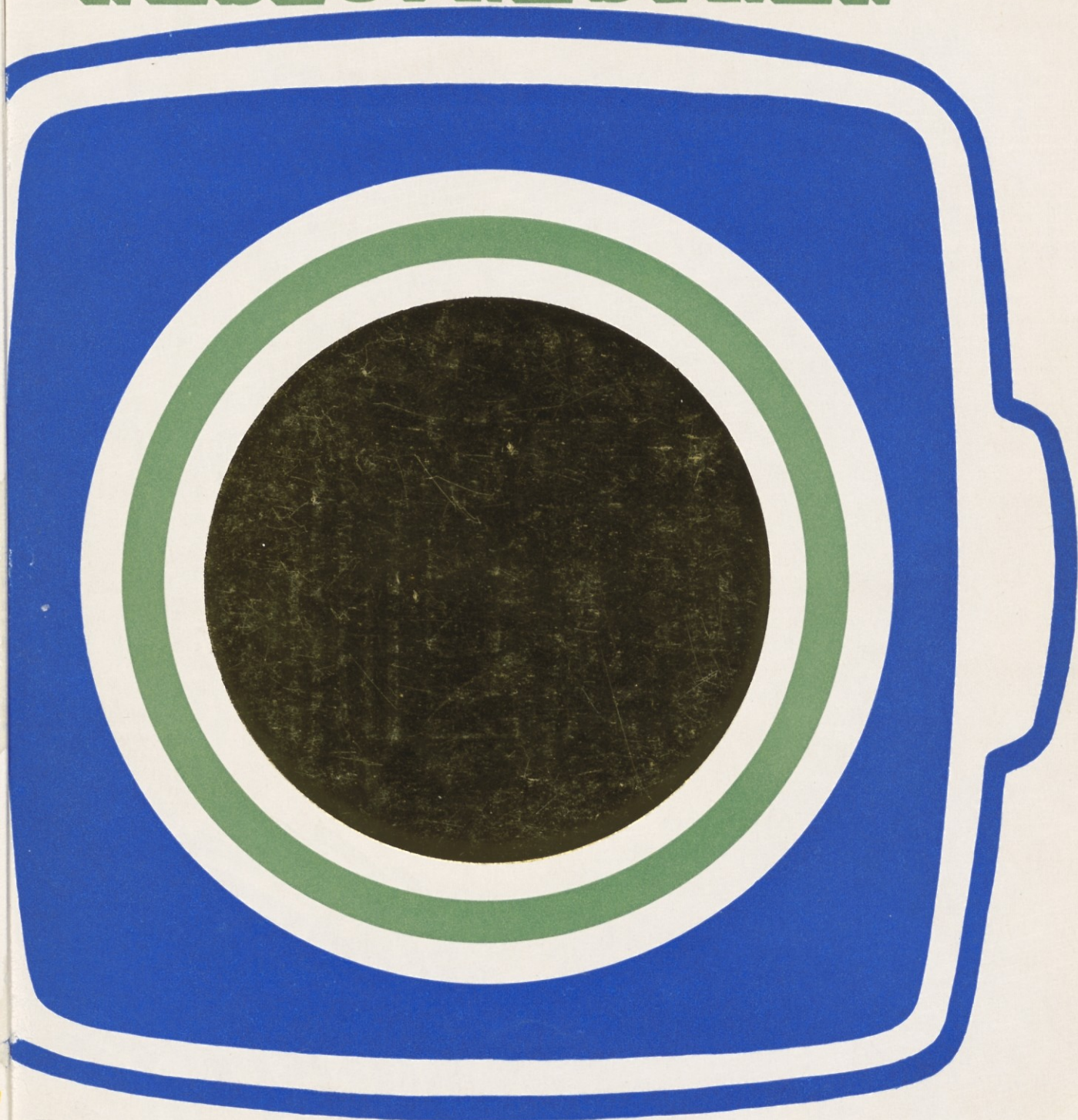


EKRANOVA 58/59 NASLOVNA STRAN



kazalo

SLOVENSKI FILM V EKRANU

(po abecednem redu)

Repertoar slovenskih filmov (Tine Arko)	428
Pregled slovenskih igranih filmov (Tine Arko)	428
Kako je (ni) mogoče pisati o slovenskem filmu (Andrej Inkret)	430
Sociologija slovenskega filma (Janko Kos)	432
Slovenski film ob svoji dvajsetletnici (Lado Kralj)	444
Slovenski film v luči statističnih in ekonomskih po- datkov (France Štiglic)	452
Danes in tu (Brane Šömen)	466
Snema se SEDMINA	468
ZASEDA je posneta	470
Novi slovenski film KEKEC	471



KRITIKE

PETA ZASEDA ali beseda o nespornazumu (Rapa Šuklje)	472
LUTKA (Lado Kralj)	476
Džimi Barka in filmski junak (Niko Grafenauer)	479
POZIV VSEM SLOVENCEM	484
SVETI PESEK (Matjaž Zajec)	486
SVETI PESEK (Franček Rudolf)	486

FESTIVALI

Benetke 68 (Rapa Šuklje)	488
Locarno 68 (Brane Šomen)	494
Mannheim 68 (Mirjana Borčič)	496
Kranj 68 (Stanka Godnič)	498
Tudi Kranj 68 (Naško Križnar)	500
Fizkulturni manifest (Naško Križnar)	502
Dvanajsti zvezni festival amaterskega filma Jugoslavije (Vladimir Petek)	504
Film kot izraz solidarnosti, Skopje 8 (Ratko Orozović)	509
Marni, Marni (Naško Križnar)	511

E K R A N 5 8 / 5 9

K R A N 5 8 / 5

R A N 5 8 /

A N 5 8

N 5

5 N

8 5 N A

/ 8 5 N A R

5 / 8 5 N A R K

6 5 / 8 5 N A R K E

LOWE'S FILM V EKRANU



1. **NA SVOJI ZEMLJI.** Scenarij: C. Kosmač. Režija: F. Štiglic. Producent: Triglav film. Ljubljana, 1948.
2. **VISOŠKA KRONIKA** (fragment »DAVČA«). Scenarij: D. Šega. Režija: I. Pretnar. Producent: Triglav film. Ljubljana, 1950.
3. **TRST.** Scenarij: F. Bevk. Režija: F. Štiglic. Producent: Triglav film. Ljubljana, 1951.
4. **KEKEC.** Scenarij: J. Gale in F. Milčinski. Režija: J. Gale. Producent: Triglav film. Ljubljana, 1951. Nagrada v Benetkah (Srebrni lev).
5. **SVET NA KAJŽARJU.** Scenarij: I. Potrč. Režija: F. Štiglic. Producent: Triglav film. Ljubljana, 1952.
6. **JARA GOSPODA.** Scenarij in režija: B. Stupica. Producent: Triglav film. Ljubljana, 1953.
7. **IRENA V ZADREGI.** Režija: E. Emo. Producent: Helios film in Triglav film. Ljubljana, 1953.
8. **VESNA.** Scenarij: M. Bor. Režija: F. Čap. Producent: Triglav film. Ljubljana, 1954.
9. **GREH.** Scenarij in režija: F. Čap. Koproducenti: Triglav film, Ljubljana in Saphir film, München, 1954.
10. **DALMATINSKA SVATBA.** Scenarij: I. Scheu in E. Nebhut. Režija: G. v. Bolvary. Koproducenti: Triglav film, Ljubljana in Hansa film, München, 1954.
11. **TRI ZGODBE.** (Slovo Andreja Vitužnika. Na valovih Mure. Koplji pod brezo.) Scenarij: J. Kavčič in F. Severkar, I. Pretnar, F. Kosmač. Režija: J. Kavčič, I. Pretnar, F. Kosmač. Producent: Triglav film. Ljubljana, 1955.
12. **TRENUTKI ODLOČITVE.** Scenarij in režija: F. Čap. Producent: Triglav film. Ljubljana, 1955.
13. **VOLČJA NOČ.** Scenarij: S. Janevski. Režija: F. Štiglic. Producent Vardar film. Skopje, 1955.
14. **DOLINA MIRU.** Scenarij: I. Ribič. Režija: F. Štiglic. Producent: Triglav film. Ljubljana, 1956. Nagrada v Cannesu.
15. **KO PRIDE LJUBEZEN.** Scenarij: J. Robert. Režija: M. Cloch. Koproducenta: Triglav film, Ljubljana in Davis film. Paris, 1957.
16. **NE ČAKAJ NA MAJ.** Scenarij in režija: F. Čap. Producent: Triglav film. Ljubljana, 1957.
17. **V MREŽI.** Scenarij: V. Kolar. Režija: B. Stupica. Producent: Lovčen film. Budva, 1957.
18. **TUJA ZEMLJA.** Scenarij: M. Selimović. Režija: J. Gale. Producent: Bosna film. Sarajevo, 1957.
19. **DOBRO MORJE.** Scenarij: E. Adamič in M. Stante. Režija: M. Grobler. Producent: Triglav film. Ljubljana, 1958.
20. **KALA.** Scenarij: I. Ribič. Režija: A. Hieng in K. Golik. Producent: Viba film. Ljubljana 1958.
21. **VELIKA IN SINJA CESTA.** Scenarij: F. Solinas, E. de Concini in G. Pontecorvo. Režija: G. Pontecorvo. Koproducenti: Triglav film, Ljubljana, G. E. S. in Cinematographica, Rim in Play Art. Paris, 1958.
22. **VRNIL SE BOM.** Scenarij: J. Ribnikar in Z. Gluščević. Režija: J. Gale. Producent: Bosna film. Sarajevo, 1958.
23. **DOBRI STARI PIANINO.** Scenarij: F. Milčinski in F. Kosmač. Režija: F. Kosmač. Producent: Triglav film. Ljubljana, 1959.
24. **TRI ČETRTE SONCA.** Scenarij: L. Lahola. Režija: J. Babič. Producent: Triglav film. Ljubljana, 1959.
25. **PET MINUT RAJA.** Scenarij: V. Zupan. Režija: I. Pretnar. Producent: Bosna film. Sarajevo, 1959.
25. **VIZA ZLA.** Scenarij: B. Janevski. Režija: F. Štiglic. Producent: Vardar film. Skopje, 1959.
27. **AKCIJA.** Scenarij: M. Rožanc. Režija: J. Kavčič. Producent: Triglav film. Ljubljana, 1960.

NA SVOJI ZEMLJI se piše **VISOŠKA KRONIKA** za naš **TRST. KEKEC, SVET KAJŽARJU** in **JARA GOSPODA** gledajo kako je **IRENA V ZADREGI**, ker **VESNA** dela **GREH. DALMATINSKA SVATBA** povzroča **SLOVO ANDREJA VITUŽNIKA** NA **VALOVH MURE. KOPLJI POD BREZO**, saj to so **TRENUTKI ODLOČITVE**. Nobena **DOLINA MIRU** ne pomaga, **KO PRIDE LJUBEZEN**. Zato **NE ČAKAJ NA MAJ V MREŽI. TUJA ZEMLJA** in **DOBRO MORJE** vplivata, da **KALA** zakorači

tja, kjer je **VELIKA SINJA CESTA. VRNIL SE BOM** po **STARI DOBRI PIANINO** in **TRI ČETRTE SONCA. PET MINUT RAJA** in **VIZA ZLA** povzročita, da **AKCIJA X 25 JAVLJA** ni **BALADA O TROBENTI IN OBLAKU**, niti **NOČNI IZLET**, še manj pa **PLES V DEŽJU. SREČA PRIHAJA OB DEVETIH**, zato: »**TI LOVIŠ!**« **VESELICA** in **MINUTA ZA UMOR** spodbudita zapise v **DRUŽINSKI DNEVNIK**. To pospeši **LOV ZA ZMAJEM**; a **NAŠ AVTO** nas popelje **TISTEGA LEPEGA DNE**

naravnost v **PEŠČENI GRAD** in **DEVETI KROG. SAMORASTNIKI** vzklikajo: »**SREČNO KEKEC** in **EROTIKON!**« **NE JOČI PETER**, saj **ZAROTA MAI BRITT** in **LAŽNJIVKA LUCIJA** nam kažeta, da je **MRTVIM VSTOP PREPOVEDAN. SOVRAŽNIK AMANDUS** svetuje, da **PO ISTI POTI SE NE VRAČAJ**. To je **ZGODBA, KI JE NI. GRAJSKI BIKI NA PAPIRNATIH AVIONIH** tvorijo **NEVIDNI BATALJON** in povzročajo **SONČNI KRIK**.

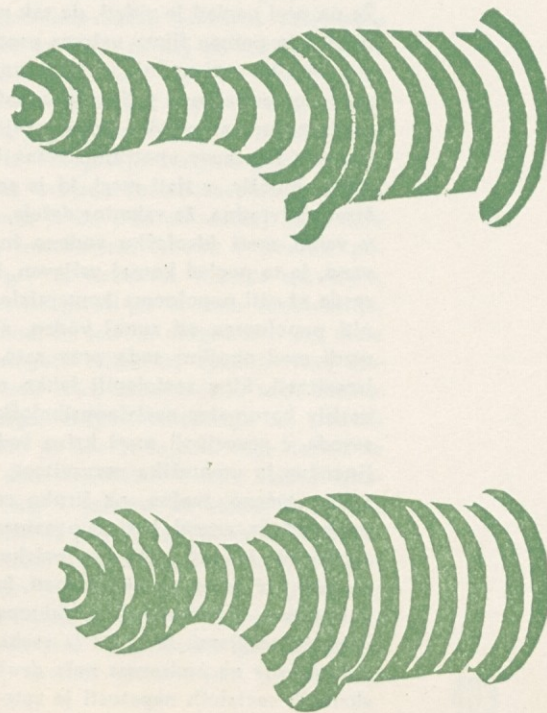
28. **X 25 JAVLJA.** Scenarij in režija: F. Čap. Producent: Triglav film. Ljubljana, 1960.
29. **BALADA O TROBENTI IN OBLAKU.** Scenarij: C. Kosmač. Režija: F. Štiglic. Producent: Triglav film. Ljubljana, 1961.
30. **NOČNI IZLET.** Scenarij in režija: M. Grobler. Producent: Viba film. Ljubljana, 1961.
31. **PLES V DEŽJU.** Scenarij in režija: B. Hladnik. Producent: Triglav film. Ljubljana, 1961.
32. **SREČA PRIHAJA OB DEVETIH.** Scenarij: V. Zupan. Režija: N. Tanhofer. Producent: Jadran film. Zagreb, 1961.
33. **TI LOVIŠ.** Scenarij: M. Kalanova in C. Kosmač. Režija: F. Kosmač. Producent: Triglav film. Ljubljana, 1961.
34. **VESELICA.** Scenarij: B. Zupančič. Režija: J. Babič. Producent: Triglav film. Ljubljana, 1961.
35. **MINUTA ZA UMOR.** Scenarij: M. Nikolič. Režija: J. Kavčič. Producent: Viba film. Ljubljana, 1962.
36. **DRUŽINSKI DNEVNIK.** Scenarij: F. Godina. Režija: J. Gale. Producent: Viba film. Ljubljana, 1962.
37. **LOV ZA ZMAJEM.** Scenarij: S. Goldštajn. Režija: J. Kavčič. Producent: Jadran film. Zagreb, 1962.
38. **NAŠ AVTO.** Scenarij: V. Zupan. Režija: F. Čap. Producent: Triglav film. Ljubljana, 1962.
39. **TISTEGA LEPEGA DNE.** Scenarij: F. Štiglic in A. Hieng. Režija: F. Štiglic. Producent: Viba film. Ljubljana, 1962.
40. **PEŠČENI GRAD.** Scenarij in režija: B. Hladnik. Producent: Viba film. Ljubljana, 1962.
41. **DEVETI KROG.** Scenarij: Z. Dirnbach. Režija: F. Štiglic. Producent: Jadran film. Zagreb, 1963.
Kandidat za Oskarja.
42. **SAMORASTNIKI.** Scenarij: V. Duletič. Režija: I. Pretnar. Producent: Triglav film. Ljubljana, 1963.
43. **SREČNO, KEKEC.** Scenarij in režija: J. Gale. Producent: Viba film. Ljubljana, 1963.
Nagrada v Benetkah.
44. **EROTIKON.** Scenarij in režija: B. Hladnik. Producent: Egon Häbe. Nemčija, 1963.
45. **NE JOČI, PETER.** Scenarij: I. Ribič. Režija: F. Štiglic. Producent: Viba film. Ljubljana, 1964.
46. **ZAROTA.** Scenarij: P. Kozak. Režija: F. Križaj. Producent: Viba film. Ljubljana, 1964.
47. **V SPOPADU.** Scenarij: Ana Marija Car. Režija: J. Babič. Producent: Bosna film. Sarajevo, 1964.
48. **MAI BRITT.** Scenarij in režija: Boštjan Hladnik. Producent: Piran film. Semitjov, 1964.
49. **LAŽNIVKA.** Scenarij: D. Ilić. Režija: I. Pretnar. Producent: Viba film. Ljubljana, 1965.
50. **LUCIJA.** Scenarij: F. Kosmač, H. Grün in M. Brezovar. Režija: F. Kosmač. Producent: Viba film. Ljubljana, 1965.
51. **MRTVIM VSTOP PREPOVEDAN.** Scenarij: V. Carin. Režija: V. Carin. Producent: Filmservis. Ljubljana, 1965.
52. **SOVRAŽNIK.** Scenarij: Ž. Živković. Režija: Ž. Pavlovič. Producent: Viba film. Ljubljana, 1965.
53. **AMANDUS.** Scenarij: A. Hieng. Režija: F. Štiglic. Producent: Viba film. Ljubljana, 1966.
54. **PO ISTI POTI SE NE VRAČAJ.** Scenarij: B. Pleša in G. Sestan. Režija: J. Babič. Producent: Viba film. Ljubljana, 1966.
54. **ZGODBA, KI JE NI.** Scenarij in režija: M. Klopčič. Producent: Viba film. Ljubljana, 1966.
56. **GRAJSKI BIKI.** Scenarij: P. Kavalari in P. Kozak. Režija: J. Pogačnik. Producent: Viba film. Ljubljana, 1966.
57. **NA PAPIRNATIH AVIONIH.** Scenarij in režija: M. Klopčič. Producent: Viba film, 1967.
58. **NEVIDNI BATALJON.** Scenarij: I. Ribič. Režija: J. Kavčič. Producent: Viba film. Ljubljana, 1968.
59. **SONČNI KRIK.** Scenarij in režija: B. Hladnik. Producent: Viba film. Ljubljana, 1968.
60. **PETA ZASEDA.** Scenarij: V. Zupan. Režija: F. Kosmač. Producent: Viba film. Ljubljana, 1968.
61. **BEDANČEVA PAST.** Scenarij: I. Ribič. Režija: J. Gale. Producent: Viba film. Ljubljana, 1968.
62. **SEDMINA.** Scenarij in režija: M. Klopčič. Producent: Viba film. Ljubljana, 1968.

Zadrega, ki jo razkrivajo skoraj vse obravnave današnjegaslovenskega filma in ki se zadnje čase — zlasti pred nekaterimi filmi iz srbske proizvodnje — razrašča v pravi kompleks manjvrednosti, se zdi najbolj razvidno in obenem tudi najbolj karakteristično določilo predmeta, ki se postavlja pred pričujoči spis. Čeprav bi moral po vsem videzu to biti film, smo si s tem nehote priznali, da o filmu sploh ne bo mogoče pisati. Opisati bo namreč mogoče samo omenjeno zadrego, kompleks manjvrednosti oziroma to najbolj razvidno določilo sodobnega slovenskega filma, njegovih odmevov in sledi, spraševati se o temeljih in perspektivah, ki jih omenjena zadrega odpira in v čemer se utemeljuje. V tej možnosti je iskati tudi edini razlog teksta, natisnjenega na tej strani.

S spoznanjem, da slovenskega filma tako rekoč ni, in z njegovim neizogibnim poudarkom na besedi **slovenski** pa vendarle ne more biti rečeno, da tudi sami občutimo omenjeno psihično travmo in da je torej naš poseg v slovensko filmsko situacijo namenjen njenemu revolucioniranju ali spreminjanju in s tem zmanjševanju ter ukinjanju občutka manjvrednosti. Naš namen je skromnejši. Pokazati hočemo samo to, da je o slovenskem filmu, ki ga ni in ki naj bi bil, mogoče pisati samo iz prizadetosti, ki je v svojem temelju nacionalna. Film je na Slovenskem namreč postuliran v prvi vrsti kot nacionalno konstruktiven instrument, ki v preteklosti ni bil dosegljiv; razumljen je torej na podoben način, kot sta bila vse do današnjih dni pojmovana zlasti pomen in smisel literarnih del: film naj prav tako postane instrument narodnostnega samo-utemeljevanja; — dokler ne bomo imeli svojega lastnega, specifičnega slovenskega filma, bomo kot narod vredni manj od drugih, ki tak film imajo. Iz takega pojmovanja izvirajo tiste repertoarne težnje, ki jih tako eklatantno izražajo slovenske filmske institucije in katerih bistvo je mogoče zajeti v naslednjem stavku: slovenski film naj se v prvi vrsti ukvarja s slovensko književnostjo, njegova najbolj avtentična perspektiva je v ekranizacijah Levstikovih, Kersnikovih, Tavčarjevih, Cankarjevih, Finžgarjevih, Grumovih, Prežihovih, Župančičevih... slovstvenih del. To z drugimi besedami pomeni: slovenski film se mora najprej naseliti v tistem — narodnostno — temeljnem prostoru, kjer je vse do današnjega dne literatura funkcionirala kot nacionalna in zgodovinska bit — in šele potem začne misliti svoje lastne, posebne možnosti — to pa so predvsem možnosti filma kot jezika. Iz tega morda sledi najprej: — ker literatura sama zmerom očitneje zgublja svoj izjemni konstitutivni status, naj to njeno izgubljeno mesto prevzame film. Kljub temu da slednjega sklepa ne moremo verificirati, je dejstvo, da pomeni film slovenskemu institucionalnemu naziranju samo instrument, sredstvo ali orodje tistega »višjega« smisla, ki sicer nikakor ni neposredna in specifična lastnost filma samega, ki pa se mu mora film kot komunikacijska oblika postaviti v službo. Rešitev slovenskega filma je potemtakem v razkrivanju slovenske nacionalne in zgodovinske biti.

**k a k o
je (ni)
m o g o
č e p i s
a t i o n
a j n o v
e j š e m
s l o v e n
s k e m
f i l m u**

Andrej Inkret



Razumljivo seveda je, da se ob profesionalno diletantskih realizacijah omenjenega projekta lahko prebujajo edine narodnostne zadrege: ker nimamo »dobrega« filma, se kot nacionalna skupnost čutimo potisnjeni v efemerni, manjvrednostni položaj, ki je skorajda podoben tistemu, v katerem bi se nahajali, če ne bi imeli na primer Prešernovih POEZIJ. In tu so po vsem videzu tudi poglavitni razlogi tistega občutka manjvrednosti, ki ga razkrivajo nekatere najnovejše obravnave slovenskega filma. Tu pa so nazadnje tudi razlogi, zakaj o slovenskem filmu sploh ni mogoče pisati iz njegove temeljne problematike — s stališča filma-jezika; in tudi problem smisla-biti ter vprašljivost njegovih konstitutivnih razsežnosti je, to je treba priznati, da eksplicitnejši način prinesla v svetlobo literatura; tako se še to, edino preostalo področje umika iz tematskega dosega filma. Slovenski film ostaja pastorek literature, se pravi točneje nekaterih ideologij literature. Med njimi je prisana nacionalna ideologija brez dvoma prevladujoča.

Vse drugo ostaja zunaj naše pričujoče misli. Tudi na primer ideja, kako naj bi slovenski filmski delavci razdeljali to ideologijo in njene institucije. Če bojo to zahtevale njihove lastne delovne potrebe, se bojo že morali realizirati sami — brez zunanje, ideološkega in dvomljivega publicističnega aktivizma.

Slovenskega filma podpisani torej ne more pogrešati ali o njem podrobneje razpravljati.

S S F OCIO LO G I LO JA VE NSKE G I M A L A

Ali se s pomočjo socioloških pojmov sploh dá globlje prodreti v osrčje slovenske filmske problematike, da bi se pojasnilo, kaj je pravzaprav slovenski film in kaj lahko od njega v prihodnje pričakujemo? O tem je seveda mogoče dvomiti. V svetu je v zadnjih tridesetih letih resda nastalo lepo število socioloških razprav, ki so bistveno pripomogle k razumevanju filmskega sveta; pa ne samo njegovih zvez s socialnim območjem in psihologijo množic, ampak tudi filmskih idej in estetike. Omeniti je potrebno samo Kracauerjevo knjigo *O d C a l i g a r i j a d o H i t l e r j a* (From Caligari to Hitler, 1947), skupno študijo Marthe Wolfenstein in Nathana Leithesa *F i l m (M o v i e s, 1950)* ali pa Frommovo razčlenbo risank o miki miški, in že se pokaže, kako uspešno se je sociologija — oprta na psihoanalizo in deloma filozofijo — ukvarjala s problematiko filma, da bi ugotovila, kaj je skrivni smisel tistega, kar se v tej sferi modernega človeškega sveta tako na široko dogaja.

Vsemu temu resda ni mogoče ugovarjati. Vendar bomo vseeno upravičeno dvomili o tem, ali naj podoben sociološki poizkus tvegamo tudi na področju slovenske filmske kulture. Razloga za dvom sta vsaj dva. Najprej ni mogoče mimo dejstva, da se svetovna sociologija loteva filma večidel s stališča, ki se zdi slovenskemu filmu zaenkrat neustrezno. Stališče, za katero gre, je najjasneje opredelil Kracauer: »Filmi so zrcalna podoba ne toliko izrečenih prepričanj in verovanj, kolikor bolj določenih psihičnih nastavkov — tistih plasti skupnostnega mišljenja, ki segajo bolj ali manj čez prag podzvesti. Seveda nam odpirajo razgled po prevladujoči notranji drži in nagonski usmeritvi tudi zelo brani ilustrirani časopisi in poljudni radijski programi, best-sellerji, oglasi, jezikovne mode in drugi stranski proizvodi v kulturnem življenju kakega ljudstva. Toda kar zadeva izčrpnost, jih filmski medij vse prekosi.«

Že na prvi pogled je videti, da tak pogled na sociološko naravo in pomen filma ustreza predvsem do kraja razviti filmski proizvodnji vohilnih zahodnih dežel; ta je prek komercialnosti prilagojena potrebam trga in povpraševanju; samo tako lahko vanjo prihaja tisto, kar imenuje Kracauer »notranja drža« in »nagonska usmeritev« množic, v tisti meri, ki je sociološko zares upoštevavanja vredna. Za vzhodne dežele, kjer je filmsko delo v veliki meri ideološko vodeno in politično nadzorovano, je ta pogled komaj veljaven. Na Slovenskem film resda ni niti popolnoma komercialno prilagojen tržišču niti popolnoma od zunaj voden, ampak kvečjemu na sredi med obojem; toda prav zato je precej daleč od izrazitosti, ki v sociologiji lahko obvelja za zares zanesljiv barometer socialnopsihološkega stanja. Tega je seveda v precejšnji meri kriva tudi njegova tehnična, finančna in umetniška nerazvitost, saj sploh ne gre za zares utečeno, trajno, na široko razmahnjeno filmsko proizvodnjo, ampak bolj za posamezne, od časa do časa vznikajoče in celó naključne poizkuse, med katerimi že na zunaj ni prave nepretrganosti, kaj šele globlje zveze z okoljem, z njegovimi socialnopsihološkimi spodbudami in težnjami. Sklepati iz vsebine in oblike slovenskih filmov na podzvest naše družbe, njenih slojev in skrivnih socialnih napetosti je zato pogosto bolj publi-

cistična spekulacija kot pa zares zanesljivo sociološko raziskovanje.

Od tod sledi spoznanje, da bi se morala sociologija lotiti slovenskega filma s prav posebnih, našemu izjemnemu položaju prilagojenih vidikov, ne pa slepo slediti sociologiji v svetu. To pa je drugi razlog za tveganost socioloških poizkusov na tem področju. Slovenska sociologija je sama na sebi še tako zelo obtežena z začetništvom, da komajda lahko opravi zahtevnejše naloge. Z ene strani obremenjena z akademskimi teorijami, ki ne pridejo dlje kot do abstraktnih pojmov, tako da imajo kaj malo opraviti s konkretno sociološko problematiko na Slovenskem; z druge strani preobložena z empiričnimi anketami, statistikami in raziskavami, ki pogosto ne pripeljejo nikamor — takšna se zdi zares nesposobna za raziskavo tako zelo konkretnega, poleg tega pa še specialnega področja, kot je slovenski film. Ali pa ni prav to razlog več za tveganost ali že kar dvomljivost poizkusa v to smer?

Takšni in podobni pomisleki že vnaprej omejujejo tudi obseg pričujočega razmišljanja o sociologiji slovenskega filma; ta po vsem tem zares ne more biti kaj drugega kot skromen poizkus. Kljub temu je vreden tveganja, saj ga naš filmski položaj kar izziva, in sicer v obeh smereh, ki jim mora takšna raziskava slediti. Najprej v smer razmišljanja o sociologiji slovenskih filmskih gledavcev, občinstva ali z eno besedo tržišča, nato pa še v smer spraševanja o tem, kakšna je pravzaprav sociologija naših filmskih ustvarjalcev ali drugače povedano proizvodnje.



Slovenski film je podobno kot film kjerkoli po svetu najprej in predvsem industrija. Zdi se, da je prav s to temeljno resnico potrebno začeti vsakršno sociološko razmišljanje o filmu pri nas, če naj bo kolikor toliko naravnano v bistvo stvari same, ne pa v manj važne podrobnosti. Zato, ker je mogoč samo v organizaciji velikega obrata, na podlagi združenih tehničnih in finančnih sredstev, ki omogočajo serijsko proizvodnjo, pa še zaradi načina svojega razmnoževanja, razpečevanja in reklamiranja je bil film od nekdaj in je danes zmeraj bolj industrijski izdelek v pravem pomenu besede, naj gre za westerne, filmske spevoigre, bavarske filmske komedije ali pa za filme Antonionija, Godarda ali Bergmana. Da je film mogoč tudi kot mala zasebna obrt, ni mogoče tajiti, saj spadajo vanj številni kratki filmi vseh vrst, zlasti izdelki tako imenovanega avantgardnega, eksperimentalnega ali podtalnega filma tu in tam po svetu. In tudi tega ne, da se tej vrsti filmskega dela, ki životari v senci velikih filmskih obratov, stisnjena v zasebne ali strokovne kroge, obeta v prihodnje morda pomembnejša vloga. Toda z enkrat daje svetovnemu filmskemu dogajanju temeljni in skoraj edini pečat film kot industrija. In to bo še dolgo ostal, saj ga lahko omaje kvečjemu resna notranja kriza industrijske civilizacije, pa množične družbe in kulture, katerih sestavni del je današnji film že po svoji naravi.

Slovenski v vsem tem ni prav nobena izjema. Njegova tehnična in finančna sredstva so resda manjša, in bodo v prihodnje takšna ostala, naj se njegov zunanji in notranji položaj še tako spremeni; tržišče, na katero lahko v sedanosti ali prihodnosti računa, je vse-kakor precej skromnejše; vendar je tudi slovenski film tipična filmska industrija, za katero veljajo običajna pravila serijske proizvodnje, namenjene množični potrošnji, s tem pa vsakršne sociološke posledice, ki od tod izvirajo. Tudi v Sloveniji je bilo in je še zmeraj nekaj sledov filma kot male zasebne obrti — takšni so bili Hladnikovi začetki, podobni so dandanes začetki drugih mladih režiserjev. Kot povsod drugod se tudi pri nas tej zvrsti obeta za prihodnje morda večja vloga, čeprav ne gre prezreti dejstva, da se mala filmska obrt kaj rada in še preveč hitro vključi v veliko industrijsko proizvodnjo, da bi postala deležna njenih tehničnih, finančnih pa tudi reklamnih prednosti. Z enkrat pa je o slovenskem filmu mogoče razpravljati predvsem kot o industriji, da bi se od tod odkrila njegova posebna sociološka problematika.

Že na prvi pogled je seveda videti, po čem se slovenski film, pojmovan kot industrija, razločuje od filmskih industrij vodilnih dežel, bodisi teh na komercialnem Zahodu bodisi onih na subvencioniranem Vzhodu. Slovenski film je samó slabo razvita, neutečena in neren-tabilna, zato pa neuspešna industrija, ki jo držijo pokonci subvencije, ne pa uspehi na tržišču. Ali je tega kriv film ali tržišče ali morda oboje hkrati, je pomembno vprašanje. Vendar se zdijo prav toliko zanimive posledice, ki iz tega za naš film sledijo, pa ne samo od zunaj, ampak tako, da posegajo prav v njegovo strukturo in ga od znotraj določajo.

Banalno dejstvo je pač, da slovenski film, tak, kakršen je, brez subvencij ne bi mogel dolgo obstajati. Toda kar mu omogoča obstoj, ga na poseben način tudi veže ali vsaj omejuje, nikakor pa ne v pravem pomenu besede pospešuje. Subvencija mu prihaja od državne uprave, ki razdeljuje družbeni denar. Subvencije se mu ne dajejo kot v vzhodnih deželah z izrecnim namenom ideološko voditi in politično nadzorovati filmsko proizvodnjo. Od te strani slovenskemu filmu ne pri-hajajo nikakršna zares otipljiva, vnaprej pripravljena in natančno formulirana navodila, ki bi mu ukazovala, kakšen naj bo, in mu s pozitivnimi načeli kazala pot, po kateri mora hoditi. Pač pa gre za tisto obliko subvencioniranja, ki vpliva na filmsko industrijo bolj z negativnim izbiranjem kot s pozitivnim poudarjanjem tega, kar bi zares želela. Iz tistega, kar se ponudi, se odbere pač to, kar se zdi tistim, ki o subvencioniranju vsakokrat odločajo, najbolj sprejemljivo. Takšna oblika sama iz sebe ničesar ne ustvarja, ampak kvečjemu izbira, preprečuje in zadržuje. O vidikih, s katerih sodi, je natančneje težko soditi. Verjetno gre za meš-anico umetniških, ideoloških in navsezadnje tudi poli-tičnih meril, ki so spričo filmskih načrtov, katere je potrebno subvencionirati, lahko različna, pogosto pa tudi nedoločna. Med temi merili najbrž ni merila tržiš-ča — filmski načrti se ne subvencionirajo predvsem glede na morebitni uspeh, ki ga bodo dosegli na trži-

šču. Skrb za to se v najboljšem primeru prepušča filmski industriji, kolikor ta sploh dejansko nosi posledice, saj je s subvencijo bolj ali manj zavarovana. Tisti, ki subvencionira, s subvencijo v finančnem pogledu ničesar ne tvega. Pač pa tvega kvečjemu politično in ideološko. Od tod popolnoma naravno sledi, da bo v svojih odločitvah izrazito konservativen, saj bo bolj naklonjen preizkušenemu, standardnemu, konvencionalnemu filmskemu delovanju ali pa nečemu, kar je na videz novatorsko, a je tako abstraktno in odmaknjeno pravemu življenju, da v nobenem pogledu ne more postati problematično. Ali pa ni s tem že otipljivo opisano ozračje, ki prihaja prek subvencij v slovensko filmsko industrijo? Njegovo bistvo bi nemara najjasneje označili s trditvijo, da se je iz ideološkega načrtovanja in političnega pritiska, ki sta še zmeraj značilna za vzhodne dežele, premaknilo v območje posrednega, idejno in umetniško mlačnega nadzora, pripuščanja in preprečevanja.

O posledicah za razvoj slovenskega filma je potrebno soditi z veliko opreznostjo. Bilo bi nadvse preprosto, ko bi to stanje napravili krivo za vse slabosti filmskega sveta. Ali ne bi na mah rešili njegovih problemov z dognanjem, da opisani sistem subvencioniranja drži ob strani boljše filmske avtorje, jim ne dá do besede in jih onemogoča, s tem pa povzroča, da jim ostajajo zamisli na papirju, na platnu se pa šopirijo izvedbe njihovih bolj konvencionalnih in sterilnih, če že ne kar očitno nenadarjenih tekmecev? Da bi na takšna vprašanja lahko odgovorili s popolno gotovostjo, bi morali raziskati ne le vsa dejstva, ampak predvsem še drugo plat našega filmskega sveta — svet ustvarjavcev, njihovih načrtov in zmožnosti, pa tudi sociologijo njihovega položaja in dela. Za zdaj pa je mogoče o subvencijskih osnovah slovenskega filma reči vsaj to, da v današnji obliki nikakor ne pospešujejo njegovega razvoja, ampak ga kvečjemu zadržujejo in destimulirajo. In sicer kar v obeh smereh — v smeri tržišča in samih ustvarjavcev. Dokler se bo kar očitno dajala prednost konvencionalnemu in abstraktnemu v filmski umetnosti, bo vsakdo rajši vztrajal pri preizkušenih vzorcih, saj jim je brez prevelikega napora že tako in tako zagotovljena subvencija; ne bo se pa spuščal v filmske načrte, za katere je treba več trdnega umetniškega premisleka, ne pa samo spretnega obvladanja že utečenih oblik, ki se jih lahko privuč, težko pa oduč; in dokler se bodo subvencije slovenskemu filmu dajale brez prave vzročne zveze s tržiščem, naši filmski industriji ne bo kaj prida pomagano, da bi si ga zares odprla in se v njem utrdila. To je razlog več za spoznanje, kako zelo je sistem filmskega subvencioniranja potreben globljih reform.

Da bi dognali vzroke, ki v temeljih določajo stanje današnjega slovenskega filma, se ni mogoče ustaviti pri zunanjih dejavnikih njegovega subvencioniranja. Ti so v primeri z osrednjim postranskega pomena. Veliko važnejša, pa tudi usodnejša podlaga naše filmske industrije je njeno tržišče, ki zajema več območij, saj se iz Slovenije nadaljuje v širše jugoslovansko tržišče, da se nato izgublja v mednarodni filmski trg. Da se v vsakem teh območij slovenski film srečuje s poseb-



nimi tržnimi pogoji in zahtevami, ni mogoče tajiti; pa tudi tega ne, da je najnaravnejši in najneposrednejši temelj njegovega tržišča vendarle Slovenija hkrati z zamejskimi Slovenci — ali da bi vsaj morala biti. Slovensko tržišče samo na sebi sicer še ne more biti zadostna osnova obstanku in razvoju naše filmske industrije; od tod nujna potreba, da se zasidra v širšem jugoslovanskem tržišču, še bolj pa, da prodre tudi na mednarodni filmski trg. Toda res je, da se slovenskemu filmu zaenkrat ni posrečilo osvojiti niti domačega tržišča, saj je v njem približno prav toliko ali pa še manj uspešen kot katerakoli tuja, številčno in kvalitativno slabša filmska industrija, ki se ji od časa do časa posreči prodreti k nam. Vprašanje, zakaj tako, je po vsem tem eno glavnih vprašanj, ki mora zanimati sociologijo slovenskega filma.

Slovenski filmski trg je že od predvojnih časov predvsem uspešno tržišče ameriških filmov; pred vojno je bil na široko odprt tudi avstrijskemu in nemškemu filmu, toda obojemu se je po vojni odmaknil — deloma politično in ideološko, deloma zaradi spremenjenega filmskega okusa mladine, ki se navajena ameriških filmskih standardov ne bi mogla več privaditi na svet alpskih filmskih komedij in srednjeevropskih meščanskih melodram, ob katerih so uživali starejši rodovi. Ob ameriškem filmu ima na slovenskem tržišču še zmeraj dobro ceno angleška filmska industrija, francoska in italijanska pa vsaj deloma. Filmom iz vzhodnih dežel je to tržišče z nekaj izjemami skoraj popolnoma nenaklonjeno; pač pa se rado odzove posebnim privlačnostim švedskega filma, toda ta je na slovenskem filmskem trgu redkega pojav. Vsaj nekoliko se je ta trg začel v zadnjem času odpirati srbskemu in hrvatskemu filmu, čeprav najbrž še ne gre za naravnost, ki ne bi bila samo začasna pozornost, ampak globlje zainteresirano povpraševanje. Slovenski film se na lestvici tako razvrščenih filmskih tržnih vrednosti uvršča nedvomno v spodnjo, slabše uspešno ali skoraj neuspešno polovico. Vzroke za to je potrebno iskati v splošni sociologiji filmskega okusa pri nas, segajoči globlje v sociologijo današnje slovenske družbe, njenih slojev, navad in kulture.

Da bi ta okus vsaj približno lahko razčlenili, ga je potrebno premeriti ob najsplošnejših socioloških pojmi, ki lahko pripomorejo k razumevanju slovenske socialne razslojenosti, s tem pa tudi razčlenjenosti in naravnosti njene kulturne ravni. V ta namen bo najprimernejša razčlenitev, ki kaže, kako se slovenska družba v svojih socialistično demokratičnih okvirih členi na vodilni, uradniški, srednji, kulturniški in nižji sloj, pri čemer uporabljeni izrazi merijo na osrednjo življenjsko težnjo kakega sloja — vodilnega v njegovem vodenju državne, gospodarske in kulturno prosvetne uprave, uradniškega v izpolnjevanju funkcij, ki so s to upravo vnaprej določene, srednjega v pridobivanju nadpovprečnega dohodka z izkoriščanjem svojega osebnega, družinskega ali pa tudi tujega dela, kulturniškega v ustvarjanju tako imenovanih kulturnih dobrin in nazadnje še nižjega, ki se iz svoje odtegnjenosti neposredni udeležbi v oblastni upravi in pridobivanju nadpovprečnega dohodka poskuša dvigniti

v območje vodilnega, srednjega, kulturniškega ali vsaj uradniškega sloja. K tem slojem bi kot posebno, a nikakor ne najmanj važno socialno skupino morali prišteti mladino, čeprav si ravno o nji današnja slovenska in jugoslovanska sociologija nikakor nista na jasnem, ali jo je potrebno jemati kot enoten socialni sloj ali pa jo je potrebno razčleniti glede na sloje, iz katerih prihaja, tako da sestavlja resnično enoto z njimi, ne pa sama med sabo. Od tod se na sociologijo slovenskega filmskega tržišča odpira prenekateri zanimiv vidik.

Predvsem pa je potrebno odgovoriti na vprašanje, kateri sloj pravzaprav sestavlja glavnino našega filmskega občinstva. Da gre pri tem prav majhen delež vodilnemu in kulturniškem sloju, se razume samo po sebi; ne le, ker sta po številčnosti navsezadnje le tenka plast, ampak ker jima prostega časa manjka ali pa ga izkoriščata v drugačnih, drugim slojem včasih materialno, včasih pa duhovno težje dostopnih oblikah. Na filmsko proizvodnjo in na ozračje okoli nje imata seveda velik vpliv — vodilni sloj s političnim in ideološkim odločanjem o organizacijskih, finančnih in celó umetniških zadevah filma, kulturniški sloj pa, kolikor je k temu odločanju pripuščen, predvsem pa tako, da ustvarja filme in o njih v javnosti sodi. Toda ne eden ne drugi ne predstavlja filmskega občinstva v pravem pomenu besede, s tem pa tudi ne tržišča. To velja zlasti za slovenske intelektualce, se pravi za intelektualsko krilo kulturniškega sloja. Na prvi pogled je videti, da ima v javni presoji filmov in sploh ciljev filmske umetnosti precejšnjo besedo, da pa kot filmsko občinstvo ne šteje veliko. Razlog je ta, da je pravih intelektualcev v Sloveniji komaj za peščico, pa še pri teh je sociološki položaj močno neuravnovešen.

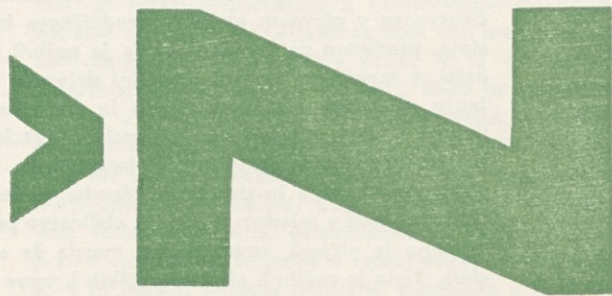
Zato je potrebno v sociologiji slovenskega filmskega tržišča upoštevati predvsem vlogo ostalih socialnih slojev. Za srednji sloj moramo domnevati, da je njegov delež v strukturi filmskega občinstva sicer precej večji od vodilnega ali kulturniškega, da pa ta udeležba vseeno ne presega razmeroma nizkega odstotka. Za takšno domnevo resda ni na razpolago natančnejših statističnih podatkov, govori pa zanjo premislek o življenjskem slogu tega sloja, ki je tak, da ne po delovni ne po materialni in psihološki strani ne navaja k pogostejšemu obiskovanju kino dvoran. Naše filmsko občinstvo se v glavnem steka iz uradniškega in nižjega sloja, predvsem pa iz mladine. Ta je najbrž najštevilnejši, v marsičem pa tudi odločilni dejavnik v usmerjanju splošnega filmskega okusa in na njem utemeljenega tržišča. Z upoštevanjem socialnih razločkov, ki na znotraj členijo mladino in doraščajoče, bi se ta podoba zaokrožila in dopolnila. Vendar je že vnaprej jasno, da tudi v mladem filmskem občinstvu prevladuje mladina iz nižjega, uradniškega, morda še srednjega sloja. Tista iz vodilnih ali kulturniških krogov sestavlja komajda upoštevania vreden odstotek, naj je njen filmski okus še tako zelo nad splošnim poprečjem, kar je pa samo deloma verjetno.

Ali se ne odpira od tod globlji pogled na značilnosti, pa tudi strukturo slovenskega filmskega okusa, posebej njenega v večini obiskovavcev naših kino dvoran? Da

bi jih pravilno razbrali, moramo upoštevati dvojje širših vidikov. Prvi zadeva splošno kulturno, zlasti izobrazbeno raven občinstva, ki je glavni sprejemnik in porabnik tistega, kar prihaja na filmsko tržišče. Samo po sebi se razume, da ta raven ni posebno visoka ali pa je celó precej nizka. Današnja Slovenija se že tako in tako ne ponaša s posebno kulturno in izobrazbeno mobilnostjo kvišku, saj ji za to manjkajo zares dognana šolska, izobrazbena in kulturna sredstva. O vodilnem sloju je iz številnih statistik dovolj znano, da je izobrazbeno na razmeroma nizki stopnji, kar velja tudi za njegovo razmerje do kulture. Toliko bolj je ugotovitev o nizki kulturni in izobrazbeni ravni primerna za srednji, uradniški in nižji sloj. In seveda tudi za mladino, ki iz teh slojev doteka, s sabo pa prinaša mehanično pridobljene navade okolja, v katerem je odrasla in ki jih šolstvo, zlasti poklicno in strokovno, samo deloma zares bistveno spremeni. Okus večine naših filmskih porabnikov je zakoreninjen v razmeroma nizki kulturni in izobrazbeni ravni. Ta ne dopušča niti formalnega, kaj šele vsebinskega doumevanja manj običajnih, socialno in psihološko bolj zapletenih sestavin filmske umetnosti, segajočih nad poprečje konvencionalnega realizma, sentimentalne melodrame, preproste akcijskega filma ali pa lahko dostopne komedije, se pravi zvrsti, ki izvirajo še iz romantike in realizma 19. stoletja, od koder so zašle v film potem, ko so v drugih umetnostih bile že dodobra preizkušene in tudi obrabljene. V tem okviru se praviloma giblje skoraj vsa estetika slovenskega filmskega tržišča, kot jo lahko zazna okus večine občinstva. Zato mu je resnična estetska rafiniranost, kakršno na primer kažejo Demyjeve filmske spevoigre ali pa Bunelove moralitete, praviloma nedostopna, kolikor nanjo celo ne reagira z značilnim psihološkim obdobjem, izvirajočim iz nelagodnosti pred preveč zahtevnim življenjskim izkustvom. Prav tako je razumljivo, da filme tako imenovanih vrhunskih ustvarjalcev — naj so to v resnici ali pa se nam samo dandanes zdi, da so — sprejema kvečjemu takrat, kadar vsebujejo dovolj razvidne sestavine spolnosti in česarkoli senzacionalnega, za kar seveda ti ustvarjalci od časa do časa sami dovolj izdatno poskrbijo. Tako se na slovenskem filmskem tržišču dogaja ne le s filmi Fellinija in Antonionija, Bergmana in Godarda, ampak tudi Agnès Varda ali Arthura Penna. Vendar ne gre za to, da bi s stališča abstraktnega vrhunkega okusa, ki da ima že kar sam po sebi pravico zvišati presojo vse, kar vidi pod sabo, ocenjevali poprečni okus filmskega občinstva. Pač pa je veliko važneje vedeti, kakšne stvarne posledice ima njegova struktura za sociologijo domačega filmskega tržišča. Poprečna kulturna in izobrazbena raven slovenskih filmskih porabnikov je navsezadnje ista kot pri večini množičnega filmskega občinstva drugod po svetu, tudi v zahodnih deželah. Toda od teh nas razlikuje dejstvo, da so druge, kulturno ali izobrazbeno više razvite skupine filmskega občinstva pri nas zares tako maloštevilne, da zaenkrat še ne morejo postati dovolj trdna osnova filmskim zvrstjem, ki bi lahko računale ne samo na primerno subvencijo, ampak tudi na primeren odziv tržišča.

Še važnejši se zdi za sociologijo slovenskega filmskega tržišča drugi vidik. Iz spoznanja, da se naše filmsko občinstvo steka predvsem iz vrst uradniškega in nižjega sloja, hkrati z mladino, ki pa spet izvira predvsem iz teh dveh slojev, sledi važno dognanje o strukturi okusa, s katerim takšno občinstvo sprejema ne le tujo, ampak tudi domačo filmsko proizvodnjo. Filmi so mu praviloma predvsem življenjska kompenzacija v najbolj določenem socialnem in psihološkem pomenu besede. Umetnost je s sociološkega in psihoanalitskega stališča seveda sama na sebi kompenzacija, tako da se tej temeljni funkciji ne more izogniti niti v svojih najvišjih, estetsko najbolj prefinjenih oblikah — morda je prav v teh samó najbolj dognana in na skrivnem toliko bolj intenzivna. Vendar je v zvezi z našim filmskim občinstvom potrebno misliti na kompenzacijo čisto določene vrste, ustrezajočo socialnemu obstoju in težnjam skupin, iz katerih je to občinstvo sestavljeno. Gre za kompenzacijo, ki naj odpomore najpreprostejši življenjski nezadoščenosti v čisto stvarnem, materialnem in vsakdanjem območju doživljanja. To se posamezniku iz uradniškega, še bolj pa iz današnjega nižjega sloja kaže predvsem z vidika usodne utesnjenosti, enoličnosti, premajhne možnosti za razmah in seveda odsotnosti vsega tistega, kar naj napolni posameznikov obstoj, da se bo zazdel sam sebi poln, razgiban, slikovit in s tem iztrgan brezplodnemu minevanju. Še toliko bolj velja vse to za mladino, ki naj prihaja iz teh slojev, saj prinaša s sabo vso njihovo psihološko dediščino, ne da bi že zares prestopila prag kake druge socialne izkušnje, kamor si po zakonih sodobne socialne mobilnosti tako intenzivno želi. Vsemu temu se pri mladini pridružuje še tista druga vrsta kompenzacije, značilna za komaj doraščajočega človeka vseh socialnih skupin. Nemirna, zato pa zelo intenzivna pripravljenost izkusiti vsaj v domišljijški, improvizirani ali pa že čisto irealni podobi vse tisto, kar nam življenje na videz obeta erotično vabljivega, socialno in materialno uspešnega, predvsem pa psihološko slikovitega, dinamičnega, na videz polnega, se pri mladini iz uradniškega in nižjega sloja spaja s posebno življenjsko nezadoščenostjo teh slojev. Od tod nujno nastaja potreba po kompenzaciji, ki ji v današnjih razmerah še najbolj ustre-

za filmska proizvodnja s svojimi običajnimi vrstmi. Da je potrebno razlage za današnjo podobo slovenskega filmskega tržišča iskati prav v socialnih, pravzaprav že kar socialnopsihoanalitskih razsežnosti njegove strukture, je po vsem tem komaj mogoče dvomiti. Od tod ni daleč do spoznanja, zakaj je Slovenija še zmeraj najboljše tržišče predvsem za ameriški film; zakaj je za nekatere svetovne filmske zvrsti še posebno občutljiva; in zakaj le s težavo sledi zares izvirnim in pomembnim dosežkom svetovnega filma, kolikor sploh pridejo na naše tržišče. Mimo tega se pa iz sociološke sestavljenosti našega filmskega tržišča odkrivajo že tudi razlogi, zakaj se slovenskemu filmu noče in noče posrečiti, da bi zares prodrli vanj in se v njem utrdili vsaj toliko, kolikor se je posrečilo nekaterim tujim filmskim proizvodnjam. Današnji slovenski film lahko le v zelo skromni meri ustreže potrebi po življenjski kompenzaciji, ki jo terjata od njega uradniški in nižji sloj, predvsem pa njuna mladina. Toda hkrati nima pravega učinka niti takrat, kadar poskuša zadostiti drugačnemu okusu — bodisi da si v tej smeri ne najde tržišča ali pa više razvitemu okusu dejansko sploh ne ustreza. Poglejmo samo slovenske filme zadnjih dveh, treh let, pa se logika tako naravnane tržišča izkaže v vsej svoji notranji nujnosti, pa tudi zunanji neogibnosti. Štiglichev film *Amandus*, napravljen kot slikovita zgodovinska slikanica naravnih, erotičnih, pustolovskih in političnih motivov, bi okusu našega uradniškega in srednjega sloja pa tudi mladine pravzaprav moral ustrezati; vendar je bilo v njem za okus tega občinstva premalo dražljive slikovitosti, dinamike in spolnosti, preveč pa posodobljene politične moralistike, ki je gledavce bolj motila kot zares zanimala. Kulturnškemu občinstvu, ki bi na platnu rajši videlo poetično obnovev Tavčarjevega teksta, film ni mogel povedati kaj prida, da o intelektualnem delu občinstva ne govorimo. Čisto drugačni so bili nameni Klopčičevih filmov *Zgodba*, ki je ni in *Na papirnatih avionih*, saj sta se poskusila dvigniti na raven svetovnega intelektualskega filma, govorečega s sredstvi modernega vizualnega jezika. Zato nista mogla ugajati poprečnemu občinstvu, ki v njima ni našlo prave razgibanosti, vsakdanje naravnosti in socialno materialne spodbudnosti, ampak



kvečjemu filmsko počasnost, enoličnost, če že ne kar kaotično nejasnost — in obojega se gledavec iz uradniškega ali nižjega sloja boji bolj kot vsega drugega. Mladino iz teh slojev bi filma utegnila privabiti kvečjemu z nazorneje razkazano spolnostjo, toda ta je bila kar se da spodobna; nadomeščala jo je erotična sentimentalnost tiste vrste, ki današnji mladini, zlasti moški, skoraj nič več ne pomeni. Ali sta pomenila morda kaj več kulturniškemu občinstvu? Za njegov bolj konservativni del bi kaj takega komaj lahko domnevali, saj tudi modernih intelektualskih filmov svetovne proizvodnje ne mara kaj prida; slovenskim intelektualcem nista mogla odstreti zares novih idejnih vidikov, saj sta svojo podobo sveta gradila iz že znanih motivnih in moralističnih prvin, zato so ju sprejeli z medlim odzivom; in še ta je spričo majhnega deleža, ki ga ima intelektualsko občinstvo pri nas, ostal skoraj neopažen. Pogačnikovi Grajski biki so bili podobno kot Amandus naravnani k najširšemu krogu slovenskega filmskega občinstva, zlasti k mladini, vendar z izrazito težnjo doseči ga s času primerno tematiko, z izzivajočo socialno in moralno tendenco, pa tudi z razumljivim filmskim jezikom. Toda namen se je le deloma posrečil; filmu je manjkala do kraja speljana dinamičnost, ki jo naše občinstvo tako zelo ceni v ameriških filmih; melodramska sentimentalnost, v katero je tu in tam zapadel, je mladino bolj motila kot pritegnila; in nazadnje je bilo v filmu tudi premalo erotike ali odkrite spolnosti, ki je v svetovnih filmih te vrste že skoraj pravilo. Drugače, vendar k istemu cilju doseči mlado občinstvo je bil naravnat Hladnikov Sončni krik. Odel se je v razgibano preobleko vizualnih, motoričnih in erotično kriminalnih učinkov, kar je vsaj na videz že samo po sebi zagotovilo za uspeh pri tisti vrsti občinstva, ki na slovenskem tržišču pravzaprav edino nekaj pomeni. Toda tudi zdaj je bil uspeh samo delen. Za pestrostjo vizualnih učinkov je bilo čutiti preveč estetske dekorativnosti ali pa že kar hotene lepote kaotičnosti, ki je mladina iz uradniškega in nižjega sloja ne razume in tudi ne mara, saj ji socialno ne more pomeniti prav nič otipljivega ali celo zaželenega; pa tudi hrupna erotičnost ji je bila preveč zamotana ali celó hladna, da bi mogla nadomestiti preprostejše, vendar nazornejše

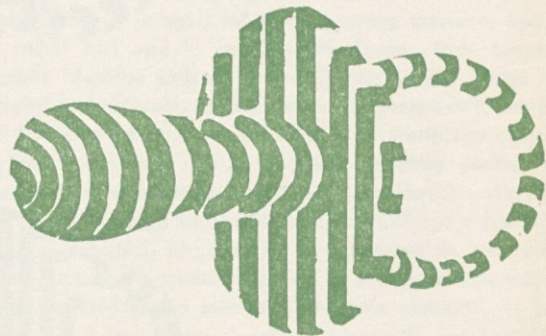
slovenski film mlajši ksenofovs

in bolj vznemirljive učinke novodobne filmske spolnosti. In intelektualsko občinstvo? Temu bi se Hladnikov film utegnil zdeti zanimiv če že ne zaradi drugega vsaj zaradi zametkov v smeri poparta ali celó sodobnega formalističnega strukturalizma. Žal so bile te vrste sestavine tako skromne, da poučenim intelektualcem niso bile kaj več kot nastavek — filmska kritika jih je morala iz reklamnih razlogov celo pretirati, da bi filmu med maloštevilnim intelektualskim občinstvom zagotovila pozornost, kakršno je želel doseči.

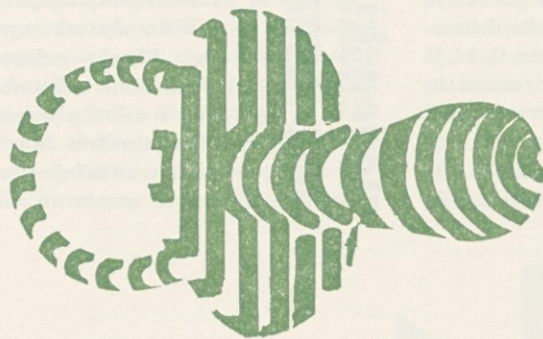
Od tod se odkriva dvojje temeljnih spoznanj o uspehih in neuspehih slovenskega filma na domačem tržišču. Kolikor si prizadeva doseči občinstvo, ki temu tržišču daje ton, se mu to v glavnem ne posreči, ker ne zmore ali pa ne zna tekrovati s tujim filmom v večini, kako privabiš in pridobiš množično občinstvo iz vrst nižjega, uradniškega pa tudi srednjega sloja, zlasti seveda mladino. Kolikor pa se usmerja k ne preveč številnemu kulturniškemu ali celó intelektualskemu občinstvu, mu pravzaprav nima ponuditi kaj takega, kar bi zares zaslužilo njegovo posebno pozornost, kot da ne bi bilo v boljši podobi znano že iz svetovnega intelektualskega filma. In nazadnje je več kot gotovo, da se slovenskemu filmu še ni posrečilo ustvariti del, ki bi v enaki meri pritegnila množično in intelektualsko občinstvo — kar se je vsaj v posameznih primerih posrečilo sodobnemu srbskemu filmu, ko je intelektualске ideje združil z grobim naturalizmom vsakdanjega življenja, spolnosti in socialno aktualnih motivov.

Po vsem tem je s sociološkega stališča več kot upravičena trditev, da tiči slovenska filmska industrija v svojem razmerju do domačega tržišča v hudi zagati. Med to industrijo in njenim naravnim tržnim zaledjem je velik razkorak, saj mu nudi stvari, ki jih tržišče ali ne rabi ali pa jim najde boljše primerke v tuji filmski proizvodnji.

S čisto abstraktnega gledišča si izhod, ki naj zbliža našo filmsko industrijo in njeno tržišče, lahko zamislimo kar v treh smereh. Prva je ta, da naj se slovenski film v celoti prilagodi tržišču na Slovenskem, kakršno obstaja v tem času in bo obstajalo še dolgo z vsemi svojimi socialnimi in kulturnimi značilnostmi. Na prvi pogled enostavna rešitev, ki pa se izkaže v svojih po-



sledicah za zapleteno, če že ne neizvedljivo. Če naj se ji slovenski film približa, bi moral tekMOVATI s tujimi filmskimi industrijami, oprt na prav tako veliko obrtno večščino, goječ s podobno vnemo zvrsti in oblike, primerne za množično porabo, vendar dovolj izvirne, da ne bi bile samo dolgočasen posnetek svetovnih filmskih zvrsti. Ali je kaj takega od naše filmske industrije spričo njenih materialnih in formalnih kapacitet sploh pričakovati v kolikor toliko doglednem času? In še važnejše vprašanje — ali bi bil tak film uspešen tudi na širšem jugoslovanskem in svetovnem tržišču? Brez tega bi se komaj mogel obdržati, s tem pa tudi na tržišču opravičiti svoj obstoj. Še manj izvedljiva se zdi druga rešitev, ki terja, naj se naše množično občinstvo dvigne na višjo raven — namesto da bi se slovenska filmska industrija spustila k njemu navzdol, naj bi se občinstvo dvignilo do njenih višjih zahtev. Praktično bi to pomenilo, naj se slovenska filmska industrija zasidra v okusu naše kulturniške in zlasti intelektualске publike, ostala naj bi ji sledila. O takšni rešitvi sanjamo bolj ali manj vsi, kadar razmišljamo o načrtni filmski vzgoji za množice, zlasti mladino. Pri tem pozabljamo, da sploh ne gre za abstraktni okus, ki bi se ga dalo privučiti ali zboljšati, ampak za sociološki profil posameznika oziroma sloja ali pa že kar za medsebojno razmerje različnih socialnih slojev in za razslojenost v celoti. S tega stališča seveda strukture filmskega občinstva in njegovega okusa ni mogoče bistveno spremeniti z vzgojo, ampak kvečjemu s spremembo socialnega položaja celega sloja in s tem tudi njegove kulture. Toda kaj takega že ni več v dosegu vzgojnih načrtov, saj se izmika še tako lepo zastavljenim željam, kakšna naj bo socialna razslojenost, da bo ustrezala idealu; razslojenost je skoraj v celoti od-



visna od gospodarskih, političnih in kulturnih struktur dane družbe in se lahko spremeni samo z nastopom novih generacij v spremenjenih socialnih okoliščinah. Pa tudi če ne upoštevamo sociološkega ozadja, ostane še zmeraj odprto vprašanje, kakšen je pravzaprav okus našega kulturniškega ali celó intelektualskega sloja, na katerega naj se opre slovenska filmska industrija. Ali je ta okus sploh enoten? In če ni — katera njegova različica naj usmerja našo filmsko industrijo? Ali je to okus konservativnih, na slovensko kulturno tradicijo oprtih kulturnikov; ali morda avantgardnih intelektualcev, zraslih iz poveljnega eksistencializma in v zadnjem času iz heideggerjanstva; ali pa je to okus naših najmlajših popartistov? In končno — kje je zagotovilo, da lahko iz tega okusa nastaja življenja zmožen film, ki bo ustrezal ne le domačemu kulturniškemu občinstvu, ampak bi zbudil zanimanje tudi na tujem tržišču?

S tem se dotikamo tretje možnosti za uspešno uveljavitev slovenskega filma na tržišču. Naša filmska industrija naj pusti domače tržišče preprosto ob strani, usmeri naj se pa na širša jugoslovanska in mednarodna tržišča, da bi si na njih našla zadosten temelj obstoja. Toda spet se vsiljuje vprašanje o stvarnih izgledih takšne usmeritve. O tem, da lahko dandanes tudi majhna filmska industrija prodre na svetovni trg, načelno ne more biti dvoma; švedski film je za to jassen primer. Ali je kaj takega dosegljivo v bližnji prihodnosti tudi slovenskemu filmu? Filmom malega naroda se odpira pot na svetovno tržišče ponavadi v dveh oblikah — najprej z zahtevno intelektualsko problematiko, oprto na posebne socialne, moralne in psihološke izkušnje, ki lahko zbudijo pozornost intelektualskega občinstva širom po svetu — Ingmar Bergman je za to najboljši primer; nato pa še z rabo spolnosti, namenjeno ne le ožjemu krogu, ampak filmski množici v pravem pomenu besede — švedski film kot celota je za to pot koristen zgled. Ali ju zmore slovenska filmska industrija, je seveda več kot negotovo. Prvo pot bi zmogla samo intelektualna in obenem filmska osebnost največjega formata — toda vprašanje je, ali takšna osebnost v sedanjem socialnem in kulturnem ozračju slovenske filmske industrije lahko nastane; kar zadeva izrabo in uporabo spolnosti za filmski uspeh, je skoraj gotovo, da bo tudi slovenski film kaj kmalu krenil hitreje v to smer, zlasti odkar se je izkazalo, da je porast spolnosti v slovenskih romanih le-tém presenetljivo dvignil število bralcev — toda ali lahko naš film po tej poti prodre na svetovna tržišča, je več kot dvomljivo. Podobnega blaga je navsezadnje na teh tržiščih zmeraj več, konkurenca pa bolj in bolj huda. In tako se kar samo od sebe izkaže, da se sociološki pregled slovenskega filmskega tržišča in njegovih izgledov za prihodnost izteka v vrsto vprašanj, na katera je komaj mogoče z vso gotovostjo odgovoriti. Morda jih vsaj deloma lahko pojasni bežen pogled na sociologijo druge polovice slovenskega filmskega sveta, na sociologijo njegovih ustvarjalcev in proizvodnje v pravem pomenu besede.



O sociologiji ustvarjalcev v območju slovenskega filma ne moremo s pridom razmišljati, ne da bi upoštevali vse, kar velja za to plat umetniškega, s tem pa tudi socialnega udejstvovanja v svetovnem merilu. Ta stran je v zahodnih deželah nekoliko drugačna od tiste v vzhodnih; toda v obeh je film predvsem industrija in tako skoraj neogibno kaže v socialnem pogledu tu in tam podobne poteze. Te pa pričajo že na prvi pogled da je sociološki profil filmskega ustvarjalca povsod po svetu različen od tistega, ki je značilen za območje klasičnih umetnostnih zvrsti od književnosti do slikarstva, glasbe in arhitekture. Sociologija pesnika, pisatelja in slikarja je razmeroma preprosta, saj gre v vseh teh primerih za različice enega samega socialnega položaja — za ustvarjalca kulturnih dobrin v okoliščinah, ki še najbolj spominjajo na delo malega obrtnika. In tako nam ti in podobni poklici veljajo še zmeraj za klasične primerke kulturniškega sloja v njegovi najčistejši sociološki podobi. Tudi filmski ustvarjalci spadajo na prvi pogled v kulturniški sloj. Ali ne ustvarjajo tudi oni kulturne dobrine in ali ni težnja k takšnemu ustvarjanju glavni kašipot njihovega socialnega položaja? Ali pa je morda stvar nekoliko drugačna? Negotovost spriču vprašanja nas opozarja, da ga je potrebno pretehtati od vseh strani. Filmski ustvarjalec se od pesnika, pisatelja ali slikarja, naj bo njihov uspeh na tržišču še tako različen, razlikuje vendarle že po tem, da je neogibno včlenjen v obrat filmske industrije in da je brez tega njegovo delo enako ničli. Prav to prinaša v njegov socialni položaj, s tem pa tudi v profil njegove osebnosti nekakšno socialno ambivalentnost. Seveda ni mogoče zanikati, da je takšna ambivalentnost lahko značilna tudi za pisatelja ali likovnega umetnika. Uspešen avtor bestsellerjev se giblje neprestano na meji med dvema območjema — v prvem je še ustvarjalec kulturnih tvorb v pravem pomenu besede, ko mu je težnja ustvariti v svojem delu umetniško strukturo v skladu z njenimi notranjimi zakoni glavno gonilo življenjskega ustvarjanja, v drugem je samo še spreten izdelovalec za tržišče, ko skuša iz razmerja med povpraševanjem in ponudbo izbiti iz svojega osebnega dela čim večjo gnotno in socialno korist. V obeh primerih je zgolj od njega samega odvisno, kdaj bo nehal biti eno in ostal samó drugo. Tudi reprezentant klasične kulture se torej neprestano giblje v socialni ambivalenci, ki bi jo lahko najpreprosteje označili kot ambivalenco kulturniškega in srednjega sloja, saj tisto, čemur v jeziku estetike pravimo padec iz umetnosti v neumetnost, izraženo s sociološkim slovarjem ni kaj drugega kot padec iz kulturniškega v srednji sloj; tej različici, ki je veljavna predvsem za zahodne dežele, ustreza v vzhodnih padec iz kulturniškega sloja v sloj uradništva. In vendar ni mogoče zanikati, da je takšna socialna ambivalentnost klasičnih umetniških poklicev bolj mejna situacija njihovega socialnega položaja kot pa njegova notranja nujnost. Prav to pa za filmskega ustvarjalca več ne velja. Njegovo delo je že apriori določeno s socialno strukturo, ki nosi v sebi

izrazita znamenja socialne ambivalentnosti. Naj bo njegovo prizadevanje še tako zelo zaznamovano s težnjo slediti notranjim zakonom umetnostne vsebine in oblike, je s svojim sodelovanjem v filmski proizvodnji postavljen v socialni položaj, iz katerega mu prihajajo številne prvine, značilne za srednji in uradniški sloj. Je torej hkrati pripadnik kulturniškega, srednjega in uradniškega sloja — pa ne samo po zunanjih znamenjih svojega socialnega položaja, ampak tudi po svoji miselnosti. Naj bo filmski režiser, scenarist, igravec ali snemavec — povsod in zmeraj se mu bo ustvarjalna volja hoté ali nehoté, vedé ali nevedé prilagajala ali občutku za standarde tržišča, povpraševanja in ponudbe, občutku, ki je srednjemu sloju osrednje merilo dela, ali pa zahtevam načrtovavcev filmske proizvodnje, njenim cenzorjem, investitorjem in dajavcem subvencij, se pravi zahtevam, ki dajejo uradniškemu sloju značilen življenjski slog in mišljenje. Prav zato je iz filmske industrije porojeni film danes tak, kakršen pač je — povečini množična kultura za množični filmski trg. Zelo redkim osebnostim se posreči obvladati socialno ambivalentnost filmskega ustvarjanja in v svojem delu uveljaviti voljo do filma kot čiste kulturniške stvaritve ne samo v estetskem, ampak tudi v socialnem pogledu. Pa še za te velja, da so na svoji poti večkrat klonili ali pa kljub volji oblikovanja čistih filmskih struktur ohranjali v idejah, motiviki in formi svojega filmskega sveta sestavine, ki izvirajo iz socialnosti srednjega in uradniškega sloja — spomnimo se samo na Godarda, Chabrola, Bunuela, Antonionija, Hitchcocka in toliko drugih. Duhovna in estetska ambivalentnost, pravzaprav že kar nečistost sodobnega filma je posledica socialne ambivalentnosti njegovih ustvarjavcev.

Kar velja za film v svetovnem merilu, ohranja veljavo tudi v malem prostoru slovenske filmske industrije. Sociologija njenih ustvarjavcev se bistveno ne more razločevati od svetovne. V njihovi socialni podobi se tako kot povsod po svetu mešajo sestavine kulturniškega, srednjega in uradniškega sloja ter se po svoje spajajo v tisto posebno mešanico miselnosti, delovnih navad, načrtov in učinkov, ki predstavlja osnovo naše filmske proizvodnje. V tej mešanici se združujejo bolj ali manj jasna zavest o tem, da je film kulturna tvorba in da mora torej predstavljati vrednoto, pomejano s kulturnimi merili; bolj ali manj očitna želja doseči z njim pri občinstvu učinke, ki jih le-to pričakuje, iz njih pa izvleči tudi zase nekaj več reklame, dobička in seveda novega dela; in nazadnje še primeren posluš za to, kaj želijo pristojni upravni, cenzurni in družbenopolitični krogi, predvsem pa seveda uprava filmskih podjetij — kar je element uradniškega odnosa do dela, pa ne v slabem, ampak — preprosto povedano — v stvarnem pomenu besede.

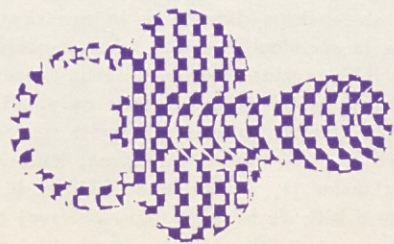
Seveda je za socialni položaj slovenskih filmskih ustvarjavcev značilnih nekaj posebnosti, ki ga v primeri s svetovnim po svoje obarvajo. Slovenija je klasična kulturna dežela, pojem kulture je pri nas sam po sebi tako visoko cenjen — če že ne v dejanjih, pa vsaj v besedah — da se mu tudi film ne more izmakniti.



Pritisk kulturniških krogov na pojmovanje in vrednotenje vsakršne vrste kulturnega dela je tako močan, da nam tudi filmsko udejstvovanje lahko pomeni kvečjemu samó posebno vrsto kulturnega dela, ki ga je potrebno misliti s splošno veljavnimi kulturnimi merili, nikakor pa ne z merili množične kulture ali celo zabave. In tako se zdi, da tudi v sociologiji slovenskega filmskega ustvarjavca močnejše kot v zahodnih deželah prevladuje zavest, da je član kulturniškega sloja in da mu od tod prihajajo določne delovne obveznosti.

Ker si slovenski film zaenkrat še ni osvojil tržišča in z njim tudi ni intimneje povezan, je razumljivo, da ostajajo nastavki miselnosti in socialnosti, ki sta značilni za srednji sloj, pri naših filmskih ustvarjavih bolj na površju, kot da bi segli zares v globino njihovega dela. Kažejo se v skromnih poizkusih pojmovati film kot donosen posel, pomejen po okusu in povpraševanju množičnega občinstva; toda da se zarodki v to smer že dovolj jasno kažejo, najbrž ne bo mogoče zanikati. In navsezadnje so slovenski filmski industriji ostale iz dobe administrativnega načrtovanja in politično propagandne dejavnosti — iz dobe, ko je bila ta industrija pravzaprav ustanovljena — še močne sestavine uradniškega statusa, s tem pa tudi miselnosti. Podpira jih dejstvo, da je slovenski film kot celota še zmeraj pretežno subvencioniran, s tem pa spravljen v posredno ali neposredno odvisnost od državnega upravljanja, naj bo njegova oblika takšna ali drugačna. Po vsem tem najbrž ne bo odveč sklepati, da v sociološkem položaju in profilu naših filmskih ustvarjavcev prevladujejo poteze kulturniškega in uradniškega sloja, ki se jim v omejenem obsegu pridružuje nekaj prvin, značilnih za srednji sloj.

Opisana socialna struktura se ne kaže samo v načinu filmskega dela, ampak se navsezadnje izraža tudi v strukturi samega filma. S sociološkega stališča se v slovenskih filmih prepleta izrazito kulturniška težnja po ustvarjanju kulturnih vrednot z miselnostjo uradniškega uresničevanja splošno veljavnih, socialnih in moralnih obrazcev, obojemu se pa pridružuje skromna težnja doseči občinstvo z učinki, ki jih to zares želi in jih filmu ne predpisuje samo kulturniška zavest ali pa uradniški odnos. Opisana struktura se v slovenski film zajeda morda globlje, kot se zavedamo, saj ga določa prav v njegovih idejnih in estetskih temeljih. Od tod je pa že videti, kako zelo je sociologija slovenskega filma pravzaprav blizu sociologiji našega časnikarstva. Film je seveda povsod po svetu blizu časnikarskemu mediju, vsekakor bolj kot pa klasičnim umetnostnim zvrstem. Tudi zanj so značilne delovne, socialne in mentalne navade, ki so se uveljavile v modernem časnikarstvu: časovna naglica in prilagodljivost; naglo, zato pa površno prevzemanje tem in form, ki so se uveljavile v sodobnih umetnostih in znanostih; živahnost, ki ustvarja videz skrajne bližine življenjskemu dogajanju, zato pa površna abstraktnost, ki nobenemu vprašanju ne pride zares do živega; in končno izrazita usmerjenost v množično kulturo, zvezana s čutnimi učinki senzacije, slikovitosti in zlasti spolnosti. Za slovensko časnikarstvo veljajo seveda samo nekatere teh oznak, saj je njegova sociološka podoba označena še z moč-



SONČNI KRIK, režija Boštjan Hladnik, proizvodnja Viba film, 1968. Prizor iz filma





nimi uradniškimi in vsaj na videz prevladujočimi kulturniškimi merili. Prav v tem mu je naša filmska industrija podobna.

Od tod je samo po sebi razumljivo, zakaj se v slovenskem filmu doslej še ni uveljavila zares edinstvena ustvarjalna osebnost. Teh je tudi v svetu malo, pa še tam so se skozi poprečje množične kulture in časnikarstvu podobnega dela prebile samo v izjemno naklonjenih okoliščinah, nato se pa povzpele do višin intelektualnega, če že ne v pravem pomenu besede umetniškega filma. O čem takem pri nas do zdaj še ni pravih sledov, saj celo o najbolj reklamiranih režiserjih, ki si najočitneje prizadevajo v to smer, ne moremo trditi, da bi bili ustvarjavalci pravih intelektualskih filmov po vzoru Bergmana, Antonionija ali Godarda, kaj šele, da bi se približali filmu kot resnični umetnosti, čemur se navsezadnje tudi najbolj reklamirani svetovni režiserji le redko približajo. Vendar pa ne gre vse krivde za obstoječi položaj valiti na opisano socialno strukturo. Ta določa našo filmsko industrijo na njeni površini. Pod to pa obstaja še globinska sociologija njenega položaja in dela, segajoča prav v osnove, iz katerih film nastaja in ki jih obstoječa socialna struktura sicer po svoje preoblikuje, vendar o njih ne more odločati. Opisane globinske strukture so zvezane z dejstvom, da je film po svoji naravi podobno kot gledališče odvisna umetnost — odvisna ne samo od tehnike, ampak predvsem od drugih umetnosti, zlasti literature, pa tudi likovne in glasbene umetnosti, nato pa še od filozofije, psihologije in vsega, kar v znanosti поблиže določa podobo človeka v času in prostoru. Ta odvisnost ne sega samo v sedanost, iz katere film sproti nastaja, ampak se nadaljuje v preteklost, v celotno izročilo določenega kulturnega, socialnega in nacionalnega okolja. Za filmom stoji stoletna idejna in estetska izkušnja — pa ne samo za njegovimi vrhunci, ampak tudi za poprečnimi izdelki. Ingmar Bergman ne bi bil mogoč brez nordijske duhovne in umetnostne tradicije, segajoče k Strindbergu, Ibsenu, Kierkegaardu, Swedenborgu in nazadnje v severno luteransko teologijo; Antonionija in Fellinija bi si komaj lahko zamislili brez tradicije, ki sega prek Pirandella, Gramscija in Croceja nazaj v kulturo italijanskega baroka in renesanse z njenimi mediteranskimi estetskimi strukturami, intelektualno jasnostjo in melanholično mirnodušnostjo; francoski film ne bi bil mogoč brez dolgih desetletij njihovega eksistencializma, naturalizma, pozitivizma, racionalizma, rokokoja, klasicizma in seveda predvsem kartezijanstva; angleški in ameriški pa ne brez anglosaškega empirizma in pragmatizma, da o izročilu njihovega pripovedništva in dramatike sploh ne

govorimo. Ali ni po vsem tem več kot naravno pomisliti, da segajo tudi korenine slovenskega filma nazaj v izročilo slovenskega kulturnega prostora? Slovenski film je lahko samo tak, kakršno je to izročilo, s tem pa primeren tistemu, kar iz njegovih sestavin lahko povzame vase. V globinski sociologiji našega filma pa že tiči odgovor na vprašanje, zakaj ostaja filmska industrija nerazvita ne le v stvareh, o katerih odločajo zunanje socialne strukture, ampak predvsem v globljem tkivu svojih idejnih in estetskih zasnov. Zdi se, da dosedanja slovenska kulturna tradicija za rojstvo trdnega filmskega izraza, pa ne samo izraza, ampak tudi problema in vidikov nanj, v marsičem ne zadostuje. Ne da bi bila ta tradicija slaba ali v svoji notranji moči neprimerna — v mnogih pogledih je odlična, pa tudi slovenskim socialnim in moralnim razsežnostim edino primerna. Toda ena njenih značilnosti je tudi ta, da je ostala enostransko razvita — da poleg umetnosti skoraj ni poznala filozofije, poleg jezikoslovne in literarne vede ne drugih znanosti; da je tudi v literaturi gojila predvsem liriko, pripovedništvo in dramatiko pa samo v omejenem obsegu; in da se tem kroničnim pomanjkljivostim pridružuje v sedanjem času kriza ali celo razsulo nekaterih tradicionalnih, že tako in tako šibko razvitih področij, na primer pripovedništva. Od kod naj slovenski film jemlje zares trdne duhovne in estetske temelje, če ne prav iz kulturne tradicije na Slovenskem? Da jemlje manj, kot bi bilo za njegovo rast potrebno, seveda ni kriva samo prešibko ali prenostransko razvita kulturna tradicija. Spomnimo se samo, da sta slovenska lirika in slikarstvo zgradila že pred časom duhovne in estetske strukture, o katerih pomenu za slovenski film se ne dá dvomiti; da pa jih je ta doslej izkoristil v skromni meri, kar je najbrž posledica razmeroma nizke intelektualne in estetske ravni njegovih ustvarjalcev, določene seveda z njihovim socialnim položajem in profilom. Ali ni sodobni hrvaški film v veliko večji meri izkoristil prednosti visoko razvite likovne kulture, čeprav ta na Hrvaškem v nekaterih pogledih ne dosega slovenske? Kljub temu ni mogoče dvomiti, da v ozkosti, nerazvitosti in pogosti ustvarjalni nemoči našega filma ne odmeva samo utenjenost njegovih socialnih struktur, ampak tudi preteklost slovenskega duhovnega in estetskega izkustva. Ta sega iz sociologije seveda že v območje, kjer ga izdatneje lahko razjasni edino kulturna filozofija. Morda lahko od te pričakujemo odgovor na vprašanje, ki ga sociologija kot stroga opisna znanost tega, kar jè, pač ne more dati — namreč ne samo, kakšen slovenski film dejansko jè, ampak tudi, kakšen bi mogel ali celo moral biti, da bi lahko opravičil svoj obstoj.

slovenski film
mij iksuavops



slowe mobile letnici

V sodobni družbi postaja film eno najbolj odprtih, izpostavljenih in izpostavljajočih se komunikacijskih sredstev, ki prevzema nase dobršen del funkcije, ki jo je doslej opravljala literatura: v mislih imam funkcijo instrumentalizacije sodobnih tendenc, pa najsi bo razpon te instrumentalizacije tudi tako širok, da sega od včerajšnje koncepcije afirmacije nacionalnosti, tj. nadomestka politične vitalnosti, pa do sodobne predstave o institucionalizaciji družbenih konfliktov. Bodi že tako ali drugače, eno ostaja: prav vizualni kulturi vse bolj pripada funkcija neposrednega družbenega stimulatorja, pri tem pa se ta vse bolj osamosvaja, vizualna informacija ne samo zaseda položaje včerajšnje kulture, temveč jih obenem tudi radikalno spreminja: spreminja se naše naivno razume-

nskičil voji20 2000z Lado Kralj

vanje percepcije, vse bolj kot v terminih »izražanja globlje resnice« smo pripravljeni razmišljati o terminih »oddane in sprejete informacije«; in pri tem postaja percepcija **razmerje** med oddajnikom, informacijo in sprejemnikom. Vizualna percepcija postaja eden od temeljnih pogojev družbenosti in pri tem smo pripravljeni priznati, da tudi znanost in politika v svojem načinu emitiranja postajata vse bolj »umetniški«. Če torej govorimo o češkem, poljskem, brazilskem itd. filmu, imamo v mislih predvsem filmsko realizacijo neke določene družbene, politične, idejne, ideološke itd. atmosfere in poskus institucionalizacije takšnega ali drugačnega odnosa do te atmosfere — nikakor pa ne (ali pa vsaj ne samo) nacionalno afirmacijo češkega naroda. Podobno se v okviru jugoslovanskega

filma dogaja s srbskim in hrvatskim filmom, nikakor pa ne s slovenskim.

Temeljna revalorizacija odnosa do filmske komunikacije se na Slovenskem še ni zgodila.

Vsa cenzorska, tutorska in podobna telesa, ki so na Slovenskem mnogo dlje kot drugje krojila usodo filmu, so imela seveda po svoje prav: film dejansko je sredstvo socialne agresije. Eno pa je seveda samo popustiti pritisk in drugo je to dejstvo odprto pripoznati in koncipirati film kot do kraja odprt in nepredvidljiv socialni pojav. Tu ne gre samo za preorientacijo odnosa, gre za **preskok**: in ta preskok se je doslej posrežil le Hladniku s SONČNIM KRIKOM, kljub vsem pridržkom, ki jih utegnemo imeti ob tem filmu.

Jugoslovanski novi film, ki je pravzaprav srbski in hrvatski novi film, je brez dvoma pojav, ki ga gre direktno povezovati z revalorizacijo vseh vrednot, ki se je na jugoslovanskem teritoriju pričela z uveljavljanjem in prodiranjem samoupravljaljske prakse. Prekinitev z dogmatsko, tradicionalistično oz. ozko praktičistično filmsko prakso ter forsiranje filmske forme, eksperimenta, uveljavljanje avtonomnosti filmskega medija ter temu konsekventen prenos poudarka na ustvarjalnost in kreativni riziko avtorja — vse to, kar se je začelo dogajati v začetku 60-tih let, je bilo v jugoslovanskem filmu le prvi korak na poti do **novega jugoslovanskega filma**. Šele na tej osnovi so se začele pri režiserjih, kot so Petrović, Pavlović in Đorđević, Makavejev pa Babaja, Mimica, Berković itd. formirati neke specifične vizije sveta in odnosi do filmskega materiala, na moč diferencirani: skupno jim je le to, da vsi participirajo na diferenciranosti, odprtosti, problematičnosti in raznolikosti današnje jugoslovanske družbe.

Do velikega preloma v začetku 60-tih let, pri katerem je v dobrni meri sodeloval Boštjan Hladnik s PLESOM V DEŽJU, je slovenski film s svojimi najboljšimi dosežki (TRI ZGODBE, DOLINA MIRU, KALA, VESELICA, BALADA O TROBENTI IN OBLAKU, TISTEGA LEPEGA DNE, SAMORASTNIKI) formiral neko dovolj avtentično in koherentno strukturo, ki bi jo lahko z ohlapnim izrazom označili za »slovenski filmski lirizem«. Ta »slovenska filmska šola« je v tedanjih jugoslovanskih filmskih razmerah predstavljala pomemben, koherenten in upoštevanja vreden kreativni nivo in je bila pravzaprav optimalna funkcionalizacija filma sredi relativno zaprte družbe in kulture, kjer se je film koncipiral in definiral s sredstvi zunaj filma: dogmatične ideologije ali pa literature.

Slovenska lirična filmska šola se je formirala seveda na dediščini slovenske literature oz. na tistem, tedaj že preseznenem stadiju slovenske literature, ki je proti kolektivnemu, dezindividualiziranemu, patetično zgodovinskemu subjektu

postavljala nasproti intimni, ponotranjeni, k skladnosti, harmoniji ali pa celo naravi težej subjekt. To je bila dosledna in zato tudi koherentna realizacija nekega zaprtega družbenega prostora: v tem prostoru je bila literatura model vsakega umetniškega žanra, vsakega komunikacijskega sredstva. Praktično se je ta prostor dogajal po politiki; percepcijsko, »sublimirano«, »resnično« pa se je dogajal po literaturi. Odtod verjetno enotnost slovenske lirične filmske šole in njena teža v tedanjem jugoslovanskem filmskem prostoru, saj je edina dosledno, organizirano, koherentno in avtentično realizirala logiko zaprtega, samo po sebi umevnega, neproblematičnega, preglednega in enodimenzionalnega družbenega prostora in pri tem ne samo ohranjala, temveč celo afirmirala samostojni kreativni delež filmskega ustvarjalca.

Od začetka 60-tih let naprej pa se je jugoslovanska filmska situacija začela polagoma, vendar zanesljivo spreminjati. Sunki so bili usmerjeni v dve smeri: spreminjanje filmske forme (Petrović, Hladnik, kasneje Mimica, Đorđević itd.) in uvajanje novih, dotlej netematiziranih ali celo tabujskih tem (Pavlović, Babac, Rakonjac, Popović, Makavejev itd.). In ko je v l. 1967 in 1968 prišlo do eksplozije fenomena, ki ga imenujemo novi jugoslovanski film, so bile tendence že diferencirane in strukture fiksirane: danes lahko natančno razlikujemo med začetno grebško filmsko šolo, ki se intenzivno ukvarja s fenomenom urbanega družbenega ambientsa, ki ga postavlja kot osnovni, ireduktibilni element in v katerem razkriva usodno metafizično dvojnost (ILUZIJA, PROTEST, RONDO, PONEDELJEK ALI TOREK, UBIL TE BOM, KAJA, GRAVITAVIJA, IMAM DVE MAMI IN DVA OČETA, TRI URE ZA LJUBEZEN — dometi teh filmov so seveda zelo različni) — od tiste filmske šole, ki podobno dvojnost odkriva v problemskem sklopu korenin, izvora, kmetstva, province, folklore itd. (SIROTA MARIJA, PRAZNIK, POHOD, ZBIRALCI PERJA, ČLOVEK IZ HRASTOVEGA GOZDA, KO BOM MRTEV IN BEL) — ali pa od tistih tendenc, ki predpostavljajo eminentno politični značaj filmskega medija (Đorđevići filmi, SVETI PESEK, NASPROTJA itd.). Vse te tendence se seveda prepletajo, med njimi ni mogoče potegniti ostro začrtanih meja in nikakor ne pokriva celotnega fenomena novega jugoslovanskega filma — kažejo pa dovolj jasno, da novemu percepcijskemu modelu, oz. že obrnemo optiko, »novi senzibilnosti«, ustreza na moč diferencirani objektni korelat.

Kljub Hladnikovim (in kasnejšim Klobčičevim) poskusom je slovenski film ostal na prvi stopnji tega procesa: na stopnji razbijanja konvencionalne forme. In SONČNI KRIK je kljub svojim slabostim doslej edini dokaz o poskusu temeljne revalorizacije odnosa do filmske komunikacije.

2002

Našemu razmišljanju o slovenskem filmu se že kar na začetku vsiljuje sklep, da Slovenci po dobrih dvajsetih letih ukvarjanja s filmskim trakom filma še nimamo. Točneje: Slovenci še danes ne mislimo in ne čustvujemo tudi filmsko in filma še nismo osvojili kot sredstvo umetniškega izraza. Izjemni primeri (posamezni kadri in posamezni filmi v celoti) to pravilo samo potrjujejo.

To je seveda nekoliko kategorična in spotakljiva trditev, ki jo moramo kar takoj podkrepiti z neizpodbitnimi dokazi. Možno pa je seveda tudi to, da sprejmemo kot najboljši dokaz že zgornjo trditev in da se analitično posvetimo dejstvu, ki so nas pripeljala do tega kategoričnega sklepa. Tedaj moramo k temu dodati, da Slovenci še nimamo filma zaradi temeljne in vseobvladujoče strukture slovenske zavesti, ki filmu ni prav nič naklonjena. Z drugimi besedami: Slovenci še nimamo filma zaradi tiste temeljne in vseobvladujoče strukture slovenske zavesti, ki je — prvič — umetniškemu izražanju nenaklonjena kar nasploh; in ki — drugič — ne dovoljuje, da bi se v njenih okvirih razvil v film.

Ta izhodišča zastavljajo našemu razmišljanju o slovenskem filmu kar troje vprašanj:

1. Kaj sploh mislimo pod temeljno strukturo slovenske zavesti?
2. Zakaj je prav ta struktura umetnosti nenaklonjena?
3. Zakaj ta struktura zavesti ne dovoljuje, da bi film v njenih okvirih postal zares film?

Od odgovorov na ta tri vprašanja pa je odvisen tudi odgovor na vprašanje, ali Slovinci film imamo ali ne.

Poskusimo odgovoriti na zastavljena vprašanja kar po vrsti:

S temeljno in vseobvladujočo strukturo slovenske zavesti mislimo humanistično strukturo. To je tista struktura zavesti, ki vsebuje vrednostni predznak in ki ima na vsa vprašanja že pripravljen dokončen odgovor: v njenih okvirih je temeljno dogajanje človeka in sveta eno samo in nezadržno potekanje v smeri uresničitve Človeka kot edinega nosilca smisla in vrednot.

V okviru te strukture zavesti je filmu namenjena leninska parola »Od vseh umetnosti je za nas najvažnejši film«, se pravi parola, v okrilju katere film nekaj velja le kot sredstvo in pripomoček pomembnejšega dogajanja od

f i l m



filma samega. (V skladu s tem pomembnejšim dogajanjem smo Slovenci zasnovali široko filmsko bazo in postavili temelje razmeroma močni filmski industriji. Kakor hitro pa je naša vera v to pomembnejše dogajanje opejala, ne poznamo več ne važne in ne nevažne umetnosti, nam ni več potrebno nikakršno sredstvo pomembnejšega dogajanja in — industrijski temelji slovenskega filma so prišli na boben.) V okviru te strukture torej umetnost ne velja kot nekaj avtonomnega ali kot eksistencialna potreba človeka, temveč se tako umetniško izražanje kot človekove eksistencialne potrebe povezujejo z moralno, ideologijo in politiko. Ta struktura zavesti je struktura odgovora, vnaprej spoznanih in dokončnih vrednot, ki ni odprta vprašljivosti in iskanju, v katerem se poraja umetnost, umetnost kot eksistencialna potreba človeka po izvirnem spraševanju po temelju sveta in svojem lastnem bistvu. To je torej struktura zavesti, o kateri povsem upravičeno pravimo, da je umetnosti nenaklonjena, še zlasti pa nenaklonjena filmski umetnosti, ki kot najbolj komunikativna vdira na najširši teren posvečenih odgovorov in jih postavlja v novo sprašljivost.

Humanistična struktura zavesti ima svoj formalni izraz, in ta njen formalni izraz je slovenska literatura, točneje BESEDA, oživljajoča in odrešujoča BESEDA, ki je nosilka enega samega in vsem razumljivega humanističnega pomena. Kot taka je ta beseda v svojem bistvu sprta s PODOBO kot osnovnim izraznim elementom filma, s PODOBO, ki ni opredeljena izključno po človekovem pomenu, ampak predstavlja in izraža tudi svet sam. In dokler govorimo o humanistični strukturi kot temeljni in vseobvladujoči strukturi slovenske zavesti, je skoraj samoumevno, da Slovenci mislimo in čustvujemo izključno v besedi, literarno in zaprtjo, nikakor pa ne v sliki, filmsko in odprto. Celo v filmski stroki sami nam je prvenstvenega pomena literarna predloga, vnaprej postavljeni in obvladani humanistični pomen, medtem ko nam je slikovno gradivo, v katerem prihaja do izraza tudi neobvladljivi in neosmišljeni svet, drugotnega pomena. (Dosedno temu se skoraj vsi slovenski filmski problemi sučejo okrog scenarija in ne okrog podobe, imajo slovenske proizvodne hiše dramaturške oddelke, v katerih preverjajo zgodbenost in pomen literarnih predlog, nimajo pa delovnih kinotek in montažnih miz. Za odobritev filma je potrebna izdelana literarna predloga, ne pa poslikani svet, sredstvo filmske proizvodnje pa je pisalni stroj, in ne filmska kamera in montažna miza. Če hoče postati filmski, moraš biti na Slovenskem v prvi vrsti literat, pri čemer je literarna stroka nadrejena filmski.) Ta struktura zavesti nam torej ne dovoli, da bi film na Slovenskem postal zares film.

Še malo

Marijan Rožanc

Upravičenost filmske proizvodnje

Vsaka razvita dežela pomaga svoji filmski proizvodnji. Tisto, grobo vzeto, kar je za tovarno ali trgovsko podjetje reklama, je za državo filmska proizvodnja. Ne samo, da lahko na ta način posreduje svojo ideologijo in svoj način življenja, ljudje v drugih državah dobijo tudi več zaupanja v proizvode, ki pridejo iz države znane že s filmskega platna. Ta težnja gre na primer v ZDA že tako daleč, da dajejo vzhodnim državam skoraj zastojni precejšen del svoje filmske proizvodnje, samo da se čimveč njihovih filmov vrti v kinematografih vzhodnega ideološkega področja. Človek bi mogel potegniti paralelo z vesoljskim tekmovanjem. Če še tako dvomiš v natančnost »ruske« industrije, boš začel svoje mnenje polagoma spreminjati, ko izveš, da napravijo satelite in vsemirske avtomatske postaje, ki s tisoči instrumentov na krovu same od sebe opravljajo najbolj zapletene naloge v vesolju in se potem vrnejo na zemljo. Logika je precej enostavna: če napravijo Rusi tako kompliciran satelit, znajo verjetno napraviti tudi navaden hladilnik ali televizor, ki v redu deluje ...

Podoben primer sem doživel v Parizu. Ob razgovorih s francoskimi filmskimi delavci so mi le-ti neprenehoma zatrjevali, da zelo cenijo jugoslovanske filmske ustvarjalce. Ko sem previdno poizvedel zakaj, se je vedno izkazalo, da so navdušeni nad zagrebško šolo risanih filmov. Tega slovesa so bili deležni tudi ostali filmarji, pa naj so prišli iz Beograda, Sarajeva ali Ljubljane. Prav tako so me na nekem festivalu vneto vabili predstavniki raznih drugih festivalov, da bi sodeloval na njihovih prireditvah, ker so bili pač navdušeni nad jugoslovanskim »črnim« filmom s temami »z dna«. Niti na kraj pameti jim ni prišla misel, da naša ljubljanska proizvodnja skoraj ne pozna takih filmov, ali pa da imamo podjetje, ki ga ne zanima sodelovanje na festivalih.

Pri nas sicer ne moremo trditi, da država podpira filmsko proizvodnjo, ker jo financiramo z denarjem, zbranim od filmskih gledalcev, drži pa, da se je država odrekla davkom od filmskih vstopnic. Ti se stekajo v filmski sklad, kateremu je izvršni svet postavil upravni odbor. In ta upravni odbor deli denar ter izvaja s tem filmsko politiko v naši republiki. Pri tem ne moremo reči, da ima država izgubo s filmom, saj je vsaka deska, ki jo rabijo za gradnjo kulis, obdavčena, da ne govorimo o davkih, ki jih plačujejo sodelujoči pri filmu. Tudi devizna sredstva, ki se nabirajo s prodajo filmov, ostajajo za državo vse bolj zanimiva.

S svojimi sredstvi filmski sklad nima samo odločilnega vpliva na reproduktivno kinematografijo, temveč podpira tudi filmski tisk; njegova roka sega tja do šolske, izvenšolske in

FILMSKI SKLAD IN SLOVENSKA FILMSKA PROIZVODNJA

amaterske filmske dejavnosti, da ne omenimo tistega dela skladeve aktivnosti, ki je bistvena in ki jo javnost tudi najbolj pozna — slovenski filmski program.

Naloge filmskega sklada

Upravni odbor filmskega sklada je v relativno kratkem času (prišel je z delom leta 1963) zabeležil nekaj pomembnih uspehov. Nekaterih problemov prejšnji načini financiranja niso in niso mogli rešiti.

Tako imamo zdaj, lahko rečemo, tekočo proizvodnjo filmov, ki jih lahko tudi dovolj dobro planiramo, tako da lahko filmska baza v preostalih »luknjah« oddaja svojo tehniko drugim ponudnikom. Nadalje je filmskemu skladu uspelo povečati število z njegovimi sredstvi posnetih filmov na najmanj tri igrane filme in dvajset kratkih letno. Končno je pomagal rešiti tehnično bazo, kar je bila pravzaprav ena najtežjih slovenskih filmskih skrbi v zadnjih treh letih.

Vendar pa se strukturi Filmskega sklada pozna, da je to relativno mlada ustanova, ki ima še nekaj otroških bolezni, posebno še, kadar se pokaže, da upravni odbor sklada ob periodični zamenjavi svojih članov izgubi s starimi člani tudi njihove izkušnje.

Sklad — producent?

V skrbi, da bi se realizirali čim boljši scenariji, so se člani upravnega odbora filmskega sklada otovorili s Sizifovim delom: prebrati morajo preko sto filmskih scenarijev za celovečerne in kratke filme, izmed katerih morajo vsako sezono izbrati slovenski filmski spored.

To je delo, ki ga običajno opravlja dramaturški oddelek pri filmskem producentu; skrb dramaturgov je torej samo ena in ta je bistvena: oblikovati filmski program. To delo pa organsko vključuje še naslednje: imeti morajo stalen stik predvsem z vsemi scenaristi pa tudi z ostalimi filmskimi ustvarjalci, sporočajo jim repertoarno politiko podjetja in želje, ki se vrtijo na skali od komercialnega do eksperimentalnega področja.

Naj povem, da je tak duhovni center prav tako važen, kakor uredniški sestanki ali sestanki sodelavcev kake revije.

Pri nas pa je postal upravni odbor filmskega sklada producent, čigar dramaturški oddelek je pomanjkljiv, posebno še, ker scenarij, takrat ko je odobren in je denar za izdelavo filma na voljo, še zdaleč ni dokončno oblikovan. Pravzaprav bi moral scenarij obdelati še močan kritični in ustvarjalni mehanizem, preden bi ga dobil v roke režiser, ki recimo ni nadpovprečna avtorska osebnost.

Mako Sajko

Tisti, ki izbere scenarij, avtomatično prevzame s tem odgovornost za uspeh filma. Se pravi, da bi moral sklad bdeti nad celo dolgo in mučno potjo od scenarija do končanega filma. Tega devet ljudi, kolikor je članov sklada, še posebno, ker to delo ni njihovo »glavno« delo, ne zmore. Eden tudi ne. Se pravi, da bi moral sklad ustanoviti svoj dramaturški oddelek, ali pa vsaj najeti nekoga, ki bi se izključno posvečal temu delu.

Od producenta, kateremu sem odvezl odgovornost in možnost odločanja, ne morem zahtevati, da obdrži finančni riziko. Tako se je dočerašnje proizvodno podjetje spremenilo v proizvodni servis. Od začetka je bilo ob tem nekaj grenkobe, kadar so morali to resnico dopovedati sami sebi, potem pa so se po zakonu najmanjšega odpora navadili na to in odkrili v tem celo nekaj udobja.

Lahko bi temu tudi ugovarjali in bi rekli, naj producent napravi izbor še pred tem, ko odda scenarije na sklad.

Lahko bi napravil tak izbor, toda ta ni v njegovem interesu; kajti njemu gre za to, da bi bilo financiranih kar največ njegovih scenarijev. To pa doseže le s tem, da spusti v dirko čimveč konj.

Kaj ocenjevati: projekt ali avtorje?

V ilustracijo naj navedem zagrebški primer reševanja podobne problematike. Tam je upravljeni odbor filmskega sklada ugotovil, da ni dovolj kvalificiran v dramaturški smeri in je vso odgovornost za uspeh proizvodnje prevzal na ramena nikogar drugega kakor našega dobrega znanca Dušana Vuko-

tića. On bo pohvaljen za uspehe in kriv za neuspehe. Avtorji imajo nekoga, ki jim v trenutku pove, če so njihove ideje že bile obdelane v kakem drugem filmu in se nehotе ponavljajo, če so nesodobno zajeli snov, če so premalo družbeno kritični ali oblikovno drzni, če se lotevajo tém, ki sodijo v televizijsko obdelavo zaradi tega, ker se jih ne da spraviti na petnajstminutni trak, ali pa so preveč pedagoške; če je scenarij premalo duhovit, če je napačno izbran slog itd. Za avtorje je to vsekakor bolj ugodna varianta kakor tista, kjer avtor izve samo »da« ali »ne«. Ocene in imena posameznih ocenjevalcev mu skrijejo. Nemara se njegov scenarij ne sklada z letošnjim programom pa bo primeren za drugo leto? Ne ve, ali je bil zelo blizu realizaciji ali pa je docela zgrešil cilj, in kaj je tisto, kar bi premaknilo tehniko na »da«. Stoji skratka pred nepremostljivim zidom. Poleg vsega tega ima naš sistem izbiranja scenarijev to hudo napako, da scenarije za celovečerne igrane filme in scenarije za kratke filme podvržejo istemu postopku ocenjevanja, kakor da med njimi ne bi bilo nobene razlike. Čeprav pri scenariju za celovečerni igrani film sodeluje več oseb, še ni nujno, da bi mu odrekli individualnost, kajti v takem primeru običajno ena oseba prevlada. Če te osebe ni, je scenarij kljub temu lahko na »solidni ravni«. Toda pri kratkem filmu je to izključeno. Sodoben kratek film ima pečat individualnosti in festivali ne prikazujejo Hobby, Jajca, Konja, Vampirja ali Historio Naturae, temveč Daniela Szczechuro, Yojija Kurija, Witolda Giersza, Krsto Škanata ali Jana Švankmajerja. V Beogradu npr. renomiran avtor kratkih filmov izjavi producentu, da bi želel delati nov film. Producent ga prosi

LA PAGODE		STUDIO ACTION	
Mercredi 4	Jusqu'au cœur (Jean-Pierre Lefebvre)	Jusqu'au cœur (Jean-Pierre Lefebvre)	Jusqu'au cœur (Jean-Pierre Lefebvre)
Jeudi 5	Les Contrebandières (Luc Moulié)	Les Contrebandières (Philippe Garrel)	Les Contrebandières (Philippe Garrel)
Vendredi 6	Haschisch (Michel Soutter)	Signes de vie (Werner Herzog)	Signes de vie (Werner Herzog)
Samedi 7	Jusqu'au cœur (Matjaz Klopčič)	Partner (Bernardo Bertolucci)	Partner (Bernardo Bertolucci)
Dimanche 8	Partner (Bernardo Bertolucci)	Haschisch (Michel Soutter)	Haschisch (Michel Soutter)
Lundi 9	Signes de vie (Werner Herzog)	Les Contrebandières (Luc Moulié)	Les Contrebandières (Luc Moulié)
Mardi 10	La Concentration (Philippe Garrel)	Jusqu'au cœur (Jean-Pierre Lefebvre)	Jusqu'au cœur (Jean-Pierre Lefebvre)

LA PAGODE : 57 bis, rue du Pasteur - 11500 - STUTIGNY - 03 83 31 11 11

LA PAGODE : 57 bis, rue du Rakotz

III^{ème} Semaine des Cahiers

du 4 au 11 décembre 1968
aux cinémas La Pagode et Studio Action



Angel Face

EKRA NOVA
450 STRAN

samo za naslov filma, da bi mu lahko pod tem imenom nazval honorar in začel knjižiti stroške. Vse ostalo je stvar zaupanja.

Brez osebnosti ni kratkega filma in zato ustrelimo ob anonimnem natečaju kar najdelj mimo cilja. Avtorjem, ki so drugod dosegli priznanja, moramo zaupati tudi doma. To je edini način, če hočemo, da se bodo avtorji lotevali snovi, ki zahtevajo daljši študij, tak, ki s honorarjem za scenarij ne bo poplačan. Kdo bi dve leti obdeloval neko problematiko zato, da bi potem na anonimnem natečaju propadel? Za takega avtorja je situacija že s tem dovolj krivična, ker za več dela ne bo dobil več plačila. Če bi se zadeva razvijala v tej smeri, bi to pomenilo smrt pravega dokumentarca.

Pri nas poklic režiserja oz. avtorja kratkega filma sploh ni priznan: tudi sicer je povsem nepomembno, če je napravil slab ali dober film, če imajo odlične ali dvomljive kritike, če je dobil precej nagrad ali pa nobene. Režiser kratkega filma ni vreden niti toliko zaupanja, da bi vedel v naprej, če bo smel v naslednji sezoni kaj delati ali ne. Mimogrede povedano, vsi vemo, da največji avtorji kratkega filma v svetu niso amaterji, čeprav so nekateri prišli iz amaterskih vrst.

Včasih sta pri celovečernem filmu dva avtorja

To sta scenarist in režiser. Producent naj bi ocenjeval vsakega posebej, ne skupaj, saj sta se mogoče čisto slučajno povezala v tandem. Zato bi bilo potrebno napraviti lestvico režiserjev po točkah. Če le pri kom, imamo pri njih dovolj podatkov, da lahko ocenimo njihov uspeh.

Recimo:

- priznanja in nagrade doma
- priznanja v tujini
- število gledalcev njihovih filmov doma
- število gledalcev v tujini
- pozitivne kritike
- negativne kritike

Te elemente naj bi točkovali in jih delili s številom njihovih filmov.

»Vhod« za mlade kadre

Ko je mlad človek uspešno končal AGRFT, ko ima za seboj že uspehe na področju amaterskega filma ali pri akademskih šolskih filmih, je lahko pritegnjen h kratkemu filmu. Od

dvajsetih filmov so trije mirno lahko namenjeni novincem. Kratak film pomeni tisto bojno polje, kjer dobi mlad režiser potrebne izkušnje, da milijoni za celovečerni film ne bi bili brezplodno potrošeni. Konkurenca na področju kratkega filma je danes že tako huda, da bi nekaj nagrad že opravičilo režijo celovečernega filma.

Z odgovornostjo pridejo tudi obveznosti

Normalno je, da zahtevajo avtorji osebni kontakt s tistimi, ki iz njihovih del sestavljajo slovenski program, s tistim namreč, ki namesto proizvodnega podjetja opravlja dramaturško funkcijo. V tem trenutku pa, ko se začnejo dialogi, bodo avtorji želeli tudi, da imajo razgovori (in branje scenarija) neko osnovo. To so ponavadi najvišji svetovni dosežki na področju kratkega ali celovečernega filma, ki se jih da videti na nekaterih avtoritativnih festivalih. Gre namreč za gibanja v mednarodni filmski umetnosti, pa tudi za definicijo smeri, v katero se razvija naša jugoslovanska sedma umetnost.

Šele ko filmski ustvarjalec spozna vsaj del svetovne filmske proizvodnje, lahko sodi o domačem programu.

Tudi naj bi telo, ki vodi avtorje, objavilo svoja stališča, neke vrste deklaracijo, zadnje čase je spet moderna beseda »manifest«, o tem, kako si zamišlja kvalitativni razvoj slovenskega filma. Ali pristaja na že renomirane jugoslovanske tokove, ki bi jih bilo treba pri nas šele uvesti, ali pa hoče kaj drugega? In če hoče nekaj drugega, kaj naj bi to bilo. Izdela naj si svoj statut in pravilnik poslovanja in ga pošlje vsakemu avtorju, ki mu je zaupal svoj scenarij. Avtor bo tako seznanjen s pravili igre in do nesporazumov skorajda ne more priti.

Upravnemu odboru želimo srečno roko

pri izbiri filmskih snovi za prihodnjo sezono.

Sicer zveni to že kakor novoletno voščilo, če ne, pa vsaj kakor bilanca preteklih dosežkov.

Kljub temu pa ni človeka, ki ne bi dal duška močni želji, iskrenemu hotenju in napornemu delu, da bi slovenskemu filmu pomagali končno že položiti diplomski izpit ... (kakšna neskrupnost!).

slovenski film

slovenski film v luči statističnih in ekonomskih podatkov

Slovenska kinematografija žal ne razpolaga s primernimi analizami, ki bi ji bile v njenih današnjih težavnih dneh v oporo. Tudi v jugoslovanskem merilu nismo dosti na boljšem. Poslovno združenje Jugoslavija film objavlja sicer v svojih vsakoletnih dokumentacijah mnoge statistične in ekonomske podatke, vendar niti teh niti onih, ki so zabeleženi še kje drugod, nihče ne povezuje ali sooča in analizira.

Morda bo ta kratek pregled nekaterih števil, ki le še niso dovolj znane, vendarle zanimiv; morda bo pripomogel k razjasnitvi pojmov v razpravah, ki jih pričakujemo v prihodnjih dneh. Čas je namreč že razlomil okostenele oblike proizvodnje in vse bolj se uveljavljajo avtorske proizvodne skupine. Brez temeljitih sprememb mišljenja in prakse, t. j. osnovnih odnosov v kinematografiji nasploh, pa si uspešnejšega razvoja filmske proizvodnje ni mogoče zamisliti. Te spremembe združujejo vse činitelje: avtorje, ko pripravljajo svoje projekte za realizacijo in vse, ki z njimi sodelujejo, sklade, ko sofinancirajo proizvodnjo, delovne organizacije, ko jo organizirajo ter distribucijska podjetja in kinematografije, ko filme posredujejo gledalcem.

Prav pomankljivo poznavanje svojega lastnega delovnega področja in njemu sorodnih nam je doslej rodilo že mnogo neuspeših razprav in nam onemogočilo složnejše in uspešnejše urejanje skupnih interesov.

Preglejmo torej nekaj statističnih in ekonomskih podatkov slovenske filmske proizvodnje, najprej za igrani celovečerni in zatem za kratki film. Včasih si bomo pomagali tudi z nekaterimi poprečnimi računi, ki niso vselej najboljši način prikaza stanja. Vendar pa bomo spoznali tudi dosti točnih števil, zato bo celotna slika dovolj verodostojna. Najbrž bodo zanimive tudi primerjave v jugoslovanskem obsegu, saj

ZZ

slovenskega filma ni mogoče obravnavati ločeno od skupnega državnega prostora. Podatki izvirajo iz že omenjene dokumentacije »Jugoslovanska kinematografija« in iz knjigovodstva Viba filma, ki je bil v zadnjem času nosilec slovenske filmske proizvodnje.

Celovečerni igrani film

Pregled proizvodnje po republikah nam pokaže, da so v Srbiji izdelali do konca preteklega leta 126 filmov (od teh samo lani 17), v Hrvaški 63 (4), v Sloveniji 49 (5), v Bosni in Hercegovini 38 (5), v Črni gori 15 (1) in v Makedoniji 15 (3) filme.

Celokupna jugoslovanska proizvodnja nam je do konca leta 1967 dala torej 310 filmov, od teh samo v letu 1967 kar 35. Za Slovenijo navaja statistika 49 filmov, vendar ni točna, najbrž upošteva tudi koprodukcije in filme, pri katerih je bil producent sicer slovensko proizvodno podjetje, a jih ne moremo šteti v nacionalno proizvodnjo. Slovenskih filmov je torej 40.

Proizvodni stroški

Proizvodne stroške celovečernega igranega filma sestavlja 22 postavk, ki zajemajo honorarje avtorjev, igralcev, filmskih delavcev in statistov, porabo filmskih trakov vseh vrst in njihovo obdelavo, uporabo tehničnih sredstev, snemalnih objektov in ateljeja, obdelavo posnetega filma in glasbeno opremo, potne stroške, dnevnice in transport, kostume in rekvizite, zavarovanje, reklamo in režijo podjetja.

Po teh postavkah je bila v minulih treh letih poprečna cena jugoslovanskega filma takale (vsi podatki so v novih dinarjih):

Leta 1965 874.420 din
Leta 1966 1.343.800 din
Leta 1967 1.071.730 din

V istem času pa so stali slovenski filmi:

Leta 1965 762.510 din
Leta 1966 1.174.510 din
Leta 1967 906.000 din

Za primerjavo si oglejmo še poprečne proizvodne stroške drugih jugoslovanskih proizvodnih podjetij:

	1965	1966	1967
Avala film	851.950	1.195.560	1.372.000
Jadran film	860.250	1.562.470	997.000
Bosna film	1.136.340	1.490.770	2.205.000
Vardar film	1.229.100	2.216.370	1.364.000
Filmski studio Titograd			1.027.000
Filmska del. skupnost Beograd			609.000
Kinoklub »Beograd«			506.000

Najcenejši so bili torej filmi Kinokluba »Beograd«, ki pa so bili realizirani v posebnih, skoraj amaterskih pogojih. Leta 1967 so bili cenejši od slovenskih tudi filmi Filmske delovne skupnosti. Vendar resnična razlika ni taka, kot nam jo kažejo številke. V stroških Filmske delovne skupnosti niso namreč zajeti vsi honorarji, saj člani filmskih ekip puščajo precejšnje dele svojih honorarjev kot tako imenovani variabilni del, ki se izplačuje šele po pokritju drugih proizvodnih stroškov. Letos je ta sistem v veljavi tudi v slovenski filmski proizvodnji, vendar je v Srbiji pri proizvodnji 15 do 18 filmov mogoče puščati za izplačilo po pokritju stroškov večje dele variabilnega honorarja kot v Sloveniji pri proizvodnji 3 filmov. Gre vendarle za eksistenčni minimum filmskih delavcev. Razen tega avtorji pri Filmski delovni skupnosti ne snemajo v ateljejih, marveč v glavnem le v naravnih objektih, kar je sicer mogoče, vendar ne pri vseh filmih in to ne more postati sistem filmske proizvodnje. Res pa je tudi, da tam avtorji snemajo hitreje kot pri nas, kar zmanjša stroške proizvodnje.

Vendarle so slovenski filmi še vedno med najcenejšimi v državi.

France Štiglic

Eksploatacijski stroški

Proizvodni stroški niso edino breme, ki ga nosi proizvajalec. Ko je namreč film izdelan, ga naprej spremljajo eksploatacijski stroški. Deloma, kakršna je pač pogodba, jih večjih prevzame distributor, v glavnem pa le ostajajo proizvajalcu. Ti stroški so potrebni za izdelavo komercialnih in servisnih kopij ter njihovo podnaslovitev, za izdelavo plakatov, propektov in fotografij, za prirejanje premier, za udeležbo na domačih in tujih festivalih itd. Za vse to so potrebna precejšnja sredstva, tako da se včasih celo pripeti, da jih ne pokrije najemina, dosežena pri predvajanju filma v kinematografih. Svojevrsten paradoks — saj bi bilo v takem primeru ceneje, če filma sploh ne bi predvajali, ali pa bi ga predvajali brez vsake propagande. To pa je seveda povsem nemogoče.

V ilustracijo poglejmo, kakšni so bili ti stroški pri slovenskih igranih filmih v zadnjih treh letih:

Objave plakati prospekti itd.	Fotografije	Premiere	Festivali
din	din	din	din
Po isti poti se ne vračaj	8.500	1.420	5.830
Lažnivka	7.595	1.193	6.059
Lucija	7.375	945	6.053
Sovražnik	609	5.575	6.053
Amandus	9.752	19.852	5.960
Grajski biki	27.108	5.376	6.917
Zgodba, ki je ni	14.920	8.619	10.193
Na papirnatih avionih	12.234	3.981	12.489
Nevidni bataljon	20.707	6.609	5.037
Sončni krik	31.105	5.623	6.534



To pa so samo stroški propagande in reklame. Očitno naraščajo, saj so storitve vsako leto dražje, pa tudi pristojbine za udeležbo na festivalu v Pulju se zvišujejo. Če k tem zneskom prištejemo še izdelavo kopij in podnaslavljanje ter pozneje še filmske trakove za izdelavo kopij za prodajo v tujino, pridemo do stroškov, ki se gibljejo med 120 in 200 tisoč dinarji za posamezen film.

Seštete proizvodne in eksploatacijske stroške imenujmo bruto stroške. Proti njim postavimo dohodek filma.

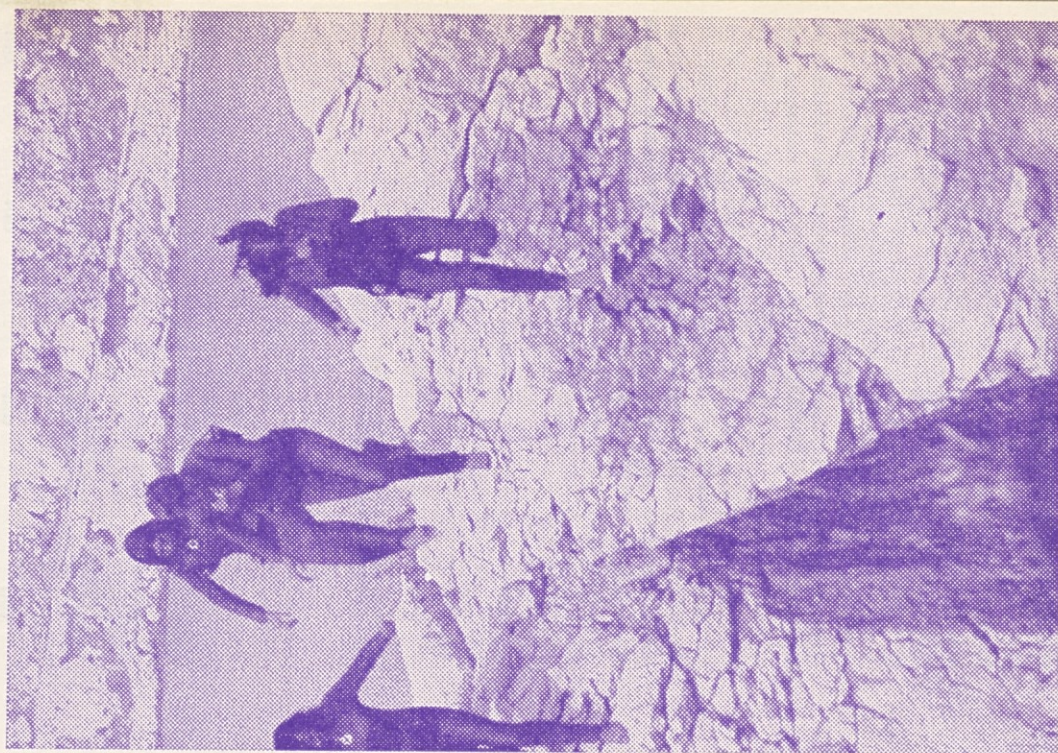
Dohodki celovečernega igranega filma

Pojem dohodka filma zajema vsa finančna sredstva, ki jih lahko pridobi. Če pa si hočemo ustvariti jasno sliko položaja filmske proizvodnje, moramo imeti za pravi dohodek samo tista sredstva, ki jih film pridobi s prodajo licence za predvajanje doma in v tujini. Vsi ostali dohodki so podrejeni takemu ali drugemu sistemu financiranja skladov za pospeševanje proizvodnje in predvajanja filmov, ali pa so izjemni kot npr. denarne nagrade na festivalih. Zadnje čase avtorji sicer vse bolj razmišljajo tudi o sredstvih, ki bi jih plačale gospodarske organizacije za reklamo v filmu, vendar je tudi tak, sicer zelo zaželen, dohodek izjema.

Prejšnje čase je odkupil pravico za predvajanje filma distributor. Bil je često mecen domačega filma in je izgube pri njem pokrival z dohodki od tujih filmov. V času gospodarske reforme si seveda tudi distributorska podjetja takega mecenstva ne morejo več privoščiti. Zato ostaja dohodek od dejanske utvarjene najemnine v kinematografskih edini realni vir pokrivanja stroškov filma.

Za naše račune opredelimo to najemnino na 30 % od bruto prometa, ki ga za film iztrži kinematograf. Teh 30 % je torej plačilo licence za prikazovanje filma v našem kinematografu. Dosežek najemnine je odvisen od števila gledalcev in cene kino vstopnic. V preteklem letu je bila v Jugoslaviji poprečna cena te vstopnice 1,94 din. Okrog tega poprečja se suče višina vstopnine v vseh republikah, le v Hrvaški doseže 2,13 din. Ta izjemno nizka cena kino vstopnic, ki ni rezultat gospodarskih zakonitosti, je eden glavnih vzrokov ekonomske šibkosti domačega filma in njegove neljube odvisnosti od skladov in drugih dobronamernih institucij.

Filmi doživijo pri gledalcih različen sprejem. Slovenci imajo na neenotnem jugoslovanskem filmskem trgu težji položaj in le izjemoma tekmujejo z enako kvalitetnimi ali komercialno zanimivimi filmi ostalih jugoslovanskih proizvodenj. Vzrok so najbrž jezikovne in mentalitetne pregrade, ki sicer veljajo tudi za filme drugih jugoslovanskih narodnosti, kadar jih prikazujejo v Sloveniji. Vendar je pri tem pomembna raz-



SONČNI KRIK, režija Boštjan Hladnik, proizvodnja Viba film, 1968. Prizor iz filma

lika v velikosti republik oziroma številu prebivalstva, saj majhen skupen dosežek najemnine srbskega ali hrvatskega filma v Sloveniji ni tako usoden za končni rezultat v vsej Jugoslaviji, kot je usoden majhen dosežek slovenskega filma na velikem srbskohrvatskem jezikovnem področju.

Podatki o številu obiskovalcev slovenskih filmov v jugoslovanskih kinematografijah zajemajo filme, ki so bili izdelani od leta 1956 dalje. Manjkajo pa za leto 1967, ker je zvezni statistični zavod odločil, da zbiranje teh podatkov ne spada v njegovo delovno območje. Zaradi njegove ljubeznivosti ostajamo za preteklo leto brez teh, za vsako razpravo o filmu tako pomembnih statističnih pregledov.

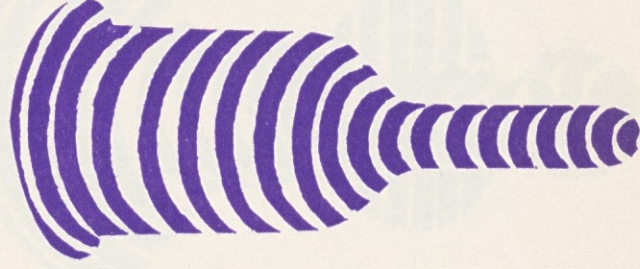
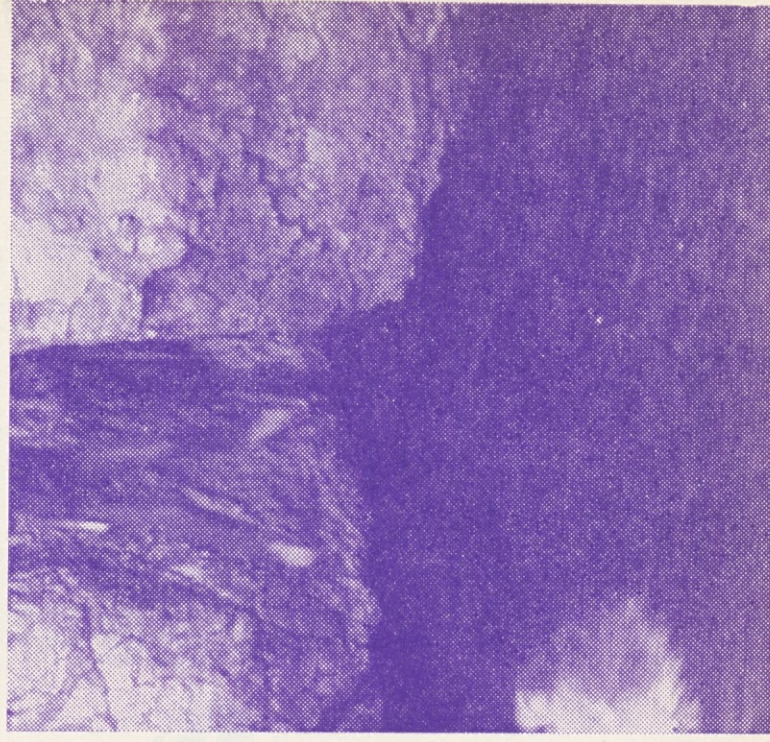
Slovenski filmi so dosegli v navedenem obdobju v jugoslovanskih kinematografijah takle obisk gledalcev:

Dolina miru	808.854
Ne čakaj na maj	1,538.593
Dobro morje	407.017
Kala	485.818
Dobri stari pianino	232.923
Tri četrtine sonca	400.192
X 25 javlja	737.741
Akcija	358.488
Veselica	425.272
Ti loviš	224.628
Ples v dežju	336.642
Balada o trobenti in oblaku	172.524
Nočni izlet	503.327
Družinski dnevnik	174.225
Naš avto	226.286
Minuta za umor	229.461
Tistega lepega dne	199.283
Samorastniki	612.165
Peščeni grad	320.421
Srečno, Kekec	603.590
Zarota	71.061
Ne joči, Peter	778.417
Lažnivka	169.515
Lucija	160.109
Sovražnik	71.818
Zvezdica Zaspanka	38.502
Po isti poti se ne vračaj	114.141
Amandus	133.843

Kot rečeno, manjkajo podatki za leto 1967. Če računamo, da film doseže večji del obiska gledalcev v prvih dveh letih in da je v obtoku pet let, lahko presodimo, pri katerih filmih

boq

SONČNI KRIK, režija Boštjan Hladnik, proizvodnja Viba film, 1968. Prizor iz filma



se število že izteka in pri katerih bo še naraščalo. Poglejmo zdaj, za filme od 1960 dalje, kolikšno najemnino so dosegli do konca leta 1967:

1960

Akcija	84.050 din
X 25 javlja	179.760 din
Veselica	109.820 din
Poprečno	124.543 din

1961

Ples v dežju	101.320 din
Ti loviš	55.840 din
Balada o trobenti in oblaku	67.780 din
Nočni izlet	135.620 din
Družinski dnevnik	62.660 din
Poprečno	84.645 din

1962

Minuta za umor	116.120 din
Tistega lepega dne	96.940 din
Peščeni grad	113.800 din
Naš avto	67.930 din
Poprečno	98.689 din

1963

Srečno, Kekec	146.070 din
Samorastniki	83.760 din
Poprečno	164.915 din

1964

Ne joči, Peter	238.750 din
Zarota	38.810 din
Poprečno	138.775 din

1965

Po isti poti se ne vračaj	73.100 din
Lažnivka	96.490 din
Sovražnik	52.060 din
Lucija	94.420 din
Zvezdica Zaspanka	23.920 din
Poprečno	67.998 din

1966

Amandus	123.480 din
Zgodba, ki je ni	19.730 din
Poprečno	71.605 din

1967

Na papirnatih avionih	13.590 din
Grajski biki	11.790 din
Poprečno	12.690 din

...du 4 au 11 decembre 1968
aux cinémas La Pagode et Studio Aérien...

III Semaine des Cahiers



Tudi glede dosežene najemnine velja isto kot za število gledalcev: filmi zadnjih let jo bodo še nabirali, filmi iz prejšnjih let pa so jo v glavnem že pobrali. Morda bodo za primerjavo v istem razdobju zanimiva jugoslovanska poprečja in najvišje dosežene najemnine. 1960: 13 filmov. Najvišja najemnina Skupno stanovanje, 400.690 din ; poprečje 248.290 din. 1961: 32 filmov. Najvišja najemnina Sreča v torbi, 339.080 din; poprečje 136.140 din. 1962: 25 filmov. Najvišja najemnina Kozara, 637.390 din; poprečje 182.960 din. 1963: 17 filmov. Najvišja najemnina Desant na Drvar, 459.550 din; poprečje 169.250 din. 1964: 18 filmov. Najvišja najemnina Marš na Drino, 610.160 din; poprečje 205.800 din.

1965: 21 filmov. Najvišja najemnina Čovik od svita, 251.100 din; poprečje 117.210 din.
 1966: 21 filmov. Najvišja najemnina Orli zgodaj lete, 242.880 din; poprečje 127.250 din.
 1967: 26 filmov. Najvišja najemnina Zbiralci perja, 917.270 din; poprečje 95.510 din.

Najnižje najemnine pa so zbrali v teh letih:

Akcija 84.050, Cesarjevo novo oblacilo 32.840, Kaplje, vode, bojevniki 22.330, Dnevi 66.900, Zarota 38.800, Zvezdica Zaspanka 23.920 in Četrti sopotnik 680 din.

Razmišljanje ob teh podatkih lahko rodi mnogotere zaključke. Za temeljito obravnavo bi morali upoštevati tudi proizvodne cene posameznih filmov, saj je od dražjega filma pričakovati večji dohodek. Res pa je tudi, da so nekateri filmi z nizko proizvodno ceno prinesli velike najemnine. Zanimivo je, da imamo skoraj vsako leto vsaj en film, ki močno pritegne gledalce, ne glede na to, da sicer obisk pada. Vendar se zmerom več filmov gnete na dnu lestvice in v splošnem beležimo padanje dohodka domačega filma v kinematografih.

Čeprav je jasno, da je vsak film svoje sreče kovač, so vendarle še drugi vzroki, ki vplivajo na gledalca, da manj zahaja v kinematograf. Prav gotovo so med njimi močan vpliv televizije, previsoko število filmov, ki so v obtoku, slaba urejenost naših kinematografov in splošni porast standarda, ki žal odvraca človeka od kulturnih dobrin. Spet področje analitika za zanimivo sociološko studijo.

Prodaja filmov v tujino

Na svetovnem filmskem trgu je ogromno filmov. Izbira je torej velika in konkurenčnost zaostrena. Razen tega za prodajo filma ni vselej odločilna njegova kvaliteta, marveč predvsem komercialna zanimivost. Prisotni so tudi interesi velikih svetovnih distribucij in celo držav. Res je, da v zadnjih letih dohodek od prodaje jugoslovanskih filmov v tujino narašča, res pa je tudi, da še nismo razpredli učinkovite mreže prodaje in da predvsem premalo povezujemo uvoz z izvozom. Zato lahko smatramo prodajo jugoslovanskih filmov še za premalo obdelano področje.

Slovenski filmi so dosegli od prodaje v tujino v letih od 1961 dalje takele dohodka (v dolarjih):

	dolarji	države
Družinski dnevnik	1.000	2
Nočni izlet	3.350	10
Balada o trobenti in oblaku	500	1
Ples v dežju	3.250	
Ti loviš	3.119	
Minuta za umor	25.750	6

Tistega lepega dne	5.447	3
Peščeni grad	5.750	4
Samorastniki	30.500	
Srečno, Kekec	67.725	21
Ne joči, Peter	35.366	7
Sovražnik	13.419	1
Lucija	21.146	2
Po isti poti se ne vračaj	235	1
Lažnivka	8.425	3
Na papirnatih avionih	1.000	

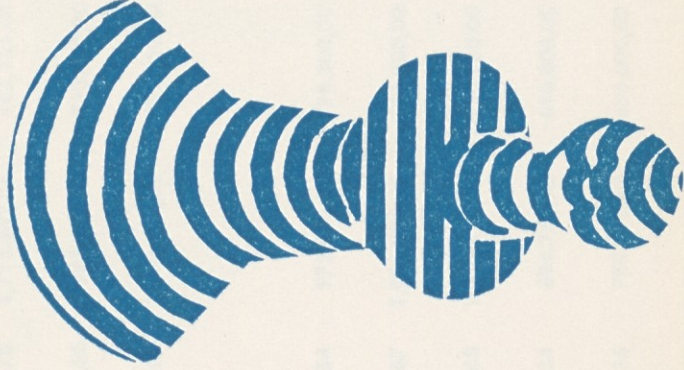
Podatki upoštevajo samo prispela plačila, ne pa sklenjenih pogodb ali tekočih dogovorov. Zato bodo nekateri filmi, posebnost tisti iz zadnjih let, še prišli na spisek. Prav tako imajo tudi drugi še možnost odkupa. Najboljši plačniki za naše filme so Sovjetska zveza, Amerika in Zvezna republika Nemčija. Če bi izračunali poprečje dohodka od prodaje slovenskega filma v tujino, bi dobili, če upoštevamo samo odkupljene, 14.125 dolarjev, če pa prištejemo tudi tiste, ki nam jih ni uspelo prodati, pade to poprečje na 9.825 dolarjev. Proizvajalec seveda plača za prodajo Jugoslavija filmu provizijo, ki je upoštevana v eksploatacijskih stroških.

Zdaj poznamo dohodek filma od najemnine doma in od prodaje v tujino. Lahko ugotovimo, da so ti, resnično doseženi dohodki na trgu, silno nizki, saj pomenijo — v poprečju — komaj 20 % proizvodne cene filma.

Drugi dohodki

Lahko bi jih imenovali dotacije, saj v glavnem izvirajo iz skladov. So pa zelo pomembni in si je filmsko proizvodnjo brez udeležbe družbenih sredstev težko zamisliti. Skladi za pospeševanje proizvodnje in predvajanja filmov zbirajo denar na osnovi zakonskega določila o filmskem prispevku, ki ga v določenem odstotku od doseženega bruto prometa plačujejo kinematografi. Gre torej za neke vrste davek, kateremu se družba odpoveduje v korist filmske dejavnosti. Republiški skladi so na ta način v preteklem letu zbrali tale sredstva:

Srbija	12.814.590	din
Hrvatska	10.063.450	din
Slovenija	4.610.630	din
Bosna in Hercegovina	3.691.350	din
Makedonija	2.306.740	din
Črna gora	716.200	din



Sklad za pospeševanje filmske proizvodnje in predvajanja filmov SR Slovenije je namenjal vsako leto približno 70—75 % sredstev filmski proizvodnji celovečernih igranih filmov.

Filmski skladi niso poslovali enotno, vsaka republika je urejala njihovo delovanje po svoje. Zaradi tega so filmi po različnih kriterijih financiranja v končnem rezultatu pri sredstvih skladov tudi različno participirali. Najbolj sproščen je bil srbski sklad, saj je omogočil na svoja finančna sredstva filmom prosto tekno s številom gledalcev, oziroma ustvarjenim bruto prometom v kinematografih. Tako je npr. film Zbiralci perja že dozdaj prejel iz sklada okrog 3.300.000 din. Toda ta sistem ima svoje meje. Lahko je oškodoval zelo dober film, ki ima manjši obisk, lahko pa se tudi sredstva sklada zaradi prevelikega števila filmov preveč razdrobijo in se močni deleži zmanjšajo. Kot kaže, se je nekaj takega letos v Srbiji tudi zgodilo.

Žal nimamo pregleda, koliko denarja so posamezni jugoslovanski filmi prejeli od svojih republiških skladov; primerjava bi bila vsekakor zanimiva in bi pokazala, da so v naši državi možnosti za proizvodnjo filmov zelo različne.

Ker se v zvezi z novim zakonom o filmskem prispevku, ki ga morajo republike sprejeti do 31. decembra letos, odpira že tako nujno potrebna razprava o kriterijih delovanja tudi našega sklada, bo o tem gotovo še mnogo pisanja. V našem pregledu nas sklad zanima samo kot vir sredstev za pokrivanje oziroma regresiranje proizvodnih stroškov filma. Ob pregledu finančne situacije slovenskih filmov zadnjih treh let bomo to konkretnije ugotovili.

Razen republiških skladov obstoji tudi zvezni sklad, ki zbira sredstva iz prispevka od nadomestila za uvožene filme. Ta sklad je v letu 1967 zbral 4.611.500 din. Sklad je namenjen vsem jugoslovanskim proizvajalcem filmov in se deli takole: 70 % denarja daje kot regres proizvajalcem sorazmerno s prometom, ki ga je dosegel film doma in v tujini (70 % odpade na igrane, 30 % pa na kratke filme). Preostalih 30 % je namenjenih za nagrade na festivalih, oziroma za delno pokrivanje proizvodnih stroškov nagrajenih filmov. Računano v poprečju, prejemajo slovenski filmi trenutno iz tega sklada po 40.000 din.

Finančni izid

Pregledali smo glavne vire stroškov in dohodkov igranega filma. Naslednji pregled pa nam bo pokazal točno finančno situacijo proizvodnje slovenskih filmov v zadnjih treh letih.



Programme

	LA PAGODE	STUDIO ACTION
Mercredi 4	Jusqu'au cœur (Jean-Pierre Lefebvre)	Sur des ailes en papier (Matjaz Klopčič)
Jeudi 5	Les Contrebandières (Luc Moulet)	La Concentration (Philippe Garrel)
Vendredi 6	Haschisch (Michel Soutter)	Signes de vie (Werner Herzog)
Samedi 7	Sur des ailes en papier (Matjaz Klopčič)	Partner (Bernardo Bertolucci)
Dimanche 8	Palmyre (Bernardo Bertolucci)	Haschisch (Michel Soutter)
Lundi 9	Signes de vie (Werner Herzog)	Les Contrebandières (Luc Moulet)
Mardi 10	La Concentration (Philippe Garrel)	Jusqu'au cœur (Jean-Pierre Lefebvre)

LA PAGODE : 57 bis, rue de Babouin
STIMIA, PARIS

Naslov filma	Predračun	Stroški realizacije				Dohodki				
		proizvodni in režija	eksploata- cijski	skupaj	distribucija	republiški sklad	zvezni sklad	izvoz	drugi	skupaj
Leto 1965										
Kratko poletje	774.398,00	766.966,37	124.071,78	891.038,15	410.000,00	133.017,73	29.692,76	13.483,41	13.220,10	599.414,00 — 291.624,15
Lažnivka	855.649,00	872.894,93	141.859,21	1.014.754,14	489.023,47	120.000,00	50.003,64	126.195,73	—	785.22,84 — 229.531,30
Lucija	823.709,00	843.175,73	181.223,32	1.024.399,06	500.655,74	68.573,15	73.882,52	276.168,16	—	919.279,57 — 105.119,49
Sovražnik	478.369,00	528.462,71	140.882,56	669.345,27	311.050,01	55.000,00	39.921,65	173.746,87	—	579.718,53 — 89.626,74
Leto 1966										
Amandus	1.622.543,10	1.475.481,47	238.360,78	1.713.842,25	943.135,00	110.073,59	46.625,94	—	20.809,32	1.120.643,85 — 593.198,40
Zgodba, ki je ni	943.272,90	856.052,00	89.284,66	945.366,66	713.131,00	90.000,00	6.944,00	—	71.241,25	881.316,25 — 64.020,41
Grajski biki	1.284.822,00	1.377.704,10	102.612,49	1.480.316,59	621.420,00	53.258,85	11.880,00	—	57.749,52	744.308,37 — 736.008,22
Leto 1967										
Na papirnatih avionih	961.150,00	846.477,33	130.438,54	973.915,87	798.300,00	41.775,99	87.183,40	53.810,75	3.050,00	984.120,14 + 7.204,27
Nevidni bataljon	1.049.893,20	912.683,68	123.641,67	1.036.325,35	871.500,00	17.999,80	2.293,00	115.594,25	—	1.007.387,05 — 28.938,30
Sončni krik	1.595.000,00	1.712.679,49	103.589,65	1.816.269,14	1.330.200,00	58.250,00	—	—	23.849,00	1.412.299,00 — 403.970,14
Protest	632.100,00	502.803,24	191.947,34	694.750,58	610.000,00	99.349,32	12.823,00	113.228,12	15.000,00	850.400,44 + 155.649,86
Črne ptice	829.100,00	691.870,86	97.199,76	789.070,62	630.000,00	30.578,55	3.935,00	232.820,20	—	897.333,75 + 108.263,13

V pregledu sta upoštevana tudi filma *Protest in Črne ptice*, ki sta ju sicer izdelali hrvatski proizvodni skupini. Ker pa je zanju veljal po pogodbi s hrvatskim sklantom prav tak dogovor o sofinanciranju kot za slovenske filme in sta bila v proizvodnem in finančnem načrtu *Viba* filma, ju vse statiske vodijo v okviru proizvodnje tega podjetja.

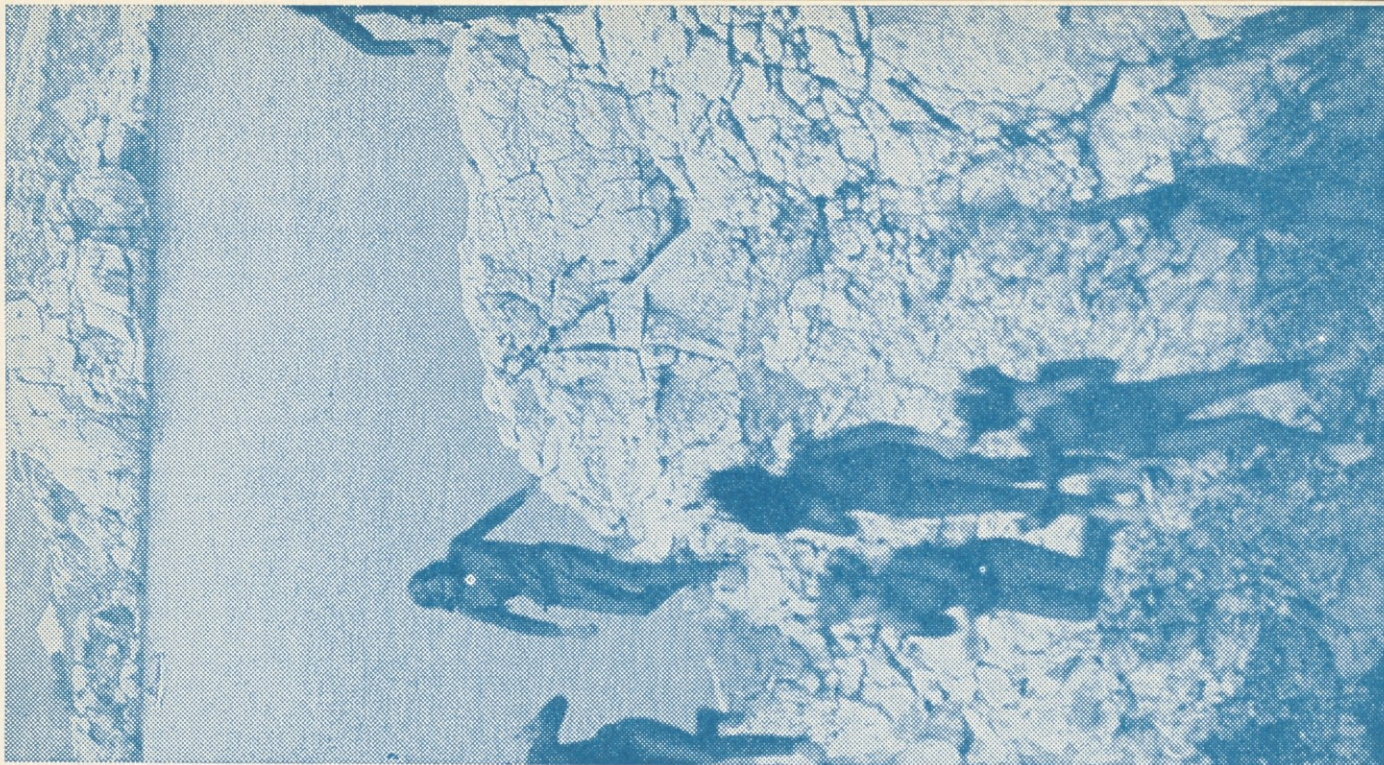
Prikazani rezultati so obračunani s 30. septembrom letos. Zato se bo situacija za nekatere filme iz let 1966 in 1967 še spremenila, ker so ti filmi še v intenzivnejšem obtoku doma ali pa v dogovorih za prodajo v tujino (*Amandus*, *Nedvidni bataljon*, *Na papirnatih avionih*, *Sončni krik*). Seveda pa je tudi drugim filmom možnost prodaje v inozemstvo še odprta.

Pregled nam pokaže, da ima velika večina filmov po primerjavi stroškov in dohodkov negativno diferenco. Podjetje jo sicer sproti pokriva z dohodki filmov iz prejšnjih let, z dohodki od naročenih filmov in drugimi viri, vendar je lahko predmet razprave samo finančna situacija vsakega filma posebej, ne pa podjetja kot celote. To je pomembno predvsem zaradi tega, ker novi načini proizvodnje ne bodo več dopuščali podjetju prelivanja sredstev suficitnih filmov deficitnim. Že po letošnjem proizvodnem pravilniku pokrivajo po kritju proizvodnih stroškov iz dohodka najprej filmske ekipe svoje variabilne honorarje in še naprej po dogovorjenem ključu participirajo pri delitvi čistega dohodka. Razen tega bo del čistega dohodka, ki ga je film ustvaril, ostal na računu avtorja, in bo z njim prosto razpolagal za financiranje svojih novih projektov. To je vsekakor pomembna novost, ki je za premik v naši filmski proizvodnji nujna. Podjetje bo vse bolj le center za koordinacijo in servis proizvodnje, kar je v skladu z razvojem samoupravljanja v filmski proizvodnji.

Deficit filma lahko nastane iz treh razlogov:

1. Če ekipa prekorači predvideni predračun proizvodnih stroškov.

To se je v zadnjih treh letih tudi zgodilo in ta proizvodni prekršek, kadar za to ni objektivnih razlogov, prizadeva odgovornost oziroma neodgovornost avtorja in ekipe. V sedanjem sistemu proizvodnje so ti preveč lahkotno prepuščali finančni rizik podjetju, češ, saj snemanja filma ni mogoče ustaviti. Povsem jasno je, da je treba realizacijo uskladiti s predvidenimi in prej dogovorjenimi in podpisanimi predračuni in da so prekoračitve proizvodnih stroškov nedopustne. Avtorji in glavni organizatorji sicer za prekoračitev stroškov jamčijo z 20 % svojih honorarjev, kar pa seveda, če so prekoračitve prevlekle, ne pokrije nastale škode. Na ta način nastali deficit znese pri naših filmih v zadnjih treh letih kar 297 365 dinarjev. Res je, da so v istem času nekateri



SONČNI KRİK, režija Boštjan Hladnik, proizvodnja Viba film, 1968. Prizor iz filma



drugi filmi pri proizvodnih stroških prihranili, vendar smo prelivanje sredstev že prej označili kot nemogočo in nedopustno prakso.

2. Če so bili napačno ocenjeni dohodki filma.

Dohodek filma se v predračunu ocenjuje na podlagi teme, filmske zgodbe, igralcev, režiserja itd., eksploatacije filma doma in prodaje v tujino. Razumljivo je, da ostaja pri oceni vselej le neka negotovost, saj ni mogoče točno predvideti, kakšen bo na koncu film. Če računamo, da bi vsak film doma in na tujem moral pridobiti po 200 000 dinarjev, lahko pri nekaterih naših filmih ugotovimo (vsaj trenutno) precejšen izpad predvidenega dohodka.

Ker je račun v pregledu zaključen s 30. septembrom letos, bodo ti filmi še prinašali dohodke, vendar bodo ti v celoti manjši za 250 000 do 300 000 dinarjev. Slabšega rezultata, predvsem na domačem trgu, je res kriv že ugotovljeni padec obiska v kinematografih, glavna krivda pa seveda ostaja samim filmom, ki niso izpolnili pričakovanj. Ta primanjkljaj bodo pokrili filmi z nadpovprečnimi dohodki.

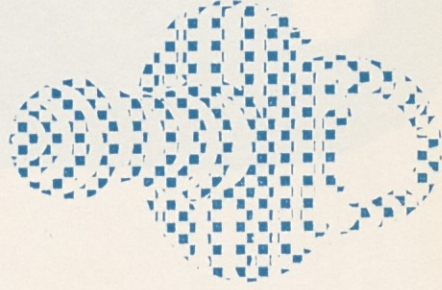
3. Če je bilo že v začetku premalo denarja za proizvodnjo. Za našete filme je bila že vnaprej evidentna večja negativna razlika, kot bi jo mogli pokriti dohodki iz eksploatacije in dotacije republiškega in zveznega sklada. Vendar je šlo podjetje, v težnji za proizvodnjo večjega števila filmov, zavestno v realizacijo projektov — seveda na podlagi svojega celotnega finančnega načrta in zaloge filmov. Tako je Viba film vložil v proizvodnjo domačih igranih filmov v zadnjih treh letih najmanj 1 950 000 dinarjev.

Povsem razumljivo je, da podjetje sredstva, ki jih je ustvarila proizvodnja, vlaga v novo proizvodnjo. Toda že v prejšnjih pregledih proizvodnih stroškov smo ugotovili, da so bili slovenski filmi med najcenejšimi v državi. Prav gotovo so bila na račun večje proizvodnje nujna tudi manjša vlaganja v posamezne filme. Marsikdaj bi namreč realizacija filma zahtevala več sredstev, kot pa jih je film s predračunom dobil. Omejitve so prizadele avtorje najbolj pri porabi filmskega traku in uporabi tehničnih sredstev, prizadele pa so tudi honorarje slovenskih filmskih delavcev, saj so bili najnižji v Jugoslaviji.

V preteklih treh letih smo nedvomno realizirali več filmov, kot nam je to dovoljeval naš ekonomski potencial. Do tega je pripeljala zavestna težnja realizirati čim več filmskih projektov, saj pri dveh filmih na leto o filmski proizvodnji ne moremo govoriti. Po vseh računih bi morali, če hočemo rentabilno obračati naše ustvarjalne in tehnične kapacitete, izdelati v Sloveniji 6 igranih in 20 kratkih filmov na leto.



SONČNI KRIK, režija Boštjan Hladnik, proizvodnja Viba film, 1968. Prizor iz filma



Ta pregled ekonomskih rezultatov in odnosov v proizvodnji našega igranega celovečernega filma nam daje dovolj jasno sliko sedanjega stanja in nas opozarja na odprta vprašanja, ki jih je treba čim prej razrešiti.

KRATKI FILMI

Še pred nekaj leti je imel kratki film ugodnejši ekonomski položaj kot igrani. Manjše možnosti pridobivanja lastnega dohodka so bile namreč očitnejše in je bila zato večja udeležba družbene subvencije manj sporna kot pri igranem filmu.

Žal pa je postala v zadnjem času tudi situacija kratkega filma močno nestabilna. Avtorji so bili letos soočeni z neprijetnim dejstvom, da je sklad precej pavšalno, ne da bi upošteval dejanske proizvodne stroške posameznih filmov, kar povprek razdelil vsakemu v glavnem po 50 000 dinarjev, čeprav so bili predračuni med 70 in 100 000 dinarji. Ker sklad tudi ni objavil možnosti dodatnega stimuliranja kratkih filmov po kvaliteti, je na podjetje in realizatorje padlo breme prevelikega rizika in vneslo v proizvodnjo veliko negotovost. V Jugoslaviji nimamo urejenega prikazovanja kratkega filma v kinematografih, zato ga je vse težje prodati in praktično nima nobene cene.

Proizvodni stroški

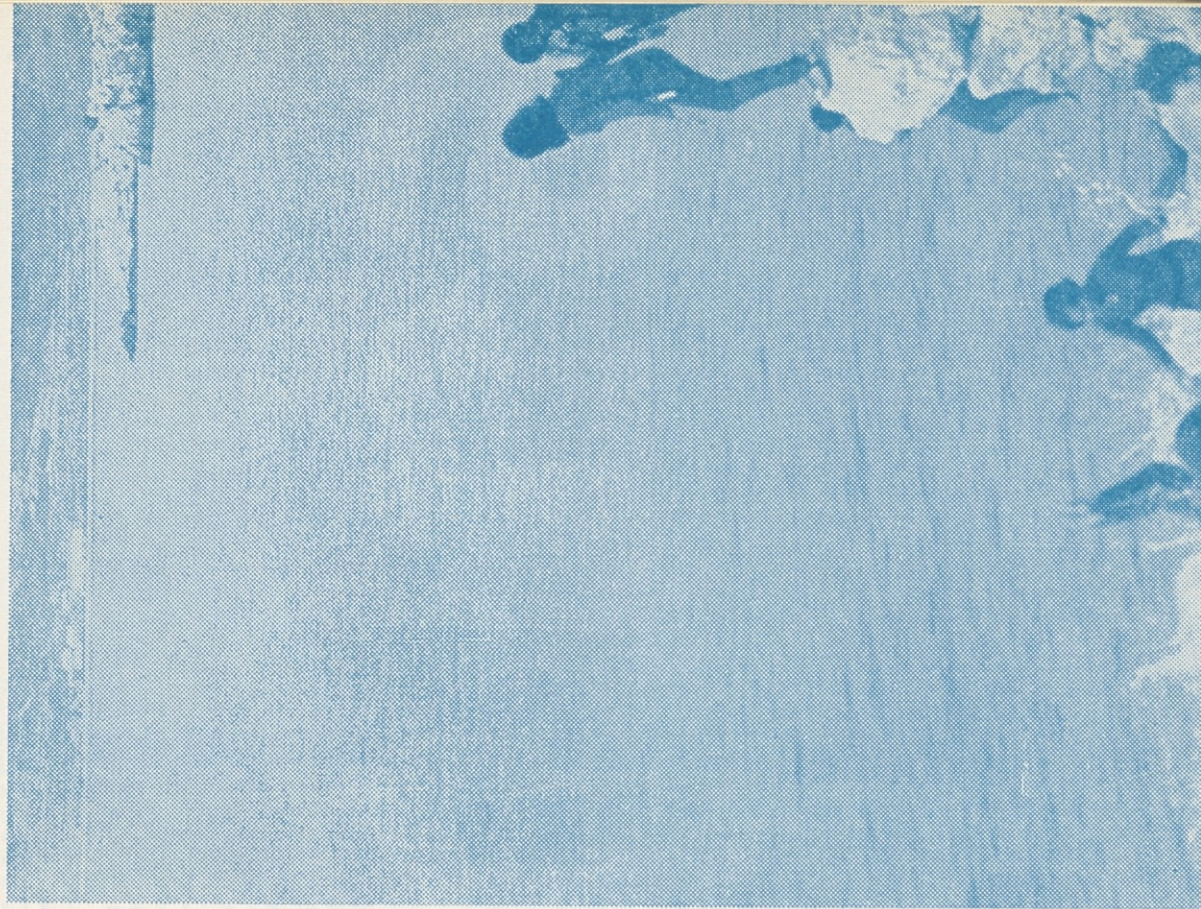
Poglejmo najprej povprečno jugoslovansko ceno kratkega filma v zadnjih treh letih.

	1965 din	1966 din	1967 din
Črno-beli	52.920	63.560	60.050
Barvni	86.090	65.260	67.415
Risani in igrani	62.160	100.020	68.830

Slovenski filmi pa so stali v istih letih:

	1965 din	1966 din	1967 din
Črno-beli	29.170	44.400	62.900
Barvni	41.434	50.680	49.700
Risani in igrani	38.530	57.760	63.400

SONČNI KRIK, režija Boštjan Hladnik, proizvodnja Viba film, 1968. Prizor iz filma



Tudi za naše kratke filme lahko ugotovimo, da so bili med najcenejšimi v državi.

Dohodki kratkega filma

Poprečna prodajna cena v zadnjih treh letih v Jugoslaviji je bila:

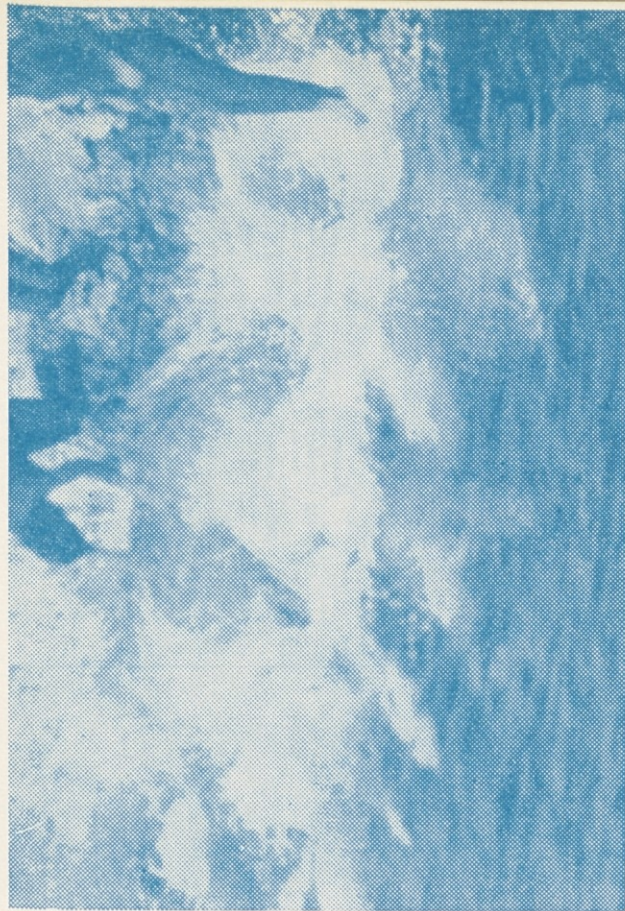
	Barvni	Za črno-beli	Risani in igrani
	din	din	din
Leta 1965	5.950	5.460	6.150
Leta 1966	7.420	6.920	8.890
Leta 1967	7.040	7.060	7.130

Prodajna cena kratkega filma po vzponu leta 1966 spet pada. Iz zveznega sklada, tj. od sredstev prispevka od nadomestila za uvožene filme, so slovenski kratki filmi prejeli leta 1967 skupaj 55.900 dinarjev, kar pomeni v poprečju 4.658 dinarjev na film.

Izvoz kratkih filmov je prinesel slovenskim proizvodnim podjetjem od leta 1961 do konca leta 1967 66.807 dolarjev. V naši republiko smo v teh letih izdelali 105 filmov, poprečni izvoz na posamezni kratki film bi bil torej 636 dolarjev.

Prodajo prikazuje tale pregled:

	dolarji	države
Intermezzo	571,96	3
Beli konji	1.072,41	6
Bizoviške perice	27,00	1
Vzpon na Trisul	148,46	1
Brihtne buče	251,95	3
Motorist	533,09	3
Nenavadni lov	1.856,30	4
Venera	1.384,32	5
Prebrisani Jurček	1.526,29	3
Poroka	1.622,00	3
S trnkom ob Soči	1.402,37	2
Romanca o solzi	1.186,18	2
Fantastična balada	321,20	1
Fazani	2.490,19	3
Zaspané	755,32	1
Anno 3003	2.953,85	10
Don Pedro	2.432,95	8
Bongo	2.379,84	4
Medved Sulček	1.255,45	6
Na sončni strani ceste	323,72	2
Torzo	1.135,05	1



SONČNI KRIK, režija Boštjan Hladnik, proizvodnja Viba film, 1968. Prizor iz filma



L'Programme

	LA PAGODE	STUDIO ACTION
Mercredi 4	Jusqu'au cœur (Jean-Pierre Lefebvre)	Sur des ailes en papier (Matjaz Klopčič)
Jeudi 5	Les Contrebandières (Luc Moulié)	La Concentration (Philippe Garrel)
Vendredi 6	Haschisch (Michel Soutier)	Signes de vie (Werner Herzog)
Samedi 7	Sur des ailes en papier (Matjaz Klopčič)	Partner (Bernardo Bertolucci)
Dimanche 8	Partner (Bernardo Bertolucci)	Haschisch (Michel Soutier)
Lundi 9	Signes de vie (Werner Herzog)	Les Contrebandières (Luc Moulié)
Mardi 10	La Concentration (Philippe Garrel)	Jusqu'au cœur (Jean-Pierre Lefebvre)

LA PAGODE : 57 bis, rue du Rainier
STUDIO ACTION

Jurček stražar	826,89	2
Klativitez	769,50	3
Banka	80,00	1
Kitarist	204,00	2
Cekin	303,82	1
Jutro, jezero, večer v Annecyju	150	1
Zimska zgodba	2.009,37	8
Kurir Nejček	448,34	1
Cesta	1.415,38	3
Dober dan	77,34	1
Lepotica Sara	1.814,73	4
Mali omnibus	739,38	1
Mladini šport	92,00	1
Mrtvaški ples	259,35	1
Statistično je dokazano	105,94	1
Planica	105,96	1
Requiem	105,94	1
Občan Urban	2.943,98	8
Soseda	5.078,27	14
Ribiške razglednice	2.013,88	2
Hruške	6.069,38	11
Maksim Gaspari	1.888,00	2
Strupi	3.427,81	4
On, ona in čas	1.485	3
Derby	1.490,50	3
Turnir pri šumiku	2.511,96	4
Mala zavezница	911,47	1
Arbissima	24,30	1
1 + 1 = 3	50,00	1
Kup sena	1.482,00	2
Moški	40,00	1
Ljubljana je ljubljena	120,00	1
Puščica nad gladino	980,00	1
Vražji trileček	1.143,00	2

Finančno stanje kratkega filma v zadnjih treh letih

K ugodnejšemu finančnemu položaju kratkega filma v tem času so pripomogle predvsem stimulativne nagrade za kvaliteto, ki sta jih dajala Sklad za pospeševanje filmske proizvodnje in predvajanja filmov SRS in zvezni sklad od nadomestila za najemnino od uvoženih filmov. Tako so bili kvalitetni filmi res tudi ekonomsko uspešni. Če se je k temu pridružila še prodaja doma in v tujini, je lahko posamezen kratek film, glede na svoje proizvodne stroške, pridobil tudi 100 % čisti dohodek, predvsem v letih 1965 in 1967.

Taki uspešni filmi so bili: Naročeni ženin, Derby, Turnir pri Šumiku, On, ona in čas, Sintetična komika, Podobe iz sanj, Manevri, Muzej zahteva.

Nekateri kratki filmi pa niso našli kupca v Jugoslaviji in jih je podjetje distribuiral samo, kar pa realno, gledano v celoti, zmanjša njegov dohodek. Brez kupca pri nas so ostali: Zima, zima bela, Vražji trileček, Najdenček, Vojna poema, Koledniki, Kje je bil rojen Jakob Gallus, Norčevi zapiski, Snaga je pol zdravja in Človek s Krasa.

Ker so to v večjem delu filmi iz leta 1967, je ta zmanjšani dohodek od prodaje doma spremenil finančni rezultat kratkega filma v tem letu in je ta trenutno, za razliko od prejšnjih dveh let, negativen. Vendar je v tem času podjetje iz čistega dohodka kratkega filma iz prejšnjih let financiralo brez sofinanciranja Sklada 6 (šest) kratkih filmov: Kup sena, Grenka sol, $1 + 1 = 3$, V potu našega obraza, Cvet, Kovček. Šibki finančni položaj letošnje proizvodnje kratkega filma smo že omenili.

Zaključek

Spoznali smo se z ekonomsko situacijo proizvodnje slovenskega filma. Najbrž ni filmske proizvodnje na svetu, ki bi bila v tem pogledu tako nesamostojna, kot je naša. To nam najbolj dokazuje dohodek filma na domačem trgu, ki je v primerjavi s proizvodnimi stroški zares minimalen. Nujno so potrebni ukrepi, ki bodo položaj naše filmske proizvodnje stabilizirali.

Ker pa vemo, da bo kljub vsemu filmska proizvodnja ostala finančno še zmerom v družbeni skrbi, je treba s filmskim zakonom instituirati njen položaj v družbi ter uveljaviti tak sistem financiranja, ki bo kar najbolj uspešno sproščal ustvarjalne sile, torej omogočal delo dobrim filmskim avtorjem in bo realizirane filme ekonomsko ovrednotil na osnovi njihove kvalitete in sprejema pri gledalcih.

*du 4 au 11 decembre 1968
aux cinémas La Pagode et Studio Art...*

III^{ème} Semaine des Cahiers



Slovenski film je v zadnjem času postal komunikativna fraza, prisotna v našem potrošniškem svetu prav tako kot na primer slovenska književnost ali slovensko slikarstvo: pa vendar je med njimi bistvena razlika — če ločujemo v slovenski književnosti že katalogizirana strujanja, smeri in grupacije, v slovenskem slikarstvu pa specifična videnja in občutenja sveta, pa je slovenski film še vedno v rokah tistih, ki so se z njim istovetili v preteklosti in mu še danes dajejo svojo, čedalje manj kreativno podobo.

Umetniški in komercialni pregledi skozi šestdeset naslovov slovenskih filmov nas vedno privedejo do dveh bistvenih vprašanj filmskega življenja na slovenskih tleh: prvo je zoženo izključno na izpovedno ustvarjalno moč slovenskih režiserjev oziroma nacionalnega filma, drugo pa je vse v znamenju denarnih problemov, finančne baze, komercialnega računa.

Filmski kritiki smo bili vedno mnenja, da je za nacionalno kinematografijo važen samo finalni izdelek filmske industrije — film, in to kot vizija življenja, ki nam pomaga vrednotiti eksistenčno vprašanje KAKO (živeti) in ne samo KAJ (doživljati), pri čemer so vse druge stvari manj bistvene in pomembne.

Slovenski filmski delavci so v preteklosti mnogo pisali in še pišejo o tem, kako za film ni denarja in kako film brez denarja ne more živeti. Pa vendar: slovenski film ga je vedno dobil toliko, kolikor je bilo potrebno za vzdrževanje slovenskih ustvarjalcev in njihovega dela. V zadnjem času se dogaja celo, da je denarja dovolj, dobrih filmov pa še vedno nimamo. Potemtakem težave in »potencial« našega filma ni v pomanjkanju denarja, marveč druge.

Slovenski film je integralni del naše narodne in duhovne kulture sploh: v našem vsakdanjem življenju je navzoč prav toliko, kolikor je v nas samih prisotna

Brane Šömen

DANES IN TU TU IN DANES

svoboda ustvarjalnega razmišljanja in zmožnost energičnega izpovedovanja.

Slovenski film v okvirih naše nacionalne kulture je tej kulturi in družbi, ki mu je omogočila eksistenco, dal zelo malo tistega, kar bi lahko katalogizirali kot trajno vrednost in dediščino naše duhovne misli: ob kritični analizi bi se najbrž vse skupaj zožilo na nekaj filmskih sekvenc in izvirnih metafor.

Glede na to, da je film kot umetnost in kot industrija najbolj PRIMERJALNA ustvarjalnost, ne moremo mimo soočanja slovenskega filma bodisi s hrvaškim bodisi s srbskim. Predvsem srbski nacionalni film se ni uveljavil samo v Pulju, marveč se je kot potencialna in sodobna podoba naše družbe predstavil tudi svetu.

Ne v reagiranju, marveč po kvalitativnih vrednostih je naš, slovenski film, zaostal po ustvarjalni moči in po vizijski navzočnosti v naši družbi. To si moramo čimprej glasno priznati, če mislimo v tej smeri to ravno vesje popraviti. Če pa ga ne mislimo in vse kaže, da ga zaenkrat še ne mislimo (ker pač tega najbrž ta hip ne zmoremo!), bi bilo prav, če bi o slovenskem filmu govorili v prihodnje kot o eni izmed institucij socialnega skrbstva, ki nima nobene zveze z umetniško izpovednostjo, kjer se ista imena pojavljajo kot režiserji v cikličnem vrstnem redu, kjer filmska misel ne presega niti obrtniškega znanja, kaj šele izpovedne moči, kjer ljudje mislijo, da se gredo kinematografijo, pa na primer ne sodelujejo niti v skupini srbskih in hrvaških režiserjev, ki sestavlja osnutek zakona o filmu, da dajejo denar režiserjem iz drugih republik, ker ne vedo tega denarja izkoristiti za slovenske filmske načrte in ker dovoljujejo najmlajšim ustvarjalcem, da gredo ustvarjat drugam itd., zaradi česar nastaja takšna FILMSKA POLITIKA, s katero se moje pisanje in razmišljanje o filmu ta trenutek ne more soočiti.

igrajo:

Leborella, Vlado Krespal,
Ljiljana Babič, Vikiša Viki,
Miroslav Viki

sed in a

SNEMA SE

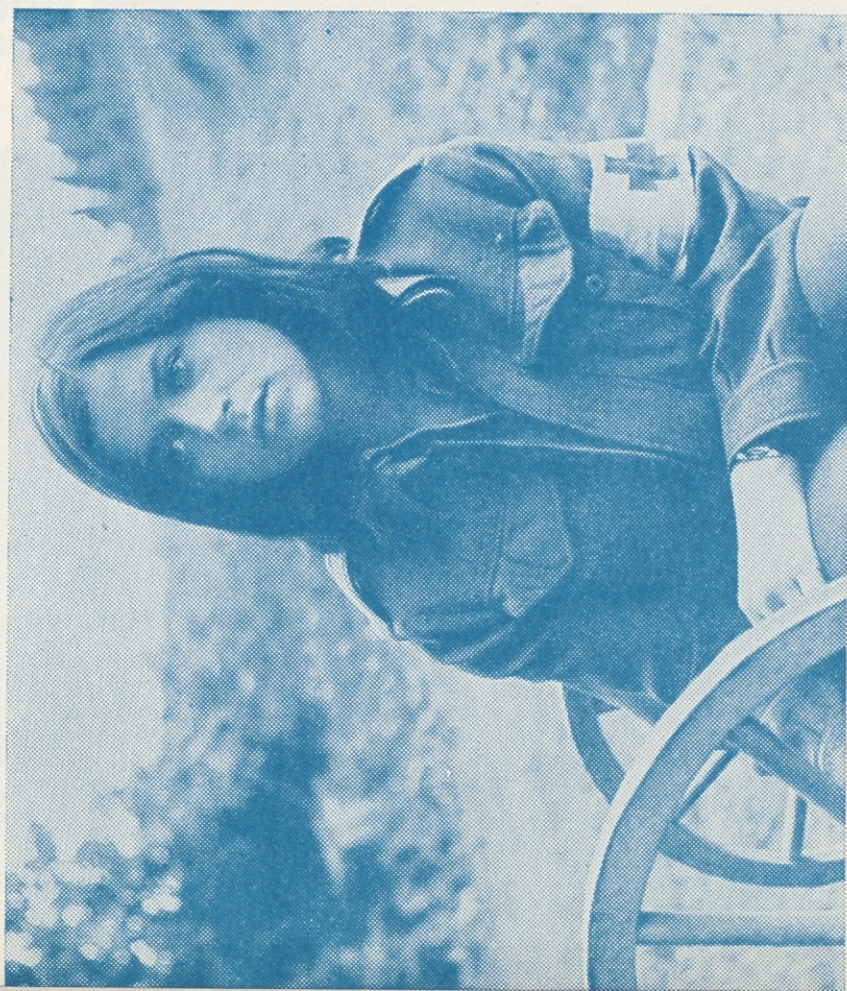




slovenski film v režiji **igrajo:**
matjaža klopčiča Rade Šerbedžija, Mirko Bogataj,
Snežana Nikšić, Ružica Sokić,
Milena Dravič



st + m



PETA ZASEDA, režija France Kosmač, proizvoduja Viba film, 1968. Na sliki Marjana Breclj
ZASEDA. Posnet nov slovenski film

nov slovenski
film v režiji
jožeta galeta

KEKEC

BEDANČEVA PAST (KEKEC), režija Jože Gale, proizvodnja Viba film, 1968. Na sliki Jasna Krofak v vlogi Mojce



peta za seda

■ ■ ■ ■ **ali**

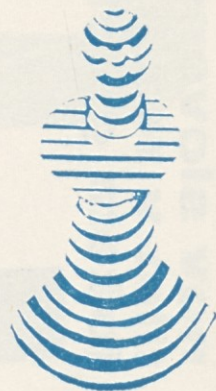
■ **beseda**

■ **o**

■ **nesporazu**

■ **mu**

KRITIKE



1 ■ 2 ■ 3

Rapa Šuklje

Za svojo filmsko nepotešenost iščemo razloge tu in tam; živahna polemika okoli njih se sproži ob vsakem novem filmu; razumljivo pa je, da skušamo biti celo razočarani »na nivoju« in da zato skoraj vedno pripisujemo slovenskim filmom — ali vsaj enemu izmed ustvarjalcev — velike ambicije; tako tudi PETI ZASEDI. Variant je v tem primeru več. Prva možnost: zelo pomenljiva je ideja filma. Gre za podzavestni obrambni mehanizem človeštva, ki skuša eliminirati kolektivno nesrečo tako, da najde zanjo individualnega krivca ter mu naprti krivdo in kazen. Po kaznovanju, ki je hkrati zadoščenje silam zla in kolektivno očiščenje, se tesnoba razgubi, odporna moč je znova vzpostavljena in človek pripravljen na nove preskušnje.

Stari narodi so opravljali to stvar obredno in zavestno simbolično kot priča izraelski »grešni kozel«. Današnji tega nismo več sposobni in opravljamo ista simbolična dejanja »psihološko«, se pravi, vsaj sebe moramo potolažiti s tem, da krivdo »dokažemo«. Film PETA ZASEDA je odel problem v čas, ki je postavil človekovo etiko na posebno težko preizkušnjo, saj je bil boj za preživetje (in ta je v jedru nagonski) posebno krut. Prikazal ga je kot sum, ki se zarodi v partizanski enoti, ker je padla po vrsti v pet zased — sum, ki kot kužen oblak leže nad prijatelje in sobojevnike, jim zastrupi duševnost in poruši vse odnose med njimi. Medčloveške vezi so pretrgane in ne bodo vzpostavljene znova, dokler ne »najdejo« krivca nesreč. V divjem iskanju tega »krivca« padajo niže in niže. Dokler — da, ta »dokler« seveda ni razrešen. Tako pojmovana »ideja« PETE ZASEDE je bunuelovska in nemara bi se španskemu mojstru posrečilo napraviti ji adekvaten film.

Druha varianta: močan je scenarij. Partizanske tematike se je lotil s plati, ki je slovenski film doslej še ni zajel. Pokazal je, kako je to gibanje, ki je videti z današnje perspektive tako enotno, v resnici premagovalo vsak trenutek znova vse polno notranjih napetosti. Ne glede na idealizem najboljših bojevnikov, je bila vendar vsaka partizanska enota sestavljena iz ljudi in je torej zajemala vse, kar je človeškega: oblastiželjnost, zavist, pogoltnost, rivalstvo, strahopetnost in željo po uveljavljanju, po povišanju sebe in zatiranju drugega — poleg celega paternoštra plemenitih nagnjenj, ki so tudi človeška: ljubezni, prijateljstva, tovarištva, zaupanja. Po naključju, ki je nekoliko posebno, pa v prikazanem času niti nemogoče niti neverjetno, je enota, ki jo zajema scenarij, padla po vrsti v pet zased. Vstal je razumljiv sum, da nemara ne gre za naključje, temveč za izdajo. V tem primeru pa mora biti izdajalec v enoti sami ali v njeni najneposrednejši okolici. Prvi je zasumil nedvomno tisti, ki je bil najbolj sumnjičav, ker so bile njegova osebnost, vzgoja in odgovornost takšne, da so ga k temu navajale: komisar. Začel je z zasliševanji in se »vrasel« vanje. Sam ni vedel, kdaj mu je postala oblast nad ljudmi, ki mu jo je dajal položaj, jo terjalo izjemno stanje in jo sankcionirala ideologija, katere vrhovni svečenik je bil v svojih očeh, bolj in bolj vseč. In ni se zavedal, da s svojim odnosom in delovanjem zastruplja vso enoto, da zablja v soborcih na plan vsa tista nežlahtna človeška nagnjenja, ki jih je poprej zatiral polet skupne akcije in skupnega visokega cilja. PETA ZASEDA je film o kritičnem trenutku v partizanih, o vsem, kar je bilo treba nešteto krat sproti premagovati in je včasih izbruhnilo in dostikrat podtalno živelo dalje, kot živi pač povsod, kjer so ljudje. Je film o »drugi plati medalje«, pri čemer postane tisto, kar je lepega in svetlega seveda še tem jasnejše, pa četudi je videti komično — kot pri zares tovariškem odnosu med kuharjem in intendantom — ali sentimentalno — kot pri ljubezni med bolničarko in »meščanskim« načelnikom štaba — ali robato — kot pri premočrtnem komandantu, ki vidi v vseh ljudeh dobro in jih zato nehote prisili, da presegajo sami sebe. Scenarij je po tem takem zahteven poskus avtentičnega pričevanja o partizanstvu, dopolnitve tistega, kar smo doslej (filmsko) vedeli o njem z bridko resnico — izpovedano skoz značaje, situacije in akcije — da nam svobode niso izbojevali mitični heroji, temveč ljudje, podvrženi zmotam in slabostim.

Tretja varianta: vrednost filma je v režiji. Režiser je dobil v roke scenarij, ki v dokaj površno orisanem »partizanskem« okolju gradi igro napetosti po vseh pravilih kriminalke. Storjen je zločin — izdaja — in zdaj iščemo krivca. Bolj ko je kdo videti nedolžen, manj mu zaupamo. Sum skače od enega do drugega, vsak se najprej zaplete, nato opere — pa vendar, se je opral do čistega? In medtem ko seže sum do prihodnjega, ostane poprejšnji v zavesti vendarle še kot rahla možnost, dokler se nazadnje pravi sam ne razkrinka — hop! imamo ga! — in se znova izkaže, da ni pravi. Pravega, skratka, med nastopajočimi v filmu ni. Za dobro kriminalko je to pomanjkljivost in režiser ji je našel rešitev v napisu na koncu filma; rajši to, kot pa da bi porušil psihologijo oseb. In tudi avtentično atmosfero partizanstva. Zakaj to je tisto, kjer je režiser predvsem zastavil: iz bežne, neznačilne, celo iskane in tako rekoč matematično skonstruirane epizode je napravil pristno, skorajda dokumentarno pričevanje o našem partizanstvu. Prikazal je komandante, kakršni so bili, preprosti, odločni in spretni, komisarje, te stebre ljudske revolucije, zavedne in brezkompromisne, bolničarke, požrtvovalne in mile, »Tarzane«, predahe in zaletave, kot jih je poznala vsaka četa. Prikazal je pohod in umik in počitek, partizanski miting in bolniško sobo; prikazal razpoloženje v vasi, kjer so se nastanili partizani in v bližnjem trgu, ki ga duši bližina okupatorja in neprestana nevarnost njegovih ogleduhov. In prikazal je, da je bila partizanščina vojska in revolucija mladosti, NAŠE mladosti. Da je prav iz te mladosti, iz njenega poguma, neizbrljenosti in njenega zmerom v prihodnost uprtega pogleda, izviral njen idealizem, njena velika moč; pa tudi njena ostrina in trdota. Starejši človek preudarja in sklepa kompromise; mladi ve in ravna dosledno. Kritični situaciji se starejši človek skuša izviti; mladi jo hoče razrešiti. Zgodba o sumu v partizanski enoti in o neprestanem, pa vztrajnem iskanju krivca, je tipična zgodba mladih ljudi. Zato se je režiser odločil za čisto mlade igralce.

In četrta varianta: PETA ZASEDA je blesteča potrditev igralske zmogljivosti mladega rodu; še bolj pa je blesteča potrditev čara mladosti.

Zadnji ugotovitvi bi morali pritegniti: mladost je res prikupna stvar in gledati na platnu vrsto mladih ljudi, ki nekaž znajo, je samo na sebi prijetno. Tudi je res, da je bilo partizanstvo v prvi vrsti stvar mladih ljudi in drži, da je ihtava zaletavost PETE ZASEDE blizu prav mladim bojevnikom — čeprav, žal, tudi starejši pogosto niso čisto brez nje. In prav gotovo je filmu v prid tudi igralski stil mladega rodu, ki je preprostejši in od-

65158/59
FIRAN 59

prejšji, bolje prilagodi in televiziji, kot je slog, ki ga goji starejši rod naših gledališnikov, čeprav je v celoti izoblikovan samo lik načelnika štaba, komandant pa ima nekaj dobrih trenutkov. Kjer so imeli v tekstu možnost in oporo, govore mladi zares neprisiljeno in sproščeno; le da je takih mest na žalost malo in kar prepogosto med dialogi veselo šumi papir. Vprašanja slovenskega filmskega jezika tudi PETA ZASEDA ni ne načela ne rešila; v tem pogledu niha med dialekti, ki naj učinkujejo smešno, pogovornim jezikom, ki pa se ne more sprostiti, ker je tekst pisan »knjižno«, in knjižnim jezikom z zborni izreko, h kateremu se spet in spet zatekamo, ker je pač edini »kodicirani« slovenski jezik in tisti, ki nam ga — po pravici — vlivajo v glavo vse šole, vključno z igralsko akademijo. Kakor koli se že odločimo: takšna mešanica je nemogoča, ker se v njej lomita dva koncepta. Mešanje »visokega« in »nizkega« jezika daje možnost naturalistično označiti različno družbeno, »razredno« pripadnost, stan ali izobrazbeno stopnjo — toda v tem primeru bi morala biti kmečki komandant in kuhar med tistimi, ki govore v narečju. Lahko je tudi stilno sredstvo za ločevanje »resnih« karakterjev od »komičnih« — a tudi ta linija ni izpeljana dosledno, ker menda ni namen filma osmešiti vse »zaslišance«?! Prvi primer bi torej terjal na eni strani žlahten pogovorni jezik in na drugi nepretirano narečje; drugi zahteva pri »resnih« značajih zborni izreko in pri »komičnih« hudi, smešni dialekt; pri tem je jasno, da skušamo enkrat ujeti »naravno« govorico ljudi, kot jo slišimo vsak dan, drugič pa gre za izrazito »umetno« ločevanje, ki utegne biti kdaj pa kdaj umetniško upravičeno. Mešanica vsega trojega pa se upira čutu in ušesu.

4

V jezikovnem pogledu je šel torej režiser daleč od »avtentičnosti«; pa saj tudi sicer te njegove želje ne smemo pojmovati preveč dobesedno. Rajši recimo, da je obudil tisti del partizanstva, ki mu je ostal v spominu kot posebno ljub in prikupen — in mu ga je nato spomin še izdatno pozlatil. Tako se mu prikazuje »partizanska mamica« ne kot grčeva kmečka gospodinja, temveč kot blaga vila v kmečkem krilu, sočutnega obraza in mehkih rok; stari kmečki gospodar mu s široko kretnjo odpira dom in hlev; intendant tvega v skrbi za dovolj proteinsko prehrano bojnikov mirne duše življenje; in ko komisar in komandant drug drugega osumita izdaje, je čisto zadosti, da opravita vzajemno generalno spoved, nanašajočo se predvsem na razredno pripadnost in neposredno preteklost junakov v šolskih klopih, pa sta oba oprana in si lahko spet zaupata. In bolničarka neprestano teši ranjence in jim pestuje obvezane glave, kadar ne gleda v oči svojemu milemu ali ne leži z njim spodobno razgaljena v travi. Da, tisti prizor v travi! Če bi režiji PETE ZASEDE na račun »avtentičnosti« vse drugo odpustili, neokusnosti tega prizora nikoli. Zaman se sprašujemo, kako se je mogel vrniti v zgodbo, v kateri ni ne nujen ne potreben, temveč štrli iz nje kot bolan prst.

Razumljivo je po vsem tem, da je partizanščina PETE ZASEDE idilična; veliko bolj idilična, kot more biti življenje. Za ustvarjanje pristne kronike — in k podajanju nekakšne »kronike« teži režiserjev prijem — je čas dogajanja že preveč odmaknjen. Lepe partizanske kronike smo lahko delali tik po vojni, ko je bil vsak kmet »na terenu« še neposredna priča partizanstva, zapleten tako ali drugače v pravkaršnje, in je vsak statist s titovko na glavi skorajda lahko predstavljal samega sebe — ali vsaj bližnjega soseda. Zdaj je vsa atmosfera ustvarjena umetno; pa nič za to — ko bi bila namreč funkcionalna.

Toda idilična režiserjeva partizanščina, s katero je vokviril dogajanje, ki naj bi bilo napeta kriminalka, povzroča, da suma, ki je vzklik, tako rekoč niti za trenutek ne moremo vzeti zares. Saj ni mogoče, da bi bil čedni načelnik štaba izdajalec?! Ali da bi imela mila bolničarka, mlada ljubimka filma, tako grdega, grdega strica! Ali da bi bil izdajalec komandant, ta zlata duša! Ali komisar, oster sicer, pa tako dosleden! Ali zaletavi Tarzan, tako predan stvari! Ali kuhar in intendant, dva taka vese-ljaka! Ali po vrsti vsi tisti fanti, ki govore v tako zabavnem dialektu. Ne — zagotovo gre za pomoto, to vedo gledalci že skraja in jih samo moti, da se tisti na platnu okoli stvari, ki so jasne, tako dolgo obirajo.

In ker ni suma, tudi ni napetosti. To se pozna posebno izdatno pri prizoru, ki je po scenariju najboljši — ko namreč komandant na konju sledi načelniku štaba, ki je odšel peš — in ga nato zaustavi. In ko osumljeni, razoroženi načelnik komandanta premaga —

5



s silo tovarštva in partizanske morale, še bolj pa s silo čiste človečnosti, ki je v obeh fantih.

Od prvotne ideje filma (če je bila res približno takšna, kot smo jo nakazali v začetku) torej ni ostalo veliko. Ti težko preizkušeni ljudje v uniformah ali brez, ki se osuplo sprašujejo, kaj je vendar padlo v glavo »onim tam zgoraj«, da jim prepovedujejo zapuščati vas, da jim brskajo po torbicah, jih kličejo na zasliševanje in jim prikrito tako ali drugače groze, še malo niso obsedena množica, ki bi se hotela prati z zarotitvami. Pa tudi sodelavci v shrhljivki niso, saj manjka osnovni element shrhljivke, iracionalna groza. Edino, kar zaznamo s platna, ko se zgodba odvija, je nestrpnost — nestrpnost bojnikov in kmetov, naj bi vendar že nekdo odkril tistega, ki ga je menda pač treba odkriti, sicer komisar ne bo dal miru; in ta nestrpnost je nalezljiva in se loteva tudi občinstva. S to razliko, da »rafinirani« gledalci, ki smo videli že lepo število kriminalk in shrhljivk, pričakujemo končni »štos«, presenečenje, in upamo, da bo po možnosti komisar odkril kot krivca samega sebe; pa smo takó za presenečenje kot za to zadoščenje kruto prikrajšani. Toda če je režija v tem smislu »izdala« scenarij, moramo reči, da ga je na drugi strani obogatila z vsaj nekaj pristrčnosti in človeške topline. Scenarij sam namreč tudi pri ponovnem branju in v obeh variantah (po prvi načelnik štaba ni padel pod Tarzanovim strelom, temveč se je junaško opral, ko je sam uničil šesto zasedo) ne razkriva nič drugega, kot poskus dokaj šablonsko zasnovane »partizanske shrhljivke«, pri kateri si je scenarist delo še olajšal s tem, da so osumljeni vsi, krivca pa v filmu ne najdejo. Ker mu torej na logičnost razpleta in na to, da figura krivca ne bo sama s seboj v opreki, ni treba paziti, se lahko svobodno poigrava s sumom in ga usmerja zdaj sem zdaj tja, kot si ravno želi zaradi gladkega poteka filma in spretno izmenjave situacij. Liki v scenariju so »namenski«, se pravi, obklesani tako, da nudijo čim več faset sumu; hkrati pa tudi možnost, da se suma operejo. Spori okoli izvora, razredne pogojenosti in nekdanje politične pripadnosti »gornjih treh« so zajeti veliko preveč površinsko, da bi bili kaj več kot dekoracija — ne glede na to, da »meščanski« načelnik štaba ni bil hujšega kot mornariški častnik in da se mimogrede resno zaplete z bolničarko — preprostim kmečkim dekletom, ki bi zares iztanjšanemu »buržuju« bržčas ne ustrezala kot življenjska partnerka. Toliko »meščanski« pa je tudi komisar, ki izhaja iz »delovne inteligence« in je torej tudi »škricev« sin. Kaj pa je na Slovenskem pred vojno že sestavljalo meščanstvo? Samo tistih pet fabrikantov menda vendar ne?! Sicer pa pride površnost v obravnavi ozadja junakov skrajno boleče do izraza v prizoru velike spovedi med komisarjem in komandantom. Scena, ki naj bi bila nekaj višek filma, izzveni mučno in na robu smešnosti. Dva napol bistra človeka se tako kratko malo ne pogovarjata; tem manj, če si zamišljamo ta pogovor »stiliziran«, se pravi, omejen na bistveno. Tekst, dialogi filma so sploh poglavje zase. Kadar vsaj malo zvene na živo govorico, so za dogajanje nevažni; kadar naj bi porinili film naprej, so očitno skonstruirani. In o »atmosferi« v njih ni govora. Ljudje med vojno NISO govorili o vojni »na sploh« ali o tem, kako težko je življenje; govorili so o konkretnih akcijah, čustvih in dogodkih; pa o preteklosti in predvsem o prihodnosti. Za to se filmu sicer res ni treba meniti; a v zameno bi moral dati verjeten in predvsem »govorljiv« dialog.

Scenarij potemtakem ne nikakršen »nov vid« partizanstva, ki bi odkrival kdove kakšne doslej prikrivane resnice o njem, temveč pripoveduje zgodbo, ki bi se z enako mero verjetnosti lahko dogajala v času katerega koli oboroženega konflikta, denimo ameriške secesijske vojne ali francoskih kolonialnih spopadov s Tuaregi; samo komisarja bi v tem primeru nadomestil pač kak drug »inkvizitor«. »Večnostne« centralne teme namreč ne podpira in ne bogati dovolj barv in bistvenih podrobnosti našega partizanstva. In ker je še ta »večnostna« tema sama pojmovana preprosto in obdelana samo na prvem planu, bi scenarij, kot je bil predložen, dal pri drugem režiserju nemara drugačen, skoraj gotovo pa ne bistveno boljši film.

Preostane ideja. Pa kaj ko razen Platonovih »idej« ne žive same zase, temveč zgolj vtikane v tako ali drugačno realizacijo. In z vidika filma PETA ZASEDA, njegovega scenarija, režije in igre, tudi »ideja« ni kdove kako ambiciozna: gre za partizansko enoto, ki je padla v pet zased in katere komisar zasumi izdajo — in za to, kako uiti nadaljnim zasedam in skoraj še bolj, kako uiti pretirani komisarjevi vnemi. Eno kot drugo je, seveda, za prizadete kar važen problem; med velike teme umetnosti pa ne šteje.

Bojimo se torej, da gre pri PETI ZASEDI za nesporazum; namreč, če jo skušamo obravnnavati kot karkoli drugega razen poldruge ure preproste zabave za občinstvo.

IKRAN 58/5

Krati film, 15 minut, črno-bel.
Scenarij in režija: Franček Rudolf.
Kamera: Karpo Ačimovič.

Film se ukvarja s fantom, ki stopa v različne situacije s petimi dekleti. Čas teh situacij ni fiksiran: ni povsem jasno, ali gre za spominske flash-backe ali pa situacije kavzalno izhajajo ena iz druge v istem (filmskem) času. Bistvena komponenta filma je stalno ponavljajoč se glasbeni motiv, dialog je reduciran na minimum.

Formalno film na prvi pogled spominja na Ačimovičev PIKNIK, in sicer predvsem zaradi elementa teatrskosti, gledališkosti, postavljenega v »filmsko realno« okolje. Vendar je podobnost samo navidezna: sinteza filmskih znakov Ačimovičevega filma evocira z elementi gledališke, igrane realnosti sredi »objektivne«, filmsko gledane realnosti — atmosfero poetičnega realizma oz. nadrealizma, ki se stalno giblje v območju dvojnosti, ki tako rekoč depotizira, korodira samo sebe, niha med evociranjem poetičnosti in samoironijo poetičnosti. Ta dvojnost tematiziranega in netematiziranega, eksploriranja poetičnosti ter destrukcije poetičnosti obenem, je informacija Ačimovičevega filma, in prav tako je bolj ali manj mogoče reducirati avtorjevo idejno naravnost oz. sklop perceptivnih konsekvenc, ki naj jih filmska informacija vzbudi: gre po vsej verjetnosti za poskus fiksiranja neke tipično slovenske atmosfere, morda za filmski esej o slovenski metafiziki. Važno je na tem mestu poudariti, da ta avtorjeva idejna naravnost ne pokriva v celoti

Lado Kralj

LUTKA

LUTKA

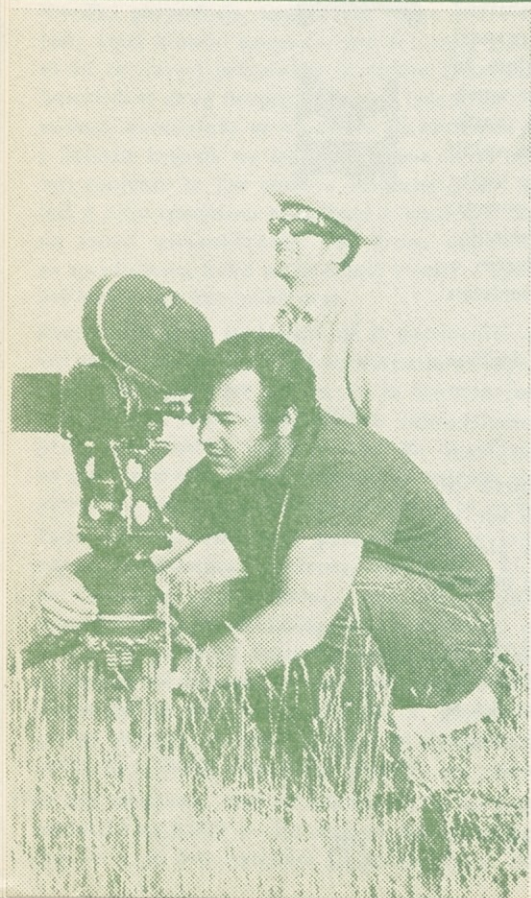
Lado Kralj

strukture filmske informacije Piknika, da se je ta torej osamosvojila in se formirala v nekaj, kar ni v celoti reduktibilno na znano — saj prav v tem izstopu iz reduktibilnosti se strukturira filmski jezik, koherentnost, vrednost tega filma.

Ačimovičev film je bil omenjen zaradi definiranja difference do Rudolfovega, sicer pa bo potreben še posebne obravnave.

Tudi v filmu Lutka imamo opravka z metodo, ki vznemirja konvencionalne predstave o filmskem mediju, gre namreč za namerne interpolacije gledaliških, igranih, odrsko-scenskih elementov v siceršnji strnjeni filmski material. Konkretno: filmska konvencija je, da kamera »objektivno« gleda dogajanje, pa najsi bo statična ali pa nervozna in individualna. S to konvencijo »objektivnosti« imamo opraviti tako pri cinema verité kot pri holywoodskem superproduktu. Gre za percepcijsko konvencijo, da objekti kamere niso vnaprej aranžirani, temveč da jih kamera snema v njihovem naravnem poteku, da torej neke skrita beleži dogajanje ljudi in stvari. (Podobne vrste konvencija velja za tradicionalni gledališki oder: prisostvujemo »naravnemu« poteku stvari, ki se dogajajo v nekem prostoru, ki mu je »odrezana« četrta, proti nam obrnjena stena.)

Ko bom zdaj skušal definirati Rudolfove odmike od takšne konvencije, ki omogočajo neko tipično, koherentno strukturo njegovega filma, s tem nikakor



ne menim, da je odkril novo magično formulo: v slovenskem filmu je takšen odnos do filmskega materiala opaziti že v Plesu v dežju in v Peščenem gradu B. Hladnika, sicer pa to metodo najradikalneje realizira v svojih filmih R. Polanski. Pri Rudolfovi Lutki velja razpravljati o takšni cineastični metodi predvsem zato, ker ta ni le eden od elementov njegovega filma, temveč sloni ves film predvsem in samo na tej metodi.

V prvi sekvenci filma vidimo kavč, ki stoji na ne preveč velikem travniku. Na eni strani travnika je morski zaliv, nekje v njegovem ozadju jadrnice ali kaj. Postelja je s štirih strani obdana s kulisami — panoji, ki očitno predstavljajo sobo. Na enem panoju je reprodukcija Rembrandtovega Portreta mo-a, na drugem nekakšne arkade, na tretjem, belem, je kot v izložbi pritrjena azbestna obleka, škornji in rokavice. Junak leži z dekletom v postelji, pokrita sta do vratu, ko odgrne odejo, vidimo, da sta oba v večernih oblekah. Film se začne.

Scena je očitno »gledališka«. Filmska konvencija dopušča najbolj divje skoke v irealnost s pomočjo »irealne« montaže ali pa filmskega trika, manj pa je navajena na simbiozo teatarske scene in igre ter »filmsko realnega« okolja, to je morske plaže. (Spomnimo se na šok, ki so ga izzvala vrata, prosto stoječa sredi prazne pokrajine v Plesu v dežju.)

Perceptivna konsekvence je izrazita *a r t i f i c i a l n o s t*, ki bo utegnila celo izzvati očitek, da »to ni filmsko«, da je to vnašanje prav tistih teatarskih elementov, ki jih je moral film v svojem razvoju zavreči, da je lahko postal samostojen medij. Takšno ortodoksno kritično stališče pa verjetno danes ne drži več, saj ne more pokriti cele vrste sodobnih nastalih in nastajajočih filmskih realizacij.

Gre za konvencijo, ki se je rodila že ob samem nastanku filma, ob dilemi med dvema tako različnima pionirjema filma, kot sta bila L. Lumière in G. Méliès. Prvi je začel s snemanjem množičnih scen v Parizu in New Yorku in koncipiral film kot izrazit *d o k u m e n t r e a l n o s t i*, odrezan od gledaliških izraznih sredstev, in vanj je imelo gledališče dostop samo še toliko, kolikor je samo bilo objekt snemanja. Drugi pa je s statično kamero, postavljeno pred očitno artificialno, gledališko sceno, snemal polete očitno našminkanih igralcev na luno itd. in koncipiral film kot *k r e i r a n j e i l u z i j e*, vendar pa je treba pristaviti, da je odnos do časa in prostora, ki mu ga je omogočala in forsirala montaža, tudi Mélièsovo koncepcijo filma že takoj v začetku odločilno diferenciral od »snemanega gledališča«.

Razvoj filmskega medija je Mélièsovo koncepcijo v glavnem potisnil v stran in afirmiral Lumièrovo. Pričakovati pa je, da bodo težnje današnjega filma, da bi se osvobodil narativnih in vrednostno-normativnih vezi ter se vključil v fenomen eminentno vizualne kulture, tj. komunikacije vse bolj afirmiral spet element artificialnega, tj. »neobjektivnega«.

Vrnimo se k Rudolfovu filmu. Ker že sam začetek ne daje »objektivnega filmskega prostora«, temveč insceniran, prej teaterski kot filmski prostor, zato se zgodi sprememba tudi s filmskim časom: ker ni več realnega prostora-časa kot izhodišča, od koder bi segal filmski čas nazaj v preteklost ali pa v irealnost ter se spet vračal, zato postaja filmski čas Lutke v celoti imaginaren, ni več kavzalno predstavljen. Film se premakne na nivo zunaj kavzalnosti.

Junak stopa v niz erotičnih odnosov, ki so variante petih osnovnih emotivnih stanj. Pri tem junak ni opazovan od kamere, temveč igra *z a n j o*. Narativno-idejna dimenzija in ambicija je zmanjšana na minimum, filmske metafore-znaki učinkujejo neposredno, brez odvoda. Lutka je filmski eksperiment o erotiki, njegova filmska sredstva so igralci in predmeti, režirani pred kamero. Posledica vnašanja artificialnosti v eminentno filmsko konvencijo je igra z modeli percepcije in razbijanje enodimenzionalnosti filmske informacije, tako da ta postane *o d n o s* med avtorjem, filmom in publiko (in ne odnos med idejno-estetskim jedrom filma ter publiko).

Zaradi tega je film vreden pozornosti, kljub nedoslednostim in spodrsrljajem v dialogu in v režiserjevi kontroli nad igralci.

IRAN 581

Ni naš namen, da bi se spuščali v podrobno oceno vseh strukturalnih razsežnosti, ki opredeljujejo sodobni jugoslovanski film; zaustaviti se nameravamo ob enem samem problemu, ki se nam zdi ta trenutek najzanimivejši, saj se v njem združujejo vse bistvene konstituante tega filma, s svojimi implikacijami pa sega ne samo v naš sodobni filmski prostor, marveč pomeni tudi osrednje gibalno v jugoslovanski filmski tradiciji sploh. Gre namreč za problem glavnega junaka in sicer za njegov položaj v strukturi sveta, v katerem nastopa, in za posledice, ki jih ta položaj povzroča v usodi tega junaka.

Na tem mestu ne moremo popisovati geneze jugoslovanskega filmskega junaka kot zgodovinske realitete, marveč se želimo omejiti samo na to, da v kratkih obrisih in zelo poenostavljeno prikažemo predvsem dva tipa junakovih odnosov do sveta, ki bi ju glede na strukturo moralno polariziranega sveta, v kakršnem ta junak nastopa, lahko imenovali pozitivni in negativni odnos. Vsebina tega odnosa se kaže v junakovem ravnanju in opredeljevanju do posameznih norm in vrednot, ki jih ponavadi imenujemo humanistične norme in vrednote. Le-te so namreč bistvena sestavina vsakega družbenega projekta in kot take merilo človekovih dejanj. To pa pomeni, da je svet, ki ga te norme in vrednote določajo in omogočajo, v celoti vrednotno postuliran. Diferenciacija je kvantitativna, gre namreč le za vprašanje človekove večje ali manjše participacije na idealih in vrednotah, ki so splošna last. Zato je ustreznost ali neustreznost individualne človekove prakse v celoti odvisna od njegove podrejenosti tem idealom in vrednotam. Norma se torej tu pojavlja kot totaliteta, medtem ko realiteta, ki ni v skladu z njo, ponavadi dobi pomen anomalije in digresije. Človek kot konkretno zgodovinsko bitje postane s tem objekt te družbene norme, ideologije ali vrednote in hkrati njen nosilec. Prav zato je resnica sveta v takšnem zgodovinskem kontekstu nerazvidna in prikrita, saj je neobsegljiva s kakršnimkoli normativnim modelom ali projektom. Nakazuje se v nerazdružljivosti med tem modelom in realiteto. Prav zato je tako imenovani pozitivni junak, ki je pozitiven zaradi svojega pristajanja na opisani model in norme, vselej tudi nosilec ideološkosti in ideološkega nasilja nad ostalim svetom, hkrati pa nam prav ta ideološki balast onemogoča pristno komunikacijo z njim. To je tudi vzrok, da se nam zdi medel in neprepričljiv. Svet pozitivnega junaka je zagledelj problematičen, njegova dejanja so že a priori sprejeta kot nujna in neizbežna, zato jih je kaj lahko predvideti že vnaprej. Dogajanje je docela šablonizirano.

Ista moralna struktura sveta, ki narekuje pozitivnega junaka, v temelju opredeljuje in definira tudi negativistično postavljenega junaka. Ta junak še zmerom nastopa znotraj tradicionalne humanistične vizije sveta, le da je njegova akcija s stališča pravil in norm, ki to vizijo omogočajo, izrazito razdiralna, neustrezna in nemoralna. Gre torej le za preetablizacijo junakovega prejšnjega družbenega in moralnega položaja, za obrat v istem, zaradi česar njegova akcija v svojih posledicah predstavlja potrditev dane strukture sveta. Bistvo nega-

Niko Grafenauer

DŽIMI BARKA IN FILMSKI JUNAK

tivnega junaka je namreč v tem, da s svojimi dejanji dokazuje neustreznost in jalovost svoje negativistične pozicije, hkrati s tem pa upravičenost in potrebnost vseh tistih norm in vrednot, v luči katerih se njegova akcija kaže kot neustrezna in problematična. Pri prvem tipu junaka se družbeni sistem vrednot in pravil potrjuje per positionem, pri drugem tipu pa per negationem. Vendar je težišče dejanja in nehanja slednjega v tem, da skuša s svojim negativističnim odnosom do danosti eksplicirati predvsem nezadostnost danih družbenih razmerij in jih s konkretnim socialnim angažmajem in v skladu s svojo lastno podobo o svetu spreminjati. Tako nastaja tisti temeljni konflikt v humanističnem dojemanju sveta in človeka, v katerem se najbolj jasno eksplicira pomen in vsebina volje do moči. V njem se namreč soočata dve viziji, na eni strani je to vizija danega družbenega modela z vsemi njegovimi eshatološkimi implikacijami, na drugi strani pa gre za negacijo te vizije z vidika neke socialno še ne verificirane revelacije, ki prav zato, ker ostaja na ravni čiste negacije, ni sposobna ideološke redukcije, na podlagi katere bi bil možen sestop iz ontološke vizionarnosti v resnico ontičnega funkcionalizma. Humanistični totalitarizem takšne negacije zato tudi nujno vodi v junakovo samouničenje. To je ponavadi tudi vzrok, da takšnega junaka imenujemo tragičnega junaka.

Njegova tragičnost pa je seveda v tesni zvezi z vsebino pojma humanitas, ki nas vodi v območje naše navezanosti na določene norme in vrednote, katerih pravi smisel in pomen je pravzaprav v tem, da nam preprečujejo dostop do ontičnega nivoja biti. Tragičnost namreč implicira takšno dogajanje in takšen razplet dogajanja, v katerem doživi humanitas svojo potrditev. To pa pomeni, da se v tragičnosti določene usode humanizem izraža tako, da za svojo afirmacijo zahteva žrtev. Kazno je torej, da se zmerom uveljavlja na »tuj račun«, torej kot nasilje, kot volja do moči, saj se prav v imenu in v območju tega humanitas dogajajo v nas tisti procesi, ki jih navadno opisujemo z Aristotelovimi pojmi strah, sočutje in spoznanje; ti pa so v našem svetu dobili izrazito moralničen pomen. Zato je tudi katarza, ki jo takšna žrtev prebudi v nas, docela izgubila svojo prvotno vsebino in pomeni predvsem potrditev tistih norm in vrednot, zaradi katerih je bila ta žrtev potrebna in neogibna.

Opisani dve razsežnosti junakove udeležbe v zgodovini sta nedvomno temeljni v humanistično postuliranem svetu, v katerem je subjekt nosilec tistega metafizičnega dualizma, zaradi katerega prihaja na eni strani do njegove totalitaristične ekspanzije, na drugi strani pa do njegovega samouničenja, na eni strani do nasilja, na drugi strani do krivde, na eni strani do akcije, na drugi strani do smrti. Tako rabelj kot žrtev omogočata drug drugega. Gre torej za izrazito dialektično razmerje.

V Pavlovičevem filmu Ko bom mrtev in bel pa je nemara prvič v zgodovini našega filma to temeljno razmerje porušeno ali vsaj močno načeto. Prav zato je ta film nedvomno vreden in potreben posebne osvetlitve.



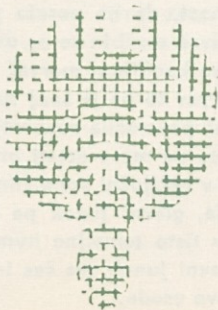
357A



Svet, ki ga glavni junak vnaša v film, ni apriorističen svet norm in vrednot, marveč biva v neki temeljni odprtosti, saj v njem ni več tiste nasilno povezujoče vizionarnosti, ni več nikakršnih humanističnih projektov, ko zaradi cilja, ki se skriva nekje v prihodnosti, oziroma zunaj ontične ravni bivanja, izgubljam iz vida konkretni stvarni svet, čigar logika je drugačna od logike idealov, ki jih skušamo v njem uresničiti. To je tudi vzrok, da ni več mogoče tisto nasilje, ki ga v imenu humanizma tako radi izvajamo nad svetom, saj ga skušamo nenehoma spreminjati. Gre pa za to, da ga spoznamo, da se naposled vendarle začutimo v njem kot del celote, ki je ni mogoče moralno klasificirati na boljšo in slabšo polovico. Nujna posledica takšnega položaja pa je seveda tudi to, da subjekt izgublja svoj nekdanji avtonomni status. Le tako je tudi mogoče, da se glavni junak Pavlovičevega filma, Džimi Barka, pojavi pred nami kot človek brez svoje lastne zgodovine, ki ga ne vežejo nikakršna tradicionalna načela in vrednote, v imenu katerih bi se opredeljeval za svojo akcijo. Njegov modus operandi temelji izključno na »praktičnem« izkustvu, zaradi česar evidenca sveta, ki se implicate razodeva v vsem njegovem dejanju in nehanju, nima in ne more imeti nekega višjega spekulativnega dopolnila v smislu, v transcendentni pokrajini skritega Bistva, h kateremu bi bila njegova dejanja intencionirana, marveč je to bistvo prisotno in razvidno v njegovi lastni eksistenci. To pa s stališča tradicionalne evropske misli pomeni, da gre za docela nediferencirano. »primitivno« eksistenco, saj je povsem predana naključnosti usode in s tem na razpolago najrazličnejšim silam in silnicam, kot so jim na razpolago stvari, ki nas obdajajo. Tu ni več temeljnega dialektičnega nasprotja med humanističnim modelom družbe in posameznika, svet postane funkcionalen na ravni manipulacije, ki ukinja humanizem kot vodilno postavko družbenega razvoja. Svet postane statičen. Človek je v takšnem svetu povrnjen v območje nehistoričnega mišljenja in ravnanja, kar je, kot v svoji knjigi Divja misel ugotavlja znani francoski etnolog in vodilni predstavnik francoskega strukturalizma, Claude Lévy-Strauss, značilno za tako imenovane »hladne« družbe primitivnih ljudstev v nasprotju s »toplo« moderno civilizacijo. Po Lévy-Straussu se namreč dialektični um sam vidi kot absolutna norma, kot splošnoveljavni obrazec za vse čase, s čimer nasprotuje konstatirani odvisnosti domnevno edino resničnega, historičnega mišljenja, ki ga je sam razglasil. Tu se po njegovem mnenju dialektika obrne zoper samo sebe. To pa pomeni, da je dialektično mišljenje v bistvu *circulus vitiosus*, iz katerega vidi strukturalizem eno samo pot: v ontološki redukciji, se pravi v vrnitvi človeka iz metafizičnih projektov vase, na stopnjo odprtega bivanja.

To pa je tisti temeljni sestop iz subjektivizma, ki tudi Pavlovičev film v marsičem povezuje s strukturalistično mislijo o svetu. Džimi Barka je »razbremenjen« vsakršnih vizij, njegovi odnosi z okolico potekajo po logiki zunanjih dogodkov, ki se jim glavni junak prepušča na docela nagonski način. Tu gre za junakovo docela nehistorično mišljenje in vedenje, za katero Lévy-

5
N



Strauss v svojem opisu primitivnih »hladnih« družb trdi, da niti v moralnem niti v intelektualnem oziru ne zaostaja za »historičnim« mišljenjem in ravnanjem moderne civilizacije, saj ga ni mogoče ocenjevati vrednostno, marveč eksistencialno. To pa pomeni, da se moramo, če hočemo biti aprioristični in pristranski, pri razmišljanju o Džimiju Barki znebiti historične normativnosti in ga sprejeti kot integralni del sveta, v katerem se pojavlja.

Svet, ki nam ga Pavlovič prikaže v svojem filmu, je s tem, da glavni junak ni niti njegov nasprotnik niti njegov glasnik, pravzaprav izgubil tisto koherentnost, ki je tako značilna za konfliktne filme, v katerih skuša junak uresničiti neke svoje zamisli in ga tako spremeniti. Zato ima celotno filmsko dogajanje na sebi ves čas pečat nekakšne naključnosti, kakor je docela naključna tudi celotna junakova usoda. Vendar pa je v njej neka temeljna doslednost. Gre namreč za junakovo vitalistično eksperienco sveta, ki je vselej povezana z voljo po samohranitvi, v luči katere dobiva tudi njegova akcija svoj pravi pomen. Tu ne gre za obvladovanje in spreminjanje sveta, marveč za golo ohranitev v njem. Zato je tudi prizor, ko Barka na popevkarski avdiciji propade, do kraja karikiran, saj je junak že vnaprej obsojen na neuspeh. Njegov poskus samo dokazuje, da je prekoračil meje svojih možnosti, ki jih tudi ni sposoben primerno pretehtati. Značilno pa je, da ta poraz veliko bolj prizadene njegovo dekle kot pa njega samega, saj ona v Barkovem morebitnem uspehu vidi uresničitev svojega ideala, ki je sicer degradirani ideal potrošniške mentalitete, a je hkrati vendarle tesno povezan tudi s človekovo voljo do moči, s težnjo po konstituiranju in socialnem priznanju individuuma per se, posameznika, ki se s pomočjo novodobnega mita, kakršnega danes predstavlja zvezdnštvo, povzpne nad organizacijsko nivelizirano in brezimno množično družbo. Zato je tudi docela naravno, da dekle po neuspehu Barko zapusti, docela na dlani pa je tudi to, da se je glavni junak za nastop odločil na podlagi motivov in hotenj, ki so dosti bolj sestavni del dekletovega sveta, kakor pa njegovega, zaradi česar je naposled tudi propadel. Vsekakor pa se v tem njegovem dejanju razkriva neka temeljna »nedoslednost«, ki se ji Pavlovič nemara ni niti mogel niti hotel izogniti. Gre namreč za že ugotovljeno dejstvo, da je glavni junak ves čas brez določene predstave o svetu, po kateri bi usmerjal svoja dejanja in misli in se raje prepušča toku dogodkov. Z nastopom na avdiciji pa zavestno hoče poseči v potek sveta, s čimer se seveda že odloči za akcijo. Z akcijo pa junak iz razmerja predanosti svetu stopi v razmerje, ki pomeni njegovo kreacijo. Ta resnica pa hkrati že evocira vse tiste prvine, ki jih takšna kreacija prinaša s sabo in ki se najbolj jasno izraža že v sami možnosti uspeha ali neuspeha. Uspeh namreč pomeni socialno afirmacijo subjekta, ki s tem nujno prestopi meje »neodgovornega« tako rekoč poljubnega oziroma samo-voljnega ravnanja in se vključi v neke povsem nove mehanizme, ki od človeka zahtevajo odgovornost in prilagojenost določenemu načinu participacije in stvarnosti, kjer je



samo-volja praktično nemogoča, saj so zahteve in pravila te participacije jasno določene.

Nemara ni naključje, da se Džimi Barka poteguje za uspeh prav na področju, ki je po svoji naravi in socialnem statusu najbolj definitivno, najbolj dokončno formulirano, se pravi na področju mita, kot ga danes predstavlja popevkarstvo. Ta mit omogoča iluzijsko preseganje danosti in s tem predstavlja dovolj splošen in hkrati nezahteven model za kompenzacijo človekove meta-fizično občutene nezadostnosti in nezadoščenosti. Ker pa Džimi Barka po vsem svojem človeškem habitusu nikakor ni figura, ki bi omogočala tovrstno kompenzacijo, je nujno, da mu v tem njegovem prizadevanju spodleti.

Podobna »nedoslednost« je značilna tudi za konec filma, ko glavni junak intervenira pri poskusu posilstva svoje prijateljice. Junak, ki je z dekletom v zelo nejasnem odnosu in bi bilo težko govoriti o ljubezni med njima, saj se njune poti bolj ali manj naključno križajo in spet razhajajo, nenadoma začuti potrebo, da prežene nasilnega delovodjo in zaščiti dekle. Za hip se zdi, da se želi s to svojo akcijo opredeliti zoper tok dogodkov in ga uskladiti z nečim, kar je »višje« in »polnejše« od realnosti, se pravi z določeno humanistično normo. Zato mu je hkrati tudi mogoče, da v imenu iste norme, ki ga konstituira kot subjekt na način moči, s puško primora delovodjo v hudo ponižujoč položaj: plaziti se mora pred njim po trebuhu kot črv, dokler se Barki ne zazdi, da se je dovolj nagiral. Vendar pa je dogodek z dekletom samo povod za takšno ravnanje. Džimija Barko manipulacija z dekletom pravzaprav ne zanima vse dotlej, dokler ne zadene ob njegov privatni interes. Ta interes je obsežen predvsem v dejstvu, da Barka z njeno pomočjo pride do prenočišča in nemara tudi do zaposlitve. S tem pa, ko delovodja razkrije njuno prevaro glede dekletove nosečnosti, ki naj bi jo povzročil on in zaradi katere je tudi pristal, da se tako dekle kot Barka naselita v baraki, se glavni junak začuti ogroženega, ne zaradi tega, ker je prevara odkrita in ga moralno kompromitira, marveč zato, ker po izkušnji na avdiciji ve, da mu je pot nazaj v svet popevkarstva zaprta in da je edina njegova resnična možnost v takšnem delu in načinu življenja, za katerega je vnaprej določen. Prav to delo in ta način življenja pa sta z razkritjem njegove prevare in z intervencijo pri posilstvu ogrožena, s tem pa je neposredno ogrožena tudi njegova eksistenca. Toda čeprav je Džimi Barka prizadet na izrazito eksistenčni ravni, je vendarle tako razbremenjen pritiska, ki ga na moralnično strukturirano zavest tradicionalnega junaka izvaja misel na prihodnost, da ne poseže po skrajnem sredstvu svoje subjektivne moči in se ne uveljavi kot nosilec totalne razrešitve konflikta, marveč se mu vse skupaj sprevrže v igro. Prav to pa je zanj tudi usodno. Njegova akcija je namreč povzročila nasprotje, ki v moralnično utemeljenem svetu ne more ostati brez razrešitve, zato se tudi zgodi, da v zaključni sceni filma prevzame vlogo rablja delovodja, glavni junak pa se spremeni v žrtev. Svet doživi tu tisto temeljno humanistično polarizacijo, ki se ji glavni junak ves čas izogiba, ki pa naposled odloči njegovo usodo.

Ali gre potemtakem tu v resnici za neko junakovo in seveda tudi režiserjevo »napako« oziroma »nedoslednost«? Ali pa so po sredi neki drugi vzroki, ki junaka silijo, da ne more do kraja vztrajati v območju tako imenovane ontološke redukcije, ki ukinja razliko med tem, kar subjekt hoče biti, in tem, kar v resnici je? Usoda Džimijske Barke dokazuje, da je takšna redukcija možna vse do tistega trenutka, ko človek eksistenčno ni neposredno ogrožen. Brž ko pa se mu zaprejo vse možnosti manipulacije in ni zanj tako rekoč nobene izbire več, je prisiljen na spopad. Le-ta pa nujno implicira tudi uveljavitev volje do moči, ki ima pri našem junaku edino oporo v njegovi enkratni in do kraja ekskluzivirani eksistenci. Ta eksistenca pa je v primeri s hiliastičnim projektom, s katerim razpolaga humanistična družba in v imenu katerega se tudi opredeljuje do stvarnosti, nujno problematična in obsojena na propad. Nemogoče je tudi verjeti, da se ti dve ravni človeškega bivanja nekega dne ne bosta srečali in po dialektični logiki obračunali med sabo. To pa v zvezi s Pavlovičevim junakom pomeni naslednje: dokler se Džimijska Bara ravnava v skladu z dogodki po logiki vitalitete teh dogodkov samih, ne da bi skušal prodreti vanje in se spraševati po njihovem izvoru in pomenu, do tedaj njegovo življenje ni ogroženo in ohranja odprte relacije s svetom. Brž ko pa zaide v moralčno antinomijo sveta, njegova samo-volja ne more biti več brezobvezna igra, kakršna se nam na prvi pogled zdi njegov postopek z delovodjo, marveč hudo obvezujoče dejstvo. Umika namreč ni več, akcija sproži reakcijo. Poseg v dogajanje sveta in s tem subjektivizacija subjekta je definitivna. To pa v našem primeru pomeni, da se je glavni junak odlepil od temeljev svoje nehistorične eksistence in stopil v zgodovinsko perspektivo, saj je z napadom na delovodjo ogrozil celotno hierarhijo družbenih eksistencialij in vrednot ter se prekršil zoper red, ki vlada med njimi. Vendar pa Džimijska Bara hkrati ni sposoben misliti in ravnati na način, ki ga od njega zahteva spremenjeni položaj. Odtod tudi razlog, da se ne meni dosti za svoje dejanje, saj ga sprejema kot del svojega vsakdanjega boja za obstanek in ne vidi vseh implikacij, ki jih takšno dejanje v moralčno postuliranem svetu prinaša s sabo. S tem pa se pravzaprav tudi že ukinja kot nosilec akcije in socialno objektivizirane moči in se spet ugreza v prvotno stanje eksistencialne skladnosti z dogodki, ki ga nosijo. Brezbrižen do vseh posledic svojega dejanja se odpravi v latrino. Tu ga tudi doleti smrt iz delovodjeve puške. Džimijska Bara potemtakem živi in umre zunaj vseh projektov. Nehote in nevede pa prihaja v konflikt z njimi. Prav zato, ker ni nosilec neke nove humanistične vizije, ga tudi ne moremo jemati za tragičnega junaka. To

iluzijo Pavlovič zavestno zavrne prav s tem, da se uboj zgodi na stranišču, torej v docela banalnem okolju, ki noče poveljčevati niti junakove smrti niti njegove usode. Džimijska Bara živi in umre tako rekoč naključno, ne da bi s kakršnokoli akcijo želel preseči meje svoje privatnosti. In prav v dejstvu, da popolna privatnost kot modus vivendi ni mogoča, se skriva tudi vzrok za njegovo katastrofo. Skoki iz te privatnosti pa so nedvomno imanentni sleherni človeški eksistenci in prav v tem je tista »nedoslednost«, o kateri smo govorili in za katero lahko trdimo, da prav gotovo ni niti avtorjeva napaka niti njegova izmišljotina.

Če torej presojujemo usodo Džimijske Barke s stališča, ki velja za tradicionalnega filmskega junaka, moramo ugotoviti, da je njegov položaj precej drugačen od položaja običajnega junaka. Džimijska Bara namreč sveta noče in ne more spreminjati, saj mu za to manjka »sposobnost« zgodovinskega mišljenja in ravnanja. Prav tako se mu tudi sam ne podreja, vsaj ne na tisti način, ko bi v nas vzbudil moralčno revolto zoper sebe, se pravi po vzorcu tistega tipa junaka, ki v okviru moralčno opredeljene družbe, v kateri se giblje, učinkuje anemično in prazno, saj je z vsem svojim bitjem podvržen danim družbenim pravilom in normam. Enako daleč je tudi izrazito negativnemu tipu junaka, čigar spor z družbo poteka v območju negacije uveljavljenih idealov in normativov, kar se ponavadi izraža preko akcije, ki ima v objektivni stvarnosti izrazito nemooralno in zavrženo vsebino. Džimijska Bara ni nič od tega in vse hkrati. To je človek brez domovine, saj živi zunaj vseh vrednostno opredeljenih socialnih razmerij, ki zagotavljajo varnost in meje nekega sveta. Ta človek bega kot senca po obodu tega sveta in skuša prodreti vanj, a ga ta vselej izvrže. Razmerja, ki vladajo v njem, so mu tuja in nepojmljiva, zato z njimi tudi ne more najti prave komunikacije. Posledica tega pa je to, da tudi svet njega ne opredeljuje na isti način kot tradicionalnega junaka, saj ne participira na normah neke humanistične vizije, tako da ga tudi ni mogoče meriti po merilu, kakršnega predstavlja humanitas. To pa pomeni, da moralčno sploh ni opredeljiv, marveč samo fenomenološko, se pravi da ga je mogoče gledati in doživljati samo zunaj humanističnega konteksta, a le tedaj, če smo tudi sami sposobni takšne ontološke redukcije, da lahko na stvari in pojave gledamo v skladu s tistim, kar realno so, in ne, kar bi po logiki kartezijske eshatologije morale biti. Gre namreč samo za to, da skušamo sestop v razpoko med animal in racionalno, ki ga je Pavlovič v svojem filmu zelo jasno prikazal, izvršiti tudi pri sebi, saj nam bo samo tako mogoča tudi identifikacija z njegovim junakom.

POZ

vsem sl
cem ki
kdaj
rjali s
om in
upali
tudi

POZIV
da se za
njim uk



IV

oven
so se
ukva
film
so ob
ali pa
ne

AMO
čnejo z
varjati



EKRA NOVA
485 STRAN

Redkokateri debutant je vstopil v svet filma tako silovito in enovito, kot je to storil novosadski režiser Miroslav Antić. Pomanjkljivo poznavanje filmske obrti je nadomestil s silovitostjo misli, ki je podzavestno presegla okvire kratkometražnega filma, razpona celovečernega pa ni zmogla. In tako je pred nami dovolj svojevrsten film, ki zasluži vso pozornost, tako po pogumu pri obravnavi tehtne tematike kot tudi po samosvojih formalnih rešitvah. Antićev Sveti pesak je prav gotovo intimno najbolj iskreno in doživeto umetniško delo med filmi, ki smo jih posneli na temo Informbiroja.

Junak Antićevega filma ni neposredno IB-jevec, njegova krivda se omejuje na hoteno ali slučajno sodelovanje pri pobegu dveh jetnikov z Golega otoka. To pa ga postavi na rob družbe, postane človek brez preteklosti in prihodnosti, celo njegova sedanost je zelo ne-definirana. Različni pritiski, če jih tako sploh lahko imenujemo, ga predstavljajo iz stanja v stanje, ne da bi nanj kakorkoli vplivali. Zavest o usodnosti in nespremenljivosti osebnega statusa ga napravi za neaktiven zaprt nukleus.

Sveti pesak obravnava določeno usodno družbeno situacijo na intimnem področju, zato ne ostaja na ravni enkratnosti in konkretne politične danosti. S tem pa postane Sveti pesak v svoji intimnosti dovolj splošen, da zajame tudi naš intimni svet in nas drami v trenutkih temačnosti in vdanosti.

Kot že napisano, Antić Informbiroja ne obravnava na splošni, če hočete politični ravni. Njegova obsodba politične situacije je predvsem človeška. Tudi zato njegov Sveti pesak ni film akcije in besed. Antić nam s tenkim posluhom pesnika prikazuje izbrana stanja, polna čudne metaforike. Ta stanja veže nenavadno, skorajda fantastično in nepredvidljivo. Časovne zaporednosti skoraj ne pozna. Ta seveda tudi ni važna, za njegovega junaka je namreč vse en sam dolg in mučen trenutek, ki ga preživlja apatično. Počuti se kot predmet, ki traja in ga predstavljajo, stresajo, ubijajo in krušijo. Sam pa kot da bi ostajal zunaj sebe in nezainteresirano opazoval dogajanje s samim seboj.

Antićeve težnje so bile torej docela izvirne in prilagojene močno občuteni tematiki. Zanimale so ga razbitine, iz katerih se ne bo dala nikoli več napraviti prejšnja celota. Zanimajo ga torej človeške razbitine, ki jih srečujemo vsak dan, ki so postale nepogrešljiv del naše vsakdanjosti; ljudje, potisnjeni ob tla, ki jih niti ponujena roka ne bo mogla več dvigniti. Pokazal pa je tudi, kako so te človeške razbitine nastale. Pokazal je, kako se lomi človek. V kamniti pokrajini skupina ljudi, morda gre za opis Golega otoka, dela najbolj nesmiselne reči, nesmiselni so tudi njihovi medsebojni vsiljeno napeti odnosi. Pred nami se odvija obred staliniistične torture, ker edino tako lahko to imenujemo, če seveda ostajamo na področju intimnega ocenjevanja in se ne spuščamo na področje političnega.

Antić svojega Svetega peska ni režiral niti filmal, nastajal je v njem, rojeval ga je z velikim naporom; odtod tudi trdnost in zaprtost njegovega filma, ki mu manjka le nekoliko več formalno filmskih izkušenj. Te pa nadomešča zagnanost in doživetost usod, ki jih Antić prikazuje v Svetem pesku. Prizadetost ne v smislu svetobolja, prej konfrontacije z usodami, ki kaj lahko postanejo tudi naše, in morda še zadovoljstvo, da še niso postale naše.

Sveti pesak: Franček Rudolf

Izvirni naslov SVETI PESAK; scenarij: Miroslav Antić, režija: Miroslav Antić; kamera Petar Latinović; igrajo: Čedomir Mihajlović, Želmira Žujović, Tihomir Pleskonjić, Jelica Jevremov, Ilija Bašić, Ivan Hajtl, Milenko Tobžić, Milenko Šuvagović; proizvodnja Neoplanta film Novi Sad, 1968.

Kamera gradi prostor, včasih uporabi daljino, včasih širino. V prizoru z Žensko in »Francozom« tudi višino. Ta natančna gradnja prostora je za film nenavadna, posebno nenavadna za ta lirični (izraz obsega tudi nekaj takih oznak, kot so strastno, osebno, elegično), skoraj komorni film. Kamera gradi prostor in s tem prizorišča: natančno določena prizorišča.

Režiser je pokazal neverjetno spretnost za lokalizacijo: kamnolom povsem poprečnega formata v poprečni pokrajini in buldožer se spreminjata v Goli otok, čeprav nihče v filmu ne pove nič določenega. Spremenita se obenem v poglavje zgodovine. To taborišče je upodobljeno nazorneje kot v večini filmov, kjer so se trudili postavljati barake, stolpe z lučmi in bodečo žico. Živo govore tudi druge podrobnosti, na primer: v začetnih kadrih Kapetanovo korakanje po stopnicah... v prizoru z brigado leta preživelih borcev in

bork... Z niansiranjem prizorišč režiser niansira čas, leta. Edino zmedena deklica je zunaj časa, je kot čisto osebna režiserjeva beseda, lahko bi ji pritaknili kakšno banalno oznako kot na primer: nostalgija za otroštvom, tožba nad neredom... a najbolje je, da priznamo, da je zunaj filma brez zavestna pesem sama po sebi in za sebe brez pomena, saj pomena niti noče imeti...

Kapetan Vinski in »Francoz« živita pred nami v dveh časih, ki ju režiser prepleta. Njun glavni konflikt je konflikt med sedanjostjo in preteklostjo, ki je po grobem videzu tudi konflikt med mladostjo in starostjo, v prvi konsekvenci pa konflikt med možnostjo in nemožnostjo, a je v resnici neskončno težji, fundamentalnejši. Film govori o osebnem doživljanju, vendar osebnosti obeh junakov nikakor nista v prvem planu.

Tema je sveža, doslej skoraj neobdelana, silno delikatna. Antić se je zavedal, da nima smisla tendenčno napadati preteklosti, razkrinkavati in ocenjevati jo, češ, prepustimo to zgodovinarjem. Ne vem, če je zavestno, načrtno iskal tisti fundamentalen, star, grozljiv človeški problem... povsem možno je, da je naletel nanj intuitivno. Tako kot je sposoben v najneznatnejšem gostilniškem prostoru, kamnolomu, za gostilniško mizo, na pesku, na kupih koruze zgraditi cele kraje in cela obdobja in tako kot zmore v nekaž osebah koncentrirati (in pri tem ohraniti v izjemno pristnem življenju) tako splošne in zapletene karakterne značilnosti, da bi jim lahko rekli »obrazi nekih časov«, je možno, da se mu je resnica o starem skoraj antropološkem vprašanju sestavila dobesedno sama od sebe.

Pragmatizem je od nekdanj mogočno človekovo orodje v boju za napredek. Pragmatizem je ena izmed človekovih najbolj značilnih in najtežjih napak. Ta film prikazuje starodaven, mitičen obred žrtvovanja, torej proces tipične pragmatistične zablode. Kar se tiče žrtvovanja, se nobena vojska še nikoli ni povzpela na kaj višjo stopnjo kot praljudje ali Indijanci.

V filmu se v dveh osebah, ki sta obe na isti strani, v istem položaju, srečata dve nasprotji, dva tabora. Revolucionarja, ki bi za svoj ideal revolucije žrtvovala še svobodo svoje domovine, sta naenkrat žrtvovana od ljudi, ki so v neki poglobitvi potezi taki kot onadva: tudi pripravljeni vse žrtvovati. Sodniki in žrtve so (z določene distance) eno in isto. Situacija je absurda.

Kapetan in »Francoz« nista pasivni (ali če je potrebno uporabiti plastičnejši izraz: naključni) žrtvi. Če bi to bila, bi danes (se pravi, v tistem delu filma, ki govori o sodobnosti) lahko odpisala preteklost in našla neko, kakršnokoli pozitivno eksistenco. Po tem, kakršna sta danes, ju nujno moramo imeti za revolucionarja. Njuna tragika je v tem, da sta bila pregloboko, preveč intimno, totalno zvezana s sodniki. Sama sta bila udeležena pri vesplošnem žrtvovanju, žrtvovala sta sama sebe. Taborišče je tudi z najhujšim nesmisлом (prenašanje kamnov z enega konca kamnoloma na drugega in nazaj — Dostojevski pravi v Zapiskih iz mrtvega doma, da je to tisto najhujše, kar si lahko zamisli) ne more razrešiti njune vloge sodnikov, ne more ju spremeniti v izgubljenca.

In zato ostaneta izgubljenca. Obadva sta reveža proti Ženski, ki ima še vedno iluzije, ki še vedno pozna željo po lepem. Kapetan se od Ženske hladno distancira — noče biti sodnik, ta vloga mu je usojena, a mu je zoprna. »Francoz« pa se obnaša do Ženske kot tipičen sodnik.

Film bi lahko življenje v taborišču namesto s kasnejšo usodo teh dveh posameznikov konfrontiral na primer s takratnim življenjem in vzdušjem s kakšnim od spomenikov, ki bi jih bilo mogoče postaviti. (Mimogrede — po Jugoslaviji tako ali tako stoji vse polno poprečnih spomenikov, zmazanih skupaj na hitro in za vsako ceno.) V filmu SPOMENIK Antić pozablja na dejstvo, ki ga v SVETEM PESKU tako učinkovito uporabi: namreč, da imajo spomeniki žrtvam neprijetno lastnost — so tudi spomeniki ubijalcem. Ne dajejo vrednosti samo žrtvam, tudi pomenu ubijalcev dajejo posebne dimenzije... Venci, ki jih ljudje spuščajo v reko, so izraz globokega čustva... Mladi par iz filma SPOMENIK nam sicer demonstrira svoje čustvo, svojo ljubezen... obenem pa hoče tiste vence in spomine svojcev žrtev spremeniti v spomenik, v agitacijo. Žalostno je, če so spomeniki agitacija, propaganda.

Filma SVETI PESEK in SPOMENIK sta dve različni plati Antićevega ustvarjanja. Prvo delo je bolj intimno, drugo bolj racionalno. Film SPOMENIK nam pomaga razumeti film SVETI PESEK. V SPOMENIKU kaže Antić neko patetično prepričanje in za današnji čas smešno sentimentalni odnos do partije in preteklosti. V SVETEM PESKU pa govori o absurdnosti intimne situacije, v katero so prišli ljudje s precej podobnimi nazori (ki pa so seveda v njihovem zgodovinskem času bili vse prej kot patetični, smešni, sentimentalni).

BENETKE
68 89
BENETKE

Rapa Šuklje



BALADA ZA PSA, režija Gerard Verger, Francija, 1968

FESTIVALI FESTIVALI FESTIVALI

NAŠA LJUBA GOSPA TURŠKA, režija Bertolucci, proizvodnja Italija, 1968



b
q

Nič ne pomaga: če človek nekaj let zapored sledi temu ali onemu festivalu, se mu začno vsiljevati primerjave. Tisto, kar občuti v prvi vrsti, niso več posamezni filmi — razen maloštevilnih častnih izjem — in njihove kvalitete, temveč prerez skozi enoletno proizvodnjo v primerjavi s poprejšnjo. In Benetke so za tako primerjavo še posebej prikladne; saj jim je tudi letos, ko so bile na vse kraje okrnjene (spomnimo se, da sta jih bojkotirala Mednarodno združenje producentov in eno izmed naprednih združenj italijanskih avtorjev in da so se temu bojkotu pridružili še številni posamezni ustvarjalci; festivalsko vodstvo pa je spričo avgustovskih dogodkov samo izključilo filme petih »držav-napadalk«) vtisnila močan pečat osebnost direktorja Chiarinija. Njegov okus in nagnjenja so izbirali — kot minula leta — izmed dosegljivih filmov festivalske. Izbor je bil torej subjektivno pobarvan, toda prek okusa osebnosti, ki je poznavalec in je ponovno izpričal posebno simpatijo do mladih ustvarjalcev in eksperimenta; razen tega mu je edini vidik pri izboru kvaliteta. Z dokajšnjo mero verjetnosti torej lahko štejemo beneški pregled vsaj za kar verno podobo USMERJENOSTI letošnjega filmskega ustvarjanja, prikazanega v delih nekaterih zanimivih avtorjev. In če so filmi lani kazali veliko nagnjenje k obravnavanju človekove družbene prikrajsanosti v — večinoma — tesnem okolju (novinarji so Benetke 67 hudobno krstili za »famiilarni« festival), je letošnja tendenca večine prikazanih del skovala skupni naziv

shizofrenični festival

Smisel te oznake je dvojen: prvič naj bi nakazal neverjetno veliko število filmov, ki so se ukvarjali dejansko s shizofrenijo, se pravi, z njeno klinično podobo ali pa z umetniško obravnavo »dvojnosti« v človeku in njegovega »dvojnika«; enajst izmed triindvajsetih filmov v konkurenci je v tej ali oni obliki načelo ta problem. Drugič pa naj bi poudarila bistveno dvojnost, ki postaja vse bolj in bolj očita v sodobnem filmskem snovanju in je dala pečat festivalu: namreč vse ostrejšo

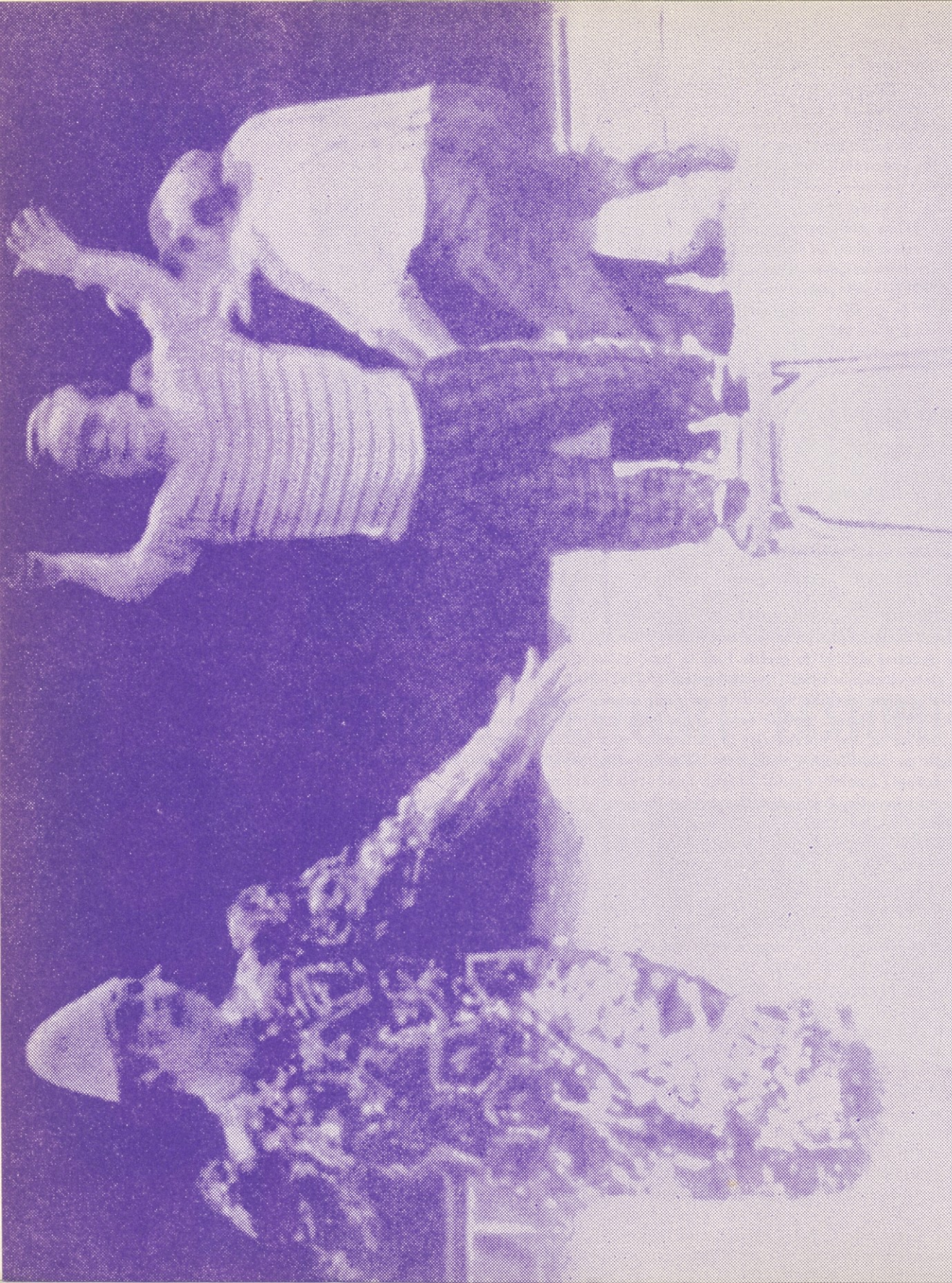
DELITEV NA »INTELEKTUALNE«, PROBLEMSKE FILME IN »ARTISTIČNE« FILME VIZUALNEGA ČARANJA IN ČUSTVENIH ASOCIACIJ.

Kot vse podobne delitve je seveda tudi ta zgolj miselno pomagalo; dejansko so nekateri najbolj »intelektualni« filmi (npr. Klugejevi ARTISTI POD CIRKUŠKO KUPOLO: ZBEGANI) uporabljali prijem skrajno svobodnih asociacij in so bistveno »artistični« (npr. Bertoluccijev PARTNER) skušali podati ostro (in defetistično) kritiko sodobne »konzumentske« družbe. Gre za to, kaj prevladuje; in nedvomno smo pri vrsti filmov predvsem »mislili«, pri drugih pa »čutili«. Pri vsem tem »klasično« pojmovanega filma, filma posnetega v (modernizirani) tradiciji poznih 30 letih in 40 letih skoraj ni bilo več.

Točneje: bili so trije. Grški film Demostena Theosa KIERION je skušal v gladki pripovedi črno-belega filma prikazati zgodbo korupcije in kriminala na sodiščih in v najvišjih vladnih krogih; Giorgio Bontempi je v filmu SUMMIT (Vrh) pomešal ljubezensko zgodbo (moderen« prizvok naj bi ji dala Mireille Darc v glavni ženski vlogi) z obrisom današnje politične situacije, kot jo vidi napreden italijanski novinar; daleč najbolj zanimivi Američan Barry Shears pa se je v filmu WILD IN THE STREETS (Divjaki na cestah) lotil »revolucije mladih«. Film zasluži ne zavoljo forme ali dokaj cenene razrešitve, pač pa zavoljo ideje in zastavitve problema, vso pozornost: spričo dejstva, da je večina svetovnega prebivalstva danes stara manj kot 21 let, je film o tem, kako so si štirinajstletniki pribojevali volivno pravico, izvolili za predsednika ZDA dvajsetletnega popevkarja, spravili vse »stare«, se pravi nad 35 letne ljudi v koncentracijska taborišča in uredili izolacionistično »Ameriko mladih« v mnogih pogledih zanimiv in poučen. Predvsem Shears glede »mladih« nima iluzij: vidi jih podobno Brooksovemu GOSPODARJU MUH kot skrajno egoistična bitja, pri katerih brezkompromisno vlada pravica močnejšega in katerih naivnost je zgolj v tem, da jim je zaprta globlja vizija sveta; v smotrni parterni utilitarnosti pa bi se šli lahko vsi k njim učiti. Z drugega vidika je prikazal isto mladino D. A. Pennebaker v zelo dobrem celovečernem dokumentarcu MONTEREY POP. Tokrat se udeležuje pristnega popevkarskega festivala; a bila ni nič manj zanimiva in v svoji množičnosti nič manj grozljiva kot zaigrani in utopični DIVJAKI NA CESTAH.

Španec Carlo Saura bi bil verjetno hudo prizadet, ko bi tudi njegov STESS ES TRES TRES (Stiska pritiska, pritiska) prišli k »tradicionalnim« filmom; toda v okviru Benetk 68 je njegov ljubezenski trikotnik (žena, mož, možev prijatelj) napravil prav ta vtis, četudi zelo drzno meša resničnost in domišljjske prizore — da, tako drzno, da se na kraju več





ARTISTI POD CIRKUŠKO KUPOLO: ZBEGANI. Režija Aleksander Kluge. Proizvodnja Zahodna Nemčija, 1968

često ne najdemo, kaj je »res« in kaj »utvara«. In seveda je po filmskem izrazu »tradicionalen« tudi GALILEO Lilianne Cavanni — namreč tradicionalen v smislu Dreyerjeve Device Orleanske, ki je bil hkrati

nemara najbolj drzno dejanje festivala

potekajočega konec koncev vendarle v katoliški Italiji. Na podlagi avtentičnih dokumentov skuša namreč prikazati zgodovinsko verno podobo Galilea — misleca in znanstvenika. Končni prizor, ko Galileo v norčevski kapi »nevernika« kleče prosi, naj mu »odpuste« zmote, ki jih je učil, je pravcata rokavica v obraz vsem organizacijam, ki v imenu »višjih interesov« zatirajo svobodo mišljenja in raziskovanja — četudi je film nastal v letu Galilejeve »rehabilitacije«; ali pa prav zato. Na meji med filmi, kot smo jih gledali lani in tistimi, ki so dajali ton letošnjemu festivalu, je FUOCO (Ogenj) Gianvittoria Baldija: zgodba brezposelnega (?) delavca v italijanski vasi, na prvi pogled čisto v maniri italijanskega neorealizma — v resnici podoba nasilnega dejanja, ki je

brez vsake direktno izpovedane motivacije

Junak strelja. Strelja iz hiše na mimoidočo procesijo. Strelja proti vsakomur, ki se zabarikadirani hiši približa. Strelja, ne da bi hotel zadeti. Razen tašče. In žene. In otroka — pa se mu pri otroku ustavi. Živega izroči karabinjerjem; in se preda. Zakaj je streljal? Zakaj se preda? Na obrazu mu je zapisan obup; njegova dejanja so dejanja obupanca. O neposrednem povodu ne zvemo ničesar. Tukaj smo sredi problemskega sveta Benetk 68.

L'ENFANCE NUE (Golo otroštvo) Fracoza Maurica Pialata. Dela z otrokom se je učil pri Truffautovem 400 UDARCEV. Njegov pri rednikih vzraščajoči deček je nepopoljšljiv. V njem je milina in dobrot, a ljubosumje, ihta, zamera do sveta so močnejše. Strašno resničen je; in njegov problem je racionalno neprijemljiv. BALLADE POUR UN CHIEN (Balada za psa) prvenec Francoza Gerarda Vergeza. Zgodba dostojanstveno prikrite starostne revščine. Knjigovezec, nekoč odličen delavec v antikvarijatu, čaka na pokojnino, ki je ni od nikoder, in piše pisma oddaljenemu sinu. Sam je in brez sredstev; in ko slednjič dobi nepričakovano naročilo, ga ne zmore več; stara roka ga izda. Problem prikrajskosti? Nedvomno. A tedaj se pojavi pes. Spremlja starega, mu sledi v stanovanje, bolj resničen je kot resničnost. Stari ga brani z lovsko puško, ko se boji, da mu ga hoče hišna uprava vzeti — in mora v umobolnico. Nerazložljivo je, zakaj je streljal; v stanovanju je kup pasjih konzerv, pa nobene živali.

Pri filmih kot DIARIO DI UNA SCHIZOFRENICA (Dnevnik shizofreničarke) Nela Rizija ali ME AND MY BROTHER (Jaz in moj brat) je kliničnost prikazanih primerov čisto očita. Rizi je delal po primeru, ki je znan v medicinski literaturi kot eno izmed redkih popolnih ozdravljenj shizofreničnega pacienta. Zdravnica je sedemnajstletno dekle umetno pripravila do tega, da je še enkrat »preživela« otroštvo, prevzela sama vlogo matere in ji »nadomestila« vse tisto, kar je pri pravi materi pogrešala. Režiserjevo odkritje pri tem filmu je predvsem igralka naslovne vloge, sedemnajstletna Francozinja Glislaine d'Orsay; filmsko obdelavo shizofreničarja pa je zanimiveje rešil Američan Robert Frank s filmom JAZ IN MOJ BRAT.

Predvsem: Frank je tesen sodelavec Jacka Kerouaca in Allena Ginsberga — in bradati pesnik tudi nastopa v njegovem filmu. Hkrati s samim pacientom Juliusom Orlovskym in njegovim bratom. Orlovsky igra samega sebe in režiser skuša prikazati na njem pot brezupno bolnega do ozdravitve. Toda z Orlovskym je pretežko delati; zato poišče režiser igralca Josepha Chaikina, ki naj prevzame v nekaterih prizorih vlogo Orlovskega. Potem se film (v barvah in z mnogimi triki sodobnega filma; Frank je bil prvotno snemalec in obvladuje vso klaviaturo filmskih sredstev Hollywooda in »podzemlja«) poigrava na treh ravneh: prikazuje pravega Orlovskega; Chaikisa kot Chaikisa; in Chaikisa v vlogi Orlovskega. Trenutna preglednost filma se bolj in bolj izgublja; problema shizofrenične dvojnosti pa še nikoli nismo jasneje občutili; ves avditorij je potegnjen v novo izkušnjo; in vsi najdemo v sebi odziv.

AN 53

Frankov namen je bil filmski in idejen. Kako je mogoče porabiti podobna sredstva čisto artistično, pa je bleščeče dokazal Carmelo Bene v filmu *NOSTRA SIGNORA DEI TURCHI* (Naša ljuba Gospa turška), nekakšnem križancu med Fellinijevim *8 1/2* in Resnaisovim *LANI V MARIENBADU*, potegnjenim v komično grotesko, da je Resnais ob tem pršenju domislic mrtev in Fellini pravo dete. Zavest in povezanost, dvojnost in dvojnik, resničnost in utvara, realistične sanje in halucinantna budnost se spajajo, prepletajo, razcepljajo in vračajo v pisanem vzorcu neodgonetljivega smisla in vsak trenutek drugačnega pomena. Vsekakor gre za sanjarije ob cerkvi v mestu Otranto, kjer hranijo lobanje nekaj sto mučnikov turške zmage; in za zavestno početje in podzavestne želje in sanjarije junaka, ki mu ni nič sveto in nič zavržno, temveč črpa iz polnosti bivanje na vseh ravneh vse, kar more iztisniti. Film je izrazito avtorsko delo, ker je Carmelo Bene v njem kratko malo vse — in zasluži veliko večjo pozornost, kot je je bil deležen. Je pač tako, da je Bene z novinarji na bojni nogi.

Ob *NAŠI LJUBI GOSPE TURŠKI* je bil Bertoluccijev *PARTNER* krotek, čeprav se je — zelo zelo od daleč oprt na Dostojevskega *DVOJNIKA* — skušal spopadati z vsemi mogočimi problemi človekovega duhovnega prikrajšanja v potrošniški družbi in njegove želje in poti k uspehu. Nekaj prizorov — posebno prizor s prodajalko pralnih praškov proti koncu — je zanimivih. Na sploh pa se je Bertolucci premočno zanesel na

učinkovitost šokantnega filmskega eksperimenta

in se nenadno znašel v družbi, ki ga je v njegovi igri prekosila. Kritično ost pa je medpotoma zgubil, ko je nastavljal pasti gledalčevim svobodnim asociacijam.

Oljnate barve obeh teh dveh filmov je razpustil *L'ECUME DES JOURS* (Pena dni) filmskega debutanta Charlesa Belmonta v bled akvarel. Film je delan po romanu Borisa Viana in mu je že to (hkrati z režiserjevo mladostjo) zagotovilo strašansko resno obravnavo in lep odmev. Kot Bene in Bertolucci dela tudi Belmont v barvah in v barvah pravzaprav da, kar da — pa deloma še v igri mladih igralcev, čeprav so le-ti (razen Sammyja Freya) presenetljivo pusti. Oddaljena satira na »sartrovce«, poševna kritika »države« in »kapitalizma«, dovolj sentimentalne izkušnje »ljubezni in bolezni« dajo skupaj film, ki je baje pri pariških študentih vžgal, v Benetkah pa se sprašuješ samo, iz kakšnega razloga, zaboga, ljudje pišejo takšne romane, delajo po njih takšne filme in hodijo to navsezadnje še gledat in hvaliti?! Verjetno moraš imeti za doživljanje umetnin te vrste poseben organ, ki je pri naši generaciji žal zakrnel. Pa smo začetniku Belmontu še kljub temu pripravljeni priznati, da je vsaj za trenutek zbudil naše zanimanje; tega ne bi mogli trditi o španskem prispevku *DESPUES DEL DILUVIO* (Po potopu) Janiceta Estave-Greweja, ljubzenskem trikotniku v znova močvirsko-akvarelskih barvah. Vsaj konec je čisto v duhu »shizofreničnega festivala«, ko prijatelja nazadnje dekle zapustita, se vrneta v samoto, vzameta iz skrite kamre ženske gledališke kostume in se tako preoblečena zapodita v močvirje, koder ju zaleze prevarana ljubica in oba ustrelji. Bolna ideja, bolan film; res, na Zahodu je nekaj strašansko narobe.

Vsak problem je treba najprej spremeniti v igro,

še le potem se ga je vredno lotiti; če ga vzameš zares, je »moche«.

TEOREMA Piera Paola Pasolinija je najbolj svojevrsten, pa tudi najbolj značilen primer tega. Film je dobil nagrado katoliške kritike in bil nato za prikazovanje v Italiji prepovedan — in to je simptomatično za zbeganost, ki jo znajo s svojimi filmi povzročiti novi avtorji. Pasolini je cineast in pisatelj; napravil je film, potlej pa ga z besedami pojasnil; in kdo bi si drznil trditi, da govori obakrat o čisto različnih stvareh? V vilo italijanskega industrijskega pride mlad gost; vse po vrsti očara, moža, ženo, sina, hčer, služkinjo; in z vsemi po vrsti spi. Se pravi, ne: oče je za to prikrajšan, ker je prav tedaj bolan. In po gostovem odhodu privre globina njegove prikrajšanosti na dan tako, da podari tovarno delavcem, sam pa se, nag, kot ga je mati rodila, zateče živalsko tulit v pustiv. Po gostovem odhodu je sploh vse narobe: mati postane nimfomanka; hči se neha odzivati na svet in

IRAN 581

jo peljejo v norišnico; sin postane abstraktni slikar; služkinja vaška svetnica z zamaknjenji in čudeži. Pasolini-cineast je to zgodbo nagnetel s seksualnimi simboli hetero in homoseksualne narave. Pasolini-pisatelj trdi, da gre za duhovno izkušnjo: kako se odzovejo poprečni ljudje našega skorumpiranega sveta, če pride nadnje božja milost? Samo služkinja se je nekako »rešila«, zato, ker pač ni meščanka. Nam se »rešitev« služkinje, ki nazadnje prisili mater, da jo živo zakopljejo v zemljo, ne zdi tako zelo očita. A, kot rečeno, katoliška kritika je čutila s Pasolinijem. Filmski svet postaja vse težje odgonetljiv. Tudi duhovno izkušnjo je posredoval s svojim filmom WHEEL OF ASHES (Kolo prahu) mladi Američan Peter Emanuel Goldman. Njegov (avtobiografski?) junak išče poti do Smisla, do boga, tako da se odreče svetu. Film je prežet z indijsko filozofijo in zelo moderno »underground« kamero. Je pa v celoti dolgotrajna in mučna izkušnja. Vendar odpira pot proti drugi veliki skupini beneških tekmecev, namreč intelektualnim filmom. A preden spregovorimo o Lapoujadovem LE SOCRATE, obeh nemških prispevkih in o Brookovem TELL ME LIES (Laži mi!) se moramo nujno ustaviti še ob slovaških DEZERTERJIH Jura Jakubiskega, bleščeče napravljenem artistskem filmu s politično poanto in najznačilnejšim predstavnikom

filma krutosti.

Cassavetesov dve leti nastajajoči film FACES (Obrazi), ambiciozno, pa šibkejše delo avtorja SENC, v katerem se spogleduje s problematiko ameriškega zakona (tema je vsaj od Virginije Woolf v Ameriki zelo popularna), pa kljub nekonvencionalnemu prijemu kakor da na ta festival ne bi sodil. Nagrada glavnemu igralcu Johnu Marleyu je sploh najbolj sporna od dodeljenih nagrad in očitno nekakšno dejanje iz zadrege.

Lapoujade je s svojim modernim SOKRATOM načel problem koruptnosti sodobnega intelektualca, tudi tistega, ki bi hotel živeti res samo za resnico. Njegov stari profesor se odreče vsemu in gre kot nekoč Sokrat učiti na ulico; uničijo ga tako, da ga napravijo »slavnega«. Nanj navale novinarji in TV in mu skušajo iztisniti gesla namesto misli. Film je globok in pust.

Odlična sta bila tokrat oba Nemca. Rudolf Noelte je z GRADOM (Das Schloss), po Kafki, prinesel na eni strani pravo klasično interpretacijo Kafke, strogo, brez koketerije, pa domišljeno in dognano; bila pa ni kar nič po volji italijanskemu in francoskemu temperamentu kritikov. Z izbiro Maximiliana Schella za glavnega igralca pa je dal Noelte filmu še en akcent, s katerim se živo vključuje v letošnji »intelektualni« film, ki mu gre predvsem za

življensko vizijo posameznika in njeno neuresničljivost v sodobni družbi.

Prav tega problema se je lotil tudi Alexander Kluge v svojih ARTISTIH POD CIRKUŠKO KUPOLO: ZBEGANIH (Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos), le da je njegova junakinja v nasprotju z Noeltejevim junakom aktivna. »Vizijo« ima, vizijo cirkusa, umetnosti, življenja. Kakorkoli jo skuša uresničiti, naleti zmerom na trdoto življenjske stvarnosti — ki je, predvsem, ljudje v družbi, organizirani po načelu storilnosti in uspeha, se svobodne »vizije« ne morejo uveljaviti. Leni Peikert je zbegana in mi z njo; a Leni poskuša zmerom znova.

In to poskušanje zmerom znova je vodilni motiv tudi Brookove lepljenke o Vietnamu LAŽI MI! Njegova skupinica mladih Londončanov skuša z vsemi razpoložljivimi sredstvi storiti kaj za Vietnam, samo da se spet in spet prepriča, kako ničnen je individualni napor v samozadovoljni družbi »uspeha«, ki bi sicer hotela biti »humana«, pa noče žrtvovati za to niti kanček svojih prednosti.

Beneški festival, organiziran v letu zmede in negotovosti, je ostro odmeval ta zapleteni položaj. Če nam ne s posameznim filmom ne s celoto ni prinesel odgovora, kaj zdaj?, tega ni kriv festival.

KRANJCI

Zahodnoevropska filmska misel je doživela v tekočem letu izjemno ustvarjalno krizo, za katero so stali in še vedno stojе številni nesporazumi med kulturo in politiko med osvobajanjem miselno osveščenih ustvarjalcev in med politično diktaturo številnih filmskih (producenti, trusti) in nefilmskih činiteljev. Nesporazum je globlji, kot nam ga predstavlja prvi videz nedokončanih filmskih manifestacij v Franciji in Italiji, spopad traja že vrsto let in je prvič prišel do delne uveljavitve na letošnjem mednarodnem filmskem festivalu v Oberhausnu. To je bil odkrit spopad mladih ustvarjalcev hamburške filmske šole — pridružili so se jim tudi drugi nemški režiserji — zoper jalovost velikonemške komercialne kinematografije, kjer filmu vlada denar, ne pa angažiran mislec. Bili pa so sami jalovi, njihov filmski protest v smislu »onaniranja« se je končal sicer učinkovito simbolično, toda otroka, ki bi pomenil revolucionarni preobrat v stanju zahodnonemške filmske industrije, ni prinesel.

Cannes je bil druga večja in dokončna arena, v kateri je spor med producenti in ustvarjalci doživel oster dialog, ki se je končal s prekinitvijo festivala. V ozadju so stali nemiri v francoski prestolnici in afera v pariški kinoteki.

Michael Cournot, doslej neznan filmski ustvarjalec, zato pa jezni mladenič pariške filmske kritike, je pognal mehanizem odstranjevanja festivalov v Cannesu v pogon. Umrl je zanimiv mednarodni filmski festivali v Pesaru, ki se je uveljavil predvsem s selekcijo avtorskih, debitantskih filmov, spodkopan je tudi festival v Locarnu.

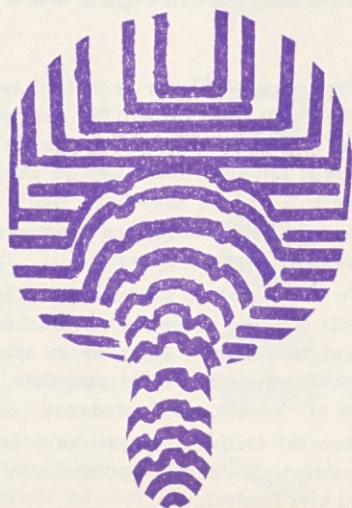
Drugi najstarejši mednarodni filmski festival v Evropi — Locarno — je gostil Michaela Cousnota pa tudi Jeana Luca Godarda, ki sta skupaj s študenti onemogočila podelitev nagrad in spremenila zadnji slovesni del festivala v neprijeten finale, čeprav se nista pojavila na odru in nista sodelovala v dialogu s festivalsko direkcijo.

Festival kot institucija za soočenje, selekcijo in nagrajevanje filmskih dosežkov je doživel poraz. Ta je večstranski, čeprav je to večstranost težko definirati, ker so »festivalске kuhinje« najčešče neprebavljive za še tako zdrave želodce. Vsekakor pa je treba priznati, da je tudi Enaindvajseti mednarodni filmski festival v Locarnu doživel zlom hrbtnice. In šele zdaj, ko se je zadnji festivalski dan zvil v histeričnem krču, smo se ovedli, kaj je pomenil v minulih letih, kaj vse je uveljavil in koga dvignil iz anonimnosti.

Dovolj bo, če omenimo, da so bili v Locarnu 1946. leta predvajani takšni filmi, kot je na primer film Roberta Rossellinija RIM, ODPRTO MESTO, M. S. Eisensteina IVAN GROZNI in film Helmuta Kántnerja POSLEDNJI MOST (posnet pri nas). Leta 1948 je Evropa tukaj videla film Geze Radványija NEKJE V EVROPI, medtem ko je Vittorio de Sica prejel za film TATOVI KOLES posebno nagrado. Tu se je deset let kasneje uveljavil Claude Chabrol s filmom LEPI SERGE, leta 1965 pa je prejel Grand Prix češki režiser Miloš

■ festivali ■ festivali ■ festivali

LOCARNO
 68 89
 LOCARNO



Forman za svoj prvi igrani film ČRNI PETER. Jugoslovani smo sodelovali na festivalu v Locarnu petkrat. Leta 1959 se je predstavil Tomo Janić s filmom ČRNI BISERI, leta 1962 režiser Jovan Živanović s ČUDNIM DEKLETOM, potlej pa dvakrat Puriša Đorđević; 1966. s filmom DEKLE, lani pa s filmom SEN. Letos je zunaj konkurence — zaradi nesporazuma med Bosna filmom, Jugoslavijo filmom in festivalsko direkcijo — prišel v Locarno avtor Bata Čengić s svojim prvim MALI VOJAKI.

Poleg teh in takšnih avtorskih filmov, ki so prejeli v Locarnu priznanja, pa so bile vsako leto pripravljene retrospektive takšnih ustvarjalcev, kot so Pabst, Trnka, Murnau, Munk, John Ford, King Vidor, Jean Vigo, Georges Méliès, Bunuel. Letos je bila retrospektiva indijskega režiserja S. Raya.

Enaindvajseti mednarodni filmski festival v Locarnu je predstavil kinematografije osemnajstih dežel, med katerimi so bile zastopane tudi Brazilija, Gana, Japonska, Grčija, Mehika, Tunizija in mi; Italijani so predstavili celo pet filmov, Francozi pa dva. Predvsem prvi so z vsemi petimi filmi, deli mladih debitantov, med katerimi je talentiran samo S. Sampieri (HVALA, TETA!), pokazali razkroj intelektualne misli v kapitalističnem svetu, ki se rešuje iz natrpanosti lastnih problemov s seksom in nasiljem, s stripom pa si izmišlja novo govorico moderne alienacije, medtem ko je zanje science-fiction edina mogoča in sprejemljiva realnost. Toda režiser S. Spina v svojem FANTABULOSU tudi tej tezi ne verjame, saj so ljudje v njegovem filmu prav tako zlobni in nagnjeni k nezmognosti dojemanja sveta kot vsi, ki živimo na našem planetu. Film je najbliže Hladnikovemu SONČNEMU KRIKU, čeprav je po režijski iznajdljivosti slabši od njega. Tisto, kar je bilo vznemirljivo na festivalu, je bilo v znamenju risanih upodobitev sveta ali pa dokumentarnih zapisov. Presenečenje je bil debitantski film angleškega režiserja G. Dunninga THE YELLOW SUBMARINE. Že sam naslov nam pove, da gre za eno najbolj priljubljenih in znanih popevk Beatlesov, da je torej to film o beat ansamblu, o katerem je bilo že tudi pri nas napisanega več, kot zmore ta hip objaviti EKRAN. Režiser se ni držal rdeče niti, ki bi povezovala avtobiografske podatke Beatlesov z vsem, kar njihove oboževalci o njih vedo: štirje glasbeniki so na platnu postali apokaliptični jezdec v svetu, kjer ne živijo samo ljudje, marveč ljudem podobna bitja. Toda tudi med njimi so nasprotja, boji za obstoj, prestiž in vlado: vojna ima tudi tu svoje zakonitosti in posledice, popartistična, hippijevska razgibanost kadrov pa nam ne predstavlja iluzije drugega sveta, marveč vzorec bodisi Kafkovega ali Wellesovega. Toda tudi ta vznemirljiva, domišljijsko precizna podoba »novega« sveta ni nič več razdražljiva: realnost, v kateri živimo, je grozljivejša.

Vse drugo, kar je bilo v rednem sporedu, ni bilo zanimivo niti kot prva miselna podoba začetnikov, kaj šele kot soočenje z nekakšnimi nacionalnimi filmi. Zato pa smo zunaj festivala videli najnovejši film François Truffauta UKRADENI POLJUBI. Po 400 UDARCIH je to zopet film, v katerem je Truffaut ponovno razkošno mlad, senzibilno inteligenčen in poetično uravnovešen. Tu je znova pariška ulica, Jean Pierre Léaud pa mnogo bolj sentimentalni kot kdajkoli prej. Režiser se je po filozofsko hladnem filmu, kot je na primer FAHRENHEIT 451, ali pa po filmih NE STRELJAJTE NA PIANISTA in NEVESTA V ČRNEM lotil stvaritve, ki je za razliko od drugih francoskih filmov zadnjega časa polna učinkovite lepote in akcije, duhovitosti in šarma. Vse v filmu je narejeno v obratih, kakršne smo zadnji čas občutno pogrešali, saj je glavni junak včasih na ravni Busterja Keatona, s tem pa je najbrž najbolj precizno povedano za kakšen film gre. Zunaj konkurence je bil na sporedu še film mladega francoskega kritika Michela Cournota LES GAULOISES BLEUES. Ob tem filmu se je že od vsega začetka vnela razprava »za« in »proti«, in film je res tak, da se gledalec težko opredeli. To je film brez PRAVIL, ker ni narejen po nobenih pravilih klasične režije, pa tudi ne zoper ta pravila v moderni režiji. V njem je najti vse, kar smo videli že pri Resnaisu (flash-back), kar nam je predstavil Godardov časnikarski stil pa znanje Truffauta in nekritičnost Griffitha, drzno režijo Vere Chytilove in njenih MARJETIC. To je film o sedemletnem Ivanu in o tridesetletnem Ivanu, biografija obeh je izpisana z levo roko, da ne bi nikogar prizadela. Tu se svet pastelnih barv meša z nelogičnimi prizori in alegorija je, kadar barve postanejo perspektive, v katere ljudje izginjajo ali iz njih prihajajo. Film, ki pri prvem ogledu ne pomeni nič, pa vendar ostane v podzavesti kot sinteza vsega, kar smo v zadnjem času videli dobrega.

Na koncu so bili celo izbrani filmi, ki naj bi prejeli nagrade. Italijanski režiser Mauricio Ponzio za film VIZIONARIJ, madžarka Judit Elet za film ČLOVEK BO VEDNO ŽIVEL, sovjetski režiser Boris Jašin za film JESENSKE SVATBE, brazilski režiser Fernando Campos za film POTOVANJE, med kratkimi filmi je dobil nagrado Ante Zaninović za risanko O LUKNJAH IN ČEPIH.

mannheim
68 **89**
ma

Vsako leto se ob filmskem festivalu v Mannheimu srečajo evropski filmski pedagogi. To ni slučaj. Ob filmih, ki so pravkar nastali, ki so odraz kinematografije tega trenutka, tudi pedagog najlažje najde svoje mesto v tem filmskem svetu, obogati samega sebe, se vključi v življenje zunaj svojega področja dela.

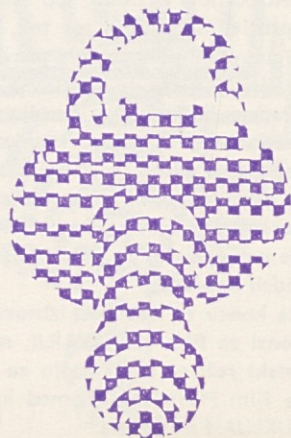
Tema letošnjega posveta: Tradicionalne oblike filmske vzgoje in poskusi nove usmeritve. Narekovala je analizo že opravljenega dela. Bilo je potrebno izluščiti jedro konflikta med starim in novim in morebiti nakazati možnost nove usmeritve. Bilanca storjenega je dokaj slaba. Cilj, ki so si ga mnogi postavili že pred dvajsetimi leti, ni dosežen. Vkljub temu da ima danes filmska vzgoja na razpolago več filmov (16 mm), da so šole in ustanove, ki se ukvarjajo z vzgojo mladih, bolje opremljene z vsemi tehničnimi pripomočki, da je zainteresiranim na voljo tudi že precej številna strokovna literatura, ne moremo govoriti o zadovoljivih uspehih. Tudi ni mogoče najti nekega določenega modela filmske vzgoje.

Filmska vzgoja je skoraj povsod išoč in tipajoč reagent na vsakodnevno življenje. Mnogi žična komunikacijska sredstva so danes njegova podoba. Z njimi vred vsrkava mladi človek tudi neki nov svet. Doživlja ga sprejemu primerno. Obstaja neki nov način nizanja misli, nastaja neka nova občutljivost.

festivali festivali festivali festivali festivali

Mirjana Borčič

68 **K** **89**



Ne poučevati Temveč odkrivati

Prav zaradi tega se pedagog znajde sredi dogajanj. Njegove metode dela narekuje trenutna situacija. Zatorej težko govorimo o določenih metodah, o tradicionalnih modelih. Mogoče je to aktualno le v trenutku, ko pedagogov način mišljenja postane tuj načinu mišljenja mladega človeka in se ta zateče k poučevanju o filmu. Načina mišljenja mladega človeka danes ne oblikuje več le literatura temveč z njo vred tudi film, radio, televizija, popevkarstvo in reklame. Pedagogov, imenujmo ga tradicionalni, način mišljenja in nepripravljenost, da bi razumel govorico mladih, odpira prepad med njim na eni strani in na drugi strani med filmom, ki nastaja iz te nove miselnosti ter mladimi ljudmi, ki ne poznajo zavor, katere nosi v sebi starejša generacija. Doživljanja sveta starejše generacije ni v tolikšni meri oblikoval audiovizualni svet, kot ga le-ta oblikuje danes. Takšen pedagog bo nehote izgubil tla pod nogami, zatekel se bo v suhoparne analize filmskih del, v nizanje podatkov o filmu ali moraliziranje ob filmu.

Film pa je podoba našega sveta, problemov, ki jih vidimo ali pa tudi ne. Govori nam z govorico našega časa. Je del življenja samega. Je informacija, ki človeka sili, da izkristalizira svoj odnos do problemov okoli sebe. In če želimo vzgojiti človeka, ki bo znal zrelo in samostojno presojati o vsem, kar mu življenje prinaša in kar mu bo še prineslo, potem nam bo film poleg literature brez dvoma najdragocenejše pomagalo pri našem delu. Film, ki ga želimo izkoristiti pri oblikovanju popolnejše osebnosti, katera živo reagira ne le na film, temveč na vse okoli sebe, pa zahteva posebno obravnavo. Klasična oblika poučevanja, ko je predavatelj ex catedra razlagal umetniške in moralne vrednote nekega dela in so jih morali učenci kot nepobitno resnico tudi sprejemati, ne more več obstati v trenutku, ko postavljamo film kot umetnino v situacijo, da mobilizira ves naš čustveni in miselni svet. Svet, ki ne bo podrejen predpisanim normam, temveč se bo oblikoval preko iskanja določenih estetskih, etičnih in moralnih vrednot posameznika kot dela neke skupnosti.

Ta skupnost pa so — če govorimo o pogovoru o filmu — vsi udeleženci pogovora. Učenci in vzgojitelj. V tem trenutku vzgojitelj ni več tisti, ki deli recepte za življenje, temveč tisti, ki skupaj s svojimi učenci odkriva film in svet, v katerem živimo. Razgovor o filmu postane zbir informacij, ki jih je posameznik sposoben posredovati kot rezultat svojega filmskega doživetja. Seveda bodo pri tem vzgojiteljeve — če le-ta živi bogato in polno življenje — popolnejše, zrelejše. Z njimi ne bo prepričeval svojega učenca. Soočil ga bo s problemi le nekoliko drugače, kot pa je on sam sposoben razmišljati o njih. Navadil ga bo na prepotrebno reagiranje na estetske pa tudi sociološke komponente filmskega dela. Navadil ga bo tudi razmišljati. S tem bo opravljena tudi njegova vzgojiteljska naloga. Pri takšnem delu se bo oblikovala osebnost, ki bo sposobna ne le prisluhniti umetniškemu delu, temveč izkušnje, pridobljene ob doživljanju umetniškega dela, tudi prenesti v vsakodnevno življenje.

Na osnovi vsega tega je težko govoriti o neki novi usmeritvi filmske vzgoje. Še težje je določati neke nove oblike dela. Mogoče je važno le to, da je potrebno iskati vedno nove in nove oblike filmske vzgoje, ki bodo filmskemu vzgojitelju onemogočile, da bi postal učitelj filma. Čeprav bi bila mogoče to lažja rešitev, bi s seboj prinašala tudi manjšo odgovornost.



krānj
68 89
njp

■ festivali ■ festivali ■

ilji zastavljen

A oddaljen

Stanka Godnič

Festivalov, namenjenih pregledu in uveljavitvi športnih filmov, dandanes ni tako malo, da bi se bilo lahko uveljaviti v številni in močni konkurenci. Pa vendar se utegne kranjskemu mednarodnemu festivalu to posrečiti. Kajti mednarodni festival športnih in turističnih filmov v Kranju povezuje, kot pove že njegovo ime, dvoje naravnost množičnih interesnih področij sodobnega človeka in njuna tematika je tako na široko razvejana, da je resnično vabljava za filmskega ustvarjalca. V privlačnosti tematike prednjači seveda šport s svojo nenehno in dramatično dinamiko, ki jo sodobna filmska tehnika lahko zaznava in posreduje z učinkovitostjo in neposrednostjo, kakršne druga posredovalna sredstva ne zmorejo. Odpira se ji široko žanrsko področje od dokumentarca do kolaža, od vzgojnega in poučnega do igranega filma, od preproste novičarske ali kronistične podrejenosti snovi do njene suverene filmske eksperimentalne presnove. Za turistični film pa kaže, da se še ni zavedel vseh svojih možnosti, da še vedno preveč tiči v utesnjenih povojih razgledničarskega reklamiranja, priporočanja hotelskih uslug in prosvetlensko vzpodbudne hvalnice naravnim lepotam. Toda turistični film lahko seže mnogo širše, do meja kulturnega, etnografskega in folklornega filma, predvsem pa mnogo globlje od informiranja in priporočanja v finejše tkivo kratkega igranega filma, eksperimentiranja, lahkotnega filmskega fantaziranja.

Vse to ni le teoretično razmišljanje; na vse te izrabljene in v še večji meri neizrabljene možnosti je opozoril program drugega kranjskega festivala. V možnostih, ki jih je dajal okvir prijav in repertoarnega izbora, pa so se tudi že pokazali vabljivi, a zaenkrat daljni programski cilji, v skici se je izrisal idealni programski profil kranjske filmske prireditve. Če se ji ga bo posrečilo izoblikovati, bo postala zares vabljava in popularna filmska manifestacija.

Gre za to, da bi Kranj ne predstavljal športnih in turističnih filmov na ločenih tirih, temveč da bi v sodobni filmski proizvodnji našel dela, ki bi obe področji povezovala v vsebinsko celoto. Tako bi film postal dokumentarno pričevanje in umetniška misel o enem najbolj aktualnih socioloških pojavov in nujnosti sodobne družbe, o njenih rekreacijskih možnostih in potrebah. Šport in turizem sta v današnjih oblikah rekreacije zapisana z velikimi črkami.

Zanimivo je bilo v Kranju gledati, kako so se tako športni kot turistični filmi vsak s svoje strani približevali temu združitvenemu cilju, ne da bi ga dosegli v idealni podobni. Tako je na primer odlični nizozemski film *Vse ali nekaj* Ada Krechtinga na domiseln, nevsiljivo vzgojen način predstavil kot možnost rekreacije šport, ne da bi vsaj bežno mislil tudi na turizem ali vsaj na izletništvo. Skoraj ves kanadski program se je bližal misli športno-turistične rekreacije tako z lepim, nagrajenim Letenjem, ki je mimo poetičnega zapisa tihega poleta jadralnega letala opevalo tudi doživetje pokrajinskih lepote s ptičje perspektive, kot z dokumentarnim kolažem *Zmoči se*, ki je zajel vse oblike vodnih športov na vseh nivojih od otroške igre in razvedrila odraslih do vrhunskih športnih dosežkov, predvsem pa s filmom *Chuckwagon*, ki se mu je posrečilo spraviti šport in turizem pod skupno iztočnico, le da ni šlo v njem niti za pravi šport, temveč za v športno tekmovalstvo spreminjeno konjeniško tradicijo prvih kanadskih naseljencev, niti za pravi turizem, temveč za obisk nacionalne športne atrakcije.

Lahko bi se sklicevali še na druge primere, recimo na avstrijske, sicer nerodne in preveč reklamske turistične filme, ki pa so poudarjali možnosti poletnega planinstva ali zimskega smučanja v alpski pokrajini, pa češkoslovaški film, ki je združil prikaz turističnih zanimivosti bodisi z avtomobilskim rallyjem ali s konjeniškim športom, predvsem pa finski film *Gospod Adam gre na Finsko*, v katerem je režiser Eino Ruutsalo daleč presegel turistične šablone s krokiem igrane komedije, popestrene z elementi risane filma, žal pa v njem s športno rekreacijske strani upošteval le najbolj konvencionalno možnost — ribolov.

Skratka, marsikateri film v kranjskem programu je dokazal, da cilj, ki si ga je s svojim imenom zastavila prireditelj, ni nedosegljiv, temveč da je, nasprotno, zelo mikaven.

V ostalem kaže predvsem poudariti, da so si prireditelji kranjskega festivala zagotovili zares vse najboljše in najbolj pomembno, kar je zadnji dve leti nastalo na področju športnega in turističnega filma. Le iz Italije odziv ni bil tak, da bi potrdil to ugotovitev, tu pa gre verjetno za konkurenčno zadržanost, saj ima Italija v Cortini svoj športni filmski festival. Dokaz za to trditev pa je, mimogrede, prvo programsko obvestilo izbirčnega Oberhausna, ki svojemu slavnemu festivalu kratkih filmov letos v decembru pridružuje prvi festival televizijskih in dokumentarnih filmov o športu, in so v njem naštetja mnoga dela, predstavljena že v Kranju. Dokaz za to so navsezadnje imena, kakršna so Dominique Delouche, Albert Lamorisse, Jacques Ertaud in Louis Malle, Claude Lelouch, Bert Haanstra, z naše strani Krešo Golik in Mića Milošević, pa manj znani, a mojstrski vzhodni režiserji František Papoušek (ČSSR), Sergiusz Sprudin in Janusz Kidawa (Poljska), Erwin Szelker in Marius Oniceanu (Romunija).

Dominique Delouche je na primer predstavil izvrsten filmski eksperiment, v katerega je sicer nekoliko preveč stilizirano in hladno, a domala virtuosno zajel lepoto moštvene športne igre, košarke. Albert Lamorisse je izpolnil željo vseh, ki so si želeli videti nešablonski turistični film brez železniške postaje, hotelske recepcije, bara z ljubkim dekletom, brhke kopalke na vodnih smučeh in podobne turistične reklamne šare, ko je z mehкими pokreti kamere ujel zračno vožnjo nad najlepšim francoskim parkom, Versaillesom. (Mimogrede in malo otožno povejmo, da je film le del iz barvne serije Francija, gledana iz zraka, ki jo je za svoje gledalce posnela francoska televizija. Kako daleč smo še mi od takšnih programskih zamisli in možnosti!). Ertaud in Malle sta duhovito in zresnjeno, predvsem pa zelo avtentično in razpoložensko polnozveneče prikazala Tour de France z njenih sončnih in senčnih plati. Lelouch je mojstrsko ulovil utrip in duh grenobelskih olimpijskih iger, ne da bi se bal velikega konkurenta, Ichikawe in njegovega Tokia. Haanstra je zunaj konkurence, prav tako kot tudi Lelouch, prikazal poetičen, klasično lep dokumentarec o ljudeh, ki žive ob vodi in od vode. Papoušek je z Gladiatori oblikoval nenavadno gibčen, domiseln in kritičen dokumentarni kolaž o modernem gladiatorstvu v vrhunskem športu. Sploh so poljski, romunski pa tudi sovjetski filmi pokazali visoko raven predvsem v športnem žanru. Nič manj razveseljiv, čeprav zaenkrat kvalitativno še skromen je bil delež, ki so ga Kranju prispevale države v razvoju in z njim pokazale, da doživljajo prve filmske pomladanske slutnje — Irak, Singapur, Sirija, Tunizija, Izrael in druge.

kranj 17 - 22 september 1968



II mednarodni festival
športnih in
turističnih
filmov

INFORMATIVNI BILTEN

press information press information press information press information press informa

3



SODELUJOČEDRŽAVE
AVSTRALIJABELGIJ
AČEŠKOSLOVAŠKARE
PUBLIKADEMOKRATSKA
REPUBLIKANEMČIJA
FINSKAFRANCIJAIN
DIJAIIZRAELIRAKJA
PONSKAJUGOSLAVIJ
AKANADAKUBAMADŽA
RSKAMALEZIJAMEHI
KANIGERIJANIZOZE
MSKAPOLJSKAROMUN
IJASINGAPURSIRIJ
ASOVJETSKAZVEZAT
UNIZIJAVELIKABRI
TANIJAZDRUŽENEDR
ŽAVEAMERIKEZVEZN
AREPUBLIKANEMČIJA

seznamnagrajenihinnenagrajenihfilmov
vsealiničšestkorakovkošočarljivajapo
nskaletenjezimskigejzirgladiatorjidv
ajsetegastoletjapriditevirakcerropelad
osingapurmestolevovpalačasanjsmučanj
evavstrijialaincalmatjaffapoglediin
zvokitelovadecahmedabadghandijevome
storekreacijafinalekronikastarihrest
mojstrigimnastikeigrajmosepajaring
sprehodmedoblakipesemtračnicchuckkwag
onpesemvodamestokandididiratrinaajstdni
vfarncijisvetovnoprvenstvovgimnasti
kianalizagibanjaturističnaradostzav
tomobdonavipotkuspehutojesočibelaop
ojnostregataviveletoureighteenfoote
rsnjihovsvetpustolovščinanaatlantiku
vsedlupočeškoslovaškirepublikitrijemehi
škibiserizimskišportzapionirjevalče
kizavstrijezmočiseradostišportaodkri
vanjeoblakimisteradamgrenafinskona
talieversaillesvinjeteizgoemeditera
nskeigrevtunisustareslavededovina
rallymontecarlomelodijadrsalkigrajmo



Podpredsednik Izvršnega sveta Skupščine SR Slovenije

tovariš dr. FRANCE HOČEVAR

Vas vabi

na sprejem ob slovesnem zaključku

II. mednarodnega festivala športnih in turističnih filmov

Sprejem bo v nedeljo dne 22. 9. 1968 ob približno 23. uri

v prostorih skupščine občine Kranj



Na ta način se objektivnosti odmaknemo le rahlo zaradi že omenjene manipulacije našega živčnega sistema s tehniko. Kljub malenkostnemu odmiku od realnosti, dogodek na platnu ni več isto kot dogodek sam (stvarnost). Običajno pravimo, da je to film o tem in tem dogodku. Označba ni ravno poseščena. Izraz O KOM in O ČEM namreč eksplicira neko vsebino, medtem ko film te vsebine sploh več ne eksplicira.

manifest
manifest

Film zmore to le s transcendentno manipulacijo svojih izraznih elementov (filmski jezik). Vendar bomo videli, da gre tu za dogovorjeno mistifikacijo, ki dopušča razliko med **TRANSCENDENTNO IZRAŽANIM** in **KONKRETNO IZRAŽENIM**. Pri prvem predvajanju Lumièrovega Prihoda vlaka se npr. ni zgodilo, da bi gledalci razdružili pojavnost (konkretno izra-

FIN KURU KURU KURU.



ženo) in stvarnost (transcendentno izraženo). V dvorani je zavladal preplah.

Vlak KAKO (posnet s kamero iz določenega zornega kota, s to in to hitrostjo, te in te velikosti) se je poistovetil z vlakom KAJ, kot ga pozna izkustvo PRISOTNEGA človeka (prisotnega pri realnem dogodku, ne v kino dvorani).

Izkustvo modernega filma kaže povratek k izhodišču filmskega fenomena iz začetka stoletja. Nekateri avtorji dosežejo poistovetnje konkretno filmske slike (izraženo) in transcendentno izraženega (recimo: Makavejev, Godard, Warchol, Free cinema ...) Dogodek (mise en scene), ki je osnova percepcije filmskega traku, je interes določenega števila na snemanju prisotnih ljudi (filmskih delavcev) ali celo enega samega človeka (režiserja). Dogodek posnet in projiciran na platno pa je interes projektorja, komajda še kinooperaterja.

Aktivni interesi mistificirano »prisotnih« gledalcev so tu za blokirani, oči so postavljene pred dejstvo, sprožen je usodni proces religioznega značaja.

Stališče gledalcev

Star dogovor, da stvari na platnu vendarle eksplicirajo neko vsebino, moramo spremeniti tako, da ubijemo vero v usodne transcendentne procese izražanja vsebine preko pojavnosti stvari na platnu. Ubiti moramo star filmski jezik, ki domišlja pomen medsebojne zveze posameznih dogajanj na principu montaže.

Stališče filma

Poiskati s kamero v dogodku okostje procesov, ki ostanejo, če dogodek kot mistifikacijo realnosti odmislimo (glej shemo spredaj).

Gledalec soustvarja realen dogodek z interesom svoje prisotnosti, gleda pa ga vedno le na robovih realne pojavnosti (področje največje informativnosti). Kamera naj pokrije kanale gledalčevega gledanja, ker je GLEDANJE aktivni interes filmskega gledalca in ne PRISOTNOST, kot pri soustvarjanju realnega dogodka.

Film, gledanje in interes se tako pokrivajo. Pojavnost, ki eksplicira KAKO, se poistoveti z interesom KAJ prisotnih gledalcev. Pokrivata se gledanje in gledano, film in njegova

V-SEBI-NA

relacija
filma
relacija
dogodka
pojavnost (kako)
realno dogajanje
stvar (kaj)
gledanje
prisotnost

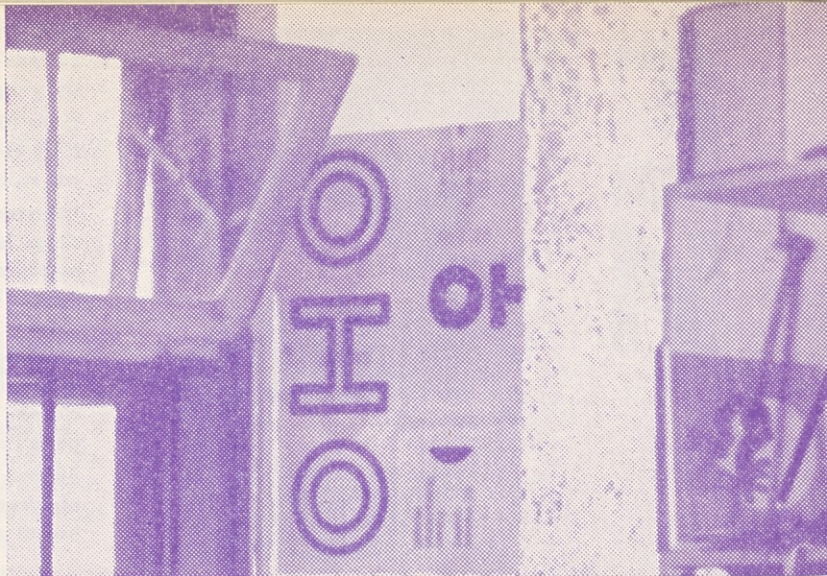
Vladimir Petek

Dvanajsti zvezni festival amater- skega filma Jugosla- vije

Prizori iz filmov
Naška Križnarja

Pančevo
11., 12. in 13.
oktober 1968

festivali i i e l i s a j festi



Letošnji največji pregled amaterskega filma Jugoslavije ni obdržal ravni zveznega festivala, čeprav so gostitelji (Foto-kino klub Pančevo) z dobro organizacijo omogočili prikazovanje v prepolni dvorani Kulturnega centra Pančevo vsem tistim, ki so spremljali to srečanje. Letos se niso prijavili avtorji iz Zagreba, Beograda in Novega Sada, kar priča o zamenjavi generacij v amaterskem filmu. Večina bivših amaterjev dela sedaj profesionalno pri filmu ali televiziji.

Prikazane filme je mogoče razdeliti v tri skupine. AVANTGARDNO smer zastopajo avtorji iz Kino kluba Sarajevo, Kino kluba Janez Puhar iz Kranja in skupina iz Splita.

V DOKUMENTARNEM filmu je prvi Crvelin v Splita, nato Viktor Ačimović (oče bivšega ljubljanskega filmskega amaterja Karpa Ačimovića-Godine), B. Milanović in Hadžidedić. V IGRANEM žanru se pojavlja z največ filmi Foto-kino klub Pančevo in si s tem osvaja nagrado za največ prikazanih filmov. Sledijo mu filmi iz Skopja, kjer je aktivnejše delo na tem področju posledica nedavnega festivala na témo solidarnosti, tako da je večina prikazanih filmov vezana prav na omenjeno snov.

Žirija, ki so jo sestavljali člani Mirza Idrizović, filmski režiser iz Sarajeva, Vladimir Petek, televizijski in filmski snemalec iz Zagreba, Franc Sokič, filmski amater iz Ljubljane in Božo Todorovski, televizijski režiser iz Skopja — je pregledala vse prijavljene filme (63 igranih, 50 dokumentarnih in 43 eksperimentalnih filmov) in uvrstila v uradno konkurenco 36 filmov, ki so bili na festivalu tudi predvajani.

Ker je imel pančevski festival precej spodrseljavev (filmi so bili na nizki tehnični ravni, predvajani so bili že na drugih festivalih, npr. v Pulju in na GEFF v Zagrebu), je možno, da bi se zvezni amaterski festival spremenil v festival festivalov, upoštevajoč pri tem dejstvo, da se tudi sicer vsi filmi prej predvajajo na klubskih, medklubskih in republičkih festivalih, prvonagrajenci s teh srečanj pa se uvrstijo v tekmovanje na zveznem festivalu brez predhodne selekcije. S takšnim postopkom bi se bilo mogoče izogniti morebitnim zameram, da je bila selekcijska komisija ali celo žirija enostranska, da je bila usmerjena samo na določeno zvrst filma ali samo na določen filmski klub. Možna pa je tudi druga varianta: na zveznem festivalu naj bi sodelovali samo tisti filmi, ki pred festivalom niso bili še nikjer javno predvajani (vendar bi ta varianta precej otežila delo selekcijske komisije).

Imena, ki niso na dvanajstem festivalu vpisana v seznam prikazanih filmov, nam dajo slutiti, da se pojavlja nova generacija, ki ima za seboj že nekaj zapaženih filmov, med katerimi so nekateri tudi nagrajeni.

V skupini pri Foto-kino klubu Pančevo je opaziti nekaj avtorjev, med katerimi je najizrazitejši Ivan Rakidžić, ki se nam je predstavil z nekaj filmi, s katerimi je osvojil prvo nagrado za režijo in prvo nagrado za igrani film. Večkrat nagrajeni film POLETJE JE PRIŠLO V STANOVANJE MOJEGA BRATA ČARLIJA je bil tudi to pot najboljši, medtem so ostali novi filmi istega avtorja, ki so posneti na podoben način, v senci zmagovalnega prvenca. KONCERT ZA DVE DAMI IN TRETJA SVETOVNA VOJNA deluje kot skonstruirana stilska igra s manirami Nušičevih junakov v hippie verziji. Tretji film, ki ga je Rakidžić pokazal občinstvu in ki je požel tudi dovolj naklonjenosti, je film ANABELA po Adgarju Allanu Poeju in predstavlja težnjo Foto-kino kluba Pančevo, da bi v realizaciji krajših filmskih oblik združil filmske in gledališke avtorje; ta film je torej posnel eden izmed bodočih profesionalnih ustvarjalcev podobnih filmov.

Ivan Rakidžić, študent Akademije za gledališče, film in TV v Beogradu, skupaj s snemalcem B. Milanovićem predstavlja tandem, katerega filmi ugajajo samo najožjemu krogu, krogu, v katerem je film nastal.

Naslednja skupina avtorjev, ki so bili na festivalu še posebej zapaženi, se zbira v Kino klubu Sarajevo, v katerem je Mirko Komosar posnel film NA PODSTREŠJU NOREGA MIHAJLA. Osnovna karakteristika tega nenavadnega filma je posebna atmosfera in formalna specifičnost z dobro tonsko kuliso (film je resnično sneman na podstrešju in Mihajlo je nor!). Ta film si v kategoriji žanrskega (eksperimentalnega) filma deli drugo nagrado s filmom IZHOD istega avtorja. Osredotočenje na človeka, ki je postal suženj alkoholu, poudarjanje IZHODA z multiplikacijo dviganja od mize s čašo v roki, nemoč in zanesljivo propadanje, vsi ti elementi so zaobjeti z uspešno kreacijo kamere v interjeru. Amir Hadžidedić s filmom OBSOJENI NA SMRT JE POJEDEL JABOLKO, ki ima prvo nagrado za kamero, je prav tako avtor iz Kino kluba Sarajevo. Poleg virtuosne kamere je še posebej poudarjena scenografija: v prazni sobi stoji televizijski aparat (mož pred ekranom je jabolko), ki omogoča primerjanje dveh svetov, zunanjega s pomočjo televizije in notranjega v sobi. Avtor nam kaže statiko in dinamiko s tem, ko slika moža, ki se dolgočasi ob televi-





zijskem programu, čeprav zaslon nudi nove prizore (mož pred ekranom je jabolko). Mož lista po neki pornografski reviji, odide na stranišče in se vrne v sobo z novim jabolkom. Film se konča z »zaustavljeno kretnjo« — mož je pojedel jabolko. Komponente filma dopolnjujejo druga drugo, posnet je pravi avtorski film. Interpret Mirko Komosar sodeluje tudi v drugem Hadžidedićevem filmu **IZABEL** (nagrada Kulturnega centra Pančevo za uspešno realizacijo filma, posnetega po določeni filmski predlogi). Film je stilizacija ljubezenske igre, v kateri zavrtnjeni mladenič napravi samomor.

Posebno festivalsko osvežitev predstavlja program filmov iz Kranja z avtorjem Naškom Križnarjem. Že nekajkrat smo na festivalih srečali skupino **OHO**, ki se med drugim aktivno ukvarja tudi z realizacijo avantgardnih filmov. Križnar se je predstavil z nekaj filmi: **ŠPORTNI TIP** (tretja nagrada v kategoriji žanrskih filmov) in **ŽALIK ŽENA** ter **SRANJE** in **LINES**, ki nista bila selekcionirana. **ŠPORTNI TIP** je vizija življenja ljudi, odetih v hip-pie oblačila. Gledamo mladeniča, ki poskakuje pred nekim zidom (avtor je uporabil grobo izmenjalno animacijo, mladenič se izmenoma pojavlja zdaj oblečen, zdaj gol), v kader pa so montirani deli obleke, ki sestavljajo njegovo garderobo. Križnar nam v nizu vizualnih izmenjavanj kaže tiste impulze današnjega človeka, kjer se ritem (znotraj kadra) jača do takšne mere, ko pojav razgaljenega človeka nič več ne šokira, ampak postaja normalna posledica nekaterih drugih pojavov. V smislu vizualne atrakcije je veliko boljši in izrazitejši film **LINES**, v katerem je mojstrsko rešen večkratni dinamični akcent; gibanje v notranjosti kadra in gibanje kamere (horizontalne linije-letve, poudarjene z vertikalnim gibanjem kamere-človeka v globini kadra) predstavlja prostorsko izredno rešitev globinske mizanscene ob vizualno atraktivnem prvem planu.

ŽALIK ŽENA, film, ki ga je Križnar posnel po scenariju I. G. Plamena, je sestavljen iz večih sekvenc, ki ne združujejo filma, pač pa neko mišljenje. Poskus, da bi se na film prenesla literatura I. G. Plamena, ni povsem uspel, čeprav je realizacija na profesionalni ravni. V prvem, tretjem in četrtem delu se isti čevlj pojavlja na tri različne načine. Najprej leži na dnu potoka, potem je v neki roki in slednjič na nogi. Prvikrat je v zvezi s čevljem — demon, drugič Žalik žena in tretjič — moški, ki ga greje s svojim telesom. Demon, Žalik žena in moški so miselno povezani z zgodbo o Žaliku ženi v postelji. (V tem filmu ponovno prisostvujemo slačenju moškega, čemur smo bili nekajkrat priča na tem festivalu, čeprav se takšni prizori v amaterskem filmu pojavljajo prvikrat.)

Ifigenija Zagoričnik: **GOLE MAJE** (pesem)

Na klinu je visela bunda.
Iz bunde je padel človek.
Dal si je naredit suknjič.
Iz suknjiča je padel Goya.
Dal si je prinesiti čopič.
Nihče mu ga ni hotel prinesiti.
Prinesel si ga je sam.
Naslikal je Golo Majo.

LEPO JE V NAŠI DOMOVINI BITI MLAD avtorja Vojina Kovača je film, sestavljen iz treh kadrov: mladenič pride na obalo reke (počasen tempo), sleče se in ostane gol (statično), skoči v reko in izgine v totalu. Prihod (dinamika ob reki), slačenje (statika ob reki), skok v vodo in zginjanje (seštevek obeh dinamik).

Zlato plaketo za montažo je dobil Aleksandar Stasenko za film **SANGVINE**; paralelna montaža (najenostavnejše sredstvo za dramatizacije v filmu) se pojavlja v nekaj smereh, ki se prepletajo med seboj tako, da skupek vseh dogodkov predstavlja vsebino neke ljubezenske zgodbe, neke idile in nekega spomina na ljubezen. Isti avtor je posnel serijo filmov, v katerem se »resni« pristop k temi javlja na način, ki v amaterskem filmu pomeni že preseženo obliko komuniciranja.

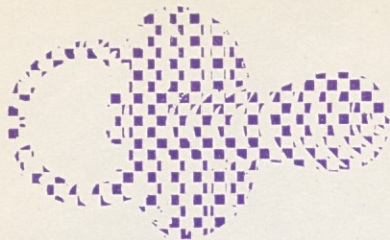
ŽIVLJENJE SE NADALJUJE je tipična sentimentalna zgodba o slepcu, ki kljub svoji invalidnosti opravlja vse posle in popravlja celo radijski aparat.

Stasenko je bil kandidat za »mojstra filma« in je kljub najkrajšemu stažu (komaj dve leti) in majhnemu številu posnetih filmov (samo dva, oba nagrajena) dobil to najvišjo označbo za amaterja. Ta primer dokazuje, kako pomanjkljiv je festivalski pravilnik in kako lahko nehote pride do razvrednotenja najvišjega naziva na področju amaterskega filmskega ustvarjanja.

p 68 89 d



RDEČA REVOLUCIJA, režija Tadej Horvat



Proizvodnja, ki je še donedavna bila znana kot Splitska šola amaterskega filma sicer ne stagnira v kvaliteti, vendar pa je čutiti nekakšno utrujenost ob njihovem filmu 666, ki so ga skupno realizirali vsi avtorji te skupine (Kursar, Nakić, Verzotti, Martinac, Crvelin in Pivčević). Vsak v svojem stilu, v svoji obliki in na svoj osebni način dokazuje možnosti skupnega iskanja v eksperimentalnem filmu. Film je sestavljen iz kratkih filmskih oblik (1 do 2 minuti), ki nam že dajo slutiti izkušnje in želje avtorjev za novimi filmskimi oblikami (dobili so nagrado za skupno eksperimentiranje na filmu).

Ugled splitskih filmskih amaterjev to pot potrjuje film NOVO ŽIVLJENJE Martina Crvelina (kamera Andrija Pivčević), ki je dobil prvo nagrado v kategoriji dokumentarnih filmov. Objekt Crvelinovega snemanja je atmosfera splitske tržnice, kjer se lahko vsakodnevno srečuješ s pijanimi osebami, žrtvami alkohola. Vse se začne tiho in spontano, ulica, ljudje, trg, prodajanje vina... spremljamo nekaj karakterističnih tipov ljudi, ki se opijanjajo, do sebe so neizprosni in sijajno kreirajo vlogo, ki jim jo narekuje alkohol. Od vina omamljeni ljudje se polagoma zibljejo, ziblje se tudi kamera, spremlja jih subjektivno. V tem filmu se je izjemno dobro poistovetilo nekaj komponent: vsebina, realizacija (režija in kamera) in glasba, ki brez uglasjenosti razgaljajo problem, brez igre, neposredno in filmsko čisto.

Med ostalimi dokumentarnimi filmi se posebej odlikuje Viktor Ačimović iz Skopja, ki se nam je prav tako predstavil z nekaj filmi, izmed katerih je dobil film PAMET V GLAVO GOSPÔDE tretjo nagrado med dokumentarnimi filmi. Gledamo življenje ciganov na periferiji Skopja, pojavljajo se človeška bitja, ki predstavljajo atrakcijo v neposredni bližini novega mesta, priče smo dokumentarnemu zapisu življenja, ki bo kaj kmalu izumrlo, nemara jutri, mogoče pa ga že ta hip ni več.

Razen proizvodnje Kino-kluba Pančevo se na festivalu pojavlja veliko število filmov iz Makedonije, ki so tematsko točno določeni; gre namreč za filme, ki so bili posneti za nedavno Srečanje solidarnosti v Skopju. Posebej moramo omeniti nagrajena filma NAJDEN DOM in HOMO HOMINIS, v katerih je občutiti poudarek na človeški solidarnosti. Vendar ti filmi ne predstavljajo karakteristične amaterske proizvodnje igranih filmov, analogno filmom iz Pančeva. Nov pristop k filmu prihaja iz Ljubljane, in sicer v filmu RDEČA REVOLUCIJA. Na posebno igran in stiliziran način nam avtor Tadej Horvat predstavlja parodijo ljubezni na Kitajskem, med posteljo in citati, v skoro avtentičnih scenografskih okvirih; priče smo angažiranemu pristopu k aktualni temi, kar je novost in naravna osvežitev v ustaljenih kvazi igralskih kreacijah pri večini amaterskih igranih filmov. Tadej Horvat iz Kino kluba Ljubljana je dobitnik tretje nagrade za igrani film.

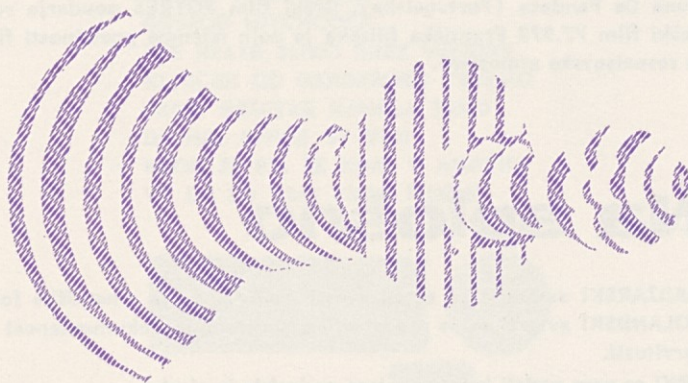
Festival je zaključen, nagrade so podeljene, ne preostane nam nič drugega, kot da se še pogovarjamo o tem ali onem filmu. Žal nam je, da nekaterih filmov sploh nismo mogli videti, ker jih selekcijska komisija ni prepustila v festivalsko dvorano.

V smislu velikanskih sprememb v svetovnem profesionalnem filmu bi bilo treba ob vsem spoštovanju naprednih idej avtorskega filma spremeniti zastarele oblike amaterskih festivalov v naši državi. Večina filmskih avtorjev (ne glede na poklic) si želi svobodnih filmskih festivalov, kjer bi bilo prikazanih več filmov, festivalov, s pomočjo katerih bi bilo mogoče nekatere filme plasirati tudi v druge kulturne centre. Tako bi novi amaterski film vzbudil nove nadarjene amaterje, ki bi na tradicijah in ob izkustvu starejših iskali nove poti v filmski umetnosti. Nemara predstavlja ta poziv neko drugačno gledanje na avtorski amaterski film nasploh, saj izkorišča izkušnje iz profesionalne kinematografije čeprav bi moral biti daleč pred profesionalno kinematografijo, zato ker mu je prizaneseno z raznimi proizvodnimi in avtorskimi problemi. Večina filmov zgublja simpatije gledalcev vprav zavoljo neizkoriščene svobode, ki je sicer dana samo amaterjem. Izzivanje je tukaj, avtorji tudi, počakajmo do prihodnjega festivala, nemara se bo nekaj tega vendar uresničilo.



FILM KOT IZRAZ SOLIDAR- NOSTI

**Ratko
Oznanović**



»Tema na solidarnost« — prvi mednarodni festival amaterskega filma v Skopju julija 68

V množici manifestacij, ki so bile organizirane ob obletnici dneva skopske tragedije 26. julija 1963. leta, je bil organiziran tudi pregled amaterske dejavnosti s filmskega področja. Z amaterskimi stvaritvami so se skopskemu občinstvu predstavili avtorji iz Sovjetske zveze, Češke, Anglije, Holandije, Madžarske, Portugalske, Poljske, Grčije, Romunije in Jugoslavije. Organizatorja festivala, kjer je bilo prikazanih 32 filmov, sta bila Kino zveza Makedonije in Kino klub Kamera 300 iz Skopja. Povsem razumljivo je, da je bila ob takšni festivalski udeležbi tudi žirija mednarodna.

Skopski festival je eden izmed prvih tematskih festivalov v naši državi, in ni brez vzroka med organizatorji izzval dvome o stališčih selektorjev, ki so pojem solidarnosti razumeli v preveč omejenem smislu. Izkazalo se je, da je največ nesporazumov v razlaganju pojmov solidarnost oziroma humanost; vse, kar je solidarno, ni nujno, da je hkrati tudi humano, kajti solidarnost je možna tudi v negativnem smislu besede. V tem smislu se je zgodila krivica madžarskemu filmu ASFALTNi DELAVCI, ki je bil po estetskih kriterijih nedvomno najboljši festivalski film, pa je zavoljo tematskih zahtev degradiran in nagrajen z manjšo nagrado, kot pa bi jo zaslužil. Ko so spoznali ta problem, so člani žirije predlagali, naj bi se bodoči festival odvijal v znamenju teme »človek — humanost — solidarnost«.

**SKOPJE
68 89
SKOPJE**

Filmi posamezno

ASFALNI DELAVCI Atila Szilaga in Pola Valsa je film, ki na neposreden in avtentičen način ter z bleščim filmskim izrazom uveljavlja človekovo delo in kolektivne napore. To je poema o človekovi aktivnosti, izredna sinteza umetniških fotografij, prilagojenih dimenzijam filmskega kadra. Madžarski avtorji so se nam predstavili s čistočo izraza in z virtuoznostjo režije.

VURDEN POMAGA SKOPJU holandskega avtorja Johana Van Hela (prva nagrada) je čisti dokumentarec, ki izpričuje nacionalni kolorit in neposredno solidarnost, kakor tudi specifično vrsto te manifestacije.

ZATEMNITEV Regine Dinviste (SSSR) je film, ki z atraktivno montažo spaja filmski in televizijski material. Ta specifični filmski kolaž je prav tako nagrajen s prvo nagrado zavoljo teme, zanimive simbolike in duhovitih kombinacij posameznih kadrov.

APEL Ljupča Bibilovskega (Jugoslavija) je film srednjih kvalitete z majhnimi tehničnimi spodrsiljaji in z idejo, ki ne uveljavlja avtorjeve invencije.

CIRKUS INTERNACIONALE Viktorja Ačimovića je film starega veterana, ki ima sicer moč, da se izkaže, ne pa, da se tudi dokaže. V svojem solidnem filmskem kolažu ima avtor ambicijo govoriti o velikih dogodkih z ironičnim naglasom in s tem želi poudariti svojo idejo, ki se giblje v okvirih — cirkuška plahta ni nič v primeri s svetovnimi dogodki in senzacijami — naivne nivelacije. **BREZIMNI** Sulejmana Kupusovića je film, ki poskuša z elementi otroških iger izraziti mržnjo zoper voljo in njene posledice. Vančo Hiljadnikov je s svojim filmom **HOMO HOMINIS** — **TENKA RDEČA ČRTA** opozoril na svoj ustvarjalni potencial in se nam predstavil kot eden izmed najzrelejših domačih amaterjev. Hiljadnikov ima izredno sposobnost voditi zgodbo, izbirati odgovarjajoče okolje in poiskati primerne igralske like. Vendar je občutiti poleg nespornega talenta tudi vpliv filmske literature, predvsem Antonionija in Fellinija.

Filma z izrazito poetsko intonacijo sta **LILIJANA** Jozefa Czeska (Poljska) in **MARGARIDA** Nuna De Fandaca (Portugalska). Grški film **POTRES** poudarja realizem in naturalizem. Češki film **77.972** Františka Blizeka je poln izjemne poetičnosti filmskega izraza, čistosti in resnaisovske atmosfere.

Na splošno

MADŽARSKI amaterji so ostali zvesti tradiciji svoje umetniške fotografije.

HOLANDSKI avtorji so se predstavili s smislom za dokumentanost in izražanje nacionalne barvitosti.

GRKI so nam podali lepoto svojega podnebja in glasbe.

ČEHI in **POLJAKI** so nas navdušili s čistostjo in z avtentičnostjo filmskega izraza.

SOVJETI so poudarili širino duha in tehnično izrazno spretnost.

ANGLEŽI niso izpolnili pričakovanja v ustvarjalnem smislu, odločili so se za ničevno pripovedovanje s pomočjo filmskega žurnala.

ROMUNI so v oponašanju modernizma zavili s prave poti.

PORTUGALCI so apelirali na nežnost in humanost.

JUGOSLOVANSKI amaterji so s pomočjo filma govorili zoper vojno in na svojstven način tarnali nad tragedijo.

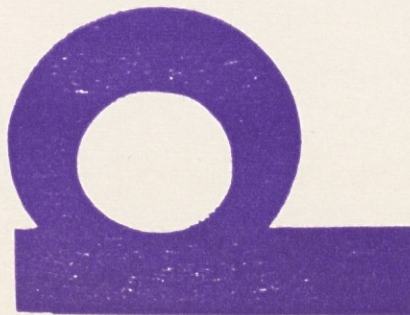
Na splošno

Festival je kot poskus vreden naše pozornosti. Takšne in podobne manifestacije amaterjev iz vseh dežel so velik doprinos k razvoju amaterizma nasploh, še posebej pa filma kot ustvarjalnega medija in sredstva komunikacije med narodi in med filmofili.

Naško Križnar
Naško Križnar

MARNI MARNI MARNI

RUMENA TORBICA GRE NA VLAK
KOVČEK SE PRAZNI PRED
NAŠIMI OČMI
UMOR SE PREMIKA
SEM IN TJA
REVOLVER IMA RUMENE
NABOJE
TREZOR IMA ŠIFRO
GOSPOD JE POZABLJIV
MARNI NI FRIGIDNA
BLAGAJNE NISO VARNE
BOGATAŠKA AMERIKA
MARNI IN NJEN MOŽ
KONJ IN NJEGOVA SMRT
UMOR V KOTU
IZGINI IZ MOJE POSTELJE
NE BOM HRANILA RIB
MATI POZNA MOŠKE
IN KAJ JE RESNICA
GOSPOD HITCHCOCK
KJE IMATE SLIKO BREZ VSEBINE
KLJUČEK OD GARDEROBE VRŽEMO
SKOZI REŠETKE KANALA TAKO
DA NAS NIHČE NE VIDI
KDOR JE BIL ŽE KDAJ V AMERIKI
VE DA SO TAKI FILMI MOŽNI



e k r a n

ž e l i

o d l i č n o

n o v o

l e t o

1 9 6 9

u p r a

6 9 6 l

o t a l

o l o u

o u z i p o

! l a z

69

Creme
PUFF

ERKANOVA 58/59
NASTOVNASTRAN