

pojavnov. Edino, kar je lahko storila — saj je že s tem v svojem času in prostoru, kjer je delovala, ogromno tvegala — je bila transpozicija formalnega pristopa: kar ob tem lahko še dodamo, je to, da se omenjena transpozicija ni izživljala, razpadla v formalističnem odmevu, temveč da so slovenski umetniki vendarle skušali odkriti tudi nove vsebinske pobudnike, seveda z večjim ali manjšim uspehom.

V Kosovem primeru se je treba spomniti Kluba mladih, katerega idejni pobudnik je bil France Kralj, pa tudi Slovenskega lika, četudi ni Kos nikoli postal njegov član. Danes je na vpogled večina njegovega izbranega opusa; tako se zdi, da se ta slednji moment ni prevesil v Kosovem delovanju prav zaradi kiparjevega, določenemu idealu predanega iskanja sredi sicer socialno obarvane realnosti. Kos ni bil ekstremist, počasi je sledil formalnim inovacijam, hkrati pa odkrival svoje neposredno, imenujmo ga delovno torišče. To mu je pomenilo predstavljanje tipike, (kot že rečeno) idealizirane, brez protestnega, avantgardnega zagona, ki jo je odkrival sredi delavstva, kmečkega življa in delno intelektualcev, ekspresivne tipike nekoliko zadržanih, vase potegnjenih osebnosti, ki so prerasle lahko tudi v portret po neposrednem modelu. Valjasta stilizacija tako dojete realnosti je najbolj ustrezala temu zatrtemu psihološkemu poudarku.

Nadaljnja leta so zahtevala od kiparstva monumentalno, napeto formo, podrejeno zunanji, predpisani idejnosti, ki je v sebi zaključen, idealni pogled Tineta Kosa morala osiromašiti njegovega lastnega likovnega rezoniranja. Zgledovanje pri mlajši, naslednji kiparski generaciji in poskus apliciranja maillolovskih form seveda niso mogli predstavljati nadaljnje, tvorne stopnje v Kosovem umetniškem razvoju.

Upoštevač to in ostala dejstva, postaja vse bolj smiselni (tudi že napovedani) pregled prispevka vseh treh kiparskih generacij; tedaj šele bo lahko pomen posameznih umetnikov ob upoštevanju njihovega najboljšega prispevka — pač glede na njihovo dozorelost v času — dokočno ovrednoten v slovenskem in jugoslovanskem prostoru.

Aleksander Bassin

## FILM

DUSKO STOJANOVIĆ, FILMSKI MEDIJ. Stojanovičev *Filmski medij*\* je zanimiv primer publikacije s področja, ki je pri nas še vedno skromno, preskromno pokrito s primerno literaturo. Gre za močno polemično delo, polemično v analizi številnih vprašanj s področja filmskega ustvarjanja oziroma pojmovanja le-tega v preteklosti, polemično odprto pa seveda tudi do bravca, če ga posebej zanimajo problemi sodobnega filma. Polemični ton Stojanovičevega teksta sicer ni presenetljiv, saj bi težko našli teoretično filmsko delo, ki ne načinja spopada z idejnimi nasprotniki. Priostrenost razpravljanja izhaja iz narave predmeta, iz njegovega nedognanega estetskega formata oziroma iz neprestanega spreminjanja izhodišč in načel tega fenomena. Ker se je Stojanović postavil na stališča avantgardnega filma — resnice, je lahko določiti, da

\* Duško Stojanović, *Filmski medij*, Zbirka Sedma umetnost, Prosvetni servis 1966.

je vzpostavil konflikt pri celotnem presojanju filmske preteklosti, zakaj njegova ambicija je prevrednotenje vseh vrednot z zornega kota spoznanih oziroma sprejetih pozicij, v okviru katerih razvija svoj ontološki in transcendentni pogled na film.

V prvem delu zavrača teoretiko nemega in zvočnega filma, spodbija njihove teze, zlasti trditev, da je za film bistveno in najpomembnejše gibanje oziroma gibljiva slika s kasnejšim dodatkom zvoka. Stojanović dokazuje, da v novih oblikah zvočnega filma ni mogoče več ločiti slike od zvoka in je zato potrebno uvesti nov pojem — filmski prizor. Ta pa je zanj na filmski trak prenesena resničnost, ne pa montažno skonstruirana situacija. Stojanović sicer ne zanika pomembnosti gibanja v filmu, daje pa mu povsem novo določenost v lastnem estetskem okviru. Teza o filmskem prizoru kot temeljni materiji filma nastopa zaradi načela prepričljive avtentičnosti tudi proti znameniti montaži, ki je od Griffitha in Eisensteina dalje veljala za ključ filmskega oblikovanja. Mimogrede odpravi tudi tako imenovani čisti film, ker mu njegovi elementi v ontološkem pogledu ne pomenijo ničesar.

Drugi del Stojanovićeve knjige je posvečen najnovejšim pojavom v filmu, na prvem mestu modernim tehnikam, ki so odločilno vplivale na razvoj filmskega izraza ne glede na to, da so jih vsi veliki filmski ustvarjalci odklanjali, ker so v njih videli propad filmske umetnosti. Avtor pravi, da so tehnične novosti stalne spremljevalke filmskega razvoja in jih ni mogoče prezreti, moramo pa jih zato podrediti svoji intuiciji. Zlasti je prepričan, da so nekatere tehnične novosti sploh omogočile realizacijo starih teženj. Z uvedbo stereofonskega zvoka na širokem platnu je zvok pravzaprav šele dosegel enakopravno veljavo ob sliki, ker je tudi zvok dobil prostorsko dimenzijo, z njim pa beseda svojo kinestetično funkcijo.

Teza o avtentičnosti filmskega prizora je Stojanovića nujno pripeljala k filmu-resnici in mu pomeni vrh estetskih naporov v celotnem razvojnem kompleksu filma. Film-resnica namreč radikalno zavrača stare estetske teoreme in za osnovo postavi »iluzijo čutne resničnosti«, doseže pa jo s tako imenovano filmsko anketo ali skrito kamero. Pri razkrivanju geneze takega filmskega načina odločno zavrača misel, da bi bil predhodnik filma-resnica Dziga Vertov, češ da se je odpovedal metodi neposredne registracije, pač pa meni, da je film-resnica v bistvu poglobitev tistega načina, ki sta ga na začetku filmske zgodovine uporabljala brata Lumière, ko sta snemala neposredne prizore iz življenja.

S postavitvijo svojih tez je Stojanović dokazal odločnost svojih izhodišč in jasnost cilja. Vprašanje je le, ali je mogoče celotno filmsko materijo presojati zgolj skozi lečo »resničnega filma«.

Ob koncu knjige je k načelnemu razpravljanju Stojanović dodal še kratek pregled avantgardističnih poskusov in dosežkov v Jugoslaviji. Ta dodatek se razhaja s konceptom knjige, čeprav ima svoj praktični cilj, ki ga je poudaril še z izbrano filmografijo igranih, dokumentarnih, avantgardnih in eksperimentalnih filmov 1957-65.

Slikovne priloge so postavljene med besedilo brez neposredne vsebinske povezanosti, so torej bolj obvezen dekor kot pa dopolnilo.

pk