrb za človečnost, moralno opredeljevanje še danes govore o vitalnosti filmske zvrsti, ki jo imenujemo dokumentarec. Ta zvrst lahko sicer spremeni ime, vendar bo interes ustvarjalcev, da bi v izobilju neposredne avtentičnosti z montažo našli življenjsko resnico, trajen, kajti film se obrača k življenju kot k izviru ustvarjalnih impulzov. Zato je zaman poziv nemškega kritika in zgodovinarja Enna Patalasa (Filmska kultura, 57—58 Konec kratkometražnega filma), da bi se avtorji oklenili igranega filma, da je dokumentarec na pragu izumrtja. Teža komercialnega elementa v bistvu pači vsak konstantnejši prodor in življenje napredno-militantnega filma, ta pritisk pa je mnogo manjši v dokumentarnem filmu. Nadalje, ni poudarek samo na »kratkometražnem«, in tu niti ni treba vztrajati, kajti to je lahko tudi srednjemetražni ali dolgometražni dokumentarec. Poudarek je na »dokumentarnem« kot na pogojnem opozitu do filma fikcije, kakršnekoli že, realistične ali irealistične. In prav ta dokumentarizem je fenomen, ki vedno lahko zanima ustvarjalce, ki so že po definiciji vezani na raziskovanje sprememb. Spremembe, traume pa se nahajajo v izvorni, surovi obliki povsod okoli nas. Duh radovednosti in osvajanja, ki je prav tako po definiciji lasten ustvarjanju, ne more slepo mimo, ampak bo iz kaosa povzdignil neki trenutek. In ni potrebna fikcija, da bi se ta trenutek oblikoval, kajti vrelo življenja in utrip sprememb sta tukaj, v dosegu, in lahko sta celo odkritelja resnice. In umetniške resnice.



X

Od dokumentarca do poezije

Kratka zgodovina jugoslovan

Dokumentarec je najstarejše dete kinematografije, ki se je razvila po osvoboditvi v novi Jugoslaviji. Prvi med sadovi, ki so postopoma rasli in se razvijali v preteklih desetih letih in prvi stik družbe z medijem oživiljene slike.

Drugače tudi ni moglo biti: preden je dozorela do stopnje estetskega posrednika med umetnikom in njegovo poetsko vizijo, je filmska kamera pričela svojo aktivnost kot vedoželjni in strastni razpisovalec vseh skokov in struj prerojene stvarnosti, polne zanosa in soočene z brezštevilnimi problemi, ki jih je bilo treba rešiti. Tako se je nadaljevala tradicija filmskega snemanja, začeta med vojno z redkimi kamerami in redkimi snemalci, ki so tu in tam beležili zgodovinske drame: revolucionarna vloga tega specifičnega medija se je nadaljevala tudi v letih neposredno po končani vojni.

Počasi, a zanesljivo je dokumentarni film oblikoval svojo umetniško evolucijo: prerasel informacijo in se približal poetskemu dokumentu, našel moči in možnosti, da se je iz reprodukcije spremenil v specifično kreacijo stvarnosti. Pojavili so se prvi avtorji, prve stvaritve, ki so položili temelje umetniškemu dokumentarcu.

Razvoj je potekal leta, celo desetletja: na določeni stopnji so se umetniki začeli spontano povezovati v vse večje skupine s posebnimi ustvarjalnimi usmeritvami, nastale so stilske tematske celote, v katerih je bilo mogoče videti vrednost novih filmskih šol.

In neprestano nova, sveža imena . . .

Anticipacije 1945-1948

Prva dela mlade kinematografije hranijo še danes neke vrednosti kljub začetništvu, ki je v njih opazno. To je bilo predvsem naivno in čisto veselje zabeležiti s kamero vse čvrstjše korake časa, ki je nastopil. Kljub pomanjkanju izkušenj je v teh letih vzniknila generacija veteranov, skupina cineastov, še brez individualne avtorske fiziognomije, ki pa so vendarle s svojim marljivim delom položili temelje nacionalne filmske industrije.

Omenimo jih vsaj na kratko.

V Avala filmu: Mika Popović in Mihajlo Ivanjickov (**Nova zemlja**), Nikola Popović (**Beograd**), Radoš Novaković (**Koraki svobode**), Žika Mitrović (**Nove zmage**), Nikola Rajić (**Otroci naroda**), Žorž Skrigin (**Na poti miru in napredka**), Milenko Štrbac (**Niso se izneverili domovini**), Joca Živanović (**Prvi poleti**), Žika Čukulić (**Delovni ljudje na oddihu**), Brana Čelović (**Premog in ljudje**) . . .

V Bosna filmu: Branko Majer (**Novi temelji**), Žika Ristić (**Odgovor ljudstva**), Pjer Majhrovski (**1. maj 1949**) . . .

V Centralnem studiju filmskih novosti: Vladan Slijepčević (**Bodi previden**), Oto Deneš (**Kdo je kriv**) . . .

V Jadran filmu: Branko Marjanović (**Istra**), Gavrin in Hlavaty (**Gorjača**), Šime Šimatović (**Parada zmage**), Milan Katić (**Na volitve**), Rudolf Sremec (**Koraljarji in spužvarji**), Fedor

skega dokumentarnega filma

Hanžeković (*Nova mladost*), Krešo Golik (*Avtocesta bretstva in enotnosti*), Obrad Gluščević (*Dve delovni zmagi zagrebških frontovcev*), Branko Belan (*Tunolovci*) ...

V Triglav filmu: Metod Badjura (*Triglav pozimi*), Dušan Povh (*Maščujmo in kaznujmo*), France Štiglic (*Mladina gradi*), France Kosmač (*Najboljši so zmagali*), Mirko Grobler (*Tujega nočemo, svojega ne damo*), Jane Kavčič (*Bodoči čuvarji neba*) ...

Avtorji 1949-1950

Za naslednje obdobje v razvoju jugoslovanskega dokumentarca je značilno postopno poudarjanje individualnih avtorskih osebnosti: posamezni režiserji ustvarjajo dela z močnim pečatom svojega temperamenta in pričajo o vse bolj izraziti intimni orientaciji v obdelavi gradiva. Tako se brezoblična celota domačega dokumentarnega filma ustvarjalno razčlenjuje na specifične opuse in izvirno posega v filmski medij.

V Beogradu se je prvi uveljavil Puriša Đorđević z duhovito reportažo *Jugoslavija maja 1949*, ki že napoveduje njegov specifični poetski kolaž iz kasnejšega obdobja. Milenko Štrbac (*Veriga je pretrgana, V srcu Kosmeta*) razvija ekspresivni vizualni izraz, kateremu vseeno ne manjkajo enotne lirske nianse: njegov svet istočasno grob in prefinjen najpopolnejše priča o tistem trenutku v preokretnici časa, ko je začel dokumentaristični posnetek izžarevati svojo humano in ne samo informativno vsebino. Krsto Škanata (*V senci magije*) ne zaostaja za njim: razkošna parabola o mračni zaostalosti posameznih krajev je hkrati pomemben pionirski korak na področju »črnih« tem, ki s pomočjo avtorjeve imaginacije kompenzirajo zunanjo surovost z notranjim naporom, da bi celo v takšnem kontekstu afirmirale človekov boj za napredek.

Medtem ko so se omenjeni umetniki predvsem posvetili temam, ki so bile takrat v središču pozornosti, je Žika Čukulić dodal tem izkušnjam veliko mero čistega filmskega stila, ritma in precizne sintakse: njegov propagandni film *Tovarne delavcem* velja še danes za malo mojstrovino v analizi in kreaciji filmskega ritma kot struktura, katere lepota ni s časom ničesar izgubila. V poznejših delih (*Kri svobode, Človek svojega časa*) je ta prezgodaj umrl ustvarjalec poetsko senzibiliteto do kraja spojil z izrazom, ki je v svojem času brez primere. V tem obdobju so napovedali svoje opuse še nekateri zanimivi avtorji, tako Stjepan Zaninović (*Sporočila*), Sveta Pavlović (*Sejem*), Brana Čelović (*Človek številka ...*) in drugi.

Ekspresivnost beograjskih dokumentaristov je našla zanimivo protiutež v kreacijah iz Slovenije. Tako v delih Metoda Badjura naletimo na izčiščen lirski pristop, ki se je v posameznih primerih uresničil na ekranu v polnem poetskem razmahu. *Zimska radost*, *Beli konji*, *Naši lipicanci* ali *Pomlad v Beli krajini* sodijo v zakladnico navdihnenjenih dokumentarnih vrednosti. Ernest Adamič (*Kraški kamenarji*) in Zvone Sintič (*Laufarji*) sta nadaljevala v tej smeri: opustila sta prazno faktografijo standardnega dokumentarca v korist



bolj prefinjenih vizij ter prenesla na platno vsakdanjo podobo stvarnosti kot funkcijo lastnih poetskih (in ne registriranih) hotenj. Dušan Povh je eden od najzanimivejših pripadnikov jugoslovanske kinematografije: **Trije spomeniki**, **Prvi koraki** ali **Requiem** združujejo v sebi monumentalno silo poeme z vizualnim veličastjem velike stilne dognanosti. Suveren v izrazu, enostaven in močan v izbiri tem, je Povh ena pomembnejših stopnic v evoluciji te zvrsti.

Tudi zagrebški dokumentaristi so krenili po lastnih poteh. Rudolf Sremec (**Uspavana lepota**, **Črne vode**) raziskuje lepoto in veličastje pejzaža ali sega po vedutah starih gradov in prenaša na filmski trak ritem časa, ki zamira v nervozni stvarnosti trenutka. Ante Babaja (**En dan na Reki**) se prav tako odlikuje po čistosti vizije in sposobnosti obuditi reportersko lagodnost z vrsto oplemenitenih detajlov, ki se spajajo v celoto specifične poetske napetosti.

Splovarki na Drini Žike Ristića izpopolnjujejo mozaik: avtor spontano prenaša na platno vso silovito moč in divjo lepoto bosanskega pejzaža, njegovo delo je mala himna človeškemu naporu, da se upre naravi in jo podredi svoji ustvarjalni volji.

V **Črnih rutah** Bane Bastać razvija dostojanstven patos tistih tragedij, ki ostajajo večno zapisane v srcih: kamniti črnogorski predel se je zlil s črnimi ženskimi figurami v vizualno enoto, ki že s svojo obliko prenaša umetnikova intimna razmišljanja o življenju. Nekje v teh letih, v delih, ki se jih še danes spominjamo, se je porodila osnova avtorske kinematografije, ki je v začetku šestdesetih let označila novo stopnjo v razvoju vrednosti celotne jugoslovanske kinematografije...



Šole 1961-1968

Poslednjih osem let ni zgolj afirmiralo znatnega števila izvirnih ustvarjalcev, ki so močno obogatili domači dokumentarni film: istočasno se je v tej dobi odvil skladen razvoj vseh tistih specifičnosti, ki odrejajo določene ustvarjalne regije v njih posebnostih — in lahko tedaj govorimo o obstoju cele vrste neodvisnih filmskih šol. Seveda ne v smislu mehanične delitve in ločevanja, pač pa v skladu z jasno izraženimi vrednotami, ki se razraščajo iz temeljev lokalne poetske tradicije in so v svojem raznolikem tkivu dokaz polne ustvarjalne polarizacije omenjenih regij. Govora je o zagrebški, beograjski, sarajevski in ljubljanski šoli dokumentarnega filma.

Beograjski ustvarjalci so prvi afirmirali to novo, skupno in vendarle individualno razvito senzibiliteto: **Parada** Dušana Makavejeva in **Zadušnice** Dragoslava Lazića sta pomenila v svojem času prave nove uspehe dokumentarca: očiščena krčev, patosa in konstrukcije sta oba filma svobodno spregovorila o temah, ki so bile dotlej posebni družbeni embargo. Milenko Štrbac je dosegel ustvarjalni vrhunec svojega opusa v slojeviti sintezi in kritični rekapitulaciji zgodnejših del (**Deževja moje domovine**), Stjepan Zaninović pa je nadaljeval z obujanjem dogodkov iz dobe neposredno po osvoboditvi ter je v dokumentarcih **Šele**

pozneje sem pričel rasti, **Solza na licu, Osvoboditelji, Razgovor tovarišev z vojne fotografije** ustvaril izredno toplo in oplemeniteno sintezo zgodovinskega trenutka s težnjami in rezultati modernega časa. Krsto Škanata je razvil svojo varianto kritično in družbeno angažiranega filma: **Prvi sklon — človek, Vsiljivec, Odrekam se svetu, Bojevniki — voljno!** in **Vampirjeva nostalgija** so nova poglavja v neposrednem soočenju gledalca s problemi, ki so v središču pozornosti družbene zavesti in s svojim reševanjem pogojujejo nadaljnji razvoj tega okolja. Puriša Đorđević je po poetskih evokacijah iz preteklosti (**On, Dekle z naslovne strani**) ter očarljivih skic (**Otroci, Dragačevske trobente**) podal bizarne poetske kolače, v katerih sta sedanjost in preteklost, vizija in dejstvo prepletena na poseben način: **Mati, sin, vnuk in vnukinja** ter **Smrt Bate Jankovića** prinašata povsem nov tematski in vizualni pristop k motivom minule vojne. Kot da v teh delih moderna filmska kamera vzpostavlja nov ustvarjalni most med različnimi obdobji, prostori in generacijami. Vladan Sljepčević (**Danes v Novem mestu**), Brana Čelović (**Puška gre v mesto**), Sveta Pavlović (**Dela v teku**), Aleksandar Petrović (**Let nad močvirjem, Zbori**) ter Mića Milošević s svojimi filmi, posvečenimi raznim športnim disciplinam, zaključujejo mozaik raznovrstnih tokov zaobjetih v strukturi beograjske šole.

Značilna skupna osnova vseh omenjenih avtorjev tiči predvsem v tradicionalni povezanosti beograjske avantgarde s sredstvi in metodami surrealističnega izraza: nagnjenja k bizarni konstrukciji metafore, k svobodni poetski nadgradnji na osnovi notranjih, ne pa zunanjih spon med kadri, nagnjenje k poetizaciji celote, ki opisano vrednost prizora dopolnjuje z

oživljanjem skritih potencialov, lirskega ali dramskega značaja — to so oznake te šole, ki je doslej dosegla najvišjo stopnjo v razvoju modernega jugoslovanskega dokumentarca. Čudovita osvobojenost najboljših del iz tega kroga in istočasno koncentracija na kritično obravnavanje stvarnosti in sodobnega človeka, sta pripomogli, da so ti filmi po pravici osvojili vrsto pomembnih nagrad na domačih in tujih festivalih.

Zagrebski in slovenski avtorji se bolj obračajo k izkušnjam ekspresionizma: v Sloveniji je tradicija te vrste prerasla v slojevito poetiko, v kateri se resničnost in vizija približujeta v največji meri, medtem ko so dokumentaristi na Hrvaškem občutno racionalizirali svoj izraz in mu dodali edinstvena, neposredna in jasna načela oblikovanja.

V tem smislu sta najznačilnejša predstavnika ljubljanske šole vsekakor Mako Sajko in Jože Pogačnik. **Strupi, Potopljena mesta, Muzej zahteva in Samomorilci, pozor!** Mako Sajka vsebujejo pravkar omenjene karakteristike: v težnji prodreti pod površje dogodkov se ta avtor ne trudi opisati s svojo kamero določenega fenomena do podrobnosti, pač pa je njegov namen predvsem prenesti na platno tiste skrite prijetnosti v vzdušju, prostoru, časovnem in vizualnem ritmu, ki izbranemu pojavu dajejo značilno fiziognomijo. V tem

smislu je Majko Sajko eden najčistejših vizionarjev jugoslovanskega dokumentarca, njegovi filmi vedno naglašajo notranji in ne zunanji aspekt v odnosu do dejstev. Jože Pogačnik je primer mladega eksperimentatorja, ki v vsakem delu predstavlja nove oblike v komuniciranju z materialom in v kontaktu z gledalcem: **Kako to boli**, **Deklica z rdečim glavnikom**, **Primer strogo zaupno**, **Na stranskem tiru** ali **Derby** kažejo na postopni proces osvobajanja avtorjeve imaginacije in na vse bolj suvereno obvladovanje modernega filmskega izraza. V tem smislu lahko od obeh umetnikov še dosti pričakujemo.

V Zagrebu mnogi veterani beležijo nove uspehe. Sremec (**Ljudje na kolesih**), Gluščević (**Volk**, **Ljudje z Neretve**), Golik (**Od 3. do 22.**) in Babaja (**Ali me slišiš?**) se skladno ujemajo v sodobne težnje dokumentarnega filma na Hrvatskem. Za vse je značilna notranja distanca do materije, skrbno izbiranje najustreznejših sredstev izraza in v istem hipu napor odkrivati poezijo v najbanalnejših življenjskih detaljih, postavljenih pod povečevalno steklo umetniške invencije. Pojavijo se tudi nova imena: Bogdan Žižić (**Jesenovac**), Slavko Goldštajn (**Drežnica**), Eduard Galić (**Sunt lacrima rerum**, **Predvečer**), Lordan Zafranović (**Ljudje na obhodu**, **Trg**) in tako naprej. Bolj ali manj pripadniki vizualnega eksperimenta, ti avtorji pričajo o širokem registru možnosti in specifičnih nians tega avtorskega kroga.

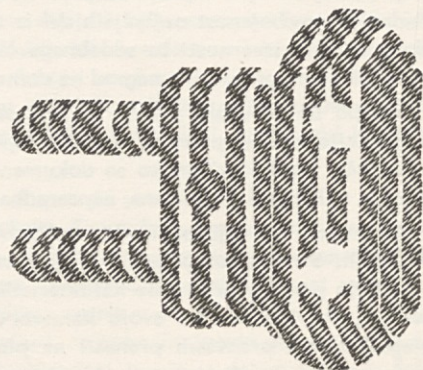
V Sarajevu so naredili zanimiv poskus z vnaprej določeno orientacijo v izboru in obdelavi teme uresničiti specifičnost lokalne šole: in ne oziraje se na opazke, ki so pri takšnem koncipiranju proizvodnje možne vnaprej, je treba priznati, da so umetniki tega kroga dosegli zanimive rezultate. Vlatko Filipović (**V zavetrju časa**, **Žejna polja**, **Hop-jan**), Midhat Mutapčić (**Čančari**, **Most**), Bakir Tanović (**Kesonci**, **Kjer so nekoč rasli mladi orehi**), Vefik Hadžismajlović (**Dijaki pešci**, **Neka druga roka**) in Žika Ristić (**Vseeno eno mesto**) so najčistejši predstavniki te polarizacije. Duhoviti tekst spojen z enostavno dokumentarističnim gradivom daje njihovim filmom lahkotnost in duhovitost očarljive improvizacije in istočasno nevsiljivo naglašja tudi pomen problema, o katerem je govora.

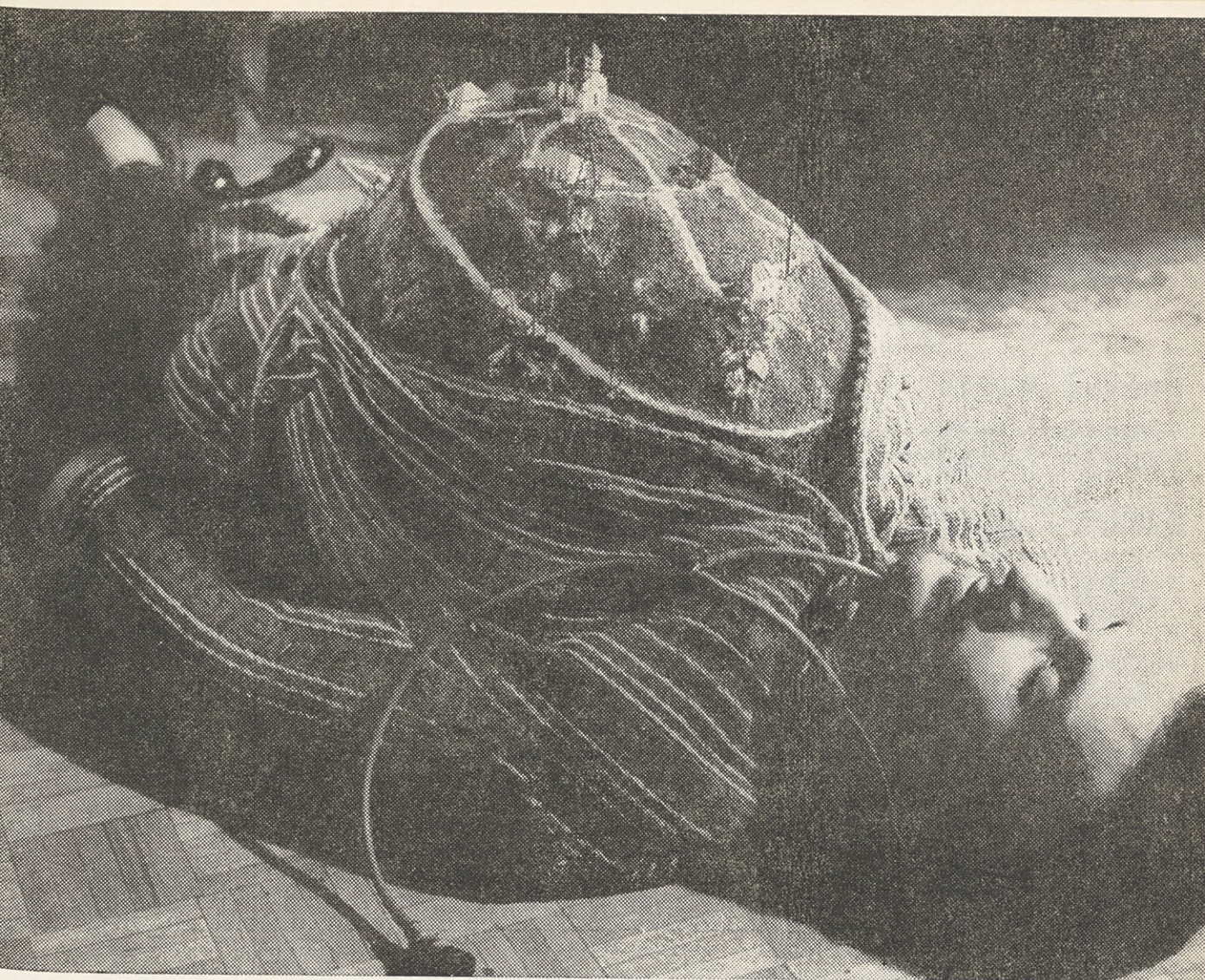
V črnogorski proizvodnji še vedno občutno manjka solidno organiziran proizvodni center, kar mlade moči na tem področju občutno utesnjuje v nadaljnjem razvoju. Makedonija prav tako ni dala dosti pomembnih avtorjev: poleg afirmiranega Branka Gapa (**Meja** in **Leto gospodovo 1967**) bi komaj lahko navedli pomembnejše ime.

In tako se jugoslovanski dokumentarec vzporedno razvija na treh ravneh.

Z ene strani je že zdavnaj pozdravljen in konsolidiran temelj avtorske samosvojesti mnogih eminentnih ustvarjalcev: njihovi opusi danes nudijo obsežen material za široke kritično-estetske študije in monografije.

Po drugi strani razvoj senzibilnosti in tesno zraščanje dokumentarnega filma s kulturno celoto določene regije pogojuje nastanek posameznih šol, pa se tako na vse širšem področju razvijajo specifične nianse in oznake posameznih družbeno-kulturnih centrov z njih karakterističnimi vrednostmi, ki v enaki meri izhajajo iz tradicionalnih in modernih kvalitet ustvarjanja.





PSYCHODELICT, režija Dejan Đurković, proizvodnja Dunav film, 1968

In še tretjič, očiten je napredek, ki so ga moderni jugoslovanski dokumentaristi predstavili v postopnem preraščanju klasičnih načel dokumentarnega filma, a to pomeni preraščanje dokumentarne suhosti in osvajanje poetskih vrednosti, ki jih je mogoče tu doseči. Imena Škanata, Sajka, Đorđevića, Makavejeva, Sremca, Gapa, Štrbca, Pogačnika, Zaninovića, Filipovića in drugih predstavljajo tako zanimive dosežke ne zgolj doma, temveč tudi v širšem dokumentarnem fundusu svetovne kinematografije. O tem poleg drugega pričajo tudi priznanja, ki so jih dobili v tujini.

Na koncu je treba žal ugotoviti, da smo se mnogih reči komaj površno dotaknili, mnoge izpustili zaradi ozko odmerjenega prostora. Vendar pa je tudi to dokaz širine in množičnosti, s katero domači dokumentarec ubira svojo perspektivno pot v bodočnost.

Zapiski o delu Krstića Škanata



Beograjski režiser dokumentarnih filmov Krsto Škanata je eden redkih avtorjev naše kratkometražne proizvodnje, ki s svojimi deli vznemirja prav s tistim, kar že nekaj let budi zanimanje za nove načrte ustvarjalcev našega igranega filma in sta zato vzdevka eden od utemeljiteljev novega jugoslovanskega filma in vodja »beograjske šole dokumentarnega filma« povezana z njim z isto pravico kot z imeni Makavejeva, Petrovića, Pavlovića, Hladnika oziroma Štrbca ali Zaninovića. Ta status, ki ga potrjujejo številna festivalska priznanja in — kar je odločujoče, če gre za dokumentarni film — določen odziv družbe in njenih institucij, ki so zadolžene za hierarhiranje vrednosti, ni plod sovpadanja nikakih srečnih okoliščin niti, po drugi plati, Škanatovega večjega balansiranja po občutljivi žici povpraševanja, temveč enostavno preprosta funkcija dosledne avtorske opredelitve in sistematičnega nadgrajevanja oziroma dialektičnega premagovanja začetnih družbenih in kinestetičnih postulatov režiserjevega ustvarjanja.

Že sam podatek, da Škanata redko posname več kakor en film na leto, dovolj zgovorno priča o njegovi ustvarjalni preciznosti in doslednosti, vendar pa je lahko šele podatek, da ti filmi, ne oziraje se na polno in pravo ceno te blagodejne ortodoksosti, nikoli ne zapustijo sfere aktualne in družbene problematike, ustrezen ključ do razlage nekega posebnega sistema nenehnega etičnega preizkušanja zavesti. To pa izhaja iz angažiranega poglobljanja v bitne dileme človeka, časa in prostora.

Škanata je potemtakem pripadnik tiste, žal maloštevilne, vrste naših avtorjev dokumentarnega filma, ki so že v svojih prvih delih zavrgli klasično možnost linije najmanjšega odpora v iskanju tako imenovane »slikovite teme« in si postavili nalogo poglobljeno raziskovati posamezna stanja, opredeljujoč se vedno do objekta analize kot kompletne humanistične osebnosti. V skupnem Škanatovem opusu ne srečamo filmov o na primer veščini tkanja preprog, o usodah ribiškega poklica, o delu v kamnolomu, otrocih, ki po dežju in snegu znanja željni hitijo proti oddaljenim šolam, v sekvencah in kadrih teh domala karteziansko organiziranih dokumentarcev bi težko našli katero splošnih značilnosti naše dokumentaristike, kot so, po Želimiru Žilniku, ulice, po katerih se prerivajo ljudje, semanj dan v odročnem mestu globoke province, vlaki, ki drve skozi noč, znižana gladina morja, konji z vozovi in temu podobno. Namesto vsega tega, namesto vseh teh splošnih slikovitosti, ki stopnjujejo določena splošna občutja v gledališču, Škanata svojim kino sodelavcem nudi obrabljen material posebnega primera iz življenja (ali posebne vrste posebnih primerov iz življenja) ter s tem, ko izziva eno od tako potrebnih individualnih dilem nad usodo naše družbe, terja od gledalca, da se do razlogov za takšne dvome definitivno kritično, to je etično opredeli.

Če zanemarimo njegove začetne poskuse (Delo in telesna kultura, 1957), ugotovimo, da se je Škanata v naši dokumentaristični proizvodnji pojavil prav na začetku razreševanja njenega dolgoletnega nelogičnega stanja in da je, skupaj z Dušanom Makavejevom, še sredi preteklega desetletja brez dvoma pokazal, da dokumentarni film ni iluzionistično izpolnjevanje veristične zahteve za nekakšnim abstraktnim objektivnim gledanjem na stvar, temveč le relevantni zapis avtorjevega pojmovanja in preformiranja sveta v njegovem bitno družbenem aspektu. V senci magije (1955), film narejen »po naročilu« in z optimističnim

scenarijem o »neposrednem« življenju, je že nedvoumno dokazal, da Škanata celo v omejenih okvirih najemnega delovanja nepremagljivo teži po kolikor mogoče širokem polju izražanja svojega odnosa do objekta: če je treba vnaprej predvideni finale, kjer hrabri vojak na konju prinese rešilno zdravilo v vas, nad katero so že vsi obupali, in s tem iztrga eno človeško življenje iz čeljusti smrti in mračnih rok mazaštva in vračarskega čaranja, pripisati želji producenta po »družbeno-moralnem nauku«, potem predhodne akumulacije in organizacije gradiva, osnovane na odličnem izboru in jasnem, zadržanem montažnem postopku, ne moremo sprejemati drugače kot posebno, izvirno, neponovljivo avtorjevo gledanje zastavljenega problema in, po drugi strani, kot rezultat njegove težnje predočiti očesu (prvostopno, čutno) in zavesti (drugostopno, spoznajno) vse ordinate nekega stanja.

Ta korak je sam po sebi revolucionaren, ker vemo, da je bila naša dotedanja dokumentaristična proizvodnja področje, ki je absolutno, brezpogojno in brez izjeme izključevalo individualno avtorjevo osebnost. V režiserjevi pristojnosti je bilo zgolj to, da je predelal potrebam dnevnega tiska prikrojeno tezo o življenju v bolj ali manj razumljivo »življenjsko zgodbo« z najmanjšim številom podatkov. Škanata je to sorazmerje obrnil na glavo in njegovi poznejši filmi potrjujejo, da je režiser že v delu V senci magije želel z nakopičenjem maksimuma temeljnih podatkov film spremeniti v dokumentarni prispevek k neki družbeni razpravi ali akciji, ki, ponavljamo, ne more obiti dejstva etične opredelitve. Namesto da bi se priključil splošnim oblikam dane akcije, ki je terjala zgolj zanemarjen odstotek angažmaja, je Škanata z individualnim angažmajem ustvaril potrebe po odpiranju novih področij dejavnosti in bil pobornik za nove akcije, katerih družbena vrednost se ni mogla meriti z množičnostjo. Zaradi tega ni nelogična trditev, da V senci magije, poleg drugega, na poseben način odpira pot Paradi Dušana Makavejeva in tisti fazi razvoja dokumentarnega filma pri nas, v kateri se priznava izvirno gradivo na poseben način avtorsko organizira in sugerira tudi določeno avtorjevo videnje sveta. Seveda se je sredi tega in takšnega opazovanja življenja človek znašel prvič kot generično in socialno bitje in se njegova usoda šele od Škanata in Makavejeva dalje ne transformira po sili »splošnih resnic«, njegov življenjski primer ni več konstruirana in predelana funkcija lažnih skupnih imenovalcev, katerih iluzije o tipičnih primerih v tipičnih okoliščinah neponovljivosti življenja so ustvarjale papirnato kuliso pragmatističnega služenja instrumentom dnevne politike, ki so se po prvi (politični) nevihti izkazali kot potvorjeni in brezvredni.

Skoraj deset let pozneje, s filmom Tam, kjer se zakon neha (1963), krene Škanata še dlje v izgrajevanju svojega posebnega sveta etičnega preizkušanja. Toda šele v Vsiljivcu in Odrekan se svetu (oba 1965) je šele v celoti kinestetično zaokrožil eno etapo svojega ustvarjanja, katere stilna zahteva je bila organizacija po vizualni sorodnosti predhodno akumuliranega gradiva. Iz te organizacije je naravno izšla določena struktura stanja atmosfere in psihologije, ki je bila dalje glavni katalizator opredelitve. Tam, kjer se zakon neha, film, ki govori o suženjskem položaju ženske v nekaterih predelih naše domovine, je izvedel to organizacijo v stopnjevanju šokantnosti prizorov. Kadri tega Škanatovega filma nenehno povečujejo emotivno napetost gledalcev ter niti za trenutke ne dopustijo, da bi

pozitivni etični naboj dela popustil. Zaradi tega je to izredno delo (premalo cenjeno v trenutku svoje pojave), ki absolutno ne izvira iz »mračnih« predelov življenja, ki v njem režiser sploh ni pomislil na uporabo načina primerjanja »belega« nasproti »črnemu« ali elipse s klasičnimi elementi »nekoč«, »danes«, »jutri«, mnogo bolj pripomoglo k zavračanju nekega človeka nedostojnega življenja, kot tisoče in tisoče metrov dotlej posnetega filmskega traku, ki deklarativno, »očitno« in »nedvoumno« izkazuje, kako se na primer z vzajemnim naporom organiziranih institucij odpravlja nevzdržna dediščina in družbena struktura. Škanatu pomeni film nekaj, kar je drugačno od »bizarne« vestičke časopisnega dopisnika iz province ali od optimističnih uvodnikov pred državnimi prazniki; fenomen tega in takšnega reproduciranja preteklosti v sodobni družbi je prikazal z metodo, ki ne dopušča dvoma v potrebo ali obstoj določenega družbenega angažmaja, ki pa se prav tako izogiba temu, da bi spremembo, kakršno takšna akcija izziva (ali, pogosto, ne izziva) opazoval na površini, to je s stališča preizkušeno angažiranega reporterja, ki je prepričan v svojo »opredelitev« in mu je zato vse v življenju jasno. V tem filmu torej ni tiste običajne besedne introdukcije (ki jo ilustrirajo inserti, narejeni po sistemu tako imenovanega »polivanja«), kar nas pelje nekam, česar finale nam je davno, davno znan.

Primer filma *Odrekam se svetu* to misel popolnoma potrjuje; zapis o posvečevanju mladih nun nas prej vodi k zemeljskim vzrokom kot k nebeškim razlogom takšnega anahronističnega dejanja. Sprememba stanja zavesti, o kateri sanjamo, se nam zdi po vznemirljivi vrsti mogočnih izrazov osamele žalosti na obrazih cvetočih deklet težja, pa tudi bolj potrebna. Takšna sprememba, kar je povsem normalno, se v filmih Krsta Škanata ne prikazuje kot proces, ki poteka na splošno navdušenje tistih, zaradi katerih in na katerih se uporablja, pač pa se uveljavlja ob intenzivnem in integralnem odporu družbene skupnosti ali družbenega sloja. Šele na koncu je razumljivo, tako v življenju kot v filmskem gledališču, da se prikazani dialektični tok jemlje zgolj kot neizogibnost, ki se ji je treba pokoriti in ki neopazno spreminja tradicionalnost okolja najprej v obrobni sferah (posedovanje elementov materialne kulture, kot so tranzistorji, kolesa) in šele potem v eksistencialni biti (sprememba strukture reprodukcije in adekvatna nadgradnja družbene zavesti). Ta psihološka transformacija objekta, ki je cilj raziskovanja v filmu *Vsiljivec*, izziva določeno etično oblikovanje sveta in Škanatov moralizatorski pristop (v najboljšem pomenu te besede) se z dejstvi nikoli ne izogne odgovoru na bistveno vprašanje smisla človekove eksistence v neizogibnih tektonskih družbenih spremembah. Dejstvo, da človeška osebnost v teh procesih ni vedno takšna, kot to od nje pričakujemo, veča etično odgovornost avtorja in prav ta fenomen navzkrižja občega in posebnega, družbe in človeka, nepreverjenega novega in ukoreninjenega starega, je Škanata prisilil, da se je k usodi človeka in času, čigar skupne priče smo, obrnil še bolj direktno in dosledno.

Njegov prehod na »anketni film« zategadelj ni plod neizogibne davščine močni formalni modi, temveč notranjega obroča v evolutivni verigi njegovega kreativnega razvoja. Še tembolj, ker vemo, da Škanata s to spremembo forme ni opustil niti enega bistvenega postulata svojega že utrjenega stila, želel je le, da bi z novim sistemom izražanja ob pomoči preverjenih izkušenj (ki se bodo še naprej reproducirale kot posebni ustvarjalni kosmos vzporedno z novo težnjo) izdelal instrument specifičnega psihološkega delovanja v službi etike, kar, po Willu Wehlingu ob pomoči sredstev stila klasične dokumentaristike odpravlja naravne mehanične neustreznosti »filma-ankete«. Ta metoda, ki jo je Louis Markoreli imenoval »alternativno montažo«, je Krstu Škanatu končno dala možnost, da se je popolnoma usmeril k svojim bitnim ambicijam — človeka postaviti v središče filma, osvobojenega vseh predsodkov, omejitev in mask. Njegova mojstrovina *Prvi sklon-človek* nosi v tem kontekstu več kot simboličen naslov.

Prvi sklon-človek in poznejši *Bojovník*, *voljno!* ali *Vampirjeva nostalgija* so, kot tudi vse dotedanje etape v Škanatovem delu, prava mala revolucionarna zamenjava pozicij v naši dokumentarni proizvodnji. Po Sljepčevićem *Danes v novem mestu*, Lazićevih *Zadušnicah*, Sremčevih *Ljudeh na kolesih*, Štrbčevem *Deževju moje domovine*, Zaninovićem *Šele pozneje sem začel rasti* ali Petrovićem filmu *Zhori*, ki so nedvomno dokazali, da so bile poprejšnje avtorske zahteve Škanata in Makavejeva več kot opravičene in ki so se dokončno otrsli pragmatizma, ko so na stežaj odprli vrata dotlej skritim ali prepovedanim predelom življenja in zavesti, začelja *Prvi sklon-človek* nov ciklus s tem, da prvi v celi vrsti poznejših stvaritev obravnava individualen primer iz življenja. Ta problem ustvarja





Krsto Škanata

BIOFILMOGRAFIJA

Krsto Škanata se je rodil 1924. leta. Sodeloval je v narodnoosvobodilni vojni, od vojne sem pa je bil dolga leta zaposlen v Zastava filmu.

- 1956 U senci magije (V senci magije),
- 1957 Veliko proljeće (Veliko stole-tje),
- 1958 Rad i filmska kultura (Delo in filmska kultura),
- 1959 Slobodna Etiopija (Svobodna Etiopija),
- 1961 Tamo gde prestaje zakon (Tam, kjer se neha zakon),
- 1962 Izveštaj iz sela Zavoj (Poročilo iz vasi Zavoj),
- 1963 Prvi padež — čovjek (Prvi sklon — človek),
- 1964 Uljez (Vsiljivec),
- 1965 Odričem se sveta (Odpovedu-jem se svetu),
- 1966 Ratniće, voljno! (Vojak, volj-no!),
- 1967 Nostalgija vampira (Vampir-jeva nostalgija).

splošno dilemo in ne bomo dosti pogrešili, če verjamemo, da je to izjemno delo na poseben način pogojilo pojavo ustvarjalnih opusov Želimira Žilnika in Lordana Zafranovića, ki vsak po svoje rušita še zadnje derivate zablude o potrebi objektivnega (kar pomeni: politično pogojenega in preverjenega) videnja »represntativnih« primerov v odsevu obče, kolektivne in s samim tem pragmatistične resnice. Primer istrskega rudarja, ki je pri delu izgubil roko in ki mu je socialno zavarovanje odreklo pravico do proteze (ker se pač ne ukvarja s takšnim delom in ne živi življenja, ki bi terjalo »estetski« videz njegove pojave) ne prestopi okvira informacije, ker se v spletu osnovnejših dilem trenutka izgubi kot kaplja v morju. Škanatovo izhodišče cineasta, ki predstavlja neko osebno usodo (ne preveč slikovito, ne pretirano drastično), se giblje iz te individualnosti stanja v posplošitev vprašanja: če je prvi sklon — človek, potem je neizogibno drugi sklon — družba in osebna dilema in drama navadnega in nesrečnega delavca v industriji »črnega zlata«. Omogoča nam, da kompleksno in poglobljeno dojamemo strukturo družbenega položaja nekega sloja pogojno enakopravnih ljudi: pravi položaj rudarjev v nekaterih vrstah industrije, ali po drugi plati, etika definitivne in neomajne delavske solidarnosti ljudi v tem poklicu, sta



nam predstavljeni na neki posreden, toda izredno prepričljiv način. Med tema prostoroma, posebnim-človeškim in občim-družbenim, je tisto, kar navadno imenujemo družbeni angažma avtorja, ki ga Škanata dosledno opravlja, s čimer dosega izredni psihološki učinek, ki njegovega gledalca, bolj kot prej, sili k opredelitvi ne do obče sentimentalnih ali abstraktno humanističnih aspektov prikazane individualne človeške usode, temveč do posebnih in konkretnih faktorjev osnove nekega družbenega stanja. To bi, v tem primeru, lahko označili kot specifično reproduciranje navzkrižja interesov neposrednih proizvajalcev in njihovih vsiljenih jim birokratskih gospodarjev. Pristajanje na režiserjeve argumente ni demonstracija procesa vznemirjenosti emocionalnega dela našega bitja, temveč sublimat delovanja njegove zavestne etične komponente.

Dejstvo, da v opazovanju individualnega zajemamo obče izkustvo, nas ponovno obrača k posebnostim v mehanizmu organizacije filmskega materiala. Bojevnik, voljno! (nekoliko manj uspel, toda bolj, kot to zasluži, podcenjevaní Škanatov film) in predvsem Vampirjeva nostalgija, nazorno peljeta do same biti te metode. Primer nekega Joce Crvuljka, znanega Tukac, nekdanjega partizana, ki je pod pritiskom fizičnega mučenja postal sovražnikov zaupnik in ki danes, dvajset let po svojih zločinih ponovno obiskuje rojstni kraj in gradi

cerkev v Vodica, mestu svojega padca v Nič, je prikazan s polnim spoštovanjem stališč obeh strani. Kolikor avtor nameni prostora onim, ki zaradi Tukčevega »come back« vračajo partijske knjižice v upravičenem srd, toliko ga odmeri tudi samemu Tukcu, imovitemu meščanu italijanskega mesta Varezo, za njegov zagovor, kar je, s stališča Tukca skoraj povsem na pozicijah zdravega razuma. Toda, spomnimo se še enkrat: njegova individualnost v ničevem življenju izdajstva in zločina in individualnost nekega upravičenega odpora sta samo začetni poziciji globlje strukturalne analize, ki nas sili v to, medtem ko opazujemo v filmu Tukca in njegove neposredne oziroma posredne žrtve, da odgovor za očitni in zavestni absurd stanja iščemo na tretji strani, v izvorih družbenega razslojevanja, ki je tudi povzročilo prikazane konflikte. Jasno je, da dileme Tukca (če sploh obstajajo) in njegovih žrtev niso obenem tudi naše dileme. So primer, ki nam pomaga odkriti to dilemo globoko v nas samih in razumeti, da je tokrat njen pomen ravno v vpraševanju o razlogih omenjenega družbenega razslojevanja in prekvalificiranju vrednosti, ki dovoljujejo, da do konflikta pride. Škanata se ne trudi, da bi nam ta proces, v katerem pod silo gmotne moči neke ekspanzivne potrošniške mentalitete pozabljamo razloge usodnega žrtvovanja (Tukac je namreč na svoji turneji gost tudi nekaterih vidnejših »političnih« mož), posebej naznačil, toda njegov uvodni in zaključni kader umirjenega panoramiranja preko spominske plošče padlim rodoljubom ter dva napisa v delih sekvence petja stvar postavljajo na pravi tir. In spet, kot v prejšnjih primerih, se ne počutimo toliko emotivno vznemirjeni nad blatenjem spomina, kot zaskrbljeni za etične kvalitete prekvalifikacije neke življenjske opredeljenosti.

Računajoč s takim našim sodelovanjem, Škanata vse bolj dosledno reducira obrobnosti v svoji montažni konstrukciji gradiva. Vampirjeva nostalgija, film izredne preciznosti, kaže na to, da se bo režiserjeva pot, katere razvojni tokovi so že davno znani, gibala v smeri nadaljnjega čiščenja osnovne ideje postranskih slikovitosti. Ta vse bolj očitna askeza ne pobija nekdanje močne potrebe po čim večji akumulaciji močnih prizorov. Jo samo nadaljuje na višji ravni in to iz preprostega razloga, ker so nekdanje ovire enostranskega zapisovanja »objektivnega« življenja s to akumulacijo porušene in ker se zdaj dokumen-



VAMPIRJEVA NOSTALGIJA, režija Krsto Škanata,
produkcija Dunav film, 1963

taristu ne postavlja naloga »poslikave« predvidene razrešitve »splošne« dileme, temveč je pred njim naloga popolnega in posebnega soočanja z bitnimi protislovji našega bivanja. Gledano s tega aspekta je Škanata med dokumentaristi srednje generacije poleg Stjepana Zaninovića edini, ki je sposoben držati korak z »novim valom« v naši kratkometražni proizvodnji, kar, kljub zelo močnemu odporu proti njemu, na stežaj odpira vrata neki povsem novi senzibilnosti v možnostih dokumentarnega filma. V tem prihajajočem obdobju »mladega filma« bo nazadnje jasen ves značaj individualne ustvarjalne avanture (ki vključuje tudi individualno tveganje), kar nam ponovno dokazuje, da so med »življenjem« in »umetnostjo« neštene zapreke, ki jih je mogoče najbolje odpraviti, če se avtor zaveda, da je življenjska kompleksnost in končnost eno, a potrošna umetnost filma nekaj povsem drugega in da se bo izvirnost prvega v zapisu na celuloidnem traku povečevala toliko, kolikor se bo inferiornost drugega z ozirom na objekt zmanjševala. Eno izmed akcij v pripravljalni šoli (filmskega) življenja so mladi sprejeli od Krsta Škanata. Za povračilo je pripravljen učiti se od njih. V pričakovanju njegovega naslednjega filma, ki bo morda dokazal naravnost te ozmoze, zaključujemo te vrste z občutkom, da bo nekega dne njih nadaljevanje nujno potrebno.

Kronistov dnevnik

»In tukaj sem spoznal ljudstvo, ki sem ga poznal samo po pripovedovanju...«

1

Milenko Štrbac pripada po svoji režiserski občutljivosti in po svojem pojmovanju filma tistemu avtorskemu krogu pomembnih beograjskih dokumentaristov, iz katerega izhajajo tudi Stjepan Zaninović, Krsto Škanata, Dušan Makavejev, Puriša Đorđević in Aleksander Petrović. Čeprav zelo različni in stilno izdiferencirani, so ti avtorji vrsto let gradili neki poseben odnos do realnosti: s kamero dosledno in vztrajno prodirajoč v avtentične življenjske ambiente, so odkrivali surovost in poezijo te realnosti. Ti režiserji so se vsak na svoj način ukvarjali s sodobnim življenjem in sčasoma razvili svoje lastne dokumentaristične stile in metode. Nekateri izmed njih so povsem spontano prenesli svoje dokumentaristične odnose tudi v igrani film; ko so vnašali nove moralne in estetske vrednote v sodobno srbsko kinematografijo, ko so formulirali in izražali določena okolja, so ti dokumentaristi dali nacionalni kinematografiji novo fiziognomijo in nov polet ter ji omogočili, da se je povzpela do svojih najzrelejših stvaritev (začenši pri Ljubezenskem primeru, Deklici in Jutru, do Prebujanja podgan in Zbiralcev perja.)

Sodobni srbski film je prehodil dolgo in zamotano pot od dokumentarističnega zaznavanja konkretnega življenjskega podatka do zrele in dvosmiselne vizualne metaforičnosti igranega filma; rasel je iz dokumentarnega filma in se neprenehoma odpiral realnosti vse dotlej, dokler se ni z njo poistovetil. Odpovedujoč se ideologiji v imenu življenja, zanemarjujoč »obče resnice« in »dnevno politiko«, rogajoč se dogmatskim pogledom na družbo in na kakršenkoli dogmatski način mišljenja, — so beograjski dokumentaristi napravili serijo filmov, prežetih z močnim antibirokratskim duhom. Nekje na začetku te serije je tudi delo Milenka Štrbca, ki je s celovečernim dokumentarnim filmom Deževlje moje dežele zaokrožil in zaprl svoj lastni dokumentaristični cikel, začel s filmoma Veriga je pretrgana in V srcu Kosmeta...

Splošne odlike beograjskih dokumentaristov (emocionalnost, spontanost, obračanje k resničnemu življenju in avtentičnim ambientom, svojevrstna poetičnost, ki je vzrasla iz vsakdana in banalnosti in končno nenehna težnja, da bi dojeli resnico svojega obdobja in svoje okolice!) so tudi odlike Štrbčevega ustvarjanja, seveda v njegovih najboljših režiserskih trenutkih (Štrbac je namreč vrtoglavo prehajal iz enega filma v drugega, večkrat brez potrebne kritičnosti do tistega, kar dela). Če upoštevamo, da temu režiserju splet »objektivnih okolišnin« ni bil naklonjen, da je prav takrat, ko je bil najbolj močan, moral prenašati različne pritiske varljive politične klime, — pričeni s muhavostjo najrazličnejših cenzorjev pa tja do skušnjav »informskega obdobja« (ki mu je zadal še posebne težave!) — je Milenko Štrbac ne samo najpomembnejši veteran našega dokumentarnega filma (ob pokojnem Žiki Čukuliću seveda!), ampak tudi režiser, ki že vrsto let dostojanstveno vztraja pri hvaležnem poklicu dokumentarista, z glavo prebijajoč premnoge dogmatske in birokratske bariere in izčrpavajoč se v vsakodnevnih bitkah... Kljub vsemu se je Milenku Štrbcu posrečilo zgraditi neki svojevrsten, celovit in avtentični avtorski opus!

Slobodan Novaković

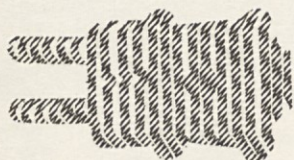
Večina Štrbčevih filmov ima poleg običajnih naslovov še neobičajne podnaslove, ki njihov pravi žanr natančneje odredijo, ne glede na to, ali je govora o tako imenovanem »igranem« ali o tako imenovanem »dokumentarnem« filmu. Ti podnaslovi nas istočasno opozarjajo na poseben Štrbčev stil in v precejšnji meri pojasnjujejo njegove režijske koncepcije, kadar je beseda o filmu nasploh.

Tako ima dokumentarni film Cigani podnaslov »zapiski s ceste«, kratki igrani film Petica v snegu je imenovan »filmska bajka«, celovečerni film Deževje moje dežele je predstavljen kot »filmsko pričevanje«, najnovejši Štrbčev film V razkoraku pa je označen kot »odlomek iz dnevnika«. Vsi ti podnaslovi so odlično izbrani: zapisi s ceste, odlomek iz dnevnika filmsko pričevanje, filmska bajka... V približno istih koordinatah, nekje med »zapisi«, »pričevanji«, »dnevnikom« in »bajko«, se gibljejo tudi ostali filmi Milenka Štrbca, posneti v preteklem dvajsetletnem intervalu.

Štrbčeva ambicija je, da bi bil nepristranski kronist časa, v katerem živi, da bi s kamero zabeležil in zapisal v svoj dokumentaristični dnevnik filmska pričevanja. Včasih imajo ti njegovi »zapisi« zares karakter b a j k e. Spomnimo se samo tistega grbavega goslača iz filma Deževje moje dežele, ki je takšen, kot bi pravkar stopil iz neke fantastične Chagalove slike zato, da bi na religioznem duhovnem zborovanju v Homolju izvedel na poljani svojo majhno »točko«. Odlomku iz bajke so podobni tudi kadri iz istega filma, kjer neki mornar (!) na vaškem sejmu piha v trobento. Seveda je to fantastika, ki izvira iz vsakdanjosti. To je režiserjeva nadarjenost, da v povsem realnih dogodkih odkriva irealno vsebino (te čarovnije se dogajajo približno tako kot v Vigojevi Atalanti, kjer diha fantastika iz vsakodnevnih prizorov).

Štrbac je napravil ogromno dokumentarističnih z a p i s o v, potujoč po tej deželi, njegova kamera je prodirala celo tja, kjer ljudje še nikoli niso videli filmske projekcije. (Dokaj črnega humorja je v anekdoti, ki mi jo je povedal sam Štrbac: leta 1951, ko je smel v Homolju film Veriga je pretrgana, so kmetje bežali in se skrivali pred njegovo ekipo, kajti po vaseh se je razširila vest, da ti ljudje s čudnimi »instrumenti« zbirajo — kri za Korejo!). O takšnih ljudeh in o takšnih krajih je Štrbac napravil največ svojih zapisov (in sicer v času, ko so mu razni cenzorji vztrajno dokazovali, da takšni ljudje niso dovolj »tipični« za našo socialistično družbo!). Nepozabna je sekvenca iz filma Deževje moje dežele, kjer so prikazani utrujeni kmetje, ki po sejmu spijo v senci pod vozovi z zelenimi koruznicami ali za širokimi lesenimi mizicami: sezute gumijaste opanke, odložena sekira poleg kmečke volnene odeje in vrča z vodo in še nekaterih izjemno opaznih detajlov — to so kadri, v katerih se je kamera pristno dotaknila duše pijanega in siteda poletnega popoldneva v kmečki Srbiji! Vsak izmed teh »zapisov« je globoko prežet s humanostjo in režiserjevo emocijo: Štrbčeva kamera je tako ulovila tudi podobo neke majčkene deklice iz Homolja, ki po razriti poti caplja za svojo materjo, noseč kos lesa, ki je skoraj dvakrat večji od nje — podobo, vredno razstave »družina človeka«... V Štrbčevih najboljših filmih je obilica takšnih, vsebinsko bogatih kadrov, ki v sebi skrivajo cele vizualne novele: ko se kamera oddalji z vaškega sejma in pogleda prek kamnitega samostanskega zidu, da bi nam v totalu odkrila nekega osamljenega meniha, ki hiti po svojih opravkih, — ali ko se taista kamera obrne s prašne poti v tišino zapuščenega vaškega pokopališča kot v nikogaršnje dvorišče, in tam opazi psa, ki leži ob komaj izkopani gomili (Ali se spominjate Lorcovih verzov: »Na osamljenem bregu vaško pokopališče spominja na polje, posejano z zrnji lobanj...«). S svojimi z a p i s i nam je torej Štrbac odkril neki čisto navaden in vsakdanji svet v vsej njegovi razkošni in poetični lepoti...

Nasploh predstavljajo Štrbčevi filmi samo beležke ali cele strani, iztrgane iz nekega obsežnega dokumentarističnega dnevnika. Ta režiser se prav nič ne boji od časa do časa sam prelistati svoj dnevnik. Iz tega prelistavanja se seveda rojevajo novi filmi... Tako je po nekaj letih iz prve Štrbčeve reportaže, posnete za »Filmske novice«, zrasla otožna zgodba o pokojnem rudarju in bivšem udarniku Marku Pejakoviću, katerega se v Aleksincu nihče več ne spominja razen njegovih odraslih sinov. Iz vznemirljivih in drastičnih fragmentov iz filmov Veriga je pretrgana in V srcu Kosmeta se v filmu Deževje moje dežele rodijo pretresljive sekvence o deklici Danici, o delavcu — livarju iz Mitrovice in o nekem brezimnem vaškem predsedniku, ki je medtem »zgoreval pri delu«. Iz resnične dokumentarne zgodbe o zlatiborskem kmetu — invalidu, ki si je pod zadružnim vozom, naloženim z vrečami krompirja, zlomil hrbtnico, — pa je nastal celovečerni igrani film



V razkoraku... Po zaslugi te oblike »prelistavanja« lastnih dokumentarističnih zapisov pa je med drugim nastala tudi koncepcija edinstvenega dokumentarnega filma Deževje moje dežele.

Kar pa se tiče Štrbčevega dokumentarističnega dnevnika (če s tem pojmujeemo ves njegov režijski opus) — šele prelistavati in razlagati ga je treba...

3

Prvo dokumentaristično izkustvo si je Štrbac pridobil, ko je pri Filmskih novostih urejeval filmske žurnale konec leta 1947 in v letu 1948. Tedaj se je specializiral za snemanje zgodb o tovarnah in rudnikih. Odtod nemara njegova afiniteta za snemanje filmov o naših delovnih ljudeh — prvenstveno o delavcih in kmetih. Svoje najboljše kadre je Štrbac posnel v topilnicah, livarnah, med rudarji, na vaških poljih in v ambientu vasi nasploh: takrat njegovi kadri vztrepetajo v fluidu, likovnem bogastvu in v emocionalnosti. Sekvence iz topilnice Trepče v filmu V srcu Kosmeta so klasične (iz povsem praktičnih razlogov, da se namreč ne bi v topilniški vročini stopila emulzija s filmskega traku, so posnete s širokim »objektivom 300«); v teh sekvencah je podana izjemno subtilna likovna atmosfera. Ali sekvenca, posneta na polju med kmeti — zadružniki, izpolnjena s sončno poletno vročino, ki je iz filma Veriga je pretrgana prenesena v film Deževje moje dežele... Nasploh je v filmih, kot so Veriga je pretrgana, V srcu Kosmeta in Deževje moje dežele, in ki se ukvarjajo z usodami delavcev in kmetov, Štrbac kot umetnik najmočnejši, ker se ukvarja z individualnimi človeškimi usodami, zlagajoč jih v dokumentaristični mozaik v profilu nekega pretresljivega in vznemirljivega obdobja, izpolnjenega s kolektivnimi napori in skušnjami...

Film Deževje moje dežele je »filmsko pričevanje«, v katerem se pet dokumentarističnih zgodb o ljudeh iz različnih krajev in različnih socialnih okolij prepleta v enotno emocionalno poemo o nas in našem času. Brskajoč po negotovih usodah junakov iz svojih prejšnjih filmov, posnetih pred desetimi leti, se je Milenko Štrbac predal tej ustvarjalni avanturi, trdno namenjen, da bo priča svojega časa in da bo kot nepristranski kronist zapisoval spremembe, ki so medtem nastale. Pri tem spopada med »starim in novim« ne opazuje kot mehanični spopad dveh izoliranih kategorij in kot boj, katerega rezultat nam je že vnaprej znan, — nasprotno, Deževje moje dežele je film, v katerem »staro« in »novo«

DEŽEVJE MOJE DEŽELE. Režija Milenko Štrbac, prizor iz filma





eksistira paralelno, prepleta se in se pogojuje... Prelistajmo posamezne sekvence iz tega filma tako, kot se nizajo druga za drugo: stari duhovni zbor v Homolju je montiran takoj poleg sedanjega vaškega sejma, govor prodajalca »Evangelija« pri cerkvenih vratih pa je dan paralelno z razburljivo vožnjo na vrtiljaku (prav v trenutku, ko starec poziva zbrane kmete: »obstaja, bratje, večno življenje!« — neki mladenič na vrtiljaku zavrti k soncu sedež z nasmejanim dekletom, ves kader je preplavljen s svetlobo in dinamiko). Medtem ko člani ekipe zaman iščejo v Aleksincu starega udarnika Marka Pejakovića in medtem ko otožno ugotove: »Nismo slišali za našega rudarja!« — se v film vplete sekvenca o aleksinski lepotic, ki je izbrana za »lepotic leta«, nedeljski časopisi pa so polni slik in o njej celo otroci vse vedo.

Štrbčevo Deževje lahko prevara pedantnega gledalca, če bi ga meril in ocenjeval s kriteriji igranega filma, kajti zazdi se mu lahko, da bi bil ta film veliko bolj jedrnat, natančen in mnogo manj razvlečen v opisovanju usod petorice izbranih junakov. Vendar je to prevara! Kajti to razvlečeno iskanje junakov iz starih filmov je samo povod in vzročni dramaturški okvir, da bi se lahko izpovedale mnoge resnice, opazke in refleksije o našem času (vprav v stilu Štrbčevih »zapisov«!). Vsako strnjevanje bi škodovalo sugestivnosti in avtentičnosti celotnega filma. Zato moramo Deževje razumeti kot enotno vizualno poemo, v kateri ima vsak kader polno vsebinsko in emocionalno vrednost šele v kontekstu celote. Uvodna sekvenca o Beogradu, posneta neposredno pred odhodom ekipe na teren, je »razvlečena« le toliko, da bi lahko tudi brez nje krenili na pot (v nekem igranem filmu bi bila takšna sekvenca samo deskriptivna obremenitev v razvijanju fabule!): vendar pa postane ta sekvenca osmišljena in dramaturško funkcionalna šele takrat, ko jo soočimo s sekvenco, posneta po tej, v Požarevcu; tako občutimo dvoje mest, drugo blizu drugega, a s povsem drugačnim socialnim okoljem, druge ljudi, drug ambient, drugačno atmosfero (razdalja med tema dvema okoljema je v resnici veliko večja, kot pa je razdalja, izražena v kilometrih!). Kompletna Štrbčeva dramaturgija in njegova dokumentaristična metoda sta zasnovani na analitičnem prikazovanju določenih socialnih okolij, kakor tudi na soočenju teh okolij v filmu. Sekvenca o delavcu iz Kosovske Mitrovice, kateremu se je rodila hči, se prepleta z zgodbo o zlatiborskem kmetu, ki je s pleči podprl voz, napolnjen z vrečami krompirja: njuna refrena (delavčev: »delalo se je dan in noč, dan in noč, dan in noč...« in kmetov: »Treba je bilo prebiti led, prebiti led, prebiti led...«) se v teku filma zlivata v enotno repliko. Tudi vse ostalo je tako v Deževju moje dežele, vse je organsko povezano, vse je zrastle v nepretrgljivo celoto, — v živo tkivo filma, sestavljeno iz premnogih kadrov — celic!

... Kadar se Štrbac poskuša ukvarjati z uglašenim mestnim ambientom, je rezultat veliko slabši. Ti filmi ne zmorejo pritegniti gledalca niti ekspresivno niti vsebinsko. Takrat postane Štrbac moralizator, ki na dokaj običajen način govori o raznih pojavih, ne pa tudi o ljudeh, ki imajo vendar neko svoje življenje in neke svoje posebne usode. Film On s torbo, ki na primer predstavlja poskus satire na birokratski način življenja, deluje povsem blede, v seriji filmov o Beogradu (Včeraj, danes, jutri, Za pročelji, Nekega dne po Beogradu) pa postaja Štrbac samo površni opazovalec, kateremu ne uspe pronikniti za mestne fasade, da bi, tako kot v tovarnah, rudnikih in vaseh, odkril ljudi v trenutkih resničnega napora, intenzivnega vznemirjenja in čustvenega pretresa...

V tem smislu je zelo karakterističen Štrbčev igrani film V razkoraku, ki se delno dogaja na vasi, delno pa — v mestu. Seveda je tisti del filma, ki se dogaja na vasi in ki ima dokumentaristično fakturo, neprimerno boljši. V tistem delu zgodbe, ko govori o zlatoborskih kmetih, je Štrbac ponovno kronist in predirljiva priča: daje nam plastično in psihološko obarvano podobo določenega okolja, pronicajoč globoko v medsebojne človeške odnose, čustva in subjektivne svetove svojih junakov. Toda v tistem delu zgodbe, ki se dogaja v beograjskih uglašenih in »umetniških krogih«, ne gre dlje od banalnih in običajnih ugotovitev: ko podaja puhlo »objektivno podobo« tega okolja in ji izreka svojo moralno obsodbo, Štrbac ne obogati svojega filma niti z novo psihologijo niti z novimi čustvi.

Štrbac — kronist, potopljen v drastične življenjske ambiente, je vsekakor močnejši, bolj razburljiv od Štrbca — moralizatorja, zaskrbljenega zavoljo etičnega profila uglašenega okolja!

Kakšne so še odlike Štrbčevega avtorskega stila? Predvsem: plemenitost, emocionalnost, neposrednost...

Nekateri karakteristični dramaturški motivi se stalno uporabljajo in variirajo v skoraj vseh Štrbčevih filmih, ilustrirajoč naravo njegove emocionalnosti, duševnost in izrazito humanistični pogled na svet tega zelo občutljivega avtorja. Skorajda ni Štrbčevega filma, v katerem se ne bi pojavili — otroci! Nekaj Štrbčevih filmov je povsem posvečenih otrokom! Petica v snegu (narejena kot »filmska bajka« o vaških otrocih, ki se po dolgi poti skozi sneg in dež vsak dan prebijajo v šolo), Kjer vsi otroci mahajo potnikom (s kamero zabeležena lirska impresija nekje s širokih cest, kjer otroci, mahajoč mimoidočim, izpričujejo človekovo željo po doživetjih in popotovanjih), V rokah (film je posnet kot protest avtorja, ko so neko deklico ranili teroristi OAS), ali igrani film Poklican je tudi peti C (v katerem je obravnavana tema strahotnega kragujevskega pokola nedolžnih učencev) — vse to so filmi, v katerih Štrbac s pomočjo otrok izraža svoja lastna čustva in prepričanja. To svojo nenehno humanistično angažiranost pa ta režiser potrjuje tudi s številnimi protivojnimi filmi...

Štrbac nadvse rad slika človekov obraz, z očesom kamere zna prijateljsko in odkrito pogledati ljudem v oči. Njegovi filmi so izpolnjeni z najlepšimi gro-plani, ki so bili kdajkoli posneti v jugoslovanskem dokumentarnem filmu. Zato se nam ne zdi prav nič bahavo, če v filmu Deževje moje dežele slišimo: »In tukaj sem spoznal ljudstvo, ki sem ga poznal samo po pripovedovanju...«. Kadar filmska kamera zna gledati svet, ki jo obdaja, tedaj se ob izobilici različnih predmetov mora ustaviti na človeškem obrazu. Kajti tudi obrazi so dokument nekega časa. Prave revolucionarne spremembe nastajajo in se uresničujejo v ljudeh samih, zavoljo tega občuti Milenko Štrbac neizmerno ljubezen do tistega brezimnega človeka, ki je vržen v vrtnec zgodovinskih in družbenih premikov, občuti spoštovanje do njegovega veselja in do njegove bolečine, občuduje moralno moč, s katero človek premaguje težave. In vse to ostane zapisano na človeških obrazih! Deževje moje dežele je napolnjeno z najbolj izrazitimi človeškimi obrazi, ki jih lahko dokumentaristova kamera naniza samo v trenutkih iskrenega navdahnjenja, kadar se popolnoma poistoveti s svetom okoli sebe. Na nešteti človeških obrazih se je ustavila Štrbčeva kamera: opazila jih je na vaškem sejmu, v malomestnem vrvežu, v zagnanem ritmu tovarniške hale (tam nekje v bližini »koritastih peči«, kjer z obrazov delavcev lije znoj po razjarjenih licih!) ... na njivi ali ob cesti, po kateri je šla ekipa dokumentaristov. In vsi ti ljudje, čeprav brez imen, so nam postali neizmerno blizu: prek njihovih obrazov smo spoznali dušo vsega okolja, iz katerega so izšli (Jugoslovanski film pa se je nasploh zelo dolgo izogibal pokazati nepolepsane človeške obraze. Kamere so se zadrževale raje na kamnitih in steklenih fasadah, želeč s slikami reprezentativnih predmetov dokazati revolucionarno gibanje na naših tleh. Kakšna zmota! ... Štrbac je prvi razumel, da je avtentični človeški obraz dovolj močan in sugestiven, da bi lahko odseval duha neke dobe. Pred njim je to, med drugim, znal tudi Dziga Vertov!).

Milenko Štrbac



Ob slikanju človeških obrazov uživa Štrbčeva kamera tudi pri slikanju poti, po katerih se giblje. Nikoli niso to samo deksriptive panorame in jalovo nanizane pokrajine, ampak so to vedno svojevrstni emocionalni in metaforični pejsaži z nekega brezkončnega dokumentarističnega potovanja skozi te kraje. Štrbčeva kamera drsi včasih po asfaltu, včasih skozi prah, ki ga dviguje čreda ovac, pa zopet prek kamenja in blata (tam, kjer ni nikakršnih poti!), in prek modernih avtocest, pa zopet prek nemogočih kolovozov. Ta pota so v Štrbčevih dokumentarnih filmih upodobljena kot vene v krvnem obtoku neke dežele — presenetljivo različne so, kakor je različen tudi svet, prek katerega peljejo. Štrbčevi dokumentarni filmi so sestavljeni iz podobnih vizualnih figur in metafor. Bistvo teh metafor je treba razvozlati in razložiti...

Te metafore so prav tako dokument o našem človeku in našem času.

Tema, ki Štrbca še posebej angažira in vzpodbuja, je tema človekove solidarnosti. Bolj ali manj je prisotna v vseh njegovih filmih, v dokumentarnih in v igranih.

Štrbac se kot režiser igranih filmov ukvarja predvsem s človeško solidarnostjo, tu najde osnovni motiv za dramo v sicer zelo različnih okoliščinah. V filmu Potniki s Splendida odhaja skupina starih mornarjev skupaj na morje in ostaja solidarna v tej svoji brezuspešni kretnji. V filmu Poklican je tudi peti C ostane stari profesor solidaren s svojimi učenci celo v trenutku največje preizkušnje, skupaj z njimi odhaja pred puškine cevi Nemcev. Tudi v filmu V razkoraku se ukvarja s preučevanjem stanja človeške solidarnosti v našem današnjem okolju, čeprav uporablja sodobnejši aspekt (Štrbčeva sklepna misel pa je pri tem precej grenka: človeška solidarnost je v sodobnem svetu vprašljiva! Zato je tudi ta igrani film izpolnjen z dokumentarnimi kadri, v katerih so prikazani različni brezimni ljudje na vasi in v mestu samo kot pasivni opazovalci. Ti dokumentaristični posnetki, napravljeni s teleobjektivom in skrito kamero, predstavljajo dramski lajtmotiv zgodbe o paraliziranem kmetu Jablanu, ki mu danes nihče ne poskuša resnično pomagati!).

Tudi dokumentarni filmi Milenka Štrbca se ukvarjajo z istim moralnim problemom. V bistvu je Štrbac velik etik. Spomnimo se samo dokumentarnega filma Do kostnega mozga, kjer je govor o ljudeh, ki so dali svoj kostni mozeg, da bi rešili obolele znanstvenike...

Tema človeške solidarnosti je torej dominantna v celotnem Štrbčevem avtorskem opusu. Ob ostalih odlikah njegovega režijskega stila, o katerih smo govorili, predstavlja vprav človeška solidarnost ključ za razlago njegovega avtorskega profila.



BIOFILMOGRAFIJA

MILENKA ŠTRBCA

Srbski filmski režiser Milenko Štrbac je rojen v Prijedoru leta 1925. Ima srednješolsko izobrazbo. Režiral je veliko dokumentarnih filmov in tri igrane filme.

S filmom se ukvarja od leta 1946: takrat je delal v Propagandnem oddelku uvoznega filmskega podjetja, od leta 1947 pa v Propagandnem oddelku komiteja za kinematografijo FLRJ. Konec leta 1947 pride k Filmskim novostim (Zvezda film), kjer urejuje in snema filmske tednike. Tu je posnel tudi svoja prva dva dokumentarna filma Italijanski delavci v Jugoslaviji (1948) in Niso se izneverili domovini (1948).

Nato je iz objektivnih razlogov pretrgano Štrbčevo režijsko delo. K filmu se vrne šele leta 1951, ko skupaj z Ivanom Draškocijem posname film Veriga je pretrgana.

(Ostali del filmografije je sestavljen po spominu režiserja samega, s pripombo, da so nekateri izmed imenovanih filmov že izgubljeni ali uničeni.)

- | | | | |
|------|---|------|--|
| 1948 | Italijanski delavci v Jugoslaviji (Italijanski radnici u Jugoslaviji), kratek dokumentarni film | 1960 | Do kostnega mozga (Do srži od kostiju) |
| 1848 | Niso se izneverili domovini (Oni niso izneverili otadžbinu), kratek dokumentarni film | 1961 | Srečno Novo leto! (Srečna nova!), kratek dokumentarni film |
| 1951 | Veriga je pretrgana (Lanac je pokidan) | 1962 | Poklican je tudi peti C (Prozvan je i peti C), kratek igrani film |
| 1953 | Zmaga (Pobeda) | 1963 | V rokah (U rukama) |
| 1954 | V srcu Kosmeta (U srcu Kosmeta) | 1964 | Deževje moje dežele (Kiše zemlje moje), celovečerni dokumentarni film |
| 1954 | Mesto pod Kozaro (Grad pod Kozarom) | 1964 | Trenutek z variacijami (Trenutak s varijacijama), kratek dokumentarni film |
| 1954 | Svinčena kronika (Olova hronika) | 1965 | On s torbo (On s tašnom), kratek dokumentarni film |
| 1955 | Potniki s Splendida (Putnici sa Splendida), kratek igrani film | 1965 | In včeraj in jutri (I juče, i sutra), kratek dokumentarni film |
| 1956 | Cigani | 1966 | Nekega dne po Beogradu (Beogradom, nekidan), kratek dokumentarni film |
| 1957 | Petica v snegu (Petica u snegu) | 1966 | Za pročelji (Iza fasada) |
| 1958 | Da, strašno je bilo... (Pa, strašno je bilo...), kratek dokumentarni film | 1966 | Tudi njih štirinajst (I njih četrnaest), kratek dokumentarni film |
| 1959 | Kjer vsi otroci mahajo potnikom (Gde sva deca mašu putnicima) | 1967 | V razkoraku (U raskoraku), celovečerni igrani film |

Stranski tir ostane

Iskati v dokumentarnem opusu slehernega filmskega dokumentarista družbeno angažirane, umetniško-estetske in druge vrednosti, bodisi vsakdanje ideale bodisi človeške poraze ter kvalitete posamezne individualne eksistence, ki se skuša potrditi in afirmirati v določeni, konkretni družbeni sredini, pomeni predvsem poznati osnovni, smiselni predmet, s katerim se avtor sooča in ob katerem se inspirira: stvarnost.

Odnos posameznega ustvarjalca do življenjske magme se kaže v njegovi življenjski praksi in v filozofskem obvladanju vseh zakonitosti človeške biti. Stvarnost stvarnosti in avtorjeva stvarnost sta tista nasprotujoča si pola, ki se nikoli nista približala v tisti in takšni perfekciji, da bi bili lahko z rezultatom kolektivno zadovoljni ter ga vknjižili v proces ustvarjalnega dela kot — umetniški! Kajti bistvo umetnosti najbrž ni samo v tem KAJ izbrati in selekcionirati iz sveta, ki nas obdaja kot sredstvo komunikacije za dialog s samim seboj, marveč KAKO obdelati idejo, ki je v ustvarjalnih načrtih vedno most do spoznanja in zadoščenje za izpovedno stisko. Neravnodušnost oziroma angažiranost posameznega filmskega delavca, dosega svojo najbolj zahtevno in kritično točko prav v poklicu dokumentarnega režiserja. On je tisti, ki mora dati slednji živi stvari ustrezno identiteto in jo ovrednotiti: on je izdelovalec markacij, on z rdečo barvo označuje in s tem selekcionira predmete ali spoznanja v določen, smislen red, s katerim se bo lahko okoristil njegov starejši brat, režiser celovečernih filmov ter — publika. On je avantgarda iz prve vrste, pionir in novotar: on odkriva sebe, da bi se približal drugim. Prav zato bi moralo biti delo dokumentaristov, posebno še, ker je uravnavno na poročila o človeških eksistencah, najbolj komunikativno sredstvo našega časa, ki si ga je film omislil kot eksperiment, da bi ga lahko naglo spremenil v vsakdanjo zabavo. Nekje med obojim se je dokumentarni film afirmiral kot »glas vesti« (Jerzy Bossak) pod pogojem, da »snema objektivno, pošteno in nekompromisno« (Jonh Grierson). Ta, skorajda prozaični epiteton na dokumentaristični filmski kameri je dolgo časa zaviral možnosti posameznih ustvarjalcev, ki so skušali pobegniti iz okvirjev komaj nastalega »klasičnega filma« v interpretacijo čistih vizualnih oblik.

Stili, šole, smeri in eksperimenti kot vsebina in kot sopotniki vehementnega kratkega filma so dosegli svojo ustvarjalno, smiselno in oblikovno satisfikacijo nekje po letu tisoč devet sto šesdeset, ko je prišlo do kvalitetnih premikov tudi v naši nacionalni kinematografiji.

Oba, celovečerni in kratki film, sta našla dovolj bogate in preverjene vplivološke vire v evropski filmski miselnosti ter se v prvem obdobju svojega živega iskanja naslonila predvsem na tako imenovano »poljsko filmsko šolo«. Izdelan nacionalni estetski in politični filmski vzorec filmskih izdelkov iz Lodža je tudi pri nas vzdramil apetit po črnih realizacijah nekaterih eksistenčnih dilem, ki so obremenjevale družbo na pohodu k osmišljenim ciljem. »Črni filmi« niso bili črni samo zaradi tega, ker so vnesli v filmski repertoar nove teme, marveč so si prisvojili ta pridevek zaradi kompletno enostranske, neduhovite REALIZACIJE vsake posamezne ideje, kot so bile na primer filmske ideje o prostitutkah ali o revežih in vlačugarjih, pijancih, ki se treznijo po zaporih, huliganih in skruniteljih grobov, o starcih v domovih za onemogle, ali o otrocih, ki jih starši puščajo same doma, privezane z vrvico k mizni nogi ... Bil je čas, ko so takšni filmi pre-

tresli. Kazali so stvarnost z eno samo dimenzijo, torej nepopolno, pa vendarle dovolj provokativno, da so vzdramili najprej Zahod, potem pa so bili dobrodošli tudi pri naših ustvarjalcih. Lov na črne teme se je začel. Danes jih imamo več ko Poljaki, Čehi in Madžari skupaj pa še nam jih ni zmanjkalo. So pač sociološke divergence in razlike večje kot v drugih deželah, zaostalost, eksotika, navade in običaji pristnejši in tradicionalnejši kot drugje.

V takšni ali popolni »filmski situaciji« so se na začetku šestdesetih let znašli mnogi jugoslovanski dokumentaristi, med njimi tudi slovenski filmski režiser Jože Pogačnik.

Na začetku njegove ustvarjalne poti moramo ekceptirati sleherno filmsko vplivologijo pa tudi modrost kot integralni del vsakega mladega ustvarjalca, pri čemer moramo upoštevati, da prav to dvojje za začetek Pogačnikove filmske misli ni niti pomembno niti odločujoče. Mimo dveh prvih filmov, ki ju je posnel 1959. leta (JANEZ CESAR in ARBISSIMA), pomeni avtorjevo prvo predstavljanje slovenskega sveta film SESTRA, posnet 1960. Avtor je s tem filmom segel v senčno stran stvarnosti. Snov je bila delikatna, nehumana, s sociološkega stališča vredna obsodbe, z družbenega pa nekako »ni bila zaželen«, z eno besedo: ni je bilo mogoče interpretirati neposredno, naravnost, v stilu kasnejšega »film-direct«. Patronažna sestra je zamenjala ustvarjalčevo podobo in navzočnost: vodila nas je very deep in very black world. Prostitucija, alkoholizem na eni strani, življenje v neporušenem, vlažnem bunkerju, v polmraku in lakoti na drugi strani. Dva svetova, ena usoda — dno,

**SESTRA. Režija Jože Pogačnik
Proizvodnja Viba film 1962**



kjer ni sonca. Film je bil domišljen do konca: poslanstvo dokumentarca je doseglo svoj prvi namen, SESTRA se bori za nekaj in proti nečemu. Angažirala je javno mnenje. Avtor je izbral vzorec stvarnosti in nam ga enostavno predstavil. Poiskal ga je v trenutku, ko se je človek skušal sam identificirati z lastno kalvarijo in z ničevnostjo, s svojim anti-humanim položajem. Režiser ga je privedel do izpovedi in pustil — dal mu je možnost, da se je predstavil in razvrednotil kot eden izmed množice. Od tu dalje postaja film sentimentalni, ker nam začne očitati nepoznavanje sveta. Začne nam vsiljevati humanizem, da bi prekril lastno nemoč pri vključevanju sebe v ta isti odnos med kazanim subjektom in komentatorji. Tako se že pri njegovem prvem filmu srečamo z neko še neidentificirano modrostjo, ki je sicer sama po sebi izjemno zanimiva, skorajda revolucionarna, je pa neupravičeno v prvem planu, kjer nam skuša prikriti avtorjev resnični odnos do selekcionirane teme. Izbor perfektne teme je bil preuranjen na račun filozofskega koncepta KAKO poantirati filmsko idejo, da bi zaživela do kraja, imela največji odmev.

Ustvarjalec, ki se v kinematografiji postavlja izven ali celo nad ideologijo lastnega dela, avtomatično zgublja. Bolj je blizu estetskemu in miselnemu porazu kot enkratnemu uspehu, ki bi lahko vplival na preusmeritev neke celotne nacionalne filmske proizvodnje.

S tem filmom se je Jože Pogačnik oddvojil od stereotipne filmske proizvodnje v Sloveniji in zakoral na pot nenehnega iskanja brez kakšnih večjih satisfakcij. Izbor tem, ki jih odslej obravnava, so na vedno istem imenovalcu: življenje ga zanima kompleksno, množici daje prednost pred posameznikom, pa tudi takrat, kadar kaže posameznika, počenja to z namenom, da bi na njem razkril brazgotine določene kolektivne miselnosti, nasilja.

KAKO TO BOLI (1961) je nastal kot komemorativni spomin na talce in zapornike v Begunjah. Množica mrtvih na eni strani, vesela množica plesalcev na drugi strani. Vse seveda v barvah. Tudi ta film odkriva določeno, šablonsko in včasih celo naivno dramaturgijo, ki se najčešče izraža s časovnim kontrapunktom. V tem filmu se nam razkrije konstrukcija avtorjevega filmskega razmišljanja. Plast je tanka, vrzeli očitne, v obojem pa lahko prepoznamo sentimentalni očitek živim, naj ne pozabijo padlih. Ko da bi bil film naročen, ko da bi ga kdo avtorju vsilil, on pa vse do premiere ne bi znal najti v ideji tistega senzibilnega živca, ki bi dal filmu pokončno strukturo. Da. Današnji svet ne sprejema korektur svojega čustvenega odnosa do sveta, posebno ne, če mu jih skuša kdo vsiliti na naiven način. Kljub temu pa je ta film prinesel v slovensko dokumentaristično stvarnost novost, ki je postala Pogačnikova izvirnost: množica postane njegov glavni igralec, vendar s to karakteristiko, da se ta igralec v filmskem dokumentu svoje vloge ne zaveda. Tudi ZANIGRAD (1962) je film o življenju in smrti, vendar tu ne umira samo človek, admira tudi vas na primorskem krasu. Film je prijel misel o ekonomski migraciji v bližnji Koper, vendar ga je vsebinsko zožil na odhode in ne na nove prilagoditve. Tudi tu se je avtor raje zadržal na sentimentalnem slovesu kot na eksistenčnem boju za nov prostor na novem soncu. Režiserjeva ustvarjalna dvojnost — črno in belo — se ondi kaže v starem in novem svetu. To zdaj ni več naključje, marveč režiserjev program. On ne išče v črnem belo in v belem črnine: sivina je zanj nevtralna barva, ki jo obide.

DEKLICA Z RDEČIM GLAVNIKOM (1962) je v Pogačnikovem opusu čer, ki odločno štrli iz miselnega valovanja njegovih sedemnajstih filmov. To je nekakšno potežkanje lastnih moči na polovici prehojene poti in sposobnosti predstaviti človeka v zaprtem prostoru. Še več: to je film o pričakovanju v kletko ujete mladosti. Režiser je imel na voljo prostor in dekle: da bi tako oboje fiksiral in skušal iti po poteh klasičnega vizualizma — da bi tako dobil notranjo podobo dekletovega emocionalnega sveta — se mu je zdelo odveč in nezanimivo, zato se je raje odločil za tako imenovano igro kamere. Pri tem je bil v tolikšni meri dosleden, da je nenadoma zgubil izpred oči animirani predmet-dekle, ga potisnil na dno prostora in s tem dal kameri možnost, da se uveljavi v svoji glavni vlogi — fiksiranjem idealizma. Zdaj je kamera prevzela vlogo glavne igralke, pozornost z dekleta se je prenesla nanjo, vsak gib kamere je postal zanimivejši od objektivne slike, ki jo kamera posreduje. Pred nami je filmska etuda za kamero, nekakšen kolokvij v mehanskih možnostih objektivov, skupek zornih kotov se predstavlja tukaj kot vsebina in izpoved, ki skuša zabrisati lepoto znotraj posameznih kadrov. Dekle z rdečim glavnikom je pretveza za uveljavitev kamere same: zorni koti, filmski rakurzi, totali in ostrine



dobivajo volumen živčnosti, golega ekshibicionizma, kakor da bi hotel ustvarjalec dopovedati predvsem sebi, ne pa drugim, kaj zmore.

Ta film, ki pomeni svojevrsten izlet v intimni svet individualne osebnosti, zaključuje prvo obdobje avtorjevega iskanja filmske resnice in filmske stvarnosti. To je čas, ko se na beograjskem festivalu dokumentarnega in kratkega filma pojavijo filmi Milenka Štrbca **Deževje moje dežele**, Rudolfa Sremca **Ljudje na kolesih**, Stjepana Zaninovića **Šele kasneje sem začel rasti**. Pridruži se jim Jože Pogačnik s filmoma **STROGO ZAUPNO** (1963) in **NA STRANSKEM TIRU** (1964).

Po konceptu in po izpovedni metodi sta oba filma različna, vendar ju barva subjektivna realizacija, značilna za slovenskega avtorja.

Filma sta nastala v času, ko se je pri nas že na veliko pisalo in razpravljalo o strukturi dokumentarnega filma in njegovi senzibilnosti, ko se je tudi pri nas pojavil »film-anketa« ali »film-resnica« v vseh uspešnih in neuspešnih inačicah. Skrita kamera je postala strast, ki se ji nihče ni mogel niti upal upreti: rezultat pa je bil porazen, saj je bil film podoben filmu, beseda je prišla v ospredje, ton je bil površno posnet, slika naključna. Iz tega novo nastalega položaja sta se dvignili na površje kritične presoje dve ustvarjalni metodi, ne glede na sredstva stilizacije: **domišljeno vodena filmska misel ter misel, vodena na slepo**. Prevladovala je in še vedno prevladuje druga miselnost. Obvladala je tudi Jožeta Pogačnika. V portretiranju sveta, ki nam je stalno »pod nogami«, se režiser nikoli ne sprašuje po vzročnosti danih stanj, marveč sugerira tisto, kar se mu zdi kot **rezultat** teh situacij, bodisi da nastopajo v njegovi zavesti kot posledica, bodisi kot uspehi.

STROGO ZAUPNO saga v svet mladih delinkventov: filmski junak je tisti, ki je odrinjen na stranski tir naše moralne vzgoje, družbene skrbi za mladino. Film ne razlaga vsebinske avanture fanta »z zelenim srcem«, marveč jih samo kaže. Ko spoznamo, da ni sam, da ima vrstnike in vrstnice, je režiserju pa tudi nam zadoščeno. Prehajanje od iskanja »vrednosti« ali »nevrednosti« v posameznem do splošnega, je najti tudi — vendar v obratnem sorazmerju — v filmu **NA STRANSKEM TIRU**. Človek je tu sezonec, sezonski gostač iz ene republike v drugi. Ker ga režiser pozna premalo ali skoraj nič, ga skuša predstaviti s simboli in asociacijami. Ko se sezonec v prostem času uči voziti kolo — je sezonec ped nad zemljo; ko v nedeljo zaide na glavno mestno ulico, se ustavi na beli cestni puščici, ki naj bi ga usmerila dalje; plakat za film **Rocco** in njegovi bratje sodi že v območje nenavidezne spekulacije. Toda Pogačnik še dalje vztraja pri iskanju socialnih krivic in nesporazumov družbe, h kateri sodi: **NAROČENI ŽENIN** (1965) je film o upoko-jenci, ki si z ljudsko igro skušajo pričarati kos nedoživetih in zato zgubljenih iluzij. **DERBY**, ki je nastal isto leto, je filmska studija o psihozi množice — nogometna tekma je samo povod za drastično in nevsakdanje obnašanje anonimne množice. **JUTRIŠNJE DELO** (1967) je režiserjev prvi protest zoper vojno, **SNAGA JE POL ZDRAVJA** (1967) je korak nazaj pri izbiri teme, ki jo je moral realizirati na velemestnem smetišču, ker takšnih socialnih dimenzij pri nas ne poznamo.

Od vseh slovenskih dokumentaristov pa je Jože Pogačnik gotovo najbolj enotna in učinkovita ustvarjalna osebnost: odsotnost neke razumske nadgradnje v njegovih filmih si je treba najbrž razlagati z določeno odstotnostjo kompleksne kulturne klime, v kateri so njegovi filmi nastali. Slednjič je vsak njegov film odraz časa: razklanost miselnega sveta, v katerega se je avtor tako nemočno ujel, je najbrž narekovala tudi razklana interpretacije samega sebe. To, da je ostal samo pri vizualnem slikanju stvarnosti, mu je predvsem z zadnjima dvema filmoma navrglo vtis časopisnega, enodnevnega dojemanja danih problemov, ki pa v takšni miselni in fotogenični konstrukciji niso več samo problemi, marveč zakrita osebnost angažiranost. To, da se je Jože Pogačnik po celovčernem prvencu (**GRAJSKI BIKI**) vrnil k dokumentarnemu filmu, najbrž še ne pomeni, da ni uspel — to je prej poskus ponovnega preverjanja lastne poti v spopadu z realnostjo, iz katere režiser še vedno ni izšel kot ustvarjalec-zmagovalec, ker se v tem črno-belem svetu, kakršen se mu stalno kaže, ni opredelil v imenu enojne življenjske skrajnosti ali barve ali miselnosti, s katero se stalno spušča na dno življenjske usedline: dilema pa je ekskluzivno njegova — treba se je opredeljevati bodisi v imenu črnine bodisi v imenu beline?! Na njem je, da jo razreši — šele v tem trenutku bo imela kronika njegovih »črnih realizacij« ustrezeni predznak konkretnega in vsestranskega opazovalca našega časa in nas samih, torej: samega sebe.

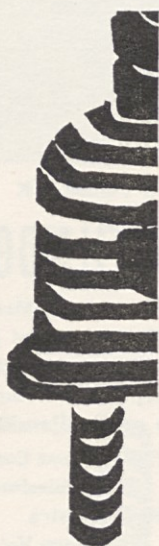


JOŽE POGAČNIK

BIOFILMOGRAFIJA

Rodil se je v Mariboru 22. 4. 1932. V Ljubljani je končal Akademijo za igralsko umetnost. Nekaj časa novinar, zdaj sodeluje na ljubljanski televiziji.

- 1959 — Janez Cesar
Arbissima
- 1960 — Sestra
Novo Velenje
Zaklad je bil v dolini
- 1961 — Kako to boli
Zanigrad
- 1962 — Strogo zaupno
Sestra
- 1964 — Na stranskem tiru
- 1965 — Metalna
Žičnica
Naročeni ženin
Derby
- 1967 — Grajski biki (celovečer
ni film)
Jutrišnje Delo
Snaga je pol zdavja



Konstrukcija časa in prostora

Stopim na prvo stopnico. Vodja te stopnice me odrine in vpraša:

»Kam pa hočete?«

Pokažem mu lok in razložim, da je na vrhu stopnic moja violina.

»Kaj pa hočete igrati? Povejte nam, opišite nam, ocenili bomo, dopolnili bomo in popravili, priredili bomo to drugim stopnicam. Odbili bomo ali sprejeli.«

Povem jim, da sem skladatelj. Ne pišem z besedami, temveč z zvoki. Potem me prosijo, naj se ne vznemirjam.

In vzamejo mi moj lok.

»Dnevnik« Džige Vertova
24. oktober 1939

Matjaž Zajec



Zibelka, režija Dziga Vertov, proizvodnja 1937

Svoj zadnji film je posnel Dziga Vertov leta 1941, njegov naslov je *V prvi črti*. Zadnja leta je vse redkeje ustvarjal, tudi njega je zajel val stalinističnih ukrepov. Pravzaprav je njegovo filmsko ustvarjanje doseglo svoj vrh okoli leta 1930, ko je bil posnel dva svoja najbolj pomembna filma, in sicer *Človeka s kamero* in *Simfonija o Dombasu* (Entuziazem). Zatem je snemal vse redkeje, le redko so mu dali njegov »lok in violino«. Vendar izvira prav iz tega obdobja nekaj zelo dragocenih teoretičnih razprav, v katerih je Vertov nadaljeval svoja razmišljanja o filmu. Umrl je leta 1954, star komaj 57 let.

LVečina zapiskov o Dzigu Vertovu se prične s sociološkim uokvirjanjem. Družbena situacija, ki je v sovjetskem primeru omogočila pravcato eksplozijo na vseh področjih umetnosti, je seveda le eden izmed zunanjih dejavnikov, njegova funkcija pa je zunanja afirmacija novega. Novemu naklonjena ideologija, ki je čez noč obračunala z vsem starim in zastarelim, je bila še posebej pomembna za novo umetnost — film, ki je šele iskala svoje pojavnosti, nihala med sejmarskim kičem in poskusi umetniškega podoživljanja sveta.

Znova smo priča dvojnosti; ideologija, ki v novi umetnosti vidi nove možnosti lastne afirmacije (agitika) in film, ki je po svojem izvoru in pojavnosti avtohton. Tehnične možnosti filma kot medija so sociološko neopredeljive, so stvar po sebi, vsakomur ponujena danost. Med drugim je film tudi iluzija (videz) življenja, predvsem če gre za dokumentarni film, in konstrukcija življenja, če gre za igrani film. Po izvoru je dokumentarni film bližje značilnostim filmskega medija, s tem, da ohranja življenje, ustvarja neko novo vrsto življenja, označili bi jo lahko tudi kot umetniško videno življenje.

Dziga Vertov se je ves posvetil predvsem tem možnostim filmskega medija. Nova ideologija mu je omogočila zanosno prenašanje razgibanega in zanosnega življenja. Njena vloga ni bila opredeljevalna, njen vpliv je bil vpliv novih možnosti.

Sociološki okvir filmskega ustvarjanja Vertova sme biti le okvir novih družbenih možnosti, nikakor pa ne okvir umetniškega mišljenja, ki je povsem neodvisna kategorija. Filmsko ustvarjanje Vertova povsem slučajno sovпада z leti razvoja filma in razvoja nove sovjetske države; prvo mu je omogočilo revolucionarnost metode in drugo revolucionarnost mišljenja. Oboje pa presega okvire prvih desetletij našega stoletja in globoko posega v našo sodobnost.

Metodološka zapuščina Vertova obsega področje montaže in področje filmskega nazora. Filmski nazor Vertova je opredeljen v naslovu njegovih tedenskih filmskih novic »Film-resnica« in v naslovu filma »Kino-oko«. Kar zadeva montažo, pa so pomembni njegovi dosežki v asociativni montaži in v montaži v kadru.

Vertov je ustvarjal na dveh ravneh; prva je objektivnost zorišča snemalne kamere in zabeležb na filmskem traku, druga pa osmišljanje posnetega filmskega traku. Delitev na ti dve ravni je mehanična, kar zadeva ustvarjalni proces Vertova, ki je bil brez dvoma kontinuiran, je pa prav gotovo pomembna za analizo.

Vertov verjame filmski kameri, prepričan je v popolnost optičnega zapisa življenja, ki ga snema. Verjame tudi, da je tisto, kar snema, resnično, saj je podvrženo dvojni kontroli — njegovi in kontroli mehaničnega ustroja. Ker je njegova težnja težnja k resničnosti in ker je mehanični aparat s t v a r brez interesov, je rezultat objektivna podoba (videz) življenja.

V filmih Vertova je objektivnost vsakega posnetka (ali kadra) dvakratno preverljiva. Vertov torej gradi film na podlagi objektivno in subjektivno videne resničnosti.

Druga faza ustvarjalnega procesa Dzige Vertova je montaža posnetkov življenja. Vertov se je zavedal, da posnetki življenja niso življenje samo, zavedal se je, da obstajajo kot fiksacija prostora, časa in dogajanja. Torej so preteklost, ki s trenutkom predvajanja filma nima nujne povezanosti. Mislim, da šele v tej fazi nastopa polno umetniško ustvarjanje Vertova (seveda, če vrednotimo selektivne procese kot ustvarjalne procese nižje stopnje).

Montaža je torej enakovredna metodološkemu pristopu Vertova k filmu. V montaži Vertov uporablja povezovanja istodobnih dogodkov, povezuje preteklost s sedanostjo, podaja vizijo prihodnosti in premaguje velike prostorske razdalje med posameznimi dogodki. Značilnost je potemtakem prostorska in časovna diskontinuiteta (zgolj tehnična).

Zanimiva pa je še posebej njegova montaža v kadru. Ta predstavlja gibanje v prostoru in času. Razpenja se od artificialnosti (več prizorišč — posnetkov v kadru), ki ima naravnost odličen pripovedni učinek, pa do prirodnega (slučajnega) gibanja v kadru.

V montaži Vertova je prav gotovo tudi precej Eisensteinove »montaže atrakcij«, ki se je enakovredno uveljavila tako v dokumentarnem kot tudi v igranem filmu. Atrakcija je dvojna; že pojavnosti življenja so atrakcija same po sebi, v montažnem kontrapunktu pa nastajajo nove atrakcije (ali pojavnosti življenja).

Te zgolj tehnične navedbe o filmskem delu Vertova nam osvetlijo pojav njegove teorije v filmih modernih ustvarjalcev. Najbolj pomembna smer, ki je zrasla iz konceptov Vertova, je film resnica. Ta smer dokumentarnega filma se je omejila predvsem na objektivnost filmske kamere in je v svojih inačicah velikokrat zašla v slepo ulico. V težnji k čim večji objektivnosti so nekateri dokumentaristi skušali povsem odrezati vplive svoje osebnosti. Zašli so v situacijo samozadostnosti tehničnega medija. Na drugi strani pa je vertovski koncept montaže v kadru uporabil ameriški podtalni film (seveda pa se ne izogibajo tudi metode »filma-resnice«).

Prenašanje posameznih konceptov Vertova v skrajnost je pripeljalo v slepo ulico, njihova sinteza in dopolnjevanje pa sta rodila neverjetne rezultate.

V obdobju po revoluciji je Vertov svoje videnje življenja poistovetil z revolucionarno ideologijo. V svojih filmih je bil predvsem ideološki — sledil je potrebam novo nastajajočega družbenega reda, ki je v temeljih spreminjal staro in ga je v dinamičnosti lahko dohajal edinole film. Že leta 1918 postane Vertov snemalec novic, svoj študij medicine



opusti in v letih 1922-25 s svojimi snemalci snema in režira filmski tednik *Kino-pravda*. Med snemalci najdemo Tisseja, Kaufmana, Lemberga in druge; posneli so 23 tednikov.

Kino-pravda so novice v pravem pomenu besede. Po svojem konceptu so ustrezale Leninovim filmskim zamislim; informirale so, agitirale in osveščale. Zvok nadomeščajo vmesni napisi, največkrat pa revolucionarne parole. Osrednja tema novic je boj za uresničevanje revolucionarnih načrtov.

Filmskim novicam sledi film *Kino-oko*, v njem je Vertov realiziral svojo filmsko teorijo. Osrednje teme filma so kampanja proti alkoholizmu, tržno špekulantstvo, sprejemanje novih pionirjev in pomoč v Pionirskih domovih.

Zatem je Vertov posnel *Leto po Leninovi smrti*, *Šesti del sveta*, *Sov-jeti, naprejl!*, *Enajsto leto*, filme agitike, ki so globoko posegale v takratno sovjetsko vsakdanjost. Za kamero je v skoraj vseh naštetih filmih stal Mihail Kaufman. Od leta 1929 pa do leta 1934 je Dziga Vertov posnel svoje tri najboljše filme; gre za filme *Človek s kamero*, *Simfonija o Dombasu* in *Tri pesmi o Leninu*. Pravzaprav so bili ti filmi njegov labodji spev. Njegovi kasnejši projekti so namreč vedno znova naleteli na nerazpeloženje birokratskih krogov in predstavnikov stalinističnega pojmovanja nalog umetnosti (še posebej pa seveda filma). V tem obdobju se je srečeval s težavami tudi Sergej M. Eisenstein. Oba velika ustvarjalca sovjetskega filma (njuna pomembnost, kar zadeva svetovni film, je neprecenljiva) sta bila obsojena na molk in na kompromise, ki niso dajali še zdaleč ne podobnih rezultatov kot njuno ustvarjanje v letih takoj po revoluciji.

Z dokumentarcem *Človek s kamero* je Vertov ponovno potrdil svoj koncept objektivne kamere. Film obsega štiri cikle, *Svatbo*, *Rojstvo*, *Smrt* in *Ponovno rast*. Vsak cikel predstavlja napore filmskih snemalcev pri snemanju ruske vsakdanjosti. Posamezni deli filma niso analiza stanja, objektivni vtis dogodkov so, ki se preko posameznosti spleta v enovito fresko občutenja sveta. Bolj kot delo snemalcev je v filmu pomembno močno čustvo in čista misel Vertova, ki posameznosti predstavlja na raven splošnosti.

Simfonija o Dombasu — pesem o pionirjih sovjetske graditve, ki so bili sposobni preseči z interesi omejena hotenja, film o novih dosežkih tehnike, še posebej filmske tehnike in poizkus na področju tonskega filma. Posnetek prvega radijskega prenosa simfoničnega koncerta, entuziastično delo in zadovoljstvo človeka ob novih možnostih obvladovanja sveta — vera v napredek. Vertov je znova eksperimentator, zanimajo ga predvsem možnosti filmske slike in odnos med sliko in zvokom. V filmu se izogiba vmesnemu tekstu (parolam), njihovo funkcijo prenaša na ton. Variacije slike, teksta in tona dajejo filmu neverjetno intenzivnost.

Tri pesmi o Leninu. Park pokrit s snegom. Visoka drevesa. Leninova hiša. Dolga pot v parku, po njej ne prihaja nihče. Religiozne ženske. Leninova dela berejo. Kolhoz dobi traktor, ženske si umejejo tančico z obraza. Učenje. Prav gotovo eden izmed najlepših filmov Vertova. Prav gotovo ne film le o Leninu, to je film o zanosu, o odpovedovanju, o enotnosti misli, o misli, ki presega objektivno situacijo, film o mitu, ki vse to omogoča. »Težko je prikazati resničnost, toda resničnost sama je zelo enostavna.«

Zatem je Vertov posnel še dva filma (*Sergej Ordžonikidze* in *v Prvi črti*) še zdaleč ne enakovredna svojim prejšnjim filmom. Razmere so mu omogočile enakovredno uporabo metode, osiromašile pa so njegovo misel.

IV.

In kaj je v filmih Dzige Vertova umetniškega? Umetniško je njegovo čutenje življenja, ki je vseskozi revolucionarno (predvsem, kar zadeva prikazovanje ustvarjalčevih spoznanj). Vertov se izogiba kakršnimkoli modelom in konceptom, ki jim ne verjame. Prepričan je, morda idealistično, v moč človeka — posameznika, v njegov entuziazem. Z vsem zaostalim ne obračunava zaradi neke ideologije, misli tako, ker je prepričan v človeški napredek in v silo človekovih ustvarjalnih sposobnosti. Življenje samo zanj ni uganka, problem je prikazovanje resničnih manifestacij in odnosov v tem življenju. Človek sam ne more biti



nikoli nazadnjaški, nazadnjaške so lahko edinole sile, ki preprečujejo njegovo celostno manifestacijo. Filmi Vertova so polni verovanja v človeka, ideologija in vladavina sta le postranski v boju za afirmacijo naprednega. Odtod tudi neskladanje Vertova z obstoječo in razvijajočo se ideologijo, ki ni mogla priznavati njegovih prikazov življenja za afirmacijo življenja samega. Vertov ni izhajal iz teoretičnih modelov (včasih jih je sicer potrjeval), njegovo izhodišče je bilo lastno spoznanje o svetu in življenju, ki je kot manifestacija misli v določenem obdobju dragocenost najvišje vrste.

Dziga Vertov

BIOFILMOGRAFIJA

Dziga Vertov, s pravim imenom Dionigij Arkadijevič Kaufman, se je rodil 1. januarja 1899. leta v Bjalistoku, umrl pa je 1954. leta. Že mlad je pristopil k ruskim futuristom, obiskoval v Leningradu glasbeno šolo in učiteljšče. Začel je študirati medicino, se poskusil s pisanjem pesmi ter se ukvarjal z glasbeno zvočnimi eksperimenti. Leta 1917 se je pridružil Revoluciji. To leto se je začel zanimati za filmski dokument in leta 1918 je postal sekretar v oddelku filmske kronike v Moskovskem filmskem komiteju. Še isto leto je montažer pri filmskem tedniku »Kinnonedelja«. Njegovo delo je zelo pomembno za sovjetsko in svetovno kinematografijo.

1918 Godovščina Revoljuciji (Obletnica Revolucije), prvi montažni celovečerni film,

1919 Boj pod Caricinom (Boj pri Caricinu), montaža filma,

1921 Istorija graždanskoj vojni (Zgodovina državljanske vojne), celovečerni dokumentarni film v trinajstih delih,

1922 se rodi načelo, znano kot »kino-oko« ali »kino-pravda«. Od tega leta dalje izdaja Dziga Vertov s sodelavci filmski tednik »Kino-pravda«,

1924 »Kino-oko«, dokumentarni film,

1925 Leninskaja Kinopravda, to je enaindvajseta in dvaindvajseta številka Kinopravde, zelo dobro ocenjena,

1926 Šagaj Sovet (Sovjet, naprej), priča o rekonstrukciji narodnega gospodarstva v moskovskem okrožju, Šestaja čast mira (Šesta stran sveta), dokumentarni film o miselni izgradnji sovjetskih ljudi,

1928 Odnatcatij (Enajsti), posnet za deseto obletnico revolucije,

1929 Čelovek s kinoaparatom (Človek s kamero),

1931 Simfonija Dombasu (Entuziazem), to je prvi sovjetski zvočni film,

1934 Tri pesni o Lenine (Tri pesmi o Leninu), film je prejel nagrado na Mednarodnem filmskem festivalu v Benetkah 1934. leta,

1937 Kolibelnaja (Zibelka), film o življenju sovjetske žene,

1938 Sergej Ordžonikidze,

1941 Na linii ognja (V prvi liniji),

1941 Tri geroini (Tri junakinje), o usodi treh sovjetskih letalk na Dalnjem Vzhodu,

1944 V gorodu Ala Tan (V mestu Ala Tan),

1944 Kljatva molodih (Prisega mladim).

Od 1944 pa vse do svoje smrti je delal pri filmskih novostih »Novosti dneva«.



Simfonija Dombasu, režija Dziga Vertov, proizvodnja 1931

Boris Grabnar

Industrija in umetnik

Pri vseh narodih in v vseh zgodovinskih obdobjih so bili umetniki vselej tiste dragocene osebnosti, ki so s svojimi deli izrazili duh časa in duh družbe, v kateri so živeli. Njim gre zasluga, da vsako zgodovinsko obdobje zapusti nekakšne sledove, ustvari neko tradicijo. Spreminjal pa se je in se še vedno spreminja način njihovega dela, njihov odnos do družbe in odnos družbe do njih. Njihova vloga se je postopoma razširjala, njih delo se je diferenciralo in razcepljalo na nešteta področja. Če se omejimo samo na avtorja besedne umetnine — pesmi, novele, romana, drame, eseja, razprave itd. in dodamo k temu še sodobne oblike, ki jih zahteva kulturna industrija — filmski scenarij, radijska in televizijska drama in še raznovrstni skripti za razne radijske in televizijske oddaje, že vidimo, kako raznovrstna je njihova vloga in pomen.

Pesnike so nekoč častili po božje, bili pa so tudi časi, ko so ostajali povsem anonimni, ko se nikomur, niti njim samim, ni zdelo vredno zapisati svojega imena. Včasih so jim pripisovali zvezo s hudičem, jih preganjali ali zaničevali, ali pa so jih povzdigovali in jim odkazovali mesta na dvorih pri kraljih in cesarjih.

Romantika je vzpostavila nekakšen kult umetnika, odnos med njim in družbo pa se je v nekem smislu ustavil v meščanski družbi 19. stoletja: nastal je nekakšen tip samotnega genija, ki se s svojo kreativno silo razlikuje od ostalih zemljanov, človek, ki je nosilec nekega globljega spoznanja, neke globlje, osebne resnice. Zavestno ali podzavestno, direktno ali indirektno ustvarja, zastopa in razglaša ideje neke nove družbene sile, ki se tedaj šele poraja. Njegova umetnost in njegova osebna resnica je praviloma vedno v nasprotju z veljavnimi družbenimi resnicami in dognanji, se težko in pozno prebija do družbene veljave in priznanja. In ko se prebije, je avtor nemara že mrtev. Njegova dela pa žive dalje, še več — pogosto oblikujejo življenje in mišljenje prihodnjih rodov.

Na tisoče biografij potrjuje to pravilo, ki je pravzaprav le del splošnega dialektičnega zakona o protislovnem razvoju družbe in družbene zavesti. Vse revolucije so obljubljale, da bodo to protislovje razrešile, kajti same so se najprej rodile v glavah takšnih ustvarjalcev. A ista dialektika tudi po revoluciji deluje z nezmanjšano silo.

Istočasno preplavlja svet kulturna industrija. Položaj avtorja-umetnika se zdaj v temeljih spremeni. Pesem, novela, roman, esej — vse to so dokončni proizvodi. Tiskar jih ne spremeni niti za las in v dobi obrtniškega tiska in številnih majhnih založnikov — ni bilo nepremagljivih težav spraviti delo v javnost. Nobena politična cenzura ni nikoli premagala eksplozije sile naprednih misli, izraženih v umetniških delih. Tudi gledališka drama je dokončni izdelek, ki samostojno, kot neka umetniška konstanta, išče izvajalcev. Filmski scenarij (in vse kar je zapisano za radio in TV) pa je polproizvod, ki sam v javnosti ne komunicira, ki se mora prav zdaj in tukaj uresničiti in preobraziti skozi komplicirani mehanizem proizvodne hierarhije. Če se ne uresniči, če ga nihče ne realizira, izgine. Samostojnega življenja nima. Gledališka drama se neuprizzorjena (morda celo v rokopisu) lahko prebije skozi stoletja, filmski scenarij, ki je odklonjen — takoj »umre«. Noben scenarij ne bo nikoli doživel usode Linhartove »Miss Jenny Love«. Niti zgodovinarji — kaj šele producenti — nimajo navade brskati po arhivih in prebirati neposnete scenarije. Pa tudi izgotovljen film živi zelo kratko. Ko izčrpa svetovno tržišče, se umakne v arhive in ne komunicira več. Odvečne kopije je treba uničiti, sežgati — kajti star film ne sme konkurirati novemu.

Filmska umetnost živi le za sedanost. Prihodnosti zanjo ni.

Še bolj trenutna je umetnost v radiu in na televiziji. Oddaja izgine v eter, doseže lahko sicer milijone, a nato utone v pozabo — pa čeprav je bila nemara posneta na magnetofonski, magnetoskopski ali filmski trak.

Za industrijsko kulturo ni prihodnosti, kakor je bila prihodnost za Linhartove in Cankarjeve drame in Prešernove poezije. Zdaj je treba uspeti takoj — ali pa izginiti. Nihče ne more več nerazumljen in odrinjen ustvarjati »za prihodnje rodove«. Umetniško delo je seveda tudi sedaj lahko samo rezultat strogo individualnega dela, a kulturna industrija je pač organizirana kot vsaka druga industrija, njen notranji sistem je hierarhično-birokratski. Vladati mora disciplina in natančen sistem nadrejenosti in podrejenosti — ne glede na to, v kakšni meri neki družbeni sistem uveljavlja demokratične ideje. Umetniški proizvodi so potrošno blago, natančno tako kakor avtomobili in obleke, viski in cigarete. V tem pogledu ni nobene bistvene razlike med stanjem v socialističnih in kapitalističnih državah. Radio in televizija sta enotni družbeni ustanovi v vsej Evropi, vzhodni in zahodni



enako. V ZDA so to številna privatna podjetja, ki pa morajo delovati in konkurirati po preciznih federalnih zakonih. Močna konkurenca izenačuje njih kvaliteto in mentaliteto skoraj natančno tako kakor v Evropi državno-partijske direktive. Divja konkurenca na radio-televizijskem tržišču v ZDA je vzrok za izredno visoko, skoraj fantastično produktivnost, visoko »obratno« spretnost — pa tudi standardnost, neumetništvo in kič. In ker so zaradi tega ameriški TV filmi najbolj poceni, prodirajo po vsem svetu, predvajajo jih prav povsod in na ta način izvajajo nekakšno duhovno supremacijo ameriške zabave nad vsem svetom.

A tudi v državah, kjer so množična sredstva družbena lastnina, kjer imajo kulturnejši in vzgojnejši program, narejen z manjšo spretnostjo in večjimi finančnimi sredstvi iz trdnih virov — se skušajo po svoje približati »okusu množic«, jih zabavati in jim ugajati. Prevladuje nižja in srednja kultura.

Povsod, na evropskem vzhodu in zahodu, tostran in onstran Atlantika pa beremo v deklaracijah vodstev iste besede o napredni vzgoji množic, o kulturnem dvigu, o demokraciji in svobodi.

In vsi so seveda enako odvisni od dohodkov, ne glede na to, iz katerih virov prihajajo: od reklam ali naročnin ali iz državnega budžeta.

Homogenizacija kulture in idej je skoraj že popolna.

Pri filmu je družbena pogodba nekoliko bolj komplicirana, kajti koncentracija kapitala je v različnih deželah zelo neenakomerno napredovala. V Hollywoodu je nad 500 producentov, ki niso vsi enako odvisni od filmskega kapitala v newyorških bankah. Še so nekatere, ki so skoraj neodvisni. Koncentracija kapitala je popolna v Angliji, a zelo nepopolna v Italiji in Franciji. V socialističnih deželah podeljujejo dotacije in kredite posebni družbeni forumi, a organizacijske strukture, metode in kriteriji so različni. Vsi so seveda v enaki meri podvrženi muhavostim svetovnega tržišča — vsi se bore za dohodke. Entuziastični idealizem, ki je nekoč razglašal napredno umetnost, ne glede na finančne izgube — počasi, a vztrajno ugaša . . .

Vendar je filmska kultura danes izredno dinamična. Film nikakor ni do kraja homogeniziran, prav zato ker je po eni strani svetoven in po drugi strani nacionalen, ker prihaja iz tako različnih filmskih središč. Valovi novih idej, smeri in oblik prihajajo iz različnih dežel, Francije, Italije ali Poljske, Čehoslovaške in celo iz Jugoslavije in dožive priznanje in veljavo šele, kadar in če osvoje svetovno tržišče.

Pri televiziji je stvar nekoliko drugačna, povsod enako standardizirana, predvsem zato, ker je lokalna in nacionalna, njena svetovnost pa je za zdaj le izrazito tehnična in najbolj birokratsko organizirana. Tu se njen program pač omejuje le na informativnost. Drugače skoraj ne more biti. A tudi televizija seveda ni imuna pred pritiskom novih idej, umetniških stremeljenj itd. Tudi ta industrija pogosto doživlja notranje krče, krize, stagnacije in nenadne izbruhe. Kakor kje in kdaj.

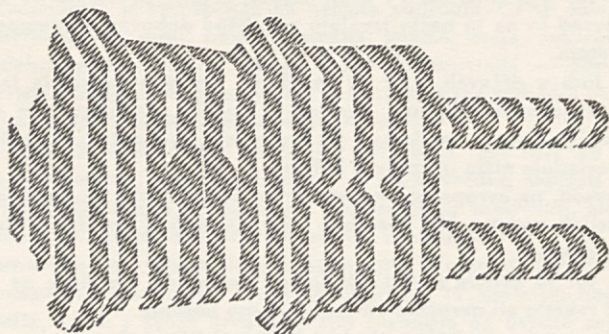
V ozadju vsega tega razburljivega dogajanja stoji avtor. To zdaj ni več stari svobodni umetnik, neodvisni ustvarjalec, industrija si ga skuša podrediti na najrazličnejše načine. Spreminja ga včasih v svojega uslužbenca s tedensko ali mesečno plačo, ponekod — zlasti v razvitih kapitalističnih državah ga preplačuje, »korumpira«, drugod ga podcenjuje, ponižuje in z ustvarjanjem mizernega položaja skuša zmanjšati njegov pomen. Vsepovsod morajo avtorji spoštovati ne le formalne, temveč tudi idejne, politične in umetniške zahteve in interese industrije. Njihove izvirne ideje industrija popravlja, predeluje, prilagaja svojim potrebam. Avtor ni več lastnik svojega dela. Ameriški zakon o avtorskem pravu prišteva zdaj med avtorje tudi producente, se pravi tiste, ki so le investirali, naročali in organizirali . . . Pisatelji in režiserji so le uslužbenci, izenačeni so s tehničnim osebjem . . . Drugod zakoni nemara niso tako precizni, situacija je pa ista.

Drži, da »svobodni« privatni kapital utegne osvobajati avtorja določenih političnih pritiskov — pritisk komercializma je vseobsegajoč. Drži, da podružbljena kulturna industrija utegne do neke meje osvobajati avtorja od komercialnega pritiska, deluje pa vselej le v okvirih določene kulturne politike.

A miru ni nikjer. Nove ideje in nova umetniška prizadevanja so lahko včasih tudi poražena, razbita, a to povzroča krize in stagnacije. In potem izbruhe. Ne, tudi industrijska kultura ni zgolj produkcija in potrošnja, kakor se nemara zdi na prvi pogled, ampak tudi divje razgibano prizorišče boja ustvarjalnih idej in večno žive umetnosti.

Črnobela filmska

Branko Šömen



Kratkometražni film mora biti avtorsko delo, kajti avtorji so tisti, ki govorijo v imenu življenja, a ne življenje samo zase v svojem imenu.

Želimir Žilnik

Tisto, kar zmorejo posamezni, nacionalni filmski festivali izbrati kot posebne ustvarjalne vrednosti ter jih vključiti v širši miselni svet stalnega človekovega iskanja po življenjskem dnu pa tudi po njegovih vzpetinah, najčešče ni organiziran rezultat ustvarjalčevega razumskega in analitičnega razpoznavanja okolice in samega sebe, marveč je često naključna, stihijiska rezultanta njegovega pohoda po državnem ozemlju, v kraje zunaj geografskih, socioloških in moralnih zemljevidov — kamor pač vodijo časopisni uvodniki, mali oglasi, osebna poznavanja, »štosi«, napotki avtostoparjev ali sugestije političnih, komercialnih in drugih institucij. Potemtakem je v razkošnem programskem izboru vsake tovrstne filmske manifestacije treba iskati srečno naključje v kvantitetnem izboru režiserjev in njihovih tem. Vso ta njihovih imen in filmskih naslovov pa je tako rekoč edina orientacijska pot do vsakršne umetniške kvalitete vsakoletnega festivala jugoslovanskega dokumentarnega in kratkega filma.

Vsi imajo na začetku enake možnosti: bojna barva filmskih konkvistadorjev je ista — vsak izmed njih je pač prepričan, da je ustvarjalen in aktualen obenem, da je najbliže tistemu umetniškemu uspehu, ki je nesporen že zaradi tega, ker je njegov avtor najbolj disciplinirano upodobil življenje, pri tem pa videl najdlje, ga spoznal najgloblje ali najbolj verno predstavil. Umetnost se tukaj skuša izenačiti z živ-

ljenjem, filmska podoba življenja preživeti resničnost samo.

Petnajsti festival jugoslovanskega dokumentarnega in kratkega filma je minil v znamenju tradicionalne selekcije, pri čemer se je lahko potegovalo za uradna priznanja in nagrade samo šestdeset filmov. Raznovrstnost še živih pa tudi preživelih »žanrov« — vsak dokumentarni film teži k igranemu in vsak igrani film k dokumentarnemu, zapisal Jean Luc Godard — je na festivalu odpirala cel spekter avtorskih senzibilitet in odnosov do sveta, določeno, dirigirano politiko posameznih producentov in neke skupne, ne več ozko nacionalne karakteristike posameznega filmskega opusa.

ŽIVLJENJE IMA ZAKONITOSTI, USTVARJALEC PA STIL

Kakor na lanskem filmskem festivalu v Pulju, kjer so se zlomila kopja stare filmske miselnosti in je v celoti prevladal moderni filmski izraz ter seveda v zvezi s tem zrevolucionirana, miselna struktura takšnih nacionalnih filmskih središč, kot sta beograjsko in zagrebško, se je prelomilo tudi na letošnjem beograjskem filmskem festivalu, čeprav manj boleče in manj opazno.

Čisti, klasični dokumentarec, ki sta ga v zadnjih nekaj letih izdelali predvsem dramaturški smeri v Dunav filmu in Sutjeska filmu, je dosegel izpovedno in estetsko kulminacijo v filmih Krsta Škanata, Ante Zaninovića ter Vlatka Filipovića in Vefika Hadžismailovića in

realnost

SIZIF, režija Aleksander Marks in Vladimir Jutriša, proizvodnja Zagreb film, 1967

se do kraja uresničil in izčrpal. Ta, tako imenovani »klasični dokumentarec« ni nič drugega kot ena izmed znanih in skoraj že komercialno-konvencionalnih iskanj resnice našega sveta. Oprto še vedno na metodi »film-resnica« in »film-anketa«, se to iskanje še dalje identificira z nekakšno pristno iskrenostjo, neprisiljenostjo ter spontanostjo pri registriranju življenjskih akcij, pri beleženju človekovega dela in počitka ter trenutkov praznine med tema kategorijama človekove eksistence.

Avtor je prisvojil skrito kamero kot »poslednjo« ali celo najbolj idealno možnost ustvarjanja, pri čemer pa še dalje prikriva »metodo« dela: skuša namreč ustvariti vtis, da ni on filmski scenarist, marveč življenje samo, da pa pri tem dosledno upošteva zakonitosti

življenja ter postaja samo registrator teh zakonitosti. Celo selekcijo materiala prepušča življenjskim naključjem! Nasprotno pa mladi ustvarjalci (Želimir Žilnik, Lordan Zafranović, Karpo Ačimović-Godina in drugi) sicer še vedno snemajo s skrito kamero, pri tem pa priznavajo, da ima življenje svoje zakonitosti, vendar pa stoje na kvalitetno novem, osveščenem stališču, da je prav avtor tisti, ki ima za razliko od življenja svoj stil in da ga mora dajati filmskemu delu. Še več: oboji filme aranžirajo, a s to razliko, da prvi skušajo to zanikati, drugi pa uporabljajo angažiranost kot enakopravni sopostopek pri ustvarjanju filmske podobe subjektivnega sveta. Tako sta na primer film Krsta Škanata Vampirjeva nostalgija in film Želimira Žilnika Brezposelni sicer vsak po svoje zelo

dobra filma, vendar drugi izključuje prvega že zaradi tega, ker odkrito in direktno uporablja metodo provokacije in vmešavanja, medtem ko Krsto Škanata vse to še vedno počenja prikrito, da bi nas tako zavedel na misel, da je vse, kar nam pokaže, nastalo spontano. Ustvarjalna slučajnost pa je bila vedno dvorezna: vedno je lahko bodisi najboljši organizator, bodisi nekaj, kar ne vodi do cilja.

Razcep teh dveh ustvarjalnih odnosov do vrednosti našega sveta je tako rekoč mimogrede pogoltnil umetno vzdrževane filmske žanre, poudaril pa je pokončne vrednosti **avtorskega filma**. Odlej bomo morali v seznamu dokumentaristov podčrtavati in izbirati tisto miselno invencijo individualnih avtorjev, ki bodo znali selektirati filmsko gradivo v smislu lastnega filozofskega



in estetskega stila, senzibilnosti jutrišnjega dne najbliže.

Individualni avtorski stil je namreč v sprejemljivosti določenih življenjskih zakonitosti in celo v morebitnih korekcijah, v nobenem primeru pa ne v ustvarjalni simbiozi vsega, kar skuša vsakodnevna programatična politika vsiliti tistim sopotnikom dokumentarnega filma, ki živijo v »veličini« lastne sence, mimo dnevnega razmišljanja in čakajoč, da jim drugi postrežejo z idejami o tem, kaj bi bilo treba realizirati, in o katerih tukaj ni bilo govora.

PRODUCENTI, ŽIVI IN MRTVI

Ustvarjalna stihija, ki še vedno ni odpravljena ali vsaj zmanjšana z Zakonom o filmu, ima svojo pravo in zrcalno podobo v določeni, dirigirani politiki posameznih filmskih producentov. Republiški skladi za pospeševanje filmske dejavnosti so v tem primeru samo drugorazredni podpisniki že vnaprej izdelanih filmskih načrtov. Čedalje večje število filmskih producentov skuša aktivno vplivati na vsakoletno podobo beograjskega filmskega festivala, pri čemer so lahko priče čedalje večjemu številu zanimivih, a ponesrečenih filmskih idej in manj konkretnih uspehov. To, da je že uradna filmska žirija ugotovila **padec proizvodnje** v Skopju in Ljubljani, samo ponovno opozarja na

rakasto bolezen nacionalne filmske proizvodnje, kjer je čedalje bolj jasno, da ne gre niti za pomanjkanje denarnih sredstev niti za izgubo tehnične baze, kar naj bi bilo predvsem krivo za nekontinuirano nacionalno filmsko proizvodnjo, marveč za nefunkcionalno filmsko politiko, ki je najbrž med drugim tudi v tem, da se opira na tisti del filmskih ustvarjalcev in delavcev, ki to po praktičnih rezultatih že zdavnaj niso več. Vibo film je prav tako kot neke druge profesionalno-administrativne filmske hiše **presegel entuziazem in zdrava ambicioznost** takšnih filmskih podjetij, kot sta na primer Neoplanta iz Novega Sada ali FAS (Filmski avtorski studio) iz Zagreba. Dejstvo, da je FAS našel skupni jezik z Viba filmom, samo potrjuje njegovo prožnost pri uveljavljanju lastnih načrtov, ki so vsaj v tem primeru dovolj zanimivi tudi za drugega partnerja. Takšna in podobna politika sicer na prvi pogled zgublja neko tradicionalno in globlje poslanstvo, pa je vsekakor edina pa tudi najbolj uspešna pot k afirmaciji avtorskega filma, ki se bo pač razvijal tam, kjer so avtorji in v nobenem primeru ne v središčih s takšno ali drugačno tehnično bazo ali denarjem. Dokumentarni film bo namreč skupaj s politiko celovočernih filmov v kratkem začel dirigirati nova filmska središča, ki se bodo formirala **po dejavnostih in po zmogljivosti** in ne več po nekih nacionalnih, standardnih ključih.

TELO, BESEDA, IDEJA

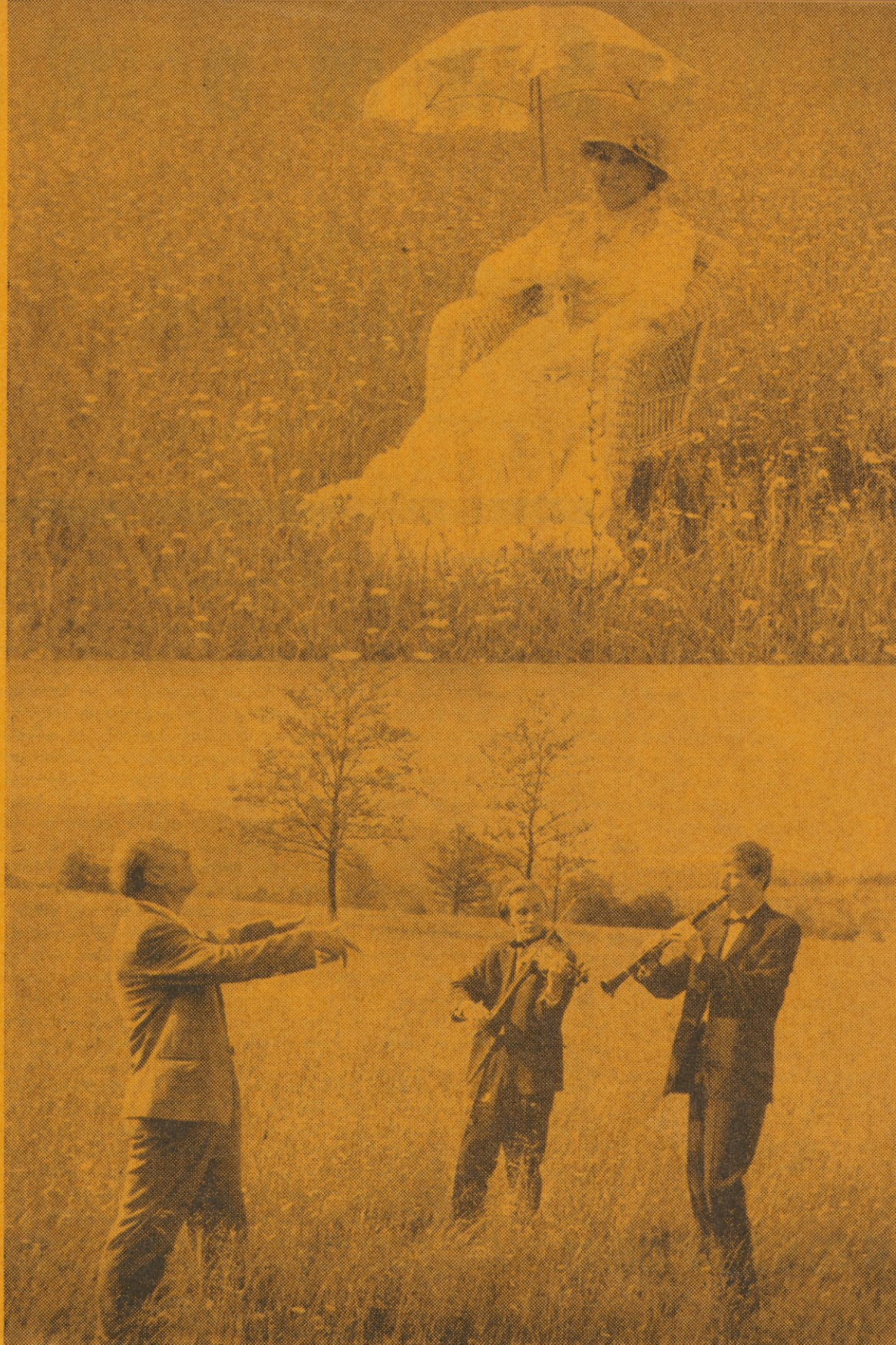
To ustvarjalno in »tehnično« odpiranje navzven ima svoje miselne koordinate tudi v širšem evropskem kulturnem prostoru, v katerem si je jugoslovanski dokumentarni in kratki film zagotovil več ko solidno mesto. V ospredju letošnjega zanimanja v filmskem svetu sta predvsem dve vrednosti našega filma: **dokument in risanka**. Nagrada za najboljši nacionalni izbor na letošnjem Mednarodnem filmskem festivalu v Oberhausnu je znova potrdila raznovrstnost in kvaliteto naših filmov, ki vsak zase in vsi skupaj pomenijo miselno, estetsko in filozofsko razgibano proizvodnjo, katera v okviru izjemnih demokratičnih možnosti obravnava sle-

herno zavestno gibanje družbe. Že beograjski filmski festival je pokazal, da se filmski režiserji ukvarjajo največ s človekom: predstavljajo predvsem njegovo telo, mu dodajajo ustrezno besedilo, ki ga kvalificira, njegova dejanja pa skušajo idejno opredeljevati.

Telo je bilo sploh v ospredju beograjskega srečanja. Od filma **Projekcija Sifiza** režiserja debitanta Dejana Karaklajića do **Jutranje kronike** Zlatka Sudovića ter filmov Lordana Zafranovića **Popolne**, **neka puška** in Karpa Ačimovića **Godine Sonce**, **vsesplošno sonce** ter **Piknik** in pa **Hop Jana** smo se lahko srečali s človekovim telesom, znanim že iz filma Ante Babaja **Telo**, ki nam je že pred tremi leti znal poudariti trajnost, ritem in razpad človeškega telesa kot živega in konstantnega organizma, s katerim smo v vsakdanjem dotiku kot realnostjo, determinirano z nami samimi, rojstvom in smrtjo.

Beseda je imela svojo funkcijo predstavljanja sveta v filmih **Zemlja neretvanska** Vlatka Filipovića, **Tehtnica** Bakira Tanovića in delno tudi **Vampirjeva nostalgija** Krsta Škanata. Ideja, filozofsko sublimirana, z neomejenimi možnostmi transformacije, je bila navzoča v vseh risanih filmih, predvsem pa v filmu Ante Zaninovića **O luknjah in čepih**, v filmu **Sizif** Aleksandra Marksa in Vladimira Jutriše, v filmu **Morda Diogen**. Posamezni filmi so že na prvem koraku z zahodnoevropsko kulturo postali njen integralni del, saj smo slednjič postali zaradi problemov in njihovih interpretacij podobni drugim: ne sramujemo se več svoje majhnosti in nedozorelosti, svoj miselni provincializem smo naravnali na podobna stanja malomeščanskega provincializma v tistih delih sveta, pred katerimi smo imeli vedno nekakšen nenaravni kompleks, ki smo ga izražali s ponižnostjo manjvrednega človeka, ker se nismo upali zazreti vase, da bi v sebi prepoznali svet, ali pa smo ta svet podcenjevali, ker smo si domišljali, da smo nekaj več. Film kot umetnost teh meja ne pozna, saj jih podira v smislu skupnega dožemanja vrednot in lepote, ki jih nosi s sabo resnični avtorski dokumentarec ali filozofsko speljana risanka, kozmopolita tega grafično in miselno črno-belo determiniranega sveta.

PIKNIK, režija Karpo Ačimović - Godina, proizvodnja FAS, Zagreb, prizora iz filma



S a m o m o r

Že po prvih dveh beograjskih festivalskih večerih je tako imenovana »socialno moralna problematika« prikazanih filmov tako prevladujoča, da kritičnemu opazovalcu skoraj neopazno vsili socialno moralni pogled tudi na sam Festival. Tedaj se mu seveda razkrije, da je tudi beograjski Festival jugoslovanskega dokumentarnega in kratkometražnega filma še vedno festival, se pravi čisto posebne vrste družbeno moralni problem. Vse je spet tu, širok in utečen organizacijski aparat, reklamni panoji, tiskovne konference, filmarji z vseh koncev in krajev države, ki se ob kozarčku tu in kozarčku tam sproščeno pogovarjajo o svojih poklicnih in nepoklicnih težavah. Razkrije se mu nekoliko potratno in duhovno razpršeno družabno življenje, ki se odvija med platnom v prostorni dvorani Doma sindikatov in bogato založenimi mizami beograjskih ekskluzivnih klubov, ta razpršenost pa je — če čisto nič drugega — v ostrem nasprotju z ostanki njegove slovenske protestantske narave, po kateri naj bi si človek služil kruh v potu svojega obraza. Z drugimi besedami: festivalsko dogajanje je nekako premalo obvezno in vsa preveč nastopaško. K temu pa je treba takoj dodati, da so vsi ti moralistični prebliski v prvi vrsti odsvit dejstva, ki ga je v otvoritvenem govoru izrekel Fedor Hanžeković in ki je prisotno povsod in vselej — dejstva namreč, da Festival jugoslovanskega dokumentarnega in kratkometražnega filma ni samo festival, temveč tudi edina priložnost, da si človek jugoslovanske kratke filme ogleda, ker jih pač pozneje — vsaj na domačih platnih — nikomur in nikjer ni več dano videti. Spričo tega dejstva, ki si ga kratko malo ni mogoče odmisлити, se človeku navidezna festivalska širina in pomembnost družbenega dogajanja vsak dan znova skrči na nepomembno dogajanje v virtualnem krogu filmskih delavcev. Festival je torej kljub reklamam in publiciteti, ki jo je deležen v tisku, družbeni dogodek, v katerem ljudje, ki filme delajo, filme tudi gledajo, v katerem filmski ustvarjalci žvižgajo ali ploskajo sami sebi... Ta virtualni krog ni bil širši prej in ne bo širši pozneje, v njem pa so poleg filmarjev prisotni samo še naturščiki, ki so tako ali drugače sodelovali pri nastajanju kakega filma in jih je v Dom sindikatov pripeljala radovednost, da bi videli na platnu sami sebe, novinarji, ki se prav tako poklicno ukvarjajo s filmom, in nekaj beograjskih lepotic, ki jim je festival priložnost za vstop v čudežni filmski svet. Skratka: že bežen socialno moralni pogled na festival nam razkrije svojevrstno in nič kaj razveseljivo družbeno usodo določene filmske kulture, če ne kar žalostno usodo neke določene kulture nasploh. V vsakem primeru je to le demonstracija svobodnega in iskričevega duha, filmske ustvarjalnosti, ki se vrti v svojem lastnem krogu in ki je v svojem lastnem krogu hvaljena in zanikana. Nič ni zunaj tega Festivala, nikakršne družbenosti

neke kulture



in nikakršne morale ali kakih drugih vrednot — prav vse, kar je, se dogaja in izčrpuje tukaj in zdaj, med zbranimi filmarji pred platnom v Domu sindikatov in za obloženimi mizami v beograjskih ekskluzivnih klubih.

To so torej socialne determinante beograjskega festivala, s katerimi se moramo sprijazniti kot z neizpodbitnim dejstvom, v katerega je všteta tudi morala festivala. To pa je seveda že na prvi pogled v prav paradoksalnem nasprotju s prikazanimi filmi in njihovo problematiko. Kolikor bolj je namreč krog ustvarjalcev in gledalcev virtualen, zaprt v sebe samega, družbeno nepomemben in v širšem socialnem prostoru neprisoten, toliko bolj se — kakor vidimo — na filmskem traku posveča širšim socialno moralnim problemom. Kolikor bolj krog filmarjev tiči v poljubnem svetu, toliko bolj ga zanima konkretna družbenost in človekova konkretna družbena vloga. In kolikor bolj je ta kulturniški sloj povzdignjen v čiste duhovne sfere, pretanjšane in prefinjene, skratka »umetniške«, toliko bolj ga zanima družbeno dno. Slika nam čistilce mestnih kanalov, postreščke, sezone delavce in smetarje, slika in prikazuje nam predvsem temne, umazane in zanemarjene plati družbenega življenja — predvsem in skoraj izključno samo tisto, kar že zdavnaj ni več festivalski svet filmskih delavcev samih. Vendar pri tem le ne moremo reči, da v tem slikanju in prikazovanju tiči le perverzna radovednost. Tudi ni mogoče filmarjem odrekati prizadetosti — nasprotno: prav zlahka verjamemo njihovi bolečini in prizadetosti nad tem, da niso istovetni sočloveku in svetu, četudi je ta človek zaostal in umazan, svet pa vse prej kot sprejemljiv. V temelju novih socialno moralnih filmov je torej razcepljenost, razklanost — razklanost med človekom in svetom, razklanost med posameznikom in družbo, kakršno nam razkriva tudi njihova lastna festivalska usoda v okviru širšega družbenega telesa in kakršna je bila že od nekdaj predmet umetnosti. Značilno pri tem pa je to, da njihova obsedenost s prikazovanjem družbenega dna in socialno moralno problematiko v vseh prikazanih filmih kljub vsemu ostaja le tema — torej tema, ki ne ukinja, ampak kvečjemu le pogloblja razcepljenost filmskega ustvarjalca in družbe. Vsebinsko filmov ostaja vedno tematska, se pravi nekaj, k čemur ustvarjalec le pristopa in kar jemlje za predmet obravnave. Še več kot to: njegova duhovna svoboda in najčistejši namen se pri tem največkrat izrodita v subjektivno manipuliranje s svetom in ljudmi. Morala ostaja pri tem morala, stvarnost — stvarnost.

Vendar, vse to so dejstva, ki govorijo v prid živi kulturi, saj v marsičem izražajo resnično razmerje med človekom in svetom, med presežnim in danim, med posameznikom in družbo.

Marjan Rožanc



Ta dejstva nam nikakor ne morejo pojasniti nehvaležnega položaja filmske kulture, kakršen se nam razodeva na festivalu. Če se torej hočemo prebiti do pravih vzrokov, ki so pripeljali do samomorilske zaprtosti in neodmevnosti te kulture, potem jih moramo iskati drugje — **PREDVSEM V RELIGIOZNO POLITIČNI STRUKTURI TEH FILMOV, S KATERO NAM FILMARJI RAZCEPLJENOST POSAMEZNIKA IN DRUŽBE, DUHOVNEGA IN TELESNEGA KOT TEMELJNO ČLOVEŠKO RESNICO IN KONFLIKT HKRATI ŽE PRIKRIVAJO.** Njihovi angažirani filmi nam namreč prikazujejo človekovo odtrganost od sveta in bližnjih, vendar ne ostajajo v tej razcepljenosti — skoraj vedno nam podajajo tudi religiozno, moralistično ali politično razrešitev, torej program ali akcijo, ki naj bi nas poistovetila s svetom in ljudmi. Povrh tega pa ta njihova religiozno politična struktura ni avtentična, ni celovitost, ki bi izhajala iz tukajšnjega in zdajšnjega trenutka, iz same prikazane situacije, temveč neka vnaprejšnja odrešitvena struktura, ki se hrani iz stare humanistično aktivistične vere v Človeka. Morala v teh filmih je torej pred svetom in pred človekom oziroma pred dogajanjem med človekom in svetom in pred dogajanjem med ljudmi. Prav to pa je tisto, kar se nam slednjič kaže kot neživiljenjsko, kot samomorilsko — tisto torej, kar tej strukturi jemlje avtentični izraz današnjega sveta in kar je beograjski festival pripeljalo do njegovega današnjega socialno moralnega položaja.

Videti pa je, kakor da se ustvarjalci tega sploh ne zavedajo. Pretežni del filmarjev ostaja kar pri starih religiozno političnih modelih, pri splošni humanistični Morali in pri Človeku kot revolucionarnem spreminjevalcu sveta, in tega se držijo toliko bolj, kolikor bolj se ta drži v stvarnosti izraža kot nemoč in kolikor bolj prihajajo na dan nebožanske lastnosti človeka. Še kar naprej terjajo družbeno istovetnost, skratka partizansko tovarišijo, čeprav že zdavnaj ni več v skladu z današnjo različnostjo posameznikov in družbenih slojev in njihovim lastnim virtualnim položajem v družbi — terjajo Moralo, ki naj bi bila obvezna povsod in vselej in za vsakogar in ki je prav zaradi tega docela neobvezna, če ne kar v konfliktu s konkretnimi interesi posameznikov in družbenih slojev. Dovolj je, da se na zaslonu prikaže le naslov Žilnikovega filma Brezposelni, že složno zaploskajo v imenu stare revolucionarne tradicije in neomajnega aktivističnega zanosa. Vendar s tem stopajo v začarani krog morale, iz katerega ni več izhoda. Iz te moralizatorske usode ne morejo več izplavati niti filmi, ki sicer religiozno politično strukturo ironizirajo, kakor to dokazuje prav omenjeni Žilnikov film. Naj je patos enega izmed nezaposlenih, ki stoječ na stolu deklamira znane Šantićeve verze: »Ostajte ovdje, sonce tudeg neba neče da vas grije, kao što vas je ovo grijalo...« še tako ironičen, je dejanski rezultat te scene še vedno religiozno političen. Izzveni kot zahteva po novih voluntarističnih naporih, naprednejšem napredku in pravičnejši socialni pravičnosti, ob kateri so samobitnost sveta in zakoni človeške narave spet le postranskega pomena. Pri tem religiozno politična struktura poprijema le vsebino, ki spominja na nemoč. Če je bila nekdanj program in akcija, ki se ni ustrašila žrtve, zdaj ne vsebuje prav nič od nekdanje bojevitosti, ker se je pač akcija v smeri spreminjanja sveta historično že izjalovila in se ne more več obnoviti — ostaja torej le sentimentalno čustvo, razboleno privatniško hrepenenje po dobroti, družbeni pravičnosti in lepoti, ki je toliko bolj neučinkovito, kolikor manj je voljno upoštevati stvarnost.

Posledice tega pa so seveda še veliko globlje narave. To čustvo je namreč prav zaradi svoje krhkosti preobčutljivo. Ob njem je kakršen koli drznejši pogled pod kopreno religiozno politično strukturo, pogled v golo stvarnost, v dejanski konflikt med posameznikom in družbo ali v človekov absurdni položaj, tako rekoč prepovedan. Virtualni krog filmarjev v okrilju te strukture ne prenese več pogleda na možgane na secirni mizi, na umobolnega človeka, na ubitega vrabca, na čisto dokumentaristične posnetke, ki izpričujejo samobitnost sveta in meje človekove svobode — v vsakem takem primeru gledalci v dvorani začno žvižgati in protestirati. Iluzija o človekovi dobrotljivosti, svobodi in vsemoči in smiselnosti sveta je nedotakljiva. In ta iluzija naj bi obstajala kot ena temeljnih dimenzij sveta samega, nikakor pa ne kot človekovo dialektično razmerje do zla in sužnosti, torej kot ena izmed premis konflikta med posameznikom in družbo, med presežnim in danim v konkretni situaciji.

Upravičeno lahko rečemo, da prav religiozno politična struktura opredeljuje socialno moralni položaj beograjskega festivala — položaj, ki ga je mogoče poimenovati s samomorom neke kulture. Ta kultura se namreč izraža kot svet, v katerem naj bi človek po vsej sili veljal za Človeka-Boga, in to kljub temu ali prav zato, ker se je že na vseh drugih področjih življenja izkazal za človeka. To naj bi bil svet svobode, ko se je že povsod drugod uveljavila zakonitost. To naj bi bilo podaljševanje humanistično aktivistične iluzije o Človeku, ki pa jo je mogoče podaljševati samo tako, kakor nam izpričuje beograjski festival — v docela poljubnem, virtualnem, samozadostnem svetu, ki je odtrgan od stvarnosti in širšega družbenega življenja. Skratka v svetu, v katerem ni človek nikomur več odgovoren, razen svoji lastni dolžnosti, da igra boga. Ta njegova igra pa je seveda protislovna, saj se na pragu celovitosti, v kateri naj bi bil človek istoveten z bližnjimi in svetom, odigrava v odsotnosti sveta in bližnjih. Filmski delavec je samo filmski delavec in ne tudi inženir, sezonski delavec, politik ..., je samo duhovna svoboda in ne tudi zakonitost sveta.

To pa ima seveda posledice, ki se morajo prej ko slej izraziti tako v filmih kot v celotnem razvoju te samomorilske kulture. Medtem ko sezonski delavec, inženir in politik, ki niso božanski, ampak človeški, morajo upoštevati zgodovinske izkušnje, priznavati samobitnost sveta, meriti, prisluškovati, računati z dejstvi in delati, »umetniku«, ki je Človek-Bog, ni potrebno nič od tega. »Umetnik« je svoboden in lahko počenja vse, kar ga je volja. Njegovo področje dela je torej mitičen svet, ki se vključuje v družbo le toliko, kolikor ga potrebujejo tudi sezonski delavec, inženir in politik, da bi si z njim ohranjali iluzijo o svoji božanski svobodi in izvoljenosti. Kakor hitro pa je ta potreba po osmišljanju in vzdrževanju iluzije zastopana samo še po predstavniku politike v žiriji, kakor se je to zgodilo na beograjskem festivalu, v tem svetu prebiva samo še »umetnik«, filmar, kulturni delavec ... Tedaj igra boga samo še zase in pred samim seboj. To pa se z drugimi besedami pravi, da je odvezan vseh dolžnosti. Njemu ni več treba priznavati zakonitosti sveta, resničnih človeških interesov in dejanskih družbenih premikov — on se lahko zanese na svoj privzeti moralni čut in svojo »senzibilnost«, s katero je v stalni in najtesnejši zvezi z najskritejšimi nameni narave. Njemu je tako rekoč vse dovoljeno. V tej njegovi neobveznosti pa je seveda še prisotno razpoloženje, ki je v festivalskih dneh vladalo v Domu sindikatov — ta njegova neobveznost se mora namreč prej ko slej izraziti tudi v njegovih filmih, ki izpričujejo strahotno pomanjkanje kakršnekoli studioznosti, poglobljenosti in delovne kulture, nemalokrat pa tudi nevednost in čustveno plitvino, če ne kar primitivizem.



Festival nam je pokazal, kako je vsemogočna »senzibilnost« spretno privzela skoraj vse formalno tehnične dosežke sodobnega filma, ne da bi se prebila ali vsaj približala k njenim vsebinskim izhodiščem. Spet smo imeli priložnost videti, kako večina jugoslovanskih cineastov uporablja tehniko cinéma-verité, ne da bi izpovedovala tudi vsebino, ki je s to tehniko nerazdružljivo povezana. Naj je še tako splošna resnica, da se je film-resnica porodil iz spoznanja ali občutka sodobnega človeka, da ni več Zgodovine, da ni potekanja iz nesmiselne sedanjosti v smiselno prihodnost, iz nezadostnosti v polnost, in da človek ni uresničljiv Smisel, jugoslovanski filmarji še vedno uporabljajo cinéma-verité za dokazovanje Zgodovine, Smisla, Človeka. Naj je cinéma-verité še tako avtentičen izraz odsotnosti smisla, v katerem se vse, kar je človeškega, izčrpava v razgovoru, ne pa v smotrih razgovora, v delu, ne pa v rezultatih dela, jugoslovanski filmarji uporabljajo to tehniko za

dokazovanje smotrov onkraj razgovora in dela. In čeprav je cinéma-verité formalno vsebinsko skladno pričevanje o tem, da ni več Zgodovine in dogajanja v smeri ulovljivega Smisla in temu primerne splošne Morale, nam jugoslovanski filmarji s cinéma-verité pripovedujejo, da je Zgodovina in da je Smisel, in da mora biti tudi temu primerna in za vse obvezna Morala. In to velja celo za beograjskega prvonagrajenca, Krsta Škanata in njegov film Vampirjeva nostalgija, ki je prav šolski primer neskladnosti vsebine in oblike. Škanata je sicer v svojem filmu uporabil dialog, dialog med vojnim zločincem in njegovimi žrtvami, torej zelo odprto in avtentično situacijo, ampak sklep in morala njegovega dialoga sta že vnaprej izoblikovana. Dialog povzema Škanata v monolog moralistične obsodbe — ne seveda Škanata-umetnik, temveč Škanata-religiozno politični delavec, ki s svojo zavezavnostjo Morali ne more dovoliti, da bi dve konfliktni ideji ostali v odprtem dialogu. V okvirih te religiozno politične strukture tudi dokumentarni filmi kar nočejo in ne morejo biti dokumentarni. Ob bogatih življenjskih skušnjah, ki nam pripovedujejo o krahu moralističnega subjektivizma in voluntarizma, bi bilo sicer naravno, da bi vsaj dokumentarni film slednjič prisluhnil govorici sveta samega in človeku kot človeku, vendar ta pristop k svetu in človeku se na beograjskem festivalu še ni uveljavil — tudi ne v najboljših tovrstnih filmov, kakršna sta Bogdana Žižića Pohvala roki in Vlatka Filipovića Hop-Jan. V obeh omenjenih filmih nas sicer avtorja uvajata v stvarni svet in prav vse, kar nam prikazujeta, je le registracija določenega delovnega procesa, v prvem primeru izdelovanja violine, v drugem lomljenja marmorja v kamnolomu. Les je slednjič les in marmor marmor, človeška roka pa človeška roka v svojem neposrednem razmerju s svetom. Vendar oba filma ne zdržita v poeziji, ki izhaja iz delovnega procesa samega, temveč jo slednjič poiščeta nekje zunaj dela in človekovega stvarnega razmerja s svetom — izdelovalec violin je tudi dober človek, ki v svoji delavnici krmi golobe, lomitelji marmorja pa so nič več in nič manj kot heroični Junaki, ki z zvestobo svojemu zahtevnemu poklicu in s prenašanjem svojih delovnihkušenj iz roda v rod zagotavljajo srečo in neuničljivost človeškega rodu.

Na prstih ene roke lahko preštejemo filme, ki presegajo religiozno politično strukturo beograjskega festivala in tvegajo pogumen, umetniški pogled na človeka in svet. Mednje lahko štejemo Projekcijo Sizifa v režiji Dejana Karaklajića, ki se oslanja na Camusovo interpretacijo klasičnega mita o Sizifu in ki tudi sicer ostaja v splošnejših okvirih. Sem sodi tudi Piknik v nedeljo Karpa Ažimovića — Godine, ki je prav v polemičnem razmerju do festivalske religiozno politične strukture. Film nam prikazuje nekoliko staromodne nedeljske izletnike na livadi ob reki, ki sanjarijo ob motivih slovenske narodne pesmi: »Vsi so prihajali, njega ni bilo, ko pa on prišel bo...«, torej motivu eshatološkega pričakovanja junaka, ki naj bi slednjič izpolnil vse nepoštene želje. Pri tem pa vidimo, da je ta junak pravzaprav že prišel, da je že tu, da se pravkar valja z dekletom po travniku, z dekletom, ki je prav tako kakor on sam brezbrizno do vsega, razen do svoje trenutne ljubezenske sreče. Za izletnike je to seveda preveč, zato muzikantoma ukažejo, naj pre-

glušita te vsiljive in pohujšljive ljubezenske vzdihljaje in znova zaigrata: »Vsi so prihajali, njega ni bilo, ko pa on prišel bo...« Karpo Ačimović — Godina nam torej s svojim filmom razkriva pravo naravo religiozno politične strukture, ki je človekova bojazen ali nemoč, da bi spoznal resnico. Še brezobzirnejši je v tem oziru Lordan Zafranović v filmu Popoldne. Postavlja nas v popoldansko pripeko v nekem dalmatinskem mestecu, v katerem se je življenje tako rekoč ustavilo in ljudje po hišah minevajo v prazno. Človeka v tem trenutku in tem prostoru kratko in malo ni, pri tem pa je vse naravnejša in vse nujnejša njegova želja, da bi vendarle bil. Ta njegova volja po obstojnosti se sčasoma sprevrže v imperativ, ki stoji pred vsemi moralnimi normami in ki se slednjič tudi uveljavi kot nasilje — človek se spravi z zračno puško na balkon, strelja nekaj časa v poljubne cilje, potem pa pomeri tudi v vrabca in ga ubije. Potem še film Želimirja Žilnika Pionirji mali, mi smo vojska prava — ki odločno presega shematično pojmovanje družbe kot uresničujočega se modela človečnosti. Za Žilnika je družbeno bližnjik, ki je del njega samega in s katerim se želi do kraja poistovetiti, poistovetiti tukaj in zdaj, vendar ne za vsako ceno in ne v okvirih priznanega obrazca. Njegova družbena prizadetost je prizadetost nad osramočenim, ponižanim človekom, konkretnije nad mladoletniki in mladoletnicami s prezigodnjimi in presurovimi spolnimi izkušnjami. Vendar Žilnik nikogar ne obtožuje in tudi nikogar ne zapusti. Njegova želja po istovetnosti s ljudmi sicer terja lepoto, čistost, plemenitost, vendar Žilnik je tudi sam družba, tudi sam ti ponižani in prikrajšani pionirji, zato mu ne preostane drugega, kakor da se odpove svojemu moraliziranju in svojemu hrepenju po Celoti. Namesto njega govorijo pionirji sami.

In slednjič Tehnica Bakira Tanovića, edini dokumentarni film, ki odločno presega splošne okvire religioznega pojmovanja družbenih problemov. Dogajanje poteka ob tehtnici na odkupni postaji, kjer hercegovski kmetje predajajo svoj letni pridelek tobaka. Med enoličnim predajanjem in tehtanjem tobaka, sicer tehnično slabo posnetim, se vrstijo sekvence, ki nam prikazujejo proces pridelovanja tobaka, in to od odstranjevanja kamenja z njiv in prekopavanja težke zemlje do obiranja, sušenja in pakiranja — skratka delovni proces, ki zahteva celega človeka in v katerega kmetje očitno vlagajo več od tržne vrednosti njegovega produkta. To delo je življenje in skrb cele družine, je ljubezenska izročnost svetu, ki je neizmerljiva in neplačljiva. Tako smo ob prepirih ob tehtnici, ki so vse intenzivnejši in hrupnejši, priče temeljnemu človeškemu sporu — kmetje se ne razburjajo toliko zaradi nizke odkupne cene, ki tako in tako ne more poplačati njihovega truda, kolikor zaradi tesnobe spoznanja o svoji ljubezenski izročnosti svetu, katere končni rezultat ni le ekonomska, temveč naravna in neukinljiva odtujenost. Tako prej ko slej spregledajo, da njihovo bistvo ni v rezultatih njihovega dela, ampak v njihovi ljubezenski izročnosti sami — zaprežejo in se vrnejo domov s pesmijo, kakor so s pesmijo tudi prišli, moderni Sifizi brez tragičnega prizvoka in brez optimizma.

Žal tako ta kakor tudi drugi obravnavani filmi ne morejo kar z lastnimi močmi preseči žalostne usode kulture in festivala, v okviru katerega se javljajo in živijo.



te leobjektiv

C

CANNES 1968

Prvič v zgodovini mednarodnih festivalov je prišlo do nasilne prekinitev filmske manifestacije; na pobudo naprednih francoskih filmskih ustvarjalcev, njihovi vodje so bili Jean Luc Godard, François Truffaut in Claud Lelouch, se je letošnji XXI. mednarodni filmski festival že po sedmih dneh zaključil. Z zahtevami francoskih filmskih ustvarjalcev so se solidarizirali skoraj vsi režiserji iz drugih držav in umaknili s festivala svoje filme, odstopila pa je tudi večina članov uradne festivalske žirije, med prvimi italijanska igralka Monica Vitti in poljski režiser Roman Polanski.

Posledice predhodnega zaključka canneskega filmskega festivala bodo verjetno precejšnje. Predvsem so zrevoltirani producenti in distributerji, torej filmski kapital, ki ima na mednarodne filmske festivale največji vpliv. Zato bo prihodnje leto verjetno leto stagnacije filmskega festivala v Cannesu. Toda to seveda niti ni tako zelo važno, pomembnejši je prispevek v boju za naprednejše usmeritev v francoski notranji politiki.

Sprva je kazalo, da bo imela prekinitev festivala le obeležje solidarnosti z demonstracijami pariških študentov in francoskih delavcev. Razvoj dogodkov pa je pokazal, da je prekinitev festivala sestavni del vesplošnih protestov v Franciji. Nespornost v francoski kinematografiji so namreč tako veliki, da je bilo za njihovo razčiščenje potrebno tako skrajno sredstvo.

Vse skupaj se je začelo že mnogo prej. Lani je močno padlo število v Franciji proizvedenih filmov, hkrati pa se je nekoliko povečalo

število samostojnih produkcij in povečala francoskih režiserjev s tujimi producenti. V nekoliko bolj grobi luči pa so se pokazala nesoglasja ob » aferi francoska kinoteka«, ko je vlada odstavila njenega sekretarja in duhovnega vodjo Langloisa. Takrat je postala Kinoteka privatniško združenje, njeno vodstvo pa je prevzel Komite francoske kinoteke. Nosilec naprednih tendenc v francoski kinematografiji je bil bolj ali manj zaprt tudi canneski festival, ki je bil rezerviran za finančno močne producerske hiše. Filmi naprednih francoskih ustvarjalcev so tako velikokrat ostali izven festivala. Vse to skupaj in seveda slabe razmere na kulturno-prosvetnem področju je povzročilo protest francoskih filmskih delavcev. S prekinitvijo festivala so francoski režiserji sam festival sicer diskreditirali, dosegli pa so mednarodno afirmacijo svojih zahtev. Letos je canneski filmski festival ostal brez nagajencev, več kot polovica filmov tudi ni bilo prikazanih, vendar je delež, ki so ga dali francoski filmski delavci za naprednejše razmere v francoski kinematografiji prav gotovo zelo pomemben.

Matjaž Zajec

J

UGOSLAVICA

BEOGRAJSKA FILMSKA POMLAD

Nenavadna pomlad v Beogradu: medtem ko veje po cestah jugoslovanskega glavnega mesta sila neprijeten veter s Karpatov, imenovan »košava«, pravo nasprotje Münchenskega »fena«, se slepeče sonce meša z nevihtami. Marsikoga, ki je občutljiv za vreme, bo pri tem spreletelo, večina domačinov pa ni tako dovzetna za podnebne spremembe.

Osem dni, večer za večerom, se je pred velikanskim Domom sindikatov na trgu Marksa in Engelsa, prizorišču XV. festivala jugoslovanskega dokumentarnega in kratkometražnega filma zbiralo ogromno ljudi, ki so barantali za vstopnice in vneto diskutirali o filmih prejšnjega večera.

Ta beograjski festival je praktično edina možnost, da spoznamo jugoslovansko letno proizvodnjo dokumentarnih in kratkometražnih filmov, kajti kinematografi vseh šestih republik že nekaj let napravijo za dopolnilni program toliko kot nič, čeprav se ponša jugoslovanski kratki film z nenavadno dobrimi izvoznimi dosežki (samo v letu 1967 je 119 dežel kupilo 632 jugoslovanskih kratkih in dokumentarnih filmov). Tudi v tem primeru prerok očitno nič ne velja v svoji deželi.

Tudi številne mednarodne festivalske nagrade niso izboljšale pomankljive publicitete v lastni deželi. Jugoslovan hoče menda že od nekdaj videti v kinu samo glavni film in nič drugega.

Toliko bolj osupljivo je dejstvo, da je bilo med beograjskima festivaloma 1967 in 1968 napravljeno v Jugoslaviji vsega skupaj 157 kratkometražnih in dokumentarnih filmov (levji delež je vknjižil »Zagreb film« s 30 filmi), od katerih jih je bilo mogoče 60 videti v konkurenci, 58 pa v informativni sekciji.

Potem ko so animirani filmi iz Zagreba po ustvarjalnem premoru pred enim letom doživeli pomembno renesanso, smo smeli nekaj takega iz glavnega mesta Hrvatske pričakovati tudi to pot. Tako so bile stvaritve Borivoja Dovnikovića, Zlatka Grgića, Nedeljka Dragića, Zlatka Boureka, Borisa Kolara in stalnih sodelavcev Aleksandra Marksa in Vladimira Jutriše vseskozi grafično privlačne in originalne v svojih parabolah, toda filma, ki bi med njimi vse ostale prekašal, to pot ni bilo. Tudi Dušana Vukotića

tehnično suverena vendar kot led hladna mešanica igranega in animiranega filma (Madež na vesti) je bila upravičeno sprejeta z deljenimi mnenji.

Ceprav v splošnem — v glavnem zaradi nad vse mogočnega prodora televizije — govorimo o permanentni krizi dokumentarnega (kino)filma, tako te krize v jugoslovanski kinematografiji prav gotovo ni. Nenavadno dobro mobiliziran od dveh ambicioznih in skrbno načrtovanih filmskih produkcij, »Sutjeska-filma« v Sarajevu in »Neoplanta-filma« v Novem Sadu, je politično in družbeno-kritično angažiran jugoslovanski dokumentarni film doživel polet, ki utegne biti v področju evropskega filma edinstven.

Brez dvoma zaradi iz leta v leto vse intenzivnejše liberalizacije na vseh področjih življenja se je razvila v jugoslovanskem dokumentarnem filmu kritična odkritosrčnost, ki se ne boji razkrinkati niti najneprijetnejših nesoglasij v socialistični družbi. Tako na primer 44-letni Krsta Škanava v svojem filmu Vampirjeva nostalgija demaskira umazano uslužnost državnih funkcionarjev, ki nekdaj nemu vojnemu zločincu postavijo dvorec, ker je postal v tujini bogataš. Tako 26-letni Želimir Žilnik popolnoma načrtno provocira s svojima filmoma Pionirji mali in Brezposelni, ko napake, kot so brezbriznost do mladine in brezposelnost sarkastično konfrontira z ideološkimi frazami o napredku in optimizmu. Tako slika Majko Sajko v svoji trezno registrirani reportaži Samomorilci, pozor! različne motive življenjske naveličanosti mladoletnikov in s tem pojasnjuje, da socialistična družba ni brez konfliktov, kot bi to radi omejeni dogmatiki. Tudi ostala dela Bakira Tanovića, Branislava Bastača, Midhata Mutapčića in Vefika Hadžismajlovića posredujejo prepričljiv vtis sedanjega visokega nivoja jugoslovanskega dokumentarnega filma.

Daleč najboljši prispevek tega XV. beograjskega festivala je bil 11 minutni film 32-letnega Vlatka Filipovića — ki šteje danes prav gotovo med najpomembnejše evropske dokumentariste — Hopjan, osupljiva, ekspresivna, na zunaj pa strogo komponirana montaža o neusmiljeno trdem delu v peklensko vročem kamnolomu marmorja. Film visoke umetniške vrednosti, ki ga je mogoče imenovati v isti sapi z velikimi deli Victorja Turina, Johna Griersona ali Jorisa Ivensa.

Sicer pa je metropola kratkometražnega filma Oberhausen — ob sramotno pomanjkljivi zasedbi oficijalne nemške reprezentance — napravila beograjskemu festivalu poseben poklon. Še nekoliko utrujena od viharnega nürnberškega SPD partijskega zasedanja je prišla v Beograd oberhausenska mestna mati Luise Albertz, stanovala v prominentnem hotelu »Metropol«, navdušeno ploskala s svojimi beograjskimi kolegi in se lahko vrnila na Emscher z mirno zavestjo, da bo jugoslovanski izbor lepo popestril letošnje zahodnonemške dni kratkometražnega filma.

HENNING HARMSEN

Miloš Fiala

PO FILM V BEOGRAD

Kinematografija, o kateri govorijo... kinematografija, ki jo odkrivajo — tako bi se dalo označiti mesto jugoslovanskega filma v današnjem filmskem svetu. Neki poljski kritik je nedavno celo zapisal, da se središče filmske kulture socialističnih dežel pomika s severa na jug: od poljske šole preko češkoslovaškega vzpona dalje na Madžarsko in v najnovejšem času v Jugoslavijo. Mislim, da je nekam s »prelahkim peresom« to središče geografsko premaknil in z dobrim namenom, hoteč odkriti novost, na primer kar preskoči neizčrpljive moči našega češkega »filmskega čudeža«; vendar je eno v tej njegovi ugotovitvi nesporno: v časovnem zaporedju vzpona omenjenih kinematografij je dvig jugoslovanske kinematografije najnovejšega datuma, najbolj svež in je zato tako viden, priroden, da zasluži največjo pozornost.

Prvi mesec letošnjega leta nam je nudil za to markantne dokaze tudi pri nas doma. Distribucijsko premiero je imel Dorđevićev film Sanje in na slavnostni premieri v Pragi in Bratislavi smo lahko videli Petrovićeve Zbiralce perja. Ta dva ustvarjalca sta — vsaj zame — vrh procesa »odkrivanja sebe« v jugoslovanski kinematografiji, ki z vrsto del mladih in talentiranih umetnikov preseneča s svojim nekonvencionalnim, modernim in svojevrstnim filmskim izrazom in nekonformističnim mišljenjem, ko govori o jugoslovanski stvarnosti.

Hadžić, Berković, Makavejev, Lazić, Mimica, Slijepčević, Pavlović in še nekateri drugi so z navedenima tisti, ki so si prizadevali zadnja leta spremeniti podobo jugoslovanskega filma, ta je dolgo tičal v tradicionalno pojmovani partizanski tematiki, ki so jugoslovan-

sko kinematografijo približali živi človekovi problematiki v sedanji zapleteni stvarnosti in jo pripeljali na raven moderne filmske kulture. To se je pokazalo tudi v nekaterih povrnitvah k vojnim časom, k obdobju partizanskih bojev, kjer je način prijema in osnovni človekov problem postavljen polemično proti prejšnjim konvencionalnim partizanskim filmom; taka sta na primer Dorđevićeva filma Sanje in Jutro, ki zadnje čase nista samo slučajno sprožila glasne glasove protesta in tak je novi film debutanta Čengića Mali vojaki, ki smo ga gledali v Beogradu.

Ko sem februarja odpotoval v Beograd kot selektor za festival, sem bil razumljivo zelo radoveden, kaj bomo videli. Že v Pragi me je opozoril Saša Petrović, da tistega, kar predstavlja potencial jugoslovanskega »vala«, ne bo veliko; večina jugoslovanskih režiserjev ne snema, ali pa še niso dokončali svojih filmov. Napoved je obveljala, čeprav tudi z nekaterimi prijetnimi presenečenji. Med temi smo bili najbolj veseli toliko bolj filma, ki bo predstavljal Jugoslavijo na karlovarovskem festivalu. Našli smo ga že takoj prvi dan petdnevnega maratonskega pregledovanja v filmu Ko bom mrtev in bel režiserja Živojina Pavlovića (lanskega nagrajenca na berlinalu za Prebujanje podgan). Pod ne navadnim naslovom Pavlovićevega filma se skriva moderno zasnovano in pojmovano delo velike notranje intenzitete. Junač filma je mladenič, ki je skupaj s svojim dekletom odpuščen s sezonskega dela. Zgodba obravnava njegovo odisejajo po deželi, iskanje prostora in

položaja v družbi, v skupnosti, v katero se nikakor ne more uspešno vključiti. Tema filma in avtorjev namen pa je pravzaprav študija mentalitete in



psihologije ljudi, ko zasledujejo svoj življenjski ideal in iščejo cilj, študija njihovih spopadov z neizprosnim mehanizmom življenja. Če mi je v pogovoru režiser Pavlovič izjavil, da ga zanima položaj mladine, ki ne živi politično — in ki povsod v Evropi — ne le v Jugoslaviji, najbolj glasno in jasno izpričuje krizo mišljenja in idealov mladih ljudi, pa je prav ta kritična presoja mladih vsekakor osnovni navdih dela. Film je odkrit, polemičen, obtožujoče predstavlja »neprijeten« problem, s svojo ostrino izpovedi človekove usode se obrača na vest in zavest skupnosti. Mislim, da je to zelo dober, moderno občuten in posnet film. Vsekakor prepuščam ocenitev njegovih umetniških vrlin svojim kolegom. Če sem tudi med tistimi, ki so film izbrali za festival v Karlovih Varih, sem storil to v upanju, da ima delo resnično kvalitete za festivalski nivo.

Od dvanajstih novih jugoslovanskih filmov je Pavlovičev film gotovo najboljši. Pritegnila sta nas še dva druga filma. Prvi s svojo tematiko in umetniško obliko, drugi pa predvsem s svojo problematiko. Prvi film so že omenjeni Mali vojaki Bate Čengiça. Zopet se vrača k snovi, ki je bila že večkrat filmsko zajeta: k usodi otrok brez staršev, vojnih sirot, ki so jih po vojni nastanili po raznih otroških kolonijah in domovih. Vendar se avtor vrača k tej snovi polemično: prikazuje, kako ti otroci še kar naprej živijo in dihaajo vojno vzdušje, kako tudi vse njihove igre izvirajo in se iztekajo v okviru vojne in kako globoke sledove je v njih pustila vojna s svojimi krutimi zakoni. Ko pride mednje deček, sirota, ki je imel za očeta nemškega častnika, in ko jim izda svoje poreklo, se v gojencih z vso neusmiljenostjo prebudi instinkt vojne: nad »Nemcem« izvršijo naglo sodbo vojnega sodišča... To je pogumen film, prežet s humanizmom. Čeprav ga je posnel debutant, ki si je izostril okus in čut samo ob dokumentarcih in pri televiziji, izdaja delo veliko filmsko kulturo (škoda je samo, da je scenarij slabši in da je v sredini film nekam dolgozezen).

Drugi film je v razkoraku režiserja Milenka Štrbca. Delo je zanimivo predvsem zaradi ostrega poudarka življenjskih problemov, ki se odpirajo in izražajo ob usodi Jablana, bivšega partizana in aktivista, ki ga je delovna nezgoda izključila z delovnega tira in ki se zdaj bojuje za invalidnino. Ob teh dogodkih vsakdanjosti zraste mlad časnikar, ki »Jablanov primer« spremeni v javno zadevo. Štrbac, pakopan v konflikt med okoljem in usodo invalida-borca, na žalost ni našel docela adekvatnega filmskega izraza za zaobjem tega konflikta. Ob odličnih vaških prizorih imamo nekatere močno počasne in zavirajoče mestne prizore, v katerih je prevelika teža na dialogih; splošna nagnjenost k publicističnosti marsikje slabi umetniški učinek tega nedvomno zelo zanimivega filma.

Tukaj bi se moral ustaviti in narediti piko, kajti o teh treh filmih izmed vseh dvanajstih sem pisal samo zato, da bi informiral bralce revije »Kino«. Ostali filmi predstavljajo zmes med povprečno konvencionalnostjo, prebijajočo se do ugodnega povprečja ali padajočega v globoko podpovprečje. Če bi prišel kdo drug namesto mene v Beograd in slučajno ne bi videl vrhov jugoslovanske filmske proizvodnje zadnjih let in če še ni slišal o razcvetu te kinematografije, bi na osnovi tega, kar je videl na lastne oči ob selekciji v Beogradu, težko prišel do sodbe, da je ta kinematografija v poletu in kvalitetni rasti. Vendar tudi to sodi k značilnosti podobe jugoslovanskega filma: ostro nasprotje nadpovprečja na eni strani in podpovprečja na drugi strani, pri čemer je vse tisto, kar je vmes med tema poloma, veliko slabše kakor pri nas. Potemtakem kaže, da bomo morali na večje število filmov, ki bi potrdili »velike upe« jugoslovanske kinematografije, počakati tja do Pulja... kajti tam bodo prikazali več filmov, ki nosijo avtorska imena ustvarjalcev prve kategorije.

Miloš Fiala

(Prevedel iz češčine Bogo Smolej)



Reprezentančni izbor Chaplinovih nemih filmov, ki so nastajali v letih 1914 do 1916, nas v obratnem sorazmerju s staranjem teh slavnih filmskih miniaturnih postavljaj v čedalje bolj skeptičen odnos do vrednosti komičnih gagov izpod klovnovske maske še vedno velikega Charlota. V času, ko je kraljevala komedija in je na francoskih tleh rojeni gag zašel kot polit vrtinar v primitivne hollywoodske ateljeje, skoraj ni bilo igralca in režiserja, ki si ne bi izmišljal gagov in bil zanje dostojno plačan. Poplava filmov, dolgih sto petdeset do tristo metrov je bila velika, na splavih komercialne in ustvarjalne slave so se obdržali le nekateri: Chaplina lahko mirno štejemo mednje. Pa je res dovolj, če je Chaplin ustvaril lik, ki ostane v spominu, ali je to dovolj, da upraviči legendo?!

Njegov prvi film ima naslov Zasluziti za življenje in vsebina filma je dokaj banalna; Chaplin je zaljubljen v dekle, ki ji dvori fotograf. Da bi lahko tudi sam podaril dekletu prstan in jo tako zasnubil, mu ne preostane drugega, ko da fotoreporterju ukrade aparat in ker je v njem film o senzacionalnem dogodku, ga hoče prodati. Film se konča z že znano gonjo, v kateri krivec pobegne. Že v tem filmu je postavljena filozofska teza o človekovi sreči oziroma nesreči. Preprosta ljudska misel je postala kasneje motto in credo ustvarjalčevega filmskega življenja: dve stvari lahko osrečita človeka, sreča, ki jo sam doživi, in nesreča, ki se pripeti drugemu. Gledalci se do solz nasmejijo tistim, ki se jim bodisi v življenju bodisi na filmu — in

predvsem na filmu! — dogajajo neprijetnosti. To je bilo Chaplinovo prvo izhodišče kako ljudi zabavati, koga smešiti. Film Zasluziti za življenje je propadel. Kriv ni bil samo igralec Chaplin, ki še ni imel izoblikovane figure in se je sam gibal pred kamero še precej nervozno in neprepričljivo. Bil je še brez lastne fiziognomije, čeprav je imel v roki že palico in na glavi cilinder ter brčice. Mrzel tuš, ki ga je doživel igralec ob prvem nastopu, je bil koristen: Chaplin je iskal drugo obliko junaka. Postopajoč in v delovnih odnosih z nekaterimi filmskimi producenti in režiserji se je slednjič sam dokopal do lastne režije ter si začel sam pisati scenarije. Tako je že za svoj enajsti film Dvajset minut ljubezni napisal scenarij in ga režiral. Za afirmacijo je rabil deset filmov ali točneje: štiri mesece.

Režiserju in igralcu je šlo predvsem za smešnost, za zabavo ljudi. Podrejal se je okusu množice, da bi tako postal idol publike, da bi njihove želje identificiral s svojo igro in pojavo. Bil je na strani malih, skromnih in preprostih ljudi, ker so bili le-ti v večini, pri tem pa se ni nikoli poglobljal v njihove socialne krivice: psi, ki so se na prazni ulici zagnali za kostjo in se zaradi nje med sabo pokali, so mu simbolizirali bedo, osrednji in grozljiv problem ameriške dežele v prvi svetovni vojni in po njej.

V filmih, kot sta Postopač ali Policija je trgovčiču ali farmarju postavljaj nasproti oderuha ali izkoriščevalca ter tako kazal na družbena protislovja okrog sebe.

Bilo bi zelo tvegano, če bi zdaj skušali analizirati njegove filme in ugotavljali, zo-

K

per koga so bili njegovi filmi naperjeni. Jasno nam je, za koga jih je delal in zakaj jih je snemal. Ne dolgo tega je izjavil za italijanski časopis Vie nuove, da je klov in ne politik. »Pripovedujejo, da ima moj film Moderni časi družben akcent. Morda je to tudi res. Ne vem... Vse svoje filme sem snemal samo zato, ker sem čutil ob tem posebno zadovoljstvo.«

V resnici pa je bil to beg iz tistega siromaštva, ki je prisotno v večini njegovih filmov. Chaplin sam skuša definirati pojem siromaštva, »Kaj je siromaštvo? Biti brez kosila ni težko. Spati na prostem, ko je človek mlad, pomeni avanturo. Pa vendar — siromaštvo je ponižanje. To je občutek, da ste inferiorni ter spoznanje, da se tudi vaša mati počuti inferiorna, ko prosi za vas pomoči v sirotišnici.« Protest, ki rase iz siromaštva, je lahko v izjemnih prilikah revolucionaren, lahko pa je tudi psevdohumanističen. Res je, da se je Chaplin zavzemal za malega človeka, da mu je kazal bedo in razočaranje, toda filmski simboli, ki jih je pri tem uporabljal, so daleč od sredstev, ki naj bi človeštvo pripeljali do humanega odnosa med seboj. Že v prvem filmu Zasluziti za življenje si skuša glavni igralec pridobiti naklonjenost dekleta s krajo, torej na nepošten način in ta dvomljiva etična dejanja se v njegovih filmih vrstijo, ponekod pa celo spremenijo v gage. Spomnimo se prizora, ko Chaplin vstopi v neko restavracijo, kjer so vsi sedeži zasedeni. Postavi se poleg človeka z brado in očali, ga nekaj časa gleda kako je, potlej pa mu stlači kruh v usta, nekajkrat udari in vrže iz loka. Ljudje se seveda smejejo, čeprav je to dejanje ze-

lo podobno akciji modernih huliganov iz naših lokalov in ulic. Ali drug primer. Chaplin je uslužbenec v zastavljalnici. Siromašen človek mu prinese uro in da bi Chaplin dokazal svojo univerzalnost v stroki, uro razdere ter mu pove, da je ura uničena. Krivica, ki jo je storil, je več ko očitna. In dvom, če je Chaplin v omenjenih prizorih smešen, se kvečjemu lahko samo poveča. Upravičeno.

Poštenejši do sebe in do obravnavane snovi je Chaplin v filmih Pasje življenje, Emigrant in v filmu Puško na ramo. Film Emigrant je prvi poskus Chaplinove satire. On di igra evropskega emigranta, ki se v newyorškem pristanišču spoštljivo zazre v Kip Svobode, simbol ameriške enakopravnosti. Toda to je le simbol enakopravnih možnosti za obogatitev, ne pa enakopravnih možnosti za življenje. Simbol se je skozi njegovo metaforo spremenil v njegov opus iz let nemega filma. Še dlje je šel s filmom Puško na ramo, ki predstavlja dejansko prvi antivojni film v zgodovini filma. Leta 1929 je Chaplin zatrjeval Egonu Ervinu Kischu, da je film nastal v času brezumne vojne psihoze in da z njim ni hotel postati pacifist, marveč upornik-umetnik.

Ne glede na njegove besede pa lahko zapišemo, da ob tem filmu ni bil več maska, marveč je postal živ človek!

Chaplin je delal svojemu liku siło: spreminjal ga je, prikrojeval po okusu publike, se iz žrtve spreminjal v napadalca, zamenjaval dobro za zlo, pri čemer je bil zmožen prijatelju dati brco, samo da bi se gledalci smejali težavam njegovih bližnjih. In tako je pravzaprav njegova filmska osebnost razklana in neenotna, čeprav je mit o njem kot

o kompletnem avtorju še vedno popoln in nedotakljiv. Zdi se mi, da Charles še zdaleč ni tako čist ustvarjalec kot je to na primer Buster Keaton. Charles je velik v Velikem diktatorju in še v nekaterih epizodah svojih kasnejših celovečernih filmih, ko je lahko svoj lik razvijal in utemeljeval v enotnostni časa in kraju dogajanja.

V svojih nemih filmih pa Charles ni bil niti dober igralec: z obrazom ni znal igrati. Da bi ljudi osvojil, je moral biti ves v platnu in če bi mu nenadoma odvzeli palico, klobuk in mu rekli, naj si sezuje prevelike čevlje, bi stal pred nami povsem normalen človek, ki si je igralsko figuro izmislil, še preden je stopil pred kamero. Asocialen in grob, snob in sebičnež, predvsem pa trgovec, je danes čedalje bolj tuj in manjši. To je njegova tragedija, ki v svojih globinah nosi nekaj lepega: mnoge ljudi bo še vedno razveseljeval.

Branko Šömen

POLJSKI FILM V KINOTEKI

Še v marcu je ljubljanska kinoteka pripravila uvodni program izbranih poljskih kratkih filmov, ki so začeli desetdnevni cikel poljskega kratkega in novega celovečernega filma v aprilu. Seveda se je kinoteka zavedala, da se s tem nekomercialnim, a hkrati filmsko-ljubiteljskim programom podaja na finančno zelo nevarno pot, a vendar ni pričakovala, da bo prišlo le komaj pet do osem ljudi.

Vsem tistim, ki se s filmom tako ali tako ukvarjajo, je

bila dana priložnost, da spet vidijo najboljše dosežke poljske proizvodnje kratkega filma vse od poznih 40-ih let do današnjih dni, drugi pa so se lahko seznanili s prvimi poskusi ustvarjanja poljskih cineastov, ki so se danes že proslavili po vsem svetu.

Prvi večer je prikazal nekakšen pele-mele najuspešnejših poljskih kratkih filmov vseh kategorij. V njem se je prepletala slovita poljska dokumentarna šola s tako imenovanim »črnim« filmom prek skupnih poskusov animacije

Lenice in Borowczyka do največjih anketnih dokumentarcev, ki se vračajo v vojno in taborišča pa do kratkega igranega filma in najnovejše burleske Mareka Piwowskega, ki je dobil na letošnjem festivalu v Toursu nagrado za film **Gori, gori, končno se nekaj dogaja**.

Drugi večer v aprilu so bili urejeni po kronološkem redu in smo se najprej lahko seznanili s slovitimi Bossakovimi dokumentarci — od **Po-plave**, ki je že 1947. leta dobila nagrado v Cannesu, do **Varšave 56**, ki že sodi med tako imenovane črne filme, saj med zidovi porušene Varšave obuja spomine na preteklo tragedijo vsega mesta. Andrzej Munk, tragično preminuli poljski režiser, ki nam je bolj znan po svojih celovečernih umetninah, se nam je predstavil z dvema liričnima dokumentarcema, **Nedeljskim izletom** in **Sprehodom po starem mestu**. Kljub temu da sta igrana filma, je dokumentarno okolje in opevanje Varšave tako pomemben element, da ju mirno lahko prištevamo med romantično obarvane dokumentarce.

Med tem dokumentarnim nadihom in med tisto grobo sliko ljudi, Ziarnikovom in Jaworskega filmi o ljudeh, ki so med zadnjo vojno trpinčili druge ljudi, se je zvrstila prava galerija zelo lepih pejsažnih dokumentarcev, filmov o otrocih in odraslih pa tudi o starih, slavospeli delu, hudo-mušni prikazi posameznih življenj in seveda tudi vrsta igranih in animiranih filmov. Ziarnikov film **Vsakdanji dan gestapovca Schmidta** samo hladno niza slike, ki jih je lepil v album še živeči gestapovec in s to lapidarno objektivnostjo dosega nenavadno pretresljiv učinek. Jaworskega film **Bil sem kapo**, ki je

bil prav tako posnet 1963. leta, pa se v anketnem slogu obrača zdaj na tiste, ki jih je mučil v taborišču poljski kapo, zdaj na kapoja, ki v jetnišnici pojasnjuje svoje preteklo početje. Oba filma sodita med najodličnejše dosežke novejših smeri, ki se vrača v vojno s povsem drugega, objektivizirajočega stališča.

Posvetitev poljskemu filmu sta zaključila dva nova celovečerna filma. Henryk Kluba je lani posnel film **Chudy in drugi**, s katerim obravnava problem sezonskih delavcev, se pravi ljudi, ki se srečajo, spoprijateljijo in se spoznavajo ob določenem, časovno omejenem delu. Ko pa je delo končano, gredo spet vsak svojo pot s trebuchom za kruhom. Klubov film se vrti okrog petih, šestih ljudi, okrog njihovih prizadevanj in idealov, življenjskih nazorov in privrženosti drugega druge-mu. V film je vpletenih še polno domislic, stranskih dogodkov, med katerimi je posebno doživetje ponesrečena predstava Macbetha na zidarskem odru mostu. Sočnost dialogov, vseh sodobno angažiranih v socialistični ideologiji, se spretno vpleta v režiserjevo zamisel zunanjih zapletov in razpletov ter v lepo fotografijo. Ta film spet potrjuje, da je Kluba eden najuspešnejših režiserjev nove poljske filmske generacije.

Jerzy Ziarnik na področju celovečernih filmov ni še tako poznano ime kot Klubovo, vendar je tudi njegov film **Izlet v neznano** posebno doživetje. Prav tako ga je posnel lansko leto. Kljub naslovu nima ničesar skupnega s filmom bratov Prevert iz leta 1946 **Voyage-serprise**, ki ga pri nas tudi prevajamo z **Izletom v neznano**. Ziarnikov film je namreč pripoved o

mladi generaciji, ki se je rodila po vojni in ji je dovolj tega, da jo kar naprej spominjajo na preteklo trpljenje, žrtve in taborišča. Vendar se glavni junak po naključju odpravi v taborišče Oswiecim, ker tam snemajo film. Tam prek fotografij, rekonstruiranih celic in krematorijev dejansko spozna, kaj je bila pretekla vojna in zakaj je tisti, ki so jo doživljali, ne morejo pozabiti. Njegov odnos do sveta se spremeni, tudi njegov nihilistični odnos do dekleta se razprši. Film se zaključí z vrnitvijo glavnega junaka v taborišče, ki je zdaj odprto turistom.

K

Kljub temu da je bil program poljskega filma prav tako slabo obiskan kot pred njim češkoslovaški, je vendar razveseljivo, da imajo vsaj nekateri zanesenjaki priložnost videti, kaj se dogaja na Vzhodu. Tudi tam je namreč veliko novega — tudi v filmu.

Miša Grčar

Slika na strani 244: MALI VO-JAKI. Režija Bata Čengić. Proizvodnja »Bosna-film«, 1968. Film nas je zastopal na letošnjem mednarodnem filmskem festivalu v Cannesu



VODNIK PO REVIJAH

POSITIF, REVUE DE CINÉMA —
Paris

Štiri letošnje številke francoskega filmskega mesečnika Positif (91, 92, 93 in 94) prinašajo obilo zanimivega filmskega gradiva iz francoskih in tujih filmskih atelejev. V 91. številki je objavljena studija o režiserju Edmondu T. Grevilleu. Objavljen pa je tudi razgovor z brazilskim režiserjem Glauberjem Rochom, ki je zaslovel zlasti s filmom Zemlja in transu. V tej številki je objavljeno tudi kritično poročilo z Mednarodnega filmskega festivala v Bergamu 1967, kjer je nekaj besed tudi o filmu Fadila Hadžića Protest. V 92. številki prinaša Positif članek Carlosa Diegusa o filmski geografiji ameriških dežel. Objavljen je kratek razgovor s Purišo Dordevičem, prevedena pa je tudi pesem iz filma, ki jo je prav tako kot scenarij napisal režiser. Oboje je zelo lepo predstavljeno, škoda le, da je režiserjeva biofilmografija tako skopna. V tej številki je še razgovor z režiserjem Aleksandrom Mackendrickom.

V 93. številki je objavljen razgovor z režiserjem Jeanom Renoïrom, kakor tudi kritika njegovega filma La marseillaise. Oceno filma Daleč od Vietnama je prispeval Louis Seguin. Med kritikami pa je posvečena pozornost filmom Arthurja Penna Bonnie in Clyde in filmu Luca Godarda Weekend. Aprilska številka Positifa (94) objavlja nove notice o opusu Fritza Langa kakor tudi razgovor z režiserjem Gerard Legrand objavlja študijo o režiserju Anthonyju Mannu in razgovor z njim. Bernard Cohin in Michel Perez poročata s festivala eksperimentalnih filmov v belgijskem mestu Knokke le Zoute.

B. Š.

KOSMORAMA, Kopenhagen

Elitno filmsko revijo Kosmorama, ki izhaja v Kopenhagnu že 14. leto, ureja (po novem) Oisten Hjort in je mesečnik, napisan v danščini. Aprila je izšla 84. številka v velikem formatu — spremenil se je po 80. številki, ko se je zamenjal tudi redakcijski odbor. Prej je bil odgovorni urednik Ib Monty, eden najbolj znanih skandinavskih filmskih publicistov in kritikov, ki je ostal v redakcijskem odboru.

Posamezne številke sestavljajo predvsem daljši problemski članki, kritika je objavljena ob koncu in to pot so ocenjevali Rivettovo Nuno, Mallovega Tatu, Ivoryjev film Shakespeare Wallah, Berrijevega Starca in otroka ter na kratko omenili le Skolimowskega Start, Pennov Bonnie in Clyde ter Demyjeve Gospodične iz Pariza, kajti tem posvečajo več prostora v drugih številkah ali na drugem mestu. Revijo sklepa tako imenovana mini-kritika, v kateri 12 kritikov z zvezdicami in pikami ocenjuje tekoči program (na prvem mestu je Starec in otrok, na zadnjem Litvakova Generalska noč). Zanimivo za nas je, da o jugoslovanskem filmu ne razpravljajo, razen ob festivalih, kljub temu da pogosto posvečajo velik del posameznih številk nacionalnim kinematografijam. To pot, v aprilski številki, se ob Skolimowskem vračajo v tradicijo poljskega filma. Christian Braad Thomsen objavlja intervju z »najbolj eksplozivnim in izvirnim talentom v današnji vzhodnoevropski umetnosti« — kot imenuje Skolimowskega. Ob njegovem četrtem filmu, prikazanem tudi na Danskem, Start, ga sprašuje, kaj mu pomenijo simboli, na kar mu Skolimowski odgovarja, da nikdar ne misli na simbole, kadar ustvarja film, ker mu je vse konkretno in spontano. Intervju se vrti predvsem okrog

Starta, za katerega pravi režiser, da je to film o kontrastu med tem, kako človek živi in kako hoče živeti. Nadaljuje pa se še z dialogom o filmu Roke kvišku, po mnenju avtorja in drugih najboljšem filmu Skolimowskega.

V uvodu k članku »Skolimowski in poljska tradicija« pravi Borge Trolle, da se je zganilo v filmski ustvarjalnosti povsod na vzhodu, celo v Jugoslaviji; zato se sprašuje: »kaj pa je s Poljsko?« V svojem razglabljanju se vrača nazaj v začetke poljskega filma, celo v konec prejšnjega stoletja in nadaljuje s pregledom vse do slavne poljske šole, njenih pobudnikov in avtorjev. To ga privede do Skolimowskega, ki je sodeloval še pred samostojnim ustvarjanjem s številnimi predstavniki poljske šole, z Wajdo, Munkom, nato z Rybkowskim in drugimi. Sledi analiza njegovih filmov.

Tudi naslednji članek Andersa Bodelsona, »Madame, nisem zato tu, da bi razmišljal o Startu Jerzyja Skolimowskega,« obravnava — kot je razvidno že iz naslova — isto tematiko. Morten Pill pa je šel v drugo smer in ocenjuje Bonnie in Clyde. Jacquesu Demyju in njegovim Gospodičnam sta posvečena intervju in analiza. Nato sledi dolga, zanimiva in analitična debata o filmski kritiki med tremi Petri (eden je Kirkegaard). Manjši prispevki so namenjeni Bunuelu, novemu filmu Mai Zetterlingove Dr. Glas, vsestranskemu veteranu danskega filma Brandesu — v prispevkih različnih avtorjev, med njimi Jorgena Rossa, in spet Bunuelovi Lepotici noči. Ta elitna revija, ki izhaja petkrat na leto, objavlja vsakič tudi zabavni filmski kviz. To pot se vprašanje nanaša na Isadore, novi film Karla Reiza in izžrebanec s pravičnim odgovorom bo spet dobil steklenico whiskyja.

Miša Grčar

1

Breza

Scenarij: Slavko Kolar, Ante Babaja in Božidar Viočić; režija: Ante Babaja; fotografija: Tomislav Pinter; scenografija: Željko Selenčić; glasba: Anđelko Klopučar; igrajo: Manca Košir, Bata Živojinović, Fabijan Savagović, Stane Sever, Nela Eržišnik. Standard - kolor - 2528 m, proizvodnja Jadran film, Zagreb 1967.

Poglavitni navdih filma, Kolarjeva »kmečka slika« BREZA je bila napisana leta 1928; drugi veliki navdih, ustvarjanje hrvatskih naivnih t. im. »hlebinske šole«, nam prihaja v zavest postopoma zadnjih petnajst let: a njihov začetek in najbolj sočni sad tudi sega tjakaj v zgodnja trideseta leta, v čas Hegedušičeve ZEMLJE in strašne krize kajkavske agrarne civilizacije. Kolarjevo pisanje in slikarija Hegedušiča in »Hlebincev« je en sam pretresljiv krik, umetniška upodobitev reve, ki ne vidi izhoda — vsaj ne v okvirjih, kakršne začrtava tozemska življenje. Potrto si oprta njegov neizbežni jarem in ga vleče naprej z nekakšno topo brezbriznostjo, v medlem upanju na plačilo — nekoč, nekje, bržčas po smrti, ker na svetu nič ne kaže, da bi do tega prišlo. Pač pa posvetijo v sivi vsakdan redki prazniki — rojstva, žegnjenja, smrti — in se zasekavajo katastrofe — strele, toča, žandarji. Umetniško videnje zna iz verne upodobitve tega življenja čisto pri tleh, omejenega tako rekoč na golo eksistenco, pričarati svojevrstno, pretresljivo lepoto, ki je v notranji organizaciji same umetnine, saj je umetnina kakor kaleidoskop: z ogledali, ki jih postavlja v materijo življenja, ustvarja očesu dopadljive vzorce, pa naj bodo pisani kamenčki, ki jih odseva, oblikovani kakorkoli in razmeščeni, kakor pade; urejenost je v izrazilu, ne v snovi. Brž ko poseže urejajoča roka v samo snov, pa je porušeno nekaj bistvenega: življenjskost umetnine. Naj gre za sliko, pisanje ali film, občutimo jih kot nepristne in skonstruirane. Babajeva BREZA je primer obojnega »urejanja« in iz njiju izvirajo najboljši in najšibkejši trenutki filma. Značilno je, da je najboljši izrazito filmski, vizualen, in ni v Kolarjevi (mimogrede: odlični) noveli zanj nobene opore: to je »vzorec«, ki se iz drobcev vsakdanjega dogajanja in nesmiselne pivske pesmi nenadoma ustvari v gozdarju Marku ob njegovem velikem osveščenju; ko v trenutku zagleda ne samo svoje početje, temveč življenje sploh, v luči velikega Smisla — in se zave, kako je živel mimo edinega, kar je bilo v njegovem obstoju resničnega in vrednega.

Filmska podoba tega končnega Markovega osveščenja je navdih; in zavaljo nje cenimo ves film znatno više, kot bi ga spričo zastajajočega ritma, dolžin, okornega vodstva igralcev, velikokrat motečih zožnih kotov posnetkov in očite »aranžiranosti« ne le dogajanja, temveč celotne podobe življenja, cenili sicer. Podlaga filmane BREZE je namreč nespornost: gotovo, breza je bila tudi v Kolarjevi noveli simbol. Bila je simbol lepote, ki je bednemu življenju hrvatskega kmeta utrjana; in s tem simbol vsega dragocenega in pomenljivega v človeškem obstoju, za kar je trpin, ki samo s skrajnim naporom prerine od danes do jutri, prikranjšan. Novela BREZA je trda obtožba družbe in razmer, v katerih ugasne v človeku smisel za vse, kar ga dela človeškega — v konkretni podobi življenjskih okoliščin kajkavskega oratorja med obema vojnima.

Film BREZA pa je ljubezenska zgodba in breza kot simbol govori samo Marku in za Marka; a Marko kot osebnost ni tak, da bi nas njegovi občutki na splošno kaj prida zanimali; izjema je, kot rečeno, njegov končni pretres, kjer se režiserju s filmskimi sredstvi

posreči ustvariti podobo, ki nas prizadene — ne zavoljo spleta zgodbe, temveč zavoljo notranje resničnosti doživetja, ki ga poznamo od drugod, iz svojih lastnih življenj. Premik akcenta od socialne obtožbe k psihološki analizi sam po sebi seveda ni nič slabega; sporen pa postane, ko si ogledamo njegov konkretni rezultat v filmu.

Nesporazum se je začel pri slikanju okolja, ki za Kolarja ni »okolje«, temveč poglavitni nosilec dogajanja. Da bi umetniško oživil podobo kajkavskega podeželja poznih dvajsetih ali zgodnjih tridesetih let, je uporabil Babaja dva prijema: »dokumentarnega«, se pravi, snemal je na kraju samem in porabil veliko »pristnih« neučenih igralcev-domačinov; in oprl se je na slike »hlebinske šole« glede kolorita in »atmosfere«. Drugi prijem je dal nekaj čudovitih podob — trenutkov, ko se je Pinterjeva kamera resnično »razpela«; a te podobe so večinoma (praktično) statične; samo ilustracije k zgodbi. Tak je, denimo, prvi pogled na cerkev ob pogrebu; ali pogled na mrtvo Janico, kot jo vidita žandarja. Prvi prijem pa je zahteval od neučenih igralcev, da igrajo — ne same sebe, temveč sebe pred štiridesetimi leti, se pravi, svoje prednike, živeče v razmerah, ki prav gotovo niso več njihove današnje. To je naloga, ki že za »učenega« igralca ni lahka; »naturščiki« so pri njej čisto odpovedali. Odeti v zakmašne obleke, prisiljeni govoriti stavke, ki jim niso prišli sami od sebe na jezik in to v nenavadnem okolju, sredi kamer in reflektorjev, so opravili

BREZA, režija Ante Babaja, proizvodnja Jordan film, Zagreb 1967



svojo nalogo pač tako dobro, kot jo navadno igralci na amaterskem podeželskem odru — se pravi, neustrezno za film. Pač pa so odlični tipi; to in pa njihova oprava, toge kretnje v umetno-naravnem okolju in koketni zorni koti kamere, so spremenili iz zemlje, potu in krvi zgneteno Kolarjevo občestvo v živopisno kajkavsko folkloro. Vražarka s svojimi pijavkami, babica s kolovratom, sosede z zateglo pesmijo in govorico — vse to spominja na nekoliko okoren kulturni film, ki ga gledamo z zanimanjem, vendar z občutkom, da so zato, da bi preskrbeli potomstvu nekaj »dokumentov« o starožitnostih, umetno oživili nekaj, kar dejansko ne živi več. In res je tako; vendar v umetniškem filmu tega ne bi smeli čutiti. Nemara zveni paradokсно, če povemo, da je najpristnejše kmečka in kolarjevska Nela Eržišnik; njej verjamemo vsak stavek, ki ga pove; posebej pa še tiste, da je naganjala ubogo Janico vso betežno na pašo, ker se ne bo »kakti frajla« pretegovala po hiši! In začuda je zadela ton tudi Hermina Pipinić, ko kliče Marka v hišo k umirajoči ženi. Hrvatskim igralcem verjetno Kolar ne povzroča nič več težav kot slovenskim Cankar. V to folklorno naslikano ozadje se vpleta nekaj žanrskih podob. Oba carinika Kolarjeve novele, ki se jih spominja stari Mate Labudan kot svarilnega zgleada, kaj se lahko primeri, če se tisti, ki čujejo pri mrliču, opijejo, sta postala v filmu komični figuri žandarjev, ki ju najprej namaka dež in izpeljeta prav butalski prizor s prižiganjem cigarete, potlej pa vstopita sredi pojoče družine ob mrtvi Janici. Njun beg je zares smešen (v noveli se kmetje smejejo šele drugega dne!), a pavlihovski figuri žandarjev v tem filmu nimata kaj iskati. V folklorno pobarvanem okolju ne moreta vzbujati strahu in zato globlji, ironični Kolarjev preblisk, kako mrtvi kmet preplaši tiste, ki so ga za živa strahovali (z revolucionarno ostjo vred) zgubi pomen; samo kmetje postanejo brezčutnejši od žandarjev. Drugi žanrski vložek je mnogo boljši in zares smotrno vpleten v film: to je žegnanje, na katerem pleše Janica z Markom in kjer zapoje nadgozdar samo po sebi nesmiselno, pa za film zelo pomenljivo staro pivsko pesem. Nadgozdar — Stane Sever — je imenitna figura, pravi »gospod« med kmeti, in njegova še malce avstroogrška, vzvišena priljudnost zadene ravno pravi odtенок, da je pristen in simpatičen hkrati. Bržčas je bila misel, vzeti za to vlogo Slovenca, sama na sebi srečen preblisk; ravno dovolj blizu in tuj je po tipu kajkavskim kmetom, da je nevsiljivo ustvarjena prava distanca; in toplina Severjeve osebnosti in njegov igralski potencial sta opravila ostanek.



Da bi plastičneje izoblikoval osrednjo zgodbo, Markovo zanemarjeno ljubezen do Janice, je režiser pridružil paru še naivnega »božjega človeka« iz neke druge Kolarjeve novele. Njegova figura je s samega začetka nerodna. Edini čisti človek je v »zmaterializiranem« okolju, bogu in umetnosti živi in Janico ljubi — seveda povsem čisto, tako, da toliko da se ne zleti spovedat, ko po naključju zagleda bolničino malce razgaljeno grud. Poudarek na tem enem »čistem«, žlahtnem, uvidevnem človeku, vrže znova še temnejšo senco na brezčutnost ostalih; da, Janičino okolje niso nič več topi trpini, nezmožni vzdigniti oči od zemlje in se navdušiti za karkoli žlahtnega in nepraktičnega, temveč so kratko malo zadrti zagovedneži, ki jim gosposki nadgozdar, pobožni norček in spodobnejša žandarja čisto po pravici zgražano dele »dobre nauke«. Tako daleč pa premiki akcentov zares ne bi smeli pripeljati in je težko verjeti, da bi bili namerni.

»Božji človek«, kot je prikazan v filmu, je čisto literarna figura in njegovo žalovanje na bučnem polju — kakor je tudi slikovno lepo — je morda najbolj mučen trenutek filma; seveda pa je logično, četudi do Marka krivično, da je v filmu ta »angelski ljubimec« tisti, ki mu je dano videti belo golobico nad hišo, ko Janica umre — ta preblisk je bil v noveli naklonjen Marku in je prvi pretres, ki vodi do končnega osveščenja. V filmu je tak pretres šele nepričakovana bojevitost fantov iz sosednje vasi, ki branijo eno izmed svojih deklet pred Markovim zapeljevanjem na svatbi, kjer je tik po Janičini smrti za »barjak-tara«, zastavonošo. Sprožilni moment njegovega spoznanja je torej zelo grob — pa nič preveč za figuro Marka, kakršnega nam je film vseskozi prikazoval.

Filmski Marko namreč odstopa od svojega okolja v skorajda vseh pogledih. Medtem ko je bil v noveli pravi kmečki sin, ki se je s spretnostjo povzpел za pol koraka više, do ponižne službice podlogarja in se zdaj lenobno otresa kmečih del, je filmski Marko ukrojen tako rekoč iz drugega blaga kot kmetje okoli njega. Ne samo, da je na oko pogospoden Don Juan, tudi sicer se po tipu, vedenju, sanjah, govorici loči od drugih; ko lega v posteljo ob Janičini strani, je videti, kako neskončno daleč od kraja kjer je, je v svojih mislih. Želja po tem, da bi bil zastavonoša pri svatbi, ga vsega prevzame; Janičina nagla smrt je tako rekoč nujnost, da se mu bo želja izpolnila, in njeno odlašanje šikana. Ko Janica umre, se ukvarja Marko pravkar z opletanjem svoje zastave; zato ne more stopiti v hišo niti toliko, da bi se poslovil od nje pred smrtjo (v noveli je sestavljal nekakšen nov »patente«, past za jazbece), niti ne doživi šoka ob pogledu na mrtvo in tako spremenjeno, kot ga je njegov dvojnik v knjigi. Skratka, filmski Marko izpade iz konteksta, je junak drugega časa in drugačnega civilizacijskega okvira, in ni nam treba daleč iskati, da prepoznamo »osamljenega«, »vitalističnega« junaka literature, gledališča in filma zadnjih let. Zato je potreben tudi pretep, ki je ne samo surov, temveč za Marka poniževalen, pretep, v katerem zgubi »petelin svoje perje«, preden more priti sploh do kakšnega preobrata v njem. In ta preobrat (odlično prikazan, kot je) je bolj razkritje za gledalca, kot pa prepričljiva podoba tega, da bi se Marko zares osvestil.

Vitalistični junak v surovem okolju z nekaj idealiziranimi, literarnimi figurami. Janičina »oživje« pravzaprav šele, ko je mrtva; v retrospektivi ima zelo svetel trenutek, namreč naricanje nad mrtvo hčerkico; sicer pa je izrazito enodimenzionalna, dovoljeno ji je učinkovati samo z zunanjo pojavo, s kontrastom med svojo vitko, visoko, »brezasto« rastjo in okoliškimi »bukvami«. V noveli pogodrnja zavoljo prezgodnjega vstajanja, nevoljno in zavistno gleda spečega moža in svakinjo, zabrusi nekaj ostrih tašč, ki se je »zarotila« proti njej — v filmu je je za živa sama ljubkost in milina. Taki prijemi — ob barvah »hlebinske šole« in zavestnem vztrajanju pri folklornih elementih — pa sprožajo občutek tiste »idiličnosti«, »nostalgične patriarhalnosti« in podobno, kar je zapazila kritika in so še živeje zaznali gledalci, ki so hodili gledat BREZO skorajda kot nekakšno melodramo. V tem pa je nedvomno najgloblji nesporazum filma.

Babajeva BREZA je imela srečo in smolo, da je nastala v sezoni 66/67. Njen vitalistični junak je bil v kontekstu Pulja 67 veliko bolj sprejemljiv, kot bi bil kdajkoli prej (in verjetno pozneje). Svojevrstnost njenega »folklornega« okolja je pomenila ravno pravšnjo dopolnitev in kontrast »folklori« Petrovičevih Ciganov. Neizrabljena živopisnost kajkavskega okolja, podprta s simpatijami, ki jih vzbujajo navci hlebinske šole in z vsem, kar je imel Kolar povedati resničnega in bistvenega in kar v filmu ni bilo do kraja zabrisano, pa s tistim, kar je dodal Babaja resnično filmskega »iz svojega«, je ustvarila film, ki je pri vseh pomanjkljivostih zapustil močan vtis. In ta vtis živi v nas še zmerom, tudi če smo si ga pozneje ogledali v iztrevnujočem ozračju kinematografske dvorane.



Gangster, prostitutka in umetnik

(kot celota sveta)



2

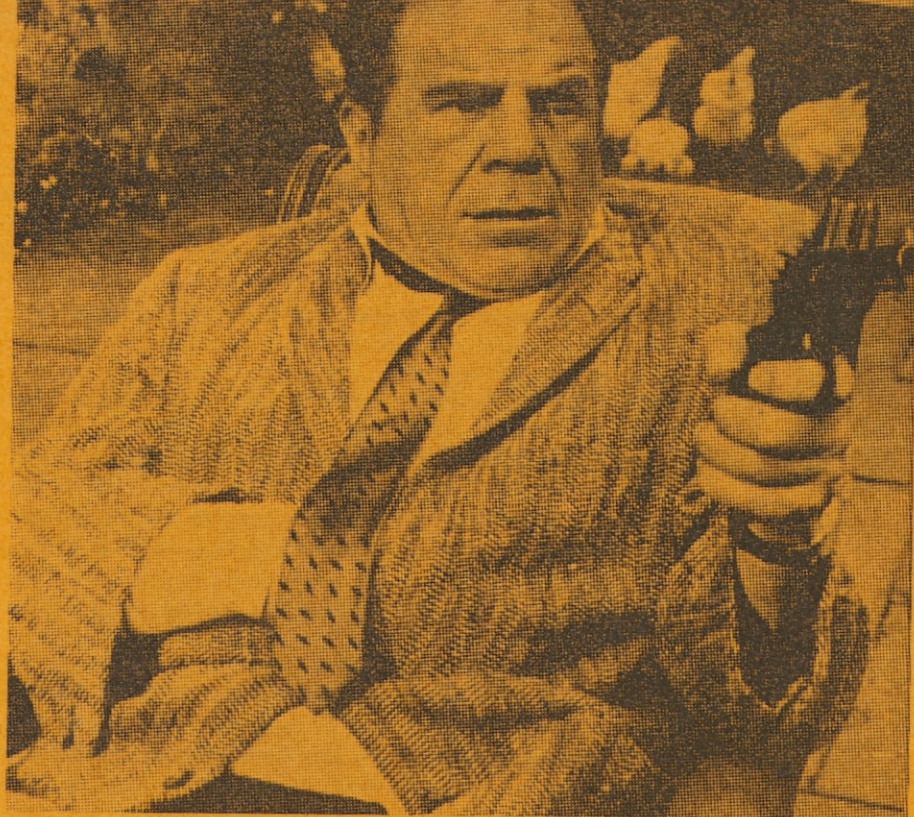
Roman Polanski nam v filmu *Slepa ulica* prikazuje zanimiv in umetnikom že od nekdaj ljub svet. Prav vse, kar se v tem razgibanem filmu zgodi, izhaja iz narave in medsebojnih odnosov treh glavnih oseb, gangsterja, prostitutke in umetnika, iz sklenjenega človeškega sveta, v katerem naj bi bila zaostrena vsa bistvena vprašanja človekove usode. Vsi drugi ljudje, ki niso ne gangsterji ne prostitutke ne umetniki, se v ta svet ne morejo vključiti in mu tudi nimajo kaj bistvenega dodati: so le blede in nepomembni sopotniki.

Veliko pomembnejši od njih je svet sam, je prizorišče dogajanja, ki nam ga Polanski slika s tolikšno čutno itenziteto in polnostjo, da ga že od vsega začetka sprejemamo kot bistveno in nerazdružljivo komponento ljudi samih. To je svet v bližini sinočnjega zločina, svet severne angleške obale, visoke plime in bledega sonca, gradu na obrežni skali, v katerem je nekdaj prebival sam Walter Scott, zdaj pa se pred našimi očmi spreminja v zapuščeno kurjo farmo. Na prvi pogled je to svet začasnega domovanja ali celo pribežališča, a gangsterju, prostitutki in umetniku je to po sili razmer kar njihovo stalno in edino prebivališče. Tako dobiva simbolni pomen sveta nasploh, ki umazan, lepljiv in težak terja od ljudi nekakšno osvetlitev; to je skratka svet spraševanja po smislu in nesmislu, svobodi in sužnosti, svet splošnega eksistencialnega razpotja. Gangster, prostitutka in umetnik, ki živijo v njem, niso gangster, prostitutka in umetnik samo po svojih medčloveških odnosih, temveč so taki, kakršni so, tudi zaradi svojega odnosa do tega in takega sveta.

Prostitutka je moderna izpeljava vlačuge-matere. To je izrojena ženska, kakršno srečujemo na naslovnih straneh ženskih revij in kakršna je postala sinonim današnje ženskosti: tako rekoč brezposeln subjekt in obenem že predmet, ki ni več namenjen moškemu in ki tudi ne izziva več moškega, temveč se zadovoljuje v sebi samem, v svoji privlačnosti, zapeljivosti... Torej ženska kot poželenje in kot cilj poželenja, ki se ne potrjuje v ljubezni z moškim, temveč v lastnem spolu kot moči in oblasti. To nikakor ni več vlačuga mati, se pravi mati kot prehranjevalka in zaščitnica vsega živega, ki hoče imeti ves svet v svojem naročju zaradi varnosti in življenja sveta samega: omislila si je sicer kurjo farmo in moža, ki spominja na jajce, egg-head, kakor Angleži ironično pravijo intelektualcu, vendar ta njena jajca so le njena last, so le dokaz njene ženske zmagovitosti, ki v resnici ničesar ne ohranja, ampak vse uničuje: grad — nekdanja postojanka svobodnega in stvariteljskega duha — v njenih rokah ni več grad in tudi umetnik ni več umetnik. To je skratka vlačuga, cul de sac, če obrnemo originalni naslov filma, ki hoče vse pospraviti vase, pri tem pa svet le požira, ne da bi ga ohranila ali osmislila. Na ta način pa njeno lakotno mednožje, h kateremu teži vse živo, le razodeva nekaj materinskega, nekakšno konstanto sveta, če ne celo ubranost, in sicer konstanto samopožiranja in samouničevanja. Ne da bi mogla dejansko ohranjati in osmišljati, se njena materinska želja v njej sami sprevrača v svoje zanikanje.

Umetnik je umetnik v svetu, v katerem umetnost očitno ni več mogoča, se pravi »umetnik«. V njem je sicer precej vere in presežnostnega duha, s katerim hoče onkraj, v popolnejše in trajnejše, dovolj vitalnega spomina na popolnost, vendar svet, v katerem živi, je še kar naprej nezadosten in pomanjkljiv. Vsa njegova umetniška prizadevanja, s katerimi bi se rad naselil v popolnejšem in srečnejšem, ubranejšem svetu, od šemljenja do slikarije in spet nazaj do šemljenja, so le jalovi poskusi, ob katerih ostaja svet nespremenjen. Celo njegov grad, trdnjava umetnosti, v kateri je nekdaj živel in pisal Walter Scott, ki jo je kupil ali najel, da bi prebival v neposredni bližini izvoljenega duha, se pred njegovimi očmi spreminja v kurjo farmo, v kateri je poleti preprih, pozimi pa je nikakor ni mogoče ogreti. Negovo umetniško prizadevanje je tako vse bolj le beg pred stvarnostjo — beg, na katerem pozablja na neodtujljivo stvarnost, na praktično plat življenja: umetnik si torej s svojo zagledanostjo v zvezde sam sebi koplje jamo. Harmonije v območju čistega duha ni in ni, je samo norost, in edino, kar mu pri tej njegovi želji po harmoniji preostane, je slednjič harmonija v naročju prostitutke, se pravi harmonija na način danega sveta, na način smrti. Vse dokler se noče sprijazniti z neodrešeno usodo — in s to usodo se noče sprijazniti — ima le dve rešitvi: ali beg v območje samozadostnega duha, ki spominja na blaznost, ali beg v poistovetenje s svetom, ki je toliko kot smrt. Težnja po ubranosti ga ves čas ziblje med norostjo in smrtjo.

Gangster je kljub svoji zločinski zunanosti olikan dečko, je zločinec in svetnik, kakršnega rojevajo gangi. To je predrzen človek, ki malomeščanu vzbuja strah, predrzen in svoboden človek, ki si upa prigrabiti denar ali žensko in ki se pokorava samo lastnim zakonom: po



Slepa ulica. Režija Roman Polanski. Na sliki Donald Pleasance

tež duhovni avanturi je podoben umetniku, samo da je njegova duhovna svoboda radikalna. V prvi vrsti tvega in je pripravljen dati zanjo tudi življenje. Skratka: gangster živi tako svojo duhovnost kot svojo telesnost, in pri tem teh dveh nasprotujočih si komponent svojega življenja, ki ogrožata druga drugo in ga hočeta razčetreriti, niti ne poskuša uskladiti, spraviti v harmonijo; v tem se bistveno razlikuje od sentimentalnega umetnika. V začetku sicer tudi gangster deluje kot ubrano bitje, kot pripadnik ganga, v katerem vladata kolektivna solidarnost in osebna zvestoba, nekakšna religiozna trdnost, s katero se človek lahko izpostavlja prepihu, ker je kljub vsemu zmerom na varnem. Vendar gang gangsterja pusti na cedilu, gangster pa se zaradi tega nič ne spremeni — še vedno je svoboden in suženj, gangster in hkrati svetnik, ne da bi skušal pobegniti v ravnotežje ali izpeljati svojo usodo na čisto, v dosledni gangsterizem ali dosledno svetništvo. Živi svoje gangsterstvo in svoje svetništvo, in pri tem je toliko gangster, kolikor je v njem svetniškega, in toliko svetnika, kolikor je v njem gangsterja. Dobro in zlo živita v njem v dinamičnem dialektičnem razmerju.

In kakšni so odnosi med temi ljudmi, s katerimi nam Polanski pojasnjuje vsa bistvena vprašanja človekove usode?

Prostitutka kot cul de sac, v kateri naj bi se vse umirilo in našlo svoj pravi pomen, ima do obeh moških skoraj enako razmerje: to je zapeljivo razmerje do njunega presežnostnega duha oziroma duhovne svobode, do zablodelih ovc, ki iščeta boljšo pašo in ji uhajata, pri tem pa ostajata umetnik in gangster in nista ona sama, prostitutka, konstanta sveta. Ta njuna blodna svoboda je njeno zanikanje, zato ju mora priklicati nazaj k sebi, zaslužniti. Pri tem ima z umetnikom, svojim možem, veliko lažje delo. Umetnik, ki ne more vzdržati v odprti usodi in hoče na vsak način v harmoničnejše prebivanje, se po polomu v območju duha kar sam znajde v njenem naročju, v navidezni harmoniji telesa, v kateri so odpoveduje svojemu blodnemu duhu. Umetnik je prej ko slej njen lahek plen. Vendar s prostitutkinim zmagošlavjem se tisto, kar je med njima problematičnega, šele začne: moški v njenem naročju zdaj ni več svoboden, s tem pa tudi ni več zablodela ovca in predmet svobode, za katerega bi se prostitutka borila in kateri bi jo v njeni samouničevalski



sli utemeljeval. Prebuditi mora v njem njegov jaz, njegovega duha, odtegniti se mu mora ali distancirati od njega — napraviti svobodnega, da bi ga lahko spet posedovala. In pahne ga od sebe, ne priznava ga več ne kot umetnika in ne kot človeka, sili ga v posebljenje, v moškost, v napadalnost, v zločin, s katerim naj bi postal spet nekaj drugega od nje, spet predmet njenega pohlepa. Toda ko umetnik seže po pištoli in gangsterja ubije, ga zapusti: njeno lastno osmišljanje se slednjič izkaže kot ničevno, kot smrt, kot tisto, kar potencialno že vseskozi je, kot samouničevanje sveta. Tega seveda ne prenese, zato pobegne z gradu — pobegne kamor koli, kjer ta njena igra še ni razvidna in kjer je še mogoča iluzija o čem drugem. In umetnik z zločinom na duši ostane sam, zdaj zares svoboden in hkrati že suženj svoje svobode, prav nič umetnik.

Odnosi med prostitutko in gangsterjem potekajo v istem eksistencialnem okviru, vendar docela drugače. Gangster, ki je tudi svetnik, sredi svojih gangsterskih opravil izpričuje svoje svetništvo prav tako, da prostitutke sploh ne opaža, ne priznava kot ženske. Ko se ponoči znajde v zakonski spalnici, ne gleda razgaljene prostitutke, temveč umetnika, sanjača, in se mu prizanesljivo smehlja. S prostitutko se ujame samo pri pokopu svojega pajdaša Albija, ko mu je dekle pripravljeno pomagati, torej na ravni gangsterstva in gangsterske solidarnosti, s katero se prostitutka očiščuje. Toda prostitutki je to očitno premalo — izbiti si hoče od njega še drugačno priznanje, vsaj tako, kakršno terja tudi od moža. In nazadnje, ko se ji izjalovijo vsi poskusi, tako z možem kot s slučajnimi obiskovalci, se z gangsterjem okrutno pošali: med spanjem mu med prste na nogi vtakne časopisni papir in ga zapali. Vendar gangster na njeno neokusno šalo reagira še okrutneje: odpasa se in prostitutko pošteno naklesti. Namesto zblizanja in spolnega akta, ki bi pomenil prostitutkino zmagoslavje, smo priče surovemu bičanju: gangster se z njim ženske osvobaja, da bi še naprej ostal zvest svoji odprti, nereligiozni usodi, v kateri se ne more poistovetiti z ničimer. Tega ponižanja prostitutka seveda ne prenese. Spopad z gangsterjem prikaže svojemu možu kot obrambo pred posilstvom in tako slednjič le doseže svoj cilj: umetnik v navalu ljubosumja zgrabi za pištolo in se z ubojem individualizira, postane spet svoboden moški.

V PASTI, režija Roman Polanski, proizvodnja 1966, na sliki Françoise Dorleae, Lionel Stander

In slednjič gangster in umetnik! To je vsekakor odnos med realinom in sanjačem, ki se — kot smo pravkar videli — konča tako, da sanjač ubije realista. Gangster kot realist, ki se ne spogleduje z nikakršnim dokončnim razpletom svoje usode, umetnika takoj vzljubi, in sicer kot neobogljene in zabavnega pavliho. Nasprotno pa se gangster umetniku zdi nevaren, odvezan, neodgovoren človek, skratka blaznež — vendar blaznež, ki ga s svojo moškostjo hkrati žali in privlači in ob katerem lahko tudi sam izkaže svojo moštost. Umetnik torej gangsterja prezira in občuduje. Prezira zato, ker gangster ni sposoben vzvišenega in tenkočutnega hrepenenja po popolnejšem svetu, težnje k odrešujoči ubranosti in zamaknjenosti — občuduje pa njegovo moč in drznost, s katero vztraja v razcepljeni, nevarni, protislovni usodi, ne da bi se zatekel v upanje v tak ali drugačen srečen konec. Njegov odnos do njega je ujet v izmenjajoče se občudovanje in sovraštvo. In tudi končni razplet, ko nasede prostitutkini provokaciji in gangsterja ubije, je pravzaprav le zaostreni odnos tega njegovega dvojnega odnosa do gangsterja: gangsterja ubije iz potrebe po tem, da bi se poosebil, osvobodil in pomožatil, ki jo razpihuje v njem prostitutka oziroma njegova popolna predanost ženski, ubije ga torej zato, da bi postal gangsterju enak — ubije pa ga tudi iz razočaranja, ker tudi gangster ni tak junak, da bi vztrajal v odprti usodi, ker si je pozelel žensko, in to pozelel tako, kakor si jo je po njegovem mišljenju mogoče pozeleti, kot totaliteto materinega naročja, kot povratek v slepo ubranost narave; gangster ga je pravzaprav izdal.

Gangster je zdaj mrtev. In umetnik je njegov samozadovoljni, zmagoslavni morilec. Prostitutka pa ne prenese njegovega zločina, s katerim se je tako velikodušno potrdil; z njim je ogrozil tudi njo samo, njo kot harmonično konstanto sveta, ki po vsem tem ne more biti drugega kot samouničenje. Prostitutka pobegne. Umetnik pa ostane, umetnik se ne more odtrgati od svojega gradu: z zločinom na duši je še toliko bolj vezan na svoje upanje, na oživljajočega in očiščujočega duha, na slikanje in slike. Razbije jih sicer, razbije kot predmete, ki izpričujejo telesno sužnost te njegove svobode, vendar pobegniti ne more — obsedi na skali nad morjem in zvest svojemu hrepenenju po popolnosti kliče svojo prvo ženo. Bil je in ostal vernik, vernik v absurdni resničnosti. Gangster v gradu nad njim je sicer mrtev, vendar razdružene komponente sveta, moški in ženska, duh in telo, dobro in zlo so še naprej razdružene. Harmonije ni.



Bonnie in Clyde

Film kot vzdrževanje kulta

3



Marjan Rožanc

Filmska umetnost je bolj kot katera koli druga podvržena drzni projekciji človeka v svet sanjskega. Ta njena lastnost jo celo dandanes približuje tradicionalni imaginarni kulturi, ki je bila povezana z magijo, religijo in kultom, nekakšnemu polmagičnemu svetu, v katerem naj bi se filmski junaki in gledalci sporazumevali prek ostankov kulturnega. Po filmski proizvodnji zadnjih let je celo sklepati, da se filmska umetnost teh polmagičnih primesi kljub upadanju nadnaravnih vrednot noče odreči, da noče sestopiti v čisto človeški svet in postati čista estetika ali umetnost. Nasprotno, od Godardovega filma *Do zadnjega diha*, v katerem se je Jean-Paul Belmondo sklonil s platna in nam zabrusil v obraz, da se »požvižga na vse«, se tako imenovano estetsko in umetniško v filmu umika, stopnjuje in krepi pa se »kultno«, ki je bilo nekdanje lastnost manjvrednih filmskih žanrov, kriminalk, pustolovk in vesternov.

Ta »kultnost« vdira v film predvsem prek projekcije junakov, katerih glavna značilnost je nevezanost, je svobodnost... Njihova svobodnost, ki na prvi pogled deluje kot odvezanost od vseh zemeljskih zakonitosti, je projicirana v različnih inačicah in na sociološkem področju že dodobra tematizirana; Edgar Morin jo je na primer razčlenil na extra, supra in infra-svobodo. V prvem primeru je to svoboda junaka iz westerna, junaka iz začetka naše civilizacije, v kateri še ni bilo zakonov ali pa so bili zakoni šele v nastajanju: ti zakoni so torej taki, kakršne si želi in ustvarja junak sam in v okviru katerih se najbolje počuti. V drugem primeru je junak osvobojen vseh tegob vsakdanjega življenja, vendar ni ne bogataš ne poglavar države — to je James Bond, torej le eden izmed nas, ki je v službi denarja in države, denar in država pa mu omogočata, da se svobodno sprehaja z enega konca sveta na drugega, da si nekaj le poželi in mu je že ustrezno: njegova lahkotnost, s katero obvladuje svet, ženske in sovražnike, je brezmejna. V tretjem primeru imamo opraviti s projekcijo junaka, ki si je poiskal svojo svobodo na družbenem dnu, med potepuhi in gangsterji, torej zunaj zakona in malomeščanskih obveznosti, v okrilju ganga, v katerem vlada le tovariška solidarnost, človek pa sproščeno streže vsem svojim nagibom. Vsi ti junaki seveda niso osvobojeni čisto vsega, nečemu služijo in so v nenehni nevarnosti za svoje življenje, vendar vse te zakonitosti so le toliko, da dajejo filmu draž, da odkrivajo tudi človeško plat junakov, na osnovi katere se gledalci z njihovo filmsko projekcijo lažje enačijo — stična točka projekcije in identifikacije je prav v njihovi imaginarni svobodi.

Ta je postala tako rekoč obvezna in je že skoraj docela izpodrinila nekdanje determinirane, socialno ujetе, psihološko ali kako drugače nesvobodne ljudi iz obdobja, ko je film še hotel biti predvsem umetnost. Tej »kultni« zahtevi plačujejo davek celo tako zahtevni filmski ustvarjalci in taki esteti, kakršen je Antonioni: tudi fotograf v njegovi Povečavi je zapeljivo svoboden junak, ki dela bolj za zabavo kot zares, ki so mu kakršnekoli zakonitosti tuje in ki mu osvajanje žensk ne povzroča nobenih težav ... Res da ta projicirani junak služi Antonioniju le za startno točko ali dramaturški element, s katerim nam slednjič učinkovito razkrije, da je ta junakova svoboda le privid, vendar je res tudi to, da je Antonioni s tem imaginarnim junakom plačal davek zahtevam sodobnega filma, v katerem je projekcija imaginarne svobode že pogoj.

To stopnjevanje »kultnosti« doživlja svojo kulminacijo v Pennovem filmu Bonnie in Clyde. Oba nosilca naslovnih vlog v tem filmu sta pravzaprav psihično zatrta človeka: Clyde je impotentnež, ki se mu ljubezen še ni čisto posrečila, Bonnie pa ženska, ki še ni bila ljubljena, skratka, oba sta v nekem smislu manjvredna, zakompleksana človeka, kot zanašalč za sentimentalno zgodbo o dveh neuresničenih ljudeh in neuslišanih ljubimcih, ki ju njuna čustvena zavrtost privede do zločinstva. Vendar v filmu je ta njuna zakonitost prisotna le toliko, da ju lahko režiser zapelje v očarljivo svobodni svet gangsterstva, v katerem na njune težave lahko samo še sklepamo: v resnici sta orgiastično svobodna. Šele ko se dejansko osvobodita, ko se jima slednjič le posreči ljubezenska združitev in odpadejo z njiju vse zavore, šele ko postaneta srečna in razvezana, postaneta sužnja sama sebi, neoprezna in slepa — policija ju pričaka v zasedi in ju ubije. Vendar ta njuna smrt ne pomeni konec »kultnega«, temveč le stopnjevanje »kultnosti«: Bonnie in Clyde sta žrtvi, projicirana sta torej v najpopularnejši in najmočnejši kult. Njuna smrt je žrtvena smrt, s katero nesrečo in smrt velikodušno prevzemata nase, da bi se lahko preživeli ljudje veselili srečnega, zadovoljnega in brezskrbnega življenja. To je žrtvovanje dveh nedolžnih in čistih bitij, ki je izpolnjeno z najbolj vzvišenimi vrlinami očiščenja. Bonnie in Clyde delujeta v nekem smislu kot svečenika, kot nekdanja vrača, prek katerih vzpostavljamo zvezo z imaginarnim, boljšim in srečnejšim svetom od našega.

Iz tega izhajajo vsi pglavitni nesporazumi okrog Pennovega filma. Iz voluntarističnih ali politično-aktivističnih vidikov, ki obravnavajo človeka kot uresničljiv cilj v mejah tukajšnjega in zdajšnjega življenja, lahko do tega filma zavzamemo le odklonilno stališče ali pa ga podvržemo temeljiti kritiki. Junaka v tem filmu sta mitična. In sicer mitična zato, ker film ne upošteva v zadostni meri njunih determinant in ker njune svobode ne obravnava v mejah, v katerih bi bila sprejemljiva in uresničljiva. Ta dva junaka projicirata človeka v obilje, v polnost in bujnost življenja, ki nadomešča revščino stvarnega življenja. Z Bonnie in Clydom so tudi gledalci svobodni, ko so v resnici sužnji, ljubljene, ko so v resnici osamljeni ... Prek njiju se oprijemajo imaginarne svobode, ko so v resnici njihovi nagoni zatrti, želje neuresničljive, svoboda pa strogo zamejena. Ta film je kratko malo izlet v imaginarni svet, ki je še toliko poraznejši zaradi tega, ker ljudem jemlje voljo in moč, da bi se uresničili v okvirih njihovih realnih možnosti.

Vendar s temi kriteriji postavljamo take ali drugačne meje naši svobodi, ki je v resnici — tako vsaj kaže — veliko širša. Tudi skušamo uzakoniti naravno in odprto razmerje med imaginarnim in realnim. Predvsem pa pozabljamo na uspeh filma pri gledalcih, na množično identifikacijo z obema junakoma — identifikacijo, ki je možna samo v okviru realnega sveta. Kakor hitro sprejmemo te pomisleke, se nam razširi tako svet imaginarnega kot realnega, film Bonnie in Clyde pa stopi iz kultnega v estetsko območje.

Vsekakor se s projekcijami v imaginarno ne moremo enačiti zunaj realnega sveta, temveč vedno le v okvirih realnega: identificiramo se lahko samo s svobodo, ki je možna, z junakom, ki lahko postanemo tudi mi sami, z načinom življenja, ki je našemu življenju tako ali drugače blizu. Imaginarni svet zaživi v nas šele tedaj, ko tudi sami prevzamemo njegove ideje in postanemo medij, se pravi tedaj, ko tudi sami zaživimo z junaki v imaginarnem položaju. In naše enačenje z njimi je toliko močnejše, kolikor bolj sta idealizem in realizem uravnotežena; obstajati morata verjetnost in resničnost, kakor pravi Edgar Morin, ki nam zagotavlja komunikacijo z določeno stvarnostjo, obstajati pa mora tudi imaginarno, ki se dviga nad naše vsakodnevno življenje in v katerem zaživimo polnejše. Možna so sicer pretiravanja, vendar za ceno identifikacije mora imaginarni svet ustrezati našemu realnemu zanimanju, problemi junakov pa morajo biti v tesni zvezi s problemi in težnjami nas



samih. V tem primeru pa ti junaki seveda niso več svečeniki, temveč naši bližnjiki, ki jih sicer idealiziramo, a ki najdosledneje uresničujejo tisto, kar si želimo uresničiti tudi mi in kar čutimo v sebi kot uresničljivo. In dosledno temu stopamo v izmenjavo med stvarnim in imaginarnim, ki v resnici ni kultna, saj nam jo ne posredujejo vrači, ki bi bili v zvezi z nadnaravnim, temveč stopamo vanjo prek identifikacije s projekcijo človeka. To pa je tisto, kar ni več kultno, temveč estetsko. V tem odnosu se ne povezujemo več z bogovi in nadnaravnimi vrednotami, do katerih nimamo osebnega razmerja, temveč s človekom in človeško projekcijo, z Bonnie in Clydom.

Pri tem imaginarno ne ostaja imaginarno, v sebi samem sklenjen sanjski svet. Nasprotno to imaginarno je v odnosu do realnega in celo vpliva nanj, in to prav tako, da nam ne dovoli, da bi se zadovoljili s svetom kar takim, kakršen je, in da bi se vdali praznemu sanjarjenju. Kakor nas realno vodi v svet imaginarnega, tako imaginarno postaja obvezno za realni svet. To se pravi, da s »kultnim« filmom, kakršen je Bonnie in Clyde, stopamo v dinamično razmerje realnega in imaginarnega, življenja in sanj, v svet svobodnega človeka in prepovedanega, posameznika in družbe, v katerem se naše nevrose ne nevtralizirajo in se ne uspavamo, temveč spravljamo v gibanje svoje speče moči.

Michael I. Polland

Bonnie in Clyde, režija Arthur Penn, proizvodnja 1967, na sliki Faye Dunaway, Warren Beatty



Animirani, standardni, kolor, 242 m; scenarij: Črt Škodlar; režija Črt Škodlar; kamera: Veka Kokalj; glasba: Oliver Telban; glavni risar: Črt Škodlar; glavni animator: Črt Škodlar; proizvodnja: Viba film, Ljubljana.

V soglasju z naslovom je v tem filmu ozadje les. Naslov »sintetični humor« pa nam ne priključuje toliko v zavest lesa, kot nam vzbudi predstavo o nečem abstraktnem. V soglasju s tem nastopajo v filmu geometrijska telesa. Vidimo torej, da je film zasnovan po tem, kar določujoči pridevnik »sintetični« predstavlja v stvarnosti in vzbuja v nas. Vprašanje, ki se nam zdaj zastavlja, je, ali so ustvarjalci z njim tudi dokazali to, kar pomeni. Izraz sintetičen prihaja iz grškega glagola sinteko, ki pomeni stopim; v pasivu kot intrazitiven glagol pa ginem (od žalosti); o sebi nosi torej pomena stopiti in žalost. V besedni zvezi »sintetični humor« se njun smisel »žalost staplja« dopolni v smislu povednega samostalnika humor »v tekočini je smeh«. »Žalost staplja, v tekočini je smeh«, je torej spoznanje, ki ga dasta besedi v naslovu filma. »Durch Leiden Freude« bi lahko ponovili za Beethovnom. Kakor smo dobili smisel besede z združitvijo njenih pomenov, tako se nam je odkrilo življenjsko spoznanje z združitvijo besed. Iz tega dajemo smisel in pomen besede: da se družijo, da je za druženje. Iz Beethovnovskega druženja z ljudmi je nastalo njegovo reklo.

Na to pot od pomena do pomena, od smisla do smisla so nas napotili avtorji filma, ko so v lesu obudili življenje. In kaj drugega je spoznanje »žalost staplja, v tekočini je smeh« kot stavek o rojstvu? Torej so v besedni zvezi »sintetični humor« prikazali na izviren način, kar pridevnik sintetičen pomeni. Zakaj lahko bi bili postavili obenj karkoli, na primer samostalni vlakno. Smisel besede sintetični »žalost staplja« bi se tedaj zvezal s smislom besede vlakno »vleče se v vlagi« in besedi bi razlagali druga drugo. Žalost je vlaga, v kateri se (nekaj) vleče, vlaga žalost, ki staplja, bi bilo nujno spoznanje. Film z naslovom sintetično vlakno bi bil stavek o nečem že danem in ne kot film sintetični humor o nečem še ne danem.

Rdeči kvader, nad katerim visi velik siv kvader, ponazarja položaj v obliki črke T stisnjenih deščic v ozadju. Rdeči kvader si brezskrbno požvižguje in jo veselo maha po svoji poti, dokler s pišcem ne prileti nanj sivi kvader in ga splošči. Ko sivi kvader izgine v neskončnosti, se rdeči hreščeče raztegne na prejšnjo velikost. Tedaj se sivi spet prikaže nad njim in trešči z vso silo nanj, ko se je komaj dobro prestopil. To se nekajkrat ponovi. Tako sivi kvader pobija rdeči kvader. Rdeči kvader se izmika sivemu, dokler sivi z zamolklim udarcem na lepem ne prileti na tla in se zarije v zemljo; v sproščenem koraku ga rdeči zapusti — spomenik na svoji poti: stolp teže. To epizodo so avtorji filma naslovili »koncert« — skupni boj. Naslednja epizoda »simpatija« — skupno trpljenje — kaže rumeno piramido, ki se stresa kot zvonček in pretresljivo veka. Rdeči kvader se ji približa in ji začne dvoriti. Piramida neha vekati in začne napeto spremljati kvadrove poizkuse, da bi se ji približal. Kdaj pa kdaj se odmakne in vabeče zasmee. Slednjič jo rdeči kvader zapusti. Piramida začne spet zvoniti in vekati, dokler ne prideta k njej dva kvadra in jo skušata osvojiti. Prestraši se ju, začne se otepati, njeni vzkliki izražajo odpor. Rdeči kvader se vrne in prežene vsiljivca. Z zadovoljnim gruljenjem se začne drgniti ob smejočo se piramido. Ko postajata ta dva menjajoča se glasova z vse manjšo sliko čedalje tišja, zagledamo na platnu naslov tretje epizode »kaznovana nagajivost«. Ozadje prizorišča je žilnata in grčava deska. Znenada se pred nas spusti poševna daljica, po kateri se zakotali modro jajce pred simbolično prikazano pasjo uto. Pes — kot izrezan iz papirja — stopi na plano in se radovedno približuje jajcu, ki brez sape brblja, se smeji in skače. Tedaj se po drči z gromom privali med njiju skala in se izgubi v neskončnost, ko je pes, ki jo je izkupil, pobegnul v uto. Jajce se zahihita in začne spet brbljati, dokler se vse ne ponovi.



Boris Paš

SINTETIČNI H U M O R

Četrtrič pa se pes pravi čas umakne in skala zadene jajce. Jajce zažene vrišč in odide v neutolažljivem joku, ki mu odgovarja duška dajajoči si lajež.

Če je dogajanje v prvi epizodi — naj ga razumemo kakorkoli, kot beg telesa pred jazom, kot osvoboditev življenja od smrti: dogajanje v telesu, v življenju — notranje, je dogajanje v drugi — odnos med dvema živima bitjema: vez med življenjem in življenjem — zunanje. Dogajanje v tretji epizodi — na kar opozarja iracionalni začetek in različna animacija — je odnos med oblikami: razmerje med svetovi, ki ni zunanje ne notranje; kot ni odnos med človekom in kamnom dogajanje v njima ali med njima. Avtorji filma so nam tako prikazali pot, ki vodi od osvoboditve prek združitve do spoznanja. — Kaj je osvoboditev, če ne razum, kaj združitev, če ne ljubezen, kaj spoznanje, če ne bolečina? Osvoboditev in združitev je spoznanje — pridevniku sintetičen dajeta vsebino razum in ljubezen, bolečina samostalnemu humor. Tako sta — kot prvi dve epizodi s tretjo — pridevnik in samostalni v naslovu filma zvezana med sabo in prehajata v sebi drug v drugega. Epizode v filmu bi potem morda takole označili: kvader, ki se osvobodi, kvader, ki se dojame — pes in jajce, svetova in skala nad njima, tisto, kar je med njima; človek, ki uide temi svojega zakaj-zato sveta in pride po drugem do sebe — otrok, ki izkusi, da tisto, kar je delal drugemu, boli. Naslov zadnje epizode »kaznovana nagajivost« bi torej po smislu prevedli v »sožitje«.

Stopnjevanje, ki smo ga skušali prikazati, namreč da je vsaka epizoda stopnja filma, je s tem doseglo vrh. — Nista »skupni boj« in »skupno trpljenje« obliki sožitja? Film kaže, da sta — prvo notranje, drugo zunanje — in nam daje s tem vedeti, da sta razum in ljubezen obliki bolečine. Bolečina pa je nekaj nedoločljivega, kar lahko opišemo samo s splošnimi pojmi, nekaj tako pristnega kot zemlja. Avtorji filma so torej lahko samo z abstrakcijo in prvino izrazili, kar so čutili.

V svojem prodoru v bolečino, ko so se prebili iz razuma in ljubezni do razmerij med svetovi — spoznanja bolečine — so odkrili smisel in pomen razuma in ljubezni: da sta sožitje, za sožitje. Iz sožitja s sabo in sožitja z drugim so prišli do sožitja z vsem. Od obupa in trme prek vere in začudenja in nauka. Tako sta prvi dve epizodi pot do tretje, v kateri gledamo bolečino — kaj je, da je začudenje, ki daje nauk: »kaznovana nagajivost«, in ki nam odkrije, da bolečina boli kot začudenje, razum kot obup in ljubezen kot vera. Da se razum uveljavlja kot trma, ljubezen kot zvestoba, bolečina kot nauk — da je tako bolečina spoznanje, ki presvetljuje razum in ljubezen. Če je v prvi epizodi padal kvader na kvader, je v zadnji padala skala med jajce in psa. Tako vsebuje tretja epizoda prvi dve. Po bolečini jaza in sveta nam odkriva bolečino sožitja. Prvi dve epizodi kažeta ločitev in združitev — rojstvo celote, tretja odnos celote do celote — zvezo razdruženega. Tako sta prvi dve epizodi razlaga tretje: sožitje s sabo — jaz — in sožitje z drugim — svet — sta skupaj odnos, ki je sožitje z vsem. Ta odnos — zveza in premena — je bolečina. Medsebojna zvezanost razuma in ljubezni in njuno prehajanje v sebi drug v drugega. Sožitje je torej zveza in premena. Zveza, ki jo izražata v stavku »žalost staplja, v tekočini je smeh« — besedi »staplja« in »tekočina«; v prvi epizodi v zemljo zariti kvader in odhajajoči kvader, v drugi ljubeča se kvader in piramida, v tretji bežeče jajce in ostajajoči pes. — Premena: v stavku naslova filma — žalosti in smeha, v stavku filma — bitja in sveta. To rojstvo, ta zveza razdruženega sta v filmu prikazana z barvo in zvokom. Barva se nam tako iz njega odkrije kot združitev ločenega, zvok kot razdružitev zvezanega — njegova vsebina torej kot združitev ločenega in razdružitev zvezanega.

Kaj je smisel stavka naslova filma »žalost staplja, v tekočini je smeh«, če ne ta stavek njegove vsebine? Srečanje, ki je razrešitev vsega.



BASISTOV PONEDELJEK, režija in scenarij Smiljan Rozman, snemalec Mile de Glerija, proizvodnja »Viba film«, 1968
Delovni posnetek ekipe. Od leve proti desni, snemalec Mile de Glerija, poleg njega režiser, scenarist in književnik Smiljan Rozman

NOVO
NOVO

NOVO
NOVO
NOVO



NOVO
NOVO

LJUBLJANSKI KINEMATOGRAFI BODO V PRIHODNJIH TEDNIH PREDVAJALI NASLEDNJE
POMEMBNEJŠE IN ZANIMIVEJŠE FILME:

AMERIŠKI VOJNI FILM

Atak,

KI JE BIL DOLGO ČASA PREPOVEDAN ZA PRODAJO V
»KOMUNISTIČNE DRŽAVE«

FRANCOSKI BARVNI FILM

Nori Pierrot

REŽISERJA JEANA LUCA GODARDA

NEMŠKI FILM

Mladi Törles,

EDEN IZMED NAJBOLJŠIH FILMOV
NEMŠKEGA NOVEGA VALA

ITALIJANSKO-ALŽIRSKI FILM

Alžirska bitka,

KI JE ZMAGAL NA FESTIVALU V BENETKAH

ČEŠKI FILM

Gospodična, gori!

REŽISERJA MILOŠA FORMANA, KI JE TE DNI
PREDSTAVLJAL ČEŠKO KINEMATOGRAFIJO NA FESTIVALU V CANNESU

Kinematografsko podjetje, Ljubljana

NAZORJEVA 2 IMA TUDI TRGOVINO S KINOTEHNIČNIM MATERIALOM

NATISNJENA

ANAKJEI

54 .VITŽ

