



*Prvenec Franceta Stiglica "Na svoji zemlji" je star trideset let. Režiserju in vsem njegovim sodelavcem ob tej priliki iskreno čestitamo. Za to fotografijo pa ne želimo, da bi bila le praznični emblemi, ali kakršenkoli odgovor na skrivnosti naše ljubezni do filma. Razen, da dokumentira, slavi in spominja na začetke naše povojne kinematografije, ima fotografija tudi svojo preprosto zgodbo o veri in upanju v naš vedno bolj (tudi kinematografski) jutrišnji dan.*

revija za film in televizijo

vol. 3

volumen je 10 števil

številka 9—10/1978

(letnik XV)

ustanovitelj in izdajatelj

Zveza

kulturnih organizacij

Slovenije

sofinancira

Kulturna skupnost Slovenije

izdajateljski svet

Tone Frelj, Srečko Golob,  
Matjaž Klopčič,  
Vladimir Koch (predsednik),  
Viktor Konjar, Robi Kovšca,  
Anica Cetin-Lapajne,  
Majda Lenič, Milan Lindič,  
Marjan Maher,  
Janez Marinšek,  
Božidar Okorn,  
Jože Osterman, Jurij Poje,  
Miro Polanko,  
Franček Rudolf,  
Sašo Schrott,  
Ančka Korže-Strajner,  
Lenart Šetinc,  
Koni Steinbacher,  
Dušan Voglar, Vili Vuk,  
Boris Tkačik in Jože Žlender

ureja uredniški odbor

Jože Dolmark  
Silvan Furlan  
Viktor Konjar  
(glavni urednik)  
Cveta Stepančič  
(oblikovalka)  
Goran Schmidt  
Sašo Schrott  
(odgovorni urednik)  
Matjaž Zajec  
Mirko Fabčič (lektor)

stalni sodelavci uredniškega odbora

Toni Gomišček  
Brane Kovič  
Igor Vidmar

priprava stavka

Partizanska knjiga, Ljubljana

montaža in tisk

Tiskarna Slovenija, Ljubljana

naslov uredništva in uprave

Ljubljana, Ulica talcev 6,  
telefon: 317—645

stiki s sodelavci in naročniki

ponedeljek, torek, sredo,  
četrtek

od 10. do 12. ure

torek — med uredniško sejo

od 18. do 20. ure

cena številke 15.- din

(za tujino 1.50 S)

letna naročnina 120.- din

(za tujino 15 S)

za študente in dijake 80.- din

žiro račun

50101 — 678 — 49110

devizni račun

50100 — 620 — 107 — 870

nenaročenih rokopisov na vračamo

oproščeno prometnega davka po  
pristojnem sklepu Republiškega  
sekretariata za kulturo  
z dne 16. II. 1974

2	komentar	Soočanja	Matjaž Zajec
3	razmišljanja	Ekran in njegovi bralci	Vladimir Koch
4	intervju z Lenartom	Šetincem, predsednikom FS Viba filma in članom IO Predsedstva RK SZDL Slovenije	Jože Dolmark, Sašo Schrott, Matjaž Zajec
9	Pulj 78	Okupacija v 26 slikah	Zdenko Vrdlovec, Darko Štrajn
14		Bravo Maestro	Bojan Kavčič
16		Vonj poljskega cvetja	Peter Kolšek
18		Pes, ki je imel rad vlake	Sašo Schrott
20		Zadnji podvig diverzanta Oblaka	Toni Gomišček
22	festivali — Kranj 78	Proti stagnaciji z iskanjem novega	Sašo Schrott
24	festivali — Deauville	4. festival ameriškega filma	posebej za Ekran Lorenzo Codelli
28	v razmislek	Možnosti filmske vzgoje v usmerjenem izobraževanju	Jože Volfand
33	teorija	K Adornovi tematizaciji masovne kulture	Darko Štrajn
35		Filmski transparenti	Theodor W. Adorno
38		Prolog k televiziji	Theodor W. Adorno
42		Iz "Minima moralia"	Theodor W. Adorno
44	film na univerzi	Italija	Darko Bratina, Toni Gomišček
46	na naših platnih	Vročica sobotne noči	Toni Gomišček
48		Igra z jabolkom	Zdenko Vrdlovec
49	filmi na TV	Brewster Mc Cloud	Jože Dolmark
50		Rachel, Rachel	Silvan Furlan
51		Ljubljenje	Sašo Schrott
52	akcije	Dnevi danskega filma	Zdenko Vrdlovec
54		Ekranov teden filmov	Z.V., T.G., J.D., S.F.
57	festivali — Nancy	Samonikla in odprta skušnja	posebej za Ekran Michel Remy
60	in memoriam	Leopoldo Torre Nilsson	J.D.
61		Roman Karmen	S.F.
62	INDOK	Režiserji/knjižne monografije in monografski prikazi v periodiki	Jože Dolmark Silvan Furlan
		Jugoslovanski filmski nakupi 1978 in 1979	Viktor Konjar

V pričujoči številki gotovo velja opozoriti na pogovor z LENARTOM ŠETINCEM, predsednikom Filmskega sveta Viba filma, ki govori o nekaterih bistvenih vprašanjih in problemih edinega slovenskega filmskega producenta, v uredniškem komentarju pa skušamo opozoriti na nekatere dileme, ki se pojavljajo v zvezi z urejanjem naše revije.

Med filmi, prikazanimi na letošnjem Festivalu jugoslovanskega filma v Pulju, podrobneje predstavljamo dela: Okupacija v 26 slikah, L. ZAFRANOVIČA; Bravo maestro, R. GRLIČA; Pes, ki je imel rad vlake, G. PASKALJEVIČA; Vonj poljskega cvetja, S. KARANOVIČA; in Poslednji podvig diverzanta Oblaka, V. MIMICE; medtem ko bomo o filmu Praznovanje pomladi F. ŠTIGLICA podrobneje pisali v naslednji številki. Med festivalskimi dogodki pišemo še o festivalu športnega in turističnega filma v Kranju ter o vsakoletni predstavitvi ameriškega filma v francoskem Deauvillu.

Prevode tekstov, v katerih govori o vprašanih filma, televizije in množične kulture sploh, THEODORJA W. ADORNA, objavljamo z željo vsaj deloma zapolniti vrzel na področju marksistične estetske misli; uvod v tekste je pripravil DARKO ŠTRAJN. V ciklusu "Film na univerzi" predstavljamo to pot Italijo, prispevek pa je delo našega zamejskega rojaka DARKA BRATINE.

Ker gre za zadnjo številko letnika smo, kot prejšnja leta, pripravili nekoliko obsežnejšo prilogo, delovno imenovano INDOK, kjer predstavljamo bibliografijo nekaterih monografskih študij in člankov o skoraj 300 pomembnejših filmskih režiserjih, ki naj bi bila v prid predvsem tistim, ki se želijo načrtno in študiozno ukvarjati s proučevanjem filma. Tistim pa, ki krojijo naš dnevni kinematografski spored, je namenjen pregled filmov, ki jih ponujajo naši distributerji.

Uredništvo

A special feature of this issue of EKRAN is the interview with LENART ŠETINC, the Chairman of the Film Council of Viba Film, on some of the vital problems facing the only Slovenian film producers, while in the editorial commentary we try to draw attention to some of the dilemmas we face when editing our review.

Our surveys of films shown at this year's Festival of Yugoslav Films in Pula this time include details of: "Occupation in 26 Pictures" by L. ZAFRANOVIČ, "Bravo Maestro" by R. GRLIČ, "The Dog that Loved Trains" by G. PASKALJEVIČ, "The Scent of Wild Flowers" by S. KARANOVIČ and "The Last Mission of 'Cloud' the Saboteur" by V. MIMICA. In the next issue we will be giving a more detailed presentation of "The Return of Spring" by F. ŠTIGLIC. Festival events include an item on the Festival of Sport and Tourist Films in Kranj and on the annual presentation of American films in Deauville in France.

We are also publishing translations of texts by THEODOR W. ADORNO on films, television and mass culture in general, in the hope of being able to at least partially fill a gap in the area of Marxist aesthetic thought; the introduction to the texts was prepared by DARKO ŠTRAJN. The series "Film at the University" this time reviews the situation in Italy — the contribution is the work of our fellow Slovenian from across the border, DARKO BRATINA.

Because this is the last issue of the year we have, as in previous years, prepared a rather more comprehensive supplement, which we call INDOK, in which we present a bibliography of monographs and articles about almost 300 relatively important film directors which should be of particular help to those who wish to study film art more seriously. And for those who draw up our daily cinema programmes there is a review of the films offered by our distributors.

The Editors

komentar

# Soočanja

Zadnja številka EKRANA za leto 78 nekako zaokroža petnajstletno izhajanje revije, ki je v obdobju svojega izhajanja doživljala vzpone in padce, svoje krizne trenutke in čas velike afirmacije pisane besede o filmu, ki je bila objavljena na straneh slovenske (in tudi jugoslovanske) revije. Revija se je obnašala nekako tako, kot se je obnašal domači film. Bila je pač njegov odraz, ker drugače tudi ni moglo biti. Na podoben način se je namreč srečevala s finančnimi težavami, pa z organizacijskimi neurejenostmi, z ustvarjalnimi krizami slovenskih in jugoslovanskih avtorjev, ki pišejo o filmu, včasih je bila revija deležna polne družbene podpore in včasih je ostajala nekako v ozadju družbenega interesa za pisano besedo o filmu.

Pravilno je, da se jubileju odmerjen uvod prevesi v naš delovni trenutek, v tisto aktualno, s katerim se v uredništvu, pa tudi izven njega, že nekaj časa spoprijemamo in se bomo še spopadali. Zapisati je treba, da smo se Ekranovega jubileja v uredništvu spomnili slučajno in mimogrede. Spomnili smo se, ko smo tehtali in preverjali zadnje tri letnike Ekranu, ki smo jih imeli na skrbi. Ugotovili smo, da smo dosegli kontinuiteto in sorazmerno rednost izhajanja revije, da smo v njej objavili vrsto temeljnih prispevkov domačih in tujih piscev, da smo zapolnjevali vrzeli na področjih filmske in televizijske teorije, da smo pričeli bolj smotno obravnavati mejne medije, da smo, konec koncev, marsikdaj upravičeno vzemirili predvsem filmske duhove in da smo vseskozi vztrajali pri svojih vsebinskih, konceptualnih in idejnih izhodiščih.

V nadaljevanju bo tekla beseda predvsem o slednjem, da bi se izognili nepotrebnim nesporazumom in odvečnemu besedovanju o konceptu in funkciji, o nalogah in zadolžitvah, o Ekranu v slovenskem prostoru pisane besede o filmu.

Verjetno moramo najprej opredeliti, kaj in kakšen ta prostor pisane besede o filmu sploh je in katere naloge sodijo vanj. Ob dnevnih časopisih imamo še vrsto tednikov, osrednjo in lokalne radijske postaje, ljubljanske televizijske programe in seveda tedensko revijo Stop, ki objavlja predvsem vsebino s področja radia, televizije, glasbe in filma. Ob teh sredstvih množičnega obveščanja izhaja občasno nekaj specializiranih filmskih publikacij, v katerih se tudi občasno pojavljajo teksti o filmu in televiziji. Ko smo tako v grobem zapisali slovensko dnevno, tedensko in mesečno informiranje, ki seže v marsikateri izmed oblik od domača vsakega Slovenca, in postavimo tej množici krožečih informacij ob rob Ekran s 1700 izvodi naklade, potem nam postane takoj jasno, kako majhna je v primerjavi z drugimi mediji možnost Ekranovega vplivanja. Ekran lahko torej vpliva edinole na revijalen način in njegova moč je v njegovi strokovnosti, v pretehtanosti in tehtnosti tekstov, le v tem primeru lahko sega prek okvirov svoje naklade.

Z žurnalističnega zornega kota gre v prvi vrsti za problem nelizvršene delitve dela med mediji. Gotovo je, da se mora pričeti prva kakovostna informacija in filmska vzgoja v medijih, ki so namenjeni otrokom in mladini, nadaljevati se

mora v dnevnem in revijalnem tisku, na radlu in televiziji, zaokrožiti pa v tedenski reviji Stop. Vse to je namreč najširši prostor za kakovostno informacijo o filmu in televiziji, tu so ogromne možnosti za vzgojo filmskih gledalcev, tu je moč vpliva na kreiranje kinematografskega in televizijskega sporeda, tu se te stvari morajo dogajati redno in načrtno. Pa vendar, izredno redke študije in analize vsebine nekaterih medijev so pokazale, da je pisanje o filmu in televiziji v teh medijih nenačrtno in neredno, marsikje celo nestrokovno in senzacionalistično. Ob tem sta se zastavila dva osrednja problema: problem uredniške politike in problem novinarskih kadrov, ki bi tako delo strokovno zmogli. Obeh problemov do danes še nismo uspeli razrešiti in upravičena je bojazen, da jih ne bomo mogli tudi v bližnji prihodnosti. Odtod izvira ne samo želja, temveč tudi zahteva nekaterih, da se mora Ekran spremeniti in prevzeti na svoja pleča pretežni del obveznosti, ki bi jih v normalnih okoliščinah morali opraviti drugi mediji; prav na te probleme smo na straneh Ekranu v zadnjih letih vztrajno in velikokrat opozarjali. Zavedali smo se namreč, da bi s takšnimi spremembami močno krnili in rušili temeljno vsebinsko zasnovo Ekranu in se oddaljevali od njegove revijalne zasnove, namesto da bi jo dopolnjevali.

Ekran je zasnovan kot strokovno-kulturna revija za film in televizijo in se zato tako njegova vsebina kot način urejanja razlikujeta od ustaljenega v revijalni praksi. V njem se prepletajo kulturni (kar zadeva estetsko in družbeno vrednotenje ter afirmiranje najboljših dosežkov), družbenopolitični (kar zadeva funkcioniranje kinematografije in spremljanje njenega statusa) in strokovni (kar zadeva ukvarjanje revije z novo estetiko, sociologijo in konec koncev tudi tehniko filma in televizije) vidiki. Zavedamo se praznin, ki na vseh teh treh področjih zavajo v slovenskem prostoru, zavedamo se majhnega števila knjig v slovenščini, ki pokrivajo ta področja. Zaradi teh vedenj se zdi naše delo še toliko bolj pomembno, saj če teh praznin že ne moremo popolnoma izpolniti, potem lahko z objavljanjem nekaterih temeljnih tekstov z vseh področij na to opozarjamo in tudi na takšen način spodbujamo interes piscev in bralcev.

Seveda smo vedeli, in še vemo, da gre v bistvu v zelo veliki meri za Sizifovo delo, ker pač sami ne moremo opraviti vsega tistega, kar bi morali tudi drugi. Zavedali smo se, in še se zavedamo, da se na Slovenskem in v Jugoslaviji s pisanjem o filmu ne ukvarja veliko ljudi in da moramo zato segati po prevodih. Pa vendar so nam povedali, da ima tako majhen narod, kot smo Slovenci, revijo evropskega formata. Veliko število bralcev in nekatere pohvale so gotovo spodbuda, da bomo pri takšni naravnosti še vztrajali.

In kam bomo v prihodnje najbolj posegali? Gotovo najbolj v slovenski film in kinematografijo, v jugoslovansko filmsko ustvarjalnost. Iskali bomo vrednosti v domačem filmu iz preteklih let in skušali postavljati temelje domače filmske zgodovine, ki jo imamo zaenkrat samo v izsekih in kroglih. Usmerjali se bomo k najboljšim tujim filmom, ki prihajajo na naša filmska platna, in opozarjali na tiste, ki jih naši distributerji niso odkupili, pa tistim filmskim delom, ki zaradi svoje naravnosti ne morejo na naša platna. S strokovno filmsko kritiko in esejistiko bomo opozarjali na nove vrednosti, ki nastajajo na področju filmskega ustvarjanja, in ohranjali stare. S teoretičnimi prispevki — spodbujali bomo nastajanje domačih in prevajali najboljše tuje — bomo opozarjali na dinamične premike v sodobni filmski misli. Skušali bomo opredeljevati temelje televizije in v tem kontekstu iskati in vrednotiti dosežke domače televizije. Z vrsto izbranih informacij bomo opozarjali na najbolj pomembne filmske dogodke, bodisi filme, knjige, revije, članke, bodisi dokumente s področja kinematografije in televizije. Vse to skupaj bo naš prispevek k filmski vzgoji, filmski vzgoji naših bralcev, za katere mora postajati Ekran še strokovnejši priročnik za njihovo delo. In ker hočemo biti strokovni, ne moremo zagotoviti, da bo prav vsak prispevek lahko berljiv s stališča široke poljudnosti.

Pravzaprav smo z napisanim samo spomnili na vse pogovore in dogovore, ki spremljajo Ekran od njegove ustanovitve sem; želeli smo spomniti sami sebe na tisto, kar nas zavezuje in spomniti tiste, ki bi hoteli utilitaristično in pragmatistično, zaradi občutka potrebe seveda, oslromašiti Ekran in ga potisniti na stopnico tržne uporabnosti.

uredništvo

razmišljanja

# Ekran in njegovi bralci

Vladimir Koch

Izdajateljski svet se z zaključkom tretjega letnika naše revije, ko začnemo skupaj z novim uredništvom verjeti, da bo poslej redno izhajala — s tem pa bo odstranjena glavna ovira za njen sproten stik z bralci — bolj temeljito loteva tudi obravnave njene vsebine. Kar najbolj občutljiv je kajpak za prednost objavljenih tekstov, saj mu ne more biti vseeno, da Ekran še ne zasluži vsesplošne pohvale, pač pa dobiva kritične pripombe s strani bralcev. Vsebinsko usmeritev revije je izdajateljski svet oblikoval, predsedstvo o ZKOS kot izdajatelj pa sprejelo, že na začetku svojega dela. Ta usmeritev ostaja v nespremenjeni obliki še naprej veljavna kot vodilo uredniškemu odboru, kar je potrdil izdajateljski svet na svoji zadnji seji. V letošnjem Tednu domačega filma v Celju pa je tamkajšnja občinska konferenca SZDL organizirala razgovor o istih vsebinskih problemih revije in po daljši zanimivi razpravi pritrdila istim vsebinskim smernicam ter jih s tem širše družbeno verificirala in podprla.

Izdajateljskemu svetu je pri oblikovanju programskih smernic služilo kot izhodišče splošno sprejeto mnenje, da si Slovenci v sedanjih razmerah lahko privoščimo le eno filmsko revijo, ki naj zato po možnosti ustreza vsem različnim kinematografskim strukturam. Govorila naj bi torej tako profesionalcem v proizvodnji in distribuciji kakor ljudem, ki se ukvarjajo s filmsko vzgojo, poleg tega pa naj bi ustregla še potrebam filmskih svetov pri kinematografih in željam številnih ljubiteljev filma, ki bi želeli izvedeti kaj več in se podrobneje poučiti o možnostih filmskega medija in o kvalitetnih delih s tega področja ustvarjanja. Poleg tega naj bi sistematično spremljala tudi televizijsko ustvarjalnost in se ukvarjala s problematiko tega danes še pomembnejšega posrednika. Ob tem pa naj tako zamišljena revija ne bi zanemarjala filmske in televizijske teorije, hkrati pa naj bi ne skoparila s praktičnimi nasveti vsem, ki se kakorkoli ukvarjajo s filmom; prinašala naj bi različno gradivo in

informacije o filmih z rednega sporeda kinematografov, da bi lahko člani programskih svetov obveščeno izbirali in vključevali v kinematografski spored svojega kraja res najboljše, kar ponujajo jugoslovanski distributerji.

Osrednja pozornost naj bi veljala seveda slovenskemu filmu, kritičnemu pretresu vsega, kar nastaja v naših proizvodnih podjetjih in amaterskem filmu, pa tudi obravnavi perečih vprašanj slovenske in splošno jugoslovanske filmske proizvodnje, distribucije in kinematografske mreže. Od tujih filmov naj bi zaslužila studiozno obravnavo le najpomembnejša dela in veliki ustvarjalci, medtem ko naj bi tekoči kinematografski spored predstavljali z zgoščenimi informativnimi prispevki, ki naj bi bralce obveščali o dobrih in slabih straneh posameznih del, vse z namenom, da bi izostrili njihovo kritičnost in tako pomagali programskim svetom kinematografov pri njihovem delu.

V kakšni meri je uredniškemu odboru uspelo uresničiti ta izhodišča, naj presodijo bralci sami. Nemara je najbolj opazna dokaj obširna obravnava slovenskega filma in nekaterih vprašanj domače kinematografije, o katerih so spregovorili kulturni in politični delavci ter predstavniki filmskih strok, in precejšnje število prevedenih prispevkov iz filmske teorije. O vsem tem je tekla beseda na seji izdajateljskega sveta in na razgovoru v Celju. Pri tem so razpravljali izrekli tudi vrsto pripomb, ki bi jih bilo treba bolj ali manj upoštevati. Predvsem se jim zdi, da so recenzije filmov večkrat napisane v težko razumljivem jeziku, druge pa odbijajo bralca zaradi nevljudnega, če že ne žaljivega tona. Čeprav to ni splošen pojav, pa vendar poraja drugo slabost, ki so jo imenovali zaprtost revije v določen krog strokovnjakov, kar ustvarja prepad med Ekranom in tistimi bralci, ki jim je naša publikacija tudi namenjena. Seveda je težko zadovoljivo ustreči vsem različnim potrebam in željam, kar moramo imeti vselej pred očmi, vendar pa je treba

vsekakor doseči močnejši, intimnejši stik z bralci; razpravljalci so dali več koristnih predlogov, kako bi to lahko storili. Zagotoviti bi bilo treba stalnost različnih rubrik, o katerih govorijo programske smernice, in v zvezi s tem pritegniti nove sodelavce z vseh področij kinematografije ter organizirati razgovore s sodelavci teh rubrik, da bi dosegli stalno, načrtno sodelovanje; pri kritikah bi bilo treba upoštevati različna mnenja in redno poročati o sodbah drugih jugoslovanskih kritikov; bolj sistematično bi morali spremljati televizijski program in ga kritično obravnavati, za to naj bi skrbel eden izmed članov uredništva, in objavljati tudi teoretične članke o televiziji; zagotoviti bi morali večjo pestrost in zanimivost tudi z informativnimi članki; uvesti bi bilo treba rubriko s prispevki in vprašanji bralcev in v njej tudi odgovarjati na njihova vprašanja. Predvsem bi bilo treba skrbeti za večjo strokovnost, si v večji meri prizadevati za poljudnost; to pa ni v medsebojnem nasprotju, ampak je znak kvalitete.

Živahna razprava na obeh zborih in zavzetost vseh, da bi naši reviji pomagali s svojimi nasveti — teh pa je bilo še več, kot jih je mogoče tu navesti — dokazuje, da je Ekran potreben, zaželen, da pa bo še bolj dobrodošel, ko bo redno izhajal in ko bo dosledneje urejan v skladu s programskimi smernicami in predlogi udeležencev obeh zborovanj. Za to bosta morala poskrbeti tako ZKOS kot izdajateljski svet, predvsem pa seveda uredniški odbor, ki mu bo treba čimprej dodeliti vsaj polprofesionalnega člana uredništva, da bo lažje izpeljal predlagane izboljšave.

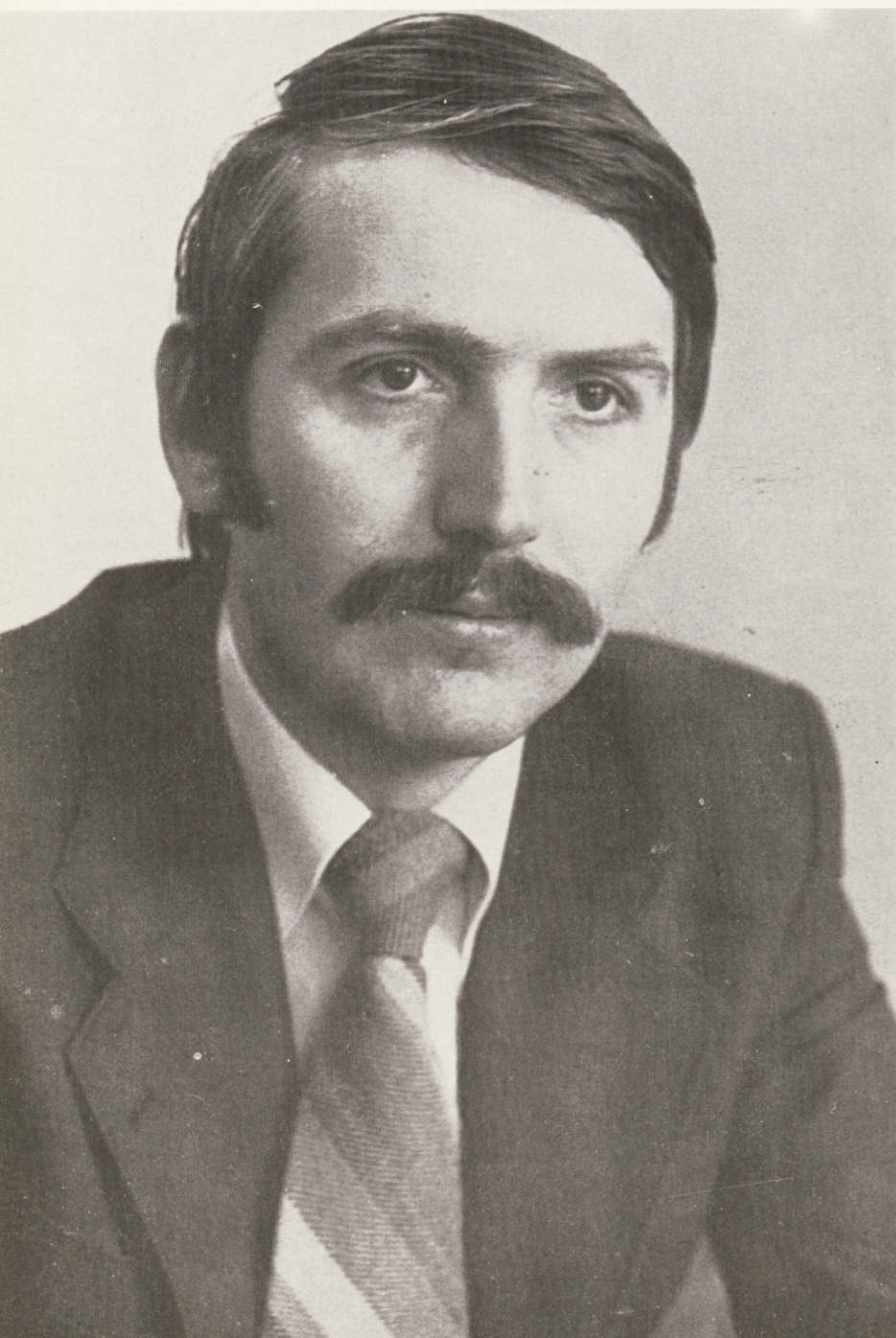
opomba  
Pričujoče besedilo je nastalo na osnovi razprav o Ekranu na seji izdajateljskega sveta 6. novembra 1978 in okrogle mize v okviru TDF v Celju, 15. novembra 1978.

intervju

# Med realnostjo in optimizmom

"... združevanje slovenske kinematografije je nujno in za vse njene sestavne dele tudi koristno, četudi ta hip še vsi prizadeti tega ne vidijo, ..."

**Lenart Šetinc,**  
predsednik Filmskega sveta Viba filma in  
član IO Predsedstva Republiške konference SZDL Slovenije



## Ekran

18. oktobra 1977, približno leto dni pred tem pogovorom, se je prvič sestel dvodomno sestavljeni Filmski svet Viba filma, katerega soustanovitelji so Kulturna skupnost Slovenije, ljubljanska kulturna skupnost in Kulturna skupnost občine Ljubljana—Center. To je prvi primer v slovenski kulturniški praksi, da je samoupravna interesna skupnost prevzela ustanoviteljske pravice in dolžnosti do neke kulturne ustanove, ali podjetja. Ta svet ni bil sestavljen dvodomno slučajno, ampak s težnjo, da bi zagotovili dejanski vpliv širše družbene skupnosti na neko dejavnost, ki je z zakonom opredeljena kot dejavnost posebnega družbenega pomena. Tov. Šetinc, ti si prevzel vodstvo sveta, zato povej, s kakšnim stanjem si se srečal, ko si začel pripravljati prvo sejo tega organa?

## Šetinc

Točno je, da je bil Filmski svet Viba filma prvi tako sestavljen družbeni organ pri neki kulturni ustanovi, zato tudi ni bilo pravih izkušenj. Imamo pa precej veliko in bogato tradicijo in izkušnje na področju javnega obveščanja in izdajateljskih svetov, ki so prav tako sestavljeni dvodomno, ki imajo prav tako namen na eni strani zagotoviti podružbljanje te dejavnosti prek predstavnikov širše družbene skupnosti in na drugi strani zagotoviti avtonomnost in kreativnost delavcev, ki delajo na področju javnega obveščanja, v našem primeru filmske proizvodnje. Zato smo zastavili delo Filmskega sveta analogno z nekaterimi že obstoječimi družbenimi organi. Prva naša naloga, s katero smo se srečali, je bilo temeljito pregledati

in analizirati stanje, v katerem se nahaja slovenska filmska proizvodnja, predvsem samo podjetje Viba film.

#### Ekran

*Kakšno je torej bilo stanje Viba filma ob nastopu Filmskega sveta?*

#### Šetinc

Predvsem je bilo stanje težko temeljito proučiti, ker je bilo precej neurejeno z več vidikov. Predvsem z najpomembnejšega vidika, se pravi na področju planiranja (dolgoročnega, srednjeročnega in letnega) proizvodnje, programske koncepcije, programskih izhodišč, vse to pri Vibi skoraj ni bilo definirano. Na drugi strani tudi Viba kot delovna organizacija s svojim statusom, kadrovske zasedbo in pa s svojim položajem v slovenskem in jugoslovanskem prostoru ni bila urejena organizacija. Na žalost tudi še danes tega nismo uspeli do konca urediti. Pri tem nas je najbolj presenetilo — še posebej tiste, ki smo se prvič podrobneje srečali z vso problematiko — dejstvo, da razpolagamo, oziroma da smo razpolagali, z izredno majhnim intelektualnim potencialom na področju scenaristike, predvsem pa z izredno majhno zalogo uporabnih scenarijev na osnovi katerih bi lahko razvili nek proizvodni repertoar.

#### Ekran

*Vsa dosedanja vodstva Vibe so pogostne klavrne umetniške rezultate opravičevala z dvema težavama — s premajhno denarno pomočjo družbe ter s pomanjkanjem dobrih scenarijev. Zadnja leta se je termin "kriza scenaristike" ponavljal kot utrujajoč refren.*

#### Šetinc

Ne bi se spuščal v filozofska razglabljanja okrog krize scenaristike. Okrog tega je bilo v zadnjem času izraženih veliko različnih stališč. Scenaristika se mi postavlja predvsem kot praktično vprašanje. V enem letu smo naredili že bistvene korake na tem področju. Po mojem je šlo za krizo dela z avtorji, krizo povezovanja in angažiranja celotnega slovenskega intelektualnega potenciala okrog tega vprašanja, ne pa za krizo denarja in krizo same scenaristike.

#### Ekran

*Ugotavljamo, da cena naših filmov nenehno raste, hkrati pa smo šele*

*na začetku glede uveljavljanja resničnih dohodkovnih odnosov tako v proizvodnji kot v kinematografiji sploh ...*

#### Šetinc

Moram reči, če odmislimo morebitne nepravilnosti, ki so se tu pojavljale, da so na takšno stanje (ceno filma) vplivala predvsem neurejena dohodkovna razmerja in sicer znotraj same Vibe med posameznimi proizvodnimi fazami, kot neurejena dohodkovna razmerja z ostalimi partnerji, ki sodelujejo v proizvodnji filma. Tu mislim predvsem na odnose s Kulturno skupnostjo Slovenije, distributerji, TV in nekaterimi drugimi, ki sodelujejo pri proizvodnji.

Ena od objektivnih okoliščin, ki jo moramo upoštevati, je, da gre za neko posebno področje družbenega življenja in dela, v katerem se ne pojavljajo samo profesionalci, kjer se pojavljajo tudi svobodni poklici, avtorji, ki so v službah drugje itd. Skratka, gre za splet različnih dohodkovnih in civilno-pravnih odnosov, ki niso enaki kot recimo v delovni organizaciji, kjer imamo samo eno vrsto proizvodnih odnosov. Bilo pa je tudi veliko subjektivnih slabosti, saj je Viba (bila) kadrovske slabo zasedena, neurejeno stanje v kinematografiji pa je omogočalo, da so se pojavljale posamezne skupine, ki so si prilastile monopol nad filmsko proizvodnjo — ne v celoti, vendar pa v velikem delu — in vse to je vplivalo na to, da je pri nas cena filma nenehno rasla in to na žalost skoraj v obratnem sorazmerju s kvaliteto filmov.

#### Ekran

*Omenil si posamezne skupine, ki so si prilastile monopol nad filmsko proizvodnjo. Ali si se s takšno formulacijo skušal izogniti uporabi besede "klan"?*

#### Šetinc

Moram reči, da pri delu filmskega sveta nisem opazil direktne konfrontacije s kakršnimikoli klani. Na drugi strani pa moram reči, da je značilnost klana ravno ta, da na prvi pogled ni opazen, da deluje kot nekakšna neformalna skupina pritiska, iz ozadja, kot bi temu lahko rekli sociološko. Dejstvo je, da Filmski svet pri spreminjanju razmer na kakšne posebne ovire ni naletel; seveda so bile manjše težave, vendar mislim, da smo jih v glavnem premostili.

#### Ekran

*Ali bi lahko natančneje povedal, v katero smer je Filmski svet obrnil to barko slovenske filmske proizvodnje, kateri so cilji, ki so načeloma sprejeti in definirani?*

#### Šetinc

Cilji gredo v dveh glavnih smereh. Prva smer je predvsem konsolidirati programsko orientacijo Vibe, se pravi zagotoviti dolgoročno, premišljeno programsko in repertoarno politiko pri proizvodnji slovenskega filma. To bo mogoče zagotoviti z zajemanjem čim večjega števila avtorjev pri ustvarjanju tekstov za film, s pritegnitvijo čim širšega kroga sposobnih ustvarjalcev pri realizaciji določenega projekta. Pri tem smo se poskušali usmeriti na mlajše avtorje, seveda pa ob tem nismo pozabili na starejše, hkrati pa je bila naša osnovna orientacija da ob tem, ko skrbimo za letni program, hkrati že gradimo in se pripravljamo na naslednje srednjeročno obdobje, da bi lahko vanj startali kot se spodobi. Vsi pa vemo, da se pri filmu v enem letu ne da veliko spremeniti. Filmski svet je dosedaj potrjeval obstoječe stanje s tem, da je pač poskušal po svojih močeh vplivati na to, da bi izbrali najboljše, ta trenutek najbolj družbeno angažirane projekte in tako oblikovati določeno repertoarno politiko. Pravi rezultati našega dela pa bi se morali pokazati v prihodnjih letih.

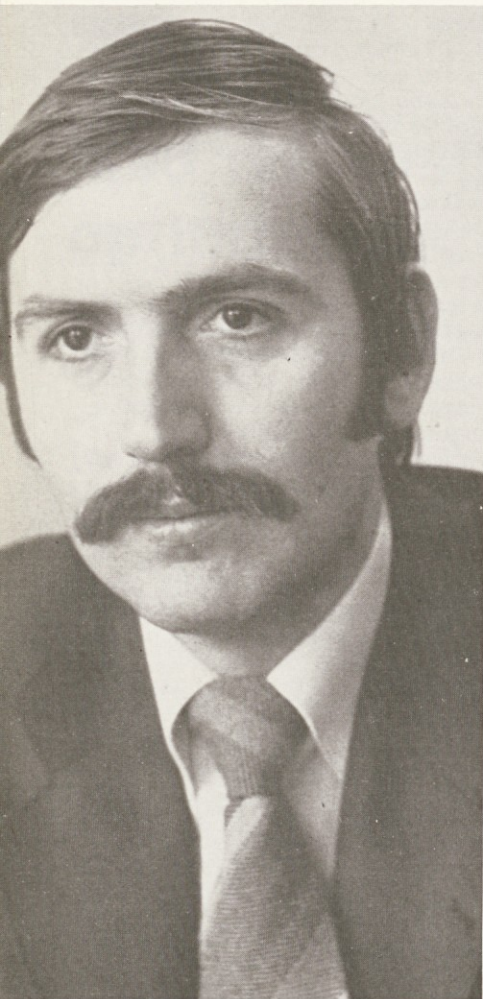
Druga smer pa je bila konsolidacija Vibe kot delovne organizacije. Sprejeti je bilo treba statut, registrirati podjetje, ga kadrovske izpopolniti in okrečiti nekatere notranje službe in podobno. Seveda pa je ostalo novemu vodstvu pri notranji organiziranosti podjetja še mnogo dela, pri katerem mu bomo skušali pomagati po svojih najboljših močeh.

#### Ekran

*Večkrat si uporabil besedo "Filmski svet je po svojih močeh ..." storil to in to, si je prizadeval za to in to ... Ali to pomeni, da je pri svojem delu le naletel tudi na resnejše ovire?*

#### Šetinc

Mislim, da so bile nekatere objektivne in subjektivne omejitve dela Filmskega sveta. Prvo, objektivno je bilo stanje, ki sem ga opisal in ga ni mogoče spremeniti čez noč, drugo pa so materialni okviri delovanja Vibe in



slovenske filmske proizvodnje, pri čemer ne mislim samo na obseg sredstev, ampak mislim na celoten splet dohodkovnih odnosov, v katere je vstopala Viba. Pri ovirah subjektivnega značaja pa gre predvsem za to, da družbeni organ lahko normalno dela le v normalni in urejeni situaciji.

Filmski svet — kljub temu, da se je pogosto sestajal v tem letu — enostavno ni uspel razrešiti vseh nakopičenih odprtih vprašanj in tudi njegov posvetovalni organ, Programski svet, ni uspel tako hitro obdelati vsega, kajti njegovo delo je po svoje še bolj zahtevno. Poleg tega pa strokovne službe v Vibi niso bile v stanju dovolj hitro pripravljati ustrezne materiale in analize, ki jih je Filmski svet potreboval za svoje delo.

#### Ekran

*Če se spomnimo razprav in dokumentov z zbora komunistov filmskih delavcev iz leta 1977, vidimo, da je bila v njih zelo jasno izražena zahteva, oziroma ugotovljena potreba, po hitrejši rasti in razvoju samoupravnih*

*odnosov na tem področju. Zdi se, da smo v zadnjem času glede odnosa uporabnik—izvajalec storili korak naprej, zelo počasi pa teče drug proces, ki je morda celo usoden glede samoupravnega organiziranja, to je povezovanje znotraj posameznih vej kinematografije, vključno s TV.*

#### Šetinc

Filmski svet je na samem začetku svojega dela zavzel stališče, da si je treba prizadevati za samoupravno povezovanje kinematografije v celoti. Vsi skupaj veliko pričakujemo od posebne skupnosti za kinematografijo, saj bo le znotraj nje mogoče vzpostaviti enakopraven odnos med uporabniki in izvajalci, pričeti dejansko uporabljati načelo o svobodni menjavi dela in to na celotnem področju kinematografije in ne le na enem samem (področju proizvodnje) kot doslej itd. Samoupravna organiziranost kinematografije je tudi predpogoj, oz. osnova, za konstituiranje dolgoročnejske filmske politike in to ne le na področju proizvodnje temveč tudi na področju predvajanja filma.

#### Ekran

*Cilj je torej "združena slovenska kinematografija". Toda, ali ni mogoče še prezgodaj za uvajanje tega termina?*

#### Šetinc

Menim, da je povezovanje oziroma združevanje slovenske kinematografije nujno in predvsem za vse njene sestavne dele tudi koristno, četudi ta hip še vsi prizadeti tega ne vidijo ali pa zaradi svojih posebnih interesov nočejo videti. Sama vsebina izraza "združena slovenska kinematografija" se kaže kot cilj in na drugi strani kot pogoj nadaljnega razvoja tega področja. Poglejte: filmska proizvodnja bi morala biti nujno povezana z distribucijo, čeprav so bili glede domače proizvodnje vendarle doseženi določeni uspehi, močnejše pa bi morala biti povezana tudi s kinematografsko mrežo, enako pa velja tudi za odnose med distribucijo in kinematografi. Zlasti bi se morali bolj odgovorno obnašati glede kvalitete filmskega sporeda v kinematografih. Zavedati se moramo namreč, da filmski spored vzgaja filmski okus gledalcev, s tem pa se oblikuje tudi odnos do domačega filma in kinematografije kot celote. S stanjem, ki vlada, pa gotovo ne moramo biti zadovoljni. V večjih kulturnih centrih morda še lahko govorimo o nekakšnem repertoarju, v manjših kinematografih pa o tem ni mogoče govoriti, ne glede na to, da marsikje vsaj formalno delujejo programski sveti. Seveda pa je treba pri tem upoštevati, da je ta spored v največji meri odvisen od distributerjev iz vse Jugoslavije (delež Vesna filma pri uvozu je menda 16%), ki pa med seboj niso povezani in tudi v Jugoslaviji ni mogoče govoriti o kakšni skupni uvozni politiki.

#### Ekran

*Vprašanje uvoza filmov bi bilo treba gotovo reševati na zvezni ravni ...*

#### Šetinc

O tem vprašanju smo že razpravljali v Svetu za informiranje, ki deluje pri Zvezni konferenci SZDL Jugoslavije, in sklenili, da bomo pripravili gradivo, ki bi ga posredovali o tej problematiki ustreznim organom Zvezne konference SZDL, ki bi morala biti pobudnik in nosilec razprave in ustrezne družbene akcije v zvezi s to problematiko. Iz razgovorov s tovariši iz Socialistične zveze iz drugih republik je bilo mogoče



sklepati, da tudi oni čutijo ta problem in da se tudi oni želijo pogovarjati o njem in ga pričeti reševati, kajti dejstvo je, da na tem področju nimamo kakšne konsistentne politike, temveč je še vedno vse prepuščeno slučaju, stihiji, tržni logiki.

### Ekran

*Tega gotovo ne bo mogoče urediti čez noč, hkrati pa je očitno, da nam vsebinsko nekvadratna ponudba distributerjev v temelju ruši naša prizadevanja za višjo raven filmske kulture, s tem pa kulture sploh.*

### Šetinc

Kar zadeva Slovenijo, vidim rešitev v tem, da čimprej izoblikujemo jasno repertoarno politiko, kajti le tako bomo lahko vplivali na distributerje, da bodo upoštevali naše želje in potrebe, kajti slovenski trg, četudi ni ravno velik, za distributerje vendarle ni ravno nezanimiv. Hkrati pa si je treba z vsemi silami prizadevati, da bi slovenske kinematografe čimbolj združili in medsebojno povezali — sedaj imamo menda kar 33 kinematografskih podjetij — ter seveda uredili njihov družbenoekonomski položaj, tako, da bomo lahko od njih tudi zahtevali kvaliteten repertoar. Prav nič nam ne pomagajo še tako veliki napor, vloženi v urejanje vprašanj domače filmske proizvodnje, edine slovenske distributerske hiše itd., če ne bomo celovito uredili tudi položaja kinematografske mreže, ob tem pa razvili tudi sistematične oblike filmske vzgoje že v šolah, razpredli mrežo filmskih gledališč ipd.

### Ekran

*Kinematografija je v zakonu opredeljena kot "dejavnost posebnega družbenega pomena". Kaj dejansko pomeni ta opredelitev predvsem v smislu medsebojnih pravic in dolžnosti — na eni strani družbe in na drugi strani tako opredeljene dejavnosti, v našem primeru filmske proizvodnje?*

### Šetinc

Organizacije, ki se pri nas ukvarjajo z dejavnostjo posebnega družbenega pomena, pravno niso urejene. V Zakonu o združenem delu imamo samo en člen, ki govori o dejavnosti posebnega družbenega pomena in pravi, da se mora organizacija, ki se ukvarja z dejavnostjo posebnega družbenega pomena, temu ustrezno organizirati oziroma organizirati tako, da bo lahko

opravljala to dejavnost. V ustavi in v nekaterih zakonih imamo samo deklaracijo, recimo, da je kulturno področje, da je film, da so nekatere druge dejavnosti posebnega družbenega pomena. Zato smo prav v Vibi na določen način orali ledino, kako opredeliti poseben družbeni pomen na področju filma. Mislim, da je na tem področju poseben družbeni pomen objektivno pogojen. Letno na primer ustvarimo tri filme in si ne moremo privoščiti, da bi ustvarjali kakršnekoli filme. Ustvariti moramo takšne filme, da bodo družbeno čimbolj utemeljeni, da ne bodo eksteritorialni, da so izraz naših sedanjih naporov v razvoju družbe. Zato ne moremo dopustiti skupini ali posamezniku, da ustvari kakršnekoli film. Na drugi strani pa to ne pomeni, da bi se morala širša družbena skupnost smešavati v kreativno avtorsko delo. Gre za kreativen odnos med filmskimi ustvarjalci in med družbeno skupnostjo, ki postavlja pred filmsko ustvarjalnost določene zahteve.

Začel sem s pravnega vidika. Praksa je pokazala, kako se ta poseben družbeni pomen izkazuje: prvič, v sistemu upravljanja tako, da razvija posebno obliko družbenega upravljanja poseben družbeni organ, v našem primeru Filmski svet, in drugič, v materialnih odnosih. Ti materialni odnosi pa temeljijo ali pa naj bi temeljili, kot večina drugih v dejavnosti posebnega družbenega pomena, na svobodni menjavi dela. To se pravi, potrebno je zagotoviti, da imajo delovni ljudje v okviru kulturne skupnosti polno možnost vplivati na sprejemanje in dogovarjanje programa na filmskem področju in na zagotavljanje materialnih pogojev za uresničitev tega programa. V teh dveh vidikih se zagotavlja ta posebni družbeni pomen. Na drugi strani pa je vprašanje, kaj pomeni ta poseben družbeni pomen za filmske ustvarjalce. Pomeni posebno odgovornost, kajti razpolagajo s precejšnjimi družbenimi sredstvi, in na drugi strani imajo v rokah močan medij, ki ima velik družbeni vpliv in pomen. Ker ima film velik vpliv na družbeno zavest, morajo filmski ustvarjalci z njim razpolagati in ravnati družbeno utemeljeno in odgovorno.

### Ekran

*Poudarjamo odgovornost filmskih ustvarjalcev do njihovega družbeno pomembnega dela. Vprašanje pa je, če najkreativnejši*

*del delavcev, ki sodelujejo pri ustvarjanju filmskega izdelka, to pa so svobodni filmski delavci, v tako organizirani Vibi kot je danes, resnično lahko uveljavljajo na eni strani pravico do dela, na drugi strani pa razpolagajo z rezultati svojega dela?*

### Šetinc

S tem vprašanjem ste zadeli v bistvo problema Vibe. Moram reči, da sem bil presenečen, ko sem spoznavajoč Vibo ugotovil, da so pravi ustvarjalci, to se pravi scenaristi, režiserji, igralci, snemalci, itn. zunaj Vibe in da se Viba pojavlja kot servis, hkrati pa so bili nekateri celo pripravljeno trditi, da Filmski svet ovira samoupravljanje v tej delovni organizaciji. Seveda se takoj postavi vprašanje, kdo ima samoupravne pravice, ustvarjalci, ali samo tisti delavci, zaposleni v Vibi, ki pa imajo manjši, čeprav nesporen, delež pri ustvarjanju filma. Odgovornost leži vendarle na kreativnih delavcih, na tkim. avtorjih filma. Zato smo takoj začeli razmišljati, kako organizirati te delavce? Ne glede na ta dolgoročnejša razmišljanja smo jih vključili v Filmski svet, v samoupravne organe, čeprav so nam nekateri filmski delavci iz vodstva Društva filmskih delavcev zagotavljali, da je Društvo tista oblika, prek katere le-ti zagotavljajo svoj vpliv. Mislim, da Društvo po svojem bistvu vendarle ne more biti glavna oblika zagotavljanja vpliva na pogoje dela, na samo delo in končno na rezultate dela.

Stališče Društva slovenskih filmskih delavcev seveda ni odločilno, je pa karakteristično. Odločilno ni zato, ker bodo morali delavci, ki bodo vstopali v razmerja z Vibo, slej ko prej vstopati v samoupravna urejena razmerja, ker nas v to ne sili samo zakonodaja, marveč dejanski dohodkovni odnosi.

### Ekran

*Toda dohodkovne odnose je treba uveljaviti v celotni proizvodni hiši in na celotnem področju kinematografije, se pa še vedno srečujemo z izrazito proračunsko miselnostjo, ko se financira "hiša", ne pa program.*

### Šetinc

Tega ne bi bilo, če bi bil dohodek posameznega delavca res odvisen od vložene dela in rezultatov dela. Najhuje pa je to, da rezultat dela, to je naj bo film dober ali slab, prav nič ne vpliva na ekonomski položaj posameznega

ustvarjalca, pa tudi Vibe v celoti ne. Kulturna skupnost Slovenije je v zadnjem času stvari res zaostrela in vztraja pri financiranju programov ne pa institucije, toda srečujemo se z vrsto težav, ki so predvsem posledica stanja, ki smo ga kot Filmski svet podedovali. Če hočemo stanje v doglednem času spremeniti, bomo morali bolj odločno kot doslej pričeti uresničevati Zakon o združenem delu, v veliko pomoč pa nam bo tudi Zakon o svobodni menjavi dela.

#### **Ekran**

*Očitno ni dovolj, da spreminjamo le instrumente, včasih je treba zamenjati tudi godbenike ...*

#### **Šetinc**

Prav gotovo je uvajanje novih odnosov v veliki meri odvisno od, kot ste že rekli, "godbenikov". Kadrovske spremembe, do katerih je prišlo v zadnjem času na Vibi, dajejo upanje, da se bodo stvari obrnile na bolje, čeprav je treba z oceno novega vodstva še počakati, kajti rezultatov vendarle ni mogoče pričakovati v nekaj mesecih.

#### **Ekran**

*Vrnimo se k programu. Kaj je bilo storjenega in kaj lahko pričakujemo v naslednjem letu, dveh?*

#### **Šetinc**

Glede programa moram reči, da je bila naša glavna naloga v prvem letu delovanja usposobiti umetniški del priprave proizvodnje. Usposobili smo dramaturški oddelek, pospešujemo zbiranje idej in sinopsisov za filme, pritegniti skušamo čimširši krog sodelavcev in to ne le iz vrst afirmiranih filmskih delavcev, ampak širše. Toda po eni strani so precejšnje težave glede financiranja scenaristike, po drugi strani pa se je v zadnjih letih vrsta ljudi, na osnovi slabih izkušenj, poslovila od pisanja za film in jih je zelo težko znova pridobiti za to delo. Če hočemo v naslednjem srednjeročnem obdobju resnično postopoma preiti na proizvodnjo petih celovečernih filmov letno, je treba že danes angažirati ves piščo in intelektualni potencial in ga seveda primerno stimulirati, da bomo imeli čez dve tri leta dovolj tekstov, da bo lahko proizvodnja tekla tako, kot si vsi želimo.

#### **Ekran**

*Slišati je, da je prišlo do določenih zastojev kar pri dveh*

*projektih: "Tam onkraj za vodo" in pri "Prestopu"?*

#### **Šetinc**

Filmski svet je na svojih sejah v novembru in decembru obravnaval uresničevanje programa za leto 1978 in program za leto 1979. Dva filma "Moja draga Iza" in "Krč" iz proizvodnega programa 78 sta posneta in bosta doživela svoj krst v začetku 1979. Pri realizaciji tretjega projekta pa so nastale težave in to ne samo finančne narave (te smo že skoraj premostili ob pomoči Kulturne skupnosti Slovenije, sodelovanja s koproducenti, notranjim varčevanjem v Vibi). Težave izvirajo iz določene časovne stiske, v kateri, kot je to že skoraj običaj, je moral dozorevati scenarij in iz same teme "Prestopa", ki je zahtevna in potrebuje samozavestne in hrabre avtorje ter dobre poznavalce samoupravnih odnosov, takšnih pa v Sloveniji ni veliko ...

Zelo se bomo morali potruditi, če se hočemo na puljskem festivalu predstaviti s tremi filmi.

V pripravi programa za leto 1979 pa se srečujemo s starimi težavami: premalo projektov konkurira za izbor, pa še ti niso dovolj pripravljeni. Na področju celovečernega filma je Filmski svet, na predlog programskega sveta, vključil v ožji izbor 5 projektov in trije izmed njih bodo, odvisno od dodelanosti in pripravljenosti, doživeli tudi realizacijo. Podrobnejše informacije o težavah pri pridobivanju scenarijev in posameznih projektov, ki so v pripravi, pa vam lahko posreduje umetniško vodstvo Vibe in predsednik programskega sveta, ki tudi pripravlja programske odločitve za Filmski svet.

#### **Ekran**

*Kako gledaš na dolgoročno reševanje kadrovske problematike na področju filma in seveda tudi TV?*

#### **Šetinc**

Na Vibi smo se dogovorili, da bomo evidentirali vse možne ustvarjalce v Sloveniji in da je treba spremljati študij tistih, ki se doma ali v tujini šolajo na ustreznih smereh študija. Vsem tem je potrebno dati priložnost, le tako bomo razširili kadrovske baze. Seveda pa je zanimanje mladih ljudi za filmske poklice odvisno v prvi vrsti od družbenoekonomskega položaja

filmske dejavnosti. Pri načrtovanju kadrov in njihovem šolanju pa bomo uspeli le, če se vse zainteresirane kulturne institucije med sabo ustrezno povežejo.

#### **Ekran**

*In na koncu, kaj meniš o perspektivah, oziroma nujnosti sodelovanja med filmsko proizvodnjo in TV glede na to, da je bilo izrečenih, pa tu in tam tudi že zapisanih, precej lepih besed, stvari pa se predvsem v vsebinskem smislu bistveno vendarle niso kaj prida premaknile in je to sodelovanje še vedno slej ko prej klasičen koproducentski odnos?*

#### **Šetinc**

Tudi na tem področju se odpirajo boljše perspektive, saj se pogovarjamo z RTV Ljubljana, da se tesneje povežemo, posebno na področju načrtovanja programa. Velika preizkušnja sodelovanja med filmsko proizvodnjo in TV bo prav gotovo realizacija "Dražgoške bitke", največjega projekta v zgodovini slovenskega filma. Tudi v javni razpravi o RTV programih je bila odločno izrečena obveza, da se mora RTV tesno povezati z vsemi kulturnimi ustanovami, saj si brez njihovega sodelovanja ni mogoče zamisliti domače produkcije RTV programov. Filmski svet je ta vprašanja že večkrat obravnaval in zavezal vodstvo Vibe, da se poveže s TV in pripravi konkreten program vključevanja in sodelovanja.

**pogovarjali so se**  
**Jože Dolmark,**  
**Sašo Schrott,**  
**Matjaž Zajec**

Pulj 78

**Okupacija v 26 slikah**

(Okupacija u 26 slika)

scenarij: Mirko Kovač, Lordan Zafranović

režija: Lordan Zafranović

kamera: Karpo Ačimović-Godina

scenografija: Mile Jeremić, Zvonko Šuler

glasba: Alfi Kabiljo, Wolfgang Amadeus Mozart, Mane Jarnović, Mario Nardelli

igrajo: Frano Lasić, Boris Kralj, Milan Štrijlić, Stevo Žigon, Zvonko Lepetić, Tanja Poberžnik

proizvodnja: Jadran film in Croatia film—Zagreb





Po gozdovih in vaseh je zdaj Dubrovnik eno redkih mest, ki so dobila prostor v tem "nacionalnem imaginarnem muzeju", kar je že dolgo status z medvojno tematiko ukvarjajočega se dela Jugoslovanske kinematografije: status, ki si ga je le-ta pridobila s filmanjem zgodovinskih spomenikov, s komemorativno reprezentacijo junaških dogodkov, skratka, s fikcionalno restitucijo zgodovinskega, ki se je — oprta na ideologijo "historičnega spomina" — gradila s spektakularno lažjo, z lažjo spektakularnega, ki je potlačilo temeljne razlike med realno, ali bolje, kot minulo, že drugje in drugače reprezentirano zgodovino ter njeno filmsko fikcijo (spektakularno — če naj zadostuje ta kratka beležka — želi z viškom "filmskega" prikazati več stvarnosti, povečati njen vtis, a v tej težnji samo pogloblja njeno luknjo, njen manjko, že več, obdržal se lahko le tako, da ta manjko nenehno izriva).

Omenjena redkost vloge mest v Jugoslovanskem vojnem filmu je tu zanimiva le v tem smislu, v kolikor je Izbra Dubrovnik implicirala hkrati premestitev tematskega in problemskega poudarka domačega vojnega filma z osvobodilno-revolucionarnega boja na vprašanje fašizma — ali točneje, na vprašanje meščanstva, sočenega z alternativno fašizma ali revolucije. Zafranovičev film želi biti ravno analiza te "zgodovinske" alternative (zgodovinske pač v tem smislu, kolikor v tem primeru dejansko pripada zgodovini, že minulemu, razrešenemu) — filmska, fikcionalna analiza, ki ji sicer ostane le malo prostora za razmah "fikcije", ker jo omejuje to zgodovinsko gradivo in

védenje, omejuje in določa, tako da se kot osrednji problem postavlja vprašanje, kako uprizoriti to alternativo, v čem utemeljiti filmski interes zanjo — interes, ki se sicer sam napoveduje kot "filmska okupacija".

Na začetku imamo maškerado, ki bo še pogost označevalec: štiri trubadurske maske se objemajo in prepevajo v evforičnem trenutku prijateljstva. Tako vse do slovesa, njihove prve razlike: nekomu ni dovoljeno rajati celo noč, to noč še ne, in se mora posloviti — to bo Ana, Nikova sestra in Tonijeva ljubica. Tu je še četrti, Miha, ki pa ne sodi v trikotnik in stoji ob strani, kjer bo tudi ostal. Za Ano, trubadursko devico, ni karneval, ta divjka, zapeljiva ekstatičnost, ki ukinja socialne razlike in pogublja identitete. Karnevalu vlada druga ženska kot trubadurski noči — prostitutka, ki bo zdaj pritegovala tri mladeniče: pritegovala in zapeljevala jih bo s skrivnostjo telesnega, z razkazovanjem te skrivnosti na obroke, v menjalnem odnosu, kjer se obrok skrivnosti zamenja z denarnim ekvivalentom. Vendar ta obrok je zelo omejen in dopušča le parcialen dostop, voveurski odnos, spektakelsko razkazovanje skrivnosti (torej znova neke vrste maškerado) ter takoj kaznuje kršitev s taktinim (Miha dobi klofuto, ko vgrizne prostitutko v prsi). Skrivnost torej ostane nedostopna, za vrati; ni še njen čas.

Nastop obeh žensk (Ane in prostitutke) v tej "prvi sliki" uvaja neko dvojnost, ki se zdi bistvena za sam proizvodni postopek filma: dvojnost vzdušja ali napetost nasprotja (v

tem uvodnem primeru pač nasprotja plemenitega in podlega), ki je na začetku na delu znotraj ene in iste "silke" (v smislu narativno-reprezentativne slintagme), nato pa vse bolj razpada in konstituirane opozicijske enote (nemški in italijanski okupatorji, meščani, delavci itd.). Ko je dvojnost še znotraj ene "silke", ima to funkcijo, ki jo dobro metaforizira omenjena "skrivnost za vrati": ena scena (trubadurško petje) je že načeta z drugo (klečeplazenje pred prostitutko), v eno vdira drugo, v domačnost tujost. Za vrati je najavljena skrivnost in ves film je odpiranje teh vrat ("vrata so fetiš, ker zapirajo in hkrati dajejo dostop do resnice, zla ... so vzvod drame, v kolikor niso niti popolnoma zaprta niti popolnoma odprta, ker le tako dopustijo igro obsesionalnih mehanizmov prepovedi in prekršitve").(7) Film se torej napoveduje kot parabola o skrivnostnem zlu: od tod njegova želja po proizvajanju "unheimlich efektov" — učinkov vznemirljive tujosti znotraj čisto "navadne" realnosti, ter pogosta raba maškerade kot metafore popačenosti ali karikiranja (razumljivo, da ti postopki spodnašajo narativni realizem, utemeljen na psihologiji oseb).

"Skrivnost za vrati" je seveda lahko tudi vojna pred vrati, prežeče zlo, ki visi nad mestom in ki bo demaskiralo noč maškeradne nerazlikovanosti štirih oseb. Zlo jim bo snelo masko in jih pripravilo do tega, da bodo iskale svojo novo podobo oziroma da bodo prav v njegovem zrcalu dobile novo podobo. Najprej jo bo dobil Miha, tisti četrti, ki je ob Aninem slovesu stal ob strani in ki je dobil od prostitutke klofuto: prvi udarjen, prvi izločen — Žid. In izločitev Žida je ena bistvenih potez, ki konstituira psihotični diskurz fašizma: diskurz njegove obsesivne polnosti, ki mora zapolniti praznino, breztemeljnost, okoli katere se konstituira: "Rasizem ne meri na nestrpnost do tega, kar je različno, temveč na strah ali panično grozo pred tem, kar ta razlika prikriva podobnega, in pred tem, da vsa ta prikrita podobnost vrže v absolutno razliko luknje v realnem."(2) Rasist ne prenese te "luknje v realnem", breztemeljnosti, ki konstituira tako njega kot Žida: da bi nad njo sešil svojo polnost, vrže vanjo Žida, ga identificira s praznino, ki bo prevzela podobo smrti. Prav ta panična groza pred to podobo bo tisto, kar bo porajalo brezmejni sadizem fašistične polnosti.

Drugi je Anin ljubček (nato zaročenec, mož) Toni, sin "italijanaša", ki je torej že nekako po rojstvu predisponiran za fašista. Film se je očitno zadovoljil s to predispozicijo in porabil le malo napore za prikaz njegovega konstituiranja v fašista (verjetni razlogi: očaranost nad italijansko paradno uniformo in nad sprejemom pri novih oblastnikih ter izgon iz Anine hiše, kar je bržčas bistveno: tu se vzpostavi zveza med libidinalno in politično ekonomijo — Aninemu očetu, ki mu postavlja prepoved spolnega objekta, grozi Toni s politično kastracijo in prepovedjo, kar je seveda še dodatna indikacija fašistične ideologije).

Ani, tej od trubadurjev opevani deklici, je Toni prepovedan; in prav ona je edina, ki bo v tej pripovedi kršila neko prepoved. Ušla bo družini in pritekla k Toniju, že fašistu, kjer bo zdaj opevana kot "fašistična mati". Njena kršitev je torej politična: nastala je iz indiferentnosti do politične razlike, da bi z materinsko željo padla nazaj vanjo (znana je fašistična redukcija ženske na mater-plodilko in mater-vedovo).

Imamo torej že žrtev fašizma, fašista in "fašistično mamo": preostane še upornik — Anin brat Niko. Kako bo to postal? Najprej mu bo malo pomagal oče, podobno kot je Toniju njegov oče, da je postal fašist. Seveda je ta paralela tudi ustrezno ponazorjena: Nikov oče je čista dobrota, velik, ljubezniv smehljaj, toplota in zaščita doma in družine — vzorec meščanskega očeta (Tonijev oče je veliko bolj skopo prikazan, z eno grobo potezo, ki ga na mah karakterizira kot podrepnika — "slabega meščana"). Sinova sta vrli slikli svojih očetov — in znova predvsem Niko, ki mu pripada enak ljubezniv smehljaj in plemenita senzibilnost. Taka je torej predispozicija, ki pa seveda še potrebuje zunanje momente.

Prvi nastopi, ko na izletu sabljaškega kluba učitelj žal, diskriminira Nikovega prijatelja Miha. Medtem ko učitelj ve, zakaj to počne, Niko ne ve: v tej politični neosveščenosti ga torej ta diskriminacija osupne kot "krivica". Še na istem

izletu: Niko zaloti svojo sestro v travl objeto s Tonijem. Sledi sabljaški dvoboj, še prijateljski, ki pa vendar že zadane rano (Nika po obrazu ošvrkne Tonijev rapir) — dovolj metaforično jasno kastracijsko rano, ki torej kot taka afirmira incestno željo. Nato Niko prisostvuje parodirani italijanski okupaciji mesta in že izstopa z uživanjem ob karnevalski paradiji. Uživajo le redki, skupaj z njim v glavnem le še Nemci, ki se kot dobri militaristi zabavajo ob tem vojaško paradnem spodrsiljaju. Toda mesto pozdravlja prav te klovne, medtem ko je "resne" okupatorje, Nemce, sprejelo s praznimi ulicami; s tem seveda ni izkazalo svoj nemi odpor, marveč razočaranje nad "nepravim" okupatorjem, ki ga je na "uradni" ravni vendarle sprejelo (na uradni in hkrati veliko bolj nevarni, ki jo predstavlja ustaš). Mesto se je identificiralo s "klovnovskim" okupatorjem (Italijani), ki je bil tu osmešen le zato, da bi maskiral resnico okupacije, podprl njeno iluzijo. Tako so torej le Nemci in ustaš vedeli, čemu se smejejo — tej nevednosti, kajti oni so že držali resnico v rokah (tisto resnico, ki se bo tako krvavo manifestirala v avtobusni sceni). Tako je Niko spet slabši uživač, ker se zabava iz otroške nevednosti. Ve seveda manj kot Nemci, a tudi manj kot Toni (temu vedenje preprečuje užitek). Niko pa uživa, ker je politično neveden: osveščenost bi ga morala postaviti v zaskrbljenost in ne v užitek.

Za Nikovo "preobrazbo" zelo odločilna je bila zabava pri ruski emigrantki, zabava s sprejemom novih oblastnikov. Tu, kjer se bosta njegova sestra in Toni tako izvrstno zabavala, kjer se bo mestna elita klovnovsko priklonila novi oblasti — tu se bo za Nika dogodil nek presežek maškeradnosti, ki ga ne bo prenesel: to bo predvsem ob gledanju filmskega posnetka italijanske okupacije mesta, natančneje, v tistem trenutku, ko bo italijanski general skočil pred svojo filmsko sliko, da bi se z njo polstovetil (kar je ena bistvenih ideoloških praks tako fašizma kot nacizma, ki je skušal "ukiniti zarez med realnim in spektaklom" s to politično in estetsko sintezo, ki se imenuje ceremonial") (3). Niko ni prenesel te identifikacije realnega z videzom (sleplom): zapusti zabavo in pravič "uporniško" reagira — na stopnišču preobrne Mussolinijevo sliko (torej napade podobo, potem ko je le-ta že njega).

Toda medtem ko se Niko bori še s spekularnim, se oče že z realnim in ga tako v uporu ponovno prehiti (vrže iz hiše Tonija, potem ko je moral gledati, kako mu je jemal hčerko). Obtožil ga bo fašističnega smradu, toda all ni bil v ta smrad pomešan tudi vonj njegove hčerke? Nekaj fašističnega smradu je torej tudi v njegovi hiši, v meščanski družini, in oče ga še ne izžene, če zanj obtoži drugega.

Kot je nekaj tega smradu tudi v delavski družini, temu tretjemu polu, ki stoji ob "nevtralni" meščanski in fašistični familiji. Delavska družina živi v hiši kapitana Balda (Nikovega očeta) kot podvojltev meščanske družine: kot je kapitan Baldo dober meščan, je delavski oče dober delavec ("dober" seveda v tem smislu, da je razredno osveščen). Ta oče ima ravno tako sina in hčerko, vendar izdajalskega, fašistično zapeljanega sina (zgodovinsko dejstvo je pač, da je dobil fašizem veliko pristašev tudi v delavskem razredu — vendar to dejstvo bi moralo izsiliti vprašanje revolucionarne zavesti in zavedno hčerko. Tu je torej razmerje v odnosu do meščanske slike preobrnjeno, vendar to sliko dopolnjuje. Med vsemi tremi poli (meščanskim, delavskim in fašističnim) lahko tako pride do lepih zvez: delavski sin se poveže s fašistom Tonijem, meščanska hči postane "fašistična mati" (Tonijeva žena) in delavska hči meščanova (Nikova) ljubica. Torej trojna "sprava": meščansko-delavska, delavsko-fašistična in fašistično-meščanska. Nič ne sega čez, v vsakem je del vsakega, čisto ravnovesje z enakimi utežmi: zanesljiva povest iz zgodovinskega učbenika.

Zdenko Vrdlovec

1) Pascal Bonitzer, *Le Regard et la Voix*  
 2) Daniel Sibony, *Remarques sur l'affect "ratial"*, v: M. A. Macclocchi, *Éléments pour une analyse du fascisme*.  
 3) J. L. Commoli, F. Géré: *La réal-fiction du pouvoir* (Cahiers du cinéma, št. 292).

## Šibkost razrednega stališča Okupacije v 26 slikah

V jugoslovanskem filmu je počasi nastopilo obdobje, ko je vse bolj brezpredmetno razmišljati o tehničnih aspektih filma. Kar razumemo pod "filmskim jezikom", je navadno, vsaj v ambicioznejših filmskih projektih, na dovolj ustrezni ravni, in odpira možnost analize filma na drugem nivoju. Filmi torej, če se izrazimo v prisposodbi, jasno "govorijo" in analizador filma se lahko spopade z jasnimi *pomeni* elementov filmske strukture in omogočeno mu je tudi odkrivati beline filmskega "govora", ki kritični zaposlenosti s filmom pojasnjujejo relativno celostnost določenega filma.

Tako je tudi s filmom "Okupacija v 26 slikah" (v nadaljevanju kar kratko: "Okupacija"). S stališča ocenjevanja izvedenosti ustvarjalcev v "obrnih veščinah" ni mogoče dajati kritičnih pripomb in mogoče je ugotoviti, da so bili ustvarjalci "Okupacije" v samem mediju tako suvereni, da so celo ustvarili vtis dokajšnje enotnosti *stila* filmske celote. Analizo "Okupacije" je torej mogoče peljati predvsem med dvema determinantnima kompleksoma (tudi glede na kritični interes avtorja teh vrstic), ki se v filmu vzajemno prekrivata in sta torej na določen način sam film. Prvi od omenjenih kompleksov je *stil*, ki ga je treba kajpak še natančneje določiti, potem ko smo ugotovili, da obstaja. Drugi kompleks, ki ga imamo v mislih, je širšega značaja in vključuje socialno-zgodovinski kontekst filma. Le ta je — tako kot ga film povnanja — mnogoplasten. Obenem je polemičen in skladno s tem diskutabilen, je suveren v svojem "diskurzu" in obenem vzbuja sum v obstoj nezavednega dela svojega "diskurza".

Odnos med obema kompleksoma je zadostno nerazviden, da ne moremo trditi, da je socialno-zgodovinskemu kontekstu filma stil kakorkoli pridan, posiljen ipd., kajti stil je njegov integralni del, ne glede na to, v kolikšni meri je mogoče govoriti o kopiranju že videnih filmskih originalnosti. Prav zato je mogoče v filmu jasno definirati presečišča ideoloških polj, v katerih se razpenjajo reference in presežki pomenov, s katerimi film vzvratno deluje na kontekst, ki ga vzpostavlja: To, kar film v razmerjih socialno-zgodovinskega konteksta in določene filmske tradicije pri nas reklamira, je njegov "drugačen (nov) pristop k problemu NOB".

Ustavimo se za trenutke pri tem. Določeni del te "drugačnosti" nosi že sama specifičnost tematike, katere značilnost je postavitev zgodbe v Dubrovnik, pri čemer literarno-turistični mit tega mesta tvori mediteransko likovnost filma. Na tej ravni je že mogoče iskati določene paralele v stilu filma z nekaterimi proizvodi italijanske kinematografije. Le-tej pa se film bliža še v enem elementu — v pristopu k problemu fašizma. Toda v prikazu razrednih razmerij, ki naddoločajo gibanje zapleta "Okupacija", ne doseže italijanskih vzorov glede specifične historične topografije. "Okupacija" namreč postavlja *legitimno vprašanje* o vlogi meščanstva v nastajanju odpora proti fašistični okupaciji na naših tleh in je v tem pogledu gotovo stopila na teren, ki je mnogo bolj spolzek kot teren tipiziranih in šabloniziranih epopej kmečkih množic. Drugo vprašanje pa je, ali je avtorju Zafranoviču uspelo pri tem *ohraniti razredno perspektivo*? Pri tem vprašanju še ne gre za to, da bi v ozadju vprašanja skrivali kakršnokoli dogmo o enostranski določenosti Individuumu z njegovo razredno pripadnostjo. Vprašanje se postavlja iz drugega prostora. Avtorju se namreč nujno vzpostavlja mesto nekoga, ki *gleda nazaj* na zgodovinski okvir, v katerega postavlja dogajanje. V perspektivi takšnega pogleda, iz njegove neizbežne označevalne vloge, se v filmu tvori neko določeno stališče, ki razbija dogmo o enostranski razredni določenosti Individuumov za določeno ravnanje v prelomnih zgodovinskih situacijah. Toda po drugi strani ga je mogoče manj "dobrohotno" dojeti kot *legitimizacijo* meščanstva *bivajočega hic et nunc v specifičnem konstruktivnem preteklosti*. Ne glede na to, da na banalnem nivoju obstajajo argumenti kot: "res je bilo, da ni bilo tako, ali enostavno drugače itd.", je potrebno videti film kot posebno strukturo znotraj ideoloških polj, katerih delovanje se nam nakazuje iz zgoraj navedenega.

V tem kontekstu je gotovo osnovnega pomena, kako se Zafranoviču formirajo njegovi akterji, ki se po eni strani pridružujejo okupatorju, bodisi proti Srbom, Židom ali proti gospodi, po drugi strani pa se nagibajo, pridružujejo odporu, ki ga v osnovi pripravlja KPJ. Prav v prepletu vsega tega pa se film vse preveč naslanja na ozadje, ki je zunaj

njega; naslanja se na humanistično ideologijo predpostavljene "človeške orientacije", zaradi česar odpade iskanje motivacije akterjev za njihova ravnanja. Nosi jih predvsem intenzivnost emocionalno nabitih kadrov nasilja, ki so sicer na nekaterih mestih pasolinijevsko efektivni brez siceršnje utemeljenosti vzora. Če naj bi šlo za to, da je motivacija odsotna kot obče določilo, bi moral Zafranovič veliko bolj razdelati med drugim tudi libidinalno ekonomijo, namesto katere nam ponuja "dekadentno" bordelsko sceno robustnega vojaškega okusa okupatorjev. Na sledi nakazanemu problemu ekonomije libida izstopi še obrat hčerke proti očetu (za okupatorja, pri čemer je odločitev za okupatorja samo posledica) in sinovo sledenje izročilu očeta. V tem okviru nastane najbolj izmišljen in neverjetno "naiven" prizor v filmu, dialog med meščanskim sinom in mlado delavko, ki pravi (citiram po spominu): "Od kada si s nama, tvoje lice postaje sve grublje, a tvoje su ruke sve više ko u moga oca". Prav ta navidezno nepomembni in naivni prizor, v katerem je karakteristična še izrinjenost erotičnega momenta, jasno govori o režiserjevem in scenaristovem *kompromisu z razredno dogmo*. Interes proletariata je v filmu nezgodovinski, ne deluje inherentno v meščanskih razmerjih, ampak deluje zunaj njih na meščane prej kot nekakšna etična konstanta, kot pa zgodovinski materialni interes. Meščanski sin kot spreobrnjenec vstopa v igro odpora proti okupaciji, ki jo drugi pripadniki njegove družbe (nekateri tudi z nacionalnim razlogom) sprejmejo.

Trenutki predokupacijske atmosfere v Dubrovniku so v filmu morda še najkoherentnejši, a so obenem z nadaljnjim odvijanjem filma postavljeni le kot mitologija starih dobrih časov "svobodnjaškega Dubrovnika". Fašisti prinesejo temu Dubrovniku račun, ki ga Zafranovič plača s pristankom na razredno dogmo, kajti njegov meščan se ne odreče svojemu meščanstvu zato, ker bi videl zgodovinski izhod. Za upor se odloči predvsem v eksistencialistični abstraktni in humanistični maniri. V filmu torej ne deluje nenadoma pospešena zgodovina, ampak hoče film prej delovati v zgodovini z nivelizacijo nje same. Ta nivelizacija je v filmu kontrapunkt svetlobe prizorov iz meščanskega igrivega sveta in temačno konfliktnostjo delavstva.

Določeni efekt filma se vzpostavi v njegovi konstrukciji (ne povsem pravilno kontrapunktualnih) razlik, ki tvorijo stilsko ravnotežje v svojem odnosu — ena skupina kadrov se nanaša na drugo, pri čemer pa, zdaj bolj zdaj manj, ena nasproti drugi (in tretji ...) igrajo funkcijo označevanja oziroma nosilca označitve. Vendar pa v tej maniri (ki je nedvomno dokaj umetniška) nastopajo očitna prazna mesta, ki prekrivajo *zamočano* osnovno razliko, ki izstopi kot rezultat filma. Dubrovniški gospodič v igri notranjih in vseh ostalih bojev označi trenutke svojega odpora z ustreljivijo sestrinega moža fašista, ki ga pred tem nadomesti pri očetomoru. Njegova dokončna odločitev je na ta način dokončno predvsem etična — v skladu z njegovo nacionalno pripadnostjo in v skladu z orientacijo k tisti strani, ki nosi novo. Sestra s solzami zalije prekinjeno kontinuiteto meščanske sreče. Ta epilog pa je prazen rezultat praznih mest med skupinami kadrov, ki se dualistično izmenjujejo. O praznih mestih govorimo zaradi pretežno pomanjkljive označevalne relacije med posameznimi "slikami", kajti nobena konstanta razen osnovne dramaturške, ni obvezujoča za katerokoli drugo, s čimer seveda nimamo v mislih napak v montaži filma, saj je le-ta, kot vse ostalo, kar zadeva "filmsko obrt", pretežno korektna.

Končno izstopi končna apologija meščanske vloge v NOB in je kot taka vzpostavljena s tistim, s čimer naj bi bila pravzaprav zanikana (mislim že omenjeno "razredno dogmo" z njenimi nacionalnimi primesmi vred). To je komponenta filma, ki ni sicer v kakšnem neskladju z empirično zgodovino, je pa v neskladju z razumevanjem razrednega problema zunaj popreprostenih humanističnih modelov ideološkega apoloiziranja delavskega razreda in njegove zasužnjenosti v delu.

S tem kajpada Zafranoviča ne obtožujemo kakšne ideološke diverzije, saj je njegov stil predvsem rezultat določenih idejnih gibanj v naši kulturi, v kateri izstopa film kot eden od šibkih členov glede na odpornost do delovanja meščanskih ideologij. V tem pogledu igra Zafranovičeva "Okupacija" celo pozitivno vlogo, saj je povnanjila problem in ga razprla v čistejših relacijah. O vprašanju, ki se nakazuje v splošnejšem stališču na začetku tega odstavka, pa kaže razpravljati v drugem kontekstu, kjer gre za drugačna vprašanja, kot je vprašanje stila.

**Darko Štrajn**



## Bravo maestro

scenarij: Rajko Grlić, Srdjan Karanović  
 režija: Rajko Grlić  
 kamera: Žilko Zalar  
 scenografija: Dinka Jeričević, Dražen Juračić  
 glasba: Branislav Živković  
 igrajo: Rade Šerbedžija, Aleksandar Berček, Božidar Boban, Mladen Budlićek, Koralka Hra, Ante Vican, Zvonko Lepetić  
 proizvodnja: Jadran film in Croatia film — Zagreb

Najbrž je videti paradokso, da se kot primerno izhodišče za premislek o Grličevem filmu ponuja sicer ironična, vendar pa zgolj obrobna in nekako mimogrede navržena, replika, izrečena v dialogu med glavnim junakom in njegovim najlegitimnejšim oponentom (izreče jo oponent nekako v tem smislu: Ti si kot zob — čim hitreje je gnil, tem prej postane zlat!). V resnici pa gre za metaforo, ki se ne le prilaga celotnemu kontekstu filma, marveč na določen način predstavlja vzorec pripovedi — in to celo v dvojnem smislu. Po eni strani namreč zadane bistvo problema junakove usode in obenem zariše meje pripovedi, po drugi strani pa s tem, ko ni vizualno uprizorjena, marveč je posredovana verbalno, lepo odseva siceršnji literarni karakter filmske zgodbe. Literarnost filmske zgodbe pa se ne kaže zgolj v dejstvu, da lahko brez vsakega truda identificiramo "glavnega junaka", njegovo "usodo" v pripovedi in končno "zgodbo" samo kot način pripovedi, marveč tudi v značilni mreži odnosov med akterji pripovedi in ne nazadnje v etično-normativnem sistemu, kakršnega poznamo iz literarne tradicije. Seveda pa Grlić z opisanim literarnim arzenalom ne ravna linearno, tako kot zahteva tradicija, marveč skuša njegovo poreklo karseda maskirati s čisto filmskimi sredstvi, kar mu v določeni meri tudi uspeva. Toda to za enkrat ni bistveno.

Vrnimo se raje k metafori o zobu. Zlat zob namreč ni le simbol umetnega nadomestka za nekaj zgnitega, razpadlega, izginelega, a kljub temu pristnega v lastni negaciji, pristnega v svoji odsotnosti, torej pristnega prav v zanikanju pristnosti, marveč prav s tem, da je zlat, označuje določen materialni položaj in tako tudi ustrezno družbeno pozicijo, določeno socialno afirmacijo, ki pa je v bistvu spet le surrogat za pravi uspeh in priznanje. Treba je upoštevati, da je zlat zob, čeprav je v tržnem smislu dragocenejši od pravega, v organskem smislu vendarle mrtev, jalov, umeten — njegova bistvena opredelitev je torej tržna cena, njegova temeljna vrednost je v zlatu in ne v delu, njegova funkcija zoba je torej zanikana prav s tem, da je kos zlata. In položaj glavnega junaka, skladatelja Bezjaka, resnično ustreza primerjavi z zobom: potem, ko se je odrekal svojim mladostnim ambicijam, nimaa več pomena kot dejaven član človeške družbe, se pravi kot resničen glasbenik, ki ustvarja pomembno glasbo, marveč je pomemben zaradi svojega položaja (ne dejavnosti!) uglednega skladatelja, pri čemer sploh ni bistveno, da ni ustvaril tako rekoč ničesar. Njegov položaj je, prav tako kot zlat zob, zgolj nadomestek, ima zgolj "tržno vrednost", pomemben je samo kot položaj.

Film se navzven trudi, da bi primer Maestra izzvenel kot nezdrava, tako rekoč patološka, izjema. Toda če bolj pazljivo pogledamo ves imaginarni svet filma "Bravo maestro", potem lahko ugotovimo ravno nasprotno: fenomen skladatelja Bezjaka je prej pravilo kot izjema, zakaj glavni junak pride do uglednega položaja v družbi prav skozi utečeni sistem, ki producira položaje. Pri vsem tem bi bil lahko slučajen samo začetek, samo način, kako Bezjak sploh zaide v ta precizni mehanizem produkcije lažnih vrednot, vse drugo potem poteka avtomatsko, mimo volje konkretnega individua. Skušajmo torej situirati to ničelno točko in poiskati prvi impulz, ki glavnega junaka požene "na površje".

V začetku zgodbe je Bezjak okarakteriziran kot mlad skladatelj, ki je šele končal akademijo in je poln zdrave ambicioznosti. Svojo ustvarjalno energijo investira v obsežnejše glasbeno delo nekonformističnega značaja, toda njegova stvaritev je s strani vladajoče cehovske strukture zavrnjena, njegov status skladatelja je na ta način zanikan, obenem pa se znajde v položaju eksistencialne ogroženosti. In v tej situaciji se zgodi preobrat, ki pa sploh ni preobrat (kot se izkaže kasneje), marveč zgolj ustreznna reakcija na programirani pritisk. Bezjak spozna, da vladajoči strukturi na področju glasbe sploh ni do glasbe, marveč zgolj do položajev, še več, glasba v pravem pomenu besede ji je tuja in se je celo boji, zato jo zatira. Pristna glasbena ustvarjalnost je zaradi svoje nepredvidljivosti in

nepodvrženosti redu tista nevarnost, ki lahko poruši obstoječe "stanje stvari", zato se ji mora Bezjak odpovedati. Tu torej ni nič slučajnega — če hoče biti glavni junak "nekdo" na področju glasbe, tedaj ne sme biti glasbenik. Ves sistem je brez napake, zato pa postavlja film samega sebe na laž prav s tem, ko skuša Bezjakov primer vsiliti kot patološki eksces.

Na prvi pogled se kljub vsemu zdi, da je film s tem, ko samega sebe postavlja na laž, vendarle nekaj dobil v zameno: namreč družbenokritično ostrino. Toda tu se skriva naslednja samoprevara, prav nič težko ni dokazati, da se za navidezno družbeno kritičnostjo dejansko skriva moralizatorski karakter celotnega projekta. Negativni razvoj glavnega junaka namreč ni nič drugega kot negacija tistega, kar bi v podobnih razmerah predstavljalo pozitiven razvoj, se pravi, to, kar film uprizarja, je le negativna zrcalna slika tistega pravega, dobrega, plemenitega oziroma etično čistega ravnanja. Zato ni čudno, če je mogoče Bezjaka na določeni stopnji razvoja opisati (in film ga tudi tako opisuje) predvsem s tem, kar ni: ni dejaven skladatelj, ni dober soprog, nima socialnega čuta itd. Okolje pa ga kljub vsemu priznava. Ali bolje: ne priznava ga okolje (ki pač vidi, kaj vse Bezjak ni), marveč vodilna struktura v glasbenem svetu, se pravi skupina ljudi, ki jih na področju njihove "dejavnosti" prav tako opredeljuje negativiteta, torej tisto, kar niso — namreč niso glasbeniki.

Tako se konstituira opozicija "realnemu" svetu, opozicija negativitete, ki sama sebi ustvarja zrcalno sliko o sebi, o svoji pomembnosti. Ta pomembnost je pomenljiva samo znotraj skupine, ki jo vzdržuje, proizvaja, je neke vrste pogodba med člani te skupine (ve se, čemu služi). In naprej: družbeni status skupine je zagotovljen samo v primeru, če vsi člani spoštujejo pogodbo, zato je razumljivo, zakaj Bezjaka ne spustijo več iz rok, ko so ga že enkrat sprejeli. V tem kontekstu dobi njegovo brezvredno, oziroma brezpomensko, glasbeno delo čisto določen pomen, namreč pogodbeni pomen. Obenem pa to delo še izraziteje pokaže omenjeno negativiteto, pokaže, kako Bezjak v glasbi "realno" ne pomeni nič in ga dokončno moralno obsodi.

Na vizualni ravni opredeljujeta opisana razmerja zlasti dva izrazito jasno čitljiva znaka — simbola: hrenovka in bel klavir. Hrenovka je statusni simbol, ki označuje družbeni položaj glavnega junaka na začetku filma, bel klavir pa opravlja ustrezno funkcijo v nadaljevanju, torej v obdobju, ko Bezjak "uspe", ko postane cenjena oseba. Kolikor je hrenovka na določen način znak eksistencialne stiske, toliko je bel klavir znak meščanske premožnosti in obenem tudi meščanske miselnosti. Po drugi strani je hrenovka tudi očitni fallični simbol, ki v našem primeru označuje v prvi vrsti ustvarjalno zmožnost, se pravi potenco junaka na začetku pripovedi. Nasprotno pa je bel klavir znak impotence in sterilnosti, oziroma kastracije.

Nasprotje hrenovka/klavir je, gledano širše, torej nosilna vizualna metafora, oziroma (razstavljeno) metonimična plast pripovedi, nasprotje, ki ga lahko formuliramo tudi kot dvojico potenca/impotenca, pri čemer je značilno, da je vsak pol te dvojice zase v obratnem sorazmerju s socialnoekonomskim položajem glavnega junaka. To pa pomeni, da je junakov družbeni položaj zgolj imaginaren in v bistvu prikriva njegovo skladateljsko nedejavnost. Bezjak namreč svoje edino pomembno delo skomponira v obdobju, ko je še anonimen mladenič, edino, kar stori kasneje, ko ima že status zaslužnega umetnika, pa je korektura, ki njegovemu mladostnemu delu odvzame še zadnji lesk originalnosti.

Vse se torej (tudi vizualno) steka v eno in isto: film producira "pokvarjen", "nemoralen", "odtujen" svet, obenem pa skuša povedati, da se s tem svojim produktom v nobenem pogledu ne strinja — in v tem seveda popolnoma uspe.

Bojan Kavčič





**Vonj poljskega cvetja**

(Miris poljskog cveća)

scenarij: Srdjan Karanović, Rajko Grlić

režija: Srdjan Karanović

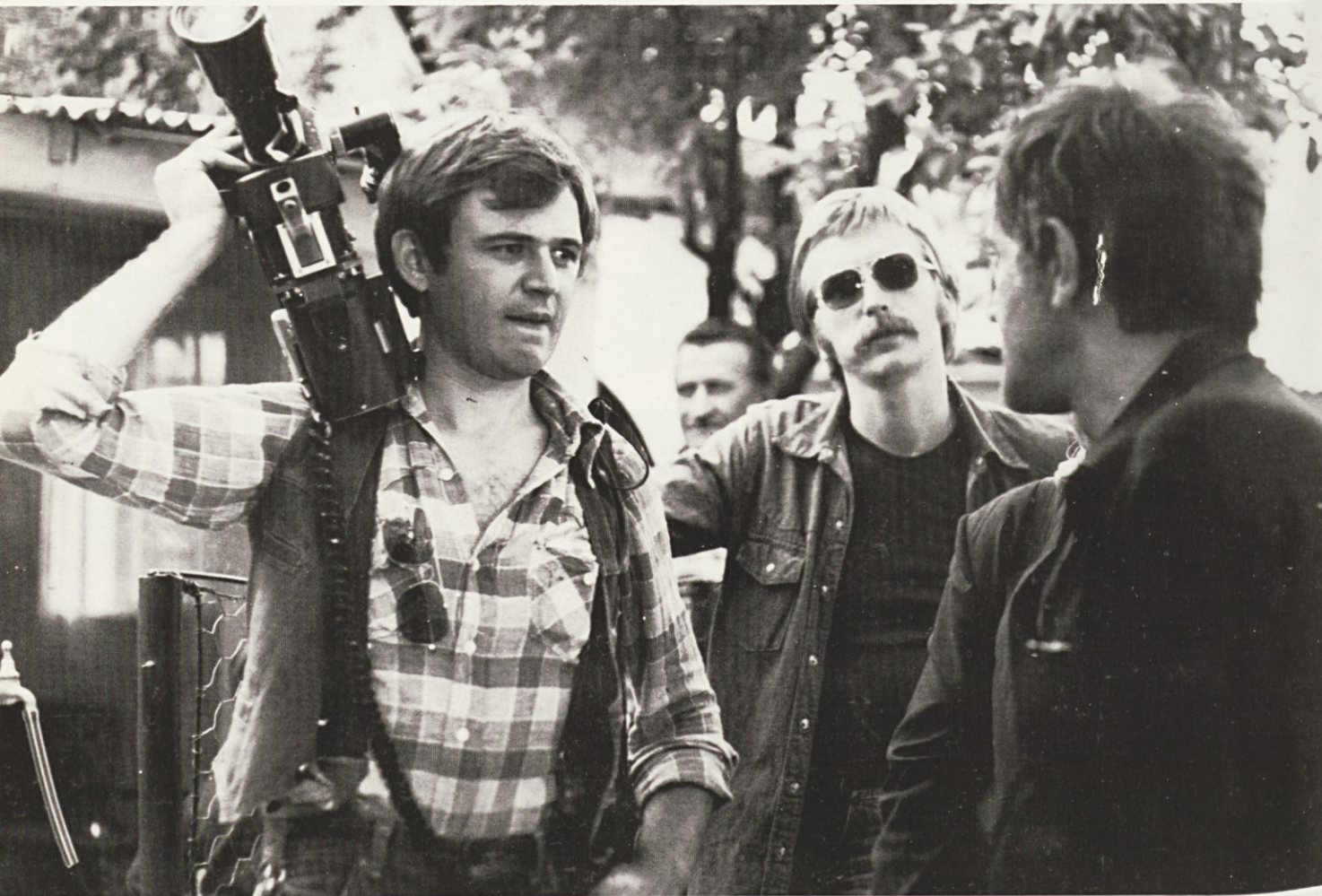
kamera: Živko Zalar

scenografija: Mlomić Denić

glasba: Zoran Simjanović

igraju: Ljuba Tadić, Aleksandar Berček, Olga Spiridonović, Sonja Divac,  
Slobodan Allgrudić

produkcija: Centar film, Beograd





Brez dvoma kaže najbolj cineastični prispevek letošnjega puljskega festivala grotesknost določene civilizacijske iluzije. To je sicer iluzija, ki ima staro, kar tradicionalno psihološko osnovo in se imenuje "nazaj k naravi", toda njeno jedro je danes ogroženo do tiste skrajne mere, da dobiva usodne in krute izrastke groteskne iluzije. In prav to sodobno stanje uprizarja filmsko delo mladega Srdžana Karanovića z nenavadno miselno doslednostjo in ustrezno estetsko relevantno.

Za neprisiljenost groteske je primerno to, da sloni sprožilni moment, ki je v bistvu že poantiran vhod v problematiko, na komični in skoraj banalni anekdoti. Slavni igralec hoče na vsem lepem izstopiti iz civilizacije in družbe, ki ga pričinja dušiti. Vsega ima preprosto čez glavo, zato se zateče na rečno tovorno ladjo. V tem trenutku se začneta odvijati oba aspekta te moderne problematike: tisti popularno ekološki, s katerim se opaja primitivna zavest ob podpori ustreznih javnih občil, in tisti globlji in resnični, ki ga čuti igralec v svojem izpostavljenem poklicu, pa je ob njem vendar brez moči. Tej dvojni situaciji povsem ustreza narava igralčeve odločitve, ki je po eni strani zvezdniška muha, po drugi strani pa je to globoka notranja muka.

To dvojnost pomenov nadaljuje in razvija film istočasno. Najprej muka, ki ni navadna naveličanost, pač pa zgodovinsko opredeljena stiska. Zelo moderno jo je imenovati ekološka problematika, pojem, pod katerim ni treba razumeti le običajnih tegob z onesnaževanjem, saj v svojem pomenu skriva celotno sodobno civilizacijsko razglašenost; od osamljenosti in odtujenosti do brezdušnega tehnicizma in funkcionalizma, skratka vsega tistega, zaradi česar rečemo, da je ta svet revni svet. Igralec, ki neprestano menja obraze, je v tem smislu karakterističen, ponazarja namreč skoncentrirano vsoto stisk.

Toda njegov beg na ladjo je seveda huda iluzija. Najhujše pa je to, da se igralec tega ves čas zaveda. Preostane mu namreč le čakanje na bolj ali manj znosen zaključek brezupne akcije, ki dobiva vedno močnejši značaj pustolovščine. To samozavedanje brezizhodnega položaja, kajti tudi ladja se vedno vrača na ista utrjena postajališča, kopiči trpko žalost, ki se poglobi ob zadnjem kadru. Tedaj gledamo zaprta zasteklena vrata na koncu hodnika, igralec pa sedi na stopnišču, znova dcma in premagan. Akcija je

propadla, dobila je celo sociološko negativni prizvok, toda nekaj je vendarle mogoče storiti, pripoveduje svetli, čeprav zastrti izhod. Preprost beg ni mogoč, mogoča je le drugačna, znosnejša organizacija življenja in družbe.

Ob evokaciji tega velikega projekta se film konča. Negativnost in kruto ter nevarno iluzijo lahkotnega, neodgovornega izstopa iz civilizacije pa kaže vzporedna, v grotesko razširjena, metaforična plast filma. Na bregu velike reke se namreč zaradi igralčeve popularnosti pričnejo zbirati stokajoče množice, ki razumejo beg v naravo prav na tisti način, s katerim se skuša potrošniška družba reševati ekoloških problemov, ki jih sama povzroča in jih s svojo propagando seveda prikriva. Celotno burko kajpada organizira in uprizori prva violina takšne družbe, televizija. Vsak nastopajoči ima pet minut za demonstracijo svojega povratka k naravi. Tako gledamo diletantstvo in osnaževanje narave najhujše vrste, gledamo pa tudi subtilno razvito anatomijo manipulacije. Na ozadju iluzornega igralčevega umika je ta parada individualnih atrakcij čista groteska, ki uprizarja medsebojno manipulacijo narave in ljudi.

Karanoviću je uspelo groteskno iluzornost modnih ekoloških teženj fiksirati v območje realitet in verjetnega. Uspelo mu je prikazati neosveščeni beg k naravi kot nevarno priložnost za individualizem nevarne vrste; množična drhal ob neki namreč v trenutku verjame, da je igralec tudi iskanl ubijalec. Vrnitev v naravo, v naročje vonja poljskega cvetja, se izkaže kot kruta iluzija neoromantistične mentalitete, ki obsega celoten razpon od hipijev do ambientalnih sprejev z naravnimi vonji.

Kljub ironičnemu naslovu pa je to zelo dišeč film. Popolna odsotnost vsake konstrukcije in globoka zavest o težavnosti problematike, ki jo film metaforično rešuje, je njegova velika odlika. Vonj poljskega cvetja je namreč tisti vonj, ki je odgovorno zadiljal po sodobni problematiki, in to na tistem nivoju, ki se mu je jugoslovanska kinematografija zadnjih let z občutkom izogibala. Karanovićevo delo je filmana prisposoba, kako se bistvena moderna iluzija o "pristnem" stiku med naravo in družbo počasi sprevača v usodno grotesko. Narave ni mogoče posvojiti, kakor prinesemo domov poljske rože iz začetka filma; edino mogoče jo je le pustiti v njenem pokončnem vonju.

Peter Kolšek

## Pes, ki je imel rad vlake

(Pas koji je voleo vozove)

Pred dvema letoma je bil Goran Paskaljević s filmom Čuvaj plaže pozimi, osrednja osebnost puljskega festivala — zhanilec novih, boljših časov jugoslovanske filmske ustvarjalnosti. Da je bilo temu res tako, je potrdil prodor mladih filmarjev (Marković, Karaklajić, Babić, Nikolić), v Pulju 1977, letošnje popolno festivalsko zmagoslavje, četvorke Zafranović, Grljić, Karanović in Paskaljević, pa je razbilo še zadnje dvome o tem, da se je zadnja tri leta v naši filmski proizvodnji, vsaj kar zadeva imena, vendarle nekaj premaknilo.

In, če je bil Paskaljevićev film pred dvema letoma prva lastovka, deležna vzhičenega sprejema in praktično brezrezervne podpore, dobrega domačega filma željnih in žejnih, tako gledalcev, kot kritike, pa je hkrati res, da je razmah mlade in sveže filmske kreativnosti, v zadnjih dveh letih tudi pred ocenjevalce, imperativno postavil zahtevo po resnem in odgovornem kritičkem pretresanju te kreativnosti in delovanja oziroma njenih rezultatov — brez brezrezervne evforije, ki je tako lani, kot letos, ob filmih zgoraj naštetih filmarjev, zajela velik del naše filmske kritike.

Ob Čuvaju plaže pozimi smo ugotavljali, da je v njem sicer močno opazen vpliv t.i. "češkega poetičnega realizma", kot ga pomnimo iz filmov Menzela, Paserija, Formana, Jireša, da pa Paskaljevićev film, vendarle označuje izrazit avtorski imagé in trdna zasidranost v realnih socialnih, socioloških in psiholoških okvirih današnjosti.

Film Pes, ki je imel rad vlake, izpričuje režiserjevo očitno težnjo, po kontinuiteti in mogoče celo koraku naprej v konstituiranju lastnega sveta, ki s svojimi specifičnimi ideološkimi in socialnimi komponentami, omogoča maksimalno realizacijo njegovih estetskih konceptov in narativnih postopkov. Njegov zadnji film v odnosu na prejšnjega, brez dvoma predstavlja tudi določeno radikalizacijo avtorjeve temeljne, predvsem ideološke, in manj estetske, naravnosti, prav ta "radikalizacija" pa odpira vrsto vprašanj tako, kar zadeva sam predmet Paskaljevićevega filmskega upodabljanja, kot način, na katerega to počne.

Pes, ki je imel rad vlake, fabulativno sodi v okvirje, ki jih je že pred desetletjem in pol, vzpostavila in definirala, mihić-kozomarovska scenaristična praksa in katere vrh, še zmerom je in ostaja, scenaristična predloga za film Živojina Pavlovića, Ko bom mrtev in bel (1968). Niti v filmu, niti v tekstih, ki sta jih Mihić in Kozomara skupaj, ali posamič, pisala za televizijo, nista nikoli več uspela doseči, kaj šele preseči, scenaristične ravni, katere rezultat je, po piščevem mnenju hkrati tudi najboljši Pavlovićev film sploh, s tem pa filmski izdelek, ki predstavlja eno temeljnih konstituant t.i. "jugoslovanskega novega filmskega vala", s konca šestdesetih let.

(Upam, da smo si po skoraj desetih letih, po politični obsodbi "črnega vala", vendarle na jasnem, kaj je bilo zrnje in kaj pleve.)

Gordan Mihić je scenarist obeh celovečernih Paskaljevićevih filmov, zlasti v zadnjem, pa prihajajo optimalno do izraza vse tipične komponente Mihićevega scenarističnega postopka, njegovih socialnih, ideoloških, socioloških in umetnostnih preokupacij, v vsej razvodnosti in berljivosti.

Svet srbske province, njenega obrobja in podpodja, lumpenproletariat s svojo kvazihumanistično projekcijo hrepenenja po "osvobojeju" (Pariz, kot ideal in simbol brez dvoma ni izbran slučajno). Temeljitejša analiza Mihić-Paskaljevićevega filma, bi povsem nedvoumno opozorila na bistveno distinkcijo med umetniško refleksijo in kreacijo, kot plodom resnega, avtorskega odnosa do materije in med zatekanjem pod okrilje "varnih" in "preverjenih" modelov takomenovane družbene-kritičnosti, povezane s pravšnjo mero konformizma in oportunitizma, ki varno, pa tudi

scenarij: **Gordan Mihić**  
režija: **Goran Paskaljević**  
kamera: **Aleksandar Petković**  
scenografija: **Dragoljub Ivkov**  
glazba: **Zoran Hristić**  
igrajo: **Svetlana Bojković, Irfan Mensur, Bata Živojinović**  
proizvodnja: **Centar film, Beograd**

zanesljivo vodi do najrazličnejših nagrad in priznanj, predvsem pa — do naslednjega filmskega projekta, četudi nista niti scenarist, niti režiser zmogla, ali hotela, poseči v srž in bit kakršnegakoli dejanskega problema. Niti z intelektualno, niti s cineastično, scenaristično, ali režijsko invencijo, intervencijo ali avanturo. Paskaljevićev film ne vzdrži nobene resnejše kritičske analize, ki bi mogla pripeljati do afirmativne ocene njegovega izdelka predvsem zato, ker je režija prava mojstrovina postavljanja blokad in barikad, pred vsakršno "spornostjo" in dejanskim problematiziranjem, v vseh njegovih segmentih. Skratka film zaprt in zatrt v krog samozadostnega "ziheraštva", spodobno garniran s preverjenim mihićevskim, balkanskim romantizmom, na "praški način".

Ker gre vendarle zgolj za skromen kritičsko-publicistični zapis, ne pa za analitično študijo, nima pomena stvari zapletati naprej, zato končujemo s citiranjem Paskaljevićevih izjav, izrečenih v intervjuju sarajevski reviji SINEAST, avgusta 1976 (Sineast, 33, 1976, stran 52):

*I na kraju šta je za tebe film?*

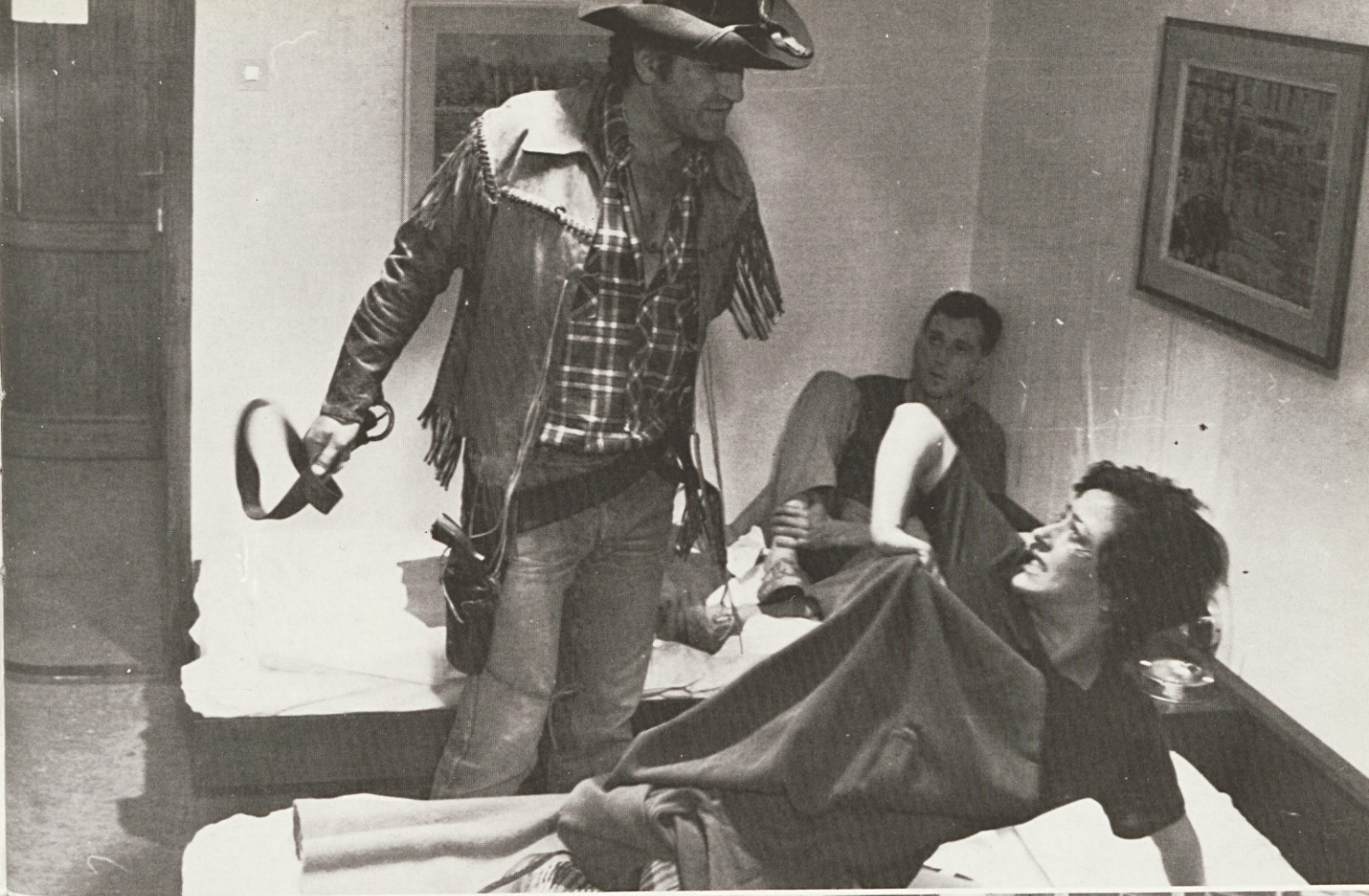
**Hočeš Vavrinu definiciju kako sam je naučio u školi, ili da ja nešto kažem?**

**Reci šta hočeš.**

**Ne znam ja šta je film. Ne znam, ... he, he, ... jebi ga! Šta da kažem?!**

Te besede je Paskaljević izgovoril ob Čuvaju plaže pozimi. Film Pes, ki je imel rad vlake, žal navaja na misel, da je bil vpraševanec v citiranem pogovoru hudo iskren, razen v eni točki — očitno dobro ve, ali pa je medtem spoznal, da je tudi pri nas film (četudi domači, ali pa še zlasti domači) najprej takšen, ali drugačen posel in šele nato, če pač slučajno nanese še kaj več.

**Sašo Schrott**



## Zadnji podvig diverzanta Oblaka

(Poslednji podvig diverzanta Oblaka)

scenarij: Vatroslav Mimica

režija: Vatroslav Mimica

kamera: Božidar Nikolić

scenografija: Duško Jeričević

glasba: Marjan Makar

igrajo: Pavle Vujisić, Slavica Jukić, Miki Manojlović, Ratko Buljan, Ivica

Pajer, Marina Nemet, Jagoda Kaloper, Izet Hajdarhodžić

produkcija: Jadran film in Zagreb film — Zagreb

Postavitev filmskega dogajanja v povsem prepoznavno sedanost in razkrivanje moralnih izkrivljanj, ki temeljijo na ustaljeni družbeno-ekonomski praksi nekega družbenopolitičnega sistema, je mogoče upravičeno označiti kot "zanat hrabrosti", torej s sintagmo, s katero Mimica označuje svoje zadnje (ali kar celotno) filmsko delo. Toda "Poslednji podvig diverzanta Oblaka" Vatroslava Mimice pristaja v svojem razkrivanju na prešteviline kompromise, tako da bolj kot kako izjemno hrabrost odraža zgolj dober namen posegati v stvarnost in prikazovati—razkrivati družbene napake.

V izrekanju svoje obsodbe nekaterih ustaljenih praks v naši družbi se je Mimica zatekel k uporabi likov z že povsem redundantnimi retoričnimi konotacijami (štirilindvajsetkrat ranjeni španski bореc in partizan-diverzant Oblak kot nosilec vrojene sposobnosti misliti-delati samo dobro; nogometni zvezdnik Mirček-"Slika", popredmetnen predmet občudovanja in tehnokratskih manipulacij; klubski funkcionar, prepričan v moč podkupovanja itn.). Odločitev, da uporabi informacijsko povsem izpraznjene like, je onemogočila razvoj junakov in zaustavila celotno razmišljanje na nivoju neke arhetipske moralnosti, kritičnost filma pa sprevrgla v dokaj plitvo kritizerstvo, ki ima še največ skupnega s kako pridigarsko prispodobno.

Metafizično, mistično dobro, katerega še edini apostol je Joža Oblak s skupino sosedov-učencev, se na koncu filma znebi svoje telesnosti (Oblaka samega), da bi se tako še bolj vtisnilo v zavest učencev, ki so na trenutke že pokazali znake klonljivosti ali vsaj kolebanj pred *zlim*. Zahvaljujoč mučeniku Oblaku pa se je število vernikov v dobro povečalo in *zlo*, čeprav še vedno prevladujoče, je dobilo nove sovražnike, preganjalce.

Mimica je tako povsem samovoljno izpeljal nek konflikt, ki je sicer možen (donkihotski spopad med pravičnim posameznikom in tehnokratsko prakso, ali kar celotnim tehnokratskim sistemom), vendar ne v terminih moralnosti.

Takšna ali drugačna morala/nemorala je v posledičnem odnosu z oblikami proizvodnih odnosov; vodilni tehnokrat Tehnoze-Impexa so zato povzdignjeni na nivo tehnokratske družbe *tout court*, ki si končno lahko privoščijo stari birokratski sen, da s podpisanim in ožigosanim papirjem istočasno podre stari svet in zgradi svet po svoji podobi.

Joža Oblak kot zapoznelli don Kihot uporablja sicer dinamično, toda prav dobro ve, da se da z nekaj telefonskimi klici na "ta prava mesta" rešiti številne probleme. Lažni moralizem se tako tudi lažno zaplete, ustvari samemu sebi problem, ki ni več družben, ampak čisto prestižen, *kdo bo koga*. V družbi, ki dobiva potrdilo o lastnem obstoju prek televizije, se ta *kdo bo koga* prelevi v *predstavo*: osebno zadoščenje ni več dovolj, važna je družbena predstava svoje moči. Tega se zavedajo vsi: "Slika", ki javno razgali svojo lepotično spremljevalko, "dotični" iz Tehnoze, ki sredi belega dne pošljejo prekupčevalca s premičninami k Oblaku, kot tudi Oblak sam, ki pred množico nepremičnih gledalcev razstrelji hišo—predmet intrige in se mrtev odpelje iz vidnega polja kamere.

Film tako sam v sebi vsebuje številne elemente, ki negirajo celo nivo zgolj moralnih obračunavanj, čeprav je moralistično dožemanje filma naravnost vsiljeno. Iz celotnega sklopa razkrivanj, ki naj bi filmu dajale določeno hrabrost, se zato ob koncu razmišljanja izpostavi problem prisotnosti-odsotnosti televizije kot medija, ki naj bi stalno razširjal krog ljudi, ki si istočasno delijo neke skupne izkušnje (televizijske oddaje). Problem nemoralnosti-moralnosti Oblaka ali Tehnoze se sedaj prenese na nemoralnost televizijske prisotnosti (spremljanja, snemanja, oddajanja nekega dogodka). Mimica uspe, da povsem

neorvelsko vpelje televizijo v vsakodnevno življenje in jo pusti v tem življenju (z vsakodnevno moralo?) tudi potem, ko vzame televizijsko kamero iz kadra. Prisotnost televizijske kamere povzroči svojevrsten obrat, zaradi katerega vsakodnevno življenje ni več vsakodnevno, ampak je *predstava* samega sebe. V trenutku, ko vsakodnevno življenje preneha s svojo predstavo in zaživi v lastni logiki konfliktnosti in stalnega umikanja starega pred novim, pa se televizija prestraši in se umakne, ker ni sposobna spremljati, snemati in oddajati resnico.

Na tem nivoju razumevanja postane Mimičin film zanimiv film o delovanju množičnih medijev. V "Poslednjem podvigu diverzanta Oblaka" sta prisotna tako televizija kot časopis, prav tako je bil poseben časopis predhodnik prvi projekciji filma v puljski areni. Seveda pa se na tem mestu izgubi tako hrabrost kot originalnost in tudi doslednost v zgodbi, ki se je začela z drugačnimi predpostavkami. Kritičnost filma ostaja na nivoju kritičnosti poljudnega romana, za katerega pa je že Gramsci ugotovil, da odpira samo tiste probleme, ki jih lahko odpravi takoj in brez posega v družbene odnose.

Film tako že po zgradbi pripovedi deluje v bistvu paternalistično, pomirjujoče, v skladu s "poetiko socialdemokracije".

Angažiranost Mimice je v "Poslednjem podvigu diverzanta Oblaka" zgolj navidezna. Zgolj uporaba tehnike "cinéma direct" in starega revolucionarja kot glavnega junaka, ki mu grozi sodobna tehnokracija, ne more rešiti filma moralistične povprečnosti, ne more rešiti filma, ki je hotel in bi lahko bil nekaj več.

Toni Gomišček





festivali — Kranj 78

## Proti stagnaciji z iskanjem novega

VII. mednarodni festival športnega in turističnega filma —  
Kranj, 11.—17. oktober 1978

Sašo Schrott



V dvanajstih letih je bilo o kranjskem festivalu športnih in turističnih filmov zapisanega marsikaj: da nima jasno izoblikovanega vsebinskega koncepta in profila, da nekako ni uspel pognati pravih korenin niti v mestu, ki ga vsaki dve leti gosti, niti v širšem slovenskem, ali jugoslovanskem filmskem prostoru, da ni uspel najti pravega, tvornega stika z neposrednimi porabniki (termin v času, ko je festival nastal, še ni bil v rabi, z njim pa mislimo na delavce oziroma akterje v športu in turizmu), niti ni vzbudil posebnega zanimanja med samimi filmarji, oziroma v širšem krogu kritike in filmske publicistike in še bi lahko naštevali. Vse to in še kaj smo ugotavljali do letos šestkrat in tudi sedmič ni mogoče kaj bistvenega dodati, niti ne moremo zapisati, da se je karkoli bistveno spremenilo na boljše. Te kratke osvežitve spomina nikakor ne smemo šteti za kakršenkoli očitek prirediteljem in organizatorjem; gre predvsem zato, da se morda vendarle domenimo in odločimo in se skupno in širše lotimo razmisleka o smislu, namenu, pomenu, vlogi in mestu te filmske prireditve vsaj v širšem slovenskem prostoru in v kontekstu najširših družbenih prizadevanj za dvig naše filmske kulture. To pa pomeni, da je vsaka akcija, prireditev in napor dragocen prispevek, ki pomaga graditi — delovno ga lahko imenujemo — enoten slovenski kinematografski prostor.

Ko razmišljam o kranjski filmski prireditvi (še posebej glede na to, da gre za edino mednarodno filmsko manifestacijo v Sloveniji, ki ni zgolj enkratna akcija), se ne morem znebiti občutka, da so potovanja v festivalskih dnevih iz Ljubljane v Kranj nekako tegobna. Ob vsej dobronamernosti in naklonjenosti posedaš v morda do polovice polni dvorani in gledaš nekaj desetih filmov, ki jih pogosto celo ob najbolj ohlapnih kriterijih in ob največji mogoči toleranci, ni mogoče spraviti pod skupni imenovalec, ki bi, razen formalno, prepričeval o prisotnosti kakršnegakoli resneje premišljenega koncepta prireditve.

Od sedanjih sedmih, sem kolikor mogoče pozorno spremljal pet kranjskih filmskih prireditev in zato verjetno upravičeno lahko ugotovim naslednje:

pri tkim. običajni, "normalni" filmski publiki (pa tudi kritiki ter publicistiki) se festival, oziroma filmi, predvajani na njem, niso uveljavili, ker gre za preozko, specializirano tematiko športa in turizma; "vžgali" so le redki, atraktivni filmi o atraktivnih športih, podvigih, ali o športnih zvezdah; — pri "specialistih", bodisi športnih, bodisi turističnih, pa se ni afirmiral zaradi svoje (četudi hibridne) vendarle kulturniške, manifestativne naravnosti.

Možnosti za naprej so, kot vedno v takšnih primerih, tri: dve, ki jih narekujeja obe skrajnosti, in tretja, vmesna. Toda za "vmesnostjo" ne mislim kompromisa, še manj programske konfuzije, ali celo konformizma, pragmatičnosti in vsakršnega utilitarizma. Gre za odločitve in seveda organizirano akcijo, da bi koncept prireditve bistveno spremenili tako, da bodo na osnovi svojih profesionalnih in strokovnih interesov vključeni "neposredni uporabniki", to je delavci v športu in turizmu, ki bodo predvsem s stališča stroke aktivni udeleženci prireditve, ki jih bo seznanjala z možnostmi sporočil z njihovega delovnega področja, zapisanimi na filmski trak, od edukativnih do propagandnih. Vse to bi moralo biti seveda nujno povezano z vrsto strokovnih razgovorov, simpozijev, posvetov in ostalih delovnih oblik, ki sodijo k vsakemu strokovnemu srečanju, pa četudi je povod in razlog zanj

prikazovanje in gledanje filmov. Tako zastavljen program filmov za "profesionalce in strokovnjake" s športnega in turističnega področja (seveda za vsakogar posebej, če pa gre za tkim. mejna področja, pa seveda skupaj, bi pomenil seveda tudi njihov bistven vpliv na izbor programov, tem za razgovore itd. Drugo vprašanje pa je seveda, ali za tako usmeritev obstoja realen interes, oziroma ali je festivalsko vodstvo pripravljeno iti v akcijo, ki bi (seveda če bi sploh uspela) pomenila bistveno drugačno kvaliteto in vsebinski premik festivala.

Po drugi strani pa bi bilo treba za "običajno" filmsko publiko, še zlasti pa za šolsko mladino, na osnovi jasno opredeljenih kriterijev izbrati takšen program filmov, ki bodo atraktivni, zanimivi, "filmični", ali pa vsaj informativni, tako da bi čimbolj pritegnili pozornost gledalcev, ki jih film ne zanima s takšnega ali drugačnega, ožjega, strokovnega vidika.

To je le nekaj predlogov in idej, prirediteljem festivala v razmislek, saj bi bila bolj živa in predvsem programsko koherentnejša prireditev vsem skupaj le v korist.

Sedaj pa še nekaj besed o letošnjem festivalu in o prikazanih filmih. Glede na to, da je za festival skoraj trideset držav prijavilo več kot sto dvajset filmov (v tekmovalnem sporedu so jih prikazali nekaj čez šestdeset), lahko sklepamo, da povprečnosti večine prikazanih del ne gre pripisovati toliko slabi selekciji, ali podcenjujočemu odnosu producentov do kranjske prireditve, kot dokaj slabi kvaliteti produkcije športnih in še zlasti turističnih filmov v svetu sploh. Športni film, ali bolje film o športu in o športnikih, običajno ne presega ravnih s pomočjo filmske kamere predstavljene posamezne športne panoge, portreta športnika, ali prikaza športnega tekmovanja. Pristop avtorjev k takšni tematiki navadno ne preraste konvencionalnega obrtnega prijema, tako da je največkrat težko govoriti o delih, ki bi imela izrazitejšo avtorske oznake — prevladujoč odnos je, in ostaja, linija najmanjšega odpora oziroma rutine.

Tako velja med športnimi filmi posebej omeniti le prvo oziroma drugonagrajenca, češkoslovaški film Jana Špata Tekmice in angleški film Dudh Kosi, medtem, ko je, iz povsem nerazumljivih razlogov, žirija povsem zaobšla vendarle najboljši športni film festivala, kubanski filmski portret znanega atleta Juantorene.

V glavnem isto, kar velja za športne filme nasploh, velja tudi za program alpinističnih filmov, ki je bil letos posebej pripravljen, med katerimi iz dolgočasnega povprečja morda nekoliko izstopa le francoski film Gora ni hotela.

O turističnih filmih le nekaj splošnih misli. Ne morem se znebiti vtisa, da gre v tej vrstvi za tavanje med najbolj grobim, da za del tvorstne proizvodnje ne rečemo celo vulgarnim, komercializmom in nekakšnim (kvazi) esteticizmom in lirizmom. Klenih, stilno jasnih in hkrati informativnih filmskih zapisov o krajih, ljudeh in navedeh je bilo malo, ali skoraj nič.

Jugoslovanski delež na festivalu, z izjemo Miloševićeve Vojvodine, je bil siromašen in maloštevilen, potopljen v siceršnjo festivalsko sivino. Zares je čudno, da dežela, ki je evropska turistična velesila, ki tudi na športnem področju ni povsem na repu, ne goji (kaj šele sistematično) teh vsaj konjunkturalnih in pa tudi potrebnih filmskih vrst. O tem bi morali športni in turistični delavci in filmski producenti prav gotovo resno in odgovorno razmisliti.



## Vtisi predsednika uradne žirije Bogdana Žižica o 7. mednarodnem festivalu športnih in turističnih filmov v Kranju

Predsednik letošnje žirije Bogdan Žižić je režiser, ki je pred tremi leti na puljskem festivalu kot debutant dobil zlato areno za film *Hiša*. Lanj je posnel film "Ne nagibaj se ven" in spet dobil najvišje puljsko priznanje. Prihodnji mesec bo začel snemati tretji celovečerec Način življenja.

"Ne morem primerjati kvalitete prejšnjih festivalov, toda za letošnjega lahko rečem, da je na splošno na dobrem nivoju, zlasti v vrsti športnih filmov.

Tematsko je občutiti, da filmi prikazujejo bolj ljudi, ki hočejo pobegniti iz civilizacije in se posvečajo rekreaciji, kot pa prikazovanja vrhunskih športnikov.

Turistični filmi so zvečine stabilni. Najpogosteje so kot razglednice in menim, da avtorji teh filmov niso imeli dovolj ustvarjalne svobode in da so bili ustvarjalci moteni zaradi želja naročnikov. Vse pogosteje se zaradi tega zgodi, da nič ne pokažejo.

Glede nacionalnih selekcij bi posebej poudaril, da je Velika Britanija zelo dobra glede kvalitete, Češkoslovaška pa glede žanrov."

Jugoslovanski športni in turistični filmi nikakor ne morejo priti na zeleno vejo. Zakaj?

Žižić ne more razložiti, zakaj je takšno stanje. Vendar misli, da festival ne more biti spodbuda za napredek jugoslovanskega športnega in turističnega filma. "Je veliko filmov, ki samo prikazujejo, toda ne problematizirajo pojavov v športu. Ne vem, zakaj niso prijavili celovečernih filmov s športno temo, ki smo jih gledali v Pulju," nadaljuje Žižić. "Dvakrat sem videl te filme in morem reči na žalost, da njihova odsotnost ni velika škoda za festival."

## Nagrade in priznanja

Uradna žirija 7. mednarodnega filmskega festivala športnih in turističnih filmov v Kranju:

**Bogdan Žižić** (Yugoslavija) — predsednik, **Stegried Kaletka** (NDR), **Clare Kitson** (Velika Britanija), **Elem Kilimov** (SZ), **Gerrit van der Molen** (Nizozemska), **Henri Plalat** (Francija), **Mito Tretalt** (Jugoslavija).

Žirija je delala po pravilniku festivala ter upoštevala tudi cilje in namene festivala v tem smislu, "da se spodbudi nadaljnji razvoj športa in turizma in prikaže privlačnost in koristnost te vrste, ter seveda način za boljše razumevanje med narodi sveta".

Žirija obžaluje, da član žirije, Elem Kilimov, ki je dopotoval v Kranj z zamudo, ni mogel sodelovati pri odločanju o nagradah, ker ni videl vseh filmov.

Žirija meni, da je večina športnih filmov zelo kvalitetnih, kar pa na žalost ni moč reči za turistične filme. Člani žirije pravijo, da je vzrok temu dejstvo, da naročniki turističnih filmov s svojimi zahtevami večkrat zavirajo ustvarjalno svobodo filmskih ustvarjalcev.

**Za izredno uspešno realizacijo in kritični pristop k nekaterim problemom vrhunškega športa, je žirija soglasno podelila nagrado ZLATI TRIGLAV — GRAND PRIX filmu SOUPERKY (Tekmice) v režiji Jana SPATE, CSSR.**

**VELIKO PLAKETO KRANJA za najboljši izbor filmov, prikazanih v uradnem programu festivala, je žirija dodelila VELIKI BRITANJI, CSSR pa za raznovrstnost filmov.**

Za tehnično dovršen prikaz razburiljive ekspedicije in za kvalitetne dramske lastnosti, je žirija podelila drugo nagrado **ŠREBRNI TRIGLAV** filmu **DUDH KOSI** v režiji Aleca Vaughana in Lea Dickinsova, Velika Britanija.

Nagrado **BRONASTI TRIGLAV** dodeljuje žirija jugoslovanskemu filmu **VOJVODINA** v režiji Branka Miloševića za turistični film, ki je izredno dobro izrazil značilnosti regije, ki jo prikazuje.

*Žirija se je odločila podeliti še naslednje nagrade:*

*nagrada za režijo*  
Billu Masonu, Kanada, za film *Pot vesla (THE PATH OF THE PADDLE)*  
*nagrada za scenarij*  
Veliki Britaniji za film *THIS SPORTING LAND — THE PEOPLES' GAME* (Športna dežela — ljudska igra)

*nagrada za kamero*  
Veliki Britaniji za film *DUDH KOSI*

*nagrada za izvirno glasbo*  
Zvezni republiki Nemčiji za film *AUYUJITUQ — DAS LAND, DAS NIEMALS SCHMIEZT* (Dežela, ki se nikoli ne odtaja)

*Žirija se je soglasno odločila, da podeli šest posebnih nagrad filmom:*

"3—5—7—10"  
v režiji G. Čertova, Sovjetska zveza, za očarljiv prikaz otrok v športu.

"SLEDI MI"  
v režiji Krste Mihaljevića, Jugoslavija, za humoristično kritičen prikaz turistične problematike.

"ŽENSKÉ V ŠPORTU"  
zgodovinski pregled ZDA, v režiji Dan Klugherza za uspešno kombinacijo informacije in zabave.

"VILLAGBAJNOKOK — WORLD CHAMPIONS"  
(Konjeniki), Madžarska, v režiji Tamas Feheriya za spektakularni prikaz relativno neznanega športa.

"SPORTSCHAU"  
Športni dnevnik v režiji Joachima Hadaschika (NDR), za zanimivo uporabo animacijske tehnike v prikazu športnega dogodka.

"ŽIVLJENJSKI VZPON" (Lifeclimb)  
v režiji Ricka Minera, ZDA, za uspešen prikaz športa kot sredstva pri zdravljenju boleznih naše dobe.

*Nagrada Komiteja za šport in turizem CIEPS — UNESCO za najboljši prikaz povezanosti športa in turizma, daje žirija filmu*

NAHANNI: Dva tedna na reki — Kanada.

*Nagrada organizacijskega komiteja olimpijskih iger v Moskvi 1980, ki se dodeljuje filmu, ki najbolje izraža duh sodobnih olimpijskih iger, je žirija prisodila*

Češkoslovaškemu filmu *TEKMICE* za zanimivo obdelan način teme o olimpijskem športu.

## NAGRADE CIDALC — PIERRE DE COUBERTIN

ŽIRIJA CIDALC — Pierre de Coubertin, v kateri so bili

**Paul Gervais** (Francija) — predsednik, **Tone Frelth**, Jugoslavija, **Bogdan Zagroba**, Poljska, **Anna Zlodorewa**, Sovjetska zveza, si je ogledala vse filme, ki so se potegovali za nagrado CIDALC — Pierre de Coubertin, in na sestanku v sredo, 11. oktobra 1978 pohvalila visok nivo predstavljenih filmov ter podelila

**PRVO NAGRADO** filmu *DUDH KOSI* v režiji Lea Dickinsova in Aleca Vaughana, Velika Britanija, za moralne, tehnične in športne kvalitete atletov ter tehničnih sodelavcev, kakor tudi lepe fotografije, ki nas prevzamejo.

Poleg tega je žirija dodelila posebno priznanje sovjetskemu filmu "3—5—7—10" za enkratno predstavitev športnega mentorja ter pedagoško in psihološko vrednost filma.

festivali — Deauville

# Bolj poučno, kot zares vredno

4. festival ameriškega filma

posebej za EKРАН

Lorenzo Codelli

Deauvillski festival, ki je monografsko posvečen ameriški kinematografiji — kinematografiji, ki je in ostaja ena najpomembnejših na svetu — je postal v zadnjih letih eno izmed najpomembnejših srečanj v dolgi evropski festivalski verigi. Kljub temu pa je še vedno dokaj provincialen in dezorganiziran, glodajo pa ga tudi boji za oblast "na vrhu", kar postavlja njegovo prihodnost pod vprašaj. Stvar je v tem, da je kopališko in konjeniško normandijsko mestece tudi v septembru cilj elitnega turizma, še zlasti bogatih pariških buržujev, in je zato povsem naravno, če okrog Madame d'Ornano — županke in predsednice Deauville in žene tesnega Giscardovega sodelavca — festivalizira smetana kinematografskih poslovnežev in znani zvezdniki in umetniki s kohortami svojih lizunov. Nekaj podobnega se sicer dogaja tudi v Cannesu, toda ogromnemu pljuskju resnih poznavalcev filma, cineastov brez denarja in množici radovednežev uspe postaviti ta fenomen na rob dogajanja. V Deauvillu pa se vse odvija kot na majhnem party med kolegi in rivali iz istega omejenega okolja. Vse se dogaja v baročnem Casinu, dobesedno med mizami *roulette* in *chemin de fer*, med rekami zastoj ponujenega šampanjca (toda samo za nekatere, za "V.I.P." in veterane), v vzdušju, ki je še toliko bolj klavstrofobično zaradi nemožnosti izkoriščanja radosti dolge plaže, ki je zbirališče le redkih pogumnežev.

Toda grešijo vsi, ki se vzvišeno obnašajo do še-pa-še vzvišenega deauvillskega festivala in ki se opredeljujejo za bolj "demokratska" obmorska mesta, kot so bližnji Trouville (kjer se skoraj istočasno zbira mladi

francoski film, tisti, ki — deo gratias! — ne najde komercialnega prodora), sredozemski Hyères (poslastica poznoromantičnih romantikov za vsako ceno), čezlužni Montreal ali resnobnejši Thonon-les-Bains. Grešijo, ker mislijo, da se v Deauvillu vse razreši v mondeni psevdo-intelektualni igri zadovoljnih nostalgikov starega ameriškega filma. Toda samo tu je mogoče okusiti in odkriti resnični *humus* kinematografije, ki je ravno tako popularna kot v bistvu nepoznana, oziroma znana je samo prek nekaj imen in naslovov vsako leto. V Deauvillu pa se drug za drugim vrtijo drugorazredni filmčki, tipični akcijski filmi za "drive-in" občinstva severnoameriških provinc, boljši ali slabši ponaredek največjih uspehov leta, televizijski filmi, filmi samostojnih producentov in tisto malo off-Hollywooda, ki kljubuje menjavi okusov. In tudi če so nam med filmi, prikazanimi letos, ljubši deli Michaela Ritchia, ki sta nastali v produkciji takih "majors", kot je United Artists (*Smile in Semi-Tough*), ali celo poslednji slabo uspel proizvod Normana Jewisona (F.I.S.T.), kot pa številni majhni filmi, ki jih ne najdemo na kinematografskem tržišču naše celine, ostane osnovno dejstvo nespremenjeno. To pa je, da lahko samo v Deauvillu dobimo sicer kaotičen, toda ploden vpogled v tisti *ostanek* filmske proizvodnje Združenih držav, ki ne stopa v zgodovino in ki ga zanemarja celo specializirani tisk.

Poglejmo nekaj primerov: *A Piece of the Action* je film, ki ga je zrežiral in v njem tudi zaigral Sidney Poitier. To je tipičen film za črno občinstvo metropolitanskih predmestij, mešanica kriminalke in komedije, ki se ponaša z

dobrim ritmom in dobro zgradbo pripovedi, v igralski zasedbi pa zasledimo številne znane črnce kot Billa Crosbyja in Jamesa Earla Jonesa. Ali pa *Outside Chance*, s podnaslovom *Return to Jackson County Jail*, ki ga je Michael Miller (ki je režiral že *Jackson County Jail*) zgradil na izkoriščanju nesrečne junakinje iz prejšnjega filma. Ves film je eno samo nasilno in brezizhodno zasledovanje, ki pa omogoča nadaljevanje v naslednji film (sladka Yvette Mimieuy pa lahko prenese še več nadaljevanj). A *Different Story*, Paula Aarona, pa je film, ki izkorišča najbolj banalne seksualne mode in prikazuje nič manj kot osladno in neznosno "love story" med pederastom in lezbijko; film je ravno tako osladen in neznosno, kot vsi njegovi predhodniki. *Five Days from Home* je režijski debut, sedaj ne več tako popularnega, igralca Georga Pepparda; gre za patetično pripoved o maščevanju, ki se razreši z zares nevsakdanjim "ekološkim" rezom. *Starhops*, Barbare Peters, je v festivalskem katalogu povsem upravičeno označen kot: "kako tri izjemna dekleta vzamejo v roke propadajočo drive-in restavracijo"; *Starhops* nam s slabim okusom *sexploation* filma naliva z zvrhano mero spopadov, z metanjem hamburgerjev v obraz, izmenjave pesti med leptoticami in šoferji težkih tovornjakov, torej ne povsem "ženskih" prvin (ali vsaj prvin, ki jih nismo navajeni pri ženskah-režiserkah). *The Boss'Son*, Bobbyja Rotha, se vrti okoli vzpona ciničnega poslovneža k uspehu. Z okrutnimi in na trenutke težaškomoralističnimi toni (tudi ta film je namenjen povsem določenemu občinstvu, mogoče uslužbencem po majhnih mestih) razkriva določen del

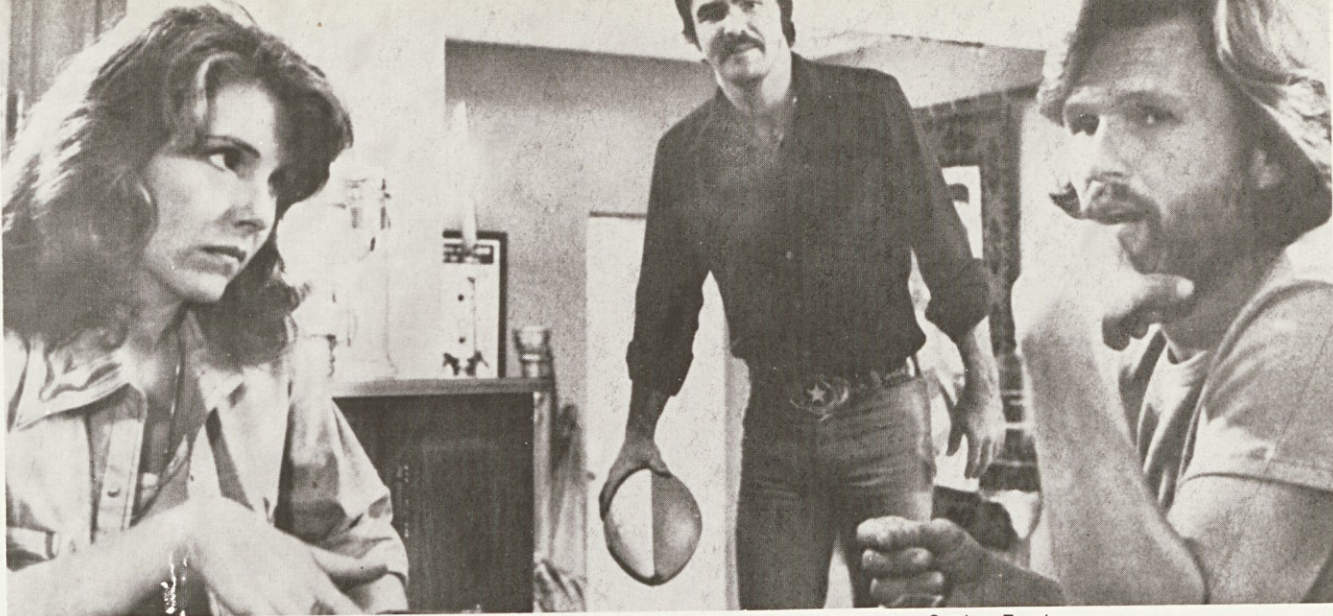
velikega businessa. *Local Color*, zadnja stvaritev Marka Rappaporta, nima nobenega posebnega znamenja razen dejstva, da mora vsak in katerikoli filmski festival imeti na sporedu zadnji Rappaportov film (in vedno se najde nov film!). *Female Trouble*, Johna Watersa, cineasta podzemlja in že objekta idolatrije občinstev zadnjih večernih predstav, je bil delan z isto igralsko zasedbo kot vsi prejšnji avtorjevi "umotvori" in nam (že spet) zagotavlja neprebavljive količine izbranih odvratnosti, izmečkastih gagov, razobličnega mesa in jošk in grozovita obredja takega kiča, da se več kot to skoraj ne da pokazati. V *Wanted: the Sundance Woman*, televizijskem filmu Leea Philipsa, se ljubka Katherine Ross vrača v vlogi, s katero je sicer zaslovela, da bi nam prikazala skoraj nezanimive nadaljnje pripetljaje bivše družice Butcha Cassicyja; to pa ni nič več kot zgolj primer za številne ameriške serijske ali enkratne televizijske filme, ki nizkotno oponašajo bivše filmske uspešnice. Na srečo pa je bil v Deauvillu med temi in številnimi drugimi primeri povprečnosti tudi televizijski film nemške proizvodnje *Filming Othello*, ki ga je režiral in ki nam ga pripoveduje nesmrtni Orson Welles. S tem filmom, ki je skoraj priročniški primer "filma o filmu", Welles podrobno obuja nemirno ustvarjanje svojega klasičnega Othella (1948—52), ga za nas ponovno analizira na montažni mizi, ga prediskutira s prijatelji, ki so sodelovali pri njegovem nastajanju, in predvsem odkriva tudi sam, obogaten s časovno distanco do filma, nekatere njegove namene in podobe. In če lahko zmeraj genialnemu Wellesu oporekamo premajhno zavzetost pri njegovem delu in to, da ni dokončal svojih že legendarnih večnih projektov *Don Quijote* in *The Other Side of the Wind*, je potrebno priznati, da so tudi njegovi filmi, narejeni z levo roko, kot prikazani *Filming Othello*, ali prejšnji *F for Fake*, kilometrski kamni sodobne filmske panorame. Med najboljšimi filmi letošnjega Deauvillu pa sta dve prekrasni stvaritvi Michaela Ritchia, *Smile* in *Semi-Tough*, ki si zaslužita podrobnejšo analizo in ki potrjujeta, da je Ritchie eden najbolj vitalnih ameriških avtorjev in redek, ali ob Altmanu celo edini, ki ni izgubil razjedalnega in uporniškega duha pokopanih šestdesetih let. V filmu *Smile* Ritchie z divjim sarkazmom napada topiko lepotnega

tekmovanja v provincialnem mestecu in uspe povsem razstavi vse lažne zunanosti (tako kot Altman s svojim metodičnim humorizmom v *A Wedding* razstavi navade velike italo-ameriške družine); rezultat je nepozaben portret ameriške midtown, portret, vreden Hitchcocka iz *Shadow of a Doubt* (Senca dvoma) ali Wilderja iz *The Big Carnival* (Veliki karneval). V svojem zadnjem filmu *Semi-Tough*, ki ga odlično interpretirajo Kris Kristofferson, Burt Reynolds in Jill Clayburg, pa se Ritchie poigrava s čudaškim svetom nogometa, v katerem nima niti en sam samcat protagonist "normalni" videz in kjer se vsi prepuščajo groteskno abnormnim mitom in ideologijam. Nekatere sekvence *Semi-Tougha*, kot npr. psihofizična terapija, ki jo nasilna Lotte Leyna izvaja nad Burtom Reynoldsom, ali menažerjev urad (Robert Preston), zgrajen kot pasja uta, po katerem se lahko hodi le po vseh štirih, so nepozabljeni primeri posodobljene in popravljene "screwball comedy". Zadnji in mogoče najpomembnejši vidik tega dokaj bogatega festivala pa je vrsta poklonov pred velikimi imeni hollywoodske preteklosti. Letošnji *hommages* so bili za Kirka Douglasa, Kinga Vidorja in Glorio Swanson. Kirk Douglas je med dolgim pogovorom govoril predvsem o svojih generacijskih problemih: V zadnjem času prepušča svojim sinovom produkcijo lastnih del in filmov drugih režiserjev, sam pa se je omejil na igranje v filmih mladih režiserjev, kot na primer DePalme, ki mu je vsako jutro pred snemanjem *The Fury* citiral po en stavek iz kakega starega Douglasovega filma in Douglas pogosto ni vedel, za kateri film gre! Douglas, duhovit človek in eden najbolj inteligentnih igralcev svoje generacije (spominimo se samo njegovih sodelovanj z Wilderjem, Minelijem, Mankiewiczem ali pa njegove pomembne vloge v prodoru Stanleya Kubricka, čigar *Paths of Glory* (Pota slave), ki ga ponovno gledamo danes, ostaja izjemna umetniška stvaritev), je na koncu odšel ironično vriskajoč od veselja, ker bo imel v svojem naslednjem znanstvenofantastičnem filmu za soigralko seks bombo Fawcet Majors ("Nič slabega za starca kot sem jaz, mar ne?"). King Vidor, eden izmed "zgodovinskih očetov" ameriškega filma, avtor, ki je v svoji bogati ustvarjalnosti zarisal nič manj kot

zgodovino svoje dežele v nadaljevanjih, je še vedno izredno luciden in poln projektov. Na razburljivi tiskovni konferenci, ki jo je vodil kar sam, je povedal, da pripravlja dokumentarni film o odnosu med oblikovalnimi umetnostmi in filmom. Pri tem projektu sodeluje z znanim slikarjem Andrewom Wyatham. Vidor je tudi neskončni vir anekdot in spominov (kdor ni prebral njegove izjemne autobiografije "A Tree is a Tree", ali novejši "King Vidor on Filmmaking", bi si moral nemudoma nabaviti ta dva pomembna teksta). Edina škoda pa je, da je festival ponudil le usmiljenja vredno retrospektivo, z malo filmi, slabimi in celo nepopolnimi kopijami (film *Ruby Gentry* je bil brez zaključnega dela!), ob vsem tem pa se je nekemu utrnula povsem neizvirna ideja: klasični *The Crowd* (Množica) je bil opremljen z glasbeno improvizacijo violinista Ivryja Gitlisa in projekcija filma se je spremenila v violinistov show na račun vidorjanskih podob.

In za konec še slavna Gloria Swanson, žareča od lepote, človeške topline in živahne inteligence, vse prej kot balzamirana v nesmrtni portret, ki ga je sama karikirala v Wilderjevem *Sunset Boulevard*. Še več, Swansonova je popolna podoba *ne-propadle* znane zvezdnice, ki ne objokuje svoje slavne preteklosti. Medtem ko se posveča slikarstvu, ohranjanju tako svojih filmov kot tudi drugih nemih ameriških filmov, stalno potuje in sledi življenju svojih otrok in vnukov. Izmed poslastic, ki jih je prinesla v Deauville, moramo omeniti antologijo njenih filmov (še zlasti neme komedije, v katerih je ustvarila kopic zabavnih osebnosti), ki jih je med projekcijo stalno komentirala ("Da, ta je že umrl; tudi tista tam je že nekaj let mrtva; kdo ve, mogoče tudi oni tam ..."), in častitljivo skoraj enourno in edino obstoječo kopijo nedokončanega Stroheimovega filma *Queen Kelly*, katerega novo izdajo pripravlja kar sama. Ob vsem tem pa še sladka melodrama Joe Maya *Music in the Air* (1934) z Billyjem Wilderjem kot enim izmed scenaristov ... Če je bil v Deauvillu potreben znak neuničljive vitalnosti, tradicije v obnavljanju in premagovanju časovnih barier v velikem severnoameriškem filmu, potem je bila ravno stvarna in resnična prisotnost Glorie Swanson ta znak. Gloria in Excelsis!

prevedel **Toni Gomišček**



Semi — Tough,  
režija Michael Ritchie



King Vidor, D.W. Griffith, Lionel Berymore in  
Lillian Gish  
med snemanjem Dvoboja na soncu, 1946

Gloria Swanson  
med snemanjem filma Boulevard somraka  
(Billy Wilder, 1950)



Volfandovo pisanje noče biti teoretično in ne predstavlja problematike filmske vzgoje z vso natančnostjo morebitnih predlogov. Vendar je njegov prispevek (Imenovali bi ga za "akcijsko skico" in prepotreben *opomin*) izredne pomembnosti, ker gre za razmišljanje o mestu in vlogi *pedagogike avdio-vizualnih medijev* (Volfand sicer govori o "filmski vzgoji", vendar je iz teksta razvidno, da ga zanima celoten sklop "prihoda slike v šolo") v novi šoli, v preobrazbi t. i. usmerjenega izobraževanja. EKRAN je od svojih začetkov skrbno spremljal problematiko srečevanja mladih ljudi s filmom in avdiovizualnimi mediji nasploh. Šlo je za objavljane študij iz omenjenega področja in za vzpodbude, da se tako začete diskusije prenese v prakso. Priznati je treba, da je bilo marsikaj storjenega. Tu gre brez dvoma tudi za napore Združenja filmsko-vzgojnih delavcev, pa posameznikov kot je Mirjana Borčič (In še koga, ki so v Sloveniji začeli z vzgojno prakso v tradiciji prizadevanj nestorja tovrstnih početij — Mary Field in dosežkov mannhelmskih seminarjev), ki ji gre tudi zasluga za pričetek dopisne filmske in TV šole pri DDU.

Volfandovo poročilo teh dejstev gotovo ne prikriva, vendar avtor rezonira predvsem iz aktualnega stanja problematike in opozarja na bistvo zadeve, ko ugotavlja, da so se slike in zvoki tako utrdili v šolskem miljeju, da je treba vzpostaviti njihovo *pedagogiko*. To pa pomeni, da ima film mesto v rednem pouku in da ga je treba uvesti kot visokošolski študij

(zlasti na Pedagoški akademiji), če hočemo pridobiti kader, ki bo usposobljen poučevati ("dajati") ustvarjati film na vseh instancah usmerjenega izobraževanja. Zlasti je dragoceno Volfandovo vztrajanje, da razume pedagogiko avdio-vizualnih medijev kot *globalno izkušnjo* (ki mora izhajati iz ponujenega sistema umetnostno-kulturne vzgoje) slike in zvokov v tehnični, pedagoški teoretični in ustvarjalni praksi.

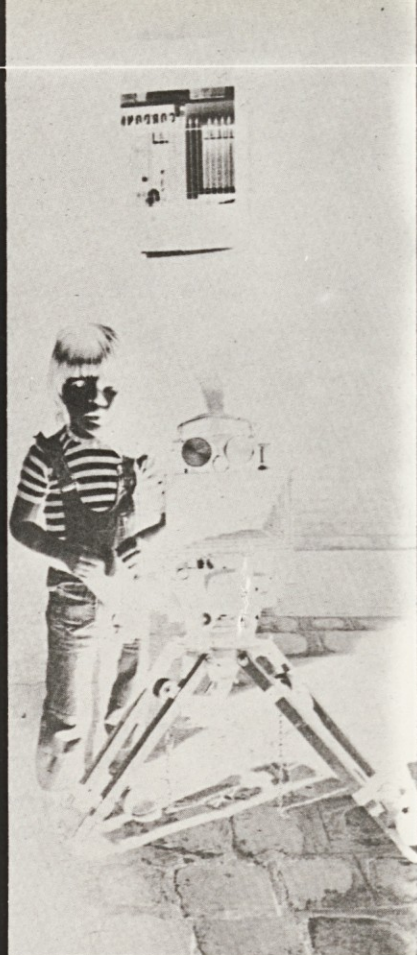
To so gotovo razlogi, ki jih uredništvo podpira. To prilliko pa izkoriščamo, da v kratkem obrazložimo tudi naše opredelitve do ponovno začete debate o problematiki tovrstne pedagogike (Volfand tudi v marsičem popolnoma upravičeno z ostrino ponavlja že izrečene pobude). Dejstvo je, da pedagogika izhaja iz načrtnega visokošolskega ukvarjanja s filmom (in avdiovizualnimi mediji) — torej iz oddelka za zgodovino teorijo filma (in v tej smeri usklajenega ukvarjanja s prakso) in koordinirane raziskovalne institucije (institut, muzej filma).

Samo tako si lahko zamišljamo strokovni kader, ki bo izpaljal te zamisli. Uredništvo podpira delovanje Združenja filmsko-vzgojnih delavcev (seminarje, projekcije / pogovore...), vendar meni, da bo to Zdrženje uspešno opravljalo svoje delo le kot *akcijska fronta* strokovnih teles (In je razumljivo, da trenutno stagnira, ker ni dovolj pripravljeno, da to opravlja, če je v večini Zdrženje zgolj ljubiteljev in entuziastov filmske pedagogike). Potrebni sta torej strokovna usposobljenost (sistematična) in rednost (vpeljanost v

novi šolski sistem). Na ta način, bi bili gotovo odpravljeni tudi nesporazumi o vlogi EKRANA pri reševanju tovrstnih problemov. Revija za film in televizijo mora zanimati omenjena problematika in njena naloga je, da to področje kritično in teoretično preučuje, da sodeluje (in pomaga) z obravnavami tudi v periodiki kot so *Pionirski list, Mladina, Vzgoja in izobraževanje, Prosvetni delavec* (ker se mora obravnavanje profilirati glede na stopnjo strokovnosti, vprašanja metodologije, uporabnikov, odziva, akcijskih odvodov) in daje pobude za nadaljevanje tovrstne založniške dejavnosti (spomnilo se dobre edicije pri Prosvetnem servisu). Nesmiselno je torej zahtevati od strokovne revije, da piše in nudi "vse" (kljub razmeram, ki v to silijo), ampak je na mestu, da se preverja njena skrb pri ponudbi strokovnih tekstov in njena koordinacijska prizadevanja v združenju dela za pravišnje avdiovizualno pedagogiko.

V tej smeri načrtujemo predstavitev najnovejših raziskav iz Vzgojnega oddelka britanskega filmskega inštituta (in pedagoških zvezkov ugledne publikacije SCREEN) in iz rezultatov dela, ki ga vodita Alain Bergala (predavatelj na univerzi Pariz III) in Claude Bailblé (predavatelj na univerzi Pariz VIII-Vincennes), oba tudi sicer znana publicista. Razumljivo je, da se bomo naporom za *pedagogiko slike in zvoka* pridružili tudi z lastnim delom in upajmo — tudi z delom sodelavcev.

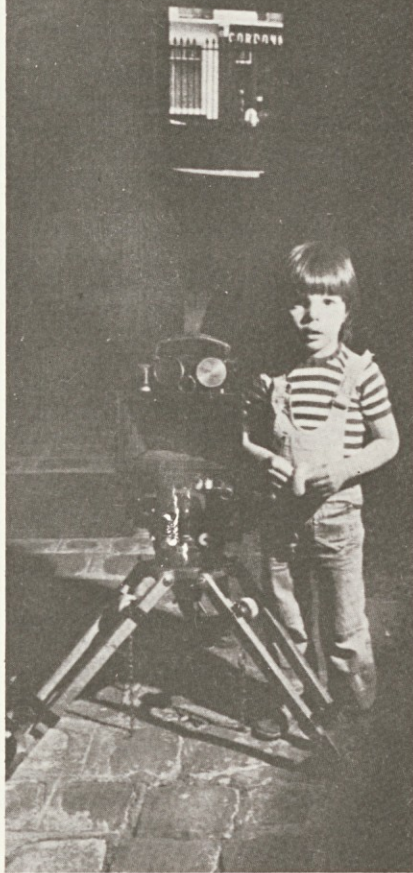
**uredništvo**



v razmislek

# Možnosti filmske vzgoje v usmerjenem izobraževanju

Jože Volfand



Mesto, vloga in naloge filmske vzgoje in izobraževanja v programu predmeta umetnostno-kulturna vzgoja v usmerjenem izobraževanju lahko razložimo le na podlagi temeljitega spoznavanja in razumevanja, kaj sploh hočemo s preobrazbo usmerjenega izobraževanja. Kajti nemogoče je odsekovno, predmetno, segmentno prekrvavenje in zdravljenje vzgojnoizobraževalnega procesa. Sestavljalci in snovalci sprememb v usmerjenem izobraževanju ne bodo zlahka in kakovostno predložili niti predmetnika niti učnega načrta, ne vsebine in ne navodil za izvajanje preobrazbenih tokov, če ne bodo ves čas upoštevali družbenih, političnih, samoupravnih, kulturnih, marksističnih razsežnosti preobrazbe naše šole. Samo celostni pogled na preosnovano šolo, na njeno vlogo v družbenem življenju in v združenem delu, bo brez pridušenih pričakovanj že s prvimi dokumenti, z učnimi načrti in s predmetnikom, razpršil meglice nezaupanja in nerazumevanja glede resnosti in zaostrene odgovornosti v pristopanju k preobrazbi usmerjenega izobraževanja. Kaj pomeni, kaj predstavlja in kam nas vodi integralno izhodišče pri opredelitvi bistvenih, opornih smeri družbene akcije za

drugačno, bolj življenjsko, sodobnejšo in bolj samoupravno šolo?

Spremenjeno, bolj razvito, preobrazeno šolo ne zahteva le znanstveno-tehnološka revolucija; tudi ne le dosežena vsebina družbeno-ekonomskih in proizvodno-tehnoloških razvojnih snovanj pri nas; tudi ne le postopno oblikovanje in izgrajevanje političnega sistema socialistične samoupravne demokracije. Kajti če šola zamuja ali caplja pri vključevanju v širše, raznovrstne družbene procese ali pa ne izkorišča možnosti, da bi na čelu inovacijske fronte še bolj tvorno sodelovala v prizadevanjih za drugačen čas in bogatejše človekovo življenje, potem štrlita iz opusa dosedanjih vzgojnoizobraževalnih prizadevanj dve razločni nalogi — pretehtati družbene osnove, zgradbo in vsebino usmerjenega izobraževanja, na teh izhodiščih predlagati spremembe in poti za njihovi uresničevanje, predvsem pa ostriti analize o tem, kakšen je resnični družbenoekonomski, samoupravni in pedagoški položaj učenca in učitelja.

Uresničitev družbenega koncepta nove šole usmerjenega izobraževanja v največji meri sloni na učencu in učitelju. Zato je

osupljiva razpravljalna in razmišljujoča odsotnost obeh protagonistov preobrazbe naše tradicionalne srednje šole — učenca in učitelja. Oba sotvorca sprememb, odločilna izpeljevalca in izvajalca dogovorjenega, zanesljivo stojita v središču razmišljanj, kako z družbeno in znanstveno-pedagoško odločnostjo načrtovati globoke rezine sprememb v pouku, v življenju in delu šole. Učenec in učitelj sta izhodiščni noti za sestavo drugačne življenjske melodije znotraj in s tem zunaj šolskega prostora.

Samoupravni in pedagoški položaj učenca se sam po sebi ponuja kot vozliščna tema v izžemanju vse naplavljenе problematike v usmerjenem izobraževanju. V panoramski sliki različnih odtenkov razmišljanj o učencu kot subjektu učnovzgojnega procesa se v najmočnejšem pramenu svetlobe kaže mlad človek, osebnost, učenec, samoupravljelec, porabnik, ustvarjalec in snovalec vsega človeškega v našem času za jutri. Če imamo v mislih samo učenca, se najbrž nikoli ne bodo razblinile ali izživele trditve, kako naj učenec predvsem posluša in sprejema, kot objekt, kot nekdo, ki kajpak sedi v šoli in prav v tem razredu zato, da se nekaj nauči.



Toda naše delo, ustvarjanje novih medčloveških odnosov, bogatenje materialne in duhovne kulture, razvema danost in jo presega. Učenec ni negibna lutka in ni Ostržek. Vzgoja, izobraževanje, obvezne učne snovi z izbirnimi znanji in prostovoljnimi dejavnostmi se prepletajo z življenjem in procesi, sredi katerih ne stoji šola le kot stara lipa-lepotica in učenec ne kot slepi potnik, ki ne vidi in ne doživlja druge življenjske ladje kot šole.

Šolo v usmerjenem izobraževanju z oblačilom preobrazbenega utripa in navdiha v družbenih odnosih, v znanosti, tehnologiji, delu, proizvodnji, političnem sistemu, v kulturi ne smemo motriti z očmi tradicionalnih napak našega vzgojnoizobraževalnega sistema. Šola je v preobrazbi, v preusmerjanju kot sestavina našega združenega dela in družbenega življenja. Če šolo gledamo preobrnjeno, na novo, tudi umetnostno-kulturne vzgoje in vsega, kar se nanaša na filmsko dejavnost, nikakor ne moremo utesniti v nek predmet, zgolj na neko vzgojnoizobraževalno področje. V našem primeru na splošno-kulturno področje, ki naj bi dalo umetnostni vzgoji (po prvem predlogu takoimenovani) 76 ur v 1. razredu, pozneje pa nič več.

Umetnostno-kulturna vzgoja — takšno ime za nov predmet je predlagala komisija, ki naj bi zanj pripravila učni načrt — lahko izžareva več kot značilnosti in obveznosti predmeta le, če jo bomo presojali, razvijali, razumeli in organizirali kot del kulturne politike šole. Žal tega sedaj ne delamo. Predmeti, kot sta glasbena in likovna vzgoja, pogostoma s presenetljivo šolsko natančnostjo hodijo daleč stran od siceršnjega pisanega, ali komaj utripajočega, kulturnega prebujenja. Povedano še jasneje — pri glasbi in likovnem pouku se učenci učijo, izobražujejo, vzgajajo, sprejemajo, sami pa kaj malo — ponekod niti za drobno deževno kapljo — ne ustvarjajo ali ne intonirajo umetniškega, kulturnega razživetja. Kako razlagati, za primer, da velike srednje šole nimajo pevskih zborov, ne likovnih razstav, ne literarnih in dramskih krožkov, da o filmskih klubih, o amaterskem filmu, o filmski proizvodnji mladih, o delu s kamero, o organiziranih in usmerjenih filmskovzgojnih prizadevanjih niti ne govorimo. Pri tem odmislimo črno-belo slikanje. Razlike

poznamo. Posplošitve so vedno nevarne.

Vendar umetnostna vzgoja v sedanjih srednjih šolah v pretežni meri ni drugače zvenela kot katerikoli učni predmet. Ni jo krasilo sozvočje s kulturno politiko šole. Celotnega izvajanja učnega načrta in vzgojnih ciljev ni naslanjala na brušenje ustvarjalnih možnosti mladega človeka. Učenca ni dovolj usmerjala k sprejemanju, razumevanju in vrednotenju umetniškega dela, še posebej pa ne k ustvarjanju, k umetniškemu izražanju.

Zato, kot primer in v ponazoritev, na slovenskih srednjih šolah niti ni malo šolskih ogledov filmskih predstav, s takó ali drugače organizirano slavistovo debato o filmu. Neverjetno malo imamo filmskih klubov in krožkov, kjer bi učenci združevali notranjo ogetost za tehniko, za kamero, z umetniško, filmsko izpovedjo. Tudi umetniške fotografije na šolah praviloma ne poznamo, čeprav imamo foto-krožke. Umetnostna vzgoja v izpeljavi šolskega pouka nosi s sabo znane slabosti, označene s pridevki, kot so: pretirana historičnost, predmetna neubranost, naglašena izobraževalnost itd.

Nemirna, še nerojena, a že občutena umetniška nrv, sposobnost mladega človeka, da se izrazi, razda, samopotrdi, izpove, da obsije okolico, svet, sočloveka s prekipevajočo ustvarjalno močjo, počasi zatone. Umetnostna vzgoja pa ga poučuje in izobražuje.

Predmet umetnostna-kulturna vzgoja je lahko le cvet v socvetju, imenovan kulturna politika vzgojnoizobraževalnega zavoda. Predmet kulturnoumetnostna vzgoja z urami glasbe, likovnega pouka, filma, plesne dejavnosti, gledališča, ritmike idr. tudi v vsebini skupne programske osnove usmerjenega izobraževanja ne bo izčrpal umetniškega življenja in ne nalog kulturne vzgoje. Kaj bomo storili v pouku slovenskega jezika? Pri zgodovini? Pri samoupravljanju s temelji marksizma? Pri geografiji, ki dežele vedno predstavlja skozi kvadratne kilometre površine, po podnebnju in vodovju, gospodarstvu in morda še čem in le redko nakaže kulturno, umetniško, duhovno podobo in moč dežele. Poglejmo zemljepisno knjigo za sedmi razred osnovne šole.

Nekaj tega, kar mu lahko da pedagog, in nekaj onega, kar obvezno zahtevajo učni načrti.

Nobena angažirana in iskrena razprava o umetnostno-kulturni vzgoji v usmerjenem izobraževanju, in s tem o filmski vzgoji, ne sme prezreti osnovnih razsežnosti stvarnega samoupravnega in pedagoškega položaja učenca in učitelja v šoli.



Kaj v kulturni politiki šole lahko predstavljajo poleg obveznih izbirni predmeti? Kaj predstavlja ves model, sistem, živčav prostovoljnih dejavnosti? Kulturne akcije? Kulturni dnevi? Naša beseda? Bralne značke? Teden domačega filma? Mladinsko, pionirsko filmsko gledališče? Abonmaji? Pevski zbori? Kulturno-umetniška društva? Torej razdelan in razvejan splet kulturnega, umetniškega, ustvarjalnega utripa šole?

A ne le na področju umetnosti, kulture, pojmovane v ožjem smislu besede.

Kulturna politika šole preverja samo sebe z odnosom do množičnih občil, z ureditvijo razredov in okolja, s kulturo do okolja, z vključevanjem šole v krajevni, delovni, družbeni prostor, s programom skupne kulturne akcije šole in krajevne skupnosti, z mentorsko pomočjo šole kulturnim skupinam v krajevni skupnosti, s soudeležbo kulturnih skupin šole v javni razpravi o delegatskih gradivih skupščine samoupravne interesne skupnosti za kulturo, v povezovanju z dejavnostjo ZKO in še bi lahko naštevali.

Predvsem pa, s tem se vrnemo k izhodiščni tezi, v koliki meri učenci in učitelji skupno ustvarjajo demokratično, družbeno, samoupravno, pedagoško vzdušje, v katerem se bosta oba, učenec in učitelj, najlažje samopotrjevala in plemenitila kot subjekta, tvorca dela in življenja na šoli in zunaj nje.

Kulturne politike šole se ne da zožiti le na umetnostno-kulturno vzgojo. Na en predmet. Ne da se je samozadovoljno obsipati z drobnimi, morda uspešnimi učinki in dosežki likovnega in glasbenega pouka ter skleniti misel, kako šola zdravo, sproščeno umetniško, kulturno diha že zaradi tega, kar poučuje. Gledališka umetnost, ples in ritmika, film doslej skoraj niso zasedli svojega mesta kot enakovredne umetnostne "veje" v izobraževanju. Sektorski pristop k izvedbi pouka umetnostne vzgoje, s še drugimi hibami, je le razširil jez za pravnji preskok k hitrejšemu približevanju cilju o izobraževanju, vzgoji in samovzgoji, samorasti, samouresničevanju, samoizražanju mlade, samoupravljalске osebnosti.

Motivna, osrednja "pevnost" predmeta umetnostno-kulturna predmeta umetnostno-kulturna vzgoja se torej razlega med vse opornike domišljene, recimo, celovite kulturne politike šole. Kakšno kulturno vzdušje polje v šoli in kako žarči v družbeno okolje, to je vprašanje.

V takó zasnovani in razumljeni kulturni politiki filmska vzgoja, filmska umetnost, film ne bo deseti brat. Sedaj je. V učnem načrtu za slovenski jezik v osnovnih šolah, četudi bi lahko z enakomerno porazdeljeno pozornostjo vpraševali, kako je v vzgojnovarstvenih ustanovah, v srednjih, na višjih ter visokih šolah, so naloge na področju filmske vzgoje opredeljene že v navodilih za 1. razred. V splošnih navodilih učni načrt za filmsko in televizijsko vzgojo ugotavlja, navaja in usmerja: S filmsko in televizijsko vzgojo razvijamo pri učencih navado, da vtise, ki jih posreduje ta ali drugi medij, postopno urejajo, in sicer po miselni in čustveni poti. Pri tem se razvija učenčeva sposobnost za samostojno opredeljevanje, nauči se razlikovati dejstva od splošnih trditve, dober film od slabega. Navade, pridobljene ob filmski in televizijski vzgoji, vnaša otrok tudi v svoj odnos do življenjskih pojavov. Tako tudi s filmsko in televizijsko vzgojo razvijamo bogato, aktivno, kritično in samostojno osebnost.

Pouk sloni na pogovorih o filmskem in televizijskem sporedu. Tak pristop je primeren za vse razrede, če se prilagaja starostni stopnji učencev. Priporočljivo je tudi predvajati filme, ker taka oblika zagotavlja boljše vključevanje posameznega učenca v razredu k pogovoru o filmu. Obravnavo celovečernega filma, združeno z ogledom načrtno izbranega filma, priporočamo enkrat v letu. Brez take obravnave bi bil pomanjkljiv zlasti načrt za višje razrede.

Tako pojmovana filmska in televizijska vzgoja se najbolj povezuje s poukom slovenskega jezika, z delovnimi načrti oddelkov podaljšanega bivanja, lahko pa popestri in dopolni tudi učno-vzgojno vsebino drugih predmetov.

Film in televizija nista samo posrednika informacij, ki zagotavljajo večje in globlje znanje, pomagata tudi prijetno porabiti prosti čas. Pogovor o filmu ali o oddaji, v katerem vsak

učenec sproščeno sodeluje s svojimi vtisi na osnovi lastne razgledanosti, lastnih izkušenj in asociacij, vodi tudi k učenčevi samostojni izbiri oddaj in filmov iz televizijskega in filmskega sporeda. Ob pogostih pogovorih pridejo učenci do spoznanja, da izkušnje močno vplivajo na gledalčev izbor in odnos do sporočila.

Način pogovora usmerja čustveni odnos do filma oziroma oddaje. Če je pogovor tako zasnovan, se ni bati, da bi se učenčeva radovednost in vedoželjnost prehitro usmerila k okoliščinam, v katerih je film nastal, k igralcem, filmski tehniki ipd. To naj bo razplet pogovora, ne pa začetek. Razgovor o filmu se mora začeti pri vtisih in reakcijah učencev, učitelj pa mora voditi to aktivnost k odkrivanju sporočila in izraznih sredstev, k skladnosti oblike in vsebine in k nastajanju filma ...

V nadrobnejših navodilih za posamezne razrede je predložen potek učnih ur, celo z navedbo projekcij posameznih filmov. Kakšna je praksa? Zagotovo različna. Vendar se nekatere splošne ocene nagibajo h kritičnemu razčlenjevanju izvajanja filmske vzgoje na obeh stopnjah šol — v osnovni in srednji.

Na Slovenskem še nismo pripravili niti strokovne, znanstvene, kritične niti približne, posplošene ocene, kako uspemo izvajati pedagoške in izobraževalne cilje, družbeno sprejete in izpostavljene v splošnih navodilih za pouk slovenskega jezika. Dodajmo še, da nobena višja in visoka šola ne usposablja učiteljev, pedagogov za tovrstne naloge. Zato ostaja filmska vzgoja kot priložnostni neobdige potreba na ramenih slavistov in mentorjev, navdušencev, ljubiteljev sedme umetnosti v pedagoškem zboru.

V šolah se ne izogibajo filmskim predstavam in filmskemu gledališču. Izogibajo se usmerjeni filmsko-vzgojni dejavnosti, kritičnemu vrednotenju filmov, učnim naporom, da bi učenci, kot zahteva učni načrt, nekaj več zvedeli o filmu kot popularni umetnosti, o njegovih idejnih, umetniških, ideoloških in drugih sporočilnih vrednostih in nevednostih itd.

Filmskovzgojna in vzgojnoizobraževalna prizadevanja na slovenskih osnovnih in srednjih šolah so v obratnem sorazmerju s pomenom, z

mladostnika? Kaj mu predstavlja vsebinski lok zgradbe, kaj dramaturgija, kaj ideja, sporočilo, kaj je zanj sintetično vrednotenje filmske umetnine?

Filmska vzgoja na osnovnih in srednjih šolah je v zagati, ne le zaradi pomanjkanja strokovnih kadrov, ampak tudi zaradi preveč enostavnega razumevanja družbene in ideološke funkcije filma, filmske vzgoje in izobraževanja. V zagati je tudi zato, ker hočemo filmsko vzgajati učenca na preživel, klasičen, tradicionalen način.

V učnem načrtu umetnostno-kulturne vzgoje, s tem pa tudi filmsko-vzgojne dejavnosti, niti za trenutek ne bi smeli zanemariti subjektivne vloge učenca, njegovih možnosti ustvarjalne igre, ustvarjalnega umetniškega navdušenja. Učenec je pripravljen na sprejemanje in umevanje, na informacije, na nova znanja. Vsaj dvoje vrlin učenčeve kritične mlade osebnosti bi bilo treba manj skromno presojsati — *prvič*, da so obzorja njegove interesne angažiranosti resnično pisana in torej segajo v šolski, krajevni, družbeni prostor, v kinematograf, v gledališče, v muzej, v knjižnico in drugam, da se že uveljavlja kot porabnik umetniških proizvodov, postaja integralni člen v verigi svobodne menjave dela, seveda v "mini okvirih", in *drugič*, da ni le porabnik, ni le ud prihajajoče množice samoupravljalcev — delavcev, udeležencev svobodne menjave dela, ampak se čedalje bolj oblikuje in uveljavlja kot ustvarjalna, kreativna osebnost. Uveljavlja se kot človek, kot delavec, kot samoupravljalca, ki začenja umetniško živeti, ki ne bo za večne čase razumel svojega delovnega dne kot razpotja med nujnim, prisilnim delom in med prostim časom, ampak bo delo doživljal kot ustvarjalno igro.

Filmska vzgoja, organiziranje filmskovzgojne dejavnosti v usmerjenem izobraževanju se lahko torej zarisuje kot uspešna obogatitev dela in življenja v šoli le kot harmonično, blagoglasno, ujemajoče se prepletanje vsaj treh programskih naglasov o obvezno določenem obsegu znanj in vednosti, informacij, ki jih naj učenec osvoji; o kreativni, ustvarjalni filmski praksi učenca, ki naj obsega aktivno vrednotenje in razpravljanje o filmih kot sintetičnih umetniških proizvodih, a tudi praktično delo, snemanja, tehnologijo filma in končno, o učencu kot porabniku — samoupravljalcu, ki soustvarja

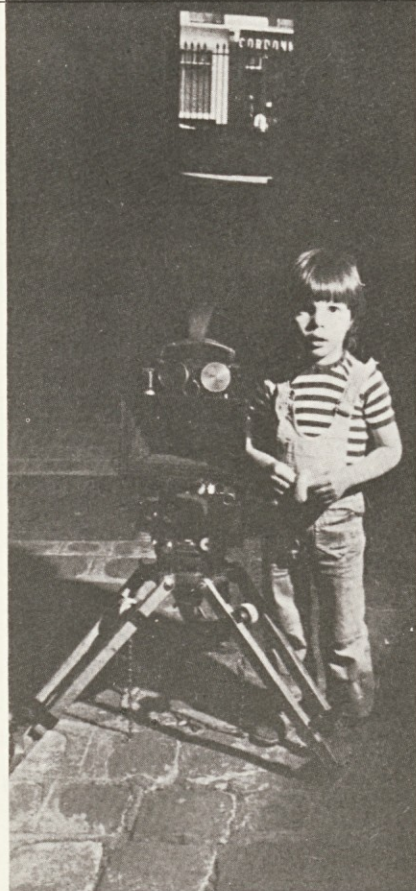
celotno kulturno in s tem kinematografsko politiko. To obenem pomeni, da bo učenec svojo vedoželjnost usmeril, med drugim, še k bistvenim marksističnim tezam o kulturi, umetnosti, o filmu, k družbeno dogovorjeni kulturni politiki samoupravne socialistične družbe, k samoupravni organiziranosti kulture, ki je del združenega dela.

Predlog filmske vzgoje in izobraževanja v mozaičnosti umetnostno-kulturnih naporov v usmerjenem izobraževanju bo zato zajel poleg informacij, določene količine znanj o filmu, o filmski predstavi, zvrsteh, zgodovini filma, proizvodnji, distribuciji in reproduktivni kinematografiji, nacionalnem in jugoslovanskem filmu, o filmu neuvršenih in o programskih značilnostih "lažnih" filmskih vrednosti generalne usmeritve ameriške proizvodnje itd., še aktivno, kritično presojanje filmskih del, ustvarjanje kratkih, animiranih in drugih filmov, klubsko dejavnost, pisanje scenarijev, določanje sporočilnih idej avtorja, tehnologijo filma, seminarsko delo in še marsikaj. Vse to bo zajel v trikotniku, ki ima tri stranice zahtev — po znanju, kreaciji in po samoupravni prisotnosti učenca v kulturnem življenju in dogajanju v šolskem kulturno-umetniškem društvu, v krajevni skupnosti, v ZKO, v posebni delegaciji za kulturo, v organih kulturne skupnosti.

Koliko časovnih možnosti bo dano, odmerjeno filmu in filmski vzgoji v obsegu ur za umetnostno-kulturno vzgojo, morda celo ni osrednji problem. Vendar smo kulturne, socialne, politične, ideološke, informativne vrednosti filma kot umetnosti in anti-umetnosti, filma kot zasvojevalca, zasvojnjevalca mladega človeka, a tudi filma z vso njegovo osvobodilno močjo, preveč puščali na obrobju vzgojnoizobraževalnega procesa in vzgojnoizobraževalnega sistema.

Ker snujemo sistem usmerjenega izobraževanja za čas prihodnjih desetletij, so resnične možnosti filmske vzgoje skorajda neizčrpne; tako v obveznem delu programa, kot v izbirnem in prostovoljnem, v šoli in zunaj nje.

Ali se bomo v javni razpravi o predmetniku in učnem načrtu umetnostno-kulturne vzgoje v usmerjenem izobraževanju dovolj osvestili, je drugo vprašanje. Drugačno videnje o filmu se počasi vendarle prebija na kulturno-politično površje.

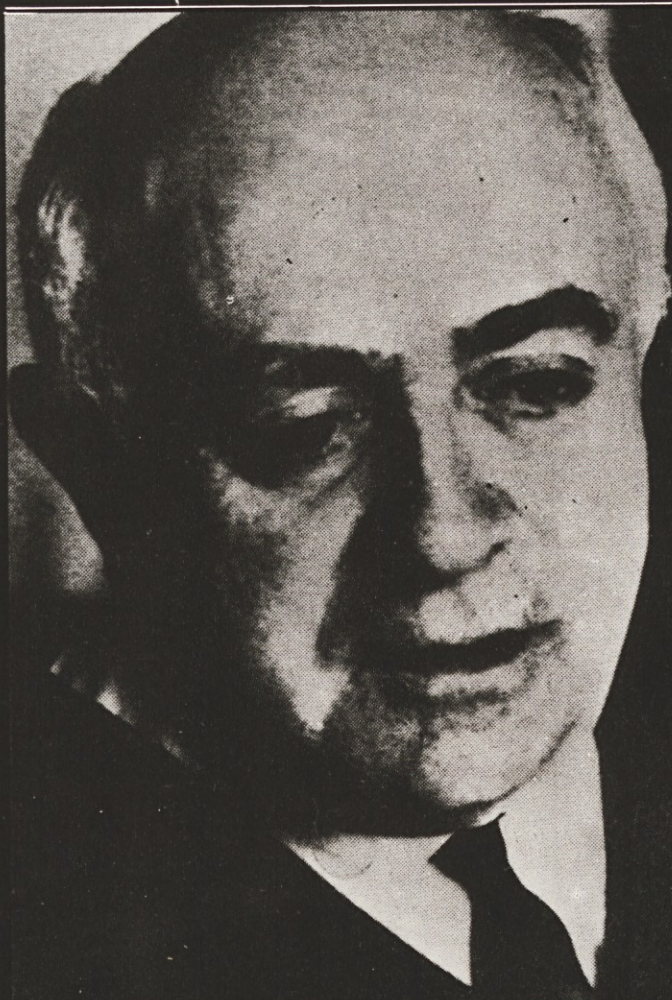


družbeno, informativno, umetniško, idejno in propagandno močjo, ki jo ima film v obdobju vizualnih komunikacij, v času, ki mu vse bolj vlada video-tehnika.

Kakšne vrednote prinaša in pričara otroku, od trenutka, ko se sreča s filmom in TV, blišč barvne podobe na ekranu? H katerim elementom filmske predstave, h katerim njenim vrednostim usmerjamo

teorija

## K Adornovi tematizaciji masovne kulture



*Dokler je v umetniških delih dano nekaj takšnega kot predmetna tvarina,  
kakor v romanu povedo zgodbo,  
na sliki karkoli upodobijo,  
toliko časa imajo zgodovinske spremembe estetskega subjekta vedno tudi svoje predmetne plati in  
te potem mnogokratno "posredujejo" čisto estetsko formo v realno družbo.*

Theodor W.-Adorno VORLESUNGEN ZUR Ästhetik 1967/68, Hans Mayer Nachfolger — Zürich 1973, str. 45

Glede na dani aktualni kontekst svojega slovenskega pojavljanja dva prevoda tekstov Theodorja Adorna v pričujoči številki nasprotujeta temu, da bi ju "neposredno" pojasnjevali, ker bi to vključevalo predpostavko o "butastem" bralstvu, ki mu je treba zahteven tekst "približevati" z razlago. Poskus razlage z uveljavljanjem nekega meta-nivoja pomenov obeh tekstov bi bil podoben že neštevilnim prizadevanjem v Sloveniji, ki hočejo skupaj s prevodom uveljaviti nekakšno upravljanje z delovanjem teksta samega. Če je v zvezi s tekstoma prisotna kakršnakoli težnja, jo mora zadovoljivo reprezentirati že samo dejstvo objave prevodov. Delovanje obeh prevodov pa je (glede na dani aktualni kontekst...) nedvomno usmerjeno s težnjo vnesti *moment teorije na področje zapopadanja filma in filmskega* na Slovenskem. Pri tem kaže morda posebej poudariti, da ne gre za vnašanje katerekoli in kakršnekoli teorije, ampak za vnašanje predpostavk tiste teorije, ki se hrani iz intelektualne tradicije marksizma, in to tiste njene plati, ki je bila pri naših "tradicionalnih marksističnih esteti" zanemarjena kot "para-marksizem". Prav spriči tega "nazora" smo bili na Slovenskem donedajna slepi za viške marksistične teorije in posebej marksistične estetike, ki jo je proizvedla nujna nadaljevanja konfrontacije z buržuazno ideologijo po porazu evropske (nemške) revolucije po prvi svetovni vojni. Mesto te marksistične teorije, ki jo imamo v mislih, pa je tudi negativno določeno z zgodovinskim pojavom najradikalnejše meščanske reakcije — fašizma.

Konkretno govorimo o "Frankfurtski šoli"(1) znana je tudi pod nazivom "Institut für Sozialforschung"), ki je nedvomno jedro tega tako določenega marksizma, ali boljše marksistične teorije, zunaj staliniziranega kozmosa. Estetika je imela v Frankfurtski šoli vidno mesto in prav njen največji mislec — Adorno je posvečal estetiki največ pozornosti. Med estetskimi problemi so ga najbolj okupirali muzikološki problemi, ki so se mu tematizirali tudi iz njegovih osebnih stikov s Schönbergovim krogom. Film, radio in televizija niso bili predmeti Adornovega primarnega estetskega interesa, ampak jih je obravnaval pod rubriko "industrijske kulture".

Adorno torej ni filmski teoretik, toda njegov prispevek k teoriji filma je gotovo relevanten. Pri tem pa kaže poudariti, da je v tem pogledu njegov prispevek utemeljen v posebni **razliki** do Benjaminovega dela.2) Če preberemo Benjaminovo tezo o masovni kulturi kot emancipatorni potenci gibljive družbene strukture, se le-ta ne sklada s temeljnimi Adornovim zavračanjem masovne kulture, ki je zanj mesto izgube spontanitete subjekta. Za Adornom je masovna kultura v določenem smislu takorekoč "empirični pojav" filozofsko ugotovljive smrti subjekta v poznomeščanski "upravljeni družbi".

Na tem mestu ne kaže navajati za ožje zgodovinsko-filozofski interes zanimive podatke o direktni Adornovi polemiki na Benjaminov račun (tudi v osebnih pismih), vendar pa je iz poglavja razmerja Benjamin-Adorno zanimivo dejstvo, da je Adorno poskrbel za izdajo Benjaminove zapuščine. To dejstvo nedvomno priča, da Adorno ni samo "cenil Benjamin", ampak da mu je gotovo šlo za ohranitev obeh plati polemike, ki jo ne smemo razumeti kot polemiko ideoloških nasprotnikov, ampak kot izpeljavo skupnega izhodišča, to pa je v marksističnem stališču obeh avtorjev, da ne gre estetskih fenomenov obravnavati zunaj družbenega konteksta.

Na tem mestu je potrebno močno poudariti, da je Frankfurtska šola "družbenost umetnosti" (iz česar je mogoče izvajati kriterije za reakcionarnost določenih umetniških stvarin) razumevala na povsem drugačen način kot "sovjetska šola" (soc-realizem). Ta razlika znotraj neenotne celote zgodovine marksizma ima korenine, ki segajo daleč nazaj. Navedimo (sicer v nekaterih točkah sporno) analizo Georgea Steinerja. ("Marxism and the Literary Critic" v "Language and Silence", New York 1967). Po njegovem je mogoče v marksističnem estetskem kritizmu določiti dve osnovni liniji. Ena naj bi sledila Engelsu, ki umetnosti ni cenil toliko po politični intenci samega ustvarjalca, ampak bolj po inherentni družbeni označevalnosti umetniškega produkta (n. pr.: Engels višje ceni Balzaca kakor Zolaja). Druga linija pa naj bi bila kodificirana na prvem sovjetskem pisateljskem kongresu leta 1934, na katerem ji je Ždanov izoblikoval njen že jasno stalinistični profil. Posebno mesto v tej določitvi dobi G. Lukács, ki ga je v zgodnji fazi nedvomno mogoče prištevati k prvi liniji, pozneje pa se približa drugi, kljub temu, da se nikoli ne identificira s samim stališčem Ždanova. Za nas je ta distinkcija pomembna le toliko, kolikor jasneje izstopi specifična razlika pozicije kritične teorije Frankfurtske šole (posebej Adorna), ki se deloma nasloni na zgodnjega Lukácsa, od katerega povzame karakteristični termin "postvarelosti". Estetski predmet (umetniški produkt) torej v tem kontekstu nastopi kot eden od ključev razvozlanja "misterija" postvarelosti; drugače povedano; produkti umetnosti omogočajo razumevanje specifik družbenih transformacij poznomeščanske kulture, ki porodi najhujši avtoritarizem v vsej zgodovini — fašizem. Končno se Adorno približa sodobnemu semiotskemu pristopu, čeprav se mu vprašanje simbolnega (in posebej jezika) še ne razvije v analizo odnosa "označevalca in označenega". Pri Adornu je ostro kritično stališče na rovaš masovne (ali indistrujske) kulture najprej v celoti eksplicitno razvito v "Dialektiki prosvetljenstva" — v delu, ki ga je napisal skupaj z Maxom Horkheimerjem. Prav v luči tega spisa, pa se nam tudi jasneje zariše pomen, ki ga je imelo za Adorna Benjaminovo stališče.

Benjamin je že pred Adornom uvedel distinkcijo med tradicionalno umetnostjo in masovno kulturo. Po Benjaminu slednja nastopa kot likvidator **aure** tradicionalne umetnosti, kar Benjamin utemeljuje z odprto marksističnim argumentom, da gre pri masovni kulturi za "prevrat v nadgradnji", ki počasi sledi zgodovinskemu prevratu na načinu proizvodnje z nastopom kapitalizma. Ta povsem materialistična Benjaminova distinkcija nedvomno deluje tudi znotraj Adornove kritike. Po Benjaminu postane masovna kultura imuna na kritiko v imenu tradicionalne umetnosti, kar se pri Adornu manj eksplicitno kaže v stilu kritičnega pristopa k problematiki masovne kulture, pri čemer pa Adorno le še ohrani napetost, ki izvira iz razlike med obema historično utemeljenima tipoma kulture ter umetnosti, ki jo kultura producira. Pri Adornu je očitno, da mu sam predmet kritike vnese v kritiko drugačne kriterije, kljub določeni enostranskosti kritičnega stališča. Toda to ne pomeni, da Adorno ni reflektiral Benjaminovega pristopa, ki je označil masovno kulturo za ambivalenten fenomen. Določena "enostranost" Adornovega stališča verjetno temelji v njegovem razumevanju totalitete meščanskega sveta, ki v svoji pozni fazi podredi spontanost subjekta manipulaciji v obči zamenjevalnosti produktov vsakršnega dela. Masovna kultura je torej "grob" sveta svobode, ki je ločeno od ekonomske sužnosti obstajala še v umetnosti liberalne faze meščanske družbe. "Kant je intuitivno zasluhl tisto, kar je šele Kollywood zavestno udeležil: slike so že ob njihovem lastnem proizvajanju vnaprej cenzurirane po standardih razuma, v skladu s katerim bodo pozneje gledane"... in dalje: "Brezobzirna enotnost kulturne industrije je priča o enotnosti politike, ki se ravno pripravljajo"... in še naprej: "Kulturna industrija končno postavlja imitacijo kot absolut." (Horkheimer — Adorno: Dialektika prosvetiteljstva, Sarajevo 1974, str.: 96, 135 in 143) Morda velja opozoriti, da je za Adorna masovna kultura v osnovi posplošitev meščanske "lahke umetnosti" in kot takšna povsem izgubi potence inherentne kritike družbe, saj sam proizvodni proces takšne umetnosti omogoča kontrolo nad značajem končnega produkta, ki se mora uveljaviti na tržišču. "Za to, da proces enostavne reprodukcije duha ne preide v razširjeno budno skrbijo vsi njegovi agenti od producentov do ženskih združenj" (Ibid. str. 139) Navedena karakteristična izhodišča Adornova stališča pričajo, da se Adornovo pojmovanje masovne kulture veže na aktualni kontekst postfašistične družbe, ki razvija forme vse subtilnejšega avtoritarizma. Vse emancipatorne potence masovne kulture, ki jih poudarja Benjamin, gredo torej za Adorna v izgubo zaradi tega, da le-ta postane dokončno predvsem estetski ekvivalent gospodstva, kar pomeni, da so emancipatorne potence cenzurirane že na izvoru svoje možnosti. Razvoj novih perceptivnih polj z novimi

mediji (film itd.) se obrača nazaj v krogih: množice so kondicionirane za določen način sprejemanja produktov "industrijske kulture", sami ti produkti potem navidez zadovoljujejo potrebe množic (izražene v povpraševanju po določenem produktu); toda gre za to, da so njihove potrebe že predhodno vzpostavljene z minulo produkcijo in s pomočjo sistema reklame itd. Tako meščanska kultura v svoji industrijski fazi ohranja samo sebe (t. j. obstoječi red gospodarstva) prav v produkciji lastne dekadence.

Takšno Adornovo pojmovanje gotovo ima svoje slabe točke, saj pušča premalo prostora perspektivi, na katero nas opozarja Benjamin. Toda to ne pomeni, da je do Adornovega pisanja mogoče razviti enostaven odnos strinjanja ali nestrinjanja, še posebno ne, če konsekventno upoštevamo autorefleksijo, ki je vsebovana v Adornovem dialektičnem diskurzu, ki jasno razkriva fašistoidne tendence v masovni kulturi, ali minimalno: tendence prevladovanja reprodukcije meščanske ideologije znotraj kulturne in umetniške produkcije. Adornova kritika je do neke mere izpodbitna v njenih zadnjih izpeljavah s stališča kritike določenih filozofskih predpostavk, ki zadevajo predvsem Adornovo pojmovanje totalitete, kolikor se le-to da izluščiti iz njegovih hoteno nesistemskih tekstov.

Toda to za pričujoči uvodni prkaz ni tako bistvenega pomena. Za naš namen je poglobitveno videti, da je Adorno jasno zarisal mesto t. im. imanentističnih pristopov k umetniškemu produktom. Gre namreč za tiste pristope, ki (poenostavljeno povedano) iz analize umetniških produktov izključujejo družbeni kontekst, ali jim po drugi plati analiza umetniškega dela ne strukturira pogleda na družbeni kontekst umetniške proizvodnje. V tem smislu je tudi za Adorna likvidirana **aura** meščanske umetnosti. Imanentistični pristop, ki se bodisi opira na "inherentne estetske kriterije", ali se omejuje zgolj na analizo forme ali stila, ne da bi izrekel za formo česa gre, zamolčuje pogoje proizvodnje določenega umetniškega produkta.

Posebno očitno je pod vsako kritiko takšen pristop prav na področju filmskega (in televizijskega) kritizma, saj gre pri produkciji filma jasno za usmerljiv produkcijski sistem, ki ni odrešen delovanja ideologije, ki je inherentna prevladujočemu proizvodnemu odnosu na svetu: kapitalizmu. Adornov radikalni kritizem na tem področju pa posebno jasno opozarja, da takšen kritičen pristop ne vključuje kriterijev soc-realističnega tipa kritizma, ki uveljavlja zahtevo po vsem določenih tendenčnosti v umetnosti in s tem pravzaprav uveljavlja princip zamenljivosti "instrumenta" tradicionalne (ki je imanentna sistemu proizvodnje filmskih produktov) meščanske ideologije, pri čemer kritik v "vlogi ideološke kontrole", spričo

svoje legitimiranosti v vladajočem birokratizmu, toliko bolj robustno izstopi. Tip soc-realističnega kritika v podrejenosti etabliranemu tendenciozno humanističnemu sistemu je lakaj proizvodnje meta-jezika birokratske strukture. Njegov diskurz izneverja tudi sam marksizem, ki je lahko kot materialistična kritika imanen ten dani družbeni strukturi kot element njene odprtosti. Če smo s tem izstavili možnost podtikanja soc-realističnega pristopa vsakemu pozivu po teoretizaciji kritike glede na družbeni kontekst, smo obenem izrekli neodložljivo nujo po temeljni teoretizaciji filmske kritike pri nas.

Diskurz filmske kritike nikoli ne more biti identičen s svojim predmetom (filmom), kajti njegovo mesto v strukturi proizvodnje filma je v "širši okolici", ki iz **družbene strukture** v vsej njeni mnogoznačnosti, raznolikosti, pregibnosti itd. tekstualno dograjuje temeljno družbeno pojavnost filmskega (in televizijskega) produkta; je efekt njegovega delovanja, delovanje njegovega efekta, politika njegove zgodovinsko-razredne vzpostavljenosti in vzpostavljenost njegove ideološke intence.

Adornova teksta sta radikalno izven težnje za tem, da bi se uvrščala v ekskluziven tip televizijske oz. filmske kritike. Nasprotno! Gre za kritična teoretična teksta, ki dajeta mesto predmetu kritike v relacijah njegove mnogoznačno določljive eksistentnosti.

Adornov stil ne dovoljuje posnemanja, važnejši je torej njegov "pedagoški" učinek. Prav zato pa Adornovi teksti niso ravno lahko branje, kajti izmikajoča se "resnica" prav tako ni lahkotno ulovljiva.

### Darko Štrajm

#### Opombe:

1) Morda ne bi bilo odveč v zgoščeni obliki označiti historiat "Frankfurtske šole". Frankfurtska šola je bila formalno ustanovljena kot "Institut für Sozialforschung" 3. februarja 1923 v Frankfurtu. Inštitutu za socialno raziskovanje so v začetku pripadali dokaj različni teoretiki od bolj tradicionalnih marksistov, kakršni so bili Grünberg, Wittfogel in Grossmann, do mladih Horkheimerja, Pollocka in Lowenthala. Z razvojem Inštituta pa je število sodelavcev zrastle. Med znanimi imeni srečamo Adorna, Benjamina, Marcuseja, Fromma itd. Leta 1937 je izšel Horkheimerjev tekst "Tradicionalna in kritična teorija" po katerem je teorija Frankfurtske šole tudi dobila naziv "kritična teorija". Člani Inštituta so pred nevarnostjo nacizma emigrirali v ZDA, kjer so nekateri tudi ostali. Adorno se je vrnil v Nemčijo. Danes Inštitut pravzaprav ne obstaja več, vendar pa nekaj teoretikov štejejo med naslednike kritične teorije (Habermas, Schmidt, Negt ...).

2) Benjaminov najbolj znan in na področju teorije masovne kulture najvplivnejši tekst "Umetniško delo v dobi tehnične reprodukcije" je "Ekran" objavil v št. 1, vol. 1, 1976.

## Theodor W. Adorno

# Filmski transparenti

Otroci, ki se nagajivo zmerjajo, se ravna po pravilu igre: ti-meni-jaz-tebi ne velja. Njih modrost pa se vse preveč odraslim zdi zgrešena. Skoraj šestdeset let praktificirani šund filmske industrije so Oberhausančani napadali s formulo: papačijev kino. Zanj zainteresirani niso vedeli odgovoriti nič boljšega kot "kino za fantiče". Tle ti-meni-jaz-tebi, kakor se seveda imenujejo med otroci, ne store žalega. Bedno je izigravati izkustvo proti nezrelosti tam, kjer gre za nasprotovanje nezrelosti izkustva samega, ki so si ga pridobivali, ko so prihajali k pameti. Zoprno pri papačijevem kinu je infantilno, industrijsko v obratovanju uzakonjena regresija. Sofizem insistira na tistem načinu učinka (Leistung), katerega pojem izziva opozicijo. Ko bi očitek vsaj kaj podpiralo; ko bi bili filmi, ki nimajo nič opraviti s trgovino, dejansko v marsičem nerodnejši kot njeno gladko položeno blago, bi bil triumf pomilovanja vreden, da tisti, ki imajo za seboj moč kapitala, tehnično rutino, visoko izurjene strokovnjake, marsikaj znajo opraviti bolje kot oni, ki se upirajo proti kolosu in se s tem morajo nujno odpovedati potencialu, ki je v njem akumuliran. V poteze, v primerjavi z njim okornega in učinkovanja negotovega, se je zakoreninilo upanje, da bi takoimenovani masovni mediji lahko bili nekaj kvalitativno drugega. Medtem ko v avtonomni umetnosti ne velja nič, kar caplja za že enkrat doseženim tehničnim standardom, imajo njene stvaritve nasproti kulturni industriji, katere standardi izključujejo kar ni že prežvečeno in že znano tako kakor kozmetična stroka odstranjuje gube na obrazu, nekaj osvobajajočega, ki mu njihova tehnika ne gospoduje

povsem in zato popustljivo dopuščajo neobvladano, slučajno. V njih postajajo pomanjkljivosti tena ljubkega dekleta korektiv brezmadežnega tena priznanih starov.

Film o Törlessu je, kot vemo, povzel velike dele Musilovega mladostnega romana nespremenjene v dialog. Zaupali so njihovi premoči nad vsakršnimi stavki filmskih skriptorjev, katerih ne govori noben živeč človek. Medtem pa so bili predmet zasmehovanja kritike v Ameriki. Kajti Musilovi stavki na svoj način pogosto zvenijo papirnato, ako jih le poslušamo, ne pa beremo. Pri tem romaneskna predloga ne more biti brez krivde, ker verjetno kakor psihologija vnaša v notranji potek neke vrste racionalistično kazustiko, katero je napredna psihologija iste epohe, Freudova, demolirala kot racionalizacijo. Pa vendar je težavno vse. Umetniška diferenca medijev očitno zmeraj seka huje kot si mislijo, ko, zato da bi se izognili slabi prozi, filmajo dobro. Tudi kadar roman uporablja dialog, ni govorjena beseda neposredno govorjena, ampak ji je z gesto pripovedovanja, morda že v tipografiji distancirana, odvzeta živost živečih oseb. Zato romaneskne figure same, pa naj bodo še tako minuciozno opisane, niso nikoli enake empiričnim, ampak se oddaljujejo skozi natančnost predstavitve tem dlje od empirije postajajoč estetsko avtonomne. Ona distanca je v filmu odstranjena: videz neposrednosti mu je, vkolikor se obnaša realistično, nujno potreben. Zaradi tega se nam slišijo stavki, ki se v pripovedih upravičujejo s principom stilizacije, razločujoč se od napačne vsakodnevnosti reportaže, v filmu nabrekli in neverjetni. Film bi moral iskati druga sredstva neposrednosti. Med njimi bi lahko bila na prvem mestu improvizacija, ki se načrtno prepušča naključju neprisiljene empirije.

Pozen nastanek filma nam otežuje, da bi tako striktno razlikovali oba pomena tehnike kakor n.pr. v glasbi, kjer se vse do elektroneke neka imanentna tehnika — uglašena organizacija stvaritve loči od izvedbe — sredstev reprodukcije. Povod za podtikanje identitete obeh tehnik daje film, v katerem, kot je opozoril Benjamin, ni nikakršnega izvornika, ki bi ga nato lahko masovno reproducirali, ampak je masovni produkt stvar sama.

Vendar pa ne velja, sicer analogno z glasbo, identiteta brez nadaljnega. Poznavalci specifične filmske tehnike opozarjajo na to, da Chaplin ni razpolagal z njenimi možnostmi, ali pa jih je puščal ob strani, zadovoljujoč se s tem, da je fotografiral skeče, slapstick-scene in drugo. S tem pa Chaplinov pomen ni zbrisan in komaj je mogoče dvomiti o tem, da ni filmski. Drugje kot na platnu enigmatična figura — kot da ni že od prvega dne podobna starinskim fotografijam — ne bi mogla razvijati svoje ideje. Torej je nemogoče iz filmske tehnike kot takšne razbirati norme. Najbolj plauzibilna, ki je koncentracija na gibajoče se objekte(1), je iz del, kakršno je Antonijeva LA NOTTE, izključena; seveda je ohranjena v statiki takšnih filmov kot negirana. Protifilmsko v filmu mu daje moč izražati prazni čas kakor z votlimi očmi. Estetika filma se bo prej morala zatekati k neki subjektivni formi skustva, ki ji je film, ravnodušen do svojega tehnološkega nastanka, podoben, in ki tvori njegovo umetniškost. Kdor se, denimo, po kakem letu dni v mestu zadržuje v hribih in se tam vzdrži slehernega dela, temu se utegne nenadoma pripetiti, da v snu ali v polsnu vidi pisane slike pokrajine, kako gredo blagodejno mimo njega, ali pa skozi njega. Toda ne prehajajo kontinuirano ena za drugo, temveč so v svojem poteku razločene kot v laterni magiki otroštva. Tem notranjim zastojem v gibanju se imajo zahvaliti slike notranjega monologa za svojo podobnost pisavi: nič drugače je tudi le-ta v nekem notranjem očesu gibajoča se in hkrati v svojih posameznih znakih nekaj mirujočega. Takšen mimohod slik je lahko v takšnem razmerju do filma kakor vidni svet do slikarstva, ali akustični do glasbe. Umetnost bi bil film kot objektivirajoča vnovična predstavitev tega načina skušnje. Tehnični medij par excellence je globoko soroden naravno lepemu.

Če pa se že odločimo za to, da samokontrolorje primemo za besedo in konfrontiramo filme s sklopom učinkovanj, bomo morali ravnati subtilneje kot tiste starejše content-analize (analize vsebin op. prev.), ki so nujno preveč izhajale iz intencije filmov ter so zanemarjale variacijsko širino med njo (intencijo op. prev.) in učinkom. Vendar je le-ta že preje formirana v stvari sami. Ko bi zares, po tezi *televizije kot ideologije*, različni sloji modelov obnašanja v filmih ležali eden na drugem, potem to implicira, da

oficialni intendirani modeli, od industrije dobavljena ideologija, nikakor ne morejo avtomatično biti to, kar vdira v gledalce. Ako bi si empirično komunikacijsko raziskovanje končno iskalo probleme, iz katerih bi kaj izhajalo, potem bi zgornji zaslužil prednost. Oficielni modeli so preobloženi z neoficielnimi, ki skrbijo za atrakcije in glede na namero jih oficialni zrivajo s kurza. Da bi ulovila potrošnike, jim oskrbela nadomestne zadovoljitve, mora biti neoficielna, če hočete heterodoksna, ideologija poslikana veliko bolj na široko in sočno kot to ustreza fabuli docet; ilustrirani časopisi dajejo primer za to vsak teden. Kar je v publiki potlačeno po tabujih — libido — bi lahko na to reagiralo toliko promptneje, ker tisti modeli obnašanja, skozi katere je sploh spuščeno, vodijo s seboj element kolektivnega odobravanja. Medtem ko je intenca vseskozi usmerjena proti playboyu, dolce vita in wild parties, pa se vseeno bolj uživa v priložnosti, v kateri jih razpoznamo kot pa v nagli obsodbi. Če danes povesod, v Nemčiji, v Pragi, v konzervativni Švici, v katoliškem Rimu lahko vidimo, kako fantje in dekleta gredo objeti po ulici ter se brez zadrege poljublajo, so se tega verjetno med drugim naučili iz filmov, ki pariški libertinizem prodajajo za folkloro. Če hoče ideologija kulturne industrije zagrabiti mase, postane v sebi tako antagonistična, kakor je antagonistična družba, na katero je merila. Vsebuje protistrup svoji lastni laži. Da bi jo rešili, ne bi bilo potrebno opozarjati na nič drugega.

Filmska fotografska tehnika, primarno odslikavajoča, prinaša, subjektiviteti tujemu objektu več lastne veljave kakor estetsko avtonomni postopki; to je v zgodovinskem potegu umetnosti retardacijski moment filma. Celo tam, kjer objekte po svoji možnosti razkraja in modificira, razkroj ni popoln. Zato ne dovoljuje nikakršne absolutne konstrukcije; elementi, v katerih je razkrojeno, ohranjajo nekaj stvarnega, niso čiste valeurs. Po zaslugi te difference sega družba v film povsem drugače, daleč neposredneje iz objekta nazaj, kakor v sodobno slikarstvo ali v literaturo. V filmu ireduktibilno na objektih je po sebi družben znak, in to ne postane šele skozi estetsko realizacijo kakšne intencije. Estetika filma je zato imanentno, po zmožnosti svojega

postavljanja za objekt, zaposlena z družbo. Ni nobene estetike filma, tudi ne čisto tehnološke, ki ne bi vase vključevala svoje sociologije. Kracauerjeva filmska teorija sili k razmisleku o tem, kar je v njegovi knjigi, ki izvaja sociološko vzdržnost, ostalo prazno mesto. Sicer se antiformalizem sprevrže v formalizem. Kracauer se ironično poigrava z nakano neke najzgodnejše mladosti, da bi film slavili kot odkrivalca lepote vsakdanjega življenja; ta program je bil program jugendstila tako kot so vsi filmi, ki hočejo plavajoče oblake in zamračene ribnike pustiti govoriti same zase, ostanek jugendstila. Z izborom objektov infiltrirajo, od subjektivnega mišljenja prečiščenemu, objektu, tisti pomen, nasproti kateremu se delajo krhke.

Benjamin ni govoril o tem, kako globoko so nekatere njegove za film postulirane kategorije: razstavna vrednost, test, povezane z blagovnim značajem, ki mu njegova teorija oponira. Od blagovnega značaja pa je danes neločljivo reakcionarno bistvo vsakršnega estetskega realizma, tendenčnega afirmativnega potrjevanja pojavljajoče se površine družbe, katere raziskovanju se realizem brani kot romantičnemu. Sleherni pomen pridobljen od očesa-kamere, krši zakon kamere in se pregreši nad Benjaminovim tabujem, izmišljenim z izrecnim namenom, da bi nadkrilil triumfirajočega Brechta in verjetno s skrivnim namenom, da bi se ga osvobodil. Film se je znašel pred alternativo kako ravnati, da na eni strani ne bi zdrnil v obrtništvo in v dokumentarnost na drugi strani. Odgovor, ki se primarno ponuja, je odgovor montaže, ki ne posega v stvari, ampak jih potiska v konstelacijo enako pisavi. Trajnost procedure, ki računa na šok, vzbuja dvom. Čisto montirano, brez dodatka intencije v detajlih, se upira temu, da bi le iz načela zadobilo intencije. Da bi pač samo iz reproduciranega materiala kot takega, v odpovedi slehernemu smislu, zlasti takemu, ki bi se nanašal na psihologijo prikaza, zasvetil smisel, se zdi varljivo. Preseženo utegne biti vse postavljanje vprašanj skozi uvid, ki se odpoveduje osmislitvi po subjektivnem dodatku, s svoje strani subjektivno ukrojenem in s tem a priori osmišljujočim. Subjekt, ki se zamolči, ne govori z molkom nič manj, prej več kot če bi govoril. To bi si moral prisvojiti

postopek, kot intelektualno izobčenih proizvajajočih filme, v svoji drugi refleksiji. Pri vsem tem pa še naprej obstaja divergenca med najbolj naprednimi tendencami upodablajoče umetnosti in tistimi pri filmu. Te kompromitirajo tudi njegove najdrznejše namene. Očitno bo moral v tem trenutku iskati svoje najboljše možnosti pri drugih medijih, ki ga zanemarjajo kot marsikakšna glasba. Televizijski film ANTITHÈZE skladatelja Mauricia Kagla ponuja za to enega najvidnejših primerov.

Da nam filmi dobavljajo sheme kolektivnih načinov obnašanja, ne zahteva od njih šele dodatno ideologija. Nasprotno kolektivnost sega v najgloblje filma. Gibanja, ki jih prikazuje, so mimetični impulzi. Predvsem vsebina in pojem animirata gledalca in poslušalca, da se giblje skupaj z njima kakor v vlaku. V toliko je film podoben glasbi, tako kot je v zgodnjih časih radia glasba bila podobna trakovemu. Ni postransko, če konstitutivnega subjekta filma označimo z nekim Mi: v tem konvergirata njegov estetski in sociološki aspekt. Neki film iz tridesetih let s slavno angleško ljudsko igralko Gracie Fields se je imenoval ANYTHINK GOES; to Ono zadeva docela natančno, vsebinsko tisti formalni moment gibanja v filmu tostran vse vsebine. Seveda nedolčnost kolektivnega Ono, ki se ujema z njegovim formalnim karakterjem, sposoja to Ono ideološki zlorabi, tisti navidezno revolucionarni zabranosti, ki jo govorno naznanja rečenica, češ vse se mora spremeniti, gestično pa udarec s pestjo po mizi. Emancipirani film bi moral iztrgati svojo aprioristično kolektivnost nezavednemu in iracionalnemu sklopu učinkovanj ter jo postaviti v službo razsvetljujočih intenc.

Tehnologija filma je razvila vrsto sredstev, ki so nasprotna njegovemu realizmu, neločljivo povezanemu s fotografijo; to so zameglitev — ki ustreza v fotografiji že zdavnaj preseženemu obrtniškem uzusu — presvetlitev, morda tudi zatemnitev. Čas bi bil, da bi neumnost takšnih učinkov razbili in se jim odpovedali. Razlog zanje je to, da takšna sredstva ne prihajajo iz nujnosti posamezne produkcije, temveč iz konvencije. Gledalcu napovedujejo, kaj da je tu razloženo in s čim naj izpolni, kar se izmika filmskemu realizmu. Ker pa so onim sredstvom skoraj vedno lastne določene, pa čeprav

tudi presežene, ekspresivne vrednosti, izhaja iz tega nesporazum med njimi in znakom. To daje vrivkom kičavost. Ali se to nadaljuje v montaži in v vpotegnjenih asociacijah zunaj poteka filma, preostaja dokazovanju; vsekakor pa takšne divagacije terjajo od režiserja posebno mero takta. Vendar ta pojav uči nekaj dialektičnega: da lahko tehnologija, vzeta izolirano, torej neoziraje se na jezikovni značaj filma, pride v protislovje s svojo imanentno zakonitostjo.

Emancipirana filmska proizvodnja naj se ne bi, po načinu, nikakor ne več nove stvarnosti, nereflektirano zanašala na tehnologijo, na fundus metiera. V le-tem dosega pojem materialno ustreznega svojo krizo, še preden smo mu prav prisluhnili. Zahteva po smiselni relaciji postopkovnih načinov, snovi in vsebine ter fetišizem sredstev se žalostno mešajo. Nedvomno papačijev kino ustreza temu, kar potrošniki hočejo, ali morda bolje: v roke jim daje nezavedni kánon tega, česar nočejo, kar naj bi bilo drugačno kot je to, s čimer jih hranijo. Sicer kulturna industrija ne bi postala masovna kultura, čeprav identiteta obeh sploh ni izven vsakega dvoma, kot misli kritični človek, dokler ostaja na strani produkcije ter recepcije empirično ne razišče.

In vendar je pri celi in polovični apologiji priljubljena teza, da je kulturna industrija potrošniška umetnost, neresnična, ideologija ideologije. Že nivelizirajoče izenačevanje kulturne industrije z nižjo umetnostjo vseh časov ne velja nič. Kulturni industriji je lasten moment racionalnosti, načrtna reprodukcija nižjega, ki ni gotovo nižji umetnosti od zdavnaj že manjkal, vendar tudi ni bil njen kalkulabilni zakon. Razen tega spoštljiva surovost in idiotija, v rimskih časih priljubljene vmesne tvorbe med Circences in burko, ne opravičujeta, da bi kaj takega pogrevali, potem ko smo to estetsko in družbeno spoznali.

Vendar je treba v sami čisti sedanosti, ne glede na zgodovinsko dimenzijo, zavrniti tezo o potrošniški umetnosti.

Odnos med umetnostjo in recepcijo namreč slika statično-harmonistično, po sebi dvomljivem modelu ponudbe in povpraševanja. A prav tako kot si umetnosti ni moč predstaviti brez relacije do objektivnega duha njené epohe, si je tudi ni moč predstaviti brez momenta, ki onega presega. Ločitev od empirične realnosti, ki že vnaprej leži v konstituciji umetnosti,

zahteva isti moment. Prilagoditev potrošniku pa, ki se najraje razglašča za humanost, ekonomsko ni nič drugega kot tehnika njegovega izkoriščanja. Umetniško pomeni odpoved poseganju v gosto tekočo maso obrabljenegega idioma in s tem tudi v postvarelo zavest občinstva. V tem ko jo kulturna industrija reproducira s svetohlinsko vdanostjo, jo šele prav spreminja, namreč v svojem smislu: preprečuje, da bi se zavest sama od sebe spreminjala tako kot bi se naskrivaj rada. Potrošniki naj ostanejo, kar so — potrošniki; zato kulturna industrija ni potrošniška umetnost, ampak podaljšuje voljo gospodarjev v svoje žrtve. Avtomatična samoreprodukcija obstoječega v njegovih etabliranih formah je izraz gospodstva.

Opazili bomo, da nam je v prvem trenutku težko razlikovati med predprikazom nekega prihajajočega filma in glavnim filmom, na katerega čakamo. To nekaj govori o glavnih filmih. Kakor predfilmi in šlagerji so reklame za same sebe, nosijo blagovni značaj kakor Kajnovo znamenje na čelu. Sleherni komercialni film je pravzaprav samo predfilm tega, kar obljublja in o čemer nas vara.

Kako lepo bi bilo, ko bi v sedANJI situaciji lahko zatrjevali, da so filmi v toliko večji meri umetnine, čim manj nastopajo kot umetnine. Zaradi imenitnih, včasih psiholoških filmov A-razreda, kateri se izvijajo kulturni industriji kulturni reprezentaciji na ljubo, se nagibamo k temu. Vendar se je treba varovati pred optimizmom tega pritrdila; standardizirani westerni in kriminalke, da o nemškem humorju in domovinskih ganljivkah molčimo, so slabši celo kot oficijelne uspešnice. V integralni kulturi se ni več moč zanesti niti na njeno usedlino.

prevedla J. H. In D. Š.

Prevod iz:

Theodor W. Adorno, *OHNE LEITBILD*, Frankfurt 1967, str. 79—88

Theodor W. Adorno

## Prolog k televiziji<sup>1</sup>

Družbenih, tehničnih, umetniških vidikov televizije ne moremo obravnavati izolirano. V veliki meri so med seboj odvisni: umetniški značaj na primer od ovirajočega oziranja na množice občinstva, za katere si samo nemočna nedolžnost domišlja, da se ji ni treba zmeniti zanje; družbeni učinek od tehnične strukture, tudi od novosti izuma kot takšnega, ki je bil v Ameriki v začetni fazi gotovo odločilen; toda tudi od odkritih ali skritih sporočil, ki jih televizijske produkcije posredujejo gledalcu. Sam medij pa sodi v zaobsegajočo shemo kulturne industrije in nadaljuje kot zveza filma in radia njeno tendenco, da se z vseh strani obkroži in ujame zavest občinstva. S televizijo se bližamo cilju, da imamo celoten čutni svet še enkrat v neki odslikavi, ki sega do vseh organov, sanjam brez sanj, hkrati pa se lahko v dvojnik sveta neopazno vtihotapi vse, kar se za realni svet pač zdi koristno. Zamašena je vrzel, ki je še ostala privatni eksistenci pred kulturno industrijo, dokler ta še ni kot povsod pričujoča obvladovala dimenzije vidnega. Tako kot lahko zunaj delovnega časa komajda še naredimo korak, ne da bi se spotaknili ob razglas kulturne industrije, tako se tudi njeni mediji na tak način prilagajajo drug v drugega, da premislek spričo njih ne more več zadihati in se ovesti, da svet kulturne industrije ni ta svet. "V gledališču se z razveseljevanjem vida in sluha refleksija zelo omeji"; ta Goethejeva slutnja bi našla svoj predmet šele v celotnem sistemu, v katerem je gledališče že zdavnaj postalo muzej poduhovljanja, v sistemu, ki pa zato brez prestanka obdeluje svoje potrošnike s kinom, radiom, ilustriranimi revijami, predvsem v Ameriki pa

še s *funnies* in *comic books*. Šele uigranost vseh teh med seboj usklajenih, kljub temu pa glede tehnike in efektov med seboj različnih postopkov predstavlja klimo kulturne industrije. Zato je sociologu tako težko reči, "what television does to people". Naj razvite tehnike socialnega raziskovanja sicer še tako izolirajo "faktorje", ki so značilni za televizijo, pa ti faktorji vendarle sami sprejmejo moč šele v celoti sistema. Televizija ljudi bolj priklene na tisto, kar je neizogibno, kot pa jih spreminja. Verjetno jih še enkrat naredi za to, kar tako ali tako so, samo še bolj za take, kot so to tako ali tako. To bi ustrezalo gospodarsko utemeljeni celotni tendenci sodobne družbe, da v svojih zavestnih oblikah ne sega več čez samo sebe, čez status quo, marveč da ga nenehno krepi ter da ga, kjer se zdi ogrožen, ponovno vzpostavlja. Pritisk, pod katerim živijo ljudje, je tako narasel, da ga ljudje ne bi prenašali, če mučnih dosežkov prilagajanja, ki so jih nekoč opravili, ne bi vedno znova zaigrali pred njimi in če jih ne bi sami v sebi ponavljali. Freud je učil, da se potlačitev nagonskih vzgibov nikoli ne posreči povsem in nikoli ne kot trajna, da se zato torej nezavedna psihična energija individua neutrudno zapravlja za to, da se tisto, kar ne sme priti v zavest, še naprej zadržuje v nezavednem. To Sizifovo delo individualne negonske energije se zdi danes "socializirano", zdi se, da so ga ustanove kulturne industrije vzele v lastno režijo, v korist ustanov in mogočnih interesov, ki stojijo za njimi. K temu prispeva svoje televizija, takšna kot je. Čim bolj popoln je svet kot pojav, tem bolj neprodoren je pojav kot ideologija.

Nova tehnika se razlikuje od filma v tem, da, tako kot radio, pošilja porabniku, produkt na dom. Vizualne slike so veliko manjše kot v kinu. Ameriško občinstvo čuti to majhnost kot pomanjkljivost: povečati skušajo zaslon, toda vprašanje je, če se da v zasebnem, s pohištvom napolnjenem stanovanju tako kot v kinu doseči iluzijo življenjske velikosti. Morda se da projicirati slike na stene. Potreba je vsekakor poučna. Zaenkrat pa miniaturni format ljudi na televizijskih zaslonih verjetno ovira običajno identifikacijo in heroizacijo. Ti, ki tu govorijo s človeškimi glasovi, so škratje. Komaj da jih jemljejo enako resno kot figure filma. Abstrahirati od

1) Primerjaj: Siegfried Kracauer: *Theorie des Films*. Die Rettung der äusseren Wirklichkeit. Frankfurt 1964, S 71 ff.



resnične velikosti pojava, zaznati ga ne več naravno, marveč estetsko, zahteva pač tisto sposobnost sublimacije, ki je pri občinstvu kulturne industrije ni moč predpostavljati in ki jo kulturna industrija sama slabi. Možiček in ženička, ki nam ju pošiljajo na dom, postajata igrači nezavedne percepcije. Marsikaj tega lahko gledalce zabava: občuti ju kot lastnino, s katero razpolaga, ter se čuti vzvišen nad njima. V tem se televizija stika s "funnies", s tistimi napol karikaturnimi serijami sličic pustolovščin, ki pogosto spremljajo iste figure skozi dolga leta od pizode do epizode. Tudi vsebinsko je veliko v nadaljevanjih prikazovanih televizijskih iger, vsaj skečev, sorodnih "funnies". V nasprotju s "funnies", ki ne iščejo realizma, pa pri televiziji ni moč spregledati nesorazmerja med sorazmerno naravno reproduciranimi glasovi in pomanjšanimi podobami. Toda takšna nesorazmerja prežemajo vse produkte kulturne industrije in opominjajo na prevaro podvojnega življenja. Nekateri pripominjajo, da je tudi zvočni film nem, da vlada protislovje med dvodimenzionalnimi slikami in živim govorom. Takšna protislovja se očitno večajo, čim več elementov čutne dejanskosti vsesa kulturna industrija. Vsiljuje se analogija s totalitarnima državama v obeh verzijah: čim bolj se pod diktatorsko voljo integrira to, kar stremi narazen, tem bolj napreduje dezintegracija, tem bolj razpada, kar samo po sebi ne sodi skupaj, marveč se zgolj vnanje sešteva. Brezvezni svet slik postaja lomljiv. Občinstva to na površini ne moti posebno. Nezavedno bo o tem vedelo. Rasel bo sum, da resničnost, ki jo servirajo, ni tista resničnost, za katero se izdaja. Toda sprva to še ne vodi k uporu, marveč se tisto, kar je neizogibno in vseskozi osovraženo, toliko bolj fanatično ljubi s stisnjenimi zobmi.

Opazovanj, kot so opazovanja o vlogi absolutne dimenzije televizijskih objektov, se ne da ločiti od specifične televizijske situacije, od situacije hišnega kina. Tudi ta bo krepila tendenco celotne kulturne industrije: tendenco k zmanjševanju razdalje med produktom in gledalcem, v dobesednem in prenesenem pomenu. Ta tendenca je spet ekonomsko vnaprej zarisana. To, kar prinaša kulturna industrija, se že zgolj z reklamno funkcijo, priznana v Ameriki, priporoča kot blago, kot umetnost za

uporabnika; verjetno premo sorazmerno z mero, v kateri je s centralizacijo in standardizacijo vsiljena uporabniku. Uporabnika spodbuja k temu, k čemur teži že sam od sebe — da namreč tvorbe ne izkusi kot neko Na sebi, čemur je dolžan pozornost, koncentracijo, napor in razumevanje, marveč kot uslugo, ki se mu izkazuje in ki jo sme ocenjevati po tem, da mu je tudi zadosti uslužna. Kar se je že zdavnaj zgodilo simfoniji, ki jo utrujeni nameščenec, ko z zavihanimi rokavi srka svojo juho, tolerira s pol ušesa, se zdaj dogaja tudi slikam. Njegovi sivi vsakdanjosti morajo darovati blišč, toda hkrati ji morajo vendarle biti bistveno enake: tako so že vnaprej neuspešne. Kar je drugačno, je neznosno, ker spominja na to, kar mu je nedosegljivo. Vse se prikazuje, kot da mu pripada, ker si on sam več ne pripada. Ni se mu treba več niti gibati, da bi prišel v kino, in to, kar ga v Ameriki ne stane ne denarja ne napora, bo verjetno le še toliko manj cenil. Grozeče ohlajen svet zaupljivo prihaja k njemu, kot da bi mu bil napisan na kožo; sebe v njem zaničuje. Brezdistančnost, paradija na bratstvo in solidarnost, je novemu mediju gotovo pripomogla k njegovi nepopisni popularnosti. Komercialna televizija se izogiba vsemu, kar bi, pa čeprav še tako od daleč, lahko zazvenelo po kulturnih izvorišnih umetniškega dela, njegovemu celebriranju pri posebnih priložnostih. Z utemeljitvijo, da povzroča televizija v temnem prostoru bolečine, se pusti zvečer goreti električno luč, podnevi pa se upira zapiranju polknice: situacija se mora od normalne kolikor mogoče malo razlikovati. Ni si moč misliti, da to ne bi delovalo tudi na izkustvo stvari same. Med resničnostjo in tvorbo se za zavest zmanjšuje. Tvorbo se jemlje za del resničnosti, za neke vrste stanovanjske pritikline, ki je bila kupljena s sprejemnikom, katerega posest med otroki tako ali tako veča prestiž. Težko da bomo segli predaleč, če rečemo, da je, obratno, resničnost gledana skozi televizijska očala, da se podtaknjeni pomen vsakdanjosti zrcali v resničnosti.

Komercialna televizija regredira zavest, toda ne s poslabšanjem vsebine oddaj glede na vsebino filmov in radia. Sicer naletimo v Hollywoodu prav med filmskimi ljudmi pogosto na trditev, da televizijski program še bolj niža nivo. Toda pri tem uporabljajo

starejši sektorji kulturne industrije — marsikateri med njimi je občutno ogrožen s konkurenco — televizijo najbrž kot grešnega kozla. Branje nekaterih televizijskih iger, ki seveda komajda zrcalijo celotno produkcijo, dovoljuje sklep, da ni gradivo nič slabše od filmskih scenarijev, ki so postali medtem že povsem normirani in zamrznjeni, in da je prej boljše kot gradivo tistih pri radiu tako priljubljenih *soap oper*, serijsko proizvajanih akustičnih družinskih romanov, v katerih vedno kaka dobrohotna materinska figura ali pa kak preskušeni starejši gospod pomagata nemirni mladini iz njenih neprilik. Trditev, da postaja s televizijo še huje, ima kljub temu svojo težo, podobno kot je svojčas izum zvočnega snemanja znižal estetsko in družbeno kvaliteto filma, ne da bi bilo seveda danes spet mogoče obuditi nemi film ter odpraviti televizijo. Toda za to slabšanje je odgovoren "kako", ne pa "kaj". Tista fatalna "bližina" televizije, dozdevni skupnost oblikujoči učinek sprejemnikov, ki bi si drugače ne imeli kaj povedati, ne zadovoljuje samo poželenja, pred katerim ne sme obstajati nič duhovnega, če se ne spremeni v posest, marveč povrh tega zamegljuje realno odtujitev med ljudmi in stvarmi. Ta bližina postane nadomestek neke družbene neposrednosti, ki je ljudem prepovedana. Ljudje zamenjujejo tisto, kar je docela posredovano, kar je iluzorno načrtovano, s povezanostjo, po kateri hlepijo. To krepi regresijo: situacija poneumlja, pa čeprav vsebina, ki so si jo ogledali ni bolj neumna od tega, s čimer se prisilni porabniki hranijo sicer. To, da so porabniki verjetno bolj sužnji udobne in cenejše televizije kot kina in da so bolj sužnji televizije kot sužnji radia, ker jim daje razen akustičnega še optično, še nadalje prispeva k regresiji. Zasvojenost je neposredno regresija. Prav stopnjevana razširitev vizualne produkcije ima pri tej regresiji odločilen delež. Medtem ko je sluh nedvomno v veliko ozirih bolj "arhaičen" kot živahno na svet stvari zapriseženi vid, je vendarle slikovni jezik, ki se odpravljuje posredovanju pojma, bolj primitiven kot jezik besed. Ljudje pa se s televizije jezika še bolj odvadajo, kot so se ga na vsem svetu že odvadili. Sence na televiziji seveda govorijo. Toda njihova govorica je, če se le da, še v večji meri ponoven prevod, kot je to v filmih, je goli privesek

Theodor Adorno

## Prolog k televiziji

k slikam, ni izraz intence, duhovnega, marveč je ponazoritev kretenj, komentar napotkov, ki izhajajo iz slike. Tako so v narisanih šalah včasih pripisane k ustom figure besede, ker se drugače ni moč popolnoma zanesti, da bo dovolj hitro razumljeno to, kar se dogaja.

Samo z dalekosežnimi raziskavami bi se dalo prepričljivo ugotoviti, v čem je reakcija gledalcev na sodobno televizijo. Ker material špekulira na nezavedno, bi neposredna spraševanja ne pomagala. Podzavestni ali nezavedni učinki se odtegujejo neposrednemu jezikovnemu sporočilu s strani vprašanih. Ti bodo navedli bodisi racionalizacije bodisi abstraktne izjave, kot npr., da jih televizija "zabava". Le z veliko napora bi bilo mogoče ugotoviti, kaj se v njih pravzaprav dogaja, denimo tako, da bi televizijske slike brez besed uporabili kot projektivne teste in preučevali asociacije poskusnih oseb. Popoln vpogled bi verjetno lahko dobili šele s številnimi psihoanalitsko usmerjenimi individualnimi raziskavami televizijskih gledalcev iz navade. Najprej bi bilo treba raziskati, koliko so reakcije sploh specifične in koliko ne služi navada gledanja televizije samo potrebi, da se prebije prosti čas, ki nima nobenega pomena. Vsekakor lahko medij, ki sega do nešteti milijonov in ki vsaj pri mladostnikih in otrocih pogosto prevlada vsak drug interes, velja za neke vrste glas objektivnega duha, tudi če ta ne izhaja več nehote iz družbene igre moči, marveč je industrijsko načrtovan. Saj mora industrija namreč v določenem obsegu vedno vračunati tudi tiste, ki jih preskrbljuje, pa čeprav le zato, da razpošlje blago pokroviteljev,

sponsorjev slehernega programa. Toda predstave, kakršna je predstava o tem, da je v televiziji kulminirajoča množična kultura avtentični vtisk kolektivnega nezavednega, potvorijo z izborom poudarkov tisto, na kar merijo.

Gotovo se množična kultura navezuje na shemate zavednega in nezavednega, ki jih upravičeno predpostavlja v uporabnikih kot razširjene. Ta fundus obstaja najprej bodisi v potlačeni bodisi preprosto nezadovoljenih nagosnih vzgibih množic, ki jim kulturno blago posredno ali neposredno prihaja nasproti: večinoma posredno, denimo tako, da se vse kar je seksualno nadomesti, kot je to prepričljivo pokazal ameriški psiholog G.

Legman, s prikazom deseksualizirane surovosti in nasilja. Pri televiziji se da to dokazati še v navidez najbolj nedolžnih skečih. Spričo takšnih in drugačnih premen pa volja razpolagojočega vstopa v slikovni jezik(2), ki bi se tako rad razglasil za jezik tistih, ki jim je namenjen. Medtem ko se obuja in slikovno reprezentira to, kar v njih predpojmovno drema, se hkrati pred njimi zaigra, kako naj se obnašajo. Ko hočejo slike priklicati tiste slike, ki ležijo pokopane v gledalcih in so jim podobne, se pobliskujejo in izginjajoče slike televizije in filma hkrati bližajo pisavi. Gledalec slike dojema, ne pa opazuje. Oko sledi filmu tako kot vrsti in v nežnem sunku menjanja scene se stran obrne. Kot slika je slikovna pisava sredstvo regresije, v kateri se srečata producent in konzument; kot pisava daje na razpolago arhaične slike moderne. Kot odčarani čar te slike ne posredujejo nobene skrivnosti, marveč so modeli obnašanja, ki ustrezajo tako gravitaciji celotnega sistema kot volji kontrolorjev. Zamotanost sklopa, ki pospešuje zmotno vero, da je gospodarjev lastni duh duh časa, pa je v tem, da se tudi tiste manipulacije, ki prikrojijo občinstvo glede na zahteve obnašanja, prilagojenega obstoječemu, lahko vedno sklicujejo na momente v zavestnem in nezavednem življenju uporabnikov in jim z navidezno pravico naprtijo krivdo. Cenzura in urjenje komformističnega obnašanja, ki se razodevata še v najbolj naključni gesti televizijske igre, nimata namreč opraviti samo z ljudmi, ki jim je vse to že vcepljeno skozi sheme množične kulture, sčasoma že častitljive in

segajoče do začetkov angleškega romana s konca sedemnajstega stoletja, marveč so se utirjene oblike reagiranja uveljavile v celotni novejši zgodovini in se ponotranjile kot druga narava, še preden so bile eksercirane z ideološkim manevrom. Kulturna industrija se reži: "Postani, kar si," in njena laž je ravno v ponavljajočem se zatrjevanju in utrjevanju gole takšnosti, tega, za kar je svetovni tok naredil ljudi. Tako lahko bolj prepričljivo igra na to, da ni kriv morilec, marveč umorjeni: da samó spravlja na dan, kar tako ali tako tiči v ljudeh.

Namesto da bi počastila nezavedno, ga dvignila k zavesti in s tem hkrati izpolnila njegovo težnjo in pomirila njegovo razkrojevalno moč, reducira kulturna industrija, na čelu s televizijo, ljudi še močneje na nezavedne načine obnašanja, kot lahko to opravijo pogoji eksistence, ki grozi s trpljenjem tistemu, ki jo spregleda, in ki obljublja nagrado tistemu, ki jo povečuje. Tisto, kar je otrdelo, se ne razkrajaja, marveč postaja še bolj trdo. Besede slikovne pisave so stereotipi. Zagovarjajo jih s tehnološkimi nujnostmi, kot na primer, da je treba v najkrajšem času proizvesti neznanske količine materiala, ali pa, da je treba v večinoma samo četrt ali polurnih skečih gledalcem nemudoma drastično docela razodeti ustroj dramskih oseb. Kritiki se odgovarja, da je umetnost od nekdanj operirala s stereotipi. Toda razlika med prepredeno-psihološko preračunanimi kroji in okorno nespretnimi, med takšnimi, ki hočejo oblikovati ljudi v skladu z množično produkcijo, in takšnimi, ki iz duha alegorije še enkrat zaklinjajo objektivne bistvenosti, je radikalna. Predvsem so bili visoko stilizirani tipi, kot je bil npr. tip *commedie dell'arte*, tako odmaknjeni od vsakdanjega bivanja občinstva, da ni moglo priti nikomur na misel, da bi svoje lastno izkustvo uredil po zgledu maskam podobnih nastopajočih klovnov. Stereotipi televizije pa so nasprotno na zunaj, vse do melodije in narečja enaki Petru in Pavlu, hkrati pa ne le da propagirajo parole, kakršna je npr., da so vsi tujci sumljivi ali da je uspeh najvišje, kar lahko pričakujemo od življenja, marveč jih z golim početjem svojih junakov razglašajo za božjo voljo in za vselej etabilarne, še preden je podana morala, ki včasih trdi celo ravno obratno. Da ima umetnost opraviti s protestom od

civilizacije zlorabljenega nezavednega, ne sme služiti zgolj kot izgovor za zlorabo nezavednega v prid še temeljitejšega civilizacijskega zmaličenja. Če hoče umetnost, da prideta nezavedno in predindividualno do svoje pravice, potem je potreben za to skrajn napor zavesti in individualizacije; če tega napora ni in namesto tega ugodimo nezavednemu, s tem da ga mehanično reproduciramo, potem se nezavedno spridi v golo ideologijo za zavestne cilje, pa naj se ti na koncu izkažejo še tako neumni. Da je v fazi, v kateri sta bili estetska diferenciacija in individualizacija stopnjevani s tako osvobajajočo močjo, kakršno srečamo v Proustovih romanih, takšna individualizacija preklicana v prid fetišiziranega, v lastni smoter povzdignjenega kolektivizma, preklicana kot korist redkih uživalcev, sankcionira barbarstvo. Zadnjih štirideset let je mogoče najti dosti intelektualcev, ki so iz mazohizma ali zaradi materialnega interesa ali pa zaradi obojega pripravljeni igrati vlogo glasnikov barbarstva. Treba jim je razložiti, da družbeno učinkovito in družbeno pravilno ne sovpadata in da ni danes prvo nič drugega kot nasprotje drugega. "Naš delež pri javnih zadevah je večinoma zgolj filistrstvo", ta Goethejev stavek iz Makarienovega arhiva velja tudi za tiste javne funkcije, za katere trdijo ustanove kulturne industrije, da jih opravljajo.

Ni mogoče prerokovati, kaj bo televizija postala. To kar je televizija danes, ni zvezano z izumom, pa tudi s posebnimi oblikami njenega komercialnega uvrednotenja ne, marveč celoto, v katero je ta čudež vprežen. Fraza, da moderna tehnika lahko uresniči pravljične fantazije, preneha biti fraza šele takrat, ko ji dodamo pravljično modrost, da izpolnjena želja njenega nosilca le redkokdaj osreči. Najtežja od vseh umetnosti je umetnost pravilno želeti, in od otroštva dalje nas od nje odvajajo. Tako kot je mož, ki mu je vila dovolila tri želje, svoji ženi pričaral na nos klobaso in jo nato zopet odčaral, tako tisti, ki mu je genij obvladovanja narave dopustil videti tisto daljno, zagleda edino to, kar je že utečeno, obogateno z lažjo, češ da se razlikuje, z lažjo, ki to utečeno napihne v napačni smisel njegovega bivanja. Njegove sanje o vsemoči se uresničujejo kot izpolnjena nemoč. Do danes se utopije uresničujejo zgolj zato, da bi ljudem izbile iz glave utopijo in

da bi jih toliko bolj temeljito zaprisegle na obstoječe in na usodo. Če hoče televizija držati obljubo, ki še vedno niha v besedi, se mora osamosvojiti od vsega, s čimer kot najbolj drzna izpolnitev želje preklicuje lasten princip in s čimer izdaja idejo velike Sreče blagovnici na drobno.

prevedel Rado Riha

Prevedeno iz:

Th. W. Adorno, *GESAMMELTE SCHRIFTEN*, zv. 10—2., Frankfurt 1977, str. 507—518

Tekst *PROLOG K TELEVIZIJI* je bil publiciran v "Rundfunk und Fernsehen", Heft 2, 1953 (op. nem. izd. Adornovih Zbranih del). Prevod je bil prvič objavljen v "Zborniku razprav o komunikacijskih sredstvih", ki ga je izdala Služba za študij programa pri RTV Ljubljana, Ljubljana 1977.

Opombe:

- 1) *Prolog k televiziji*, tako kot tudi *Televizija kot ideologija*, sloni na raziskavah, ki jih je opravil avtor v letih 1952/53 kot znanstveni vodja Hacker Foundation v ZDA. Rezultatov nikakor ni mogoče neposredno prenesti na nemško televizijo. Označujejo pa obče tendence kulturne industrije.
- 2) Interpretacija množične kulture kot "pisave hieroglifov" se nahaja v neobjavljenem, 1943. l. zasnovanem delu poglavja "kulturna industrija" v *Dialektiki razsvetljenstva* Maxa Horkheimerja in Theodorja W. Adorna. Povsem neodvisno od tega se isti pojem uporablja v članku "First Contribution to the Psycho-Analysis and Aesthetics of Motion Picture" Angele Hontanija in Guillia Pietranera, *Psycho-analytic Review*, april 1946. V razlike med obero razpravama se tu ne morem spuščati. Tudi italijanska avtorja prikazujeta mesto množične kulture kontrastno glede na nezavedno avtonomne umetnosti, toda nasprotja ne dvigneta na raven teorije.



Po odločitvi za prevod Adornovih tekstov o filmu in televiziji in uvodnem komentarju D. Štrajna, smo se odločili še za prevod štirih Adornovih aforizmov o filmu. V teh aforizmih, nastalih v letih 1944—47, Adorno nadaljuje z radikalno kritiko filma, pojmovanega kot manipuliran medij in šolo konformizma. V prvem govori o načinu posredovanja resničnosti in o navideznom paradoksu, zaradi katerega pride pri fotografiji in filmu do apologije resničnosti. V drugem napada množično kulturo, ki se hoče prikazovati kot umetnost potrošnikov. V tretjem obravnava in dokazuje sovpadanje "sporočila" in "bega", torej tisti aspekt medijskega sporočanja, ki pripravlja potrošnike na brezdušnost, vdanost v usodo. V zadnjem pa nam Adorno razkriva lažnost ljudskega značaja filma, ki si sicer prisvoji nekatere elemente ljudske kulture, toda samo zato, da bi jih obrnil proti ljudstvu, da bi ljudstvo slepil.

uredništvo

**Theodor W. Adorno****Iz****"Minima moralia"\*****Intenca in posnetek —**

Psevdorealizem kulturne industrije, njen stil, ne potrebuje še prevarantske prireditve filmskih magnatov in njihovih lakajev, pač pa ga pod vladajočimi pogoji produkcije izsili silni princip samega naturalizma. Če bi se hotel namreč, nekako po Zolajevi zahtevi, film slepo prepustiti predstavitvi vsakodnevnega življenja, to bi se dalo dejansko izpeljati s sredstvi gibljive fotografije in zvočnim zapisom, potem bi nastala difuzna, navzven neartikulirana tvorba, ki je tuja gledalnim navadam publike. Radikalni naturalizem, ki mu je tehnika filma blizu, bi razkrojil kakršenkoli smiselni sklop na površju in zašel v najostrejšo nasprotje z zaupanim realizmom. Film bi prešel v asociacijski tok slik in bi sprejel njegovo formo zgolj kot njegovo čisto, imanentno konstrukcijo. Če pa si namesto tega kljub temu prizadeva iz komercialnih ozirov, ali celo na ljubo stvarni intenci, izbirati besede in geste tako, da se nanašajo na smiselpodeljujočo idejo, potem zaide mogoče neizogibljiv poskus v prav tako neizogibljivo protislovje z naturalistično predpostavko. Manjša gostota posnemanosti v naturalistični literaturi še dopušča prostor za intence: celo če bi bila resnica, postane v brezhlebnem sklopu podvojitve realitete skozi tehnično aparaturo filma vsaka intenca laž. Beseda, ki naj poslušalcu vbiye v glavo karakter govorečega, ali celo pomen celote, zveni, primérjana z dobesedno zvestobo posnetka, "nenaravno". Svet legitimira že kot sam prav tako smisla poln, še preden se je začela prva načrtna prevara, prva pristna deformacija. Tako ne govori noben človek, tako se ne giblje noben človek, medtem ko film skoz in skoz urgira, da tako delajo vsi. Smo v naslednji situaciji: pomenjenje na sebi učinkuje a priori na konformizem, ravnodušno do tistega, kar bi bil lahko konkretni pomen, medtem ko bi bil lahko

konformizem, respekta polno ponavljanje faktičnega, pretresen zgolj skozi pomenjenje. Resnične intence bi bile možne šele ob odrekanju intenci. Da so le-te in realizem nezdružljive, da je postala sinteza laž, vse to leži v pojmu jasnosti. Je dvoumen. Neočljivo se nanaša na organizacijo stvari kot take in na njeno posredovanje publiki. Ta dvoumnost pa ni naključje. Jasnost označuje indiferenčno točko objektivnega uma in komunikacije. V njej je vsebovana upravičenost, da se objektivna oblika, realiziran izraz, obrača iz sebe navzven in govori, in neupravičenost, skaziti obliko skozi upoštevanje nagovorjenega. Vsako umetniško, tudi teoretično, delo se mora razkriti kot doraslo nujni takšnega dvojnega smisla. Jasno upodabljanje, naj je še takó ezoterično, se uklanja konzumu; nejasno je diletantsko po svojih imanentnih kriterijih. Kvaliteta se odloča po globini, v kateri prevzema oblikovana stvar alternativo vase in jo tako mojstri.

**Postrežba kupca —**

Kulturna industrija navidezno odrešujoče postavlja zahtevo, ravnati se po konzumentih in jim prodajati tisto, kar si želijo. Toda medtem ko prizadevno prepevuje vsako misel na svojo lastno avtonomijo in proklamira svoje žrtve kot sodnike, presega njena zakrita brezobzirnost vse ekscese avtonomne umetnosti. Kulturna industrija se ne prilagaja zgolj reakcijam kupcev, pač pa jih tudi hlina. Vceplja jim jih, vtem ko se označuje kot da bi sama bila kupec. Lahko bi ustvarila sum, da je celotni adjustment, za katerega zagotavlja, da se mu tudi sama pokoravà, ideologija; ljudje si toliko bolj prizadevajo, da bi se izenačili z drugimi in celoto, kolikor bolj so prikrajšani, zaradi pretirane enakosti, razodetega zagotovila družbene nemoči, da bi participirali na moči in onemogočili enakost. "Glasba poslušà za poslušalca", film pa na način trusta prakticira zoprni trik odraslih, ki pri tem, ko pregovorijo otroke, da nekaj vzamejo, napadejo obdarjence z govorjenjem, ki bi pristojalo njim, če bi govorili, in jim predstavijo najpogosteje problematično darilo s prav takšnim izrazom mlaskajočega navdušenja, ki ga hočejo izzvati. Kulturna industrija je usmerjena na mimetično regresijo, na manipuliranje z izrinjenimi posnemovalnimi impulzi. Pri tem se poslužuje metode, da skozi opazovalca anticipira posnemanje same sebe,

sporazum pa, ki ga hoče vzpostaviti, da se pojavi kot že obstoječ. V tem je toliko uspešnejša, kolikor lahko v stabilnem sistemu dejansko računa s takšnim sporazumom in ga mora bolj ritualno ponoviti, kakor pristno proizvesti. Njen produkt ni nikakršen stimulus, pač pa model za načine reagiranja na neprisotne dražljaje. Zato v igri luči občudovan naslov skladbe, neumen otroški jezik, mežikajoča domačnost; celo velika slika starta takorekoč kliče: kako lepo! S tem postopkom se približuje kulturna mašinerija tako blizu telesu opazovalca kot frontalno fotografiran brzovlak v trenutku napetosti. Jezikovna melodija vsakega filma pa je govorjenje čaravnice, ki daje malemu, ki ga hoče začarati ali požreti, jed z grozljivim mrmranjem: "Dobra juhica, tekne juhica? Dobro ti mora prijati, dobro prijati." V umetnosti je to kuhinjsko čarovnijo iznašal Wagner, katerega jezikovne intimnosti in muzikalične začimbe skoz in skoz preverjajo svoj okus, hkrati pa je z genialno nujno izpovedi demonstiral celotno proceduro v sceni Prstana, kjer ponuja Mima Siegfriedu zastrupljeno poživljajočo pijačo. Kdo pa naj monstrumu odseka glavo, ko le-ta s čopom svetlih las že dolgo leži sam pod lipo?

**Volk kot babica —**

Kot svoj najmočnejši argument posedujejo apologeti filma najbolj grob argument, njegovo masovno konsumpcijo. Proglašajo ga, drastični medij kulturne industrije, za ljudsko umetnost. Neodvisnost od norm avtonomnega dela naj ga razreši estetske odgovornosti, katere merila so se nasproti njemu razkrila kot reakcionarna, kakor dejansko posedujejo vse intence njegovega umetniškega oplemenitenja nekaj izkrivljenega, slabo povzdignjenega, kar zgreši formo — za poznavalca nekaj od importa. Kolikor bolj hoče biti film umetnost, toliko bolj je načičkan. Na to lahko kažejo protagonisti in se lahko celo kot kritiki notranjosti, medtem spremenjene v kič, pojavljajo s svojim grobim blagovnim kičem kot avantgarda. Brž ko se enkrat podajo na takšna tla, so, okrepljeni s tehničnim izkustvom in bližino materiala, skoraj nepremagljivi. Film da ni masovna umetnost, pač pa zgolj manipuliran za prevaro mas? Toda prek trga se vendar neprestano uveljavljajo želje publike; že zgolj kolektivna proizvodnja zagotavlja kolektivno bistvo; samo sanjavost

meni, da imajo premeteni producenti vse niti v svojih rokah; večina je brez vsakega talenta, gotovo pa lahko uspe, kjer se spoji resnične nadarjenosti, navkljub vsem omejitvam sistema. Masovni okus, kateremu se podreja film, da nikakor ni okus mas samih, pač pa oktroiran? Toda govoriti o drugačnem masovnem okusu kot o tistem, ki ga mase pravkar posedujejo, da je neumno, in kar se je kadarkoli imenovalo ljudska umetnost, je vseskozi že reflektiralo gospodarstvo. Samo skozi kompetentno prilagajanje produkcije danim potrebam, in ne glede na neko utopično poslušnost, dobi lahko po takšni logiki brezimna splošna volja svojo podobo. Film da je poln laži stereotipnosti? Toda stereotipija je bistvo ljudske umetnosti. Pravljičice poznajo odrešujočega princa in hudiča kakor film junaka in prevaranta, in celo barbarska odvrtnost, s katero je svet razdeljen na dobro in zlo, je skupna filmu in najboljšim pravljičicam, ki dopuščajo, da zapleše mačeha v razbeljenih železnih čevljih svoj ples smrti. Vse to pa bi bilo potrebno obravnavati zgolj skozi premislek temeljnih pojmov, ki jih predpostavljajo apologeti. Slabi filmi ne dopuščajo, da bi jih obremenjevali z nekompetentnostjo: najnadarjenejši bo odrinjen iz podjetja, da pa se vanj zlivajo nenadarjeni, je utemeljeno v izborni sorodnosti med lažjo in goljufom. Slaboumnost je objektivna; personalne izboljšave niso moge utemeljiti ljudske umetnosti. Ideja le-te je oblikovana na agrarnih razmerjih ali na enostavnem blagovnem gospodarstvu. Takšna razmerja in njihovi izrazni značaji so razmerja med gospodarji in hlapci, profitirajočimi in prikrajšanimi, vendar v neposredni, ne v celoti, popredmeteni obliki. Seveda jih prav nič manj kakor pozno industrijsko družbo ne brazdajo razredne razlike, vendar njihovih članov še ne zaobjema totalna struktura, ki posamezne subjekte najprej reducira do golihi moment, da bi jih pozneje, nemočne in izločene, združila v kolektiv. Da ne obstoji več ljudstvo, pa kljub temu ne pomeni, kakor je propagirala romantika, da so mase slabše. Nasprotno, šele v novi, radijsko odtujeni obliki družbe, se ravno razkriva neresnica starejše. Prav poteze, v katerih reklamira kulturna industrija dediščino ljudske umetnosti, postajajo skozi le-to samo inkriminirane. Film

poseduje nazajučinkujočo moč: njegova optimistična groza je očitna v pravljici, kar je vedno že služilo krivici, in dopušča, da se v spodobnih razbojnikih osvetljuje obličje tistih, ki jih celotna družba obsoja in katere obsoditi so bile od nekdanj sanje podružbljenja. Zato ni odmiranje individualistične umetnosti nikakršno legitimiranje za takšno, ki se obnaša, kakor da bi bil njen subjekt, ki reagira arhaično, naravno, medtem ko je to gotovo brezvestni sindikat nekaj velikih firm. Tudi če imajo mase kot kupci vpliv na film, ostaja le-ta takó abstrakten kakor blagajniški iztržek, ki je stopil na mesto niansiranega aplavza: gola izbira med "da" in "ne" za nekaj ponujenega, vpeta v izkrivljeno razmerje med koncentrirano močjo in razpršeno nemočjo. Da lahko končno pri filmu pridejo do besede mnogi eksperti, celo preprosti tehniki, prav tako malo jamči za njegovo humanost, kakor odločitev kompetentnih znanstvenih gremijev, humanost bomb in bojnega plina. Refinirano občuteno govorjenje o filmski umetnosti sicer pristoja pisunom, ki se hočejo ponujati; sklicevanje na naivnost, na neosveščenost hlapcev, ki je že zdavnaj izginila iz misli gospodarjev, pa ni več uporabno. Film, ki se danes tako neizogibljivo obeša na ljudi, kakor da bi bil del njih, je njihovemu človeškemu poslanstvu, ki da se lahko udejanja iz dneva v dan, hkrati najoddaljenejši, nasprotno pa živi apologetika na račun upiranja misliti to antinomijo. Da ljudje, ki delajo filme, nikakor niso intriganti, ne govori prav nič proti temu. Objektivni duh manipulacije se uveljavlja v smernicah izkustva, ocenah situacije, v tehničnih kriterijih, v gospodarsko neizogibljivih kalkulacijah, v celotni specifični teži industrijske aparature, ne da bi bil poprej zgolj cenzuriran, in celo tistemu, ki bi povprašal mase, bi mu le-ta vzvratno zrcalile vsepričujočnost sistema. Producenti delujejo prav tako malo kot subjekti, kot njihovi delavci in odjemalci, pač pa zgolj kot deli osamosvojene mašinerije. Heglovsko zveneča zapoved, da mora masovna umetnost respektirati realni okus mas in ne negativističnega okusa intelektualcev, je uzurpacija. Prepričljivo se da spoznati nasprotje filma kot vseobsegajoče ideologije do objektivnih interesov ljudi, prepletenost s statusom quo narave profita, slaba vest in prevara. Nikakršno sklicevanje na neko dejansko najdljivo stanje

zavesti ni imelo nikoli pravico veta nasproti uvidu, ki sega prek tega stanja zavesti, vtem ko pravilno označuje njegovo protislovje do samega sebe in do objektivnih razmerij. Možno, da je imel nemški fašistični profesor prav in da so tudi ljudske pesmi, ki so to bile, že živele od propadlih kulturnih dobrin zgornjega sloja. Ni zaman vsa ljudska umetnost neenotna in ni, enaka filmom, "organična". Toda med staro krivico, katere tožec glas je še slišen tam, kjer se vzdiguje, in odtujitvijo, ki sama nespremenjena vztraja kot povezanost, ki premeteno vzbuja z zvočnikom in psihologijo reklame videz človeške bližine, je prav takšna razlika kakor med materjo, ki pripoveduje otroku pravljico, v kateri so dobri poplačani zlobni pa kaznovani, da bi pomirila njegovo tesnobo pred demoni, in kinoproduktom, ki vsiljuje gledalcem intenzivno, grozeče v oči in ušesa, pravičnost kakršnekoli svetovne ureditve v kakršnikoli deželi, da bi jih znova in temeljiteje poučil o stari bojznosti. Pravljične sanje, ki se tako prizadevno sklicujejo na otroka v možu, niso nič drugega kot padec nazaj, ki ga je organiziralo totalno razsvetljenje, in kjer trepljajo opazovalce najzaupneje po ramenu, jih najtemeljiteje izdajajo. Neposrednost, ljudska skupnost, ki jo vzpostavljajo filmi, se končuje s posredovanjem brez ostanka, ki poniža ljudi in vse človeško tako popolnoma do stvari, da se njihovega nasprotja do stvari, celo uroka postvaritve same, nikakor ne da več zaznati. Filmu je tako brezhobno uspela preobrazba subjektov v družbene funkcije, da uživajo, v celo zapopadeni, ne zavedajoč se več nikakršnega konflikta, lastno razčlovečenje kot človeškost, kot srečo toplině. Totalni sklop kulturne industrije, ki ničesar ne izpusti, je enoten s totalno družbeno zaslepitvijo. Zaradi tega se takó lahko poigrava z nasprotnimi argumenti.

prevedel Borut Pihler

\* Adorno je težak avtor. V prvi vrsti je filozof, komponist atonalne glasbe, estet, predstavnik kritične teorije družbe (s Horkheimerjem je utemeljitelj "frankfurtske šole"), ki povzema v svojo misel veliko Marxovo odkritje. Tudi na nivoju pisanja, oz. svojega stila, je realiziral destrukcijo meščanskega modela mišljenja; pada formalno-logična shema, padajo ustaljeni principi sintakse, stavki si ne sledijo po logiki pojasnjujoče dedukcije, ničesar ne razlagajo, poskušajo priti do obravnavane stvari in se z njo spojit. Ko postane le-ta komplicirana in protislovna, se mora misel temu dejstvu upogniti. Hkrati vsebuje njegovo pisanje momente atonalnega komponiranja, kar mu je prineslo vzdevek "atonalna filozofija". Adorno ne moremo "prebrati" v običajnem pomenu besede, moramo se mu prepustiti; njegove stavke je potrebno študirati. Op. prev.

film na univerzi

# Italija<sup>1</sup>

## Darko Bratina

Kljub temu, da je začelo v zadnjem času število obiskovalcev filmskih predstav upadati, je Italija še vedno ena izmed tistih dežel, kjer si letno ogledajo veliko število filmov. V lanskem letu je 18,2 milijona Italijanov, starejših od 15 let, šlo v kino vsaj enkrat v šestih mesecih, mladi med petnajstim in štiriindvajsetim letom pa predstavljajo kar 84% te populacije. Če ob vsem tem pomislimo še na tisočero mest, kjer lahko spremljajo kvalitetnejše filme (cinema d'essai, movie-club, cineforum, filmski krožki raznih filmskih združenj in podobno), od katerih jih ima najmanj sto redne dnevne projekcije in seveda pretežno mlade obiskovalce, če upoštevamo tudi obstoj več kot tristo televizijskih hiš, ki v povprečju predvajajo več kot

en film dnevno, potem se zavemo, da ima film kot potrošni fenomen in kot kulturno dejstvo močan vpliv na italijansko družbo. Za mlade, in še posebej za učečo se mladino, pa ostaja film eden od osnovnih dejavnikov inkulturacije.

Te splošne podatke moramo seveda upoštevati v vsakem diskurzu o institucionaliziranosti visokošolskih filmskih študijev in to še zlasti sedaj, ko postaja univerza vedno bolj množična in ko se spreminja iz središča za osamljena in abstraktna iskanja v središče, ki je sposobno, da z zgodovinsko ustreznostjo odgovori na nujnosti in potrebe, ki izhajajo iz spremenjenega družbenega konteksta, ki je proizvedel bistveno nova kulturna vprašanja. Študente humanističnih

ved lahko označimo kot konkretne nosilce zahtev po razstavitvi ved in ugotovitvi delovanja novega v kulturi, ki so ji sami izpostavljeni, Zanje je postala prisvojitve in obvladovanje netradicionalnih konceptualnih in metodoloških praks nujna za dejavno obvladovanje novih oblik same lingvistično-vizualne kulture. Film, kot eden najpomembnejših delov te kulture, je zanje pomemben tako v ozki poklicni perspektivi — mestu učitelja v srednji šoli, ki naj bi vedno bolj odgovarjala kulturni resničnosti — kot tudi zaradi drugih možnih poklicev, ki jih omogoča avdiovizualna kultura in za katere je humanistični intelektualec starega kova vedno manj ustrezen.

Toda odpor proti vsemu novemu je na italijanskih univerzah poznan. Akademsko-aristokratski **establishment** filozofsko-literarnega izvora, idealistično-crocejanskega porekla je zanikal domovinsko pravico množičnim medijem in tako tudi filmu. Film, ki se je od neorealizma dalje v družbi že uveljavil kot fenomen osrednjega kulturnega pomena, je le s težavo postajal redni sestavni del univerzitetnega študija. Ne smemo pozabiti, da je bila prva smer študija iz "Zgodovine in kritike filma", ki jo je začel Luigi Chiarini(2), 23. januarja 1961, na Fakulteti za književnost in filozofijo v Pisi, rezultat močnih političnih pritiskov univerzitetnih filmskih središč (Centri Universitari Cinematografici, C. U. C.), ki so v petdesetih letih organizirala številne cikle predavanj, študijske smeri in pogovore o filmu.

Število študijskih smeri o filmu pa se je stalno večalo: od enega v šolskem letu 1960/61 in desetih v šolskem letu 1977/78 do triindvajsetih v preteklem šolskem letu. To pomeni, da je film kot predmet študija prisoten na več kot treh četrtninah univerz. Študij filma je v večini primerov organiziran v okviru fakultet za filozofijo in književnost in na učiteljiščih, razen v Neaplju, kjer poteka ta študij v okviru "orientalističnega univerzitetnega inštituta" ("Istituto Univerzitario Orientale") in v Bologni, kjer potekajo študijske smeri iz zgodovine filma in iz dokumentarnega filma v okviru gledaliških strok (Corso di laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo, DAMS).

Poimenovanje filmskih študijskih usmeritev pa je seveda zelo raznoliko; največ je "zgodovin in kritik kina" (15), nato pa "zgodovin in kritik filma" (3), "zgodovin kina" (2) in po ena študijska smer iz "tehnike in didaktike kinematografskega jezika", "dokumentarne kinematografije" in "filmologije". Poleg tega obstajajo študijske smeri tipa "zgodovina predstavljanja in množičnega komuniciranja", ki obravnavajo film na osnovi kakšnega drugačnega, bolj splošnega, izhodišča. V zadnjem času imajo vse te študijske smeri približno dva tisoč študentov letno, število vseh dosedanjih diplom na temo filma pa je okrog tisoč.

### pregled 1: univerzitetna središča, smeri študija in docenti v šolskem letu 1977/78

Bologna	Filmologija	Alfonso Canziani
Bologna	Dokumentarna kinematografija	Gian Paolo Bernagozzi
Bologna	Zgodovina kina	Antonio Costa
Cagliari	Zgodovina in kritika kina	Nazzareo Taddei
Cosenza	Zgodovina in kritika kina	Sergio Raffaelli
Firenze	Zgodovina in kritika kina	Pio Baldelli
Genova	Zgodovina in kritika filma	Maurizio Del Ministro
Milano*	Zgodovina in kritika kina	Gianfranco Bettetini
Napoli	Zgodovina in kritika kina	Mino Argentieri
Padova**	Zgodovina in kritika kina	Giorgio Tonazzi
Padova	Zgodovina in kritika kina	Gian Piero Brunetta
Palermo	Zgodovina in kritika kina	Roberto Tommasino
Parma	Tehnika in didaktika kinematografskega jezika	Roberto Campari
Pavia	Zgodovina in kritika kina	Lino Peroni
Pisa	Zgodovina in kritika filma	Raffaele Monti
Roma	Zgodovina in kritika filma	Mario Verdone
Salerno	Zgodovina in kritika kina	Edoardo Bruno
Siena	Zgodovina in kritika kina	Lino Miccichè
Torino	Zgodovina in kritika kina	Guido Aristarco
Torino	Zgodovina in kritika kina	Gianni Rondolino
Trieste/Trst	Zgodovina kina	Alberto Farassino
Urbino	Zgodovina in kritika kina	Lorenzo Cucu
Venezia	Zgodovina in kritika kina	Giorgio Tinazzi

\* Università Cattolica (Katoliška univerza)

\*\* ločeni sedež v Veroni

**Kot primer navajamo tudi pregled predavanj in seminarjev v šolskem letu 1975/76; to so namreč zadnji podatki, s katerimi razpolagamo.**

**pregled 2:  
predavanja, seminarji, ime docenta, študijska smer in univerzitetno središče**

Kriza "realizma" in mit "novega filma" v evropskem filmu šestdesetih let. Jan-Luc Godard.	—od kinematografske do filmske kritike: izkušnja francoskih revij —film in Brecht	Adelio Ferrero Zgodovina filma Bologna
Novi pripovedni prijemi v povojnem italijanskem filmu: Antonioni in Fellini	—militantna vloga južnoameriškega filma —filmsko kodiranje (zlasti na kinetičnem in prosemičnem nivoju)	Alfonso Canziani Filmologija Bologna
A. Dokumentiranje zločina B. Prehod od kratkometražnega k dolgometražnemu filmu: G. Ferrara C. Italija v vojni. Filmske vesti LUCE (1940—43). Film in režimska propaganda.	(seminarji na osnovi tem s predavanj)	Gian Paolo Bernagozzi Dokumentarna kinematografija Bologna
Italijanski film tridesetih let	A. Semiologija audiovizualnega B. Filmske teorije C. Tehnike filmskega jezika	Gianfranco Bettetini Zgodovina in kritika filma Genova
Neorealizem	A. Italijanski film tridesetih let. B. Semiologija audiovizualnega	Gianfranco Bettetini Zgodovina in kritika kina Milano (Kat. un.)
Sovjetski film dvajsetih let		Mino Argentieri Zgodovina in kritika kina Napoli
Zgradba filmske pripovedi (Griffith)	Kinematografska politika katoliškega in komunističnega tiska od 1944 do 1956	Gian Piero Brunetta Zgodovina in kritika kina Padova
Filmski žanri in ameriški film	Semiologija filma	Roberto Campari Tehnika in didaktika filmskega jezika Parma
Scenarij v filmski teoriji in zgodovini filma	A. Luis Bunuel B. Underground film	Mario Verdone Zgodovina in kritika filma Roma
A. Robert Bresson B. O nekaterih semiotičnih vidikih monografske študijske smeri	A. Neorealizem (nadaljevanje lanskega seminarja) B. Dopolnjevanje predavanj	Giorgio Tinazzi Zgodovina in kritika kina Siena
"Nebesno žalovanje" in ateistična tragedija v filmu: lingvistične strukture in poetike	A. Lingvistična analiza in zgodovinsko zrcaljenje italijanske resničnosti v delih bratov Taviani B. Italijanski filmi v sistemu, proti sistemu, izven sistema C. Ekonomska zgodovina italijanskega filma D. Kritični povzetek prispevka filma, glasbe, gledališča in figurativne misli kulturi in umetnosti ekspresionizma E. Poetike "vizualizma" v francoskem filmu in književnosti	Guido Aristarco Zgodovina in kritika kina Torino
A. Uvod v estetiko filma (zlasti Canudo) B. Laszlo Moholy-Nagy: slikarstvo, fotografija, film	A. Dziga Vertov: teorija revolucionarnega filma B. Načini filmičnega branja (z vajami) C. Francoski film od 1945 do "nouvelle vague"	Gianni Rondolino Zgodovina in kritika kina Torino
Italijanski kinematografski neorealizem (1943/53)	O predneorealističnem filmu ali o neorealističnem filmu	Lino Micciché Zgodovina kina Trieste/Trst
A. Robert Bresson B.J.M. Straub		Lorenzo Cuccu Zgodovina in kritika kina Urbino

Sedanje stanje se, vsaj po svoji številčnosti, zdi zelo spodbudno. Vsekakor kaže na obstoj dejanskih potreb in velikega zanimanja za študij filma. Vseeno pa ne smemo pozabiti na številne težave in omejitve univerzitetnega študija filma, ki izhajajo tako iz same strukturiranosti univerze kot tudi iz načina institucionaliziranja smeri študija in izbiranja docentov. Razširjanje in organiziranje smeri študija ni sledilo nekemu organskemu načrtu, ampak je bilo predvsem posledica določene naključnosti, ki so jo pogojevali tako naraščajoče zanimanje študentov kot tudi čisto prestižni razlogi posnemovalnega značaja, zaradi katerih so nastale sicer številne, a pretežno obrobne, smeri študija. Izbiranje docentov tudi ni bilo vedno najbolj posrečeno: večina so samouki filmski kritiki, ki so pred tem pisali splošne kritike in eseje po revijah in časopisih. Gre torej za ljudi, ki so nedvomno dobro obveščeni o filmu kot kroniki in navadi našega časa, nimajo pa ustreznih sodobnih znanstvenih metodologij. Izmed študijskih pristopov prevladuje tradicionalna zgodovinografija, v zadnjem času pa se pojavljajo tudi semiološki, psihoanalitični in sociološki pristopi, ki jih spremljajo ponovna ovrednotenja znanstvenih del velikih filmskih teoretikov. In končno je tu še problem tehnične opremljenosti, od projekcijskih dvoran do montažnih miz, od knjižnic do filmskih kamer in razpolaganj s filmi. Vsega tega praktično nikjer nimajo, ali pa je zelo pomanjkljivo in ne omogoča organske didaktične in raziskovalne dejavnosti, zblíževanja teoretično-kritičnega s praktičnimi vajami, ki bi morale zagotoviti vsaj minimalno seznanitev z ustvarjalnimi in proizvodnimi problemi. Tako je v glavnih obrisih stanje filmske vzgoje na italijanskih visokih šolah pred univerzitetno reformo, ki jo pripravljajo že dalj časa in ki naj bi v marsičem izboljšala tako pogoje študija nasploh kot tudi pogoje študija filma.

**Opombe**

- 1) Za ta zapis se želim zahvaliti Giorgiu Tinazziju in Sergeju Grmeku Germaniju, ki sta mi dala številne koristne informacije. Seveda pa je odgovornost za ta tekst povsem moja.
- 2) Luigi Chiarini je bil leta 1935 ustanovitelj "Eksperimentalnega središča za film" v Rimu, ki je postalo ena najbolj znanih poklicnih šol za režiserje, igralce, scenariste, itn.. Glede na svojo pretežno praktično usmeritev pa to središče ni nikoli postalo del univerze, zato tudi o njem ne govorim drugače kot v opombi pod črto. V zadnjem času doživlja to središče številne spremembe in je trenutno v obdobju iskanja svoje nove istovetnosti.

na naših platnih

**Vročica sobotne noči**

(Saturday Night Fever)

proizvodnja: ZDA, 1977  
scenarij: Norman Wakler  
režija: John Badham  
kamera: Ralph D. Bode  
montaža: David Rawlins  
koreografija: Lester Wilson  
glasba: The Bee Gees  
igrajo: John Travolta, Karen Lyss Gorney, Barry Miller, Joseph Cali, Paul Paper,  
Donna Pescow  
jugoslovenska distribucija: Vesna film, Ljubljana





Vesna film slovesno označuje svoj najnovejši distribucijski podvig kot oznanjevalca nove filmske zvrsti, vročica sobotne noči pa je že zdavnaj zajela vse stare in na novo odkrite potrošnike glasbenega kiča. Klasične diskoteke, zatočišča zapoznelih romantičnikov, ki so v chich-to-chick objemih načrtovali enonočne ljubezensko-osvajalne podvige z mladoletnicami, se umikajo ogromnim plesiščem, ki so na pol poti med hangarjem in protiatomskim zakloniščem, v katerih posamezni plesalci doživljajo svoje tri minute, oponašajoč plesno-akrobatske ekshibicije Johna Travolte ali Olivie Newton John. Filmi kot *Vročica sobotne noči*, *Briljantina*, *Hvala bogu je petek* in Sgt. Papper's so posledica—vzrok množične potrošnje funk in (še zlasti) disco glasbe in so, kakor celotna tovrstna glasba in njeni označevalci, skrbno vpreženi v hitro obračljivo igro dobička.

O funkyju in disco soundu je bilo izrečenega že precej. "Specializirane" revije skrbijo za zvezdnikišost "izvajalcev trenutka", ki prav s pomočjo časovno usklajene pozornosti tiska in neprenehnega predvajanja njihovih del v diskotekah in prek tako množične diskoteke, kot je lahko radijski medij, postanejo zvezdniki. Uspeh *Vročice sobotne noči*, oziroma lika Travolta—Manero, zato sploh ni presenetljiv; za tem uspehom stoji celotna mašinerija kulture za množice, uspeh sam pa nam daje doslej najbolj popolno podobo manipuliranja z okusom, oziroma s "kulturnimi potrebami" množic.

Naj mi bo, za nadaljnje razmišljanje, dovoljeno uporabiti dva slovenska pregovora: "—kuj železo, dokler je vroče" (in) "—svet Matija led razbija, če ga ni, ga pa nar'di". Če od drugega pregovora ohranim samo zadnji del, torej "če ga ni, ga pa nar'di", prvemu pregovoru pa dam nekoliko bolj sodobno enačico tipa "kuj profit, dokler je mogoče", dobim logiko proizvodnje kulture za množice: potrebno je ustvariti zvezdnika, osebo, s katero se lahko identificira kar največ ljudi, v katerega lahko projicirajo svoje aspiracije in svoje fantazme, ga konotativno odzamejo medijem in si ga prisvojijo kot topično in s tem kot resnično obstoječo, "vsakdanjo" osebo, kot znanca, prijatelja, ljubimca. Ko je predpogoj zvezde že dosežen, ko ima določen lik vse označevalce vsakdanjega, množičnega in istočasno enkratnega (ker samo o njem se piše, bere, govori), se lahko ta lik redundira v neskončnost, oziroma vsaj do odkritja novega lika, ki bo s svojimi osnovnimi pripisanimi oznakami zadovoljil še večji del potrošnikov kulture za množice in s tem omogočil kovanje še večjih dobičkov.

V pionirskih časih poneumljanja množic, mnogo-mnogomno go let pred izbruhom potrošniške mrzlice, so se začrtale osnovne značilnosti "rožnatega tiska", prvega množičnega in že brezosebnega raznaševalca kvant iz sveta plavokrvne gosposke ali, kakor se republikanski tradiciji Zdrženih držav bolj spodobi, kvant iz sveta kartelistov, monopolistov, bankirjev, znanih politikov. Življenje znotraj enega medija in opiranje na zgolj verbalni zapis prigod iz zakonskega in izvenzakonskega življenja popularnežev pa je bilo zgolj životarjenje in šele možnost množičnega posredovanja istega lika v njegovi dvodimenzionalni celovitosti, ki jo je nudil sprva film in nato, mnogo bolj učinkovito in vsiljivo, televizija, potrjevala pa fotografija, je dala pravo spodbudo časopisnemu kvantanju o znanih ljudeh. Istočasno pa je tako pisanje, skrbno izbrano, "preštudirano" za vsak posamezni lik, oziroma konotacijsko vsebino tega lika, omogočilo pojav sociološko-psihološko določenih delov javnosti — potrošnikov množičnih idealov. Medmedijsko sodelovanje v imenu dobička je zagotavljalo vnaprejšeni uspeh filmov in televizijskih oddaj in plošč in sandokan-travolta majic, kakor tudi visoko tiražo časopisov in revij, ki sledijo vsakemu koraku protagonistov zgoraj omenjenih proizvodov. Sprotno ugotavljanje najmanjših sprememb razpoloženja sicer nekritičnih potrošnikov trenutno "najboljšega" in istočasna skrb za ljubitelje "klasičnega" (to je popularnega pred nekaj leti) je postalo vir najbolj dobičkonosnih podvigov. Svetovna mašinerija ponujanja lažnih identifikacijskih modelov je omogočila celi armadi propadlih fotografov in pisateljev mirno eksistenco v redakcijah živopisanih tednikov, "specializiranih" za spremljanje cak iz sveta filma, televizije in glasbe in za prodajanje kiča kot najbolj subtilne umetnosti.

Za lažje razkritje ideologije oziroma končne konotacije vseh konotativnih znakov in kontekstov znakov *Vročice sobotne*

*noči* bi bila sicer potrebna kompleksna analiza verbalnega, vizualnega in glasbenega registra znakov, upam pa, da bom z analizo vizualnega enkodiranja nekaterih ideološko in retorično najbolj redundantnih kadrov Badhamovega filma uspel zajeti-najti? nekatere najpomembnejše značilnosti filma.

Manero je, s pomočjo spodnjega rakursa med obredom oblačenja, konotacijsko povzdignjen na nivo samozadostnega znaka, katerega telesnost ima nekaj "vzvišenega", "lepega", "polbožanskega", "polobscenega", "sexy". Uporaba ikonskega nivoja enkodiranja Manera je v sosledju kadrov kombinirana z vizualizirano metaforo, antonomazijo (prihod v diskoteko, sedenje s prijatelji ob robu plesišča), tako da dobi Manero predznak, univerzalni kvantifikator, s pomočjo katerega postane (zgolj) predstavnik vseh ljudi iste vrste. Vrsta drugih vizualiziranih metafor pa nam pripomore—vsili spoznanje te "vrste". Badham pogosto uporablja vizualni reklamni trop združevanja kot posledico približevanja. Slike filmskih igralcev, ki jih ima Manero nalepljene na steno (Sylvester Stallone kot Rocky, Al Pacino), konotirajo točno določen izbor identifikacijskih modelov ("bliskovit uspeh", "velika popularnost" in s tem "pomembnost"), primerjanje svojih čevljev s čevlji v izloženem oknu navadne prodajalne čevljev pa zgolj dodatno pripomore k prepoznavanju Manera kot običajnega človeka, zadovoljnega s konfekcijskimi proizvodi in s tem, kar "družba" trenutno nudi vsem. Kot zelo čudna "protiutez" pristnosti Manera and Co. deluje lik Stephanie Mangano, vendar to zgolj na verbalnem nivoju: njena sklicevanja na poznavanje izredno "pomembnih" ljudi ne prenesejo niti najmanjše preveritve resničnosti. (Predvidevam, da tu ne gre za še eno Badhamovo metaforo: naivnost Manera, ki verjame Stephanie — naivnost množic, ki verjamejo Badhamu ali komu, ki je za njim.) Stephanie Mangano argumentira svoje življenje s pomočjo stilistike kiča (sklicevanje na — poznanstva), Badham pa zaključuje film z ikonogramom kiča, s približevanjem moške in ženske roke v duhu Michelangelove vizije dotika Božje in Adamove roke. Ta kader, ki bi si zaslužil traktat o že skoraj povsem imbecilno nizkotnih prijemih za kovanje velikih denarcev, daje filmu zaključni pečat. Celoten film se tako naveže na vzvišen umetniški (slikarski) dosežek in samega sebe prezentira kot nekaj vzvišenega.

Vse te izvendiskotečne topičnosti, prenesene v diskoteko kot ikonogram, ki nam že sam po sebi konotira določeno topično polje, sprožijo skupine pojmovanj, oblikovanih na osnovi prenesenih in lastnih izkušenj, s tem pa se lahko že oblikujejo premise za entimemo in za občo shemo, v katero lahko stopijo sorodne entimeme. Naj bom konkreten: konotacija, ki že predstavlja pravo premiso: "Madonca, kako fajn pleše/plešeta/plešejo!" oblikuje topos: "Če vsi tako fajn plešejo, zakaj ne bi tudi jaz/ti/mi?" (k oblikovanju tega toposa spodbuja tako vnaprejšnja konotacija—premissa, da so Manero and Co. povsem običajni smrtniki kot tudi reklamni napis pred filmom, ki vabi v plesno šolo). Končna entimema tipa: "Ples je moderen. Vsi mladi plešejo. Kdor pleše kot Travolta (tu ne več: Manero), pleše dobro" in splošno polje, ki zahteva znanje plesa à la Travolta z grozljivo izobčitve, pa postane možno šele po sprejetju ustreznih informacij prek drugih sredstev za širjenje istega lika.

Krog je tako končan. Uspeh filma pa je uspeh konformizma, ki ne priznava več delitve na bogat-reven, kaj šele na vladujoč-vladan, ampak se zadovolji s tem, kar daje kultura za množice. V celoti gre torej za "malomeščansko slavljenje vrednot srednjega razreda", kot je zapisal že David Ansen v Newsweeku.

Toni Gomišček

## Igra z jabolkom

(Hra o jabolko)

scenarij: Věra Chytilová, Kristina Vlachová

režija: Věra Chytilová

kamera: František Vlček

glasba: František Čížek

igrajo: Dagmar Bláhová, Jiří Menzel, Evelyn Steimarová-Rytlíková

proizvodnja: ČSSR, 1976 (Studio Krátký film, Praha)

jugoslovanska distribucija: Croatia film, Zagreb

Na drevesu, na tleh, lepa rdeča in vmes gnila jabolka, prikazana v velikih planih, kratkih zoomih, hitrih vožnjah in v montaži, ki vrva mednje ravno tako velike plane rdečih, vijoličastih glav, ki ležejo iz porodnih kanalov, med okrvavljenimi materinimi bedri. Metaforična igra je jasna — drevesa obrodijo jabolka, matere otroke — vendar ne tako nedolžna, površna: postane namreč celo nekoliko kruta, ko se nadaljuje s primerjavo, ali bolje, s podvajanjem v zaboju zloženih jabolok s "sortiranjem", povljanjem, z zlaganjem in odvažanjem dojenčkov kot po tekočem traku. Prvotna naravna metafora se je tako igraje — a hkrati bolj zares — sprevrgla v industrijsko, kar vse bolj potrjujejo vmesni plani serijske proizvodnje tablet in končno napis "izpolnjujemo petletni plan". Porodnišnica je postala proizvodni obrat kot katerikoli drugi, produkcija človeškega se je industrializirala, planificirala. Rojstvo je tehnični problem (če pride do komplikacij, skalpel prereže trebuh) brez vsake mistike — slednjo je popolnoma spodrinila kompjuterizacija, računalniško obdelana variacija genov in njihovih nosilcev.

Problem torej ni v proizvodnji (ta je planirana, stehnzirana), marveč drugje, v proizvajalcih, kjer planiranje odpove. Nastopi nepredvidljivo, zmeta v preračunavanje, pride do igre, ki jo vodi neizpolnjena in neizpolnjiva želja, ki hoče drugo od tega, kar se ji ponuja, ali ravno to, kar ji uhaja — in v tem gibanju ni več ena, marveč postoterjena (kot se glasi refren pesmi: "imela je 330 želja"). Film Vere Chytilove je ravno ta igra stoterih želja, resničnih producentov vseh

medčloveških odnosov, želja, ki človeške proizvajalce šele konstituira kot take.

Igra je postavljena v porodnišnico (ta "industrijski obrat"), da bi torej na licu mesta pokazala ves proces, ki vijugavo vodi vanjo. Plete se med casanovskim ginekologom (Jiří Menzel) in mlado bolničarko (Dagmar Bláhová): z zelo nejasnim spominom na spolno doživetje po pijanski noči se on še zmeraj naprej zanima za ženo svojega kolega, bolničarka pa zmeraj bolj zanj, medtem ko mora njen prijatelj prenašati njeno ljubezensko dramo. Prijateljeva žena beži od moža in otrok h ginekologu po spolno zabavo, slednji k njej pred bolničarkino zaljubljenostjo in le-ta za njim pred prijateljevo ljubosumnostjo. Nenehna uhajanja, hlastanja, odlepljanja in prilepljanja, sprevačanja igre v dramo in obratno, vmes prevara z nosečnostjo in nato prava nosečnost, pri čemer je prevara vzeta zares in prava nosečnost za prevaro. Takšen je proces produkcije človeškega: skozi igro, med željo in njenim preklicom, med željo družine in odporom do take, kot si jo želi on ali ona.

Vsa ta spodmikanja in sprevačanja dopuščajo seveda dovolj priložnosti za komične situacije, vendar komika, zmeščana z igrivim humorjem, deluje tukaj prej obsesivno kot lahkotno: skozi njena poigravanja prihaja na dan nelagodna, problematična situacija človeških odnosov in neprilagodljivosti — ali natančneje, ženska nepopustljivost, da bi se udomačila v pogojih in zakonih moškega sveta.

Zdenko Vrdlovec



## filmi na TV

## Brewster Mc Cloud

scenarij: Brian McKay, Robert Altman, po romanu Doriana W. Canona  
 fotografija: Lamar Boren, Jordan Cronenweth  
 montaža: Luo Lombardo  
 scenografija: George W. Davis, Preston Ames  
 glasba: Gene Page  
 režija: Robert Altman  
 igrajo: Bud Cort, Sally Kellerman, Michael Murphy, William Windom, Shelly Duvall, René Auberjonois, Stacy Keach, John Scuck,  
 proizvodnja: M.G.M.—Adler Phillips/Lion's Gate Prod., ZDA, 1970

## Tudi ptiči pobjlajo (In so pobjliti)

Brewster McCloud snuje svojo pripoved in fascinantnost na alegoričnosti nedotaknjenege sveta (svet ptičev), ki ga je zmešala človekova neumnost. Film je nastal 1970 in v tem zarisu označuje še nekaj hujšega, lahko bi rekli, da gre za poetičen epitaf, ki ga je ameriški establishment izpisal na spominski plošči idealizma in domislje kontrakulture ter mladinskih gibanj v obdobju '60-ih let.

Ironična drama o krhkosti domišljije, ki želi spremeniti človekovo telo v telo ptiča, ali točneje v stroj za letenje, izpostavlja fenomen *poleta* in nakazuje starodavne mite ter kolektivne sne. Let je kot kulturološka figura erotičen simbol, ki postavlja Brewstera v območje aseksualnosti; je pobuda po ponovnem občutenju prvobitnih pogojev bivanja pred padcem; je zračna premostitev v bližino prvinskega in srečnega sveta, napor za osvojitve prostora in časa "z grehom" izgubljenih zadovoljstev.

Ključna oseba te fikcije, ki združuje animalični simbolizem z občutjem svobode in katarze, je Louise, ženska, ki ima na lastnem telesu vtisnjene brazgotine kril in ki v sebi združuje ambivalentnost človeka ter ptiča. Louise je mati-učiteljica-gospodarica, ki varuje in vzgaja kot učiteljica, svetuje kot gospodarica, neguje in "omogoča leteti" z materinskim preudarjanjem. Prisostvuje Brewsterovemu rojstvu, sledi njegovemu "zorenju", fantaziji, vzponu k čistosti in ga zapusti, ko mladenič "pade" v seksualni akt s Suzanne in ponovi prvotni greh. Zato Louise oddide iz zvezdarne in izgine v pramenu svetlobe v smeri *spoznanja*.

Brewster ostane nezavaran in njegovo podjetje je razkrinkano. Ljudje *pridejo*, da bi ga *pridržali*, on pa *odleti*, vendar ne vzdrži, ker se je prekršil in okužil s klicami zemeljskih tal. Padec in poguba sta njegovi zgodovinski danosti.

Sledi zaključna sekvenca: protagonisti filma pridejo na odprto sceno zvezdarne in se predstavijo. Sledili smo *cirksu* in *pravljici*.

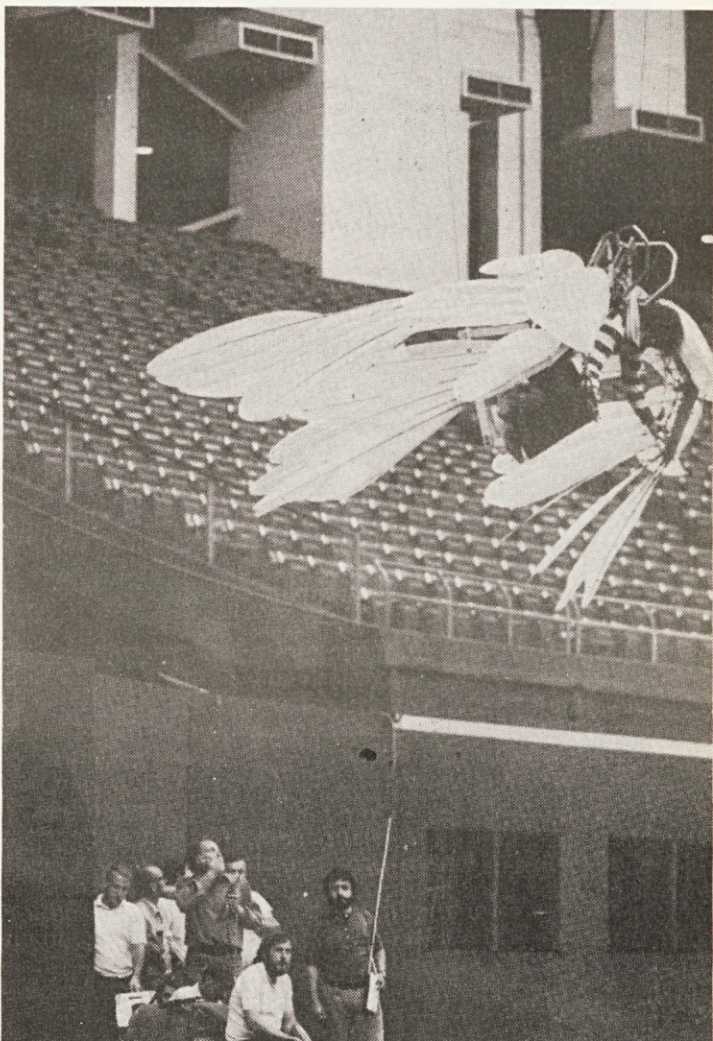
Altman nam je pripravil cirkuško predstavo. Prišel je na čelu svojih komedijantov v tekšaško zvezdarno in v njenem okroglem "pokritem" prostoru pričel ustvarjati spektakel. Dogodek duhovitosti in obvladovanja, kjer je cirkusantovo telo njegovo dejansko telo in kjer se vsi artistovi izmisleki vrstijo pred našimi očmi. Chaplin-klovn, Ophulsova Lola Montez in Fellinijevi akrobati se mečejo med trapezi in skačejo na tla scene kakor Brewster, ki si želi "povzpeti" in poleteti visoko proti "svobodi" (mita). Cirkus je tako mikrokozmos spektakla v dvojnem etimološkem smislu predstavitve, ki jo vidi nekdo (na tleh) in s prostora, na katerem se "lahko" vidi. Gre za simbolični univerzum pogleda, očesa, ki se zastavlja na razpetih telesih v času in kjer so vse finte zračunane na gledanje s parterja. Način cirksa ni zapopaden samo v zaključni sekvenci filma, temveč jasno izgrajuje ves Altmanov film z Improvizacijo, rušenjem pravil (klasične dramaturgije hollywoodskega filma) in postavljanjem gledalca v začudenje.

Altmanu ni do tega, da bi predstavljal zgodbo, ali pripovedoval dogodke, temveč skuša zgraditi spektakel (in spektakel o spektaklu, ko gre za cirkus v filmu): vpoglede v svet, ki omogočajo izmenjavo med imaginarnim in realnim.

Gre za ideologijo spektakla kot ustaljeni red izmislekov in predstavitve, kjer je metaforičnost zaprtega (cirkuškega) prostora s podvojitvami nastopajoših (igralce/cirkusant) v stalnem pretakanju med snom in vsakdanjostjo. Mizanscena odtujenih želja "iz realnosti" se poustvarja v fikciji oseb, ki so podvojene, skrivnostne in fantazmagorične, brezpredmetne v nizu znakov, "občutilj", pravil in vrednosti, ki so v stalnem spreminjanju.

Trdimo, da gre tudi za pravljico, ki bo "dobra" za otroke in odrasle. Pa ne samo zaradi njenih paradig in parabol, ki bi učile kako krojiti realnost. Pravljica o Brewsteru je dobra, ker njene "misteriozne" (Freudov "unheimlich") moči osvobajajo našo vsesplošno zavezanost konkretnim statusom socialno-zgodovinske danosti v instinkte sublimacijskih izkustev. Ta izkustva pa nikoli ne morejo biti zadovoljiva, ker jih omogočajo samo "romance", človeške, literarne ali pa filmske.

## Jože Dolmark



## Rachel, Rachel

**Rachel, Rachel** je presenetljiv prvenec znanega ameriškega igralca Paula Newmana. Tako po proizvodnem načinu kakor po stilu je ta film skorajda nemogoče vključiti v paradigme ameriške kinematografije. Nastal je izven institucionaliziranih oblik holywoodskega produkcijskega sistema, v eni izmed alternativnih oblik "svobodnega" filmskega ustvarjanja. Stilno je daleč od "kolektivnih stilov" normirane ameriške žanrske estetike. Vse to pa a priori ne pomeni, da imamo opravka s pomembnim umetniškim delom. Gledanje na tipični ameriški film z negativnim predznakom, izvirajočim iz proizvodnega sistema, ki s svojim fabriciranim mehanizmom producira kanonizirane objekte za zadovoljevanje masovnih potreb, želja, iluzij, sanj, je poenostavljeno in napačno. Ameriška žanrska proizvodnja je namreč v svoji zgodovini izoblikovala številne filmske stvaritve, ki so presegle zunanjo, ikonografsko, fabulativno uniformiranost.

**Rachel, Rachel**, je film s kompleksno formalno zgradbo. Je ogledalo konkretnega, objektivnega časa in prostora, v čigar enodimenzionalni potek je motivirano vključen čas zavesti in vzporedno podobe notranjih prostorov. Že na samem začetku Newmanove filmske fikcije opazimo, razpoznamo, da so besede, geste in obnašanje glavne junakinje nekam nenavadne, čudne. Prav takšno je tudi njeno razmerje z materjo. Mati se kasneje izkaže kot vladajoči princip, zapovednik in odrejevalec hčerinega življenja. Le-tej je na ta način odvzeta njena lastna identiteta in je tako brez moči, da bi bila in delovala v skladu z lastnimi odločitvami, željami in hotenji. Shizofrenično, moteno stanje junakinje filma je tako plod motečega familiarnega odnosa ("shizofrenogena mati") kakor tudi širše mreže motečih komunikacijskih vzorcev okolja (hipokrizija, moralizem, provincializem...).

Iz strahu pred sovražno okolico (perverzni sodelavec v šoli, hrupna in agresivna mladina rock and rolla,...) se je umaknila v osamljenost in postala skorajda nesocialno bitje. Kolikor toliko intenziven odnos ima, razen z materjo, le s prijateljico, ki je v podobni situaciji. Ta trikotnik odnosov,

scenarij: Stewart Stern po romanu "A Jest of God" Margaret Laurence  
režija: Paul Newman  
igrajo: Joanne Woodward, James Olson, Kate Harrington  
proizvodnja: Warner Bros., 1968 (ZDA)  
prikazan na ljubljanski televiziji kot "film tedna" v mesecu septembru 1978

nakazan že v ekspoziciji, predstavlja tudi tri možne oblike junakinjinega nadaljnega življenja: z materjo, podrejeno, "nesvobodno", s prijateljico, iluzorno, mistično, sprevedajoče in svoje lastno, v skladu s svojimi željami, interesi in pogledi na svet. Film se prične v tistem obdobju Rachelinega življenja, ko je razmerje med temi tremi modusi bivanja izredno zaostreno, konfliktno. Rachel je tako v kaosu odnosov, razpeta med različne sile. V tej kritični situaciji se oloči za radikalno pot, ki ji edina omogoča ohranitev, oziroma ponovno oblikovanje njene identitete. Namesto navidezne, "krščanske" rešitve, ki jo ji predlaga prijateljica, namesto odrešitve naenkrat z religiozno-panfilističnim prepričanjem, da je vse in povsod v svetu ljubezen, se odpravi na pot nazaj, v spominjanje svoje preteklosti, v kopanje po svoji notranjosti. Na tem potovanju sreča mnogo strahov, demonov in duhov — v filmu so "bolečiči" spomini, vizualne manifestacije Rachelinega časa zavesti, povezani z dogajanjem v objektivnem času in prostoru z osmišljeno in preudarjeno asociativno montažo. Rachel vzpostavi tudi novo razmerje z materjo. Prekine njuno običajno družinsko življenje, v verbalizmu in v togi ritualnosti skorajda perverzen odnos mati — hči, odnos med vladajočim in podrejenim. Povod za vse to je "odkritje moškega", erotičnega principa, s katerim in prek katerega vzpostavi normalno komunikacijsko vez s svetom. (Ta odnos je izpeljan brez konvencionalnih in malomeščanskih obremenitev). Film se tako odigrava v popotovanju junakinje od zunaj navznoter, iz življenja v neke vrste smrti, iz ega vase in nato v obrnjenem redu: od znotraj na ven, iz smrti v življenje, iz sebe v novi ego. Prvo popotovanje v filmu simbolizira Rachelina predstava, budne sanje o prometni nesreči. Povratno popotovanje pa kulminira s sekvenco v bolnici. Rachel misli, da je noseča, v resnici pa gre za bolno tvorbo na maternici, ki jo je treba odstraniti. Ne rodi se otrok, marveč se ponovno rodi Rachel. Iz po — rojstva se Rachel vrne v stanje pred — rojstva, v maternico vseh stvari, da bi se rodila nova Rachel in pretrgala vezi z morečim in motenim življenjem.

Silvan Furlan



## Ljubljenje

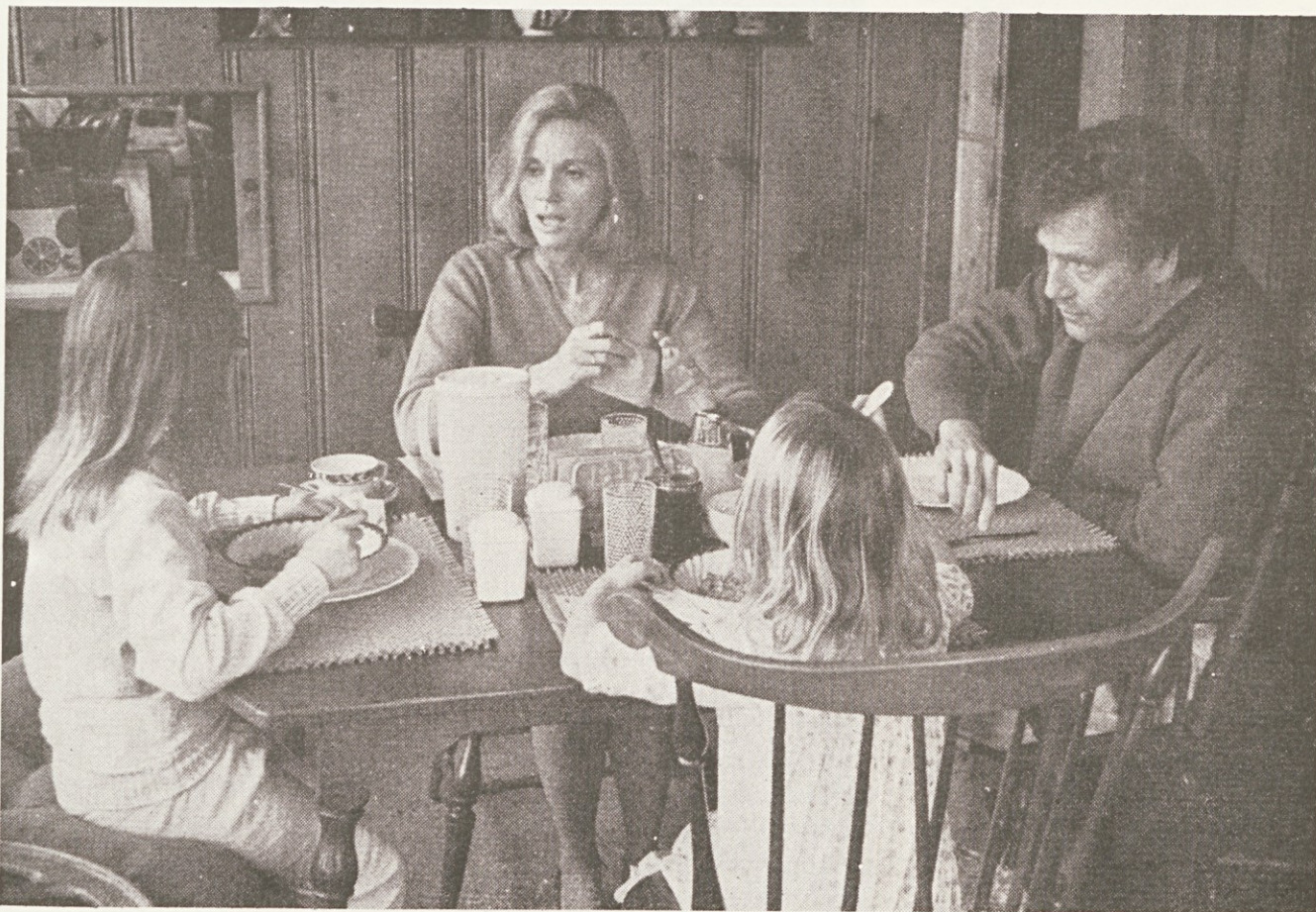
(Loving)

scenarij: Don Devlin, po romanu J. M. Ryana

režija: Irvin Kershner

igrata: George Segal, Eva Marie Saint

produkcija: Columbia, ZDA, 1970



Filmsko dogajanje je locirano v socialni okvir ameriškega srednjega razreda, ki živi v navidez neproblematičnem svetu relativne socialne varnosti, družinskega vsakdana, v iluzijah trdnih prijateljskih vezi — skratka, v urejenem svetu, kjer so pravila igre jasna, neizpodbitna. Brooks Wilson (George Segal), ne ravno pretirano ambiciozen ilustrator, oče dveh hčera, mož še vedno privlačne Selme (Eva Marie Saint) pa vendarle preživlja vsestransko osebno krizo, tako glede odnosov v družini, samega dela, kot tudi glede njegovega skrivnega ljubezenskega življenja z mlado Grace, hčerko njegovega dobrega prijatelja. Značilno je, da je Brooks Wilson tipični proizvod družbe, ki ga sicer travmatizira, toda v svojem vendarle zgolj (navideznem) upor, ali bolj protestu, ki se manifestira skozi vrsto izpadov, od popivanja do "neprimerne" jezikanja, je razvidno, da ne gre za prebujanje kakršnekoli kritične zavesti, ki bi se bila pripravljena konfrontirati z globalnim družbenim stanjem, temveč da gre izključno za zbeganega (malo)meščana, ujetega v svojem paničnem strahu in odporu do represije in do družbenih norm, ki ogrožajo njegovo človeško identiteto, ostaja strogo v okvirih obče veljavnih konvencij družbenega sloja, ki mu pripada, zato je seveda njegov odpor jalov, neučinkovit, anarhično-zasebniški.

Tudi sam režijski koncept je v skladu s takšnim zarisom glavnega junaka, saj Kershnerjev film vseskozi preveva blaga ironija, komedijske režijske domisljice, pa pri gledanju prej ustvarjajo vtis, da gre za prijazno, četudi tu in tam grenko družbeno satiro, kot pa za družbeno kritično, socialno dramo.

Sašo Schrott

akcije

# Dnevi danskega filma

(september 1978)

Zdenko Vrdlovec

Sodobna danska kinematografija sama dobro ve, da ne premore več avtorja Dreyerjevega kova, vendar je to kinematografija, katere tradicija sega v zgodnje začetke zgodovine filma, ko je bilo leta 1907 ustanovljeno podjetje Nordisk eno najpomembnejših evropskih in svetovnih filmskih središč in ko so režiserji Avgust Blom, Urban Gad, Holger Madsen, Benjamin Christiansen in seveda Carl T. Dreyer ter igralka Asta Nielsen predstavljali vodilna imena filmske umetnosti. Danska kinematografija potem nikoli ni več dosegla takega vrha, umaknila se je v ozadje evropskega filmskega dogajanja in po vojni zaživela z letno produkcijo okoli 15 filmov.

Jugoslovanska distribucija se je pričela intenzivneje zanimati za danski film v času njegovih erotičnih komedij ("sexy filmov" kot jih oni imenujejo), bastardnih proizvodov slaboumnosti in spolnosti, ki pa so vsaj na začetku vendarle odigrali svojo vlogo v filmskem obravnavanju in prikazovanju erotike: vlogo razgaljanja tistega, kar je klasična erotična naracija ohranjala skrito. Vendar je ta kinematografski učinek bržkone docela zanemarljiv v primeri z dejstvom, da so prodajo filmske erotike diktirale tržne zakonitosti danske kinematografije, ki je v rokah peščice privatnih producentov. Privatna produkcija se na omejenem tržišču in izpostavljenosti gospodarskim krizam le stežka obdrži (značilno je, da niti "sexy filmi" niso bili donosni, če jih niso izvažali), zato so na Danskem videli edini izhod v državni pomoči. Ustanovili so vladni filmski inštitut, zadolžen za materialno in programsko podporo producentom pri tistih projektih,

ki presegajo ceneno komercialno raven ter potrjujejo določene filmske kvalitete.

Za novejšo dansko filmsko proizvodnjo — kot je zapisano v drobni programski knjižici, ki predstavlja filme, izbrane za dansko filmsko manifestacijo v Jugoslaviji — sta v tematskem pogledu značilni dve težnji: ukvarjanje s problemi mladoletništvu in s političnimi kriminalkami. Druga, bolj stilsko značilnost naj bi bila v "vedrini, sproščenosti in preprostosti" filmskega uprizarjanja sodobnega življenja, ter tretja, da se v tej kinematografiji uveljavljajo zlasti mladi avtorji.

Te karakteristike naj bi tudi opredelile izbor treh filmov, prikazanih v okviru ljubljanskih dnevov danskega filma. Prvi — *"Jaz in Charlie"* mladega režiserja *Mortena Anfreda* se pojavlja vrh tega še z vsemi atributi (nagrada kritike, najboljši film leta), ki zagotavljajo, da gre za delo, ki pomirja vse zahteve in interese danskega filmskega okusa.

In dejansko ta film ne vzbuja očitkov, kljub dovolj prepoznavnim vzorom ali elementom iz sorodnih angloameriških del. Zdi se, da je ves njegov učinek prav v tej spretnosti, s katero se zna na hitro, sproščeno dotakniti neke teme, ali njene dimenzije ter se ji urno izmakniti, preden postane "peresna", problematična, prelomno odprta, ali preden jo ogrozi površnost, plitkost; in obenem v spretnosti filmske slike, ki jo ščitijo zanesljivi kodi narativne reprezentacije — z domačnostjo zornih kotov, ki ne želijo gledati na stvari drugače kot je že "običaj", z montažo,

utemeljujoče "dobro" logiko pripovedi itd. Vendar to "sproščenost", ki poganja filmsko naracijo in figuracijo, bi morda veljalo nadomestiti s polnejšim izrazom generalizirane erotizacije: ta film o mladem Steffenu, njegovi buržujski prijateljici Maybritt in prijatelju iz poboljševalnega doma Charlieju, je nabit z erotičnim afirmiranjem sveta, s stapljanjem z njim, z erotičnim zmagovanjem vseh negativnosti in razlik (ne le socialnih, razrednih razlik, marveč tudi tistih, katerih negacija je zaznamovana s prepovedjo incesta in homoseksualnosti). Dovolj dobro so namreč nakazane nekatere socialne dimenzije (brezposelnost, buržuazni luksuz), ki pa jih film raje karikira, preseže s humorjem in predvsem z afirmiranjem lika z družbenega roba, gojenca poboljševalnega doma Charlieja, ki tako uteleša določeno sliko svobode — svobode z malo norosti, izigravanja socialnih kodov ter z veliko humorja in življenjske volje. In zdi se, da je prav ta presežek, "eksczes" optimizma glavni šarm tega filma.

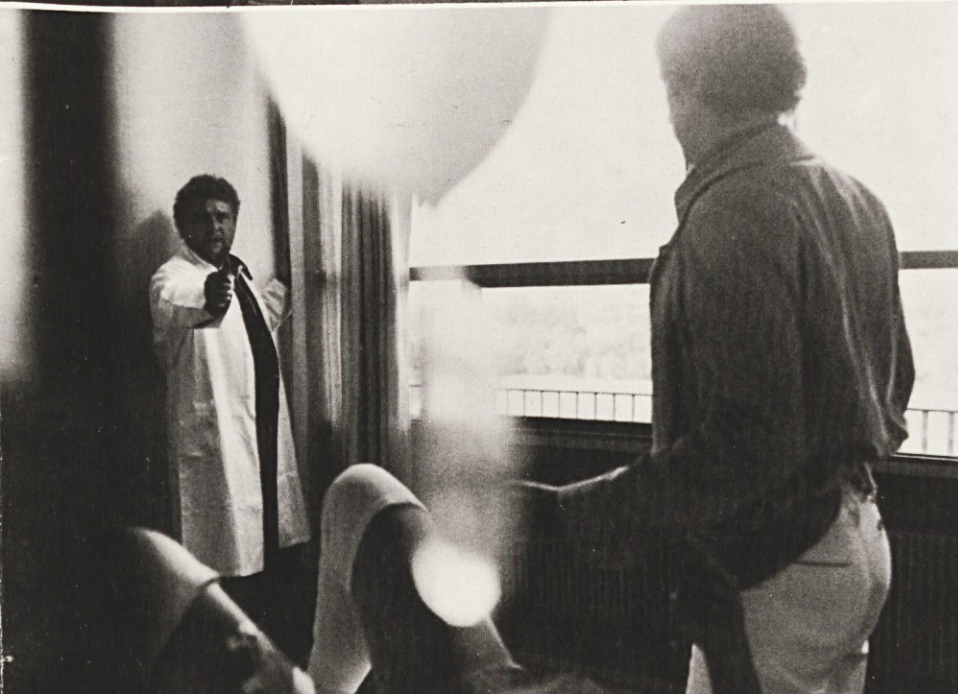
Film *"Dnevnik mladoletnice"* starejšega režiserja *Finna Karlssona* je sorodno tematično mladostne erotike obravnaval že v času (1969), ko filmska fikcija vsaj v tem pogledu še ni bila vajena drznosti odkritega pristopa k mladoletniški spolnosti (mimogrede: jugoslovanski film v pogledu mladoletništvu še danes ni dozorel, sodeč vsaj po njegovih krinkah naivnosti in sramežljivosti, ki jih nadeva svojim likom). Filmska pripoved se tukaj bolj intimistično posveča erotičnim odnosom mladih zaljubljenecv v njihovih igrivonagajivih srečanjih in razhajanjih,



Jaz in Charlie, režija Morten Arnfred



Dnevnik mladoletnice, režija Finn Karisson



Ostrostrelec, režija Tom Hegegaard

prepirih in spravah. Če je ujeta v te odnose kdaj zapadla v monotonijo, je skušala slednjo preseči z (za tisti čas) dovolj inventivno filmsko pisavo, ki je kontinuiranost in linearnost dogajanja prelamljala s poigravanjem z off prostorom (pogledi iz kadra proti nedoločljivemu zunanemu, skrivanje "celega" mesta, s katerega oseba govori itd.), torej z "destabiliziranjem" realnosti filmske scene, da bi tako poudarila njen značaj igrivosti in igranosti.

Zadnji film "*Ostrostrelec*" (1977) režiserja *Toma Hegegaarda* nosi žanrski pečat "politične kriminalke" in je v filmskem pogledu morda najmanj zanimiv prav zaradi prepisovanja kodov politično angažiranega filma. Njegova vrednost je prej v tematiki oziroma v dovolj odkritem in problemskem obravnavanju ekološke grožnje, nastale s projektom gradnje atomske energetske centrale. Film problematizira dva tipa ekološkega angažiranja: novinarskega, ideološkega, parolaškega ter akcijskega, diverzantskega, terorističnega. Pobuda za slednjega je govorni lapsus prvega (novinarju v televizijskem intervjuju "uide" beseda, ki zagovarja izvenparlamentarni, nasilni odpor proti atomski centrali). Učitelj plavanja (bodoči *ostrostrelec*) vzame spodrsrljaj zares in skuša z umori preprečiti gradnjo atomske centrale. Njegova dejanja postavijo na laž novinarjevo angažiranje, a so hkrati kot učinek spodrsrljaja, iracionalnosti, obsojena kot iracionalnost. Film tako zavrže obe alternativni, in šele prek tretje (posedanje otrok pred transportom), ki ravno tako spodleti, radikalizira možnosti angažmaja proti oblasti (politični, ekonomski, policijski), ki ga ne dopušča.

akcije

# Ekranov teden filmov

(oktober 1978)

Konec oktobra smo pripravili projekcije petih filmov, ki so jih sicer jugoslovanski distributerji odkupili, ne pa tudi predvajali. Gre za filme, ki so v "tržni logiki" kinematografov zapostavljeni, zaslužili pa bi optimalno pozornost publike. Da bi tem filmom vrnili dostojanstvo in jim omogočili, da bi jih videli gledalci, smo se s trgovci "sporazumeli", namesto da bi jih še naprej krivili, kakor je to v navadi med ljubitelji filma od Canuda in prek Godarda do današnjih dni. Ekranov teden skuša na ta problem opozoriti: vprašanja reproduktivne kinematografije so integralni del (filmske) kulture slehernega naroda, torej področje najširšega družbenega zanimanja.

## Duh panja

režija: Victor Erice, Španija, 1973

Z reprezentacijo "filmskega otroštva" (s projekcijo filma o Frankensteinu Jamesa Whalea — iz leta 1931 — v pusti castilski vasi) je filmu Victorja Ericca uspela tudi evokacija drugega otroštva, evokacija otroške vere v duhove. Mala Ana bo, poučena (zapeljana) s filmskim izkustvom starejše sestre Isabelle (filmski monstri so lažni, so le na traku; resnični so tisti, ki si jih zaželimo videti z zaprtimi očmi ...), pričela s svojimi globokimi očmi iskati skrivnost, svoj monstura, duha v sami realnosti — torej uresničevati bo začela svojo željo, ki je njena realnost in ki se hrani ob podobi, sliki. Poiskala si bo svoj "kino" v zapuščenih, mračnih hišah (torej vsaj glede mraka sorodni "pravi kinodvorani), ob kamnitem

vodnjaku; ob vodi je deklica srečala Frankensteina tudi v "pravem" filmu. In tam se bo tudi pojavil zaželeni duh, Frankensteinov realni dvojniki.

Pripeljal se bo z vlakom (kot bi bila to že prej slutila, je prisluškovala na tračnicah in tvegala pri tem svoje življenje), skočil bo z njega in se ranjen zatekel v njen "kino". To je torej nekdo, ki ga preganjajo, ki mora bežati, se skrivati — in po uvodni napovedi filma, ki postavlja svojo zgodbo v leto 1940, torej v času po Francovi zmagi, je utemeljena domneva, da gre za republikanca.

Zatekel se je v dekličin "kino", kot se je filmski Frankenstein zatekel k deklici: oba preganjana, oba monstura, le da je prvi politična pošast, še zmerom prisotna grožnja frankističnemu svetu. S tem dobiva vera v duhove pečat nevarnega, približuje se prepovedanemu, izobčenemu. Nič naključnega ni, če se tudi mala Ana izobčuje. Vendar bi deklica v svojem Frankensteinu rada videla tudi svojega očeta (ubeglemu "republikancu" prinese očetov suknjič in uro): njeno pravo izobčenje se prične, ko jo oče prevara in izda; zdaj ji preostane samo sanjski svet, samo halucinantni Frankenstein.

Oče z materjo vred pripada temu opuščnemu, puščavskemu svetu dolgih praznih hodnikov, nočnih korakov, nemih pogledov, dolgih tišin, mrzlih pejsažev. Oče ima čebele in nočne meditacije o čebelnjaku, mati pošilja pisma neznanemu ljubimcu. Hišna okna imajo v večerni svetlobi barvo panja. Vendar v tej hiši ne gre toliko za red panja kot za njegovo skrivnost, za njegov spiritus. Ta vzpostavljeni red je v svoji

omrtvelosti aficiran z neko tujostjo, ki ga spodnaša v njem samem. In prav v tej dimenziji se duh panja približuje nevarnemu duhu iz dekličinega "kina".

Z. V.

## Kozji rog

režija: Metodi Andonov, Bolgarija, 1971

Uvodna didaskalija nas opozori, da je bilo na začetku posilstvo, posilstvo nad ženo — materjo, ki se je vtisnilo v zavest moža — hčere in opredeljevalo njuno nadaljnje skupno bivanje in nehanje.

Družinska situacija, preden je oče odšel v gorske kozje staje, je povsem odgovarjala prededipskemu trikotniku, zato tudi posilstvo in (naključni) uboj matere v prvi noči, ko očeta ni bilo, hčerki ne predstavlja posebne traumatske izkušnje, ampak zgolj povsem hipnooidno spremljanje *prvotne scene*, agresivnega sadomazohističnega koitiranja falusa in matere.

Posilstvo matere je tako sicer podkrepilo hčerkino kastracijsko tesnobo, istočasno pa ji je nudilo prvo večje spolno vzburljenje, povezano z nasiljem. Obratno pa lahko pri očetu govorimo o čisti traumatski izkušnji, ki je sprožila v njegovi podzavesti nagon smrti in torej zavestno željo po maščevanju in uničevanju. Pred hčerko zažge hišo z materinim truplom in ji je torej šele resnično odvzel mater, takoj za tem pa začne uničevati vse žensko (in življenjsko) v hčeri. V hčeri kot potencialni ženski (in torej nosilki reprodukcije vrste, nagonov življenja) mora uničiti vse povezave z življenjem in jo vzgojiti





Duh panja, režija Victor Erice

v duhu smrti, uničevanja živega, za vračanje v neorgansko stanje, pojmovano kot popolno mirovanje. Ubijanje moških, ki so krivi ali ne za ženino smrt, je zato ubijanje njihove spolnosti, njihove potencialne življenjskosti.

Stalna veza z naravo, v kateri pa se nekaj tudi stalno rojeva, omogoči hčeri obuditev in vedno močnejše čutenje strasti življenja (Erosa). V trenutku, ko ji uspe izpeljati prvo dejanje, ki ni zgolj uničenje, ko ubije konjskega tatu in vrne revežu (?) konja, spregovori in s tem izbojuje prvo zmago nad očetom—smrtjo.

Prebujajoče slo življenja postaja vedno močnejše, zato tudi narašča konflikt z očetom (kot utelešenjem nagona smrti). Oče ubije kozliča, naključnega nadomestka za hčerkin siceršnji predmet zanimanja, pozornosti in nežnosti. Toda s tem mu ne uspe ponovno vsiliti smrti nad življenjem; smrt in življenje, Thanatos in Eros, stopita v boj.

Hčeri (sedaj že: Mariji) uspe kronati svojo življenjsko slo v vzpostavitev veze s "Plavim", uspe ji pozabiti strah in smrt.

Njena majhna nepazljivost pa omogoči očetu—smrti, da ugotovi svoj poraz pred življenjem. V obupnem poskusu, da bi dokazal svojo nadmoč, poskuša pretrgati vez med Marijo in Plavim, toda ta vez je močnejša od smrti in je smrt ne more uničiti. Ko Marija zažge kolibo, v kateri leži ubiti Plavi in gre še sama v to gorečo kolibo, gre v smrt zaradi ohranitve veze. Smrt premaga z njenim orožjem.

Tako je *Kozji rog* povsem mitološki film, ker "nagoni so mitična bitja, veličastna v svoji neopredeljivosti" (Freud).

T. G.

### Ljubi me Lili

režija: Maurice Dugowson,  
Francija, 1974

V Dugowsonovem prvencu se vrstijo podobe iz srečanja dveh mesečnikov. Novinar (Jean-Michel Folon) je to po naravi v svojih letanjih in izsledkih, po volji po zbližanjih, s kritičnimi in ekonomičnimi predlogi. Delavec (Rufus) je mesečnik iz obupa (zapustila ga je žena). Nameravani



Dvajset dni brez vojne, režija Aleksej German

novinarjev članek o "položaju in problemih" visoko kvalificiranega delavca se spremeni v niz podatkov iz kriznega stanja delavčeve intime. Prisostvujemo "intervjuju" brez direktnih vprašanj in ustreznih odgovorov: odmevi zakonske drame se povnanjajo v "igri-dokonca" obeh mladeničev, ki se jima je v tem naporu pridružil še novinarjev prijatelj—amaterski boksar (Patric Dewaere). Tako pričnejo združevati domisljice z realnimi dejstvi, improvizirajo, gibljejo se med sentimentali in premisleki, z nepričakovanimi gestami, intonirajo določene odločitve s svojimi sporazumi skušajo ponovno vzpostaviti še nek drug prekinjen sporazum med moškim in žensko.

Dugowsonova režija sledi intencijam zgodbe. Odlikuje jo presenetljiva preprostost. Fiksnost planov, razgibana mizanscena, ki računa na iznajdljivost protagonistov (v večini gre za igralce, ki so izšli iz pariških café-théâtre) ter slovesen "découpage" sugerirajo vpogled v odlomke občutij po nekem nesporazumu med zakoncema. Slike, kjer se distribucija gagov usklajuje z domisljicami stila in nadomešča preobilico besednih štosov, obetajo zanimivega avtorja, ki nam pušča po projekciji eno samo "skrivnost": tekst, ki ga je o delavcu napisal novinar (je lahko tudi rezultat našega rezoniranja).

J. D.

### Zlomljena krila

režija: John Ford, ZDA, 1957

ZLOMLJENA KRILA prav gotovo niso Fordovo najbolj reprezentativno avtorsko delo tako glede stila kot tudi tematike. Film se prične z infantilizmom Hawksovih "blesavih komedij", ki nam kaže noštalgično podobo norih, zabavnih, vznemirljivih tridesetih let. V tem iluzoričnem spominjanju in vračanju preteklega časa so očitni številni namensko uporabljeni elementi iz "srečnega obdobja" ameriške neme filmske komedije. Kasneje usodno naključje v precejšnji meri spremeni način pripovedovanja, usmeri ga v realizem dramskega tipa, ki dobi na koncu filma kar tragičen ton.

Kot večina Fordovih stvaritev so tudi ZLOMLJENA KRILA prepletena s sentimentalizmom in

poenostavljanji. Liki so preprosto in jasno označeni, dogajanje je nedvoumno, situacija, v kateri se junaki znajdejo in morajo v njej ukrepati in odločati, ne obsega številnih možnosti — junaku sta večinoma na voljo le dva nasprotujoča si izhoda. Ti elementi, s katerimi John Ford ekonomično gradi svojo fikcijo, so v skladu z vsebinsko tematskimi preokupacijami, vezanimi na osnovno: socialno moralna vprašanja. V jedro zgodbe je tudi tokrat postavljena dvojnost, mitološka binarna opozicija. ZLOMLJENA KRILA so osredotočena v avtonomijo med "iskanjem in domom". Moški je nosilec tveganja, avanturizma, ženska pa potrebe po urejenosti, skladnosti, familiarnosti. Moškega takšno naravnavanje na svet povzdiguje v heroja. Da pa junakova hrabrost in moč tveganja ne bi bila neka abstraktna kategorija, je Ford situiral junaka v družbeni in zgodovinski okvir in mu dal širšo dimenzijo in vrednost. Individualni akt junaštva je namreč v odnosu na smrt (v našem primeru infarkt, starost), ki mu odvzame kakršenkoli smisel, prazen in absurden. Junakova akcija je osmišljena šele v tistem trenutku, ko dobi transcendentno vrednost. Le-ta se za Forda nahaja v zgodovinskem poslanstvu Amerike, v narodu, ki je poklican, da prinese civilizacijo v divji svet, vrt v divjino. Takšna idejna podstat, ki je nakazana v ZLOMLJENIH KRILIH, ima zgodovinsko upravičenost, vendar je v osnovi demagoško ozka in na ta način problematična.

S. F.

### Dvajset dni brez vojne

režija: Aleksej German, SZ, 1976

Alekseja Germana zanima snov, ki je dala nekaj najboljših stvaritev sovjetske kinematografije. DVAJSET DNI BREZ VOJNE na specifičen način ponavlja Čuhrajevo BALADO O VOJAKU (1960). Dolgo potovanje onemelega in utrujenega stalingrajskega heroja prek neskončne stepe, ob enakomernem drdranju železniških tirov; kratek postanek v oddaljenem Taškentu in vrnitev na bojna polja stalingrajske fronte v skupno usodo borcev, v izzivanje tihe in anonimne smrti. Kakor da je stari vojak že pozabil *na živeče*: njegovi ga ne sprejmejo, tuji ga imajo za tujca; tako blodi po

predmestju Taškenta kot prišlek iz drugega sveta z odlikovanji in stigmami nekega grozotnega spopada, o katerem je nemogoče pripovedovati. Vojna, ki ukinja življenje, uhaja tudi Reprezentaciji in Zgodovini. Težko jo je opisati ali formulirati. Samo mlada ženska, ki jo junak po naključju sreča, je ob vsej svoji diskretnosti sposobna prekiniti njegovo zavezanost tišini in pozabi: ponudi mu družbo in usmiljenje enkratne ljubezenske noči. Aleksej German ruši tradicionalne okvire vojnega filma: obvezna herojskost, poetski zanos, izlivi čutnega, prebujanje najboljšega v človeku ter himna upanju in človeku se vesekoli vzpostavljajo s stilom, katerega premoč neverjetno teži k umiritvi formalnih postopkov in zmanjšanju magičnosti slike. Ne gre za neprizadetost režije, ki se usmerja v objektivizacijo, temveč za njeno preiščlenost v obravnavi dolgih sekvenc monologa ali dialoga, kjer besede pridobijo svojo težo v skladu z vizualno močjo slike. Hkrati pa je razvidno, da se Germanova režija postavlja do narativnega in zgodovinskega na filmu kot kritika: ko se umakne iz realizma, teoretizira o neustreznosti filmskih postopkov, namenjenih predstavitvi zgodovinske fikcije, in sugerira dejstvo, da se filmska realnost po svoji naravi izmika stilizaciji, zgodovini, celo spominom. V filmskem studiju oddaljenega Taškenta se cineasti trudijo, da bi s filmanjem "vojne epopeje na distanci" ohranili bojno moralo zaledja. Kasneje vojaki sredi bitke z ironijo evocirajo bodoče predstave Stalingrada na ekranu. To je razmislek o nemoči spomina in filma, ki sporočila preteklega časa nujno menjata in falsificirata.

J. D.

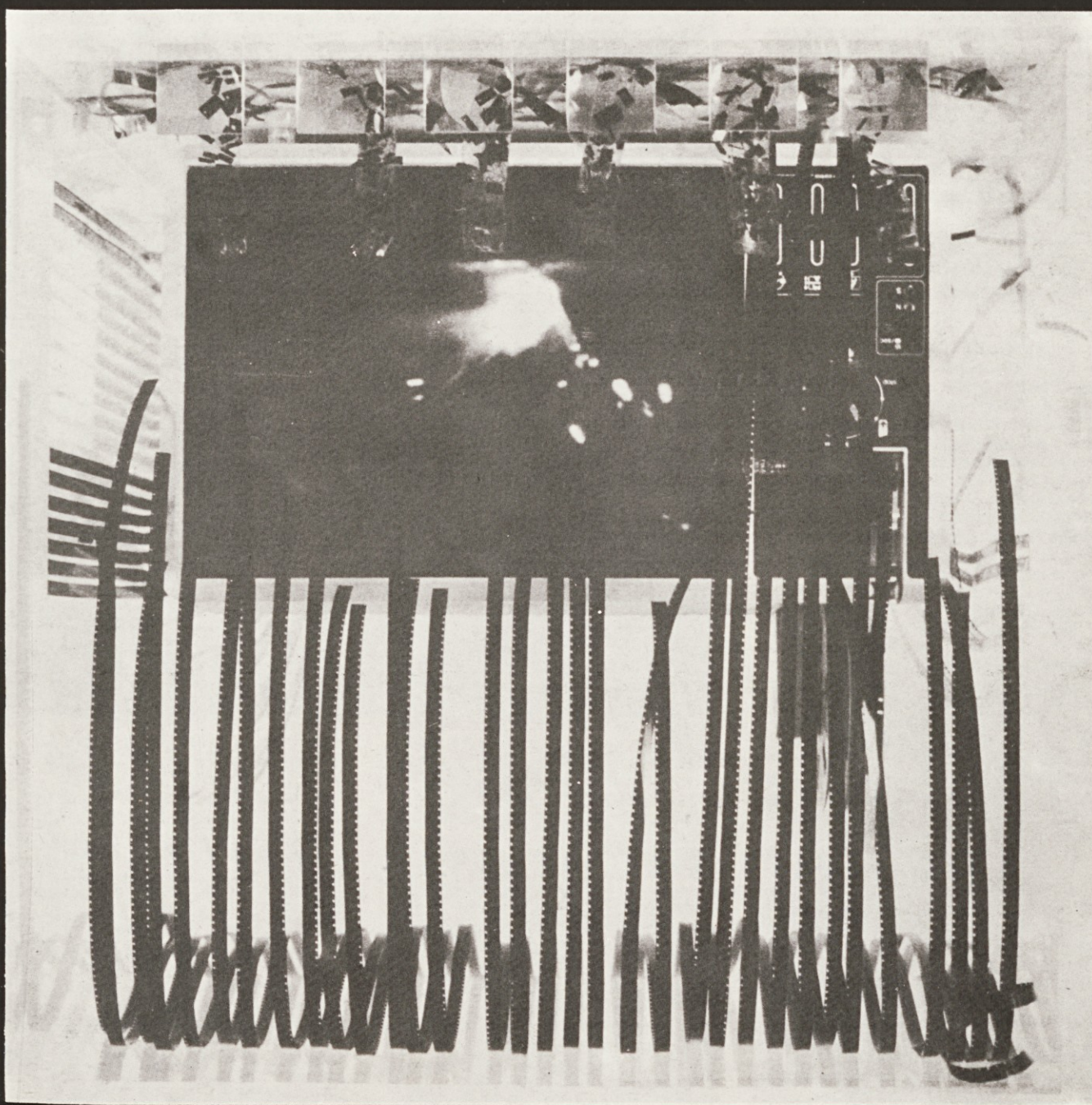
festivalska srečanja underground filma v Nancyju

## Samonikla in odprta skušnja

Uredništvo Ekranu hoče z informacijo o "festivalskih srečanjih underground filma v Nancyju" odpreti prostor informacijam in razpravam o filmu (oziroma o filmskih praksah), ki so na robu, ali povsem izven, velike ("uradne") filmske proizvodnje. Za naslednje številke pripravljamo poročilo s "festivala mladega filma" v Hyèresu (zlasti programa "cinema different", "različnega" ali "drugačnega filma"), prevode tekstov najpomembnejših teoretikov tega filma (D. Noguez, A. Sitney) in seveda razmišljanja o položaju "drugačnega filma" pri nas ter študije o delih posameznih avtorjev (Franci Slak, Andrej Zdravič). Istočasno obveščamo vse ustvarjalce "drugačnega filma", da je uredništvo revije Ekran prevzelo koordinacijo priprav pri izboru filmov, ki bodo marca 1979 predstavljali jugoslovanski film na festivalu v Nancyju.

posebej za EKTRAN

Michel Remy



V štirih letih, kolikor festival že deluje, se je na njem zvrstilo 305 filmov. Gledalci so presedeli 197 ur pri različnih projekcijah in obiskalo ga je 46 režiserjev in kritikov. To so seveda le goli statistični podatki. Vse kaj drugega pa je tista skušnja filmske proizvodnje, ki je v večnem spreminjanju, ki je nekakšna večna odprtost in ki zasluži, da jo spoznamo in tudi priznamo.

Že nekaj mesecev lahko v Franciji zasledimo vse večje zanimanje in hkrati tudi rastoče število tistih "festivalov", ki znajo v svojih okvirjih prisluhniti najnovejšim filmskim poskusom. Čeprav so tovrstni poskusi resda še osamljeni, pa se po drugi strani še vedno opirajo na že utečene procedure tekmovanj in podelitev nagrad, tako značilnih za vse filmske festivale, hkrati pa skušajo sestaviti festivalske žirije iz karseda znanih in priznanih oseb. Sočasno s temi pojavi pa razne zadrage in skupine, najsi bodo iz Pariza ali province, srečujejo nešteto težav. Na eni strani težave pri želji, da bi jih uradne organizacije — kot Državni center za film na primer — upoštevale, še večje pa pri želji, da bi jih tudi priznale in da bi našli skupen jezik z že splošno znano politiko. Še kako bi namreč potrebovale posebno organizirano mrežo uspešne distribucije, da bi se lahko neodvisen francoski film kljub velikanskim težavam, ki mu ne manjka energije in volje, še naprej razvijal. Distribucije tovrstnega filma pa si seveda ne moremo predstavljati izven, ali ob strani, vzgoje nove gledalčeve občutljivosti, ki se že močno dviga, njihove neposrednosti in brez korenite preobrazbe načina gledanja.

Tako ima Festival underground filma v Nancyju med svojimi nalogami predvsem dve izredno pomembni: v prvi vrsti naj bi gledalcem predstavljal najnovejše poskuse neodvisnega francoskega filma, pa tudi tujega, hkrati pa naj bi postal tudi prostor, ne tekmovanja in rivalstva, ampak srečanja, izmenjave, preresetanja skupnih teženj, sicer raznobarnne filmske proizvodnje.

Festival naj bi postal mesto različnih skušenj in hotenj, ki pa bi kljub temu v osnovi sledili istemu cilju. To naj bi bil film v gibanju, festival različnosti. Ustanovili so ga profesorji in študentje anglistike in oddelka za film na nancyjski univerzi. Že takoj pa je s svojim delom presejal začetne meje in obiskovali so ga ljudje z različnimi zanimanji in pogledi, z različnih fakultet in tudi od drugod.

Prvi Festival je bil januarja leta 1975, z enim samim ciljem, da se posveti predvsem in zlasti neodvisnemu angleškemu in ameriškemu filmu. Dal je besedo Londonski filmski zadrugi (London Filmmakers' Cooperative) in takoimenovani skupini Štiriindvajset sličic (Twenty Four Frames), ki je danes že ni več. Hkrati so na festivalu organizirali tudi prvi strnjen pregled "klasičnega" underground filma. Prav tako prvič so na festivalu prikazali tudi angleški poskus v okviru Expanded Cinema, ki sta ga pripravila William Raban in Marilyn Halford. Med avtorji 130 filmov najdemo imena kot Bruce Baillie, Jordan Belson,

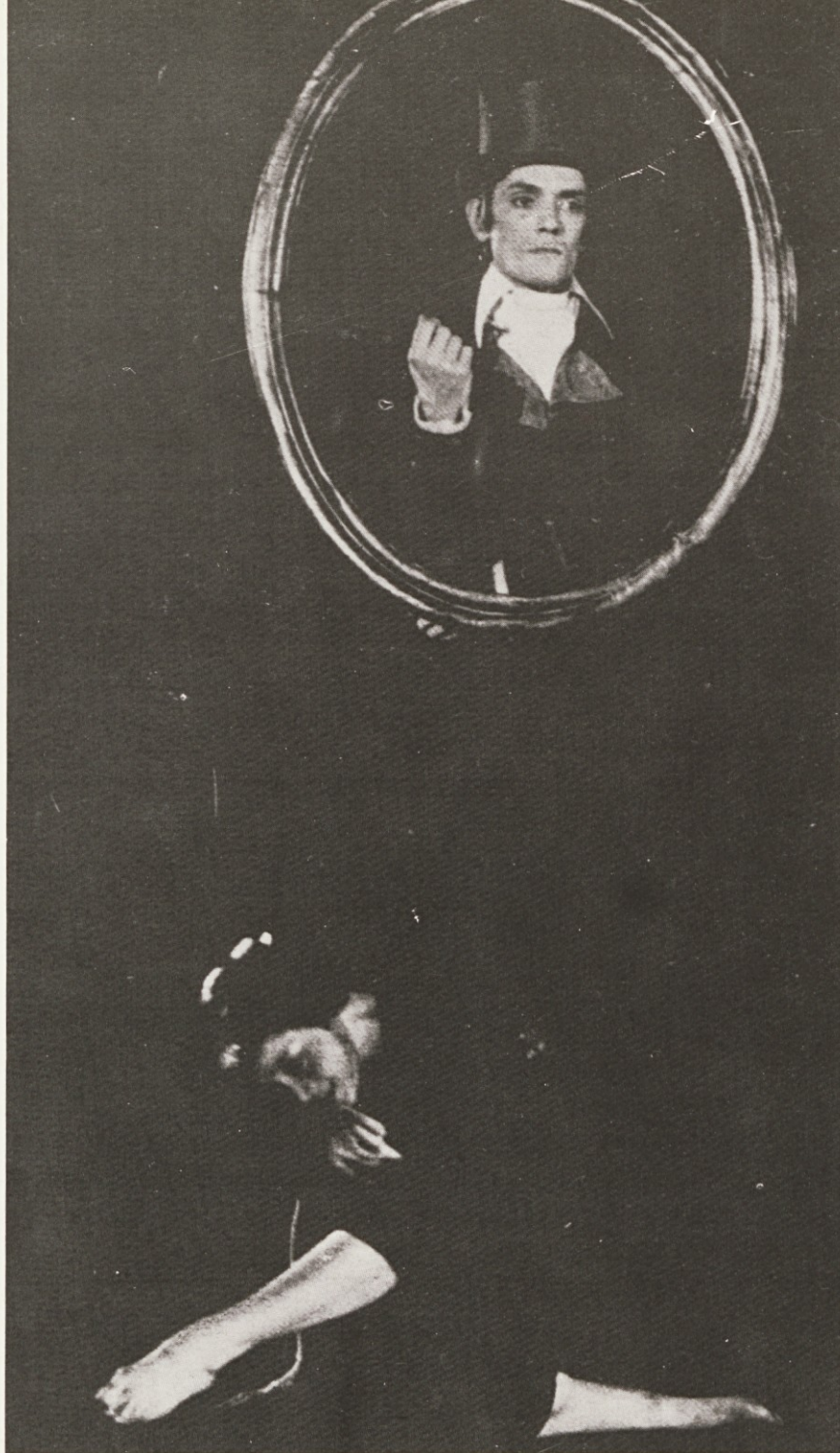
Bruce Conner, Gary Burstein, čudoviti film *Berkliški kopalni bordel*, avtorice Sandy Daley, potem štiri filme Dvoskina, *Ljubljenje in 1970* Scotta Bartletta, filmi Roberta Breera, Johna Du Canea, Joes Gannona, pa avtorje kot so H. J. De Grasse, Peter Gidal, William Raban, Marilyn Halford, Gunvor Nelson, Chris Patterson, Anne Severson, Stan Van der Beek, Neal White, John in James Whitney, film *Gledanje z očesom nekoga drugega*, avtorja Stana Brakhagea in še pet drugih njegovih filmov, na koncu pa so prišli na vrsto tudi Ron Rice, P. E. Goldman, Jonas Mekas in slavni film *Centralni del* Michaela Snowa. Posebno mesto so dobili nemški avtorji; pokazali so *Alasko Dore O.*, *Od znotraj ven* Georga Moorsa, *Dva moža* Wernerja Nekesa in filme Ernesta Reinbotha, Christiana Rischerta in Michaela Langerja. Za prijeten spomin pa so gledalci lahko videli še *Sence Cassavetera*, *Notranjo rano* Philippa Garela ter *Odvrzite knjige in pojdite na ulice* Terayama; eno festivalsko popoldne je bilo posvečeno filmom Rolanda Lethema. Naslednje leto je bil festival nekoliko mirnejši. Na nek način so organizatorji merili učinke prvega festivala, hkrati pa so se tudi že odločili, da organizirajo festival glasbenega filma, ki naj ne bi ponujal zgolj možnosti za ogled filmov, ki jih publika še ni imela priložnosti videti, ampak naj bi hkrati tematska opredelitev omogočila tudi prenosno posvetovanje na temo glasba in film. Predvajali so 22 filmov, od glasbenih komedij (*Jezus Kristus Superstar*, *Očaranje*, *Prijatelja*) do koncertnih filmov kot *Pink Floyd v Pompejih*, čudovit film o Rolling Stonesih, *Jimi igra Berkeley*, pa *Monterey pop*, *Nadaljujmo z rokom* in še *Na pomoč*, *Rumena podmornica*, *Ameriški grafiti* in *Kabaret*. Teden glasbe je zabeležil skoraj isto število obiskovalcev kot prvi festival, se pravi približno 3800. Leta 1977 je postalo sodelovanje z londonsko skupino še tesnejše in kvalitetnejše, hkrati pa so pri delovnih nalogah sodelovali še skupina Jeune Cinéma (Mladi film), Zadruga cineastov, (la Cooperative des Cinéastes) in Pariška filmska zadruga (la Paris Film Coop.). Na festival je prišlo devetnajst filmskih režiserjev, pogovore pa je vodil znani profesor na Sorbonni in kritik Dominique Noguez. Projekcije so bile istočasno na štirih krajih hkrati (to je omogočil poseben sistem filmskih repriz) in publiki so lahko predstavili 125 kratkih in celovečernih filmov in 52 režiserjev iz 9 dežel.

Ljubitelji filma so imeli priložnost videti tudi vse filme Kenetha Angera in retrospektivo 12 filmov Brakhagea. Poleg tega je festivalu uspelo prikazati program, ki je bil ubran na precej perečo problematiko, posvečeno borbi manjšin. V tem programu so bili filmi *Zahodna Sahara*, *Angola*, *Vojna ljudstva in Neodvisneži Nove Kaledonije*. To pa še ni vse. Naslednji problemski krog je posegel po žgoči temi alžirske emigracije in borbi žensk za enakopravnost. Sledil je še program

pariške zadrage (Rovere, Ahmed, Kut, Eizykman, Fihman in Giovanni Martedi) pa program dvajsetih filmov Neodvisne filmske oaze iz Los Angelesa (Roberta Friedman, J. Engel, Kathy Rose, Chick Strand, David Wilson, Graham Weinbren, Dennis Philips in Anthony Forma), potem filmi Marie Klonaris, Katarine Thomadaki, pa avtorji J. M. Bouhours, Stephane Marti, Uziel Peres, Philippe Schwing, Georges Rey, Philippe Rivière, Pierre Jouviet, program devetih filmov Brucea Wooda, ki je prav zaradi tega prišel iz Chicaga, program filmov najnovejše produkcije Londonske zadrage (Sherwyn, Gidal, Annabel Nicholson, Steve Farrer, Stuart Pound, Malcolm LeGrice, Mike Leggett, Mike Dunford, Chris Welsby, D. Parsons) in dva filma Marka Bergera. Udeleženci festivala so si lahko v razgibani noči ogledali še *Pastoralno skrilavnico* Terayama, Warholove filme, Morrisseyja in še čudoviti film *Pepelnato kolo* avtorja Goldmana. Prvič je bilo v okviru festivala odločeno, da glasbenik Alain Lithaud izvede svojo kreacijo v elektronsko-akustičnem stilu. Tako širok je lahko ta festival.

Po teh dveh festivalih pa se je organizatorjem pojavilo — med vrsto drugih problemov — še eno bistveno vprašanje, ali lahko tovrstni eksperimentalni film obstaja in zaživi zunaj vsega raziskovalnega dela na drugih umetniških področjih kot na primer pri plesu, glasbi, gledališču ali plastičnih umetnostih? Tako smo prišli do nove vsebine festivala, takoimenovane *multikonceptije*, koncepcije, ki smo jo poimenovali *polifonična*. Vseh 38 festivalskih filmov leta 1978 je pokazalo skupno točko svojega raziskovanja, človeško TELO. Ne da bi tema omejevala karkoli drugega na festivalu, smo jo vendarle izbrali za glavno snov naših inspiracij in pogovorov. Program se je izkazal kot zelo enoten.

Teh 38 filmov nam je predstavilo 26 ustvarjalcev (17 jih je prišlo tudi v Nancy), med njimi najdemo imena kot Michel Nedjar, Edda Gars, Yves Rollin, Alain Mazars, Gérard Courant, Pierre Bressan (ki si je delil nagrado v Hyèresu 1978), Jean Paul Dupuis (lani je v Hyèresu dobil Veliko nagrado), Martine Rousset, Maria Klonaris, Katerina Thomadaki (obe sta prikazali čudoviti film *Otrok, ki je lulal zlata zrna*, film-akcija, dolg dve uri) Barbara Glowczewska in Laurence Vale, Georges Pastrana, Unglee, Thierry de Navacelle, Pierre Rovere, Jérôme de Missolz, Patrice Kirchhofer, Takahiro Imura, Lionel Soukaz, Stéphane Marti (Velika nagrada Hyères 1977, ex-aequo), Chantal Akerman, Barbara Spielman, Chantal Fribourg, David Boeno in Louis Skorecki; vsi pripadajo skupini Jeune Cinéma, skupini la Cooperative des Cinéastes in la Paris Films Coop. Ves čas festivala je bil prisoten tudi profesor Dominique Noguez. V okviru bolj "razburljivih" festivalskih dogodkov, ki niso sodili v načrtovani program, je Michel Journiac pred 300 gledalci predstavil nekakšen akt telo—umetnost, Bernard Lubat in



njegova skupina pa so ponudili "spektakularni koncert" v stilu jazz-dada, ko so glasbeniki prehajali v prave igralce. Tudi na področju gledališča je bilo nekaj eksperimentov; omenimo naj predstavo, ki so jo igralci brali in sta jo postavila Roger Viry-Babel, sicer režiser in profesor za film, ter njegov kolega Jacques Campain. V plesu pa moramo na vsak način omeniti enkratno predstavo, ki je trajala pet ur in v kateri so plesali Gigi G. Caciuleanu, Dominique Bagouet, Caroline Dudan, Renata Pook, Genevieve Sorin in Jean Marc Foret. V štirih razgibanih dnevih si je raznovrstne predstave in poskuse ogledalo 2800 ljudi, kar je za prireditelje vsekakor spodbudno, da

se tudi v bodoče zavzamejo za festival in ga še poglobijo v že prvotno zastavljenem polifonizmu, mnogovrstnosti. Ob koncu štiriletnega dela in ob pregledu treh festivalov, lahko zaključimo, da se festival v Nancyju opredeljuje za dve smeri: Prvič — v splošnem pogledu gre za istočasno predstavljanje različnih umetniških zvrsti, na nek način tudi hkrati več-dialektičnih; publika mora tako hote ali nehote zavzeti stališča, oblikovati mnenja, zaživeti na enak način, skratka ustvariti mora neko atmosfero. Gledalec se znajde ujet v mreže medsebojnega delovanja različnih praks, ki se zde na površini sicer res precej različne, v resnici pa gre vendarle za nekaj skupnega,

hotenje po novem in revolucionarni značaj. Gledalec ni le pasiven spremljevalec predstave ali gledalec dogajanja na filmskem platnu; prisiljen je, da sodeluje, da aktivira svojo občutljivost, hkrati pa mora vse kar vidi in sliši tudi sam pospeševati. Drugič — v ožjem smislu filma pa lahko zasledimo tri usmeritve:

- a) *retrospektivo*  
 b) *prikaz filmov, ki so že prejeli kakšno nagrado na festivalu v Hyèresu, ali tistih, ki jih niso še nikjer prikazali, jih pa priporočajo*  
 c) *prikaz produkcije neke dežele, seveda njene neodvisne proizvodnje*
- Festival v Nancyju pa bi vendarle želel v prvi vrsti obdržati odnos med gledalci in ustvarjalci. V ta namen je največ truda in dela vloženega prav v prizadevanja, da se v času festivala omogoči prisotnost avtorjev. Le nekaj tednov je, kar je festival v Nancyju prejel svojo prvo denarno podporo (po 4 letih!) mesta Nancyja; vsota znaša 1000,00 frankov, kar seveda ni mnogo, če pogledamo vso pahljačo dejavnosti in stroškov, ki jih tako zasnovan festival ima, hkrati pa skoraj posmehljivo, če upoštevamo njegov domet. Morda pa je potrebno administraciji in odgovornim organom najprej predložiti dokaze, da verjamejo v dobre namene? Pravzaprav gre največja zasluga za festival prav osebam kot so Dominique Noguez pa seveda zaupanju režiserjev, ki nam pošiljajo svoje filme in sodelujejo in so tako dosegli, da ima festival uspeh in da si je priboril tudi pravico obstoja.

- Težko bi bilo že v tem trenutku govoriti o tem, kakšen bo festival naslednje leto. Prav gotovo pa festival marca 1979 bo. Festivalna ekipa predvideva naslednji okvirni program:
- 1 — retrospektivo filmov Lapoujada
  - 2 — predstavitev filmov s festivala v Hyèresu in tistih filmov, ki jih bodo razne komisije zasledile in predložile od kje drugod; seveda bo vse v okviru sodelovanja in ne tekmovanja.
  - 3 — predstavitev filmov mladih jugoslovanskih režiserjev
  - 4 — predstavitev filmov mladih nizozemskih režiserjev (ali pa japonskih)
  - 5 — program elektronsko-akustične glasbe, če bo le mogoče z mednarodno zasedbo
  - 6 — program plesa in gledališča

Glede festivala leta 1980 pa že načrtujejo program, ki bi predstavil vse surrealistično ustvarjanje našega časa. Komisije že delajo in obljublajo nam udeležbo pomembnih francoskih, angleških in še nekaterih drugih surrealistov. Prav tako bo tudi filmski program posegel v to smer ustvarjanja, kot tudi poezija, razstave, gledališče in še kaj ...

Le tako bodo Nancy in njegova srečanja zaživel in predstavili sodobno ustvarjanje, le tako bodo posegli v mednarodni prostor in poskusili zavrniti vse, kar je dogmatsko in ne služi napredku in se karseda široko odprli vsemu, kar želi biti v najčistejšem in najradikalnejšem smislu *nekaj drugega in drugačnega*.

prevedla **Neva Mužič**

## Leopoldo Torre Nilsson (1924—1978)

Leopoldo Torre Nilsson je tudi sam odšel v svoje "zaprte svetove". Filmar, ki je v Cannesu 1957 z ANGELSKO HIŠO prvi opozoril na prisotnost kinematografij Latinske Amerike. Že LA CASA DEL ANGEL, ki jo je posnel po noveli Beatriz Guldo (žene in dolgoletne sodelavke), odkriva bistvene karakteristike njegovih filmskih prizadevanj: "klinična" analiza (vseskozi z očmi velikega moralista) meščanskega sveta z ikonografskimi elementi prebujanja spolnosti, politične in verske hipokrizije je izpeljana v filmski sistem, ki kaže in govori o izrednem avtorjevem zanimanju za ekonomično izrabo slike in zvokov. FIN DE FIESTA (1960) in LA MANO EN LA TRAMPA (1961) sta potrdila načrtane preokupacije in napovedala režiserja, ki se je po svojih tematskih in stilskih raziskavah vpisal v bližino, nam veliko bolj znanih, cineastov kot so Bunuel, Antonioni, Bergman in Welles.

Filmi Torre Nilssona so po svojih idejnih (in "ideoloških") konotacijah predvsem *moralne zgodbe* (z izjemami kot so EL GUAPO 1900, PIEL DE VERANO, SETENTA VECES SIETE iz začetka '60-ih let, ki se nagibajo v filmska dela z izrazitejšim socialno kritičnim angažmanom in s katerimi se je Torre Nilsson za nekaj časa vključil v napore tkim. argentinskega "novega vala" mlajših režiserjev; David Jose Kohona, Rodolfa Kuhna in Lautara Murue). Te zgodbe predstavljajo spopad med odraslimi, vladujočimi in "očetovskimi" protagonisti argentinske buržoazije in njihovimi "sinovi", ki jim tradicionalne vezi represivne vzgoje preprečujejo samozpolnitev. "Mojstri" družbe s svojimi nasilnimi igrami dušijo mlade Nilssonove junake, jih kastrirajo in označujejo s krivdami. Ob zamreženih idealih, neizrabljeni libidinalnosti, zatrtemu erosu je možno utrujajoče prevzemanje "sveta očetov", pristajanje na utrjene družbene razmere (pred-) peronizma (in po-peronizma do diktature Videla) ali pa propad, za katerega se opredeli večji del mladih protagonistov že iz tradicionalne "pundonor" (vprašanja časti, ki je prek Lope de Vega, Calderona in ostalih ... eno izmed ključnih global španske dramatik). Torre Nilsson presega gole metafizične označbe Dobrega in Slabega (ob znatnem vplivu Kafke, Prousta, Wassermana, Dos Passosa, Faulknerja, Borgesa) in vse njegovo "moraliziranje" ima svojo socialno utemeljitev v izpraševanju argentinske povojne zgodovine. Ves njegov opus odlikujejo izrazito celebralen stil s pogosto dolgo akumulacijo fiksnih planov in narativne metode, ki omogočajo filmu specifično obdelavo romanesknih tem. Avtor ostaja zvest svoji opredelitvi do filma tudi v novejših delih, v PIEDRA LIBRE (1976) in v LOS SIETES LOCOS (1974). Slednji film velja po besedah argentinskega kritika Roberta Tabbie za morda največji dosežek v karieri Torre Nilssona, za "bolečo satiro utopljenosti in socialnih polomov argentinske družbe". Kljub svojemu izrazitemu individualizmu ostaja Torre Nilsson eden izmed nestorjev latinsko-ameriške kinematografije, pri nas pa je skorajda neznan. Tri leta bo, odkar mu je stari kontinent priredil retrospektivo v Perpignanu po zaslugi odličnega poznavalca kinematografij španskega jezikovnega področja, Marcela Omsa (ki je prispeval v zbirki "Premier Plan" eno redkih monografij o režiserju). Prireditve je že "pred avtorjevo smrtjo" v zadostni meri opozorila na potrebo po temeljitejši obdelavi njegovih filmov. Kajti Torre Nilsson je živel in delal v deželi s stalno ideološko represijo, z aktualno policijsko brutalnostjo in je s svojimi filmi verjel v (ne)ustvarljiv čudež.



## Roman Karmen (1906—1978)

*"Oni so se razlikovali od nedeljskih filmskih novosti, kakor se uvodni članek v časopisu razlikuje od informativnega teksta v stolpcu na naslednji strani."*

V. Pudovkin

Pudovkin z "oni" misli na kratke in celovečerne dokumentarce, ki so jih v času II. svetovne vojne posneli sovjetski snemalci in režiserji. V osnovi njihovih projektov je ležala želja, da presežejo zgolj "golo" pričevanje o iztirjenem svetu, dogajanjih, do katerih je pripeljala "izkrivljena" ideologija fašizma in nacizma. Kakor v vsakem dokumentarnem filmu, ki noče biti le faktografsko, mehanično beleženje dejstev in stvari, lažno "koketiranje" z neposrednostjo, je tudi v teh filmih material, čeprav že sam po sebi vznemirljiv, presunljiv in emocionalno vzburljiv (nasilje in grozote vojne) nadgrajen. S pomočjo konceptualnih zastavitev, izbora in montaže je žalostna izkušnja človeka 20. stoletja razkrita v vsem njenem tragičnem bistvu, znotraj humanističnega pogleda na svet in naprednega ideološkega prepričanja. Roman Karmen je bil eden osrednjih nosilcev takšne usmeritve v sovjetski dokumentaristični produkciji. Nemirni popotnik, avanturist v najlepšem pomenu te besede, je bil s svojim "magičnim" aparatom prisoten povsod tam, kjer so se dogajale revolucionarne spremembe. Z očesom svoje kamere, ki je postalo oko njegovega telesa, je ujel in zapisal zgodovino v vsej možni meri filmskega vračanja njene neponovljive neposrednosti. V imenu zgodovine in revolucionarnih idealov je za svojo prisotnost v španski državljanski vojni, kitajski revoluciji, v drugi svetovni vojni, v vietnamskem protikolonialnem boju in v kubanski revoluciji venomer zastavil svoje življenje. Ta posneta pretekla zgodovinska dogajanja pa nimajo zgolj kabinetne zgodovinske vrednosti.

Ti filmi so tako danes, kot v času svojega nastanka, soustvarjalci zgodovine. Niso neobvezna, presenetljivo natančna "spominjanja" čarobne tehnike, marveč pomembni konstitutivni elementi idejnega in ideološkega pogleda sodobnega človeka na svet.

S. F.







izbor iz tuje filmske bibliografije (2)

# Režiserji

(knjižne monografije in monografski prikazi v periodiki)



Po lanskoletni objavi naslovov iz zgodovine in teorije filma, tokrat nadaljujemo izbor iz tuje filmske bibliografije s prispevkom monografij režiserjev, med katere smo uvrstili tudi zbirne študije o pomembnejših avtorjih iz strokovne periodike. Poudariti je treba, da smo sledili tistim tujim jezikom, katere pri nas bolj ali manj tudi obvladamo in nadalje upoštevali tiste knjižne edicije in periodiko, ki veljajo za strokovno preverjene. Tako gre za selektivno bibliografijo, za katero upamo, da nima večjih pomanjkljivosti, pa čeprav jo mestoma morda "odlikuje" kakšna nedoslednost v navajanju podatkov. Je že tako, da nismo razpolagali z vsemi bistvenimi in natančnimi repertoarji ter indeksi, ki bi se pri takem delu nujno potrebovali. Delo smo opravili (upamo zadovoljivo) v pogojih, v kakršnih pač živimo in delamo. Ti pogoji pa narekujejo mero logičnega obnašanja in tisto malo človeške tolerance in potrpežljivosti, če hočemo, da bodo naši skupni napori vendarle dali tudi konkretne rezultate. Prepričani smo, da bo ta bibliografija koristila (v prihodnjih številkah bomo nadaljevali z načrtom izbora tuje filmske bibliografije) in ne bo le "nora strast zbiralcev, da zabeležijo naslove in generalije (svojih) knjig", kot je bibliofilsko srečo označil Walter Benjamin v svojem znamenitem eseju o svoji knjižnici.

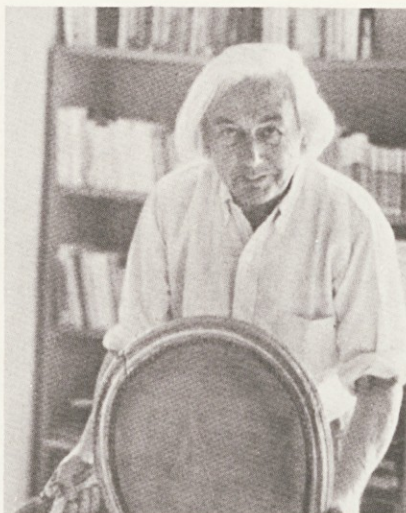
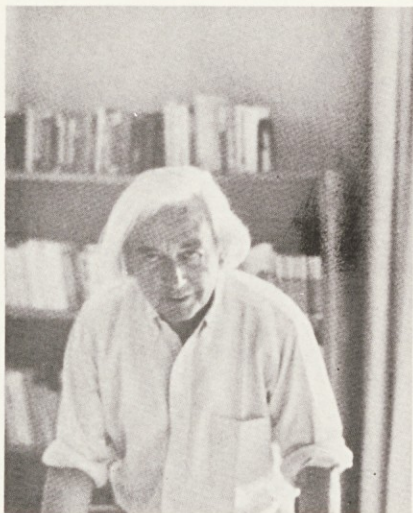
Jože Dolmark  
Silvan Furlan

Opombe:  
večji del našete literature je dostopne v obeh osrednjih filmskih knjižnicah (knjižnica AGRFT, Nazorjeva 3; knjižnica DSFD/Filmski muzej, Ulica talcev 6).

zahvaljujemo se vsem tistim, ki so nam tako ali drugače nesebično pomagali (in vzpodbujali) pri izdelavi te bibliografije.

## A

- 1 **AKERMAN CHANTAL**  
NARBONI, J. *La quatrième personne du singulier* (C. Akerman). Cahiers du Cinéma, št. 276, maj 1977.
- 2 **PATTERSON, P., FARBER, M.**  
*Jeanne Dielmann*. Film Comment, št. 6, 1977.
- 3 **KINDER, M.** *Reflections on "Jeanne Dielmann"*. Film Quarterly, št. 4, poletje 1977.
- 4 **CHAMPETIER, C.** *Chantal Akerman*. Cahiers du Cinéma, št. 288, maj 1978.
- 5 **ALDRICH ROBERT**  
JARVIE, I. *Hysteria and Authoritarianism in the Films of Robert Aldrich*. Film Culture, št. 22—23, 1961.
- 6 (v. a.) **Robert Aldrich**. Positif, št. 182, jun. 1976.
- 7 **ALEA GUITERREZ TOMAS**  
KERNAN, M. Cuban Cinema: Tomas Guiterrez Alea. Film Quarterly, zima 1975—76.
- 8 **ALLEN WOODY**  
MUNDY, R., MAMBER, S. *Woody Allen*. Cinema, št. 3, zima 1972—73.
- 9 **BENZAZZI, G.** *Allen*. Firenze: La Nuova Italia, 1976.
- 10 **ALLIO RENE**  
(v. a.) **René Allio**. Cahiers du Cinéma, št. 271, nov. 1976.
- 11 **ALTMAN ROBERT**  
BENAYOUN, R. *Le chaos fertile de Bob Altman*. Positif, št. 134, 1972.
- 12 **DEMPSEY, M.** *Altman: the empty staircase and the chinese princess*. Film Comment, sept.-okt. 1974.
- 13 (v. a.) **Robert Altman**. Positif, št. 166, feb. 1975.
- 14 **FARBER, S.** *Altman in Music City*. Artforum, št. 3, 1975.
- 15 **ROSENBAUM, J.** *Improvisations and interactions in Altmanville*. Sight and Sound, pomlad 1975.
- 16 **COLOMBO, F.** *La frase visiva, La frase sonora. "Nashville": dal cinema alla TV e ritorno*, v Iper television: Roma: Cooperativa Scrittori, 1976.
- 17 **MARCHESINI, M.**, Castelli, G. *Robert Altman*. Milano: Moizzi Editore, 1976.
- 18 **MAGRELLI, E.** *Altman*. Firenze: La Nuova Italia, 1977.
- 19 **KINDER, M.** *The Art of Dreaming in "Three Women" and "Providence": Structures of the Self*. Film Quarterly, jesen 1977.
- 20 **ANDERSON LINDSAY**  
CALLENBACH, E. *"This Sporting Life"*. Film Quarterly, poletje 1964.
- 21 **SUSSEX, E.** *Lindsay Anderson*. London: Studio Vista, 1970.
- 22 **TAYLOR, J. R.** *Anderson*. Directors and Directions: Cinema for the 70. New York: Hill and Wang, 1975.
- 23 **ANGELOPOULOS THEODOR**  
JORDAN, I. *Pour un cinéma épique*. Positif, št. 174, okt. 1975.
- 24 **JORDAN, I.** *Le fantôme de l'agora*. Positif, št. 194, jan. 1977.
- 25 **ARECCO, S.** *Angelopoulos*. Firenze: La Nuova Italia, 1978.
- 26 **ANTONIONI MICHELANGELO**  
THIRARD, P. L. *Michelangelo Antonioni*. Premier Plan, št. 15, dec. 1960.
- 27 **LEPROHON, P.** *Michelangelo Antonioni*. Paris: Seghers, 1961.
- 28 (v. a.) **Michelangelo Antonioni**. Positif, št. 30 (1961), 35 (1961), 67—68 (1965).
- 29 **TAILLEUR, R.**, Thirard, P. L. *Antonioni*. Paris: Ed. Universitaires, 1963.
- 30 **NOWELL-SMITH, G.** *Shape Around a Black Point*. Sight and Sound, zima 1963/64.
- 31 (v. a.) **Michelangelo Antonioni**. Etudes Cinématographiques, št. 36—37, 1964.
- 32 **TYLER, P.** *Masterpieces by Antonioni and Bergman*, v *Sex Psyche* Etc. in the Film. New York: Horizon Press, 1969.
- 33 **TYLER, P.** *Maze of the Modern Sensibility: An Antonioni Trilogy* v *Sex Psyche* Etc. in the Film. New York: Horizon Press, 1969.
- 34 **ROPARS-VUILLEMIER, M. C.** *L'écran de la mémoire*. Paris: Ed. du Seuil, 1970.
- 35 **CAMERON, I., WOOD, R.** *Antonioni*. London: Studio Vista, 1968.
- 36 **BALDELLI, P.** *Cinema dell'ambiguità*. (Bergman-Antonioni). Roma: Samonà e Savelli, 1969.
- 37 **HUSS, R.** *Focus on "Blow-up"*. Englewood Cliffs, N. Y., Prentice-Hall, 1971.
- 38 **TINAZZI, G.** *Antonioni*. Firenze: La Nuova Italia, 1974.
- 39 (v. a.) **Antonioni** J.-M. Straub. Filmcritica, št. 252, mar. 1975.
- 40 **ARIETTA ADOLFO**  
BIETTE, J. C., NARBONI, J. *Adolfo Arietta*. Cahiers du Cinéma, št. 290—291 (1978), 295 (1978).
- 41 **ASTRUC ALEXANDRE**  
BELLOUR, R. *Alexandre Astruc*. Paris: Seghers, 1963.
- 42 **ASQUIT ANTHONY**  
BELMANS, J. *Anthony Asquit*. Anthologie du Cinéma, št. 67, 1972.
- 43 **AUTANT-LARA CLAUDE**  
ARISTARCO, G. *La traversata e lo specchio di Autant-Lara e Clouzot*, v Il dissolvimento della ragione. Milano: Feltrinelli, 1965.
- 44 (v. a.) **Le point sur Claude Autant-Lara**. Cahiers de la Cinémathèque, št. 9, pomlad 1973.
- 45 **BERGMAN INGMAR**  
BERANGER, J. *Ingmar Bergman*. Paris: Le Terrain Vague, 1960.
- 46 **BILLQUIST, F.** *Ingmar Bergman, teater-männenn och filmskaparen*. Stockholm: Natur och Kultur, 1960.
- 47 **SAVIO, F.** *La parola e il silenzio*. Venezia: Edizioni della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, 1964.
- 48 **STEENE, B.** *Ingmar Bergman*. New York: Twayne, 1968.
- 49 (v. a.) **Ingmar Bergman... da Stockholm**. Cinema and Film, št. 5—6, 1968.
- 50 **BALDELLI, P.** *Cinema dell'ambiguità* (Bergman-Antonioni). Roma: Samonà e Savelli, 1969.
- 51 **GIBSON, A.** *The Silence of God: Creative Response to the Films of Ingmar Bergman*. New York: Harper and Row, 1969.
- 52 **LEFEVRE, R.** *Ingmar Bergman*. Image et Son, št. 226, mar. 1969.
- 53 **WOOD, R.** *Ingmar Bergman*. New York: Praeger, 1969.
- 54 (v. a.) **Bergman**. Cahiers du Cinéma, št. 215, 1969.
- 55 **TYLER, P.** *Masterpieces by Antonioni and Bergman*, v *Sex Psyche* Etc. in the Film. New York: Horizon Press, 1969.
- 56 **DONNER, J., BRAUCOURT, G.** *Ingmar Bergman*. Paris: Seghers, 1970 (1973).
- 57 **YOUNG, V.** *Cinema Borealis: Ingmar Bergman and the Swedish Ethos*. New York: Avon, 1971.
- 58 (v. a.) **Focus on "The Seventh Seal"**. Englewood Cliffs, N. Y.: Prentice Hall, 1972.
- 59 **BJORKMAN, S., MANNS, T., SIMA, J.** *Le Cinéma selon Bergman*. Paris: Seghers, 1973.
- 60 **RANIERI, T.** *Bergman*. Firenze: La Nuova Italia, 1974.
- 61 (v. a.) **Bergman on Bergman**. London: Secker and Warburg, 1974.
- 62 **KAMINSKY, S. M.** *Ingmar Bergman. Essays in Criticism*. New York: Oxford University Press, 1975.
- 63 **BUNTZEN, L., CRAIG, C.** *Hour of the Wolf: The Case of Ingmar B.* Film Quarterly, zima 1976—77.
- 64 **BERKELEY BUSBY**  
(v. a.) **Busby Berkeley**. Cahiers du Cinéma, št. 174, jan. 1965.
- 65 **TESSIER, M.** *Busby Berkeley*. Anthologie du Cinéma, št. 97, 1978.
- 66 **BERLANGA LUIS GARCIA**  
(v. a.) **Luis Garcia Berlanga**. Ecran, št. 29, 1974.
- 67 **BERTOLUCCI BERNARDO**  
MORANDINI, M. B. *Bertolucci*. Torino: Quaderni dell'Alaice, 1973.
- 68 **CASETTI, F.** *Bertolucci*. Firenze: La Nuova Italia, 1975.
- 69 **BLASETTI ALLESANDRO**  
BRUNETTA, G. P. *I registi della "rinascita": Blasetti e Camerini*, v *Cinema italiano tra le due guerre*. Milano: Mursia, 1975.
- 70 **BOETTICHER BUDD**  
(v. a.) **Budd Boetticher**. Cahiers du Cinéma, št. 157, 1964.
- 71 **WICKING, C.** *Budd Boetticher*, v *Three Western Directors: B. Boetticher, A. Mann, D. Daves*. Screen, št. 4—5, jul.-okt. 1969.
- 72 (v. a.) **Budd Boetticher**. Positif, št. 110, 1969.
- 73 **BOLOGNINI MAURO**  
BRUNETTA, G. P., GILI, J. A. *Bolognini*. Roma: Repubblica Italiana. Ministero degli Affari Esteri, 1977.
- 74 **BOGDANOVICH PETER**  
MARTI, O. *Peter Bogdanovich, un directeur en la encrucijada*. Dirigió por, št. 11, 1974.
- 75 **GIACCI, V.** *Bogdanovich*. Firenze: La Nuova Italia, 1975.
- 76 **BONDARČUK SERGEJ**  
HANJUTIN, V. *Sergej Bondarčuk*. Moskva, 1962.
- 77 **BOORMAN JOHN**  
(v. a.) **John Boorman**. Positif, št. 157, 1974.
- 78 **CIMENT, M.** *Génie de Boorman*. L'Avant-scène du Cinéma, št. 201, 1978.
- 79 (v. a.) **John Boorman**. Positif, št. 205, apr. 1978.
- 80 **BOROWCZYK WALERIAN**  
(v. a.) **Walerian Borowczyk**. Cahiers du Cinéma, št. 209, feb. 1969.
- 81 **BORZAGE FRANK**  
AGEL, H. *Frank Borzage*. Anthologie du Cinéma, št. 65, 1971.
- 82 **BELTON, J.** *Borzage*, v *The Hollywood Professionals 1: Hawks, Borzage, Ulmer*. London: Tavistock Press, 1974.
- 83 (v. a.) **Frank Borzage**. Positif, št. 183, 184, jul.-avg. 1976.
- 84 **BRESSON ROBERT**  
AYFRE, A. *Problèmes esthétiques du film religieux. Dieu au cinéma*. Paris: PUF, 1953.
- 85 **AMENGUAL, B.** *Bresson et Dreyer*. Image et Son, št. 68, feb. 1954.
- 86 **AGEL, H.** *Robert Bresson*. Bruxelles: Coll. encyclopédique du cinéma, 1975.
- 87 **BRIOT, R.** *Robert Bresson*. Paris: Ed. du Cerf, 1957.
- 88 **ROUD, R.** *The Early Work of Robert Bresson*. Film Culture, št. 20, 1959.
- 89 **SEMOLUE, J.** *Robert Bresson*. Paris: Ed. Universitaires, 1960.
- 90 **ESTEVE, M.** *Robert Bresson*. Paris: Seghers, 1962 (2. izdaja, 1974).
- 91 **RODROUET, R.** *Robert Bresson*. Premier Plan, št. 42, 1966.
- 92 (v. a.) **Balthazar au hazard**. Cahiers du Cinéma, št. 180, jun. 1966.
- 93 (v. a.) **Robert Bresson**. Cahiers du Cinéma, št. 178 (1966), 179 (1966).
- 94 **GEORGES-RENARD, P.** *Bernanos et Bresson*. Etudes bernanosiennes, št. 9, 1968.
- 95 **OUDART, J. P.** *La Suture*. Cahiers du Cinéma, št. 211, apr. 1969.
- 96 (v. a.) *The Films of Robert Bresson*. London: Studio Vista 1969.
- 97 **OUDART, J.-P.** *Un discours en défaut*. Cahiers du Cinéma, št. 232, okt. 1971.
- 98 **SCHRADER, P.** *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. California Press, 1972.
- 99 **FERRERO, A.** *Bresson*. Firenze: La Nuova Italia, 1976.
- 100 **WESTERBECK, C. L., jr.** *Robert Bresson's "Aurea Vision"*. Artforum, št. 3, 1976.
- 101 **OUDART, J. P.** *Modernité de Bresson*. Cahiers du Cinéma, št. 279—280, avg.-sept. 1977.
- 102 **BROWNE, N.** *Narrative Point of View: The Rhetoric of "Au Hasard, Balthazar"*. Film Quarterly, jesen 1977.
- 103 **TINAZZI, G.** *Il cinema di Robert Bresson*. Venezia: Marsilio Ed., 1977.
- 104 **BROOKS RICHARD**  
(v. a.) **Richard Brooks**. Positif, št. 95, maj 1968.
- 105 **LACOURBE, R.** *Richard Brooks*. Image et Son, št. 216, maj 1972.
- 106 (v. a.) **Richard Brooks**. Positif, št. 175, nov. 1975.



Robert Bresson

- 118 **BROWNING TOD**  
ROSENTHAL, S. *The Browning*, v *The Hollywood Professionals: Tod Browning*, Sam Wood, Henry King. London: Tantivy Press, 1975.
- 119 (v. a.) *Fant'America, 1: Tod Browning, Lon Chaney*. Trieste: Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo/La Capella Underground, 1977.
- 120 BIETTE, J.-C., ZIOLKOWSKI, F. *Revoir "Freaks" (Tod Browning)*. Cahiers du Cinéma, št. 228, maj 1978.
- BULAJIĆ VELJKO**  
121 SLAVIĆ, J. *Vel'ko Bulajić*, v *Kino Jugoslaviji*, Moskva: Iskustvo, 1978.
- BUNUEL LUIS**  
122 KYROU, A. L. *Bunuel*, v *Le surrealisme au cinéma*. Paris: Ed. Arcanes, 1953.
- 123 (v. a.) *Bunuel*. Positif, št. 10, 1954; št. 42, 1957; št. 103, 1969; 146, jan. 1973.
- 124 RIERA, G. E. *The Eternal Rebellion of Luis Bunuel. The Films of Luis Bunuel*. Film Culture, št. 21, 1960.
- 125 KYROU, A. *Luis Bunuel*. Paris: Seghers, 1962.
- 126 (v. a.) *Luis Bunuel*. Etudes cinématographiques, št. 20/21, 1962, št. 22/23, 1963.
- 128 Paris: Ed. Universitaires, 1964.
- 129 (v. a.) *Luis Bunuel*. Premier Plan, št. 33, 1964.
- 129 DURGNAT, R. *Luis Bunuel*. Berkeley: University of California Press, 1970.
- 130 (v. a.) *Luis Bunuel*. Cahiers du Cinéma, št. 223, avg. 1970.
- 131 BUACHE, F. *The Cinema of Luis Bunuel*. London: Zwemmer, 1973.
- 132 HARCOURT, P. *Bunuel*, v *Six European Directors: Essays in the Meaning of Film Style*. Harmondsworth: Penguin, 1974.
- 133 (v. a.) *Bunuel*. Cinema nuovo, št. 227, jan.-feb., 1974.
- 134 ARANDA, F. *Luis Bunuel*. London: Secker and Warburg, 1975.
- 135 FERRERO, A. *La "rivoluzione surrealista" e il primo Bunuel*, v *Storia del Cinema*. Venezia: Marsilio Editori, 1978.
- 136 DROUZY, M. *Luis Bunuel-architecte du rêve*. Paris: Ed. Lherminier, 1978.
- 137 MELLEN, J. *The World of Luis Bunuel*. New York: Oxford University Press, 1978.
- C**  
138 **CAMERINI MARIO**  
BRUNETTA, G. P. *I registi della "rinascita": Blasetti e Camerini*, v *Cinema Italiano tra le due guerre*. Milano: Mursia, 1975.
- 139 **CAPRA FRANK**  
(v. a.) *Frank Capra*. Positif, št. 133, dec. 1971.
- 140 GLATZER, R., RAEBURN, J. (ed.) *Frank Capra. The Man and His Films*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1974.
- 141 POAQUE, L. WILLIS, D. *The Cinema of Frank Capra*. New York: Barnes, 1975.
- 142 **CARNE MARCEL**  
QUEVAL, J. *Marcel Carné*. Paris: Ed. du Cerf, 1952.
- 143 SADOUL, G. *Les films de Carné, expression de notre époque*. Les Lettres françaises, 1. mar. 1956.
- 144 CHAZAL, R. *Marcel Carné*. Paris: Seghers, 1965.
- 145 CANZIANI, A. *Carné*, v *Cinema francese 1945-67*. Milano: Marzorati, 1968.
- 146 (v. a.) *Revoir Marcel Carné*. Cahiers de la Cinémathèque, št. 5, zima 1971.
- 147 **CASSAVETES JOHN**  
(v. a.) *John Cassavetes*, v *Quatre Américains: Shirley Clarke, John Cassavetes, Robert Kramer, Andy Warhol*. Cahiers du Cinéma, št. 205, okt. 1968.
- 148 (v. a.) *John Cassavetes*. Positif, št. 180, apr. 1976.
- 149 JACOBS, D. *John Cassavetes*, v *Hollywood Renaissance*. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1977.
- 150 LARDEAU, Y., MARCORELLES, L. *John Cassavetes*. Cahiers du Cinéma, št. 289, jun. 1978.
- 151 **CAVALCANTI ALBERTO**  
(v. a.) *Alberto Cavalcanti*. Berlin: Staatlichen Filmarchiv der DDR, 1962.
- 152 **CAYATTE ANDRE**  
BRAUCOURT, G. *André Cayatte*. Paris: Seghers, 1969.
- 153 **CAVANI LILIANA**  
TISO, C. *Cavani*. Firenze: La Nuova Italia, 1975.
- 154 **CHABROL CLAUDE**  
MOULLET, L. *Le réalisme fantasmagorique de Claude Chabrol*. Présence du cinéma, št. 1, 1959.
- 155 CAMERON, I. *The Darwinian World of Claude Chabrol*. Movie, št. 10, jun. 1963.
- 156 COMOLLI, J. L. *La femme infidèle*. L'Avant-Scène, št. 92, 1969.
- 157 WOOD, R., Walker, R. *Claude Chabrol*. London: Studio Vista, 1970.
- 158 BRAUCOURT, G. *Claude Chabrol*. Paris: Seghers, 1971.
- 159 (v. a.) *Chabrol*. Filmcritica, št. 224, apr.-maj 1972.
- 160 (v. a.) *Claude Chabrol*. Image et Son, št. 278, dec. 1973.
- 161 TAYLOR, J. R. *Chabrol*, v *Directors and Directors: Cinema for the '70*. New York: Hill and Wang, 1975.
- 162 HARCOURT, P. *Middle Chabrol*. Film Comment, št. 6, 1976.
- 163 MONACO, J. *Chabrol*, v *The New Wave*. London: Oxford University Press, 1976.
- 164 MOSCARIELLO, A. *Chabrol*. Firenze: La Nuova Italia, 1976.
- 165 **CHAPLIN CHARLES**  
TYLER, P. *Chaplin, Last of the Clowns*. New York, 1947.
- 166 MITRY, J. *Charlot et la "fabulation" chaplinesque*. Paris: Ed. Universitaires, 1957.
- 167 AMENGUAL, G. *Charles Chaplin*. Premier Plan, 1963.
- 168 ARISTARCO, G. *Chaplin, il cuore e la mente*, v *Il dissolvimento della ragione*. Milano: Feltrinelli, 1965.
- 169 MARTIN, M. *Charlie Chaplin*. Paris: Seghers, 1966.
- 170 QUIGLY, I. *Charlie Chaplin: Early Comedies*. London: Studio Vista, 1968.
- 171 McCAFFREY, D. W. *Focus on Chaplin*. New Jersey: Prentice-Hall, 1971.
- 172 BAZIN, A. *Charlie Chaplin*. Paris: Ed. du Cerf, 1972.
- 173 MITRY, J. *Tout Chaplin*. Paris: Seghers, 1972.
- 174 PASOLINI, P. P. *La "gag" in Chaplin*, v *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti, 1972.
- 175 MUKAROVSKY, J. *Tentativo di analisi strutturale del fenomeno dell'estetica*. Torino: Einaudi, 1973.
- 176 (v. a.) *Charles Chaplin*. Positif, št. 152-153, jul.-avg. 1973.
- 177 CREMONINI, G. *Chaplin*. Firenze: La Nuova Italia, 1977.
- 178 FINK, G. *Evoluzione e maturità di Chaplin: la maschera e l'occultamento*, v *Storia del Cinema*. Venezia: Marsilio Editori, 1978.
- 179 FINK, G. *L'ascesa del cinema americano. Sennet e Chaplin*, v *Storia del cinema*. Venezia: Marsilio Editori, 1978.
- 180 **CHYTILOVA VERA**  
(v. a.) *Vera Chytilova*. Cahiers du Cinéma, št. 198, 1968.
- 181 **CLAIR RENE**  
MITRY, J. *René Clair*. Paris: Ed. Universitaires, 1960.
- 182 AMENGUAL, B. *René Clair*. Paris: Seghers, 1963.
- 183 ARISTARCO, G. *Le belle di notte di Clair e Renoir*, v *Il*
- dissolvimento della ragione. Milano: Feltrinelli, 1965.
- 184 CANZIANI, A. *Clair*, v *Cinema francese 1945-67*. Milano: Marzorati, 1968.
- 185 ABRUZZESE, A. *L'avanguardia francese e René Clair*, v *Storia del cinema*. Venezia: Marsilio Editori, 1978.
- 186 **CLARKE SHIRLEY**  
(v. a.) *Shirley Clarke*, v *Quatre américains: Cassavetes, R. Kramer, Warhol, Clarke*.
- 187 **CLEMENT RENE**  
EISNER, L. *Style of René Clément*. Film Culture, št. 12 (1957), 13 (1957).
- 188 FARWAGI, A. *René Clément*. Paris: Seghers, 1967.
- 189 CANZIANI, A. *Clément*, v *Cinema francese 1945-67*. Milano: Marzorati, 1968.
- 190 **CLOUZOT HENRI-GEORGES**  
ARISTARCO, G. *La traversata e lo specchio di Autant-Lara e Clouzot*, v *Il Dissolvimento della ragione*. Milano: Feltrinelli, 1965.
- 191 PILARD, P. *Henri-Georges Clouzot*. Paris: Seghers, 1969.
- 192 CANZIANI, A. *Clouzot*. Cinema francese 1945-67. Milano: Marzorati, 1968.
- 193 **COCTEAU JEAN**  
EVANS, A. B. *Jean Cocteau and His Films of Orphic Identity*. Cranbury, N. J.: Associated University Presses, 1977.
- 194 GILSON, R. *Jean Cocteau*. Paris: Seghers, 1964.
- 195 **COHL EMILE**  
MABLET, R. *Emile Cohl*. Anthologie du Cinéma, št. 98, 1978.
- 196 **COMENCINI LUIGI**  
(v. a.) *Luigi Comencini*. Positif, št. 156, 157, 1974.
- 197 **COPPOLA FRANCIS FORD**  
JAHNSON, R. K. *Francis Ford Coppola*. Boston: G. K. Hall, 1977.
- 198 JACOBS, D. *Francis Ford Coppola*, v *Hollywood Renaissance*. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1977.
- 199 **CORMAN ROBER**  
PONZI, M. *Terrere e raziocinio in R. Corman*. Filmcritica, feb. 1964.
- 200 WILLEMEN, P., PIRIE, D., WILL, D., MYLES, L. *Roger Corman — The Millen Vision*. Edinburgh: 1970.
- 201 TURRONI, G. *Corman*. Firenze: La Nuova Italia, 1976.
- 202 **CUKOR GEORGE**  
DOMARCHI, J. *George Cukor*. Paris: Seghers, 1965.

- 203 CARREY, G. *The Films of George Cukor and His Collaborators*. New York: MOMA, 1971.
- 204 LAMBERT, G. *On Cukor*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1972.
- 205 KANE, P. *Relecture du cinéma hollywoodien: Sylvia Scarlett*. Cahiers du Cinéma, št. 238—239, maj-jun. 1972.
- 206 CLARENS, C. *Cukor*. London: Secker and Warburg, 1976.
- 207 COMUZIO, E. *Cukor*. Firenze: La Nuova Italia, 1977.
- CURTIZ MICHAEL**
- 208 CANHAM, K. *Curtiz, v The Hollywood Professionals, 1: Curtiz, Walsh, Hathway*. London: Tantivy Press, 1972.
- 209 VIVIANI, C. *Michael Curtiz*. Anthologie du Cinéma, št. 73, 1973.
- Č**
- ČUHRAJ GRIGORIJ**
- 210 ŠNEJDERMAN, I. *Grigorij Čuhraj*. Moskva, 1965.
- D**
- DASSIN JULES**
- 211 FERRERO, A. *Jules Dassin*. Parma: Ugo Guanda ed., 1961.
- 212 McARTHUR, C. *Jules Dassin*, v *Underworld USA*. London: B. F. I., 1972.
- DAVES DELMER**
- 213 LEDIEU, C. *Delmer Daves*. Etudes Cinématographiques, št. 12—13, 1961.
- 214 WALLINGTON, M. *Auteur and Genre: The Westerns of Delmer Daves*. Cinema, št. 4, okt. 1969.
- 215 (v. a.) *Delmer Daves*. Filmkritik, jan. 1975.
- DE ANTONIO EMILIE**
- 216 (v. a.) *Emilie de Antonio*. Cahiers du Cinéma, št. 214, jul.-avg. 1969.
- 217 TUCHMAN, P. *Nouns, gerunds, and participial adjectives: Emilie de Antonio "Painters painting"*. Studio International, jul.-avg. 1973.
- DECOIN HENRY**
- 218 CHIRAT, R. *Henry Decoin*. Anthologie du Cinéma, št. 75, 1973.
- DELLUC LOUIS**
- 219 TARIO, M. *Louis Delluc*. Paris: Seghers 1965.
- 220 MITRY, J. *Louis Delluc*. Anthologie du Cinéma, št. 61, 1971.
- DELVAUX ANDRE**
- 221 (več avtorjev) *André Delvaux*. Positif, št. 101, 1969.
- DEMILLE CECIL B.**
- 222 FORD, C. *Cecil B. DeMille*. Anthologie du Cinéma, št. 21, 1967.
- 223 MOURLET, M. *Cecil B. DeMille*. Paris: Seghers, 1968.
- 224 HIGHAM, C. *Cecil B. DeMille*. London: W. H. Allen, 1974.
- DEMY JACQUES**
- 225 DELAHAYE, M. *Les Racines du rêve (Jacques Demy)*. Cahiers du Cinéma, št. 189, apr. 1967.
- 226 PETRIE, G. *Jacques Demy*. Film Comment, št. 4, 1971.
- DE OLIVEIRA MANUEL**
- 227 BERNARDINI, A. *Manuel de Oliveira: un cinema per l'uomo*. Bianco e Nero, št. 718, 1976.
- 228 DANEY, S. *Notes sur quelques films de Manuel de Oliveira*. Cahiers du Cinéma, št. 276, maj 1977.
- DEPALMA BRIAN**
- 229 MATUSA, P. *Corruption and Catastrophe: DePalma's Carrie*. Film Quarterly, jesen 1977.
- DE SICA VITTORIO**
- 230 AGEL, H. *Vittorio de Sica*. Paris: Ed. Universitaires, 1955.
- 231 LEPROHON, P. *Vittorio de Sica*. Paris: Seghers, 1966.
- 232 (v. a.) *Vittorio de Sica*. Bianco e Nero, št. 9/12, 1975.
- 233 AGEL, H. *Vittorio de Sica*. Anthologie du Cinéma, št. 99, 1978.
- 234 QUARESIMA, L. *De Sica-Zavattini*, v *Storia del cinema*. Venezia: Marsilio Editori, 1978.
- DIETERLE WILLIAM**
- 235 DUMONT, H. *William Dieterle*. Anthologie du Cinéma, št. 95, 1977.
- DJORDJEVIĆ PURIŠA**
- 236 (v. a.) *Puriša Djordjević*. Positif, št. 92, 1967.
- DISNEY WALT**
- 237 KOZLENKOW, W. *The Animated Cartoon and Walt Disney*. The New Theatre, avg. 1936. (mdg. v *The Emergence of Film Art*. New York: Hopkinson and Blake, 1969.)
- 238 SELDES, G. *Disney and Others*, v *Introduction to the Art of the Movies* (L. Jacobs). New York: The Noonday Press, 1960.
- 239 PONCET, M. T. *Walt Disney*. L'Anthologie du cinéma, št. 3, 1968.
- 240 BESSY, M. *Walt Disney*. Paris: Seghers, 1970.
- 241 MALTIN, L. *The Disney Films*. New York, 1973.
- 242 DE FORNARI, O. *Disney*. Firenze: La Nuova Italia, 1978.
- DONEN STANLEY**
- 243 (v. a.) *Stanley Donen*. Cahiers du Cinéma, št. 143, 1963.
- 244 (v. a.) *Stanley Donen*. Positif, št. 111, 1969.
- DONSKOJ MARK**
- 245 (v. a.) *Donskoj*. Image et Son, št. 178, 1965.
- 246 CERVONI, A. *Mark Donskoj*. Paris: Seghers, 1966.
- DOVŽENKO ALEKSANDER**
- 247 JURENEV, R. *Aleksander Dovženko*. Moskva, 1959.
- 248 (v. a.) *Alexander Dovženko*. Cahiers du Cinéma, št. 112, 1960.
- 249 VLASOM, M.P. *Dovženko i fol'klor*. Moskva, 1963.
- 250 RACUK, J. *Poetika Dovženko*. Moskva, 1964.
- 251 SCHNITZER, L. in J. *Alexandre Dovjenko*. Anthologie du Cinéma, št. 4, 1965.
- 252 SCHNITZER, L. J. *Dovjenko*. Paris: Ed. Universitaires, 1966.
- 253 OMS, M. *Alexandre Dovjenko*. Premier Plan, št. 48, 1968.
- 254 AMENGUAL, B. *Alexandre Dovjenko*. Paris: Seghers, 1970.
- 255 SOLNCEVA, J. *Aleksandr Dovženko*. Iskustvo kino, št. 9, 1974.
- 257 RANIERI, T. *Pudovkin e Dovcenko*, v *Storia del cinema*. Venezia: Marsilio Editori, 1978.
- DREYER CARL**
- 258 POTAMKIN, H. A. *The Passion of Jeanne D'Arc*. National Board of Review, 1929. (mdg. v "The Compound Cinema" New York: Teacher Collage Press, 1976.)
- 259 AMENGUAL, B. *Bresson et Dreyer*. Image et Son, št. 69, 1954.
- 260 SEMOLUE, J. *Dreyer*. Paris: Ed. Universitaires, 1962.
- 261 WRIGHT, E. G. "Danish Film: *The Living Dreyer*". Kenyon Review, XXVI, 1964.
- 262 KELMAN, K. *Dreyer*. Film Culture, št. 35, 1964—65.
- 263 ARISTARCO, G. *La solitudine ontologica in Dreyer e Bergman*, v *Il dissolvimento delle ragioni*. Milano: Feltrinelli, 1965.
- 264 BOND, K. *The World of Carl Dreyer*. Film Quarterly, št. 1, 1965.
- 265 (v. a.) *Carl Dreyer*. Film Comment, št. 1, 1966.
- 266 PARRAIN, P. *Dreyer — cadres et mouvements*. Etudes Cinématographiques, št. 53—56, 1967.
- 267 (v. a.) *Dreyer*. Cahiers du Cinéma, št. 207, 1968.
- 268 PERRIN, C. *Carl Th. Dreyer*. Paris: Seghers, 1969.
- 269 SEMOLUE, J. *Dreyer*. Anthologie du cinéma, št. 53, 1970.
- 270 MILNE, T. *The Cinema of Carl Dreyer*. London: Zwemmer, 1971.
- 271 BORDWELL, D. *Passion, Death, and Testament. The Jesus theme in Dreyer*. Film Comment, št. 2, 1972.
- 272 BRAKHAGE, S. *The Brakhage Lectures*. (Méliès, Griffith, Dreyer, Eisenstein). Chicago: The Good Lion, 1972.
- 273 SAVIO, F. *Visione privata*. Roma: Bulzoni, 1972.
- 274 SCHRADER, P. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press, 1972.
- 275 BORDWELL, D. *Filmguide to "La Passion de Jeanne d'Arc"*. Bloomington: Indiana University Press, 1973.
- 276 WOOD, R. *Carl Dreyer*. Film Comment, št. 2, 1974.
- 277 NASH, M. *Dreyer*. London: BFI, 1977.
- 278 RANIERI, T. *Dreyer: "tecnica" e "rivellazione"*, v A. Ferrero, *Storia del cinema*. Venezia: Marsilio, 1978.
- 279 TONE, P. G. *Dreyer*. Firenze: La Nuova Italia, 1978.
- DUDOW SLATAN**
- 280 HERLINGHAUS, H. *Slatan Dudow*. Leipzig: Henschelverlag, 1965.
- 281 AUBRY, Y. *Slatan Dudow*. Anthologie du Cinéma, št. 58, 1970.
- DULAC GERMAINE**
- 282 FORD, C. *Germaine Dulac*. Anthologie du Cinéma, št. 31, 1968.
- DUPONT EWALD ANDRE**
- 283 LUFT, H. G. *Ewald Andre Dupont*. Anthologie du Cinéma, št. 54, 1970.
- DURAS MARGUERITE**
- 284 NOGUEZ, D. *Les India Songs de Marguerite Duras*. Cahiers du 20e siècle (Paris), št. 9, 1978 (no. spécial: Cinéma et littérature).
- DUVIVIER JULIEN**
- 285 CHIRAT, R. *Julien Duvivier*. Premier Plan, št. 50, 1968.
- 286 LEPROHON, P. *Julien Duvivier*. Anthologie du Cinéma, št. 35, 1968.
- DWAN ALLAN**
- 287 (v.a.) *Allan Dwan*. Cahiers du Cinéma, št. 150, 1964.
- 288 BOGDANOVICH, P. *Allan Dwan*. London: Studio Vista, 1968.
- E**
- EDWARDS BLAKE**
- 289 (v.a.) *Blake Edwards*. Positif, št. 151, jun. 1973.
- EISENSTEIN SERGEJ MIHAJLOVIĆ**
- 290 MACDONALD, D. *Eisenstein, Pudovkin and Others*. Miscellany, 1931. (mdg. v *Dwight Macdonald on Movies*. New York: Prentice Hall, 1969.)
- 291 ZAHRI, N. *Obraznost' fil'ma Bronenosec Potemkin*, v *Iz istorij kino* (zbornik). Moskva, 1960.
- 292 MITRY, J. S. M. *Eisenstein*. Paris: Ed. Universitaires, 1961.
- 293 AMENGUAL, B. S. M. *Eisenstein*. Premier Plan, 1962.
- 294 KUIPER, J. B. "Cinematic Expression: A Look at Eisenstein's *Silent Montage*". The Art Journal, jesen 1962.
- 295 MOUSSINAC, L. S. M. *Eisenstein*. Paris: Seghers, 1964.
- 296 YOURENEV, R. S. M. *Eisenstein*. Anthologie du Cinéma, št. 1, 1965.
- 297 APRA, A. *Immagine autoritaria e immagine transcendente*. Cinema e Film, št. 3, 1967.
- 298 ZOLKOVSKI, A. K. *La poetica generativa di S. M. Eisenstein*. Cinema e Film, št. 3, 1967.
- 299 AMENGUAL, B. *Il prato di Bežin, processione per salutare i tempi nuovi*. Cinema nuovo, št. 193, maj-jun. 1968.
- 300 (v.a.) *Emu bylo by 70*. (Ejzenštejn). Iskustvo kino, št. 1, 1968.
- 301 PLEYNET, M. *Le front gauche de l'art*. Cinétique, št. 5, 1969.
- 302 (v.a.) *S. M. Eisenstein*. Cahiers du Cinéma, št. 220—221 (1970), št. 226—227 (1971).
- 303 MEJLAH, M. *Izobrazitel'naja stilistika pozdnij fil'mov Ejzenštejna*. Moskva, 1971.
- 304 MONTANI, P. *Eisenstein e il formalismo russo*. Bianco e Nero, št. 7—8, 1971.
- 305 BRAKHAGE, S. *The Brakhage Lectures*. (Méliès, Griffith, Dreyer, Eisenstein). Chicago: The Good Lion, 1972.
- 306 ARISTARCO, G. *Ivan, una tragedia atea dello storico*. S. M. Eisenstein. Cinema nuovo, št. 223 (1973), 224 (1973).
- 307 BARNA, Y. *Eisenstein*. Bloomington: Indiana University Press, 1973.
- 308 GRASSO, A. *L'irrealismo socialista*. Bianco e Nero, št. 1—2, 1973.
- 309 SKLOVSKIJ, V. *Sergej Ejzenštejn*. Moskva, 1973.
- 310 WILLEMEN, P. *Eisenstein / Brakhage*. Studio International, jun. 1973.
- 311 (v.a.) *Brakhage Eisenstein*. Artforum, št. 5, 1973.
- 312 GRASSO, A. *Eisenstein*. Firenze: La Nuova Italia, 1974.
- 313 HARCOURT, P. *Eisenstein*, v *Six European Directors: Essays in the Meaning of Film Style*. Harmondsworth: Penguin, 1974.
- 314 ROPARS, M. C., SORLIN, P. "Octobre", *Ecriture et Idéologie*. Paris: Ed. Albatros, 1976.
- 315 GRIGNAFFINI, G. *Ejzenstein: teoria e prassi del cinema rivoluzionario*, v *Storia del cinema*. Venezia: Marsilio Editori, 1978.
- EPSTEIN JEAN**
- 316 (v.a.) *Epstein*. Cahiers du Cinéma, št. 24, jun. 1953.
- 317 GAWRAK, Z. *Jean Epstein*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1962.
- 318 LEPROHON, P. *Jean Epstein*. Paris: Seghers, 1964.
- ERMLER FREDERIC**
- 319 (v.a.) *Frederic Ermler*. Cahiers du Cinéma, št. 105, 1960.
- 320 (v.a.) *Fridrih Ermler*. Iskustvo kino, št. 7, 1969.
- 321 SAMOJLOV, A. *Fridrih Ermler*. Moskva, 1970.



Luis Buñuel



Carl Th. Dreyer



John Ford

- 322 **EUSTACHE JEAN**  
TOUBIANA, S. *Jean Eustache*.  
Cahiers du Cinéma, št. 284,  
jan. 1978.

## F

- FASSBINDER RAINER WERNER**  
323 (v.a.) *Rainer Werner Fassbinder*.  
München: Reihe Hanser, 1975.  
324 THOMAS, P. *Fassbinder: The Poetry of the Inarticulate*. Film Quarterly, zima 1976—77.  
325 (v.a.) *Rainer Werner Fassbinder*. London: B. F. I., 1977.
- FEJOS PAUL**  
326 HAUDIQUET, P. *Paul Fëjos*. Anthologie du Cinéma, št. 40, 1968.
- FELLINI FEDERICO**  
327 AGEL, G. *Les chemins de Fellini*. Paris: Ed. du Cerf, 1956.  
328 SALACHAS, G. *Federico Fellini*. Paris: Seghers, 1963.  
329 (v.a.) *Federico Fellini*. Etudes cinématographiques, št. 28/29, 1963.  
330 RHODE, E. *Fellini's Double City*. Encounter, jun. 1964.  
331 BUDGEN, S. *Fellini*. London: B. F. I., 1966.  
332 LEFEVRE, R. *Federico Fellini*. Image et Son, št. 246, jan. 1971 (v.a.) *Fellini*.  
333 Positif, št. 129, jul.-avg. 1971.  
334 HARCOURT, P. *Fellini*, v Six European Directors: Essays in the Meaning of Film Style. Harmondsworth: Penguin, 1974.  
335 PECORI, F. *Fellini*. Firenze: La Nuova Italia, 1974.  
336 SORLIN, P. *"Images et imaginaire dans 8 1/2"*. Travaux VII, Université de Saint-Etienne, 1974.  
337 PERRY, T. *Filmguide to 8 1/2"*. Bloomington: Indiana University Press, 1975.  
338 MURRAY, E. *Fellini the Artist*. New York: Frederick Ungar Publ. Co., 1976.  
339 ROSENTHAL, S. *Cinema of Federico Fellini*. Cranbury, N. Y.: A. S. Barnes, 1976.  
340 (v.a.) *Fellini on Fellini*. London: Eyre Methuen, 1976.  
341 BONDANELLA, P. *Federico Fellini: Essays in Criticism*. New York: Oxford University Press, 1978.
- FERRERI MARCO**  
342 UNGARI, E. *Lo spazio della malinconia*. Cinema e Film, št. 7—8, 1969.

- 343 (v.a.) *Ferreri*. Cahiers du Cinéma, št. 217, 1969.  
344 GRANDE, M. *Ferreri*. Firenze: La Nuova Italia, 1975.
- FEUILLADE LOUIS**  
345 LACASSIN, F. *Louis Feuillade*. Paris: Seghers, 1967.  
346 ENGEL, A. *Feuillade*. London: Studio Vista, 1969.  
347 ROUD, R. *Louis Feuillade: Maker of Melodrama*. Film Comment, št. 6, 1976.
- FEYDER JACQUES**  
348 BACHY, V. *Jacques Feyder artisan du cinéma*. Louvain: Librairie universitaire, 1968.  
349 FORD, C. *Jacques Feyder*. Paris: Seghers, 1973.
- FLAHERTY ROBERT**  
350 GRIFFITH, R. *The World of Robert Flaherty*. New York: Little Brown, 1953.  
351 QUINTAR, F. *Robert Flaherty et le documentaire poétique*. Etudes cinématographiques, št. 5, 1960.  
352 CUENCA, C.F. *Robert Flaherty*. Madrid: Filmoteca Nacional de Espana, 1963.  
353 AGEL, H. *Robert J. Flaherty*. Paris: Seghers, 1965.  
354 MARTIN, M. *Flaherty*. Antologie du cinéma, št. 3, 1965.  
355 CALDER-MARSHALL, A. *The Innocent Eye*. New York: Penguin, 1970.  
356 NAPOLITANO, A. *Flaherty*. Firenze: La Nuova Italia, 1975.  
357 DI GIAMMATTEO, F. *Flaherty: il documentario come "ricreazione" di un mondo*, v Storia del cinema. Venezia: Marsilio Editori, 1978.
- FORD ALEXANDER**  
358 JANICKI, S. *Aleksander Ford*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1967.
- FORD JOHN**  
359 ANDERSON, L. *The Method of John Ford*. Sequence, poletje 1950.  
360 MITRY, J. *John Ford*. Paris: Ed. Universitaires, 1954.  
361 KEZICH, T. *John Ford*. Parma: Guanda, 1958.  
362 BURKUN, M. *Notes on the Art of John Ford*. Film Culture, št. 25, 1962.  
363 ARISTARCO, G. *Ford e la letteratura della crisi*, v Il dissolvimento della ragione. Milano: Feltrinelli, 1965.  
364 (v.a.) *John Ford*. Présence du Cinéma, št. 21, mar. 1965.  
365 HAUDIQUET, P. *John Ford*. Paris: Seghers, 1966.  
366 (v.a.) *John Ford*. Cahiers du Cinéma, št. 183, okt. 1966.

- 367 BOGDANOVICH, P. *John Ford*. London: Studio Vista, 1968.  
368 BAXTER, J. *The Cinema of John Ford*. London: Zwemmer, 1969.  
369 (v.a.) *John Ford — Young Mr. Lincoln*. Cahiers du Cinéma, št. 223, 1970.  
370 WOOD, R. *Shall We Gather At the River? The Late Films of John Ford*. Film Comment, št. 3, 1971 (v.a.) *Ford in Person*. Focus on Film, št. 6, 1971.  
371 BUHLER, W.-E. *John Ford's Stock Company*. Filmkritik, jan. 1972.  
372 FERRINI, F. *Ford*. Firenze: La Nuova Italia, 1973.  
374 FRENCH, W. *Filmguide to "Grapes of Wrath"*. Bloomington: Indiana University Press, 1973.  
375 BEYLIE, C., RIEUPEYROUT, J.L. *John Ford*. Anthologie du Cinéma, št. 82, 1975.  
376 DEMPSEY, M. *John Ford: A Reassessment*. Film Quarterly, poletje 1975.  
377 McBRIDE, J., WILLMINGTON, M. *John Ford*. London: Secker and Warburg, 1975.  
378 SARRIS, A. *John Ford*. London: Secker and Warburg, 1975.  
379 BROWNE, N. *The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of Stagecoach*. Film Quarterly, zima 1975—76.  
380 LA POLLA, F. *Ford, Welles et il New Deal*, v Storia del cinema. Venezia: Marsilio Editori, 1978.
- FORMAN MILOŠ**  
381 LIEHM, J.A. *The Milos Forman Stories*. New York: International Arts and Sciences Press, 1976.
- FRANJU GEORGES**  
382 (v.a.) *Georges Franju*. Cahiers du Cinéma, št. 101 (1959), 149 (1963).  
383 (v.a.) *Georges Franju*. Image et Son, št. 192, mar. 1966.  
384 DURGNAT, R. *Franju*. Berkeley: University of California Press, 1967.  
385 VIALLE, G. *Georges Franju*. Paris: Seghers, 1968.  
386 WOOD, R. *Terrible Buildings, the World of Georges Franju*. Film Comment, št. 6, 1973.
- FRANKENHEIMER JOHN**  
387 PRATLEY, G. *The Cinema of John Frankenheimer*. London: Zwemmer, 1969.  
388 (v.a.) *John Frankenheimer*. Positif, št. 124, 1971.
- FULLER SAMUEL**  
389 (v.a.) *Samuel Fuller*. Cahiers du Cinéma, št. 193, sept. 1967.
- 390 HARDY, P. *Samuel Fuller*. London: Studio Vista, 1968.  
391 (v.a.) *Samuel Fuller*. Edinburgh: Edinburgh Film Festival, 1969.  
392 GARNHAM, N. *Samuel Fuller*. London: Secker and Warburg, 1971.  
393 McARTHUR, C. *Samuel Fuller*, v Underworld USA. London: B. F. I., 1972.

## G

- GAAL ISTVAN**  
394 PETRIE, G. *István Gaál and "The Falcons"*. Film Quarterly, pomlad 1974.
- GANCE ABEL**  
395 JEANNE, R. *Abel Gance*. Paris: Seghers, 1963.
- GARREL PHILIPPE**  
396 MAIRESSE, E. *Philippe Garrel*. Cahiers du Cinéma, št. 287, apr. 1978.
- GARNETT TAY**  
397 (v.a.) *Tay Garnett*. Ecran, št. 57 (1977), 58 (1977).
- GERASIMOV SERGEJ**  
398 ZAK, A. *Gerasimovskoe*. Iskustvo kino, št. 5, 1976.
- GERMI PIETRO**  
399 (v.a.) *Pietro Germi*. Lousanne: Cinémathèque Suisse. Festival de Locarno, 1976.
- GODARD JEAN-LUC**  
400 WOOD, R. *"Society and Tradition: An Approach to Jean-Luc Godard"*. New Left Review, sept.-okt. 1966.  
401 BATTOCK, G. *Notes on Phenomenological Symbolism in a Film of Jean-Luc Godard*. Film Culture, št. 46, 1967.  
402 (v.a.) *Jean-Luc Godard*. Etudes cinématographiques, št. 57/61, 1967.  
403 (v.a.) *Jean-Luc Godard*. Image et Son, št. 211, dec. 1967.  
404 NARBONI, J. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Pierre Belfond, 1968.  
405 CAMERON, I. *The Films of Jean-Luc Godard*. London: Studio Vista, 1969.  
406 COLLET, J. *Godard*. Paris: Seghers, 1969.  
407 GUBERN, R. *Godard Polémico*. Barcelona: Tusquets Editor, 1969.  
408 MANCINI, M. *Godard*. Roma: Trevi Editore, 1969.  
409 ROUD, R. *Jean-Luc Godard*. London: Secker and Warburg, 1970.

- 410 HENDERSON, B. *Toward a Non Bourgeois Camera Style*. Film Quarterly, zima 1970—71.
- 411 FARBER, F. *Jean-Luc Godard*, v Negative Space. New York: Praeger, 1971.
- 412 GOLDMANN, A. *Cinéma et société moderne*. Paris: Ed. Anthropos, 1971.
- 413 BROWN, R.S. *Focus on Godard*. Englewood Cliffs, N.Y.: Prentice-Hall, 1972.
- 414 MILNE, T. *Godard On Godard*. London: Secker and Warburg, 1972.
- 415 HARCOURT, P. *Godard*, v Six European Directors: Essays in the Meaning of Film Style. Harmondsworth: Penguin, 1974.
- 416 FARRASINO, A. *Godard*. Firenze: La Nuova Italia, 1974.
- 417 GIANNETTI, L. *Godard and Others*. London: Tantivy Press, 1975.
- 418 MACBEAN, J.R. *Film and Revolution*. Bloomington: Indiana University Press, 1975.
- 419 ALLEGRI, L. *Ideologia e linguaggio nel cinema contemporaneo: Jean-Luc Godard*. Firenze: La Nuova Italia, 1976.
- 420 FARASSINO, A. *Jean-Luc Godard e Anne Marie Miéville, film e video*. Grenoble, 1975—76.
- 421 MONACO, J. *Godard*, v the Neu Wave. London: Oxford University Press, 1976.
- GREMILLON JEAN**
- 422 BILLARD, P. *Jean Grémillon*. Anthologie du Cinéma, št. 20, 1966.
- 423 AGEL, H. *Jean Grémillon*. Paris: Seghers, 1969.
- GREVILLE EDMOND T.**
- 424 LEGRAND, G. *Edmond T. Greville*. Anthologie du Cinéma, št. 56, 1970.
- GRIFFITH DAVID WARK**
- 425 JACOBS, L. D. W. *Griffith: New Discoveries*, v The Rise of the American Film. New York: Harcourt Brace and Co., 1939.
- 426 BERRY, I. D. W. *Griffith: American Film Master*. New York: MOMA, 1965.
- 427 MITRY, J. *David Wark Griffith*. Anthologie du Cinéma, št. 2, 1965.
- 428 STERN, S. *The Birth of a Nation: The Technique and Its Influence*. Film Culture, št. 36, 1965 (Griffith: I — The Birth of a Nation).
- 429 WATTS, R. Jr. *D. W. Griffith: Social Crusader*. The New Theatre, nov. 1936. (mdg. v The Emergence of Film Art. New York: Hopkins and Blake, 1969).
- 430 HENDERSON, R.M. *D. W. Griffith — The Years at Biograph*. New York: Ferrar, Straus, Giroux, 1970.
- 431 GEDULD, H.M. *Focus on D. W. Griffith*. Englewood Cliffs, N.Y.: Prentice-Hall, 1971.
- 432 SILVA, F. *Focus on "The Birth of a Nation"*. Englewood Cliffs, N.Y.: Prentice-Hall, 1971.
- 433 BRAKHAGE, S. *The Brakhage Lectures*. (Méliès, Griffith, Dreyer, Eisenstein). Chicago: The Good Lion, 1972.
- 434 HENDERSON, R.M. *D. W. Griffith*. London: Oxford University Press, 1972.
- 435 (v.a.) *D. W. Griffith*. Cahiers du Cinéma, št. 6, 1972.
- 436 BAUDRY, P. "Les aventures de l'idée (o Nestrpnosti D. W. Griffitha)". Cahiers du Cinéma, št. 240 (1973), 241 (1973).
- 437 BRUNETTA, G.P. *Nascita del racconto cinematografico*. Padova: Patron, 1974.
- 438 CADBURY, W. *Griffith After Intolerance*. Film Quarterly, jesen 1974.
- 439 DORR, J. *The Griffith Tradition*. Film Comment, mar.—apr. 1974.
- 440 (v.a.) *D. W. Griffith*. Cahiers du Cinéma, št. 17, zima 1975.
- 441 (v.a.) *D. W. Griffith*. Filmkritik, apr. 1975.
- 442 (v.a.) *Griffith alla Biograph*. Filmcritica, št. 253—255, maj—jun. 1975.
- 443 (v.a.) *Pastrone e Griffith-l'ipotesi e la storia*. Bianco e nero, maj—avg. 1975.
- 444 JOHNSON, W. *Early Griffith: A Wider View*. Film Quarterly, pomlad 1976.
- 445 WAGENKNECHT, E., SLIDE, A. *The Films of D. W. Griffith*. New York: Crown, 1976.
- 446 SORLIN, P. *Griffith*. L'Avant-scène du cinéma, št. 193—194, 1977.
- 447 FINK, G. *Griffith: cominciare qui*, v Storia del cinema. Venezia: Marsilio Editori, 1978.
- GRIERSON JOHN**
- 448 HITCHENS, G. *Tough Man with an Unbroken Heart*. Film Comment, št. 2, 1962.
- GROULT GILLES**
- 449 DAUDELIN, R. *Gilles Groult*, v Second Wave. London: Studio Vista, 1970.
- GUERRA RUY**
- 450 CIMENT, M. *Ruy Guerra*, v Second Wave. London: Studio Vista, 1970.
- 451 **GUITRY SACHA**
- SICLIER, J. *Sacha Guitry*. Anthologie du Cinéma, št. 13, 1966.
- H**
- HANI SUSUMU**
- 452 (v.a.) *Susumu Hani*. Film Comment, št. 2, 1969.
- 453 (v.a.) *Hani Susumu*, v Yoshida Yoshishige, Masumura Yasuzo, Hani Susumu, Cahiers du Cinéma, št. 224, okt. 1970.
- HANOUN MARCEL**
- 454 NOGUEZ, D. *Vers un cinéma narratif pur* (Marcel Hanoun), v Le cinéma autrement. Paris: 10/18, 1977.
- HARLAN VEIT**
- 455 CADARS, P., COURTADE, F. *Veit Harlan*. Anthologie du Cinéma, št. 72, 1973.
- HARRIS JAMES B.**
- 456 (v.a.) *James B. Harris*, v "Stan Dragoti, James B. Harris, Jim McBride". Positif, št. 158, apr. 1974.
- HAS WOJCIECH**
- 457 EBERHARDT, K. *Wojciech Has*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1967.
- HATHAWAY HENRY**
- 458 CANHAM, K. *Hathaway*, v The Hollywood Professionals, 1: Curtiz, Walsh, Hathaway. London: Tantivy Press, 1972.
- 459 TAVERNIER, B. *Henry Hathaway*. Positif, št. 135, feb. 1972.
- HAWKS HOWARD**
- 460 BOGDANOVICH, P. *The Cinema of Howard Hawks*. New York: MOMA, 1962.
- 461 (v.a.) *Hawks*. Cahiers du Cinéma, št. 139, 1963.
- 462 MISSIAEN, J.C. *Howard Hawks*. Paris: Ed. Universitaires, 1966.
- 463 DE FORNARI, O. *Introduzione al metodo di Howard Hawks*. Cinema e Film, št. 5—6, 1968.
- 464 WOOD, R. *Howard Hawks*. London: Secker and Warburg, 1968.
- 465 WOLLEN, P. *Signs and Meanings in the Cinema*. London: Thames and Hudson, 1969.
- 466 (v.a.) *Howard Hawks*. Filmkritik, št. 6, jun. 1970.
- 467 GILI, J.A. *Howard Hawks*. Paris: Seghers, 1971.
- 468 McBRIDE, J. *Focus on Howard Hawks*. Englewood Cliffs, N.Y.: Prentice-Hall, 1972.
- 469 BELLOUR, R. *L'Evidence et le code*. (The Big Sleep, H. Hawks). Revue d'Esthétique, N° spécial cinéma, 1973.
- 470 WOOD, R. *To Have (written) and Have Not (directed)*. Film Comment, št. 3, maj—jun. 1973.
- 471 (v.a.) *Howard Hawks*. Filmkritik, maj—jun. 1973.
- 472 BELTON, J. *The Hollywood Professionals: Hawks, Borzage, Ulmer*. London: Tantivy Press, 1974.
- 473 FREZZA, G. *Howard Hawks e le possibilità del cinema*. Filmcritica, št. 245, maj 1974.
- 474 HASKELL, M. *Howard Hawks: Masculine Feminine*. Film Comment, št. 2, 1974.
- 475 DURGNAT, R. *Howard Hawks Isn't Good Enough*. Film Comment, št. 4, 1977.
- 476 LODATO, N. *Hawks*. Firenze: La Nuova Italia, 1977.
- 477 (v.a.) *Hawks*. Positif, št. 195—196, jul.—avg. 1977.
- HEJFIC JOSIF**
- 478 PETROVIC, A. *Josif Hejfic*. Moskva, 1965.
- HELLMAN MONTE**
- 479 (v.a.) *Monte Hellman*. Positif, št. 150, maj 1973.
- HERZOG WERNER**
- 480 (v.a.) *Werner Herzog*, v Herzog, Kluge, Straub. München: Reihe Hanser, 1976.
- 481 BACHMANN, G. *The Man on the Volcano: A Portrait of Werner Herzog*. Film Quarterly, jesen 1977.
- HILL ROY GEORGE**
- 482 (v.a.) *George Roy Hill*. Ecran, št. 9, 1972.
- HITCHCOCK ALFRED**
- 483 (v.a.) *Alfred Hitchcock*. Cahiers du Cinéma, št. 39, okt. 1953.
- 484 HOMMER, E., CHABROL, C. *Alfred Hitchcock*. Paris: Ed. Universitaires, 1957.
- 485 AMENGUAL, B. *Alfred Hitchcock*. Premier Plan, 1960.
- 486 BOGDANOVICH, P. *The Cinema of Alfred Hitchcock*. New York: MOMA, 1962.
- 487 WOOD, R. *Hitchcock's Film*. London: Zwemmer, 1965.
- 488 (v.a.) *Alfred Hitchcock*. Movie, št. 3 (1962), št. 6 (1963), št. 7 (1963), št. 12 (1965).
- 489 BOND, K. *The Other Hitchcock*. Film Culture, št. 41, 1966.
- 490 SONBERT, W. *Alfred Hitchcock: Master of Morality*. Film Culture, št. 41, 1966.
- 491 TRUFFAUT, F. *Le cinéma selon Hitchcock*. Paris: La font, 1966.
- 492 DOUCHET, J. *Alfred Hitchcock*. L'Herne-cinéma, št. 1, 1967. (Paris: Editions de l'Herne).
- 493 BELLOUR, R. *Les Oiseaux de Hitchcock: analyse d'une séquence*. Cahiers du Cinéma, št. 216, okt. 1969.
- 494 SIMSOLO, N. *Alfred Hitchcock*. Paris: Seghers, 1969.
- 495 UNGARI, E. *Introduzione all'arcipelago Alfred Hitchcock*. Cinema e Film, št. 10, 1969—1970.
- 496 (v.a.) *Alfred Hitchcock*. Etudes Cinématographiques, št. 84—87, 1971.
- 497 LaVALLEY, A. *Focus on Hitchcock*. Englewood Cliffs, N.Y.: Prentice-Hall, 1972.
- 498 NAREMORE, J. *Filmguide to "Psycho"*. Bloomington: Indiana University Press, 1973.
- 499 CARLINI, F. *Hitchcock*. Firenze: La Nuova Italia, 1974.
- 500 SARRIS, A. *Alfred Hitchcock: Prankster of Paradox*. Film Comment, št. 2, 1974.
- 501 BELLOUR, R. *Le blocage symbolique*, v Psychanalyse et cinéma. Communications, št. 23, 1975.
- 502 DURGNAT, R. *Strange Case of Alfred Hitchcock*. Boston: M.I.T. Press, 1975.
- HOCHBAUM WERNER**
- 503 MARTINELLI, V. *Werner Hochbaum*. Bianco e Nero, št. 3, maj—jun. 1977.
- HUSTON JOHN**
- 504 ARCHER, E. *John Huston- the Hemingway Tradition in American Film*. Film Culture, št. 19, 1958.
- 505 ALLAIS, J.C. *John Huston*. Premier Plan, št. 41, 1960. (v.a.) *John Huston*. Positif, št. 3 (1952), št. 20 (1957), št. 70 (1962).
- 507 BENAYOUN, R. *John Huston*. Paris: Seghers, 1966.
- 508 AGEE, J. *Undirectable Director: John Huston*, v Agee on Film, I. New York: Grosset, 1969.
- 509 McARTHUR, C. *John Huston*, v Underworld USA. London: B.F.I., 1972.
- 510 (v.a.) *John Huston*. Film Comment, št. 3, maj—jun. 1973.
- 511 PRATLEY, G. *The Cinema of John Huston*. London: Zwemmer, 1976.
- I**
- ICHIKAWA KON**
- 512 SOLMI, A. *Ichikawa*. Firenze: La Nuova Italia, 1975.
- INCE THOMAS**
- 513 MITRY, J. *Thomas Ince*. Anthologie du Cinéma, št. 9, 1965.
- INGRAM REX**
- 514 PREDAL, R. *Rex Ingram*. Anthologie du Cinéma, št. 52, 1970.
- IVENS JORIS**
- 515 ZALZMAN, A. *Joris Ivens*. Paris: Segher, 1963.
- 516 GRELIER, R. *Joris Ivens*. Paris: Les éditeurs Français Réunis, 1965.
- 517 NAU, P. *Wie Gung die Yerge versetzte — Comment Yukong déplace les montages*. 12 Filme von Joris Ivens/Marceline Loridan. Filmkritik, nov. 1976.
- 518 (v.a.) *Joris Ivens/Marceline Loridan*. Cahiers du Cinéma, št. 226—227, maj 1976.
- 519 KRÉIMEIER, K. *Il cinema di Joris Ivens*. Milano: Mazzota, 1977.
- 520 BERNAGOZZI, G. *Ivens: dall' "avanguardia" realismo come forma di pensiero*, v Storia del cinema. Venezia: Marsilio Editori, 1978.
- IVORY JAMES**
- 521 (v.a.) *James Ivory*. Ecran, št. 14, 1973.
- J**
- JANCOSO MIKLOS**
- 522 AMENGUAL, B. *Le périls de l'abstraction*, v Etudes Cinématographiques, št. 73—77, 1969.
- 523 VITOUX, F. *Sur trois films de Miklos Jancso*. Positif, št. 105, 1969.



Sergej M. Eisenstein



Jean Luc Godard

- 524 BUTTAFAVA, G. *Jancso*.  
Firenze: La Nuova Italia, 1974.
- 525 TAYLOR, J.R. *Jancso*, v  
Directors and Directions:  
Cinema for '70. New York:  
Hill and Wang, 1975.
- 526 BIRO, Y. *Jancso*.  
Paris: Ed. Albatros, 1976.
- 527 JUTKEVIČ SERGEJ  
(v.a.) S. *Youtkevitch*.  
Cahiers du Cinéma, št. 125,  
1961.

## K

- 528 KARMEN ROMAN  
KOLEŠNIKOVA, N., SENCA-  
KOVA, G., SLEPNEVA, T.  
*Roman Karmen*.  
Moskva, 1959.
- 529 SLAVIN, K. *Esli by ja pisal  
scenarij o Karmene ...*  
Iskusstvo kino, št. 2, 1977.
- 530 KALATOZOV MIHAJL  
KREMLEV, G. *Mihail Kalatozov*.  
Moskva, 1965.
- 531 KAZAN ELIA  
ARCHER, E. *Elia Kazan — the  
Genesis of a Style*.  
Film Culture, št. 8, 1956.
- 532 (v.a.) *Elia Kazan*.  
Cahiers du Cinéma, št. 130,  
1962.
- 533 TAILLEUR, R. *Elia Kazan*.  
Paris: Seghers, 1966/71.
- 534 (v.a.) *Elia Kazan*.  
Cahiers du Cinéma, št. 184,  
nov. 1966.
- 535 CHANGAS, E. *Elia Kazan's  
America*.  
Film Comment, št. 2, 1972.
- 536 MCARTHUR, C. *Elia Kazan*, v  
*Underworld USA*. London:  
BFI, 1972.
- 547 CIMENT, M. *Kazan par Kazan*.  
Paris: Stock, 1973.
- 538 BISKIND, P. *The Politics of  
Power in "On the Waterfront"*.  
Film Quarterly, jesen 1975.
- 539 ROSSI, A. *Kazan*.  
Firenze: La Nuova Italia, 1977.
- 540 (v.a.) *Elia Kazan*.  
Positif, št. 192, apr. 1977.
- 541 KAWALEROWICZ JERZY  
(v.a.) *Jerzy Kawalerowicz*.  
Etudes cinématographiques,  
št. 62/63, 1968.
- 542 KEATON BUSTER  
ARISTARCO, G. *L'età dell'oro  
di Keaton e del cinema sovie-  
tico*.  
Cinema nuovo, št. 165, 1963.
- 543 LEBEL, J.P. *Buster Keaton*.  
Paris: Ed. Universitaires, 1964.
- 544 ARISTARCO, G. *Buster Keaton  
personaggio del muto*.  
Cinema nuovo, št. 180, 1966.
- 545 PASQUIEUR, S. *Le gags de  
Buster Keaton*.  
Communications, št. 15, 1970.
- 546 ROBINSON, D. *Buster Keaton*.  
London: Secker and Warburg,  
1970.
- 547 ARLORIO, P. *Il cinema di  
Buster Keaton*.  
Roma: Samonà e Savelli, 1972.
- 548 COURSDON, J.P. *Buster  
Keaton*.  
Paris: Seghers, 1973.
- 549 RUBINSTEIN, E. *Filmguide to  
"The General"*.  
Bloomington: Indiana Uni-  
versity Press, 1973.
- 550 DENIS, M. *Buster Keaton*.  
Anthologie du Cinéma, št. 62,  
1974.
- 551 CREMONINI, G. *Keaton*.  
Firenze: La Nuova Italia, 1976.
- 552 FERRERO, A. *Keaton e l'epica  
dell'involontario*, v  
Storia del cinema. Venezia:  
Marsilio Editori, 1978.
- 553 KERSCHNER IRVING  
(v.a.) *Irving Kerschner*.  
Positif, št. 148, mar. 1973.
- 554 KING HENRY  
ROSENTHAL, S. *Henry King*, v  
*The Hollywood Professionals*,  
2: Browning, Wood, King.  
London: Tantivy Press, 1975.
- 555 KLOPČIČ MATJAŽ  
(v.a.) *Matjaz Klopčič*  
Positif, št. 123 (1971), 169  
(1975)
- 556 KLUGE ALEXANDER  
(v.a.) *Alexander Kluge*, v  
Herzog, Kluge, Straub.  
München: Reihe Hanser, 1976.
- 557 (v.a.) *Gespräche mit Alexander  
Kluge*.  
Filmkritik, dec. 1976.
- 558 KORDA ALEXANDER  
COWIE, P. *Alexander Korda*.  
Anthologie du Cinéma, št. 6,  
1965.
- 559 KULIK, K. *Alexander Korda:  
The Man Who Could Work  
Miracles*.  
London: W.H. Allen, 1975.
- 560 KOVACS ANDRAS  
MARCORELLES, L. *Le  
socialisme en direct (Andras  
Kovacs)*, v  
Eléments pour nouveau ciné-  
ma. Paris: Unesco, 1970.
- 561 KOZINCEV GRIGORIJ  
MIHAJLOVIČ  
VAJSEFEL'D, I. *Kozincev i  
Trauberg*.  
Moskva, 1940.
- 562 DOBIN, E. *Kozincev i Trauberg*.  
Moskva-Leningrad, 1963.
- 563 VERDONE, M. *Kozintsev in  
Trauberg*, v  
La Feks, Premier Plan, št. 54,  
1970.
- 564 (v.a.) *"La Nouvelle Babylo-  
ne"*.  
Cahiers du Cinéma, št. 230  
(1971), 232 (1971).
- 565 (v.a.) G. M. *Kozincev kakim  
my ego znali*.  
Iskusstvo kino, št. 11, 1974.
- 566 OMS, M. *Grigori Kozintsev*.  
Anthologie du Cinéma, št. 89,  
1975.
- 567 KRAMER ROBERT  
(v.a.) *Robert Kramer*.  
Cahiers du Cinéma, št. 105  
(1968), št. 225 (1970), 258—259  
(1975), 295 (1976).
- 568 SIMONS, S. *Milestones*.  
Artforum, št. 5, 1976.
- 569 OUDART, J.-P. *R. Kramer*, v  
*Questions à la modernité*.  
Cahiers du Cinéma, št. 293,  
okt. 1978.
- 570 KRAMER STANLEY  
(v.a.) *Stanley Kramer*.  
Cahiers du Cinéma, št. 150,  
1964.
- 571 KUBRICK STANLEY  
BURGESS, J. *The anti-milita-  
rism of S. Kubrick*.  
Film Quarterly, okt. 1964.
- 572 JAMES, C. *2001: Kubrick vs  
Clarke*.  
Cinema (Cambridge), št. 2,  
1969.
- 573 WALKER, A. *Stanley Kubrick  
Directs*.  
New York: Harcourt Brace  
Jovanovich, 1971.
- 574 LAGAN, N. *The Cinema of S.  
Kubrick*.  
New York: Holt Rinehart and  
Winston, 1972.
- 575 DEVRIERS, D. *The Films of  
S. Kubrick*.  
Grand Rapids: W.B. Erdman,  
1973.
- 576 GEDULD, C. *Filmguide to  
"2001: A Space Odyssey"*.  
Bloomington: Indiana Uni-  
versity Press, 1973.
- 577 DEER, H., I. *Kubrick and the  
Structures of Popular Culture*.  
Journal of Popular Film, št. 3,  
1974.
- 578 TAYLOR, J.R. *Kubrick*, v  
Directors and Directions:  
Cinema for the '70. New York:  
Hill and Wang, 1975.
- 579 GHEZZI, E. *Kubrick*.  
Firenze: La Nuova Italia, 1977.
- 580 OUDART, J.-P. *Kubrick*, v  
*Questions à la modernité*.  
Cahiers du Cinéma, št. 293,  
okt. 1978.
- 581 TOFFETTI, S. *Stanley Kubrick*.  
Milano: Moizzi Editore, 1978.
- 582 KULEŠOV LEV  
HILLS, S. *Kuleshov-Prophet  
Without Honor?*.  
Film Culture, št. 44, 1967.
- 583 (v.a.) *Lev Koulechov*.  
Cahiers du Cinéma, št. 220—  
221, 1970.
- 584 JUTKEVIČ, S. *Velikij nigrom-  
ant*.  
Iskusstvo kino, št. 1, 1972.
- 585 SCHMULEVITCH, E. *Lev  
Koulechov*.  
Anthologie du Cinéma, št. 77,  
1974.
- 586 KOVACS, S. *Kuleshov's  
Aesthetics*.  
Film Quarterly, pomlad 1976.
- 587 BUTTAFAVA, G. *Il cinema di  
Lev Kulešov*.  
Mostra del Cinema Libero di  
Porretta Terme, 1977.
- 588 KUROSAWA AKIRA  
BARRAROW, G. *"Rashomon  
and the Fifth Witness"*.  
The Hudson Review, V., 1952.
- 589 EZRATTY, S. *Kurosawa*.  
Paris: Ed. Universitaires, 1964.
- 590 RICHIE, D. *The Films of Akira  
Kurosawa*.  
Berkeley: University of Cali-  
fornia Press, 1965.
- 591 BROOK, P. *Finding Sha-  
kespeare on Film*.  
Tulane Drama Review, jesen  
1966.
- 592 (v.a.) *Akira Kurosawa*.  
Cahiers du Cinéma, št. 182,  
sept. 1966.
- 593 RICHIE, D. *Focus on "Rasho-  
mon"*.  
Englewood Cliffs, N.Y.,  
Prentice-Hall, 1972.
- 594 MESNIL, M. *Akira Kurosawa*.  
Paris: Seghers, 1973.

## L

LAKHDAR—HAMINA  
MOHAMED

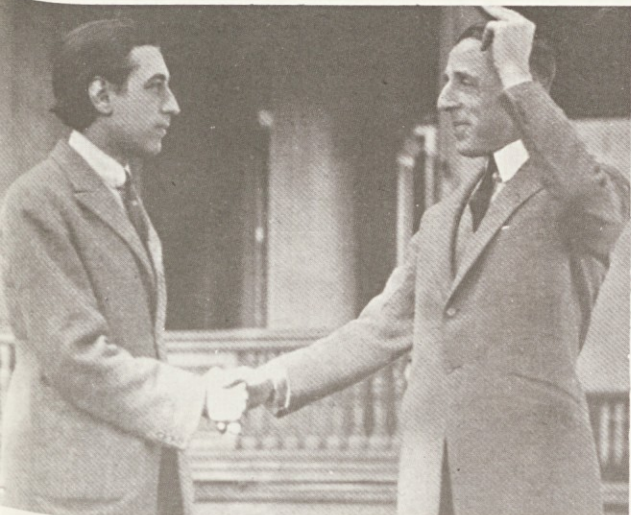
- 595 (v.a.) *Mohamed Lakhdar-  
Hamina*.  
Ecran, št. 38, 1975.

LANG FRITZ

- 596 MOULLET, L. *Fritz Lang*.  
Paris: Seghers, 1963.
- 597 BOGDANOVIČ, P. *Fritz Lang  
in America*.  
New York: Praeger, 1967.
- 598 LEFEVRE, R. *Fritz Lang*.  
Image et Son, št. 216, apr.  
1968.
- 599 JENSEN, P. *The Cinema of  
Fritz Lang*.  
London: Zwemmer, 1969.
- 600 KUNTZEL, T. *Le Travail du  
Film* (c "M" F. Langa).  
Communication, št. 19, 1972.
- 601 MCARTHUR, C. *Fritz Lang*, v  
*Underworld USA*, London:  
B.F.I., 1972.
- 602 BURCH, N. *De "MABUSE" a  
"M": le travail de Fritz Lang*.  
Revue d'Esthétique, n<sup>o</sup> spécial  
cinéma, 1972.
- 603 WILLIAMS, A. *Structures of  
Narrativity in Fritz Lang's  
Metropolis*.  
Film Quarterly, poletje 1974.
- 604 (v.a.) *Fritz Lang — Bertolt  
Brecht. Hangmen Also Die*.  
Filmkritik, jul. 1975.
- 605 EISNER, L.H. *Fritz Lang*.  
London: Secker and Warburg,  
1976.
- 606 (v.a.) *Fritz Lang*.  
Positif, št. 188, dec. 1976.
- 607 DEL MINISTRO, M. *La meta-  
fisica del male nell'opera di  
Fritz Lang*.  
Cinema Nuovo, št. 247, maj—  
jun. 1977.

- 608 **LATTUADA ALBERTO**  
(v.a.) *Alberto Lattuada*.  
Premier Plan, št. 37, 1965.
- 609 **TURRONI, G. Alberto Lattuada**.  
Milano: Moizzi Editore, 1977.  
(v.a.) *Alberto Lattuada*.
- 610 **Positif**, št. 207 (1978), 210  
(1978), 211 (1978).
- LEACOCK RICHARD**
- 611 **BLUE, J. One Man's Truth**.  
Film Comment, št. 2, 1965.
- 612 **MARCORELLES, L. Richard Leacock**, v  
Éléments pour un nouveau  
cinéma. Paris: UNESCO, 1970.
- LEAN DAVID**
- 613 **PRATLEY, G. The Cinema of David Lean**.  
London: The Tantivy Press,  
1974.
- LEFEBVRE JEAN-PIERRE**
- 614 **CHABOT, J. Jean-Pierre Lefebvre**, v  
Second Wave. London: Studio  
Vista, 1970.
- LELOUCH CLAUDE**
- 615 **GUIDEZ, G. Claude Lelouch**.  
Paris: Seghers, 1972.
- LENI PAUL**
- 616 **BUACHE, F. Paul Leni**.  
Anthologie du Cinéma, št. 33,  
1968.
- LEONE SERGIO**
- 617 **FERRINI, F. L'antiwestern e il caso Leone**.  
Bianco e Nero, št. 9/10, 1971.
- 618 **DE FORNARI, O. Sergio Leone**.  
Milano: Moizzi Editore, 1977.
- LEROY MERVYN**
- 619 **DENTON, C., KINGSLEY, C. Mervyn LeRoy**, v  
The Hollywood Professionals,  
Vol. 5, Cranbury, NJ:  
A.S. Barnes, 1977.
- LESTER RICHARD**
- 620 **FRENCH, P. Richard Lester**.  
Movie, jesen 1965.
- 621 (v.a.) *Richard Lester*.  
Positif, št. 175, nov. 1975.
- LEWIS JERRY**
- 622 **RECASENS, G. Jerry Lewis**.  
Paris: Seghers, 1970.
- 623 **GANSERA, R. Jerry Lewis — Films for Fun**.  
Filmkritik, apr. 1974.
- LEWIS JOSEPH H.**
- 624 (v.a.) *Joseph H. Lewis*.  
Positif, št. 171—172, jul.-avg.  
1975.
- L'HERBIER MARCEL**
- 625 **BURCH, N. Marcel L'Herbier**.  
Paris: Seghers, 1973.
- LITTIN MIGUEL**
- 626 (v.a.) *Miguel Littin*.  
Cahiers du Cinéma, št. 251—  
252, 1974.
- LOACH KEN**
- 627 (v.a.) *Ken Loach*.  
British Cinema. The Decade  
60—70. Monogram, št. 3, 1972.
- LOSEY JOSEPH**
- 628 (v.a.) *Joseph Losey*.  
Cahiers du Cinéma, št. 111,  
sept. 1960.
- 629 **LEDIE, C. Joseph Losey**.  
Paris: Seghers, 1964.
- 630 (v.a.) *Joseph Losey*.  
Filmcritica, št. 154, feb. 1965.
- 631 **RISSIANT, P. Joseph Losey**.  
Paris: Ed. Universitaires, 1966.
- 632 **LEAHLY, J. The Cinema of Joseph Losey**.  
London: Tantivy Press, 1967.
- 633 **MILNE, T. Losey on Losey**.  
London: Secker and Warburg,  
1967.
- 634 (v.a.) *Losey*.  
Ombre rosse, št. 4, 1968.
- 635 (v.a.) *Losey*.  
Positif, št. 186, okt. 1976.
- 636 (v.a.) *Losey*.  
München, Carl Hanser Verlag,  
1977.
- 637 **PORRO, M. Joseph Losey**.  
Milano: Moizzi Editore, 1978.
- LUBITSCH ERNST**
- 638 **WOLLENBERG, H.H. Lubitsch**.  
Films in Review, sept. 1948.
- 639 **CASTELLO, G.C. Contributo allo studio della "sophisticated comedy"**.  
Bianco e Nero, št. 9, 1949.
- 640 **VERDONE, M. Ernst Lubitsch**.  
Premier Plan, št. 32, 1964.
- 641 **EISENSCHITZ, B. Ernst Lubitsch**.  
Anthologie du Cinéma, št. 23,  
1967.
- 642 **WEINBERG, H.G. The Lubitsch Touch**.  
New York: Dutton, 1968.
- 643 (v.a.) *Lubitsch*.  
Cahiers du Cinéma, št. 198,  
feb. 1968.
- 644 **SARRIS, A. Lubitsch in the Thirties**.  
Film Comment, št. 4 (1971),  
št. 2 (1972).
- 645 **WOOD, R. Film Acting**.  
Film Comment, mar.—apr.  
1976.
- 646 **FINK, G. Lubitsch**.  
Firenze: La Nuova Italia, 1977.
- LUMIERE LOUIS**
- 647 **BESSY, M., DUCA, L. Louis Lumière, inventeur**.  
Paris: Prisma, 1948.
- 648 **SADOUL, G. Louis Lumière**.  
Paris: Seghers, 1964.
- 649 **PINEL, V. Louis Lumière**.  
Anthologie du Cinéma, št. 78,  
1974.
- 650 **FERRERO, A. Nascita del cinema tra arte e industria. L'atteggiamento dei gruppi intellettuali. L'"alternativa" Lumière-Méliès**, v  
Storia del cinema. Venezia:  
Marsilio Editori, 1978.
- M**
- MAKAVEJEV DUŠAN**
- 651 **NOGUEZ, D. Dusan Makavejev**.  
Cahiers du Cinéma, št. 211,  
apr. 1969.
- 652 **TAYLOR, J.R. Makavejev, v Directors and Directions: Cinema for the '70**. New York:  
Hil and Wang, 1970.
- 653 **WOOD, R. Dusan Makavejev, v Second Wave**. London: Studio  
Vista, 1970.
- 654 **VOGEL, A. Makavejev, Toward the Edge of the Real ... and Over**.  
Film Comment, št. 6, 1973.  
(v.a.) *Dusan Makavejev*.  
Positif, št. 99 (1968), 129  
(1971), 160 (1974), 176 (1975).
- 655 **MALICK TERENCE**  
(v.a.) *Terence Malick*.  
Positif, št. 170, jun. 1975.
- 657 **FOX, T.C. The Last Ray of Light**. (Terence Malick's "Days of Heaven").  
Film Comment, sept.—okt.  
1978.
- MALLE LOUIS**
- 658 **CHAPIER, H. Louis Malle**.  
Paris: Seghers, 1964.
- 659 **BALAGUE, C. Louis Malle**.  
Dirigido por, št. 30, feb. 1976.
- 660 **DE SANTI, G. Malle**.  
Firenze: La Nuova Italia, 1977.
- MALRAUX ANDRE**
- 661 **MARION, D. André Malraux**.  
Paris: Seghers, 1970.
- MAMOULIAN ROUBEN**
- 662 **MILNE, T. Rouben Mamoulian**.  
London: Thames and Hudson,  
1969.
- MANKIEWICZ JOSEPH**
- 663 (v.a.) *Joseph Mankiewicz*.  
Cahiers du Cinéma, št. 178,  
maj 1966.
- 664 (v.a.) *Joseph Mankiewicz*.  
Positif, št. 154, 1973.
- MANN ANTHONY**
- 665 **MISSIAEN, J.C. Anthony Mann**.  
Paris: Ed. Universitaires, 1964.
- 666 (v.a.) *Anthony Mann*.  
Cahiers du Cinéma, št. 190,  
maj 1967.
- 667 **WAGNER, J. Anthony Mann**.  
Anthologie du Cinéma, št. 38,  
1968.
- MASUMURA YASUZO**
- 668 (v.a.) *Masumura Yasuzo*, v  
Yoshida Yoshishige, Masumu-  
ra Yasuzo, Hani Susumu.  
Cahiers du Cinéma, št. 224,  
okt. 1970.
- MATARAZZO RAFFAELLO**
- 669 **APRA, A., CARABBA, C. Neo-realismo d'appendice. Per un dibattito sul cinema popolare: il caso Matarazzo**.  
Firenze: Guaraldi, 1976.
- 670 (v.a.) *Raffaello Matarazzo*.  
Positif, št. 183—184, jul.—avg.  
1976.
- MAZURSKY PAUL**
- 671 **JACOBS, D. Paul Mazursky, v Hollywood Renaissance**.  
Cranbury, NJ: A.S. Barnes,  
1977.
- 672 **MAYSLES ALBERT IN DAVID BLUE, J. Thoughts on Cinéma Verité and a Discussion with the Maysles Brothers**.  
Film Comment, št. 4, 1964.
- 673 **HALEFF, M. The Maysles Brothers and Direct Cinema**.  
Film Comment, št. 2, 1964.
- MCCAREY LEO**
- 674 (v.a.) *McCarey*.  
Cahiers du Cinéma, št. 163,  
feb. 1965.
- 675 **LOURCELLES, J. Leo McCarey**.  
Anthologie du Cinéma, št. 70,  
1972.
- 676 **WOOD, R. Democracy and Spontaneity: Leo McCarey and the Hollywood Tradition**.  
Film Comment, št. 1, 1976.
- MEDVEDKIN ALEKSANDER**
- 677 (v.a.) *Alexandre Medvedkin*.  
Ecran št. 2, 1972.
- 678 (v.a.) *"Happiness" (Medvedkin)*  
Screen, št. 2, poletje 1978.
- MELIES GEORGES**
- 679 **JACOBS, L. George Méliès: Artificially Arranged Scenes, v The Rise of the American Film**. New York:  
New York; Harcourt, Brace and  
Co., 1939.
- 680 **BESSY, M., DUCA, L. Georges Méliès, Mage**.  
Paris: Prisma, 1945.
- 681 **SADOUL, G. Les Apprentis au Cinéma (D'Edison à Méliès)**.  
La Revue du Cinéma, št. 34—  
44, okt. 1946.
- 682 **SADOUL, G. Georges Méliès et la première élaboration du langage cinématographique**.  
Revue Internationale de filmo-  
logie, jul.—avg. 1947.
- 683 **LANGLOIS, H. Notes sur l'histoire du cinéma**.  
Revue du Cinéma, jul. 1948.
- 684 **SADOUL, G. Georges Méliès**.  
Paris: Seghers, 1961.
- 685 (v.a.) *Catalogue de l'Exposition Méliès*.  
Paris: Musée des Arts déco-  
ratifs, Cinémathèque Française,  
maj—sept. 1961.
- 686 **BESSY, M. Georges Méliès**.  
Anthologie du Cinéma, št. 11,  
1966.
- 687 **BRAKHAGE, S. The Brakhage Lectures**. (Méliès, Griffith, Dreyer, Eisenstein).  
Chicago: The Good Lion, 1972.
- 689 **HAMMOND, P. Marvellous Méliès**.  
New York: St. Martin's Press,  
1975.
- 690 (v.a.) *Georges Méliès*.  
Filmcritica, št. 271, jan. 1977.
- 691 **FERRERO, A. Nascita del cinema tra arte e industria. L'atteggiamento dei gruppi intellettuali. L'"alternativa" Lumière — Méliès**, v  
Storia del cinema. Venezia:  
Marsilio Editori, 1978.
- 692 **MELVILLE JEAN-PIERRE**  
(v.a.) *Jean-Pierre Melville*.  
Cahiers du Cinéma, št. 124,  
1961.
- 693 **WAGNER, J. Jean-Pierre Melville**.  
Paris: Seghers, 1964.
- 694 **McARTHUR, C. Jean-Pierre Melville**, v  
Underworld USA. London:  
B.F.I., 1972.
- 695 **NOGUEIRA, R. Le cinéma selon Melville**.  
Paris: Seghers, 1973.
- 696 **VIALLE, G. Jean-Pierre Melville**.  
Anthologie du Cinéma, št. 80,  
1974.
- MESZAROS MARTA**
- 697 **GIRAUD, T., VILLAIN, D. Marta Meszaros**.  
Cahiers du Cinéma, št. 284,  
jan. 1978.
- MILESTONE LEWIS**
- 698 (v.a.) *Lewis Milestone*.  
Positif, št. 9, 1954.
- MINNELL VINCENTE**
- 699 **TOROK, J.P., QUINCEY, J. Vincente Minnelli ou le peintre de la vie rêvée**.  
Positif, št. 51—52—53, 1963.
- 700 **TRUCHAUD, F. Vincente Minnelli**.  
Paris: Ed. Universitaires, 1966.
- 701 **VIDAL, M. Vincente Minnelli**.  
Paris: Seghers, 1973.
- 702 **TURRONI, G. Il melodramma di Vincente Minnelli: la frenesia e l'estasi**.  
Filmcritica, št. 253, apr. 1975.
- 703 **CAMPARI, R. Minnelli**.  
Firenze: La Nuova Italia, 1977.
- MIZOGUCHI KENJI**
- 704 (v.a.) *Mizoguchi*.  
Cahiers du Cinéma, št. 95  
(1959), št. 158 (1964).
- 705 **VE-HO. Mizoguchi**.  
Paris: Ed. Universitaires, 1963.
- 706 **MESNIL, M. Kenji Mizoguchi**.  
Paris: Seghers, 1965.
- 707 **IWAZAKI, A. Kenji Mizoguchi**.  
Anthologie du Cinéma, št. 29,  
1967.
- 708 **CAPPABIANCA, A. Mizoguchi: illusione e transgressione**.  
Filmcritica, št. 217, avg. 1971.
- 709 **WOOD, R. The Ghost Princess and the Seaweed Gatherer (Ugetsu Monogatari and Sansho Dayu)**, v  
Personal Views. London:  
Gordon Fraser, 1976.
- 710 **RAYNS, T. Mizoguchi Kenji**.  
London: B.F.I., 1978.
- 711 (v.a.) *Kenji Mizoguchi*.  
Cahiers du Cinéma, posebna  
številka, 1978.
- 712 (v.a.) *Kenji Mizoguchi*.  
Positif, št. 212, nov. 1978.
- MONICELLI MARIO**
- 713 (v.a.) *Mario Monicelli*.  
Positif, št. 185, sept. 1976.
- MOULLET LUC**
- 714 (v.a.) *Luc Moullet*.  
Cahiers du Cinéma, št. 216,  
okt. 1969.
- 715 **ROSENBAUM, J. A la recherche de Luc Moullet**.  
Film Comment, št. 6, 1977.
- 716 (v.a.) *Luc Moullet*.  
Cahiers du Cinéma, št. 283,  
dec. 1977.
- MULLIGAN ROBERT**
- 717 (v.a.) *Robert Mulligan*.  
Positif, št. 143, jan. 1973.
- 718 **VERNET, M. "La diffraction paradigmatique et syntagmatique" v The Other (R. Mulligan)**.  
Degrés, št. 2, apr. 1973.
- MUNK ANDRZEJ**
- 719 **JACKIEWICZ, A. Andrzej Munk**.  
Warszawa: Wydawnictwa Arty-  
styczne i Filmowe, 1964.
- 720 (v.a.) *Andrzej Munk e il cinema polacco*.  
Filmcritica, št. 153, jan. 1965.
- 721 (v.a.) *Andrzej Munk*.  
Études cinématographiques,  
št. 45, 1965.
- 722 (v.a.) *Munk*.  
Cahiers du Cinéma, št. 163,  
feb. 1965.
- 723 **PLAZEWSKI, J. Andrzej Munk**.  
Anthologie du Cinéma, št. 22,  
1967.





Abel Gance in David W. Griffith



Howard Hawks



Alfred Hitchcock

- MURNAU FRIEDRICH-WILHELM**
- 724 EISNER, L.H. *F. W. Murnau*. Paris: Le Terrain Vogue, 1964.
- 725 DOMARCHI, J. *Murnau*. Antologie du cinéma, št. 7, 1965.
- 726 JAMEUX, C. *Murnau*. Paris: Ed. Universitaires, 1965.
- 727 OLDRIANI, G. *I fantasmi espressionistici del giovane Murnau*. Cinema nuovo, št. 215, 1972.
- 728 SAVIO, F. *Visione privata*. Roma: Bulzoni, 1972.
- 729 (v.a.) *Murnau*. Filmcritica, št. 246, 1974.
- 730 PEREZ, G.G. *F. W. Murnau. An Introduction*. Film Comment, št. 2, 1971.
- 731 (v.a.) *F. W. Murnau*. Film Comment, št. 2, 1971.
- 732 BEYLIE, C. *L'oeuvre de F. W. Murnau*. L'Avant-scène du Cinéma, št. 148, jun. 1974.
- 733 JONES, D.B. *Sunrise: a Murnau Masterpiece*. Berkeley: University of California Press, 1975.
- 734 TONE, G. *Murnau*. Firenze: La Nuova Italia, 1976.
- 735 WOOD, R. *F. W. Murnau: Nosteratu and Sunrise*. Film Comment, št. 3, 1976.
- 736 (v.a.) *Murnau*. L'Avant-scène du Cinéma, št. 190—191, 1977.
- 737 ROHMER, E. *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*. Paris: 10/18, 1977.
- O**
- OLIVIER LAURENCE**
- 738 FINK, G. *Il cinema inglese e Laurence Olivier*, v *Storia del cinema*. Venezia: Marsilio Editori, 1978.
- OLMI ERMANNO**
- 739 SOLOMOS, G.P. *Ermanno Olmi*. Film Culture, št. 24, 1962.
- 740 (v.a.) *Ermanno Olmi*. Positif, št. 185, sept. 1976.
- OPHÜLS MAX**
- 741 ARCHER, E. *Max Ophüls and the romantic tradition*. Yale French Studies, 1956.
- 742 (v.a.) *Max Ophüls*. Cahiers du Cinéma, št. 55 (1956), št. 81 (1958).
- 743 BEYLIE, C. *Max Ophüls*. Paris: Seghers, 1963.
- 744 HENDERSON, B. *The Long Take*. Film Comment, št. 2, poletje 1971.
- 745 (v.a.) *Max Ophüls*. Film Comment, št. 2, 1971.
- 746 (v.a.) *Max Ophüls*. Film Comment, št. 2, 1972.
- 747 WILLIAMS, A. *The Circles of Desire: Narration and Representation in La Ronde*. Film Quarterly, št. 1, 1973.
- 748 WOOD, R. *Letter from an Unknown Woman*, v *Personal Views*. London: Gordo Fraser, 1976.
- 749 (v.a.) *The Family in Reckless Moment*. Framework, št. 4, 1976.
- 750 (v.a.) *Max Ophüls*. Filmkritik, št. 251 (1977), 252 (1977).
- 751 MANCINI, M. *Max Ophüls*. Firenze: La Nuova Italia, 1978.
- 752 (v.a.) *Ophüls*. London: B.F.I., 1978.
- OSHIMA NAGISA**
- 753 CAMERON, I. *Nagisa Oshima*, v *Second Wave*. London: Studio Vista, 1970.
- 754 (v.a.) *Nagisa Oshima*. Cahiers du Cinéma, št. 218, mar. 1970.
- 755 BONITZER, P. *Cinéma/théâtre Idéologie/écriture*. Cahiers du Cinéma, št. 231, avg.—sept. 1971.
- 756 (v.a.) *Nagisa Oshima*. Filmcritica, št. 217, avg. 1971.
- 757 (v.a.) *Nagisa Oshima*. Positif, št. 143, 1972.
- 758 MELLEN, J. *The Structures of Oshima*, v *The Waves at Genji's Door*. New York: Pantheon Books, 1976.
- 759 (v.a.) *Nagisa Oshima*. Cahiers du Cinéma, št. 292, sept. 1978.
- OZU YASUJIRO**
- 760 TESSIER, M. *Yasujiro Ozu*. Antologie du Cinéma, št. 64, 1971.
- 761 SCHRADER, P. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press, 1972.
- 762 RICHIE, D. *Ozu*. Berkeley: University of California Press, 1974.
- 763 (v.a.) *Space and Narrative in the Films of Ozu*. Screen, št. 2, poletje 1976.
- 764 (v.a.) *Yasujiro Ozu*. Cahiers du Cinéma, št. 286, mar. 1978.
- 765 (v.a.) *Yasujiro Ozu*. Positif, št. 203 (1978), 205 (1978).
- P**
- PABST GEORG WILHELM**
- 766 (v.a.) *Georg Wilhelm Pabst*. Premier Plan, št. 39, 1965.
- 767 AMENGUAL, B. *G. W. Pabst*. Paris: Seghers, 1966.
- 768 PIERRE, S. *Le considerable talent de G. W. Pabst*. Cahiers du Cinéma, št. 193, sept. 1967.
- 769 AUBRY, I., PETAT, J. *Georg Wilhelm Pabst*. Antologie du Cinéma, št. 37, 1968.
- 770 BEYLIE, C. *La fete noire (Die Dreigroschenoper)*. L'Avant-scène du Cinéma, št. 177, dec. 1976.
- 771 ATWELL, L. *G. W. Pabst*. Boston: G. K. Hall, 1977.
- PAGNOL MARCEL**
- 772 (v.a.) *Pagnol*. Cahiers du Cinéma, št. 173, dec. 1964.
- 773 DELAHAYE, M. *La Saga Pagnol*. Cahiers du Cinéma, št. 213, jun. 1969.
- 774 LEPREHON, P. *Marcel Pagnol*. Antologie du Cinéma, št. 88, 1975.
- PAKULA ALLAN**
- 775 JAMESON, R. *The Pakula Parallax*. Film Comment, št. 5, 1976.
- PANFILOV GLEB**
- 776 (v.a.) *Gleb Panfilov*. Positif, št. 191, mar. 1977.
- PARADŽANOV SERGEJ**
- 777 (v.a.) *Serghiej Paradžanov*. Venezia: Marsilio Editori, 1977.
- PARRISH ROBERT**
- 778 (v.a.) *Robert Parrish*. Cahiers du Cinéma, št. 142, 1963.
- 779 (v.a.) *Robert Parrish*. Positif, št. 54—55, 1963.
- PASOLINI PIER PAOLO**
- 780 (v.a.) *Pier Paolo Pasolini*. Film Comment, št. 4, 1965.
- 781 STACK, O. *Pasolini on Pasolini*. London: Secker and Warbourg, 1969.
- 782 ARECCO, S. *Pier Paolo Pasolini*. Roma: Partisan, 1972.
- 783 PONZI, M. *Pier Paolo Pasolini*. Torino: Quaderni dell'Aiace, 1972.
- 784 GERVAIS, M. *Pier Paolo Pasolini*. Paris: Seghers, 1973.
- 785 PETRAGLIA, S. *Pasolini*. Firenze: La Nuova Italia, 1974.
- 786 TAYLOR, J.R. *Pasolini*, v *Directors and Directions: Cinema for the '70s*. New York: Hill and Wang, 1975.
- 787 PREDAL, R. *P. P. Pasolini*. Antologie du Cinéma, št. 91, 1976.
- 788 (v.a.) *Lo scandalo Pasolini*. Bianco e Nero, št. 114, 1976.
- 789 FERRERO, A. *Il cinema di P. P. Pasolini*. Venezia: Marsilio Editori, 1977.
- 790 NOGUEZ, D. *Pasolini*, v *Le Cinéma autrement*. Paris: 10/18, 1977.
- PASTRONE GIOVANNI**
- 791 (v.a.) *Pastrone e Griffith — l'ipotesi e la storia*. Bianco e Nero, maj—avg. 1975.
- PECKINPACH SAM**
- 792 KITSSES, J. *Horizons West (Anthony Mann, Bud Boetticher, Sam Peckinpach: Studies of Autorship within the Western)*. London: Thames and Hudson, B.F.I., 1969.
- 793 CAPRARA, V. *Peckinpach*. Firenze: La Nuova Italia, 1975.
- PENN ARTHUR**
- 794 SAMUELS, C. *"The American Scene: Bonnie and Clyde"*. The Hudson Review, XXI., 1968.
- 795 CAWELTI, J.G. *Focus on "Bonnie and Clyde"*. Englewood Cliffs, N.Y., Prentice-Hall, 1972.
- 796 WOOD, R. *Arthur Penn*. Paris: Seghers, 1973.
- 797 CARLINI, F. *Arthur Penn*. Milano: Moizzi Editore, 1977.
- PERAULT PIERRE**
- 798 BOUTHILLIER—LEVESQUE, J. *Pierre Perrault: Cinéaste du passé ou de l'avenir*. Positif, št. 182 (1976), 198 (1977).
- 799 MARCORELLES, L. *Pierre Perrault*, v *Éléments pour un nouveau cinéma*. Paris: UNESCO, 1970.
- PETRI ELIO**
- 800 (v.a.) *Elio Petri*. Positif, št. 126, 1971.
- PIALAT MAURICE**
- 801 (v.a.) *Maurice Pialat*. Positif, št. 159, maj 1974.
- PINTILIE LUCIAN**
- 802 (v.a.) *Lucian Pintilie*. Positif, št. 123, 1971.
- PLATTS—MILLS BARNEY**
- 803 (v.a.) *Barney Platts—Mills*. Positif, št. 185, sept. 1976.
- POLANSKI ROMAN**
- 804 TOROK, J.P. *Prélude à Polanski*. Positif, št. 50—51—52, 1963.
- 805 (v.a.) *Roman Polanski*. Cahiers du Cinéma, št. 208, jan. 1969.
- 806 BUTLER, I. *The Cinema of Roman Polanski*. London: Tantivy Press, 1970.
- 807 KANE, P. *Roman Polanski*. Paris: Ed. du Cerf, 1970.
- 808 BELMANS, J. *Roman Polanski*. Paris: Seghers, 1971.
- 809 RULLI, S. *Polanski*. Firenze: La Nuova Italia, 1975.

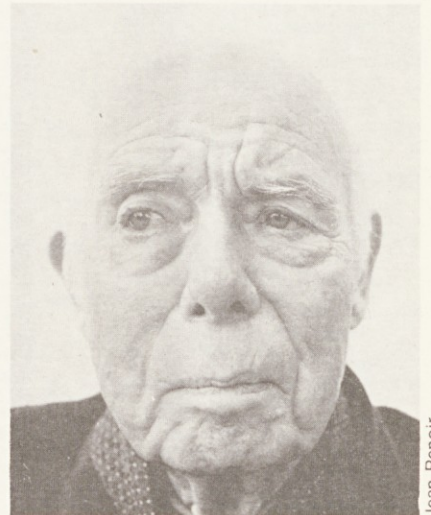
- POLONSKY ABRAHAM**  
810 (v.a.) *Abraham Polonsky*, Cahiers du Cinéma, št. 215, sept. 1969.
- CIMENT, M. Le retour de l'indien (Willie Boy) — Abraham Polonsky.**  
811 Positif, št. 114, mar. 1970.
- POLLACK SIDNEY**  
812 GILLI, J.A. *Sidney Pollack* Nice: U.E.R. Lettres et Sciences Humaines, 1971.
- CATTINI, A. Pollack: gli eroi; la situazione e il giudizio.**  
813 Cinema e Cinema, št. 7—8, apr.—sept. 1976.
- TROTTA, R. Sidney Pollack.**  
814 Milano: Moizzi Editore, 1977.
- LA POLLA, F. Pollack.**  
815 Firenze: La Nuova Italia, 1978.
- POLLET JEAN-DANIEL**  
816 (v.a.) *Jean-Daniel Pollet*, v Cinéma français zéro de conduite: Rivette, Pollet, Garrel.
- PONTECORVO GILO**  
817 MELLEN, J. *Filmguide to "The Battle of Algiers"*. Bloomington: Indiana University Press, 1973.
- PORTER EDWIN S.**  
818 SADOL, G. *English Influence on the Work of Edwin S. Porter*. Hollywood Quarterly, let. III, št. I.
- JACOBS, L. Edwin S. Porter and the Editing Principle, v The Rise of the American Film.**  
819 New York: Harcourt Brace and Co., 1939.
- POWELL MICHAEL**  
820 LACOURBE, R. *Introduction à l'oeuvre de Michael Powell*. Image et Son, št. 251, jun.—jul. 1971.
- DURGNAT, R. Michael Powell, v Movie Reader.**  
821 New York: Praeger, 1972.
- R**
- PREMINGER OTTO**  
822 (v.a.) *Preminger*, Cahiers du Cinéma, št. 29 (1953), 32 (1954), 38 (1954), 54 (1955), 59 (1956), 62 (1956), 73 (1957), 82 (1958), 102 (1959), 109 (1959), 120—21 (1961), 132—33 (1962), 154 (1964).
- Preminger.**  
823 (v.a.) *Preminger*, Présence du Cinéma, št. 11, feb. 1962.
- Preminger.**  
824 (v.a.) *Preminger*, Movie, št. 2, sept. 1962; št. 4 (1962).
- SARRIS, A. Preminger.**  
825 Film Culture, št. 28, poletje 1963.
- APRA, A. Regia e ideologia di Otto Preminger.**  
826 Filmcritica, št. 145, maj 1964.
- LOURCELLES, J. Otto Preminger.**  
827 Paris: Seghers, 1965.
- SARRIS, A. Preminger's Two Periods: Studio and Solo.**  
828 Film Comment, št. 3, 1965.
- PRATLEY, G. Otto Preminger.**  
829 London: Zwemmer, 1971.
- Preminger.**  
830 (v.a.) *Preminger*, Positif, št. 128, jun. 1971.
- Preminger.**  
831 (v.a.) *Preminger*, L'Avant-scène du Cinéma, št. 211—212, 1978.
- PROTAZANOV JAKOV**  
832 ALEJNIKOV, M. *Jakov Protazanov*. Moskva, 1961.
- PUDOVKIN VSEVOLOD**  
833 MARJAMOV, A. *Vsevolod Pudovkin*. Moskva: Goskinoizdat, 1952.
- Pudovkin.**  
834 (v.a.) *Pudovkin*, Cahiers du Cinéma, št. 26, 1953.
- SCHNITZLER, L. in J. Vsevolod Pudovkin.**  
835 Paris: Seghers, 1966.
- AMENGUAL, B. Vsevolod Pudovkin.**  
836 Premier Plan, št. 47, 1968.
- K edinaoj celi (Pudovkin).**  
837 Iskustvo kino, št. 8, 1968.
- KARAGANOV, A. Vsevolod Pudovkin.**  
838 Moskva, 1973.
- DART, P. Pudovkin's Films and Film Theory.**  
839 New York: Arno, 1974.
- COSTA, A. Il cinema di Vsevolod Pudovkin.**  
840 Quaderno informativo. Comune di Padova, 1977.
- RANIERI, T. Pudovkin e Dovcenko, v Storia del cinema.**  
841 Venezia: Marsilio Editori, 1978.
- RAFELSON BOB**  
842 (v.a.) *Bob Rafelson*. Positif, št. 206, maj 1978.
- RAY NICHOLAS**  
843 GODARD, J.L. *Nicholas Ray*. Image et Son, št. 94, jul. 1956.
- Nicholas Ray.**  
844 (v.a.) *Nicholas Ray*, Cahiers du Cinéma, št. 89 (1958), 127 (1962).
- BASTID, J.P. Un étranger ici-bas, Nicholas Ray en Amérique.**  
845 Etudes Cinématographiques, št. 8—9, 1961.
- Nicholas Ray.**  
846 (v.a.) *Nicholas Ray*, Movie, št. 9, maj 1963.
- TRUCHAUD, F. Nicholas Ray.**  
847 Paris: Ed. Universitaires, 1965.
- SIMSOLO, N. Nicholas Ray.**  
848 Image et Son, št. 240, jun.—jul. 1970.
- KRIEDL, J.F. Nicholas Ray.**  
849 Boston: Twayne, 1972.
- McARTHUR, C. Nicholas Ray, v Underworld USA.**  
850 London: B.F.I., 1972.
- BISKIND, P. Rebel Without a Cause: Nicholas Ray in the Fifties.**  
851 Film Quarterly, jesen 1974.
- KROHN, B. Rencontre avec Nicholas Ray.**  
852 Cahiers du Cinéma, št. 288, maj 1978.
- RAY SATYAIT**  
853 BLUE, J. *Satyait Ray*. Film Comment, št. 4, 1968.
- SETON, M. Portrait of a Director: Satyait Ray.**  
854 Bloomington: Indiana University Press, 1971.
- WOOD, R. The Apu Trilogy.**  
855 London: Studio Vista, 1971.
- TAYLOR, J.R. S. Ray, v Directors and Directions: Cinema for the '70.**  
856 New York: Hill and Wang, 1975.
- HUGHES, J. Satyait Ray.**  
857 Film Comment, št. 5, 1976.
- REED CAROL**  
858 SARRIS, A. *Carol Reed in the Context of his Time*. Film Culture, št. 10 (1956), 11 (1956).
- REISZ KAREL**  
859 (v.a.) *Karel Reisz*. Positif, št. 212, nov. 1978.
- RENOIR JEAN**  
860 (v.a.) *Renoir*, Sight and Sound, poletje 1954, poletje 1960, pomlad 1962, zima 1974—75.
- Renoir.**  
861 (v.a.) *Renoir*, Cahiers du Cinéma, št. 90 (1958), 102 (1959), 186 (1967), 189 (1967), 196 (1967).
- CALLENBACH, E., SCHULDFREI, R. The Presence of Jean Renoir.**  
862 Film Quarterly, št. 2, 1960.
- CAULIEX, A.J. Jean Renoir.**  
863 Paris: Ed. Universitaires, 1962.
- Renoir.**  
864 (v.a.) *Renoir*, Premier Plan, št. 22—23—24, 1962.
- LEPROHON, P. Jean Renoir.**  
865 Paris: Seghers, 1967.
- CANZIANI, A. Renoir, v Cinema francese 1945—67.**  
866 Milano: Marzorati, 1968.
- PULLE, F. Renoir 1938 ou Jean Renoir pour rien.**  
867 Paris: Ed. du Cerf, 1969.
- "La Vie est à Nous".**  
868 Cahiers du Cinéma, št. 218, 1969.
- BAZIN, A. Jean Renoir.**  
869 Paris: Ed. Champ Libre, 1971.
- BRAUDY, L. Jean Renoir.**  
870 New York: Doubleday, 1972.
- MAST, G. Filmguide to "The Rules of the game".**  
871 Bloomington: University of Indiana Press, 1973.
- HARCOURT, P. Renoir, v Six European Directors: Essays in the Meaning of Film Style.**  
872 Hamondsworth: Penguin, 1974.
- DURGNAT, R. Jean Renoir.**  
873 London: Studio Vista, 1975.
- VENEGONI, C.F. Renoir.**  
874 Firenze: La Nuova Italia, 1975.
- RESNAIS ALAIN**  
875 PINGAUD, B. *Alain Resnais*. Premier Plan, 1961.
- BOUNOURE, G. Alain Resnais.**  
876 Paris: Seghers, 1962/1974.
- HOLLAND, N.N. "Film, Metafilm, and Unfilm".**  
877 The Hudson Review, XV., 1962.
- OXENHANDLER, N. "Marienbad Revisted".**  
878 Film Quarterly, 1964.
- MIZRACHI, S. Thèmes surréalistes dans l'oeuvre de Alain Resnais, v Surréalisme et cinéma. Etudes cinématographiques, št. 38—42, 1965.**  
879
- PINGAUD, B., SAMSON, P. Alain Resnais ou la creation au cinéma.**  
880 Cahiers de l'Arc, št. 31, 1967.
- ARMES, R. The Cinema of Alain Resnais.**  
881 London, 1968.
- PREDAL, R. Alain Resnais. Etudes cinématographiques, št. 64—68, 1968.**  
882
- WARD, J. Alain Resnais or the Theme of Time.**  
883 London: Secker and Warburg, 1968.
- ROPARS-WUILLEUMIER, M.C. L'écran de la mémoire.**  
884 Paris: Ed. du Seuil, 1970.
- GOLDMANN, A. Cinéma et société moderne.**  
885 Paris: Ed. Anthropos, 1971.
- SKOLLER, D. Aspects of Cinematic Consciousness.**  
886 Film Comment, št. 3, 1972.
- HARCOURT, P. Alain Resnais, "Memory" is kept alive with dreams.**  
887 Film Comment, št. 6, 1973.
- HARCOURT, P. Alain Resnais, Toward the certainty of oubt.**  
888 Film Comment, št. 1, 1974.
- BAILBLE, C., MARIE, M., ROPARS, M.C. "Muriel", histoire d'une recherche.**  
889 Paris: Galilée, 1974.
- BERTETTO, P. Resnais.**  
890 Firenze: La Nuova Italia, 1976.
- KINDER, M. The Art of Dreaming in "Three Women" and "Providence": Structures of the Self.**  
891 Film Quarterly, jesen 1977.
- REYNAUD EMILE**  
892 TALON, G. *Emile Reynaud*. Anthologie du Cinéma, št. 69, 1972.
- RICHARDSON TONY**  
893 MOLLER, D. *Britain's Busiest Angry Young Man*. Film Comment, št. 1, 1964.
- RIEFENSTAHL LENI**  
894 (v.a.) *Leni Riefenstahl*. Filmkritik, avg. 1972.
- INFIELD, G.B. Leni Riefenstahl. The Fallen Film Goddess.**  
895 New York: Thomas Y. Crowell Co., 1976.
- RISI DINO**  
896 (v.a.) *Risi*, Positif, št. 142 (1972), 163 (1974), 169 (1975), 207 (1978).
- PISTAGNESI, P. Risi, Comencini e altri: La dialettica delle maschere.**  
897 Cinema e Cinema, št. 7—8, apr.—sept. 1976.
- VIGANO, A. Dino Risi.**  
898 Milano: Moizzi Editore, 1977.
- ROBBE—GRILLET ALAIN**  
899 MIESCH, J. *Robbe—Grillet*. Paris: Ed. Universitaires, 1965.
- Film et roman: problèmes du récit.**  
900 Cahiers du Cinéma, special Noël, 1966.
- GOLDMANN, A. Cinéma et société moderne.**  
901 Paris: Ed. Anthropos, 1971.
- GARDIES, A. Alain Robbe—Grillet.**  
902 Paris: Seghers, 1972.
- WESTERBECK, C.L., jr. Infrastructures: The Films of Alain—Robbe Grillet.**  
903 Artforum, št. 7, 1976.
- Robbe—Grillet: Analyse, Theorie, I. (Roman/Cinéma).**  
904 Paris: 10/18, 1976.
- NEPOTI, R. Robbe—Grillet.**  
905 Firenze: La Nuova Italia, 1978.
- ROCHA GLAUBER**  
906 NEVES, D. *Cinema novo no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1966.
- ROPARS-WUILLEUMIER, M.C. Cinéma et politique: Le nouveau cinéma brésilien.**  
907 Esprit, št. 2, feb. 1968.
- CIMENT, M. Glauber Rocha, v Second Wave.**  
908 London: Studio Vista, 1970.
- Cabezas Cortadas di Glauber Rocha.**  
909 (v.a.) *Cabezas Cortadas di Glauber Rocha*. Pesaro: Quaderno informativo I., Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1970.
- MICCICHE, L. La rivolta epica di Glauber Rocha, v Il nuovo cinema degli anni '60.**  
910 Torino: ERI, 1972.
- ESTEVE, M. Glauber Rocha, v Le "Cinema novo" brésilien. Etudes Cinématographiques, št. 97—99, 1973.**  
911
- GARDIES, R. Glauber Rocha.**  
912 Paris: Seghers, 1974.
- BELLUMORI, G. Rocha.**  
913 Firenze: La Nuova Italia, 1975.
- ROEG NICHOLAS**  
914 KOLKER, R.P. *The Open Texts of Nicholas Roeg*. Sight and Sound, pomlad 1977.
- ROHMER ERIC**  
915 (v.a.) *Eric Rohmer*, Cahiers du Cinéma, št. 219, apr. 1970.
- Eric Rohmer.**  
916 (v.a.) *Eric Rohmer*, Filmcritica, št. 218, sept.—okt. 1971.
- HARCOURT, P. Middle Chabrol.**  
917 Film Comment, št. 6, 1976.
- KOLLER, R. Gespräche mit Eric Rohmer und Nestor Almendros.**  
918 Filmkritik, jan. 1976.
- MONACO, J. Rohmer, v The New Wave.**  
919 London: Oxford University Press, 1976.
- VIDAL, M. Les Contes Moraux d'Eric Rohmer.**  
920 Paris: Pierre Lherminier, 1977.
- ROMM MIHAIL**  
921 ZEL'DOVIC, G. *Mihail Romm*. Moskva, 1959.
- POGOZEVA, L. Mihail Romm.**  
922 Moskva, 1967.
- Mikhail Romm.**  
923 (v.a.) *Mikhail Romm*, Cahiers du Cinéma, št. 219, apr. 1970.
- PREDAL, R. Mikhail Romm.**  
924 Anthologie du Cinéma, št. 81, 1975.
- ROSI FRANCESCO**  
925 FOFI, G. *Le Sud dans le cinéma italien*. Image et Son, št. 195, 1966.
- FERRERO, N. Francesco Rosi.**  
926 Torino: Quaderno dell'Alce, 1972.
- MICCICHE, L. L'impegno di F. Rosi, v Il Cinema italiano degli anni '60.**  
927 Venezia: Marsilio, 1975.
- CIMENT, M. Le dossier Rosi.**  
928 Paris: Stock, 1976.
- ZAMBETTI, S. Rosi.**  
929 Firenze: La Nuova Italia, 1976.
- ROSSELLINI ROBERTO**  
930 MIDA, M. *Roberto Rossellini*. Parma: Ugo Guanda ed., 1961.
- VERDONÉ, M. Roberto Rossellini.**  
931 Paris: Seghers, 1963.



Fritz Lang



Kenji Mizoguchi



Jean Renoir

- 932 SARRIS, A. *Rossellini. Rediscovered.* Film Culture, št. 33, 1964.
- 933 KELMAN, K. *Rossellini's Tragedy of Manners.* Film Culture, št. 46, 1967.
- 934 GUARNER, H.L. *Rossellini.* London: Studio Vista, 1970.
- 935 BALDELLI, P. *Roberto Rossellini.* Roma: Samonà e Savelli, 1972.
- 936 NORMAN, L. *Rossellini's Case Histories for Moral Education. Film Quarterly, poletje 1974.*
- 937 RONDOLINO, G. *Rossellini.* Firenze: La Nuova Italia, 1974.
- 938 GALLAGHER, T. *Roberto Rossellini and historical neo-realism.* Artforum, št. 10, 1975.
- 939 TINAZZI, G. *Il primo neo-realismo e Rossellini, v Storia del cinema.* Venezia: Marsilio Editori, 1978.
- 940 (v.a.) *Roberto Rossellini.* Filmkritik, okt. 1978.
- 941 RITCHIE MICHAEL MONACO, J. *Realist Irony: The Films of Michael Ritchie.* Sight and Sound, poletje 1975.
- 942 JACOBS, D. *Michael Ritchie, Semi-Tough Satirist.* Film Comment, št. 6, 1976.
- 943 RIVETTE JACQUES (v.a.) *Jacques Rivette, v Cinéma français zéro de conduite:* Rivette, Pollet, Garrel. Cahiers du Cinéma, št. 204, sept. 1968.
- 944 (v.a.) *Jacques Rivette.* Filmcritica, št. 247, avg.—sept. 1974.
- 945 MONACO, J. *Rivette, v The New Wave.* London: Oxford University Press, 1976.
- 946 (v.a.) *Rivette.* London: B.F.I., 1977.
- 947 ROSSEN ROBERT (v.a.) *Robert Rossen.* Cahiers du Cinéma, št. 177, apr. 1966.
- 948 CASTY, A. *Robert Rossen.* Anthologie du Cinéma, št. 28, 1967.
- 949 CASTY, A. *The Films of Robert Rossen.* New York: MOMA, 1969.
- 950 ROUCH JEAN BLUE, J. *The Films of Jean Rouch.* Film Comment, št. 2—3, 1967.
- 951 MARCORELLES, L. *Jean Rouch, v Eléments pour un nouveau cinéma.* Paris: UNESCO, 1970.
- 952 FIESCHI, J.A. *Dérives de la fiction: notes sur le cinéma de Jean Rouch.* Revue d'Esthétique, n° spécial cinéma, 1973.
- 953 (v.a.) *Jean Rouch.* Filmkritik, jan. 1978.
- 954 ROZIER JACQUES (v.a.) *Jacques Rozier.* Filmcritica, št. 150, okt. 1964.
- 955 RUIZ RAOUL (v.a.) *Raoul Ruiz.* Cahiers du Cinéma, št. 251—252 (1974), 287 (1978).
- 956 RUSSEL KEN MELE, R. *Russel.* Firenze: La Nuova Italia, 1975.
- S**
- 957 SANJINES JORGE (v.a.) *Jorge Sanjines.* Cahiers du Cinéma, št. 253, 1974.
- 958 (v.a.) *Jorge Sanjines.* Image et Son, št. 295, apr. 1975.
- 959 SAURA CARLOS (v.a.) *Carlos Saura.* Positif, št. 159 (1974), 162 (1974).
- 960 BRASO, E. *Carlos Saura.* Madrid: Tallor Ed., 1974.
- 961 SCHATZBERG JERRY CIMENT, M. *Connaissance par les gouffres (Jerry Schatzberg).* Positif, št. 132, nov. 1972.
- 962 CIMENT, M. *L'innocence et se marges.* L'Avant-scène du Cinéma, št. 140, okt. 1973.
- 963 SCHLESINGER JOHN PHILLIPS, G. *John Schlesinger: Social Realist.* Film Comment, št. 4, 1969.
- 964 SCHMID DANIEL BAUCHE, F. *Portrait de Daniel Schmid en magicien.* Lousanne: L'âge d'homme, 1975.
- 965 SCHORM EVALD (v.a.) *Evald Schorm.* Positif, št. 92, 1968.
- 966 SCHRADER PAUL TOUBIANA, S. *Trajectoire de Paul Schrader.* Cahiers du Cinéma, št. 294, nov. 1978.
- 967 SCHROETER WERNER (v.a.) *Werner Schroeter, v (G. Theuring, R. von Praunheim, Dore O., W. Nekes, W. Schroeter).* Filmkritik, št. 177, sept. 1971.
- 968 SCOLA ETTORE (v.a.) *Ettore Scola.* Ecran, št. 52, 1977.
- 969 SCORSESE MARTIN (v.a.) *Martin Scorsese.* Positif, št. 170, jun. 1975.
- 970 JACOBS, D. *Martin Scorsese, v Hollywood Renaissance.* Cranbury, N.J.: A.S. Barnes, 1977.
- 971 SEMBENE OUSMANE SOUMANOU VIEYRA, P. *Sembene Ousmane, cinéaste.* Paris: Ed. Présence Africaine, 1972.
- 972 (v.a.) *Ousman Sembene.* Ecran, št. 43, 1976.
- 973 SENNET MACK TURCONI, D. *Mack Sennett.* Paris: Seghers, 1966.
- 974 SIEGEL DON LOVELL, A. *Don Siegel.* London: B.F.I., 1968/1977.
- 975 McARTHUR, C. *Don Siegel, v Underworld USA.* London: B.F.I., 1972.
- 976 KAMINSKY, S. *Don Siegel: Director.* New York: Curtis Books, 1974.
- 977 SIODMAK ROBERT McARTHUR, C. *Robert Siodmak, v Underworld USA.* London: B.F.I., 1972.
- 978 SIRK DOUGLAS (v.a.) *Sirk.* Cahiers du Cinéma, št. 189, apr. 1967.
- 979 FASSBINDER, R.W. *Imitation of Life, Über sechs Filme von Douglas Sirk.* Fernsehen + Film, št. 2, feb. 1971.
- 980 HALLIDAY, J. *Sirk on Sirk.* London: Thames and Hudson, 1971.
- 981 (v.a.) *Sirk.* Screen, št. 2, poletje 1971.
- 982 BOURGET, J.L. *Situation de Sirk.* Positif, št. 137, maj 1972.
- 983 (v.a.) *Sirk.* Positif, št. 137, apr. 1972, št. 142, sept. 1972.
- 984 (v.a.) *Douglas Sirk.* Edinburgh: Edinburgh Film Festival, 1972.
- 985 (v.a.) *Douglas Sirk.* Filmkritik, nov. 1973.
- 986 (v.a.) *Douglas Sirk: The Complete American Period.* Connecticut: The University of Connecticut Film Society, 1974.
- 987 (v.a.) *Douglas Sirk.* Bright Lights (Los Angeles), št. 2, 1977.
- 988 MULVEY, L. *Notes on Sirk and Melodrama.* Movie, št. 25, zima 1977/78.
- 989 (v.a.) *Douglas Sirk.* Cinema (Zürich), št. 3, 1978.
- 990 (v.a.) *Douglas Sirk.* Cahiers du Cinéma, št. 293, okt. 1978.
- 991 SJOBERG ALF YUONG, V. *"The History of Miss Julie".* The Hudson Review, VIII., 1955.
- 992 SJOSTROM VICTOR FORD, C., JEANNE, R. *Victor Sjöström.* Paris: Ed. Universitaires, 1963.
- 993 IDESTAM—ALMQUIST, B. *Victor Sjöström.* Anthologie du Cinéma, št. 10, 1965.
- 994 PENCIL, H. *Sjöström and Stillier in Hollywood: Two Swedish Directors in Silent American Films 1923—30.* New York: Vintage, 1969.
- 995 SKOLIMOWSKI JERZY WALKER, M. *Jerzy Skolimowski, v Second Wave.* London: Studio Vista, 1970.
- 996 SOTO HELVIO (v.a.) *Helvio Soto.* Cahiers du Cinéma, št. 249, 1974.
- 997 SOUTTER MICHEL BOUJUT, M. *L'escapade ou le cinéma selon Soutter.* Lousanne: L'âge d'homme, 1975.
- 998 STAUDTE WOLFGANG ARISTARCO, G. *Gli assassini sono fra noi (Wolfgang Staudte, Helmut Käutner), v Il dissolvimento della ragione.* Milano: Feltrinelli, 1965.
- 999 STEINHOFF HANS CADARS, P., COURTADE, F. *Hans Steinhoff.* Anthologie du Cinéma, št. 87, 1975.
- 1000 STERNBERG JOSEF VON HARRINGTON, C. *The Dangerous Compromise.* The Hollywood Quarterly, št. 4, 1949.
- 1001 KYROU, A. *Sternberg et Marlène, v Le Surréalisme au cinéma.* Paris: Ed. Arcanes, 1953 (Le Terrain Vague, 1963).
- 1002 THEVENET, H.A. *Josef von Sternberg.* Tiempo de Cine (Buenos Aires), okt.—nov. 1963.
- 1003 SMITH, J. *A Belated Appreciation of von Sternberg.* Film Culture, št. 31, zima 1963—64.
- 1004 (v.a.) *Sternberg.* Cahiers du Cinéma, št. 168, 1965.
- 1005 (v.a.) *Sternberg.* Positif, št. 75, maj 1966.
- 1006 WEINBERGH, H. *Josef von Sternberg.* Paris: Seghers, 1966.
- 1007 SARRIS, A. *The Films of Josef von Sternberg.* New York: Doubleday, 1966.
- 1008 (v.a.) *Morocco de Joseph Von Sternberg.* Cahiers du Cinéma, št. 225, 1970.

- 1009 OMS, M. *Josef von Sternberg*. Anthologie du Cinéma, št. 60, 1970.
- 1010 DURGNAT, R. *Six Films of Josef von Sternberg*, v *Movie Reader*. New York: Praeger, 1972.
- 1011 BAXTER, J. *The Cinema of Josef von Sternberg*. London: Tantivy Press, 1972.
- 1012 BUTTAFAVA, G. *Sternberg*. Firenze: La Nuova Italia, 1976.
- STEVENS GEORGE**
- 1013 RICHIE, D. *George Stevens. An American Romantic*. New York: MOMA, 1970.
- STILLER MAURITZ**
- 1014 IDESTAM—ALMQUIST, B. *Mauritz Stiller*. Anthologie du Cinéma, št. 25, 1967.
- 1015 PENCIL, H. *Sjöstrom and Stiller in Hollywood: Two Swedish Directors in Silent American Film 1923—30*. New York: Vintage, 1969.
- STRAUB JEAN-MARIE**
- 1016 (v.a.) *Jean-Marie Straub*. Filmkritik, okt. 1968.
- 1017 ENGEL, A. *Jean-Marie Straub*, v *Second Wave*. London: Studio Vista, 1970.
- 1018 (v.a.) *Jean-Marie Straub*. Cahiers du Cinéma, št. 223 (1970), 224 (1970), 258—259 (1975), 260—261 (1975).
- 1019 (v.a.) *Jean-Marie Straub*. Filmkritik, jan. 1971.
- 1020 ROUD, R. *Jean-Marie Straub*. London: Secker and Warburg, 1972.
- 1021 (v.a.) *Jean-Marie Straub*. Filmcritica, št. 242—243, feb.—mar. 1974.
- 1022 (v.a.) *Antonioni/J.M. Straub*. Filmcritica, št. 252, mar. 1975.
- 1023 (v.a.) *Moses and Aron*. Filmkritik, maj—jun. 1975.
- 1024 (v.a.) *Jean-Marie Straub*, v Herzog, Kluge, Straub. München: Reihe Hanser, 1976.
- 1025 (v.a.) *J.M. Straub/D. Huillet*. Filmcritica, št. 269—270, nov.—dec. 1976.
- 1026 (v.a.) *Fortini/Cani*. Filmkritik, jan. 1977.
- 1027 RICKLEY, C. *Seeing Ideas: Straub and Huillet's "Moses and Aron"*. Artforum, št. 2, 1977.
- 1028 NARBONI, J. *Là (J.M. Straub)*. Cahiers du Cinéma, št. 275, apr. 1977.
- 1029 PEREZ, G. *Modernist Cinema: The History Lessons of Straub and Huillet*. Artforum, okt. 1978.
- STROHEIM ERICH VON**
- 1030 (v.a.) *Erich von Stroheim*. Film Culture, št. 3, apr. 1958.
- 1031 (v.a.) *Erich von Stroheim*. Film Culture, št. 18, 1958.
- 1032 ARNHEIM, R. *Portrait of an Artist*. Film Culture, št. 28, 1958.
- 1033 (v.a.) *Von Stroheim*. Roma: Edizioni di Bianco e Nero, 1959.
- 1034 (v.a.) *Erich von Stroheim*. Premier Plan, št. 29, 1962/63.
- 1035 (v.a.) *Erich von Stroheim*. Etudes cinématographiques, št. 48—50, 1966.
- 1036 CIMENT, M. *Erich von Stroheim*. Anthologie du Cinéma, št. 27, 1967.
- 1037 FINLER, J. *Stroheim*. London: Studio Vista, 1969.
- 1038 CIMENT, M. *Stroheim e l'enigme "walking down Broadway"*. Positif, št. 131, okt. 1971.
- 1039 CURTIS, T.Q. *Von Stroheim*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1971.
- 1040 BUACHE, F. *Erich von Stroheim*. Paris: Seghers, 1972.
- 1041 WEINBERG, H. *The Complete Wedding March*. Boston: Little, Brown and Company, 1974.
- 1042 (v.a.) *Erich von Stroheim*. Filmkritik, feb. 1976.
- 1043 FERRERO, A. *Stroheim contro Hollywood*, v *Storia del cinema*. Venezia: Marsilio Editori, 1978.
- STURGES PRESTON**
- 1044 FARBER, M. *Preston Sturges: Success in the Movies*. City Lights, 1954. (mdg. v *Awake in the Dark*. New York: Vintage Books, 1977).
- 1045 FARBER, M., POSTER, W.S. *Preston Sturges: Success in Movies*. Film Culture, št. 26, 1962.
- 1046 JONSSON, E. *Preston Sturges and the Theory of Decline*. Film Culture, št. 26, 1962.
- 1047 SARRIS, A. *Preston Sturges in the Thirties*. Film Comment, št. 4, 1970.
- 1048 URSINI, J. *The Fabulous Life and Times of Preston Sturges: An American Dreamer*. New York: Curtis, 1973.
- SZABO ISTVAN**
- 1049 DE MARCHI, B. *Szabo*. Firenze: La Nuova Italia, 1977.
- SYBERBERG HANS-JURGEN** (v.a.) *Hans-Jürgen Syberberg*. Cahiers du Cinéma, št. 292, sept. 1978.
- Š**
- ŠTIGLIC FRANCE**
- 1051 CERENENKO, M. *France Štiglic*, v *Kino Jugoslavii*. Moskva: Iskusstvo, 1978.
- ŠUKŠIN VASILIJ**
- 1052 SOLOV'EV, V. *Fenomen Vasilija Šukšina*. Iskusstvo kino, št. 10 (1975), št. 12 (1975).
- 1053 ANINSKI, L. *Vasilij Šukšin*. Moskva: Sojuz Kinematografistov, 1976.
- 1054 DE MARCHI, B. *Introduzione allo studio di Vasilij Šukšin*. Bianco e Nero, št. 78, 1976.
- 1055 ROMANOV, A. *On iskal ne shodstva, a pravdy*. Iskusstvo kino, št. 1976.
- 1056 RUDNICKIJ, K. *Proza i ekran*. Iskusstvo kino, št. 3, 1977.
- T**
- TANNER ALAIN**
- 1057 BOUJUT, M. *Le milieu du monde ou le cinéma selon Tanner*. Lousanne: L'age d'homme, 1975.
- TARKOVSKI ANDREJ**
- 1058 MONTAGU, I. *Man and Experience: Tarkovsky's World*. Sight and Sound, pomlad 1973.
- 1059 DELMAS, J., TOURNES, A. *Tarkovski*. Jeune cinéma, št. 42 (1969), št. 78 (1974).
- 1060 FREZZATO, A. *Tarkovsky*. Firenze: La Nuova Italia, 1977.
- TASHLIN FRANK**
- 1061 (v.a.) *Frank Tashlin*. Positif, št. 29, 1958.
- 1062 CAMERON, I. *Frank Tashlin and the New World*. Movie, št. 7, 1963.
- 1063 (v.a.) *Frank Tashlin*. Edinburgh: Edinburgh Film Festival, 1973.
- TATI JACQUES**
- 1064 AGEL, G. *Hulot parmi nous (Tati)*. Paris: Ed. du Cerf, 1955.
- 1065 CAULIEZ, A.J. *Jacques Tati*. Paris: Seghers, 1962.
- 1066 (v.a.) *Jacques Tati*. Cahiers du Cinéma, št. 199, mar. 1968.
- 1067 ARMES, R. *The Comic Art of Jacques Tati*. Screen, št. 1, jan.—feb. 1970.
- 1068 BAUDRY, P. *Sur réalisme*. Cahiers du Cinéma, št. 231, avg.—sept. 1971.
- TAVERNIER BERTRAND**
- 1069 MAGRETTA, W.R. in J. *Bertrand Tavernier: The Constraints of Convention*. Film Quarterly, poletje 1978.
- 1070 (v.a.) *Bertrand Tavernier*. Ecran, št. 61 (1978), 62 (1978).
- TAVIANI PAOLO IN VITTORIO**
- 1071 (v.a.) *Cinema e utopia. I fratelli Taviani, ovvero il signifi-*
- cato dell'esagerazione*. Parma: La Cooperativa Nuovi Quaderni di Parma, 1974.
- 1072 (v.a.) *Taviani e le strade del cinema politico*. Cinema e Cinema, št. 1, okt.—dec. 1974.
- 1073 ARISTARCO, G. *Sotto il segno dello scorpione. Il cinema di Fratelli Taviani*. Messina, Firenze: Casa Editrice G. D'Anna, 1977.
- 1074 DE POLI, M. *Paolo e Vittorio Taviani*. Milano: Moizzi Editore, 1977.
- TORRE—NILSSON LEOPOLDO**
- 1075 OMS, M. *Leopoldo—Torre—Nilsson*. Premier Plan, št. 26, 1962/63.
- TOURNEUR JACQUES**
- 1076 (v.a.) *Tourneur*. Cahiers du Cinéma, št. 154 (1964), 181 (1966), 195 (1967).
- 1077 (v.a.) *Tourneur*. Positif, št. 132 (1971), 149 (1973).
- 1078 WOOD, R. *The Shadow Worlds of Jacques Tourneur*. Film Comment, št. 2, 1972.
- 1079 (v.a.) *Jacques Tourneur*. Edinburgh: Edinburgh Film Festival, 1975.
- TOURNEUR MAURICE**
- 1080 MITRY, J. *Maurice Tourneur*. Anthologie du Cinéma, št. 26, 1968.
- 1081 KOSZARSKI, R. *Maurice Tourneur, the first of the visual stylists*. Film Comment, št. 2, 1973.
- TRNKA JIRI**
- 1082 BOILLAT, J.M. *Jiří Trnka*. Anthologie du Cinéma, št. 79, 1974.
- TRUFFAUT FRANCOIS**
- 1083 SHATNOFF, J. *Francois Truffaut: The Anarchist Imagination*. Film Quarterly, pomlad 1963.
- 1084 KLEIN, M. *"The Literary Sophistication of Francois Truffaut"*. Film Comment, poletje 1965.
- 1085 COMOLLI, J.L. *Au cover des paradoxes*. Cahiers du Cinéma, št. 190, 1967.
- 1086 BRAUDY, L. *Hitchcock, Truffaut and the Irresponsible Audience*. Film Quarterly, št. 4, 1968.
- 1087 ELSAESSER, T. *Truffaut*. The Brighton Film Review, št. 21, 1970.
- 1088 PETRIE, G. *The Cinema of Francois Truffaut*. London: Zwemmer, 1970.
- 1089 BRAUDY, L. *Focus on "Shoot the Piano Player"*. Englewood Cliffs, N.Y., prentice-Hall, 1972.
- 1090 CRISP, C.G. *Francois Truffaut*. New York: Praeger Publishers, 1972.
- 1091 FANNE, D. *L'univers de Francois Truffaut*. Paris: Ed. du Cerf, 1972.
- 1092 MICCICHE, L. *L'infanzia rubata*, v *Il nuovo cinema degli anni 60*. Torino: ERI, 1972.
- 1093 ALLEN, D. *Francois Truffaut*. London: Secker and Warburg, 1974.
- 1094 FISCHER, H., GREGOR, U., LADIGES, P.M., PRINZLER, H.H. *Francois Truffaut*. München: Carl Hanser Verlag, 1974.
- 1095 BARBERA, A. *Truffaut*. Firenze: La Nuova Italia, 1976.
- 1096 MONACO, J. *Truffaut*, v *The New Wave*. London: Oxford University Press, 1976.
- 1097 COLLET, J. *Francois Truffaut*. Paris: Seghers, 1977.
- 1098 MARCHELLI, M. *Francois Truffaut*. Milano: Moizzi Editore, 1977.
- U**
- ULMER EDGAR GEORGE**
- 1099 (v.a.) *Edgar George Ulmer*. Cahiers du Cinéma, št. 122, 1961.
- 1100 BELTON, J. *Ulmer*; v *The Hollywood Professionals 1: Hawks, Borzage, Ulmer*. London: Tantivy Press, 1974.
- 1101 BOGDANOVICH, P. *Edgar Ulmer*. Film Culture, št. 58—59—60, 1974.
- V**
- VADIM ROGER**
- 1102 FRYDLAND, M. *Roger Vadim*. Paris: Seghers, 1963.
- VAN DER KEUKEN JOHAN**
- 1103 DANEY, S., FARGIER, J.P. *Johan Van Der Keuken*. Cahiers du Cinéma, št. 289 (1978), 299 (1978).
- VASILEV SERGEJ IN GEORGIJ**
- 1104 PISAREVSKIJ, D. *Kak rabotali br. Vasil'evy*. Iskusstvo kino, št. 11, 1970.
- 1105 (v.a.) *Čapaev*. Iskusstvo kino, št. 7, 1975.
- 1106 SCHMULEVITCH, E. *Les Frères Vassiliev*. Anthologie du Cinéma, št. 92, 1977.
- VECCHIALI PAUL**
- 1107 TOUBIANA, S., LE PERON, S. *Paul Vecchiali*. Cahiers du Cinéma, št. 282, nov. 1977.
- 1108 GIRAUD, T. *Paul Vecchiali et les autres*. Cahiers du Cinéma, št. 294, nov. 1978.
- VERGANO ALDO**
- 1109 GILI, J.A. *Aldo Vergano*. Anthologie du Cinéma, št. 55, 1970.
- VERTOV DZIGA**
- 1110 ABRAM, N. *Dziga Vertov*. Moskva, 1962.
- 1111 (v.a.) *Vertov*. Cahiers du Cinéma, št. 144 (1963), 146 (1963), 220—221 (1970), 228 (1971), 229 (1971), 238—239 (1972), 240 (1972).
- 1112 (v.a.) *Dziga Vertov*. Premier Plan, št. 35, 1965.
- 1113 SCHITZER, L.J. *Dziga Vertov*. Anthologie du Cinéma, št. 4, 1968.
- 1114 LISTOV, V. *Dve "Kinonedeli" (Dziga Vertov)*. Iskusstvo kino, št. 5, 1958.
- 1115 SADOUL, G. *Dziga Vertov*. Paris: Seghers, 1971.
- 1116 ENZENSBERGER, M. *Dziga Vertov*. Screen, št. 4, zima 1972.
- 1117 MICHELSON, A. *"The man with the movie camera": from the magician to epistemologist*. Artforum, št. 7, 1972.
- 1118 (v.a.) *Vertov*. Cinétique, št. 15—16, 1972.
- 1119 MONTANI, P. *Vertov*. Firenze: La Nuova Italia, 1975.
- 1120 FISCHER, L. *From Kino-eye to Radio-Eye*. Film Quarterly, zima 1977—78.
- 1121 GRIGNAFFINI, G. *Il "cineocchio" di Dziga Vertov*, v *Storia del cinema*. Venezia: Marsilio Editori, 1978.
- VIDOR KING**
- 1122 ARISTARCO, G. *King Vidor, fine di una leggenda*, v *Il dissolvimento della ragione*. Milano: Feltrinelli, 1965.
- 1123 DURGNAT, R. *King Vidor*. Film Comment, št. 4 (1973), 5 (1973).
- 1124 (v.a.) *King Vidor*. Positif, št. 161 (1974), 163 (1974).
- VIGO JEAN**
- 1125 (v.a.) *Jean Vigo*. Positif, št. 7, 1955.
- 1126 KRACAUER, S. *Jean Vigo*, v *Introduction to the Art of the Movies* (L. Jacobs). New York: Noonday Press, 1960.
- 1127 (v.a.) *Jean Vigo*. Premier Plan, št. 3, 1961.
- 1128 MARTIN, M. *Jean Vigo*. Anthologie du Cinéma, št. 17, 1966.
- 1129 (v.a.) *Jean Vigo*. Etudes cinématographiques, št. 51/52, 1966.



Roberto Rossellini



Orson Welles

- 1130 LHERMINIER, P. *Jean Vigo*. Paris: Seghers, 1967.
- 1131 GOMES, P.E.S. *Jean Vigo*. London: Secker and Warburg, 1972.
- 1132 SMITH, J.M. *Jean Vigo*. London: November Books, 1972.
- 1133 SIMON, B. *Jean Vigo's "Taris"*. Artforum, št. 1, 1974.
- VISCONTI LUCHINO**
- 1134 BARTHES, R. *Visconti et le réalisme au théâtre*. Théâtre populaire, št. 20, Paris, 1956.
- 1135 BAZIN, A. *Une esthétique de la réalité: le néo-réalisme, v Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Ed. du Cerf, 1962.
- 1136 FERRARA, G. *Luchino Visconti*. Paris: Seghers, 1963.
- 1137 (v.a.) *Luchino Visconti*. Etudes cinématographiques, št. 26—27, 1963.
- 1138 GUILLAUME, Y. *Visconti*. Paris: Ed. Universitaires, 1966.
- 1139 CASTELLO, G.C. *Luchino Visconti*. Premier Plan, št. 17, maj 1971.
- 1140 NOWELL—SMITH, G. *Luchino Visconti*. London: Secker and Warburg, 1973.
- 1141 (v.a.) *La controversia Visconti*. Bianco e Nero, št. 9/12, 1976.
- 1142 CABOURG, J. *Luchino Visconti*. Anthologie du Cinéma, št. 93, 1977.
- 1143 FERRERO, A. *La parabola di Visconti, v Storia del cinema*. Venezia: Marsilio Editori, 1978.
- W**
- WAJDA ANDRZEJ**
- 1144 TRINON, H. *Andrzej Wajda*. Paris: Seghers, 1964.
- 1145 (v.a.) *Andrzej Wajda*. Etudes cinématographiques, št. 69—72, 1968.
- 1146 MRUKLIK, B. *Andrzej Wajda*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1969.
- 1147 MICHALEK, B. *The Cinema of Andrzej Wajda*. London: Zwemmer, 1973.
- WALSH RAOUL**
- 1148 (v.a.) *Raoul Walsh*. Présence du Cinéma, št. 13, maj 1962.
- 1149 (v.a.) *Raoul Walsh*. Cahiers du Cinéma, št. 154, apr. 1964.
- 1150 MARMIN, M. *Raoul Walsh*. Paris: Seghers, 1970.
- 1151 CONELY, W. *Raoul Walsh: His Silent Films*. Silent Cinema, št. 9, zima 1970—71.
- 1152 SIMSOLO, N. *Raoul Walsh et Hollywood*. Image et Son, št. 254, nov. 1971.
- 1153 CANHAM, K. *Walsh, v The Hollywood Professionals*, 1: Curtiz, Walsh, Hathaway. London: Tantivy Press, 1972.
- 1154 (v.a.) *Raoul Walsh*. Positif, št. 147, feb. 1973.
- 1155 (v.a.) *Raoul Walsh*. Edinburgh: Edinburgh Film Festival, 1974.
- 1156 (v.a.) *Raoul Walsh*. Torino: Quaderni del Movie Club di Torino, 1977.
- WALTERS CHARLES**
- 1157 (v.a.) *Charles Walters*. Positif, št. 144—145, 1972.
- WARHOL ANDY**
- 1158 GIDAL, P. *Andy Warhol: Films and Paintings*. London: Studio Vista, 1970.
- 1159 APRA, A., UNGARI, R. *Il cinema di Andy Warhol*. Roma: Arcana editrice, 1972.
- 1160 KOCH, S. *Stargazer: Andy Warhol's World and His Films*. New York: Praeger, 1972.
- 1161 TAYLOR, J.R. *Warhol/Morrisey, v Directors and Directions: Cinema for the '70*. New York: Hill and Wang, 1975.
- WELLES ORSON**
- 1162 BAZIN, A. *Orson Welles*. Paris: Ed. Chevane, 1950.
- 1163 SARRIS, A. *Citizen Kane: The American Baroque*. Film Culture, št. 9, 1956.
- 1164 (v.a.) *Welles*. Cahiers du Cinéma, št. 87, sept. 1958.
- 1165 BOGDANOVICH, P. *The Cinema of Orson Welles*. New York: MOMA, 1961.
- 1166 ALLAIS, J.C. *Orson Welles*. Premier Plan, št. 16, 1961.
- 1167 BESSY, M. *Orson Welles*. Paris: Seghers, 1963/1970.
- 1168 TYLER, P. *Orson Welles and the Big Experimental Film Cult*. Film Culture, št. 29, 1963.
- 1169 (v.a.) *Orson Welles l'éthique et l'esthétique*. Etudes Cinématographiques, št. 24/25, 1963.
- 1170 (v.a.) *Welles*. Il nuovo spettatore cinematografico, št. 5, dec. 1963.
- 1171 ARISTARCO, G., FERRERO, A. *Il cittadino Orson Welles e il mito del potere*. Cinema Nuovo, št. 182, 1966.
- 1172 HIGHAM, C. *The Film of Orson Welles*. Berkeley: University of California Press, 1970.
- 1173 BORDWELL, D. *The Citizen Kane*. Film Comment, poletje 1971.
- 1174 GOTTESMAN, R. *Focus on "Citizen Kane"*. Englewood Cliffs, N.Y., Prentice-Hall, 1971.
- 1175 (v.a.) *Orson Welles*. Film Comment, št. 2, 1971.
- 1176 (v.a.) *Orson Welles*. Filmcritica, št. 212, jan. 1971.
- 1177 BAZIN, A. *Orson Welles*. Paris: Ed. du Cerf, 1972.
- 1178 BOGDANOVICH, P., WELLES O. *This is Orson Welles*. New York: Harper and Row, 1972.
- 1179 KEAL, P. *The Citizen Kane Book*. Boston: Little, Brown, 1972.
- 1180 McBRIDE, J. *Orson Welles*. London: Secker and Warburg, 1972.
- 1181 ROPARS WUILLEUMIER, M.C. *"Narration et signification" (o prvih 22, kadrih prologa Državljana Kane O. Wellesa)*. Poétique, št. 12, 1972.
- 1182 COWIE, P. *"A Ribbon of Dreams"*. London: Tantivy Press, 1973.
- 1183 GOTTESMAN, R. *Focus on Orson Welles*. Englewood Cliffs, N.Y., Prentice-Hall, 1975.
- 1184 HEATH, S. *"Système-recit" (o Zrnu zla O. Wellesa)*. Ca/Cinéma, št. 7—8, 1975.
- 1185 (v.a.) *Semiotics and Citizen Kane, v "Film Reader"*, št. 1, Northwestern University, Illinois, 1975.
- 1186 (v.a.) *Orson Welles*. Positif, št. 167, 1975.
- 1187 (v.a.) *Welles*. Cinema e Cinema, št. 3, apr.—jun. 1975.
- 1188 WOOD, R. *Welles, Shakespeare and Webster (Touch of Evil), v Personal Views*. London: Gordon Fraser, 1976.
- 1189 (v.a.) *Il cinema secondo Orson Welles*. Milano: SNCCI, 1977.
- 1190 LA POLLA, F. *Ford, Welles, ei il New Deal, v Storia del cinema*. Venezia: Marsilio Editori, 1978.
- 1191 NAREMORE, J. *The Magic World of Orson Welles*. New York: Oxford University Press, 1978.
- 1192 SALOTTI, M. *Orson Welles*. Milano: Moizzi Editore, 1978.
- WELLMAN WILLIAM**
- 1193 JOHNSON, A. *William Wellman*. London: Studio Vista, 1967.
- 1194 (v.a.) *William Wellman*. Positif, št. 124, feb. 1971.
- 1195 LANGLOIS, G. *William Wellman*. Anthologie du Cinéma, št. 96, 1978.
- WENDERS WIM**
- 1196 SPAGNOLETTI, G. *Il cinema di Wim Wenders*. Monticelli Terme: Ed. Festival Monticelli Terme, 1977.
- 1197 COVINO, M. *Wim Wenders: A World-wide Homesickness*. Film Quarterly, zima 1977—78.
- WERTMULLER LINA**
- 1198 JACOBS, D. *Lina Wertmuller*. Film Comment, št. 2, 1976.
- 1199 FERLITA, E., MAY, J.R. *The Parables of Lina Wertmuller*. New York: Paulist Press, 1977.
- WHALE JAMES**
- 1200 JENSEN, P. *James Whale*. Film Comment, št. 1, 1971.
- WIDERBERG BO**
- 1201 (v.a.) *Bo Widerberg*. Positif, št. 134, 1971.
- WILDER BILLY**
- 1202 MADSEN, A. *Billy Wilder*. London: Secker and Warburg, 1968.
- 1203 McBRIDE, J., WILMINGTON, M. *The Private Life of Billy Wilder*. Film Quarterly, št. 4, 1970.
- 1204 CIMENT, M. *Sept réflexions sur Billy Wilder*. Positif, št. 127, 1971.
- 1205 FARBER, S. *The Films of Billy Wilder*. Film Comment, št. 4, 1971.
- 1206 FARBER, S. *The Films of Billy Wilder*. Film Comment, št. 4, zima 1971—72.
- 1207 LA POLLA, F. *La maschera come opposizione e come integrazione in Billy Wilder*. Filmcritica, št. 234—235, 1973.
- 1208 CAPPABIANCA, A. *Wilder*. Firenze: La Nuova Italia, 1976.
- 1209 SARRIS, A. *Billy Wilder in the Forties*. Film Comment, št. 4, 1976.
- 1210 GRANDE, M. *Billy Wilder*. Milano: Moizzi Editore, 1978.
- WISE ROBERT**
- 1211 (v.a.) *Robert Wise*. Ecran, št. 2, 1972.
- WISEMAN FREDERICK**
- 1212 ATKINS, T.R. *The Films of Frederick Wiseman*. Sight and Sound, jesen 1974.
- 1213 (v.a.) *Frederick Wiseman*. Positif, št. 190, feb. 1977.
- WYLER WILLIAM**
- 1214 BAZIN, A. *William Wyler ou le janséniste du montage*. Revue du Cinéma, 1948.
- 1215 SHIBUK, C. *William Wyler*. New York, 1957.
- Y**
- YOSHIDA YOSHISHIGE**
- 1216 (v.a.) *Yoshida Yoshishige, v Yoshishige, Masumura Yasuzo, Hani Susumu*. Cahiers du Cinéma, št. 224, okt. 1970.
- 1217 (v.a.) *Kaigenrei di Yoshishige Yoshida*. Quaderno informativo. 9 Mostra internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 1973.
- Z**
- ZINNEMANN FRED**
- 1218 (v.a.) *Fred Zinnemann*. Positif, št. 9, 1954.

# Jugoslovanski filmski nakupi leta 1978 in 1979

Nakupovanje filmov zagotovo pomeni enega izmed pomembnih oken, obrnjenih v svet, k drugim narodom, k drugim kulturam. Seveda še zdaleč ni vseeno, kolikšno je, kam je obrnjeno in kakšni so prameni, ki stijejo skozenj. Jugoslavija je, kar zadeva nakupovanje, odprta na vse strani. Na seznamih naših distribucij, na njihovih uvoznih listah, so zastopane domala vse dežele sveta, Zapad in Vzhod pa tudi Afrika, Latinska Amerika, Azija in Avstralija. Toda ugotovitev te vrste sama po sebi še ne pove ničesar o dejanski usmerjenosti naših kinematografskih interesov oziroma ravnani, o njihovi kvaliteti. Brž ko se soočimo z načini izbiranja in nakupovanja filmov, nam je jasno, da v njihovem ozadju ni trdne in razvidne načrtnosti, pač pa prevladuje spontana tržna logika. Vsaka izmed naših desetih distribucijskih hiš deluje po svoji podjetniški logiki. Njihovo programsko-repertoarno podružbljenje je samo nakazano, ne pa tudi razvito do tiste mere, ki bi omogočala celoviti in optimalni vpliv uporabnikov kinematografske ponudbe. Prav tako pa tudi dogovorno sodelovanje med posameznimi distribucijami ni na stopnji, ki bi spodbujala repertoarno kvaliteto in učinkovito zavračala jalovosti oziroma deformacije.

Pričujoči pregled filmskega nakupa v letih 1978 in 1979, kot ga je razvideti iz repertoarnih katalogov posameznih distribucij, skuša podati vsebinske in statistične argumente in jih soočiti z običnimi kritičnimi sodbami na račun naše obstoječe kinematografske ponudbe.

Kaj so ponudili prek svojih katalogov?

## Vesna film (Ljubljana)

### V letu 1978

1. *To so gadi* / jugoslovanski / komedija / režija: Jože Bevc
2. *Ko zorijo jagode* / jugoslovanski / mladinski / režija: Rajko Ranfil
3. *Hajka* / jugoslovanski / vojna drama / režija: Živojin Pavlović
4. *Sreča na vrhvi* / jugoslovanski / mladinska komedija / režija: Jane Kavčič
5. *Herbie znova tekmuje* (Herbie Rides Again) / ameriški / komedija / režija: Robert Stevenson
6. *Kenguru* (Kenguru) / madžarski / drama / režija: Janos Zsombolyai
7. *Varovalne barve* (Barwy ochronne) / poljski / drama / režija: Krzysztof Zanussi
8. *Ogledalo* (Zerkalo) / sovjetski / drama / režija: Andrej Tarkovski
9. *Posilstvo* (Assault) / angleški / srhljivka / režija: Sidney Hayers
10. *Nenavadne prilikožnosti* (Quelle strane occasioni) / italijanski /

- komedija / režija: Luigi Magni — Luigi Comencini
11. *Mali mali človek* (Un borghese piccolo piccolo) / italijanski / drama / režija: Mario Monicelli
12. *Demonsko seme* (Demon Seed) / ameriški / fantastični / režija: Donald Cammell
13. *Ce skače slon čez plot* (Un elephant, ça trompe énormément) / francoski / komedija / režija: Yves Robert
14. *Harmagedon* (Armagedon) / francoski / srhljivka / režija: Alain Jessua
15. *Mačka je videla morilca* (The Late Show) / ameriški / kriminalna / režija: Robert Benton
16. *Škofova spalnica* (La stanza del vescovo) / italijanski / drama / režija: Dino Risi
17. *Mož, ki je prišel na zemljo* (The Man Who Fell to Earth) / angleški / fantastični / režija: Nicolas Roeg
18. *Nekateri so za vroče* (Some Like It Hot) / ameriški / komedija / režija: Billy Wilder
19. *Ugrabitev* (The Squeeze) / angleški / kriminalna / režija: Michael Apted
20. *Fantom iz Lubla* (Kisertet Lublon) / madžarski / pustolovski / režija: Robert Ban
21. *Cipkarića* (La Dentellière) / francosko-švicarski / ljubzenska drama / režija: Claude Goretta
22. *Dirka brez zmage* (Sidewinder One) / ameriški / akcijski / režija: Earl Bellamy
23. *Julija* (Julia) / ameriški / drama / režija: Fred Zinnemann
24. *Vrag pretepa svojo ženo* (Veri az ordog a feleséget) / madžarski / satirična komedija / režija: Ferenc Andras
25. *Preigravanje* (One on One) / ameriški / drama / režija: Johnson Lamont
26. *Heroji* (Heroes) / ameriški / drama / režija: Jeremy Paul Kagan
27. *Vsi bomo šli v raj* (Nous irons tous a paradis) / francoski / komedija / režija: Yves Robert
28. *Fantje iz 3. čete* (The Boys in Company C) / ameriški / vojna drama / režija: Sidney J. Furie.

### Za leto 1979

29. *Praznovanje pomladi* / jugoslovanski / drama / režija: France Stiglic
30. *Nobody in Indijanci* (Un genio, due compari e un pollo) / italijansko-francosko-nemški / western / režija: Damiano Damiani
31. *Vročica sobotne noči* (Saturday Night Fever) / ameriški / drama z glsbo / režija: John Badham
32. *Hotel na plaži* (L'hotel de la plage) / francoski / komedija / režija: Michel Lang

33. *Canterburyske zgodbe* (Canterbury's Tales) / italijanski / erotična komedija / režija: Pier Paolo Pasolini
34. *Dekle za slovo* (The Good-Bye Girl) / ameriški / komedija / režija: Herbert Ross
35. *Hello Dolly* (Hello Dolly) / ameriški / glasbena komedija / režija: Gene Kelly
36. *Vse življenje je pred teboj* (La vie devant soi) / francoski / drama / režija: Moshe Mizrahi
37. *Equus — slepi konji* (Equus) / ameriški / drama / režija: Sidney Lumet
38. *Hop, človeška opica je tu* (Hop, a je tu lidoop!) / češki / komedija / režija: Milan Muchna
39. *Koča v nedrih* (Cria cuervos) / španski / drama / režija: Carlos Saura.

Očitno je, da Vesnin repertoarni seznam za leto 1979 še ni dokončan, kar je — kot vselej — odvisno od odobrene devizne kvote, od pogajanj, ki sledijo, in od sklenjenih dogovorov. Na repertoarnem seznamu se bodo znašli še nekateri filmi, ki doslej niso bili vpisani, pri tem ali onem izmed napovedanih pa se utegne iz tega ali onega razloga "zalomiti". Vsebinski in statistični seštevek, izpeljan iz seznamov, kot jih prinaša živi tok dogajanja, glede na to ni istoveten z realizacijo Vesnina repertoarja v vseh njegovih nadobnostih. Povzemamo ga kot poskus analitične razgrnitve programske politike, kakršno goji slovensko distribucijsko podjetje. Med 39 Vesninimi filmi najdemo v letih 1978 in 1979 pet jugoslovanskih (od tega štiri slovenske) — trinajst ameriških — pet italijanskih — pet francoskih — tri angleške — tri madžarske — enega švicarskega — enega češkega — enega sovjetskega — enega poljskega in enega španskega.

Po žanrih navajajo: 15 dram, 15 filmov komedijske zvrsti in 9 filmov, ki sodijo v območje fantastičnih, srhljivih, kriminalističnih in podobnih "zabavnih" filmov. Če vpišemo v kakovostni vrh Vesnina repertoarja filme, kot so Hajka, Varovalne barve, Ogledalo, Mali mali človek, Cipkarića, Fantje iz 3. čete, Vse življenje je pred teboj, Equus in Kača v nedrih, ugotovimo, da je med ponujenimi filmi približno četrtnina tistih, ki so bili ali še bodo deležni najvišjih ocen. Malce bolj mili kriteriji odmerjanja kvalitete pa seveda dopustijo trditve, da je Vesnin repertoar tako v svoji glavnini kot v svojem povprečju — razmeroma dober.

## Croatia film (Zagreb)

### Program filmov 1978 — 1979

1. *Ljubica* / jugoslovanski / drama / režija: Krešo Golik

2. *Boško Buha* / jugoslovanski / vojni / režija: Branko Bauer
3. *Bravo maestro* / jugoslovanski / drama / režija: Rajko Grlič
4. *Okupacija v 26 slikah* / jugoslovanski / vojna drama / režija: Lordan Zafranović
5. *Abba* (Abba — The Movie) / švedski / glasbeni / režija: Lasse Hallström
6. *Aleja prekletstva* (Damnatio Alley) / ameriški / fantastični / režija: Jack Smight
7. *C.A.S.H.* — plačilo v gotovini (C.A.S.H.) / ameriški / komedija / režija: Ted Post
8. *Divji zapad* (The Wild West) / ameriški / dokumentarni (antologija ameriškega westerna) / režija: Laurence von Joachim
9. *Druga stran polnoči* (The Other Side of Midnight) / ameriški / drama / režija: Charles Jarrot
10. *Morilska elita* (Killer Elite) / ameriški / kriminalna / režija: Sam Peckinpah
11. *Grške fige* (Die griechische Feigen) / zapadnonemški / erotična komedija / režija: (ni navedeno)
12. *Izganjalec hudiča* (The Exorcist) / ameriški / drama / režija: William Friedkin
13. *Izgubljeni v času* (People that Time Forgot) / angleški / fantastični / režija: Kevin Connor
14. *Noč čednosti in javni hiši* (Egu erkölcös ejszaka) / madžarski / komedija / režija: Karoly Makk
15. *Onidve* (Ök ketten) / madžarski / drama / režija: Marta Meszaros
16. *Pametnejši brat Sherlocka Holmesa* (Sherlock Holmes' Smarter Brother) / angleški / komedija / režija: Gene Wilder
17. *Grdi, umazani, zlobni* (Brutti, sporchi, cattivi) / italijanski / drama / režija: Ettore Scola
18. *Sence vročega poletja* (Stiny horkeho leta) / češki / drama / režija: František Vláčil
19. *Vsi predsednikovi možje* (All the President's Men) / ameriški / drama / režija: Allan J. Pakula
20. *Odvetnica* (Advokatka) / češki / drama / režija: Andrej Lettrich.

Croatia ima v programu (ki pod oznako 1978—1979 zajema le filme za čas sezone 1978/79, torej od jeseni 1978 do pomladi 1979) štiri jugoslovanske filme — sedem ameriških — dva madžarska — dva češka — dva angleška — enega zapadnonemškega — enega italijanskega in enega švedskega. Po zvrsteh so filmi z njenega seznama razvrščeni takole: 11 dram, 4 komedije, 3 filmi iz območja znanstveno fantastike ali iz žarna akcijske kriminalne in dvoje igranih dokumentarcev (Abba in Divji zapad). V priznani kvalitetni vrh tega repertoarja sodijo filmi, kot so bravo maestro, Okupacija v 26 slikah, Izganjalec hudiča, Onidve, Grdi — umazani — zlobni, Vsi predsednikovi

možje pa nemara še ta ali oni izmed naštetih, kar dopušča ugotovitve, da je program zagrebške distribucijske hiše Croatia vsaj do polovice kvaliteten, v svojem celotnem povprečju pa razmeroma dober.

## Kinematografi (Zagreb)

### V letu 1978

- Akcija Stadion* / Jugoslavanski / vojna drama / režija: Dušan Vukotić
- Rocky* / ameriški / drama / režija: John Avildsen
- Težki dnevi podzemlja* (Le bon et les méchants) / francoski drama / režija: Claude Lelouche
- Bumerang* (Comme un boum) / francoski / kriminalna / režija: José Giovanni
- Pas senca* (Smuga cienia) / poljski / drama / režija: Andrzej Wajda
- Buffalo Bill in Indijanci* (Buffalo Bill and the Indians) / ameriški / satirični / režija: Robert Altman
- Obrazi v zrcalu* (Tükörkép) / madžarski / drama / režija: Rezzo Szoreny
- Podnajemnik* (Le locataire) / francoski / drama / režija: Roman Polanski
- Kasandrin most* (The Cassandra Crossing) / angleški / drama / režija: George Pan Cosmatos
- Gusar z Jamajke* (The Scarlet Buccaneer) / ameriški / pustolovski / režija: James Goldstone
- Potniki* (Les passagers) / francoski / kriminalna / režija: Serge Leroy
- Joseph Andrews* — fant brez napake (Joseph Andrews) / ameriški / komedija / režija: Tony Richardson
- Sodnik imenovan Šerif* (Le juge fayard dit "Le Sheriff") / francoski / drama / režija: Yves Boisset
- Spomin na sestro* — dvojčico (Spomen za bliznačkata) / bolgarski / drama / režija: Ljubomir Sarlandžijev
- Dvoboj na Missouriju* (The Missouri Breaks) / ameriški / western / režija: Arthur Penn
- Kino za groš* (Nickelodeon) / ameriški / komedija / režija: Peter Bogdanovich
- Usoda* (Osinda) / romunski / drama / režija: Sergiu Nicolaescu
- Poslednji žarek somraka* (Twilight's Last Gleaming) / ameriški / drama / režija: Robert Aldrich.

### Za sezono 1978—1979

- Pot sodelovanja in prijateljstva* / jugoslavanski / dokumentarni / režija: Ljubiša Šarić
- Na pol nežno, na pol grobo* (Semi-Tough) / ameriški / komedija / režija: Michael Ritchie
- Fedora* / ameriški / drama / režija: Billy Wilder
- Sovražniki* (Vragi) / sovjetski / drama / režija: Rodion Nahapetov
- Vonj poljskega cvetja* (Miris poljskog cvijeta) / jugoslavanski / komična drama / režija: Srdjan Karanović
- Nori Pariški konj* (Crazy Horse de Paris) / francoski / dokumentarni / režija: Alain Bernardin
- Preiskava v znamenju strahu* (lo ho paura) / italijanski / kriminalna / režija: Damiano Damiani
- Pustite ga, naj se boji* (Jen ho nechte, at se boji!) / češki / glasbena komedija / režija: František Vlček
- Korak ali umri* (March or Die) / angleški / avanturistični / režija: Dich Richard

- Samurajske zastave* (Samurai Banners) / japonski / zgodovinska drama / režija: Hiroshi Inagaki
- Doktor Meluzin* (Dym bramborove nate) / češki / drama / režija: František Vlačil
- Ljubezen in terežda* (Aršin mal alan) / sovjetski / glasbena komedija / režija: Tokif Tagizade
- Nora vojna bratov Marx* (Duck Soup) / ameriški / komedija / režija: Leo McCarey
- Prepovedana zabava* (Manoranjan) / indijski / glasbena komedija / režija: Shamma Kapoor
- Tripljenje mladega Wertherja* (Die Leiden des jungen Werthers) / vzhodnonemški / drama / režija: Egon Gunther
- Zlati rendezvous* (Golden Rendezvous) / ameriški / avanturistični / režija: Ashley Lazarus
- Divjak iz Pariza* (Le sauvage) / francoski / komedija / režija: Jean-Paul Rappeneau
- Zbogom pa amen* (Good Bye and Amen) / italijanski / kriminalna / režija: Damiano Damiani
- Tahir in Zuhra* (Tahir i Zuhra) / sovjetski / ljubezenska drama / režija: N. Ganjev
- Noč, ko se je rodil striptease* (The Night They Raided Minsky's) / ameriški / komedija / režija: William Friedkin
- Kozarek vodke za pogum* (Sto grama dlja hrabrosti) / sovjetski / satirična komedija (omnibus) / režija: A. Markelov, B. Bušmeljev, G. Sukin
- Vlomilec na prostosti* (Straight Time) / ameriški / kriminalna / režija: Ulu Grosbard
- Ginekolog socialnega zavarovanja* (Il ginecologo della mutua) / italijanski / satirična komedija / režija: Joe d'Amato
- Črna sužnja* (Xica da Silva) / brazilski / zgodovinska drama / režija: Carlos Diegues
- Visoka napetost* (High Anxiety) / ameriški / parodija / režija: Mel Brooks
- Kraj v peklju* (Un posto all'inferno) / italijanski / vojna drama / režija: Joseph Warren

Kinematografi Zagreb imajo v svoji ponudbi: tri jugoslavanske, štirinajst ameriških, sedem francoskih, štiri italijanske, štiri sovjetske, dva angleška, dva japonska in dva češka filma, enega indijskega, enega vzhodnonemškega, enega brazilskega, enega bolgarskega, enega poljskega in enega madžarskega.

Ko sledimo razporeditvi po žanrih, naštejemo 17 dram, 14 komedij in satir, 11 kriminalk, westernov in avanturističnih filmov ter dva dokumentarca. Izbor nesporno kvalitetnih filmov je razmeroma skromen: Akcija stadion, Podnajemnik, Sodnik imenovan Šerif, Dvoboj na Missouriju. Poslednji žarek somraka, Vonj poljskega cvetja, pa nemara še ta ali oni izmed naslovov, toda več kot četrtina izmed vseh jih zagotovo ni. Večji del repertoarja te distribucije sodi v solidno kinematografsko povprečje. Ponudba večidel ne zdrkne pod sprejemljivo kakovostno raven.

## Adriafilmski (Zagreb)

- Prevelika žrtve* (Todo por nada) / mehiški / western / režija: Alberto Mariscal
- In bil je čas vojne* (Baby Blue Marine) / ameriški / vojna melodrama / režija: John Hancock
- Smešna ljubezen v New Yorku* (izvirni naslov ni znan) / ameriški / komedija / režija: Vincente Minelli
- Za pest dolarjev* (Per un pugno di dollari) / italijanski / western / režija: Sergio Leone
- Veliki gospodar* (izvirni naslov ni znan) / Hong Kong / karatejski film / režija: Jerry Thomas

- Kronika nekega zločina* / jugoslavanski / drama / režija: Lordan Zafranović
- King Kong je zbežal* (izvirni naslov ni znan) / japonski / grozljivka / režija: Ishro Honda
- Ljubezenske prigode in nezdode* (Little Faus and Big Halsy) / ameriški / avanturistični / režija: Sidney J. Furie
- Pod to Učko goro* (Spod te Učke gore) / jugoslavanski / igrano-dokumentarni film / režija: Mario Fanelli
- Prvi splitski odred* / jugoslavanski / vojna drama / režija: Vojođrag Berčić
- Budimpeštanske zgodbe* (Budapesti mesek) / madžarski / drama / režija: Istvan Szabo
- Deček Trini in Zapatta* (Trini) / zapadnonemški / drama / režija: Walter Beck
- Prišli so ponoči* (The Visitors) / ameriški / politični thriller / režija: Elia Kazan
- Omar hrabri* (Omar gat'fato) / alžirski / drama / režija: Merzak Allouache
- Don je mrtev* (The Don is Dead) / ameriški / akcijski / režija: Richard Fletcher
- Maševalec iz Belfasta* (Hennessey) / ameriški / akcijski / režija: Don Sharp
- Dokler ne ubijem tudi tebe* (Cat and Mouse) / ameriški / akcijski / režija: Daniel Petrie
- Ziva tarča* (The Sitting Target) / angleški / akcijski / režija: Douglas Hickox
- Romeo, Julija in antibaby tablete* (Sieben Sommers Prossen) / vzhodnonemški / mladinska drama / režija: Günther Jäuthe
- Z mečem v roki* (izvirni naslov ni znan) / vzhodnonemški / zgodovinska drama / režija: Bernhard Stephen
- Ljubezen pri dvajsetih* (izvirni naslov ni znan) / francoski / drama / režija: F. Truffaut
- Jesenska sonata* (izvirni naslov ni znan) / švedski / drama / režija: Ingmar Bergman
- Kdo trka na moja vrata* (izvirni naslov ni znan) / ameriški / drama / režija: M. Scorsese
- Naglo sodišče* (Prijezi sud) / jugoslavanski / drama / režija: Branko Ivanda.

Adriafilmski napoveduje štiri domače (jugoslavanske), devet ameriških, dva vzhodnonemška ter po en mehiški, italijanski, hongkonški, japonski, madžarski, zapadnonemški, alžirski, angleški, francoski in švedski film. Po žanrih so filmi na seznamu razvrščeni takole: 14 dram, 9 filmov za "srhljivo zabavo" (western, karatam srhljivka, akcijski film) ter 2 komediji.

Kar zadeva kvaliteto, je bera sila skromna. Budimpeštanske zgodbe, Omar hrabri — pa napovedani filmi: Ljubezen pri dvajsetih, Jesenska sonata, Kdo trka na moja vrata in Naglo sodišče. O večjem delu repertoarne ponudbe je mogoče zapisati, da sodi pod kvaliteto povprečje, odprta na nizke filmske oziroma kinematografske kriterije.

## Morava film (Beograd)

### V letu 1978

- Posebna vzgoja* (Specijalno vaspitanje) / jugoslavanski / drama / režija: Goran Marković
- Dvajseto stoletje* (Novecento) / italijanski / drama / režija: Bernardo Bertolucci
- Potres* (Earthquake) / ameriški / spektakl / režija: Marc Robbison
- Butch Cassidy in Kid* (Butch Cassidy and the Sundance Kid) / ameriški / western / režija: George Roy Hill
- Življenje se začne dvakrat* (Si c'etai à refaire) / francoski / drama / režija: Claude Lelouche
- Prelaz v Nevadi* (Breakheart Pass) / ameriški / western / režija: Tom Gries

### Za leto 1979

V prospektu je naznačenih 30 filmskih naslovov, ne da bi bilo iz opisov razvidno, za kakšne žanre gre, kakšni so nalsovi in izvirni in katerim nacionalnim kinematografijam pripadajo posamezni filmi. Treba je ugotoviti, toda "ugank" v celoti ni mogoče razrešiti. Gre za naslednje filme:

- Pes, ki je imel rad vlake* / jugoslavanski
- Nikarte no* (Nije nego) / jugoslavanski
- Usodna dirka* / ameriški
- Pustolovščine v džungli* / indijski
- Kdo prihaja iz hudiča* / verjetno zapadnonemški
- Smoki bandit* / ameriški
- Bitka za Alzacijo in Loreno* / francoski
- Velika ljubezen lorda Nelsona* / verjetno ameriški
- Moj prijatelj slon* / indijski
- Usoda* / sovjetski
- Paul Carsey ne odpušča* / ameriški
- Izjemen dan* / italijanski / drama / režija: Ettore Scola
- Casanovine erotične avanture* / verjetno italijanski
- Dajte mi živeti* / indijski
- Ogenj v podpalubju* / verjetno zapadnonemški
- Špion, ki me je imel rad* / verjetno ameriški
- Simon in Sara* / ameriški

43. *Med jastrebi* / ameriški
44. *Leila in Medžun* / verjetno sovjetski
45. *Ljubezen je tvoja velika moč* / sovjetski
46. *Zival* (L'animal) / francoski
47. *Vrnitev Tigra* / verjetno ameriški
48. *Eno in isto* / francoski
49. *Star Fairhead* / ameriški
50. *Roknrol* / verjetno sovjetski
51. *Valentino* / ameriški
52. *Na muhi snajperja* / ameriški
53. *Polica in nič drugega* / francoski
54. *Tolja grbavih* / italijanski
55. *Otok zakladov* / ameriški

Za Moravo telja v prvi vrsti ugotoviti, da je njena repertoarna usmeritev komercialna v najslabšem pomenu besede. Westerni, kriminalke in akcijske srhljivke, namenjene ceneni kinematografski zabavi, so v njenem programu v izraziti prevladi. Kvalitetnih del je le za peščico: Posebna vzgoja, Dvajseto stoletje, Butch Cassidy in Kid, Pes, ki je imel rad vlake, Izjemdan dan — pa se seznam konča, kar pomeni, povedano z jezikom števil, da je kvaliteta v sicer razsežnem repertoaru Morava filma zastopana s skromnimi desetimi odstotki. Glede na pomankljivosti kataloga, ki so ga natisnili, ni mogoče prešteti, koliko filmov s seznama pripada telj ali oni izmed zvrsti, nobenega dvoma pa ni o tem, da so kriminalke, ljubezenske melodrame, avanturistični filmi, westerni in ostali manjvredni žanri v prevladujoči večini. Morava film izkazuje izrazito podvoprečni programski izbor. Največ filmov prihaja iz Združenih držav Amerike: 22. Italijanskih je sedem, francoskih šest, sovjetskih pet, zapadnonemških štiri, indijski trije, jugoslavanski trije — pa še po en tajski, mehiški, panamski, češki in vzhodnonemški.

## Avala pro-film (Beograd)

### V letu 1978

1. *Z licem v lice* (Ansikte mot ansikte) / švedski / drama / režija: Ingmar Bergman
2. *Tišina, smejemo se!* (Silent Movie) / ameriški / komedija / režija: Mel Brooks
3. *Skupinski portret z gospo* (Gruppenbild mit Dame) / zapadnonemški / drama / režija: Aleksandar Petrović
4. *Dekle Iracema* (Iracema) / brazilski / drama / režija: Orlando Senna
5. *Veliki skaut* (Great Scout and Cathouse Thursday) / ameriški / komedija / režija: Don Taylor
6. *Prvič ljubezen* (La première fois) / francoski / ljubezenska melodrama / režija: Claude Berri
7. *Otok zakladov* (Ostrov sokrovišč) / sovjetski / avanturistični / režija: Eugen Fridman
8. *Prijatelj iz Amerike* (Der amerikanische Freund) / zapadnonemški / drama / režija: Wim Wenders
9. *Zakaj bi ubili učitelja?* (Who Shoot the Teacher?) / kanadski / drama / režija: Silvio Narizzano
10. *Super Inframan* / Hong Kong / karatejski / režija: Hua Shan
11. *Ruslan in Ludmila* / sovjetski / romantična drama / režija: Aleksander Ptuško
12. *Novembrski načrt* (The November Plan) / ameriški / gozljivka / režija: Don Medford
13. *Beseda zaščitite* (Slovo dlja zaščitite) / sovjetski / drama / režija: Vadim Abdrašitov
14. *Dvobojevalca* (The Duellists) / angleški / drama / režija: Ridley Scott
15. *Vijoličasti taks* (Le taxi mauve) / francoski / drama / režija: Yves Boisset
16. *Petorica iz Šaolina* (Five Shaolin Masters) / Hong Kong / karatejski / režija: Chang Chen
17. *Profesorica ima lepe noge* (La supplente) / italijanski / komedija / režija: Guido Leone

18. *Zbogom, lepotička* (Farewell, My Lovely) / ameriški / kriminalka / režija: Dick Richards
19. *Gentleman potepuh* (Gentleman Tramp) / ameriški / dokumentarni (biografija Charlieja Chaplina) / režija: Richard Patterson
20. *Groba igra* (Slapshot) / ameriški / drama / režija: George Roy Hill
21. *Svetniki in diamanti* (Il vangelo secondo Simone e Matteo) / italijanski / kriminalka / režija: Anthony Ascott
22. *Uboj na mostu* (The End of the Game) / ameriški / grozljivka / režija: Maximilian Schell

### Za leto 1979

23. *Brezkončna noč* (izvirni naslov ni naveden) / angleški / kriminalka / režija: Sidney Gilliat
24. *Lok, meč in karate* (Robin Hood, freccie, faggioli e carate) / italijanski / komedija / režija: Tonino Ricci
25. *Trener* / jugoslavanski / drama / režija: Puriša Djordjević
26. *Premiera* (The Opening Night) / ameriški / drama / režija: John Cassavettes
27. *Smrtonosno cvetje* (Milano / difendersi o morire) / italijanski / grozljivka / režija: Gianni Martucci
28. *Zmaj težko umirajo* (Bruce Lee — true Story) / Hong Kong / karatejski / režija: Ng See Juen
29. *Boksar* (Boxer) / japonski / drama / režija: Shuji Terayama
30. *Trenutek* (Tren) / jugoslavanski / drama / režija: Stole Janković
31. *Bruce Lee v spopadu s supermanom* (izvirni naslov ni zapisan) / Hong Kong / karatejski / režija: Wu Chia-Chun
32. *Ugrizni v jabolko* (Sjest jabloko) / bolgarski / kriminalka / režija: Nikola Rudarov
33. *Temna zvezda* (Dark Star) / ameriški / avanturistični / režija: John Carpenter
34. *O, ti moj bel paese* (Il bel paese) / italijanski / drama / režija: Luciano Salce
35. *Duh zemlje* (Miris zemlje) / jugoslavanski / drama / režija: Dragovan Jovanović
36. *Ubijte reporterja* (St. Ives) / ameriški / kriminalka / režija: J. Lee Thompson
37. *Pepele cesarstva* (Prin cenus imperulul) / romunski / drama / režija: Andrei Blaier
38. *Navijačice* (The Cheering Section) / ameriški / komedija / režija: Harry E. Kerwin
39. *Beli Buffalo* (The White Buffalo) / ameriški / western / režija: J. Lee Thompson
40. *Tiger* (Tigar) / jugoslavanski / komedija / režija: Milan Jelić
41. *Ločenka* (An Unmarried Woman) / ameriški / drama / režija: Paul Mazursky
42. *Gospa Claude* (Madam Claude) / francoski / drama / režija: Just Jaeckin
43. *Bratje in sestre* (Geschwister) / vzhodnonemški / drama / (ime in priimek režiserja nista navedena)
44. *Safari Rally* / italijansko-kenijski / drama / režija: Albert Thomas
45. *Vojni svet* (RVS) / sovjetski / drama / režija: Aleksej Moroz

Avala pro-film je v svoje repertoarje v letih 1978 in 1979 vpisal trinajst ameriških, šest italijanskih, štiri jugoslavanske, štiri hongkonške, tri francoske, dva zapadnonemška in dva angleška filma ter po enega švedskega, brazilskega, kanadskega, japonskega, bolgarskega, vzhodnonemškega in romunskega. Razporeditev po vrsteh (zapisana z rezervo, kajti v katalogu žanri niso označeni): 23 dram različnih zvrsti, 6 komedij in 16 filmov "za zabavo" (thrillerji, westerni, pustolovsko-avanturistična filmska dela, karatejski filmi in podobno.) Med filmi, ki sodijo v kvalitetni "predel", je predvsem vrsta del s Festa 78: Bergmanov Z licem v lice, Skupinski portret z gospo, Prijatelj iz Amerike, Zakaj bi ubili učitelja,

Dvobojevalca, Vijoličasti taks, zraven pa bi nemara lahko pripisali še filme: Dekle Iracema, Beseda zaščitite, Gentleman potepuh, Premiera, Boksar, Trenutek, Ločenka in Gospa Claude — torej slabo tretjino vsega, kar je ponujeno v predvajanje. Za repertoar Avala pro-filma je značilno, da je skomponiran iz treh povsem različnih tretjin. Poleg nesporno kvalitetnih filmov so se namreč na seznamu znašli povprečni pa tudi izrazito podvoprečni, najbolj ceneni in nezahtevni kinematografski zabavi namenjeni izdelki.

## Inex film (Beograd)

(V katalogu ni natanko označeno, kateremu časovnemu obdobju je namenjena repertoarna ponudba)

1. *Na sledi zločina* (Trackdown / ameriški / kriminalka / režija: Dick Heffron
2. *El Mexicano* / mehiški / zgodovinska drama / režija: Mario Hernandez
3. *Roka smrti* (Hand of Death) / Hong Kong / karatejski / režija: John Y Wu
4. *Divja dirka* (The Gumball Rally) / ameriški / komedija / režija: Ghuck Bail
5. *Bobby Deerfield* / ameriški / ljubezenska drama / režija: Sidney Pollack
6. *Noč orlov* (The Eagle Has Landed) / angleški / kriminalka / režija: John Sturges
7. *Veliki napad* (Il grande attacco) / italijanski / vojna drama / režija: Umberto Lenzi
8. *V vrtincu zavesti* (Schizo) / angleški / srhljivka / režija: Pate Walker
9. *Veliki izziv* (Gauntlet) / ameriški / kriminalka / režija: Clint Eastwood
10. *Resma in Šera* (Reshma aur SHERA) / indijski / melodrama / režija: Sunil Dutt
11. *Peke na Floridi* (Thunder and Lightning) / ameriški / avanturistični / režija: Corey Allen
12. *Petorica ožigosanih* (Bastardi senza gloria) / italijanski / akcijski / režija: Enzo G. Castellari
13. *Beg iz ječe* (Stiçi rez zore) / jugoslavanski / drama / režija: Aleksandar Djordjević.

Inex film pošilja na kinematografski trg pet ameriških, dva angleška, dva italijanska, en mehiški, en hongkonški, en indijski in en jugoslavanski film.

Zanrsko razmerje: 6 dram, 6 filmov za srhljivo zabavo in ena komedija. Kvaliteta: Bobby Deerfield, Beg iz ječe (s pridržki) — pa je seznama že konec.

Povprečje je na sila skromni ravni.

## Udruženi prikazivači filmova

### V letu 1978

1. *Potniki* (Putnici) = Aller retour / jugoslavanski / drama / režija: Aleksandar Petrović
2. *Charleston* (Scharleston) / italijanski / komedija / režija: Marcello Fondato
3. *Neumnica, ki jo je treba ubiti* (Folle à tuer / francoski / kriminalka / režija: Yves Boisset
4. *Prišel je tiger* (Exit the Dragon — Enter the Tiger) / Hong Kong / karatejski / režija: Li Ce Nam
5. *Doživetja pevca pop-glasbe* (Confessions of a Pop-performer) / angleški / komedija / režija: Norman Koen
6. *Železni pretek* (Il prefetto di ferro) / italijanski / drama / režija: Pasquale Squitieri
7. *Ledene prsi* (Les seins de glace) / francoski / kriminalka / režija: George Lautner

8. *Veliki avtobus* (The Big Bus) / ameriški / kriminalka / režija: James Frawley
9. *Poročno potovanje* (Le voyage de nocces) / francoski / ljubezenska drama / režija: Nadinne Trintignant
10. *Škandalji* (Scandals Story) / italijanski / komedija / režija: Sergio Bergonzelli
11. *Obracun na kačjem prelazu* (Vibora Galiente) / mehiški / western / režija: Fernando Duran Rojas
12. *Skvinja* (La cognatina) / italijanski / komedija / režija: Sergio Bergonzelli
13. *Na farmi požganega žita* (Les granges brules) / francoski / kriminalka / režija: Jean Chappo
14. *Polica* (Mark il poliziotto) / italijanski / kriminalka / režija: Stelvio Massi
15. *Mož, ki je veliko vedel* (Defense de savoir) / francoski / kriminalka / režija: Nadinne Trintignant
16. *Mannaja* / italijanski / western / režija: Sergio Martino (Opomba: transkripcija imen in priimkov režiserjev je samo domnevna, kajti v katalogu so zapisani po načelu "piši, kot govoriš".)

Udruženi prikazivači filmova so odkupili šest italijanskih, pet francoskih ter po en jugoslavanski, angleški, ameriški, mehiški in hongkonški film. Trije izmed naštetih filmov sodijo v zvrst drame na filmskem platnu, trije med komedije, vsi ostali pa so s področja kriminalke, thrillerja ali westerna.

Gre za izrazito nezahteven repertoarni koncept, v katerem izstopata samo filma Aller retour in Železni prefekt.

## Kosovo film (Priština)

(V katalogu letnica ni označena — tako očitno velja za leti 1978 in 1979)

1. *Fantom* (naslov v izvirniku ni naveden) / francoski / drama / režija: Daniel Vigne
2. *Kobra* (naslov v izvirniku ni naveden) / japonski / karatejski / režija: Umeji Inouye
3. *Kasim* (naslov v izvirniku ni naveden) / ameriški / zgodovinska drama / režija: John Gilling
4. *Troje neustrašnih* (naslov v izvirniku ni naveden) / ameriški / akcijski / režija: Gordon Parks ml.
5. *Mesto, ki ga je bilo groza zahajajočega sonca* (naslov v izvirniku ni naveden) / ameriški / drama / režija: Charles B. Pierce
6. *Emily* / angleški / erotični / režija: Henry Herbert
7. *Snaha* (naslov v izvirniku ni naveden) / turški / drama / režija: Lutfi Akad
8. *Ženske v akciji* (izvirni naslov ni naveden) / mehiški / avanturistični / režija: Rene Cardona ml.
9. *Sedmero otrok in dvoje zetov* (naslov v izvirniku ni naveden) / turški / komedija / režija: Halli Refig
10. *Usoda* (naslov v izvirniku ni naveden) / turški / drama / režija: Safa Onal
11. *To noro ameriško dekle* (naslov v izvirniku ni naveden) / francoski / srhljivka / režija: David Newman
12. *Ta Amerika* (This is America) / ameriški / dokumentarni / režija: Romano Vanderbes
13. *Rambo v spopadu z ugrabitelji* (naslov v izvirniku ni naveden) / italijanski / kriminalka / režija: Ugo Lenzi
14. *La Verginella* / italijanski / drama / režija: Anthony Whiles
15. *Operacija zebra* (naslov v izvirniku ni naveden) / ameriški / avanturistični / režija: Joe Tornatore



16. *Poleti, poleti, ljubezen* (naslov v izvorniku ni naveden) / indijski / romantična drama / režija: Ravi Tandon
17. *Pest ogorčenja* (naslov v izvorniku ni naveden) / Hong Kong / karatejski / režija: Jimmy Shaw
18. *Blišč in beda mladosti* (naslov v izvorniku ni naveden) / japonski / romantična drama / režija: Shigeyuki Yamane
19. *Ljudje-orli* (naslov v izvorniku ni naveden) / ameriški / avanturistični / režija: Douglas Hickox
20. *Orožje smrti* (naslov v izvorniku ni naveden) / italijanski / kriminalna / režija: Mario Caiani
21. *Zbiralka alg* (naslov v izvorniku ni naveden) / angleški / drama / režija: Henry Herbert
22. *Past* (naslov v izvorniku ni naveden) / romunski / akcijski / režija: Manole Marcus
23. *Leteča brigada* (naslov v izvorniku ni naveden) / italijanski / kriminalna / režija: Bruno Corbucci
24. *Blišč* (naslov v izvorniku ni naveden) / ameriški / western / režija: Gus Trikonis
25. *Prva ljubezen* (Prva ljubav) / jugoslovanski / ljubezenska drama / režija: Zoran Čalić
26. *Odmevi vojne* (naslov v izvorniku ni naveden) / albanski / drama / režija: Xhanfize Keko
27. *Divji mak na zidovih* (naslov v izvorniku ni naveden) / albanski / drama / režija: Dhimitër Anagnosti
28. *Kapetan* (naslov v izvorniku ni naveden) / albanski / komedija / režija: F. Hoshafi. M. Fejzo
29. *Film na žaru v Kentucky stilu* (naslov v izvorniku ni naveden) / ameriški / komedija / režija: Johan Landis
30. *Ljubimec žensk* (naslov v izvorniku ni naveden) / italijanski / srhljivka / režija: Marco Visario
31. *Ljubezen in nočna samopostrežba* (naslov v izvorniku ni naveden) / ameriški / srhljivka / režija: James Polakof
32. *Sogunovi samoraji* (naslov v izvorniku ni naveden) / japonski / akcijski / režija: Kinji Fukasaku
33. *Poslednji valček* (naslov v izvorniku ni naveden) / ameriški / glasbeni / režija: Marin Scorseese
34. *Sporočilo iz vesolja* (naslov v izvorniku ni naveden) / japonski / fantastični / režija: Kinji Fukasaku
35. *Bagdaski lopov* (naslov v izvorniku ni naveden) / angleški / spektakl / režija: Clive Donner.

Kosova film ponuja: deset ameriških filmov, pet italijanskih, štiri japonske, tri angleške, tri turške, tri albanske, dva francoska, enega mehiškega, enega indijskega, enega hongkonškega, enega romunskega in enega jugoslovanskega. Po zvrsteh prednjačijo srhljivke, erotični filmi, westerni in karatejski filmi (18), dram različnih vrst in teže je 13, medtem ko so komedije štiri. Kvalitetnih del — iz zjem ameriškega dokumentarca Ta Amerika — na repertoarno seznamu, ki ga obeležuje poudarjeno nizko povprečje, ni.

## Makedonija film (Skopje)

(V katalogu letnica ni specifičirana)

- Drum, poslednji Mandingo* (Drum) / ameriški / zgodovinska drama / režija: Sveto Carver
- Grožnja* (La menace) / francoski / drama / režija: Alain Corneau
- Sam v spopadu s klanom* (Il grande racket) / italijanski / kriminalna / režija Enzo Castellari
- Nene* (Disingano di un fanciullo che cerca amori difficili) / italijanski / drama / režija: Salvatore Sampieri
- Carstvo mravelj* (Empire of the Ants) / ameriški / avanturistični / režija: Bert L. Gordon

- Pota mamil* (La via della droga) / italijanski / kriminalna / režija: Enzo Castellari
- Dva superpolicaja* (Due superpiedi quasi piatti) / ameriški / pustolovski / režija: E. B. Glucher
- Noč nad Čilejem* (naslov v izvorniku ni naveden) / sovjetski / drama / režija: Sebastijan Alarcon — Aleksander Kosarev
- Začarani krog* (The Magic Circle) / romunski / drama / režija: David Reu
- Veliko popotovanje Boleka in Loleka* (Wielka podroz Bolka i Lolka) / poljski / animirani / režija: Wladislaw Nehembecki — Stanislaw Dulz
- Vojna in mir I.* del
- Vojna in mir II.* del / sovjetski / drama / režija: Sergej Bondarčuk
- Človek-pajk* (Spider-man) / ameriški / avanturistični / režija: E. W. Swackhamer
- Žigolo* (The Stud) / ameriški / seksualna komedija / režija: Brent Walker — George Walker
- Sivi oreli* (naslov v izvorniku ni naveden) / ameriški / western / režija: Charles Pierce
- Poslednji show Elvisa Presleya* (That's the Way It Is) / ameriški / glasbeni / režija: Denis Sanders
- Pregnani kavboj* (Castaway cowboy) / ameriški / avanturistični / režija: Winston Hibler
- Koma* (naslov v izvorniku ni naveden) / ameriški / kriminalna / režija: Michael Crichton
- Sneguljčica in sedem palčkov* (Snowwhite and the Seven Dwarfs) / ameriški / animirani / režija: Walt Disney.

Makedonija film je prek svojega kataloga najavila deset ameriških, tri sovjetske, tri italijanske ter po en romunski, poljski in francoski film. V repertoarju najdemo 7 dram, vse ostalo so kriminalke, westerni, avanturistični filmi — ter animirani in glasbeni filmi. Stopnja filmske zahtevnosti je izrazito nizka, kvaliteto predstavljajo le filmi Nene ter Vojna in mir (I. in II. del) oziroma animirani filmi (Veliko popotovanje Boleka in Loleka oziroma Sneguljčica in sedem palčkov), vendar gre pri tem povečini za ponovne odkupe del, ki se jim je licenca že iztekla. S ponudbo za leto 1979 je Makedonija film v očitni zamudi.

## Kinema (Sarajevo)

V letu 1978

- Partizanska eskadrila* / jugoslovanski / vojna drama / režija: Hajrudin Krvac
- Ljubezen in jeza* (Ljubav i bijes) / jugoslovanski / zgodovinska drama / režija: Bakir Tanović
- Dvajset dni brez vojne* (Dvadset dne bez vojni) / sovjetski / drama / režija: Aleksej German
- Vojna zbezd* (Star Wars) / ameriški / avanturistični / režija: George Lucas
- Srebrna strela* (Silver Streak) / ameriški / avanturistični / režija: Arthur Hiller
- Črno-belo v barvah* (Black and White in Color) / Slonokoščena obala / komedija / režija: Jean-Jacques Annaud
- Pot k slavi* (Bound for Glory) / ameriški / drama / režija: Hal Ashby
- Bugsy Malone* / angleški / kriminalna / režija: Alan Parker
- Detelčka ne boli glava* (Ne boilit golova u djalta) / sovjetski / ljubezenska drama / režija: Dinar Asanova
- Velika gneča* (Il soldato di ventura) / italijanski / avanturistični / režija: Pasquale Festa Campanile
- Pasje popoldne* (Dog Day Afternoon) / ameriški / kriminalna / režija: Sidney Lumet
- Ženska na oknu* (Une femme a sa fenetre) / francoski / drama / režija: Pierre Granier-Deferre
- Oče gospodar* (Padre padrone) / italijanski / drama / režija: Paolo in Vittorio Taviani
- Beli bim — črno uho* (Belij Bim černoje uho) I. in II. del / sovjetski / mladinski / režija: Stanislav Rostocki
- Ifigenija* (Iphigenie) / grški / drama / režija: Mikael Kajojanis
- Annie Hall* / ameriški / komedija / režija: Woody Allen
- Sonce hijen* (Soleil des hyenes) / tunizijski / drama / režija: Ridha Behi
- Sin viharja* (Storm Boy) / avstralski / drama (mladinski film) / režija: Henri Safran
- Inspektor Clouzot v akciji* (The Pink Panther Strikes Again) / angleški / komedija / režija: Blake Edwards
- Providence* / francoski / drama / režija: Alain Resnais
- Mimino* / sovjetski / drama / režija: Georgij Danelija
- Mrzlica* (Fiebre) / venezuelski / zgodovinska drama / režija: Juan Santana.

## Za leto 1979

- Bližnja srečanja tretje vrste* (Close Encounters of the Third Kind) / ameriški / fantastični / režija: Steven Spielberg
- Vesoljska postaja številka ena* (Capricorn One) / ameriški / srhljivka / režija: Peter Hyams
- Tigar je še živ* (Sandocan alla riscossa) / italijanski / avanturistični / režija: Sergio Sollima
- Mister milijarder* (Mr. Billion) / ameriški / komedija / režija: Jonathan Kaplan
- Uvajanje v ljubezni* (L'initiation) / kanadski / komedija / režija: Denis Heroux
- Automobil morilec* (The Car) / ameriški / avanturistični / režija: Elliot Silverstein
- Človek igrača* (Le jouet) / francoski / komedija / režija: Francis Veber
- Ana in Andi* (Raggedy Anne e Andy) / ameriški / animirani / režija: Richard Williams
- Transsibirski ekspres* (naslov v izvorniku ni naveden) / sovjetski / kriminalna / režija: Eljodor Urzabajev
- Vrnitev bojevnikov* (Coming Home) / ameriški / drama / režija: Hal Ashby
- Mož z divjega severa* (When the North Wind Blows) / angleški / ananturistični / režija: Stewart Faffill
- Nori seks* (Sesso matto) / italijanski / komedija / režija: Dino Risi
- Zivljenjska drka* (Casey's Shadow) / ameriški / drama / režija: Martin Ritt
- Dolga vojna* (Longitud de guerra) / mehiški / igrana drama / režija: Gonzalo Martinez Ortega

Za sarajevsko Kinemo je — sodeč po katalogih za leto 1978 in 1979 — pomenilo minulo repertoarno leto izrazito stremljenje k dobremu izboru, nastopajoče leto pa izkazuje precej nižjo raven zahtevnosti. Na celotnem spisku obeh let je danajst ameriških, pet sovjetskih, štiri italijanski, trije angleški, trije francoski, dva jugoslovanska (domača — bosanska) filma ter po en film iz Grčije, Tunisa, Avstralije, Venecuele, Kanade, Mehike in Slonokoščene obale. V repertoarju je 17 dram, 7 komedij, 2 filma za mladino ter 10 filmov fantastično-avanturistične zvrsti. Na seznamu iz leta 1978 je izrazita prevlada resnih dram, medtem ko se je ponudba za leto 1979 "zrhljavala" in je delež zgolj zabavnih filmov veliko večji. Kvalitetnih del je razmeroma veliko: Dvajset dni brez vojne, Črno-belo v barvah, Pot k slavi, Detelčka ne boli glava, Pasje popoldne, Ženska na oknu, Oče gospodar, Ifigenija, Annie Hall, Sonce hijen, La providence,

mimino — pa še kateri, kar priča o razmeroma visoki ravni selekcije (zlasti v letu 1978.)

## Zeta film (Budva)

V letu 1978

- Arabec Petra Velikega* (Arap Petra Velikoga) / sovjetski / komedija / režija: Aleksander Mita
- Beštije* / jugoslovanski / drama / režij: Živko Nikolić
- Brigada zoper tatove* (Squadra anticippolo) / italijanski / kriminalna / režija: Bruno Corbucci
- Violette in Francois* (Violette et Francois) / francoski / ljubezenska drama / režija: Jacques Ruffio
- Grizzli* / ameriški / grozljivka / režija: William Girdler
- Norosti Dicka in Jane* (Dick and Jane) / ameriški / komedija / režija: Ted Kotcheff
- Zena tedna* (La femme du dimanche) / francoski / kriminalna / režija: Luigi Comencini
- Zapeljevanje* (La seduzione) / italijanski / ljubezenska drama / režija: Fernando di Leo
- Karibu s severa* (Giubbe rosse) / italijanski / avanturistični / režija: Joe D'Amato
- Konjiček grbavček* (Konëk-gorbunok) / sovjetski / animirani / režija: Ivan Ivanov
- Leteči odred Scotland Yarda* (Sweeney) / angleški / akcijski / režija: David Vickers
- Nora leta* (Lude godine) / jugoslovanski / mladinski / režija: Zoran Čalić
- Mestece v Texasu* (A Small Town in Texas) / ameriški / avanturistični / režija: Jack Starrett
- MLada učiteljica* (La supplente) / italijanski / komedija / režija: Guido Leoni
- Odpadnik Josey Wales* (Outlaw Josey Wales) / ameriški / western / režija: Clint Eastwood
- Vrnitev* (Wagt) / indijski / melodrama / režija: Jaš Copra
- Večerja z umorom* (Murder by Death) / ameriški / kriminalna / režija: Robert Moore
- Poslednji magnat* (The Last Tycoon) / ameriški / melodrama / režija: Elia Kazan
- Vojna za črno zlato* (La guerre du petrole) / maroški / družbena drama / režija: Souhel Ben Barka
- Svet ponoči* (World by Night — Today) / italijanski / dokumentarni / režija: Gianni Proia
- Sedem veličastnih bojev* (Seven Magnificent Fights) / Hong Kong / karatejski / režija: Lo Wei
- Moč zemlje* (Allpa kalpa) / perujski / zgodovinska drama / režija: Bernardo Ariaz
- Sokolova senca* (Shadow of the Hawk) / ameriški / avanturistični / režija: George McCowan
- Spartak* / sovjetski / baletni / režija: Vadim Derbenjev
- Televizijska mreža* (Network) / ameriški / akcijska drama / režija: Sidney Lumet
- Tiranija megagodzila* (Terror of Mechagodzila) / japonski / fantastični / režija: Ishiro Honda
- Tom in Jerry* / ameriški / animirani / režija: Joseph Barbera
- Hotelski strežnik* (The Errand Boy) / ameriški / komedija / režija: Jerry Lewis

## Za leto 1979

- Agent tajne službe številka 1* (No. 1 of the Secret Service) /
- Bruce Lee, občudujemo te* (Bruce Lee, We Miss You) / Hong Kong / karatejski / režija: King Hung

31. *Dvoboj za južno progo* / jugoslovanski / vojna drama / režija: Zdravko Velimirovič
32. *Zdravniki imajo radi razgaljene* (Los doctores las prefieren desnudes) / argentinski / komedija / režija: Gerardo Sofovich
33. *Življenjska prelomnica* (The Turning Point) / ameriški / družbena drama / režija: Herbert Ross
34. *Zanesenec* (La zianene) / francoski / komedija / režija: Claude Zidi
35. *Znamenje rdečega zmaja* (Stoner) / Hong Kong / karatejski / režija: Huang Feng
36. *Izkušnje prve ljubezni* (First Love) / ameriški / melodrama / režija: Joan Darling
37. *Karamurat, bojevnik iz Anatolije* (Karamurat, la belva dell Anatolia) / turško-italijanski / avanturistični / režija: Herb Al Baur
38. *Karate v šaolinskem templju* (Karate from Shaolin Temple) / japonski / karatejski / režija: Hideo Nanbu
39. *Kino, to sem jaz* (Cine soi yo) / venezuelski / družbena drama / režija: Luis Armando Roche
40. *Legenda o Mangdavalu* (Veer Mangdavalu) / indijski / melodrama / režija: Babu Bhai Mistry
41. *Največji ljubimec na svetu* (The World's Greatest Lover) / ameriški / komedija / režija: Gene Wilder
42. *Nekdo mora biti truplo* (Eine muss die Leiche sein) / vzhodnonemški / kriminalka / režija: Iris Gusner
43. *Obračun dveh pošasti* (Godzila sv. Mechagodzila) / japonski / fantastični / režija: Ishiro Honda
44. *To je v resnici ljubezen* (Questo sì che e amore) / italijanski / melodrama / režija: Filippo Ottoni
45. *Kit ubijalec* (The Killer Whale) / ameriški / grozljivka / režija: Michael Anderson
46. *Pet puščic Robina Hooda* (Pjat strel Robin Guda) / sovjetski / avanturistični / režija: Sergej Tarasov
47. *Povratek* (Ek hi rasta) / indijski / melodrama / režija: Mohan Seghal
48. *Pretty Baby* / ameriški / družbena drama / režija: Louis Malle
49. *Razbijač* (Breaker, Breaker) / ameriški / akcijski / režija: Don Hulette
50. *Spomni se moje pesmi* (Geet) / indijski / melodrama / režija: Ramanand Sagar
51. *Usoda dveh sester* (Fate of Gum Hui and Un Hui) / severnokorejski / družbena drama / režija: Pak Hak — Om Gil Son
52. *Ta čudežni svet divjine* (Killers of the Wild) / angleški / dokumentarni / režija: Rober J. Ryan
53. *Tobogan smrti* (Rollercoaster) / ameriški / akcijski / režija: James Goldstone
54. *Človek, ki je imel rad ženske* (L'homme qui aimait les femmes) / francoski / komedija / režija: Francois Truffaut.

Zeta film ima v repertoarju za obe leti (1978 in 1979) šestnajst ameriških, sedem italijanskih, štiri sovjetske, štiri francoske, štiri indijske, tri jugoslovanske, tri angleške, tri hongkonške in tri japonske filme ter po enega maroškega, perujskega, venezuelskega, vzhodnonemškega, severnokorejskega in argentinskega. Po zvrsteh: 20 dram (večinoma melodram), 8 komedij, 22 avanturistično-fantastično-karatejsko in v podobne smeri srhljive kinematografske zabave usmerjenih del, 2 animirana in 2 dokumentarna filma. Kvalitete je v tej celoti izredno malo. Beštije, Televizijska mreža (katere dejanski nakup je očitno vprašljiv), Življenjska prelomnica, morda še Truffautov Človek, ki je imel rad

ženske... Vsekakor; zelo malo in veliko premalo, da bi bilo mogoče repertoarju budvanske Zete pripisati vsaj minimalno raven še sprejemljive filmske kvalitete.

Iz katalogov preštejemo naslednje število filmov, ki so napovedani in v dobršem delu seveda tudi že kupljeni:

filmov	39
Vesna	20
Croatia	44
Kinematografi	25
AdriaFilm	55
Morava	45
Avala	13
Inex	16
Udruženi prikazi-vači	35
Kosovo	19
Makedonija	36
Kinema	54
Zeta	401
Skupaj:	

(Spisek je skladen s katalogi, ki so bili dostopni. Žal izhajanje katalogov ni niti v časovnem niti v vsebinskem smislu enovito.) Po "nacionalni pripadnosti" kaže jugoslovanski filmski odkup v obdobju 1978—1979 naslednjo "statistiko":

ameriških filmov	132
italijanskih filmov	51
francoskih filmov	37
jugoslovanskih filmov	31
angleških filmov	22
sovjetskih filmov	11
japonskih filmov	11
hongkonških filmov	10
indijskih filmov	8
zapadnonemških filmov	7
madžarskih filmov	6
českoslovaških filmov	6
vzhodnonemških filmov	5
mehiških filmov	3
poljskih filmov	3
romunskih filmov	3
švedskih filmov	3
turških filmov	3
albanskih filmov	3

venecuelskih filmov	2
brazilskih filmov	2
bolgarskih filmov	2
grških filmov	1
španskih filmov	1
švicarskih filmov	1
kanadskih filmov	1
avstralskih filmov	1
severnokorejskih filmov	1
tunizijskih filmov	1
maroških filmov	1
alžirskih filmov	1
argentinskih filmov	1
perujskih filmov	1
panamskih filmov	1
tajskih filmov	1

ter film Slonokoščene obale 1  
med filmi, ki smo jih v komentarjih k posameznim repertoarjem navedli kot znamenja filmske kvalitete, naštejemo v zbirniku (ki seveda ni popoln, saj utegne seči — ob temeljti razčlembi vseh številnih za in proti — nekoliko više ali nekoliko niže) štiriinšestdeset naslovov, večinoma seveda dela, ki so bila zajeta v FEST 77 ali v FEST 78. Dobra petina — slaba šestina — all v jeziku odstotkov: med 15% in 20% celote. Nobenega dvoma ni o tem, da je število cenenih, nezahtevnih kinematografski zabavi namenjenih filmov precej večje. Res pa seveda je, da je iz skupne ponudbe kljub vsemu mogoče izbrati kinematografski program, ki bo oprt na kakih 150 do 200 naslovov, vendarle lahko vztrajal v območjih relativne solidnosti. Vanjo seveda sodijo posamezni filmi majhnih nacionalnih kinematografij, ki so na jugoslovanskem trgu zastopane samo s po enim ali dvema naslovoma, a še tem ostajajo vrata kinematografov vse prevečkrat zaprta.  
Analiza uporabljenosti in uporabljanja distribucijske ponudbe je kajpak predmet posebnega analitičnega pregleda.

Viktor Konjar



*Uredništvo — avtorjem!*

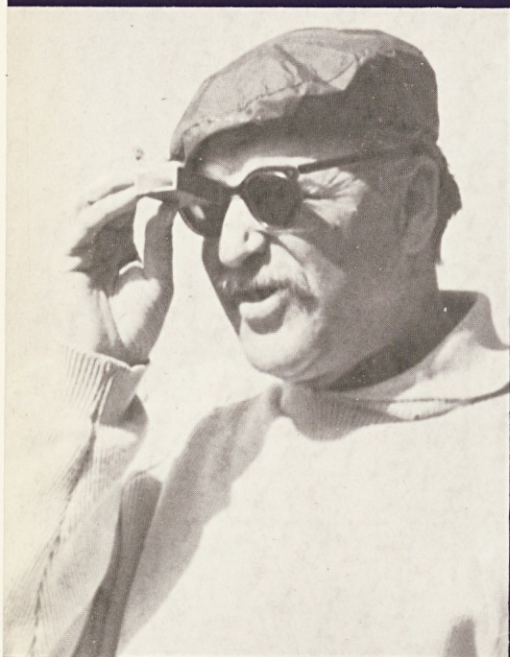
*EKRAN je revija za film in televizijo.*

*S teh dveh področij objavljamo komentarje, eseje, študije, kritike, prikaze, recenzije, intervjuje, najrazličnejše informacije, slikovno gradivo ipd., uredniški odbor pa jih zbira, pregleduje in odloča o objavi.*

*Da bi sodelovanje med avtorji prispevkov in uredniškim odborom potekalo čim boljše, predvsem pa, da bi se uredniški odbor izognil nepotrebnim stroškom in izgubi časa (pretipkavanje), avtorje naprošamo, da pri svojem sodelovanju z EKRANOM upoštevajo:*

- 1** *nenaročeni rokopis naj ne presega desetih tipkanih strani*
- 2** *prispevki naj bodo pisani s pisalnim strojem (črni trak), na normalnem papirju (format A-4), vsaka stran naj ima 30 vrstic (normalni razmak), vrstica 60 znakov, v treh izvodih (original in dve kopiji)*
- 3** *na naslovni strani naj avtor navede naslov prispevka, priimek in ime, točen naslov in številko žiro računa*
- 4** *pri navajanju naslovov filmov naj avtorji uporabijo prvič originalni naslov filma in v oklepaju naslov, pod katerim je bil predvajan pri nas, v nadaljevanju pa naš prevod (primer: Shampoo (Hollywoodski frizer))*
- 5** *uporabljeno literaturo naj citirajo na koncu članka, in sicer po naslednjem vrstnem redu: avtor, leto izdaje, naslov članka, revija, kraj izdaje, volumen, številka, stran (primer: Cozarinsky Edgardo, 1975/76, Borges on and in Film, Sight and Sound, London, vol. 45, No. 1, str. 41)*
- 6** *če gre za knjigo pa: avtor, leto izdaje, naslov, kraj izdaje, založba  
tudi vse opombe naj bodo na koncu članka  
avtorji naj sami (ali v dogovoru z uredništvom) poskrbijo za slikovno opremo prispevkov, pri čemer naj sliko opremijo s sledečimi podatki: naslov filma, ime in priimek igralcev na sliki, po možnosti pa še imena filmskih oseb, ki jih igralci predstavljajo v omenjenem filmu*

*Upamo, da boste z razumevanjem in dobronamerno sprejeli naše sugestije.*



*režiser France Stiglic  
delovni posnetek s snemanja filma "Na svoji zemlji"*

