

40 LET EKRANA – KRONOLOGIJA  
(I. DEL)



revija za film in televizijo, leto I, oktober 1962

1

Buñuel: Hvala bogu — še sem ateist ● Film danes ● Proti festivalu — za festival ● Kritika: Minuta za umor ● Teleobjektiv: Marilyn Monroe



naslovnica prvega Ekrana, avtor Matjaž Klopčič

### Žepni format

Revija za film in televizijo *Ekran* je začela izhajati oktobra 1962 na žepnem formatu v velikosti 14 × 21cm. V uvodni besedi je bila predstavljena kot naslednica treh dotedanjih filmskih časopisov (*Filmski vestnik*, *Film*, *Filmski razgledi*) ter v okoliščinah, ki so "narekovala" njen nastanek: povečan obisk kina – "19 filmskih predstav na vsakega Slovenca letno" –, široka mreža kinoklubov ter vpeljava rednega pouka o filmu v šole.

Glavni urednik: Vitko Musek, odgovorni urednik: Toni Tršar; v kolofonu je omenjen tudi uredniški odbor, toda njegova sestava ni imenovana. V drugem letniku tudi odgovorni urednik ni več naveden.

### 1962

*Ekran* je bil zastavljen kot mesečnik in tako ima prvi letnik tri številke, ki odkrivajo "evropski moderni film", a ne toliko francoski novi val – ta je v 3. številki predstavljen v rubriki Leksikon – kot v Michelangelu Antonioniju. V anketi, ki so jo prevedli iz revije *Cinéma '62*, velja Antonioni za vodilnega predstavnika "ene izmed smeri modernega filma", medtem ko sta kot drugi smeri navedeni film resnica in novi val. Ta anketa, v kateri so sodelovali francoski kritiki (René Gilson, Marcel Martin, Michel Mardore idr.), je dopolnjena z izjavami Aleksandra Petroviča, Hrvoja Lisinskega, Franceta Brenka (ki o novem valu pravi, da je to "estetski odsev najbolj nazadnjaških ekscesov v sodobni francoski družbi") in Boštjana Hladnika, ki ima rajši novi val (zaradi "maksimalne iskrenosti njegovih oseb") kot Antonionija (ki "prestavlja svoje junake kot šahovske figure"). Na naslovnici prve številke *Ekrana* je Milena Dravič v Hladnikovem *Peščenem gradu*, toda ne v tej ne v poznejših številkah tega letnika ni izšla nobena kritika filma. Pač pa je kritika, podpisana z -mkv, hudo razsula Kavčičevo *Minuta za umor* (to je "zmota slovenske filmske proizvodnje in zmota določenega kroga filmskih ustvarjalcev").

Že prvi letnik pa je vpeljal tudi nekaj teorije, in sicer v obliki prevoda (v 2. št.) znamenitega spisa Andreja Malrauxa "O psihologija filma teksta", ki primerja film z romanom in trdi: "Film lahko pripoveduje zgodbe, in v tem je njegova moč."

## BESEDA UREDNIKOV

»Filmski vestnik«... »Film«... »Filmski razgledi«... In zdaj »Ekran 62«. Težnje po kontinuirani filmski publicistiki, med katerimi je imel največ uspeha »Film«, ki je nepretrgoma izhajal enajst let, kar se doslej ni posrečilo nobenemu filmskemu časopisu v Jugoslaviji. Vsi trije dosednji slovenski filmski časopisi nosijo v sebi nekaj skupnega — spoznanje, da je neizbežno potrebno smotno oblikovanje filmske kulture našega človeka.

Iz situacije, ki je v marsičem drugačna kot je bila tista, v kateri so začeli izhajati in so izhajali dosednji trije slovenski filmski časopisi, je zrasla revija »Ekran 62«. Devetnajst filmskih predstav letno na vsakega Slovenca ni več senzacionalen podatek, temveč stvarnost, ki obvezuje. Skupni napor številnih organizacij in ustanov v oblikovanju filmske kulture širokega kroga ljudi, ki so poleg razveseljivega števila filmskih krožkov in klubov dosegli tako pomemben uspeh, kot je uvedba rednega pouka o filmski umetnosti v naše šole (kar nas uvršča med sedem najbolj razvitih dežel na svetu), so tista plodna tla, v katera poganja svoje korenine »Ekran 62«. Samo takšna situacija je lahko ustvarila pogoje za obstoj slovenske filmske revije, ki mora in želi povezati v zavestno in plodno sodelovanje vse, ki danes na Slovenskem razmišljajo o filmu, o njem pišejo in predvsem dajejo svoje najboljše moči za gradnjo takšne filmske kulture našega človeka, da bomo tudi po njej stali med najbolj naprednimi narodi na svetu.

2

## NOVE SLOVENSKE FILMSKE REVIJE

Osnovni problem filmske kulture v našem času ni v prvi vrsti razvijati samo umetniško stopnjo filmske ustvarjalnosti, temveč razvijati kulturni potencial najširšega kroga ljubiteljev filma, da bi srečanje s filmom ne bilo samo trenutek razvedrila in zabave, temveč pomembno kulturno doživetje, ki naj človeka osvešča in notranje zadovoljuje. To je poslanstvo »Ekran 62«. In zaradi tako širokega koncepta, usoda revije ni samo stvar uredniškega odbora, izdajatelja ali ozkega kroga ljudi, temveč zadeva nas vseh. Kulturnega življenja na Slovenskem si ne moremo zamišljati brez stalne filmske revije, ki naj bo — poleg vseh drugih — čimbolj razgibana in ploden element naše kulturne prizadevnosti.

Zato nas ob prvi številki vse, ki neposredno ali posredno nismo odgovornost za edino slovensko filmsko revijo, prežema ena sama želja: »Ekran 62«, ki se vključuje v prizadevanja za filmsko in televizijsko kulturo na Slovenskem, naj vzpostavi čimbolj ploden kontakt z vsakim človekom pri nas, ki ga film ali televizija zanimata. Ta kontakt — tako iskreno želimo — naj ne bo samo vez naročnika ali bralca, temveč se naj čimbolj pogosto izpremlja v neposreden stik, v sodelovanje s predlogi, pripombami, nasveti, kritiko, vprašanji. Ker »Ekran 62« ni zadeva kroga urednikov, temveč zadeva vsakega Slovenca, ki ima neposreden stik s filmom ali televizijo, se uredniki revije že vnaprej veselimo tistega plodnega prelivanja pobud in tiste vnete zavzetosti za podobo in usodo našega filmskega časopisa, ki se lahko poraja samo iz nenehne neposredne stika med časopisom in njegovimi bralci.

3

uvodnik prve številke *Ekran*a

## 1963

Italijanski filmski kritik in teoretik Guido Aristarco je "posebej za *Ekran*" napisal članek o Ingmarju Bergmanu, ki je obširneje predstavljen v 4. številki (Vitko Musek, Jean Béranger). "Posebej za *Ekran*" piše tudi poljski kritik Boleslaw Michalek, ki predstavlja sodobni poljski film, medtem ko je Toni Tršar naredil intervju z Romanom Polanskim (št. 6). Ob Bergmanu so v tem letniku izčrpnje predstavljeni še: Alfred Hitchcock (Vladimir Koch, v 5. številki z odlično Klopčičevo naslovnico z Jamesom Stewartom v *Dvoriščnem oknu*), Jean Renoir (Peter Skalar, Branko Vučičević, France Kosmač in odlomki iz Renoirjevih spisov o realizmu, delu z igralci, filmski tehniki, št. 9–10) in Joseph Losey (Božidar Okorn, št. 7–8).

Tematska bloka sta dobila tudi dva ameriška fenomena: "lov na čarovnice" oziroma gonja proti "komunistični zaroti" v Hollywoodu (v št. 7–8 so prevedeni zgodba Alvaha Bessieja *Človek, ki ga ni bilo* ter pričevanji Bertolda Brechta in Thomasa Manna pred komisijo za odkrivanje protiameriške dejavnosti, predstavljeni je hollywoodska deseterica obsojenih režiserjev in scenaristov), in burleska, o kateri v številki 11 pišejo Rapa Šuklje, Marcel Martin, Charles Chaplin, Mack Sennett in Buster Keaton. Žika Bogdanović predstavlja zagrebško šolo animiranega filma (št. 7–8), ta filmski kritik beogradskega časopisa *Borba*, ki je postal redni sodelavec *Ekran*a, pa je napisal tudi edino kritiko *Peščenega gradu* (ta ni le "duhovno in čustveno prazen film, marveč tudi anahronističen v svoji formi"). Janko Kos, ki je v reviji *Perspektive* pisal o Slovenskih filmskih perspektivah, je debitoral v *Ekranu* (št. 5) s člankom o Františku Čapu in slovenski filmski komediji (ta je s Čapom "ustoličila ne preveč bistro apologijo užitarstva in uspešništva").

Teorija v *Ekranu* napreduje, z "vprašanjem montaže" (št. 4) oziroma prevodi "Prepovedane montaže" Andréja Bazina, Jean-Luca Godarda ("Montage, mon beau souci") in Alexandra Astruca ("Kaj je režija?") ter s "Štirimi mislimi o montaži" Franceta Kosmača (med katerimi se ena glasi, da obstaja montaža tudi znotraj kadra). Zadnja, 12. številka letnika pa je sploh teoretska, s prevodom znamenite Bazinove "Ontologije fotografske slike" in spisa "Avtorska politika" ter z "Dvema estetskima principoma" Vlade Petriča.

## 1964

Največji pridelek tega letnika je mednarodna anketa o modernem filmu (št. 16–17), ki jo je organiziralo uredništvo *Ekran*a in dobilo odgovore cele vrste tujih kritikov, med njimi: Raymond Bellour ("*... Ko bi me vprašali tako, da se nikakor ne bi mogel izmotati, kdo so zame najpomembnejši ustvarjalci modernega filma, bi vam odgovoril brez obotavljanja: Alain Resnais in Chris Marker*"), Peter Bogdanovich (tedaj še kritik pri newyorški reviji *Film Culture*: "*... Beseda 'moderno' je brezupna. Zame so Griffithovi filmi Dobrosrčna Susie, Rojstvo naroda ali Zlomljeni cvet prav tako moderni kot večina sodobnih filmov ...*"), Denis Marion, Marcel Martin (v *Ekranu* so prevajali njegov *Filmski jezik*), Boleslaw Michalek (varšavski *Ekran*), poljski teoretik Jerzy Plažewski, Renzo Renzi (*Cinema nuovo*), Gianni Rondolino, Dušan Stojanović (Beograd), Herman Weinberg (*Film Culture*) idr. In nekaj režiserjev: Vojtech Jasny, Matjaž Klopčič, ki je iz Pariza poslal tudi intervju z J.-L. Godardom, in Aleksandar Petrović ("*Drznem si reči, da je ena od formul sodobnega filma tudi to, kar delam jaz osebno*").

*Ekran* je bil tedaj verjetno edini medij, ki je poročal o "zadevi Mesto" (št. 13–14), omnibusu treh filmov v režiji Marka Babca, Kokana Rakonjca in Živojina Pavlovića, ki ga je producent, sarajevska Sutjeska film, predal sodišču, to pa je film prepovedalo zaradi "neprimerne prikazovanja naše stvarnosti". V pismu uredništvu se Vitomil Zupan pritožuje, da časopisi pišejo le o nekem prepovedanem filmu, zato bi od strokovne revije rad zvedel kaj več. Živojin Pavlović izčrpnno popiše vso zadevo in med drugim pove, da avtorjev filma sploh niso povabili na sodišče, niti niso prejeli razsodbe, najbrž zato, da se ne bi mogli pritožiti.

*Ekran*ov zbor kritikov je bil precej neusmiljen s filmom *Zarota* Francija Križaja (št. 19–20), toda eden med njimi, Ingo Paš, je celo vpeljal pojem zunanosti polja, ne da bi ga imenoval. To je pač treba citirati: "*Če hočemo potegniti vzporednico z Godardom, ki odlično kontrapunktira zvočno kuliso s sliko, ki neprestano nakazuje 'zunanje', nevidno dogajanje, in s tem briše okvir filmskega platna ter daje dogajanju resnično širšo dimenzijo, je nasprotno Zarota film, ki ...*". Ta številka je sploh tematsko preokupirana s filmsko

Na podlagi statuta Zveze kulturno prosvetnih organizacij Slovenije in v skladu z Zakonom o tisku je predsedstvo Zveze kulturno prosvetnih organizacij Slovenije na svoji seji dne 17. februarja 1971 sprejelo

## S K L E P

### o ustanovitvi revije EKTRAN

1. Predsedstvo ZKPOS ustanavlja revijo za film in televizijo EKTRAN, ki ga redno izdaja z namenom načrtnega oblikovanja filmske kulture na Slovenskem. Revija EKTRAN je samostojna organizacija združenega dela z lastnostjo pravne osebe pri predsedstvu Zveze kulturno prosvetnih organizacij Slovenije.
2. EKTRAN izide desetkrat na leto, v enkratnem obsegu 4 tiskovne pole.
3. Osnovne naloge EKTRAN-a so, da:
  - posreduje kvalitetno gradivo bralcem, ki se ukvarjajo s filmsko vzgojo in oblikovanjem filmske in televizijske kulture našega človeka;
  - posreduje izkušnje oblikovanja estetske kulture človeka s posebnim ozirom na film in televizijo;
  - skrbi za kvaliteten razvoj filmske publicistike na Slovenskem;
  - prispeva k oblikovanju estetskih kriterijev filmskih ustvarjalcev - amaterjev;
  - posreduje in obravnava filmsko in televizijsko problematiko ter objektivno obvešča javnost o dogajanju na teh področjih doma in po svetu.
4. Samoupravni organi EKTRAN-a so zbor sodelavcev in uredniški odbor ter glavni in odgovorni urednik.

Zbor sodelavcev sestavljajo sodelavci, ki aktivno sodelujejo pri reviji EKTRAN.

Uredniški odbor šteje 11 članov, ki jih izvoli zbor sodelavcev. Glavni in odgovorni urednik EKTRAN-a sta po svoji funkci-

## ekran 66



37-38



kritiko: razpravam z okrogle mize jugoslovanskih kritikov (med njimi tudi slovenskih: Rapa Šuklje, Ingo Paš, Toni Tršar) o filmski kritiki sledijo prevodi Andréja Bazina, Jeana Doucheta, Jeana Mitryja in Fereydouna Hoveyde, ki – na veliko presenečenje – primerja kritika s psihoanalitikom, čeprav ne ravno z Lacanom, toda omeni ga vseeno.

## 1965

Vse kaže, da so bili tudi časi, ko je bil slovenski film "izvozna dobrina", se pravi, da so ga prodajali na tuje trge. Torej ne le v vzhodnoevropske države, kjer niso imeli trga, zato pa je nekdanja Jugoslavija imela z njimi nekakšno kupoprodajno pogodbo (to je bila pravzaprav menjava enih, denimo, slovenskih filmov za druge, denimo sovjetske, bolgarske, češke itn. Slovenski filmi so se prodajali tudi na Zahod oziroma v Argentino, Avstralijo, Belgijo in belgijski Kongo, na Švedsko, v Veliko Britanijo, ZDA in Zvezno republiko Nemčijo. Najbolje so šli v promet *Dolina miru*, *Kekec*, *Vesna*, *Ne čakaj na maj*, *X-25 javlja*, *Peščeni grad*, *Nočni izlet* in *Ne joči*, *Peter*. Toda glavni urednik *Ekрана* Vitko Musek se (št. 27–28) vseeno pritožuje, ker nismo prodali nobenega filma v sosednjo Avstrijo in Italijo ter na daljnjo Japonsko. In celo sklene: "Filmski prodajalci in trgovci torej slabo služijo uveljavitvi slovenskega filma v svetu." Nič manj osupljiv ni njegov komentar lestvice najbolj gledanih filmov v Ljubljani leta 1964: med 20 najbolj obiskanimi filmi sta na prvih mestih *Ne joči*, *Peter* (83.000 gledalcev) in *Srečno*, *Kekec* (76.000 gledalcev), in to veliko pred *Razkošjem v travi*, Hitchcockovim *Psihom*, tedaj najslavnejšim ameriškim filmom *V vrtincu* in *Navaronskimi topovi*. Toda Musek spet preseneti s trditvijo: "Bežen pregled 20 najbolj gledanih filmov v Ljubljani daje ameriškemu filmu absolutno prednost." Ta letnik se sicer (s št. 23–24) začne z razpravo o filmu-resnici, ki ga po beograjskemu teoretiku Dušanu Stojanoviću (v 60. letih pogostem sodelavcu *Ekрана*) "lahko branimo samo z vidika moderne filmske teorije, ki izhaja iz postavke, da je osnovni material filmskega medija iluzija čutne realnosti". Alan Lovell predstavlja angleški Free Cinema, André Martin kanadski dokumentarni film (*candid eye*), Toni Tršar pa jugoslovanskega, o katerem pravi: "Med vsemi miti v jugoslovanskem filmu je prav mit o filmu-resnici najbolj mitičen. Čeprav se je uveljavil kot umetniška metoda, je redkokdaj presegel raven publicističnega in žurnalističnega obravnavanja problematike."

V dveh številkah (27–28 in 29) so v *Ekranu* predstavili gibanja t.i. novega filma po svetu: japonski novi val z Ošimo, Imamuro, Šindom in Hanijem (Šinobu Itomiova), "antibergmanovsko frakcijo" v švedskem filmu, v sestavi Bo Widerberg, Jorn Donner, Hans Abramson in Jan Troell (Gideon Bachman), "novi" poljski film s Konwickim in Skolimowskim (Bogomil Drozdowski), češkoslovaški novi val (Jan Žalman), egiptovski film oziroma Jusuf Šahin (Vlado Jagodic) in ameriški *underground* (Gretchen Weinberg). V 30. številki prevladuje tema scenaristike: Vitomil Zupan, "Scenarisitka, na novo odkrita notranja rezerva", Zavattinijev sinopsis scenarija za *Tatove koles* ter sinopsisa *Doline miru* (Ivan Ribič) in *Na smrt obsojeni je pobegnil* (Robert Bresson), rubrika Leksikon pa prinaša Kratko antologijo hollywoodskih scenaristov.

Novi sodelavec *Ekрана* Ranko Munitić je prispeval daljši spis o "Tako imenovanem filmu groze" (št. 25–26) ter nekaj kritik, med njimi Resnaisovega filma *Lani v Marienbadu*. Po Raymondu Bellouru ("Nemogoči Shakespeare", št. 25-26) Shakespeare "ne ustreza filmu" oziroma je z njim ubran edino Orson Welles, čigar "najbolj shakespeareovski film je *Arkadin*".

## 1966

V številki 33–34 je objavljena "Informacija o problematiki filmske proizvodnje v SR Sloveniji", ki sploh ni puščobna, čeprav jo je napisala komisija za družbeno nadzorstvo pri skupščini SR Slovenije. Iz nje namreč izvemo, da je Socialistična republika Slovenija obravnavala filmske producente – tedaj tri: Triglav film, Viba film in Film servis – kot podjetja, torej gospodarske subjekte, se pravi, da niso prejeli državne podpore. Res je, da niso bili pravi gospodarski subjekti, saj so dohodki od prodaje njihovih filmov pokrili le 30 odstotkov proizvodnih stroškov; 70 odstotkov sredstev producentskega proračuna so torej filmska podjetja dobila "od zunaj" oziroma (od leta 1962) Sklada SR Slovenije za pospeševanje filmske proizvodnje, toda ta se ni napajal iz sredstev državnega proračuna, kakor današnji Filmski sklad, marveč iz davka na kino-vstopnico. Problem je bil le v tem, da so s tem davkom zbrana sredstva zadostovala le za tri ali štiri filme na leto.

Številka 35–36 je popolnoma zasedena s slovenskim filmom: Taras Kermauner mu očita, da nikoli ni znal biti zares sodoben ("Sodobna tematika v slovenskem filmu"), Vitko Musek obravnava zastopanost "NOB in revolucije", Vladimir Koch "Delež slovenske literature", Stanka Godnič film za otroke in mladino, Žarko Petan ni najbolj zadovoljen s komedijami, Rapa Šuklje popisuje kratke in Marjan Brezovar dokumentarne filme.

# EKRAN

64. LETO  
REVIIJA ZA FILM  
IN TELEVIZIJO



MAIJA: KLOPČIČ

št. 64, leto 1968, oblikovanje Srečo Dragan

Ekran nadaljuje tudi s predstavljanjem žanrov, v številki 39–40 vesterna s prevodi Andréja Bazina ("Western, ameriški film *par excellence*"), Jeana Mitryja, Uweja Nettelbecka ("Teze o westernu") in Enna Patalasa ("Western in njegovi režiserji"); in znanstvene fantastike oziroma "Science fiction na platnu" (št. 31–32) v zgodovinskem pregledu Ranka Munitića, ki je v tem letniku sploh najbolj plodovit sodelavec ("Oh, ta Godard", št. 31–32, GEFF in Mihovil Pansini, št. 31–32, obširna kritika Loseyevoga *Služabnika*, št. 31–32 idr). Italijanski sodelavec Gideon Bachman je za Ekran naredil intervju s Pasolinijem (št. 35–36).

## 1967

Glavni dogodek tega letnika je nedvomno odkritje "novega jugoslovanskega filma" na puljskem festivalu oziroma *Zbiralcev perja* A. Petrovića, *Prebujanja podgan* Ž. Pavlovića, *Ljubezenskega primera ali tragedije uradnice PTT* D. Makavejeva, *Praznika* Đ. Kadrijevića in *Malih vojakov* B. Čengića; na tem festivalu sta bila prikazana tudi slovenska filma, Pogačnikovi *Grajski biki* in Klopčičev *Na papirnatih avionih*, ki pa nista spodbudila tolikšnega kritičnega navdušenja. O "novem jugoslovanskem filmu" so pisali: Lado Kralj, Dušan Stojanović, Branko Šömen ("Vrednost provincializma"), Toni Tršar ("Svoboda in nepredvidljivost") in Ingo Paš, ki ga moram spet citirati, tokrat zaradi izvirne uporabe heideggerjansčine: "To pisanje odprto bistvuje kot nič. V njem mora temeljni nič kot bistvo jugoslovanskega filma najprej postati očiten, da bi se ta film v svojem bistvu šele mogel bistveno zastaviti, in sicer v upraševanju – katerega pomen tukaj že ne moremo več misliti – samega bistva filma kot bistva stvarnega." Ne vem, če ima to kakšno zvezo, toda v tej številki 47, ki je poročala o "novem jugoslovanskem filmu", je v kolofonu zabeležena tudi zamenjava vodstva revije: glavni urednik je postal Toni Tršar in odgovorni Branko Šömen. Vsekakor pa se je fenomen "novega jugoslovanskega filma" podaljšal še v naslednje številke revije: številka 48–49 je objavila mnenja tujih kritikov (iz revij *Cinéma '66* in *Cahiers du cinéma*, *Cinema nuovo*, varšavski Ekran idr.); v 50. oziroma prvi jubilejni številki pa je Marjan Rožanc prispeval eksistencialistično študijo o *Zbiralcih perja*, *Prebujanju podgan*, *Prazniku* in *Ljubezenskem primeru*, "Od absolutne svobode do dinamičnega relativizma". Druga velika in zanimiva tema je razprava o modernem filmu in moderni literaturi, ki so jo v Ekranu (št. 43–44)



1968. letnik ... scenarij in režija Maja Sluga - Prva produkcija Viba film

# b q

festival festival festival

MINIMALNA AKTIVNOST, 1969, scenarij in režija Joka Bevc. Produkcija Viba film



129

b e o g r a d  
69 69  
p e r b o a q

prevedli iz *Cahiers du cinéma* (čeprav tega niso navedli), v njej pa so sodelovali: Claude Ollier, Bernard Pingaud ("Novi roman in novi film"), Christian Metz ("Moderni film in pripovednost") in Georges Sadoul ("Film in roman"). V okviru prevodne teoretske literature je seveda treba omeniti tudi Pasolinijev spis "Sekvenčni posnetek – film kot semiologija stvarnosti" (št. 47). Tretja posebnost tega letnika je nedvomno "pojav" Slavoj Žižka, tedaj še študenta, toda čigar spisi o knjigi Duša Stojanovića *Filmski medij* (št. 48–49) in filmih *Sedmi pečat* (št. 45–46), *Povečava* in *Bunny Lake je izginila* (št. 48–49) so že bili pravi majhni filozofski traktati. Npr.: "Moderni film pomeni afirmacijo materiala, medija, ki je fizična (ontološka) podlaga meta-fizične (transcendentne) ravni. Nov prostor se odpira prav v spraševanju možnosti same transcendence, v tematiziranju filma kot takega, 'snemanju filma v filmu'" (v zapisu o Stojanovićevo knjigi).

## Skoraj kvadrat

S številko 51–52 Ekran izide na novem, skoraj kvadratnem formatu 20cm x 24cm, z novim oblikovanjem Sreča Dragana in prvič imenovanim uredniškim odborom v sestavi: Žika Bogdanović, Mirjana Borčić, Vojko Duletič, Boris Grabnar, Matjaž Klopčič, Vladimir Koch, Mile Korun, Janko Kos, Vitko Musek, Božidar Okorn, Tone Sluga, Rapa Šuklje, Matjaž Zajec; glavni urednik je Toni Tršar, odgovorni Branko Šömen.

## 1968

Leto 1968 imajo za 20-letnico slovenskega filma, ki mu namenijo tematsko številko 58–59, v kateri izide tudi izzivalni članek Marjana Rožanca "Filma še nimamo". In zakaj ne? Zaradi "temeljne strukture slovenske zavesti", ki da je humanistična, njen formalni izraz pa je literatura. Janko Kos je v "Sociologiji slovenskega filma" odkril njegovo "dvojno blokado": ko si slovenski film prizadeva doseči široko občinstvo, se mu to ne posreči, ker ne zna tekmovali s tujimi filmi "v večini privabljanja množičnega občinstva"; kolikor pa se usmerja k "ne preveč številnemu kulturnemu občinstvu, mu pravzaprav nima ponuditi nič takega, kar bi zaslužilo njegovo pozornost." Slovenska filmografija 1948–68 zajema tudi samo fragmente filmov, npr. *Visoške kronike* (Triglav film, 1950) po scenariju Drage Šega in v režiji Igorja Pretnarja, koprodukcije (npr. *Greh*, Triglav film/Saphir Film, München, 1954, režija F. Čap; *Velika sinja cesta*, Triglav film/Cinematographica, Rim/Play

# o jugoslovanskem filmu

ZASEDA. Režija Živojin Pavlović, na sliki Ivo Vidović in Milena Dravić



## leta 1969

fragmentarno

345

št. 69–70, leto 1969

Art, Pariz, 1958, režija Gillo Pontecorvo), potem filme, ki so jih slovenski režiserji naredili v drugih republikah (Bojan Stupica, *V mreži*, Lovčen film, 1957; Jože Gale, *Tuja zemlja*, Bosna film, 1957; Igor Pretnar, *Pet minut raja*, Bosna film; 1959, France Štiglic, *Viza zla*, Vardar film, 1959) in filme, ki so jih režiserji iz drugih republik naredili v Sloveniji (Živojin Pavlović, *Svražnik*, Viba film, 1965).

Z novo obliko in novim uredništvom je prva številka (51–52) letnika vpeljala tudi *Ekranovo* "avtorsko politiko". Njen "panteon" sestavljajo: Puriša Đorđević (Žika Bogdanović), Boštjan Hladnik (Janko Kos), Dušan Makavejev (Bogdan Tirnanić), Vatroslav Mimica (Ranko Munitić) in Aleksandar Petrović (Toni Tršar). Branko Šömen je ta izbor cineastov utemeljil z daljšo refleksijo o evropskem in jugoslovanskem novem filmu ("Stranišče in smrt"), Dušan Stojanović pa je za jugoslovanski novi film iznašel pojem "globalne metaforičnosti".

V številki 55–56 je izšel prevod Weiblovega "Portreta očeta poparta Andyja Warhola", kot kaže zato, ker so *Ekranovi* kritiki v *Sončnem kriku* Boštjana Hladnika odkrili primer slovenskega poparta (Slobodan Novaković, "Artisti in modeli ali dve varianti poparta v filmih *Sončni krik* in *Nedolžnost brez zaščite*", št. 57; R. Munitić, "Sončni dvorec"). Dotelejšnje redno spremljanje dokumentarnega filma na beograjskem festivalu je preraslo v izčrpane in tehtne obravnave v tematskem bloku v številki 54: Rudolf Sremac, "Dokumentarni film zadnjega desetletja", R. Munitić, "Kratka zgodovina jugoslovanskega dokumentarnega filma" ter portreti treh dokumentaristov – Krste Škanate (B. Tirnanić), Milenka Štrbca (Slobodan Novaković) in Jožeta Pogačnika (B. Šömen, ki v spisu "Stranski tir ostane" opiše tudi "genezo", sintagme "črni film", za katero naj bi bila zasluzna poljska filmska šola, ki je odpirala "črne teme", med katerimi so prevladovale "tiste o prostitutkah, revežih, vlačugarjih, pijancih, huliganih, o starih v domovih za onemogle, o zapuščenih otrocih").

### 1969

S Sedmino se je *Ekranovem* "panteonu" jugoslovanskih filmskih avtorjev v številki 64 pridružil Matjaž Klopčič (tudi član uredniškega odbora) – Bogdan Tirnanić v "Tezah o esteticizmu" meni, da je "pri Klopčiču oblika očitno pred vsebino" in da se avtor že s tem "odreka večjih družbenih ambicij in postavlja svoje delo v klasične predele umetnosti". Marjan Rožanc in Denis Poniž pišeta o Popajevi smrti v *Sedmini*, ki da je "predvsem in samo lepa, to pa zato, ker ni zaresna in nepreklicna smrt"



karikatura Ivo Antič

(sam Klopčič je pozneje v intervjujih rad omenil anekdoto, da so na snemanju tega prizora uporabljali prave naboje, ker niso imeli slepih, se pravi, da ni veliko manjkalo, pa bi tudi pri filmu lahko prišlo do prave smrti). Na začetku letnika (v št. 62–63) so o *Zgodnjih delih* Želimirja Žilnika pisali Marjan Rožanc, Rudi Šeligo in Rastko Močnik predvsem kot o "spodletelem" filmu o spodleteli revoluciji, v zadnji številki (69–70) letnika pa je B. Tirnanić svoj prispevek začel z opisom sodnega procesa proti filmu in razmišljanje o *Zgodnji delih* sklenil z ugotovitvijo, da je njihove junake doletela enaka usoda kot vse osebnosti v zgodovini, "ki niso znale potegniti jasne meje med poljem, kjer je teror nujen zaradi obrambe svobode, in poljem, kjer despotizem svobode ne pomeni nič drugega kot despotsko vladavino". (Beograjski sodelavec Bogdan Tirnanić je bil tedaj nedvomno eden najboljših piscev v *Ekranu*.) V predzadnji številki letnika (67–68) je Branko Šömen v članku "Ali je naš film res samo črn?" poročal o zasedanje komisije za kulturo pri CK ZKJ (za mlajše bralce: Centralni komite Zveze komunistov Jugoslavije), kjer so "samo" kritično razpravljali o nekaterih jugoslovanskih filmih. Da, ampak tem "kritičnim razpravam" je potem kmalu sledila sodna obsodba filma.

V tematskem bloku o češkoslovaškem filmu v številki 65–66 je Dušan Makavejev ("Okno v intimnost") takole primerjal češki novi in jugoslovanski "črni val": "Čehi imajo povsem drugačen način rušenja dogmatizma kot mi - mi imamo t.i. antidogmatski dogmatizem, ki zelo avtodestruktivno obračunava z dogmatično preteklostjo, Čehi pa so ugotovili, da se mora revolucija začeti iz ljubezni, iz ljubezenskega procesa." Prav tako izčrpano kot češkoslovaški film je v dosjeju "Desetletje Godarda" (št. 67–68) obravnavan ta francoski novovalovec. Makavejev o svojem kolegu pravi, da ima vsak Godardov film dve ali tri antološke sekvence, ves ostali material pa da mu rabi kot "debel in dolgočasen okvir". Kritični prispevki o Godardu so seveda serioznejši in spoštljivejši, prevedenih je tudi nekaj njegovih člankov, med njimi "Pierrot, moj prijatelj", v katerem je formuliran slavni aksiom: "Kot glavni problem filma se mi kaže to, kje in zakaj začeti kader in kje in zakaj ga končati."

Nekdanji sodelavec *Ekрана*, italijanski kritik in teoretik Guido Aristarco se je po dolgem času oglašil s prispevkom "De Seta, Pasolini in psihoanaliza" (št. 62–63 in 67–68)

### 1970

Uvodna številka 71–72 je v celoti namenjena "Otroku in filmu", sicer pa je ta letnik v znamenju erotike, s prevodom

# EKRAN

REVUIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO 1971 83-84

B		
D	E	A
		REALNO
	C	
IREALNO		

SELEKTIVNA RELACIJA KAKO KUMULI  
KACIJA SEKSA KAJ KOMUNICIRA  
REALNO—IREALNO V KOMUNIKACIJI  
FILMA WR IN GLEDALCA  
N4S DRAGAN I.C.00001 LJUBLJANA  
MISLIM SEX/A ZEN SEX/E  
IGRAM SEX/C ČUTIM SEX/D  
ENERGIJA SEX/B

11.NIŠA/A  
21.NIŠA/E  
11.SREČO/E  
12.SREČO/A  
21.SREČO/B

1.PRVIČ GLEDAM FILM WR  
1.LORUČIČ GLEDAM FILM WR  
2.PRVIČ GOVORIM FILM WR



# EKRAN

## 73

Žitijo mesecnika za film in televizijo iz Ljubljane, EKRAN, je v sestavi Branko Šömen, Bogdan Tirnanic in Hirojo Turkovic, podvelja na 17. festivalu jugoslovskega dokumentarnega in kratkega filma v Beogradu svojo tradicionalno nagrado ZAROMET slovenskemu filmskemu avtorju Kerpo Godini-Ažimoviću za film GRATINIRANI MOZGANI zaradi senzibilnoironičnega pristopa k snovi in za maksimalno ravnopostopne uporabe bery.

št. 73, leto 1970

knjige Raymonda Durgnata *Erotika v filmu* skozi vse številke in tematskim blokom o erotiki v filmu (št. 79–80): Nikola Stojanović, "Nasilni ljubimec jugoslovskega filma", Vesna Marinčič, "Erotika v slovenskem filmu", Mitja Jermol, "Erotika v švedskem filmu", Miloš Fiala, "Erotika v češkem filmu", Denis Poniž, "Film kot potrošno blago", Tirnanic pa se je z Makavejevom pogovarjal o vplivu ameriških *underground* "seks" filmov na "umetniške".

V *Ekranu* so poznali Romana Polanskega še iz časov, ko so predstavljali sodobni poljski film, ko pa se je v Ljubljani pojavil *Rosemaryjin otrok*, so Polanskemu namenili cel dosje (št. 74): Dušan Jovanović je napisal kritiko filma, Vasko Pregelj pa refleksijo o strahu v umetnosti, iz *Cahiers du cinéma* so prevedli intervju s Polanskim in od nekdaj drugod članek Collina McArthurja o "psiholoških simbolih" pri Polanskem. V številki 74–75 je Taras Kermauner v zvezi z *Zgodnjimi deli* napisal dolg "Dvojni intervju z Žilnikom" in češki sodelavec Ivo Pondeliček portret Ingmarja Bergmana kot "filozofa filma". Janez Povše je začel svoje obširne kritike naslavljeni z Z (Coste-Gavras) – ali naslov kakšnega drugega filma – "in princip filmskega izraza".

V tem letniku se je uredniški odbor razširil z Mišo Grčar, Ladom Kraljem, Denisom Ponižem, Bogdanom Tirnanicem, Vesno Marinčič in Matjažem Zajcem, Mile Korun pa ga je zapustil.

## 1971

Uredniške menjave se nadaljujejo še v tem letniku, kjer nastopijo s številke 83–84: namesto Tonija Tršarja je glavni urednik Branko Šömen, odgovorni urednik pa je postal Denis Poniž (obnem urednik za televizijo); novi člani uredniškega odbora so Srečo Dragan, Naško Križnar, Neva Mužič, Janez Povše in Vasko Pregelj, zapustili pa so ga Žika Bogdanović, Vojko Duletič, Stanka Godnič, Matjaž Klopčič in Vesna Marinčič. V številki 81–82 ponovno na veliko pišejo o Radivojevičevih *Bubah u glavi*, medtem ko so filmi, kot Pavlovičev *Rdeče klasje*, Nicholsov *Diplomiranec* ali Altmanov *M.A.S.H.* v kritiški rubriki le na kratko omenjeni.

Janko Kos pod naslovom "Slovenski film med komercialnostjo in cenzuro" (št. 85–86) piše o Hladnikovi *Maškaradi* in ugotovi: "Anemičnost Hladnikovi klišejev je posledica socialnega in moralnega sveta, kjer še niso nastali zares konkretni klišeji, primerni za podlago komercialnega filma ... Hladnik obravnava klišeje preveč osebno, celo čudaško, kar je v nasprotju s temeljnim načelom komercialnega filma ..." Taras Kermauner se je razpisal o Pavlovičevi *Zasedi* ("Anemičnost in fikcija", št. 87–88), ki jo primerja s slovensko medvojno situacijo: "V slovenski situaciji je torej imela tako domobranska kot partizanska stran svojo leksiko in svoje vsebinsko označeno; med obema stranema si lahko izbiral, a kamorkoli si šel, si prišel v smiselni svet. V Pavlovičevi *Zasedi* pa je pot do smiselnega sveta zaprta, nesmiselni sta obe varianti, tako četniška kot partizanska..."

Mića Jovanović v "Misterioznem happeningu" (št. 85–86) poroča o razpravi na novosadskem Pokrajinskem komiteju za kulturo o filmu *W. R. ali misterij organizma*; avtor filma Makavejev je v zagovoru med drugim povedal: "V tem filmu sem obračunal s svojo osebno preteklostjo, ko smo bili komunisti gospodarji sveta."

Da, to so bili časi, ko so hoteli s filmi spremeniti svet. V *Ekranu* so jih imenovali "Novi socialni in duhovni film" in v tem tematskem bloku (št. 87–88) obravnavali Bertoluccijevega *Konformista*, Petrijevo *Preiskavo o neoporečnem državljanu*, Antonionijev *Kota Zabriske*, *W. R. ali misterij organizma* Dušana Makavejeva ter *O jagodah in krvi* Stuarta Hagmana. Dimitrij Rupel ("Rdeči krog namesto zastave", št. 83–84) je podobno "izpraznjeneje ideologije, kot ga demonstrira *Kota Zabriske*, zasledil tudi v *Bullitu* Petra Yatesa in Melvillovem *Rdečem krogu*. Da, to niso bili časi, ko bi se filmska kritika lahko zmenila za Rohmerjevo *Mojo noč pri Maud*, ki jo je je v številki 85–86 komaj opazila.

Dušan Stojanović je seznanil *Ekran* s filmsko semiologijo in razvil "Teze za eno od teorij filma kot semiotičnega in umetnega fenomena" (št. 87–88).

## 1972

Prvi "Ekranov film meseca" – to je nova oziroma nosilna rubrika v reviji, vpeljana v številki 91 – je *Mrtva ladja* Rajka Ranfla, o kateri pišeta Denis Poniž in Vasko Pregelj. Proti koncu letnika (v številki 96–97) je film podprl še Taras Kermauner v daljšem članku "Mrtva ladja ne sme umreti", kjer je razvil teorijo o uporabi jezika v filmu: "Če film, ki želi prikazati žive, konkretne, današnje ljudi, kakor živijo, čutijo, govorijo, ravnajo v konkretnih okoliščinah svoje skupine, pri tem uporablja zborna izreko, si s tem zapravi ustrezno iluzijo realitete."

V "Sadističnem vaudevillu" (št. 98–99) se je Kermauner zamislil nad Boštjanom Hladnikom zaradi njegove "mrzle predstave spolnosti" v filmu *Ko pride lev*. Ob Kermaunerju so avtorji najpomembnejših prispevkov v tem letniku še Bogdan Tirnanic ("Dogmatizem in papirnati tiger", št. 91–ideološka analiza Pavlovičevega *Rdečega klasja*, *W. R. ali misterij organizma*



## Kinematografija v getih new yorka, philadelphije in los angelesa

Ne bi se spoznal v programsko politiko politike festivalov, katerih težnje in interesi se skrivajo za njimi. Zdi se mi, da se nastajajo politika, nekakšna program, ki vsebuje budno, slovenskega ameriškega filma pejarja od festivala do festivala, ne spomnem, pa pa naletim in to na popolnoma nepoznatih tleh — ne morem, da, kot je film in to, tako SAMO TUDI MI. DAI IN TU.

Tako se pojavlja vprašanje upravičenosti kritike ter idej: ne ostankih kritičarjev festivalov, ki niso vključeni in trenosti, pa pa so del neke obdobje vnaprej začete razrešene poti. To ni vprašanje o močnosti oz. povzročeni take okoliščine programsko politiko razvoja ameriškega filma. Vprašanje je, kdo bi vodil in usmerjal politiko. Razumljivo je, žal ne vem, da se mora ustrezati samo, in to v vrstah amaterjev.

Čim bolj človek spremlja, tem manj se mu zdí, da ima pravico, ne dolžnost, odločiti in soditi v imenu celote ali nekoga (pa naj bo to politika, kakor ali pa kakršnokoli pravno telo) in ne v svojem imenu, in ko končno sodi in odloči v svojem imenu, izgubi le to pravico, da predstavlja koga ali kaj in ne samo sebe. Tako ne bomo ostane le ON, k temu bi morali vsi moremo hvaliti.

Morda bi beseda samozavestneje kar demokratični odnosi zmenele prave besedilo in kirova, a mislim, da se to neke skrivne tiste, kar itemo in kar si želimo.

186

št. 73, leto 1970

Frank Jotterland iz New Yorka, ki se je posvetil prevzemanju vpliva filma na mladih, nam daje pomlke o koristenosti treh organiziranih delovanj (v New Yorku, v Philadelphiji in v Los Angelesu): s primeri nam želi pokazati, kako je mogoče mladim ljudem omogočiti, da bi razumeli film kot plemenito igró, ki jim pomaga, da določijo sebe v odnosu do družbe, v kateri živijo. Formula je enostavna: mlademu človeku je samo treba dati v roke kamero in ga napotiti v odkrivanje okolja in lastnega ravnanja.

V New Yorku, južno od Greenwich Village, v predelu, kjer žive italijanci, črnci, Portorikanci in Rusi, je organizator programa Poletej v mestu prišel na misel, da bi mladim mešanom dal v roke kamero, da bi lahko snemali tisto, kar se liče njih; sebe, stanovanja, v katerih živijo, ulice, po katerih hodijo. Profesionalci so novopečenim amaterjem dajali brezplačne nasvete. Po dveh mesecih je bilo posnetega 4000 metrov filmskega traku. V pralnicah so se našle stare rjuhe, iz katerih so našli filmska platna. Razpili so jih na hiše, obesili so jih na gastiške lestve, včasih pa so projicirali filme kar naravnost na hišne zidove. Z navdušenjem so pristali tudi na to, da so predvajajo tudi prizori, posneti v privrtnih stanovanjih. Hitro so se našli tudi amaterski orkestri, ki so z igranjem spremljali številne predstave. Obenem in malena so se preselovale na posnetih svojih hčera in sinov. Mladina je gledala in pisala. Mi-moiščiči so se zavestljivi. Filmska platna so plakovala v vešni in dajala projekciji videz neresničnosti, vigracije so se lahko kar z ckena opazovali, ali pa so sedeli na pločniku. To je bila sijajna domoljca kako razvedrotnosti ničrnodni sijaj filmskih zvezd. Takaj se je film pri-kommercializiral. Organizator programa je lahko zaključil: »Privnosti so



se je preselil v Beograd). KOMPOZICIA (Akademski kino klub Beograd) je stala jstnosti, odgovornosti, ponovne s popolno skromnostjo filmskega jezika. Glasbena spremljava, mende edina na tem festivalu, se je uspešno do-rtkala vseh razpok v filmskih silah in se spajala z njo v skrajni pomenski ušinek. Naj nam bo dovoljeno v skopih besedah reči: adino to je film, in tako naj bo tej skromnosti podre-jeva tudi analiza KOMPOZICIE. iz Zagreba se je javil tudi M. Mikuljan, amater, ki svojo radovednost le vedno preiskuje v dokumentarističnem pomaterialu: njegova dela, ki so bila tudi dela T. Ivančiča, nas zadovolj-juje že s tem, da so nastala.

BUJENJA ZAMANI (Uzalučna budjenja) in STRAH avtorjev I. F. Čerčić in S. Sokolovića (S. Sokolović, Ruder Bobkovič, Špilji) sta kolonialno montirani zgodbi o časovnem trajanju in gibanju, katerih ponavljanje se podaljšujejo brezuspeš-nost kakršnekoli akcije. Sta le odi soparnemu očaju in sočnemu prostoru toplega podnebia.

4. Srbski amaterizam ostaja pri anem samem kopitu, če dolgo časa obstajaja v poskušah, da bi se vailili s svojim profesionalizmom. Tako je nastal slab film "EST LA VIE N. Dragovica (Kino klub Beograd). Amaterji iz Akadem-skega kino kluba Beograd poskušajo z animiranimi filmi O. KAKO SO ME-PEVIKRAAT FOTOGRAFIRALI (Kako su me prvi put fotografirali) in OMNIBUS avtorja M. Jovanovića anastopitje z medijem, kjer obstane vse le pri taji in film gledamo s popolnim zadovolj-stvom. Novosadski kino klub, ki ga le vedno sestavljajo isti znani amaterji, je bil predstavljen s filmom VREME-PLOV, ki je najbolj dostoj najbolji film. Avtor S. Uzelac se na sebi lasten način izraža v umetniških kipih in pla-stikah: delna animacija v spretni mon-taži predstavlja gledalcu ljudske obič-je, ločnice zgodovine.

5. Bosnakohercegovski filmski amate-rizem po mnenju mnogih doživlja prav naj svoj vrhunec, zlasti če je beseda o sarajevskem amaterskem filmu. Av-torja A. Hadžidžić, I. Matić (Kino klub Sarajevo), pomljena z S. Boje-vidom (Akademski kino klub Sarajevo) in F. Sokolovičem (foto klub Rijad-miladi) tvorijo skupino, tematsko zelo različno, vendar jim je skupna nekonz-razionalnost, težnja k novemu film-

št. 91, leto 1972

## za konec

se je preselil v Beograd). KOMPOZICIA (Akademski kino klub Beograd) je stala jstnosti, odgovornosti, ponovne s popolno skromnostjo filmskega jezika. Glasbena spremljava, mende edina na tem festivalu, se je uspešno do-rtkala vseh razpok v filmskih silah in se spajala z njo v skrajni pomenski ušinek. Naj nam bo dovoljeno v skopih besedah reči: adino to je film, in tako naj bo tej skromnosti podre-jeva tudi analiza KOMPOZICIE. iz Zagreba se je javil tudi M. Mikuljan, amater, ki svojo radovednost le vedno preiskuje v dokumentarističnem pomaterialu: njegova dela, ki so bila tudi dela T. Ivančiča, nas zadovolj-juje že s tem, da so nastala.

BUJENJA ZAMANI (Uzalučna budjenja) in STRAH avtorjev I. F. Čerčić in S. Sokolovića (S. Sokolović, Ruder Bobkovič, Špilji) sta kolonialno montirani zgodbi o časovnem trajanju in gibanju, katerih ponavljanje se podaljšujejo brezuspeš-nost kakršnekoli akcije. Sta le odi soparnemu očaju in sočnemu prostoru toplega podnebia.

4. Srbski amaterizam ostaja pri anem samem kopitu, če dolgo časa obstajaja v poskušah, da bi se vailili s svojim profesionalizmom. Tako je nastal slab film "EST LA VIE N. Dragovica (Kino klub Beograd). Amaterji iz Akadem-skega kino kluba Beograd poskušajo z animiranimi filmi O. KAKO SO ME-PEVIKRAAT FOTOGRAFIRALI (Kako su me prvi put fotografirali) in OMNIBUS avtorja M. Jovanovića anastopitje z medijem, kjer obstane vse le pri taji in film gledamo s popolnim zadovolj-stvom. Novosadski kino klub, ki ga le vedno sestavljajo isti znani amaterji, je bil predstavljen s filmom VREME-PLOV, ki je najbolj dostoj najbolji film. Avtor S. Uzelac se na sebi lasten način izraža v umetniških kipih in pla-stikah: delna animacija v spretni mon-taži predstavlja gledalcu ljudske obič-je, ločnice zgodovine.

5. Bosnakohercegovski filmski amate-rizem po mnenju mnogih doživlja prav naj svoj vrhunec, zlasti če je beseda o sarajevskem amaterskem filmu. Av-torja A. Hadžidžić, I. Matić (Kino klub Sarajevo), pomljena z S. Boje-vidom (Akademski kino klub Sarajevo) in F. Sokolovičem (foto klub Rijad-miladi) tvorijo skupino, tematsko zelo različno, vendar jim je skupna nekonz-razionalnost, težnja k novemu film-

Tiskarski škrateljki se se v zadnji (89-90) številki krepko in nesami-ljano polgri za EKRAMOM. Morda se jeni, ker EKRAM vse rodnoje izo-ja in bo kmalu popravi v prejšnjih letih priobčeno zamude. Da se ne bi le hvallili, našljamo po vrsti nasled-nejšna stran je delo PAVLETA GR-ZIČIČA, ki je režiserja Dušana Maku-valetja od sprejela in nadej posnel na lastnem puljskem festivalu posejaj za EKRAM.

v kazalu ni avtorjev, sestavek Benetke 7) pa je napisala RAPA ŠUKLETIČOVA, 7 dinarjev stano EKRAMOVA DVOJNA številka, ne pa oza tuljone, kot piše v kolofonu,

prikopno Jagoda Kaloper na strani 4171 je prav tako posejaj za EKRAM silki Parla Gradišič,

in posejaj vsesto do škrateljki dirjali po rubriki KRITIKE, kjer meraja spo-števati bralci sami ugotoviti, akaj spede skupaja.

Vse neoprtežnost v zvezi s poro-vidnim se bralcom najljepje oprevidjemo. V originalu objavljamo tudi (nekoliko skrajšano) ljubavno pismo onoga od naših naročnikov, ki smo ga bili za-re: vsesdi: »danas sam uplato lanas od 30 dinara na vaš širo-račun na lome preplata na vaš čijnenji časopis za 1972 godinu. Prilivcem savim oprav-dano poročanje lanas preplata l amraz da je on zalista minilanas ... Začeli vam još mnogo uspijha u dalj-njem toku izlaskanja, ostajaj vaši pre-plantnik i pod prijetjem daljnjejo vo-vedenja cijena drogerijski va postovr-ljanica

## ekran sam o sebi

Makavejeva in Vloge moje družine v svetovni revoluciji Bate Čengića), Denis Poniž ("Klasični ali novodobni junak", št. 91– o Poslednji postaji Jožeta Babiča) in Vasko Pregelj ("Tradicija in film", št. 91; "Med moralo in filmom" št. 94–95 – o brutalnosti in filmu: "Nemoralnost in brutalnost v filmu sta lahko celo priporočljivi, saj človeka vračata na realna tla").

Tudi ta letnik ni minil brez uredniških sprememb: Branko Šomen ni več glavni urednik, Denis Poniž je ostal odgovorni urednik, uredniški odbor pa se je razširil z Markom Cetinjskim, Nušo Dragan, Viktorjem Konjarjem, Tonetom Račkim in Boštjanom Vrhovcem.

### 1973

Nova jubilejna številka Ekranu je kar četvorna (100–101–102–103), v njej pa izstopa prispevek Vaska Preglja "Razmišljanja o jugoslovanskem filmu" (zlasti o Mojstru in Margareti Aleksandra Petroviča). V številki 104–105 so vpeljali rubriko "Festovski filmi meseca" in izbrali Andreja Rubljova Tarkovskega (Mark Cetinjski,) Kubrickovo Peklensko pomarančo (Marjan Ciglič) in Friedkinovo Francosko zvezo (Tone Frelih), "Ekranova filma meseca" (št. 106–107) sta Duletičeva Ljubezen na odoru (Denis Poniž, Franček Rudolf, Peter Milovanovič-Jarh, Vladimir Memon) in Klopčičevo Cvetje v jeseni (Tone Frelih, Bogdana Herman).

Prav Ljubezen na odoru je bila tudi povod, da je legendarni literarni teoretik Dušan Pirjevec napisal svoj edini tekst o filmu "Križa" (št. 106–107). Gre za krizo slovenskega filma, ki jo Pirjevec vidi v tem, da je temu filmu "Biti manj pomembno od biti nekaj določnega in biti-za-nekaj, medtem ko je filmu a priori dano, da kaže predvsem to, kar imenuje glagol biti oziroma formulacija: biti-v-svetu." Že in prav zato, trdi Pirjevec, bi "slovenska filmska beseda morala biti nema". Toda razen filozofskih so v tem spisu še druge opazke, ki so morda še zanimivejše, zlasti tista, da je film "nekam ironičen žanr" in da je "bistveno ironičen efekt v tem, da film razpira neko razdaljo do tiste splošne kulture, ki je znotraj nje sam nastal".

### 1974

Klopčičevo Cvetje v jeseni, v prejšnjem letniku Ekranov film meseca, je Tarasa Kermaunerja napeljalo k zaskrbljenem vprašanju, ali se je "naša kinematografija od obravnavanja grde trenutne stvarnosti premaknila k opevanju večno lepe

nature in dragocene človeške duše" ("Rožnati val, naključje ali program?", št. 111–112). Toda Pavlovičev Let mrtve ptice (obrnjavnan v številki 115–116) je spodnesel Kermaunerjevo bojazen o slovenskem "rožnatem valu". Za "Festovske filme meseca" so Ekranovi kritiki izbrali Povabilo Clauda Gorette (Denis Poniž), Truffautovo Ameriško noč (Marjan Ciglič) in Strašilo Jerryja Schatzberga (Mark Cetinjski), vendar na beograjskem Festu tudi niso spregledali Velike požrtije Marca Ferrerija (Jean Delmas, Positif) ter Mame in kurbe Jeana Eustacha (iz Positifa so prevedli intervju z Eustachem).

Aleš Erjavec v "Poskusu opredelitve filmske kritike kot umetniške kritike (št. 117–118–119–120) pri filmu loči ontološko plat (iluzija realnosti) in gnozeološko, slednje pa pelje v "ideologičnost", ki je "najbolj značilen zunajzestetski atribut umetniške in znova predvsem filmske kritike". Če pa hoče biti kritika umetniška, trdi Erjavec, se lahko opira samo na ontološko estetiko in tedaj je njen posel v tem, da "določa prisotnost estetskega fenomena in ničesar drugega", pri čemer bi se moral kritik zanesti "predvsem na intuicijo".

Zadnje številko letnika (117–118–119–1220) uvajajo "Nočne misli" Vaska Preglja, ki se pritožujejo čez denar, ki bo "Ekranov rabelj"; a tudi ugotavljajo, da bo "revija morala v najkrajšem času spremeniti svojo podobo, če hoče, da bo njeno ime odmevalo v gluhem slovenskem prostoru", in da je verjetno "glavna napaka" uredništva neredno izhajanje Ekranu.

### 1975

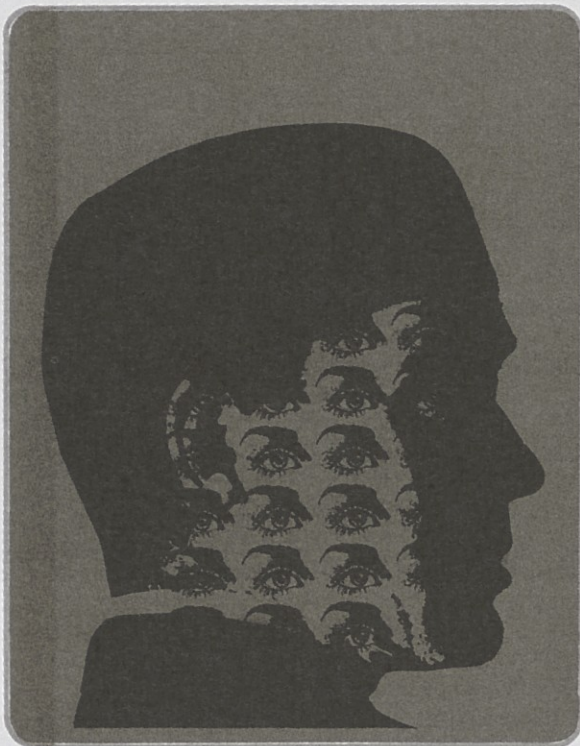
Ekran to leto ni izhajal .

(nadaljevanje prihodnjič)



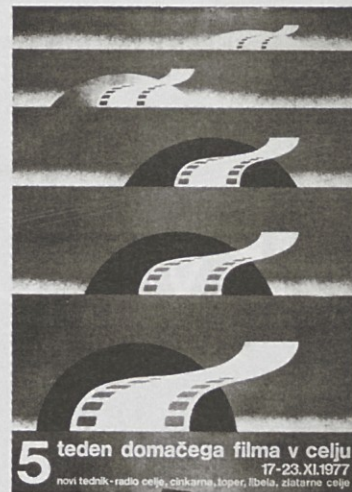
40 LET EKRANA – KRONOLOGIJA  
(II. DEL) 1976–1990revija za film in televizijo  
**ekran**vol. 2  
(letnik XIV) 1977  
cena 25 din

9/10



št. 9–10, leto 1977

celjske teme

Celjski teden –  
filmsko leto

št. 9–10, leto 1977

## Pravokotnik

*Ekran* je začel znova izhajati v novem formatu (20 × 28 cm), z barvno naslovnico s celostransko fotografijo in z novim uredništvom v sestavi: Srečko Golob, Boris Grabnar, Vladimir Kocjančič, Viktor Konjar (glavni urednik), Sašo Schrott (odgovorni urednik), Cveta Stepančič (oblikovalka), Stanko Šimenc in Matjaž Zajec. Vpeljali so tudi drugačno štetje, ne več po zaporednih številkah skozi letnike, marveč po številkah posameznega letnika.

## 1976

Nepodpisani uredniški uvodnik v prvi številki ne pove ničesar o tem, zakaj revija eno leto ni izhajala, marveč v zvezi s filmsko kritiko omenja "prisotnost marksizma". Ta doslej v *Ekranu* res ni bil navzoč, toda po razvpitem Titovem pismu in politični anatemi "črnega vala" so ga povsod spet na veliko priporočali. In res je v tej prvi številki edino zanimivo branje esej "znanega nemškega marksistično usmerjenega esteta in misleca", kot so v uvodniku imenovali Walterja Benjamina: gre za njegovo razpravo "Umetniško delo v času njegove tehnične reprodukcije", ki je bila v *Ekranu* prvič prevedena v slovenščino.

Toda v tem letniku so objavili tudi takšne reči, kot je govor Francija Šalija na otvoritvi 4. tedna domačega filma v Celju (št. 8) ali "Gradivo delovne skupine, ki jo je imenovala komisija za idejnopolična vprašanja izobraževanja, znanosti in kulture pri MK ZKS Ljubljana" (kratica pomeni: Mestni komite Zveze komunistov Slovenije); ta skupina je ocenjevala scenarije za filme *Vdovstvo Karoline Žasler* (Partljič-Klopčič), *Skarabeji ne prinašajo sreče* (Rajko Ranfl), *Teci, teci, kuža moj* (Vitan Mal, Jane Kavčič) in *Ta so gadi* (Jože Bevc).

V 3. številki se je pojavil spis Filipa Robarja-Dorina "Ali so alternative?", neke vrste manifest "mladega slovenskega filma", ki ga ni, a bi se lahko razvil, če bi država namenila sredstva "vsaj za dva filma na leto, posneta na 16-mm trak" – tako bi namreč lahko vsako leto debitirala dva mlada režiserja.

Kritiko tistega leta najbolj "vznemirljivega" filma, *Let nad kukavičjim gnezdom* Miloša Formana, so (v št. 7)

V Tednu domačega filma 77 je bil v Celju med drugimi manifestacijami, ki se jim bomo v *Ekranu* natančneje posvečali v naslednjih številkah, tudi posvet o problematiki filmsko založniške dejavnosti. "Z binjo" je v vabilu zapisal njegov skicaletaj Jože Volfand, "šalimo se bolj afirmativni napore za življenje filmske kulture na Slovenskem."

V pogovoru smo si skušali odgovoriti na vprašanje, kaj vse zaobsega pojem "filmsko založniške dejavnosti." Kakšne so njene naloge in kakšne so njene možnosti v razni življenjskih in delovnih razmerah?

Prvo izmed dejstev pove: naše moči, da bi stanovali doživljaj mmožici, ki si bodisi v kinematografiji bodisi prek televizijskega ekrana vsak teden ogleda po dva, tri, celo štiri filme, ne bi bili vse potrebno o vsebinskih in oblikovnih sestavnih sestavi umetnosti ter jim tako pomagali doživljati in uživati, so hudo skromne, pa naj imamo v mislih pisanje, ki je sodi v domeno zahtevne strokovnosti. Pri tem pa smo se zavedli, da se pri pisanju, kakršno je, prvenstveno posvečamo publicistiki za filmsko že formirane bralce, ki pa so zelo maloštevilni in pomenijo le skromno prešico v vsakodnevnem življenju. Veliko pomembnejši del naloge je temeljiti razmislek o tem, kako neč h koreninam naše filmske kulture, k množičnemu gledalcu, ki ga moramo k branju lete privabiti, upoštevaje vsebinske namige, njegova letna hotanja in njegove spornosti. Intereze. Na tej osnovi – tako je sklenilo svoja razmišljanja celjsko pomenstvenje – bo potrebno združiti vse ustvarjalne, organizacijske in gnotne potencialne, ki so nam na voljo, tako združitev ali pa je mogoče doseči prek posebnega družbenega sporazuma, ki naj ga spodbudita Kulturna skupnost Slovenije in Zveza kulturnih organizacij.

V vabilu na posvet je bila zapisana želja, da bi "sprejeli konkretna statistična dogovora." Da česa takega na prvi stopnici pogovora zvešda je ni prišlo. Toda razmišljanje tečejo dalje...

Objavljeno s posebnim dovoljenjem Marjane Burdžove in dr. Vojke Konefnerstov (Viktor Konjar, Neva Mužič).

in memoriam

# Ita Rina

Ita Rina v času snemanja filma Erotikon (1926), režiserja Gustava Neuhäuserja



št. 5-6, leto 1979

Ro Rino bi lahko imenovali prva dama jugoslovanskega filma — še smo tako pred leti poimenovali Mileno Dravič. Čeprav Ita Rina ni bila le naša — v času njenega filmskega nastopanja pač prava jugoslovanska kinematografija sploh še ni bila — je danes našini sinonim za igralsko zvezdovitost v filmu. Njeno imo pozna vsakdo, pa čeprav ni filmski ljubitelj in obklovanje kinoteke. Še le tu in tam redke križanke, mora vedeti, da je to slovenske gore list, Ida Kravanja, ki je dosegla svetovno slavo predvsem v čeških ovčjih filmih.

Rodila se je 1907. leta v Divači kot Italina Kravanja, toda od otroštva naprej so jo klicali Ida, ko je postala filmska zvezda, je bila Ita Rina, od leta svetla pa je postopoma kot Tamara Donevič. Vmes je minilo 72 let. Zinatno dejstvo se je zanimivo pridruživati za njo. Ko se je njena družina preselila v Ljubljano, jo pridužila vskavala vase (prva šolska znanja, strah od plesa pa je ni zapustila). Če spomnim letošnjega časa se je razvijala v pravo lepotic in številni navedli, za vzorec misl niso mogli mimo nje. Prijateljice so pošale njene fotografije in v Zastri, kjer je tako zvezdovito pozornost, s fotografiranimi fotografijami pa se lahko pride tudi v filmski svet. Zanj sta se začela zanimati Britin in Fritz, toda skrajno materno oko je na pustilo prek meja. Šele slikar Majola jo je uspel popeljati skupaj s svojo družino v Nemčijo.

Pisalo se je leto 1926, ko je prvič stopila pred filmske kamere, že leta 1929 pa si je z Erotikom pridobila svetovni slavo. Zaigrala je svobodno dekle, in enakovratno z moški in spolom, kar je bilo za tisti čas prava drznost. S tem filmom je tudi dokazala, da ni le lepa, fotogenična in privlačna, marveč da ima tudi mogočen igralski talent. V vseh filmih pa ni mogla dokazati igralske doje. Do takrat, ko se je umaknila filmskim kameram, je bilo za njo kakšnih dvajset filmskih in to nemških, češkoslovaških, francoskih in avstrijskih. Je redko omenjena. Bila je "zaprodana", poročila se je s kar nekaj moškimi konkurenca, bodisi v lepoti ali v igralski nadarjenosti, jo bila ena redkih, ki je zdrževala obubo hiral, z nemavavno praznotvostjo in eleganco v oblačilih.

Poleg Erotikona je njen najpomembnejši film Tonka obsejaljajina, nastajajo pa lahko še nekaj drugih: Srmatca, Prebujanje pomeni, Čestitavnik, Velovi strasti, Centrala Rio, Valentinova svatba, Fantom z Durmitorja, Zivljenje gre naprej, Korala princesa.

Leta 1955 se je film odzgodila se je nastala v Beogradu, kjer je po vojni tudi poučevala na igralski akademiji, sodovala z gledališčem "Zimske scene" in se pretravem odzgodila vzpeli misli. Filmski svetovni jesen svojega življenja je preživela v Bučvi, še prej pa je samo še enkrat stopila pred filmsko kamero. Veliko Bučvič je je povabil s sodelovanju pri filmu Vojna. Ni utonila v pozabo, njena desetletna slava ni bila le nekakšna zvezda, ki povesni in igro. Kljub temu, da jo nekateri novejši filmski zgodovinarji zanemarijo — kakor zanimajajo tudi pomembne režiserje iz zgodnjih filmskih let — to ne pomeni, da smo jo pozabili tudi mi (tudi, če ne bi bilo križank). Postala je sinonim za jugoslovanske filmsko grafično, ki je prisedlo meja domovno. Verjetno pa je najbolj pomembno dejstvo, da je bila naša prva filmska zvezda v najpogostejšem pomenu te besede. Kljub temu, da je navedla igra v "tuji" film, vija še enkrat ponoviti, da v "prazgodovini" našega filma pa skorajda ni bilo izročnosti, da bi stopala tudi doma. Naša je in bo ostala naša, mlada in lepa, karčno jo vidimo v filmih, ki jih gledamo v kinoteki. Svobodnomsina je bila že tedaj, ko so v njeni filmi domovni ženske začele kazivati obzire, pravi pomen pa imava v sodanjem času, ko lahko predstavljajo "šibkega spola" razkrivajo svoje dušo sodni na platno, ali zunaj njega.

Milša Oršar

67	SUBJEKTIVNE DALJINE PLAN	Miloh viden	Itano	daleč		
68	BLUŽNI PLAN	Melane vobča	Itano	blizu		
69	SUBJEKTIVNE DALJINE PLAN	Miloh viden	Itano	daleč		
70	VELIKI PLAN	Melane vobča	Itano	daleč		
71	SUBJEKTIVNE DALJINE PLAN	Miloh viden	Itano	daleč		
72	VELIKI PLAN	Melane vobča	Itano	blizu		
73	SPLOČNI PLAN Z OGANJEM	pomoč	Itano	daleč		
74	VELIKI PLAN	Melane vobča	Itano	blizu		
75	DALJINI PLAN Z OGANJEM	Miloh viden	Itano	daleč		
76	VELIKI PLAN	Melane vobča	Itano	blizu		
77	SPLOČNI PLAN	Itano	blizu	daleč		
78	BLUŽNI PLAN	Melane vobča	Itano	blizu		
79	SPLOČNI PLAN	Itano	daleč			
80	DALJINI PLAN	Miloh viden	Itano	daleč		
81	BLUŽNI PLAN	Melane vobča	Itano	blizu		
82	VELIKI PLAN (VLOZKO)	Melane vobča	Itano	blizu		

št. 9-10, leto 1983

"prepustili" Sergeu Daneyu iz Cahiers du cinéma. Razen Benjaminovega eseja sta v tem letniku izšla prevoda še dveh teoretskih spisov – Snapshotova "Temeljna estetika filma" (št. 7-8) ter "Stil in snov v filmu" Erwina Panofskega (št. 9-10 in št. 1-2 naslednjega letnika), Jože Dolmark pa je pripravil pregled jugoslovanske literature o filmu. Da, teorija lahko vedno pomaga.

## 1977

V tem letniku ni povsem jasno, ali je bila cinefilija krinka za ljubezen do komunistične ideologije ali pa si je le-ta nadela masko ljubezni do filma. Takšen čuden vtis imamo zato, ker na eni strani (oziroma v št. 5-6) najdemo naslovnico s Titom in celo blok fotografij z razstave "Tito in film" na puljskem festivalu, "teze za razpravo na zboru komunistov-delavcev na področju filma" in še "gradivo z razprave Centralnega komiteja Zveze komunistov Slovenije o kulturi" (v št. 9-19), na drugi pa npr. prevod članka Alaina Massona "Platno in ekran" (št. 1-1), odlomek iz knjige Vladimirja Kocha o Murnauu (št. 3-4), ki je izšla pri ljubljanski dvorani Jugoslovanske kinoteke, blok festovskih filmov (Altmanov Buffalo Bill in Indijanci, Bertoluccijevo Dvajseto stoletje, Kubrickov Barry Lyndon, Loseyev Gospod Klein, Carstvo čutil Nagise Oshime, Rohmerjeva Markiza d'O in Scorsesejev Taksist), ki so spodbudili kritične zapise (v številkah 1-2 in 3-4), potem intervju z Matjažem Klopčičem o Vdovstvu Karoline Žašter (št. 1-2) ter še nekaj člankov, ki potrjujejo, da je Ekran še vedno revija za film in televizijo.

Božo Šprajc je odkril filmsko delo Božidarja Jakca (št. 1-2 in 5-6), kratke filme, ki jih je slikar posnel v Ameriki, na Dolenjskem in med NOB, Franček Rudolf je scenaristično delo popisal kot vprašanje stave (št. 9-10), Janez Justin pa je prispeval daljši teoretski spis "Filmsko delo, semiologija in marksizem" (št. 7-8 in 9-10). Toni Gomišček je predstavil "Kritično misel Anatolija Lunačarskega" (št. 9-10), Leninovega ljudskega komisarja za kulturo; ta se je očitno spoznal na film, saj v spisu "Na kakšen način in v kateri obliki film pomaga revoluciji" (prevedenem v Ekranu) pravi, da je "najboljša oblika filma

vsekakor melodrama, seveda primerno predelana, z razredno vsebino, zakrito v dogodku samem". Jože Dolmark, Silvan Furlan, Toni Gomišček, Igor Vidmar in Milan Pajk so (v št. 9-0) pripravili obširen pregled tuje literature o filmu (zgodovini, teoriji, kritiki, žanrih, tehniki, šolah), televiziji, videu in fotografiji.

Sredi letnika se v kolofonu številke št. 5-6 predstavi prenovljen uredniški odbor: novi člani so Jože Dolmark, Silvan Furlan in Goran Schmidt, uredništvo pa sta zapustila Srečko Golob in Stanko Šimenc; v naslednji številki (7-8) v uredništvu tudi ni več Vladimirja Kocjančiča.

## 1978

Televizijskemu filmu Matjaža Klopčiča Nori malar "uredniška beseda" (v št. 4) zameri, da avtorja (scenarist Andrej Hieng in režiser M. Klopčič) nista naredila filma o slikarstvu "ali vsaj o Petkovšku kot slikarju" in tudi kritiki Jureta Mikuža in Braneta Koviča sta precej strogi.

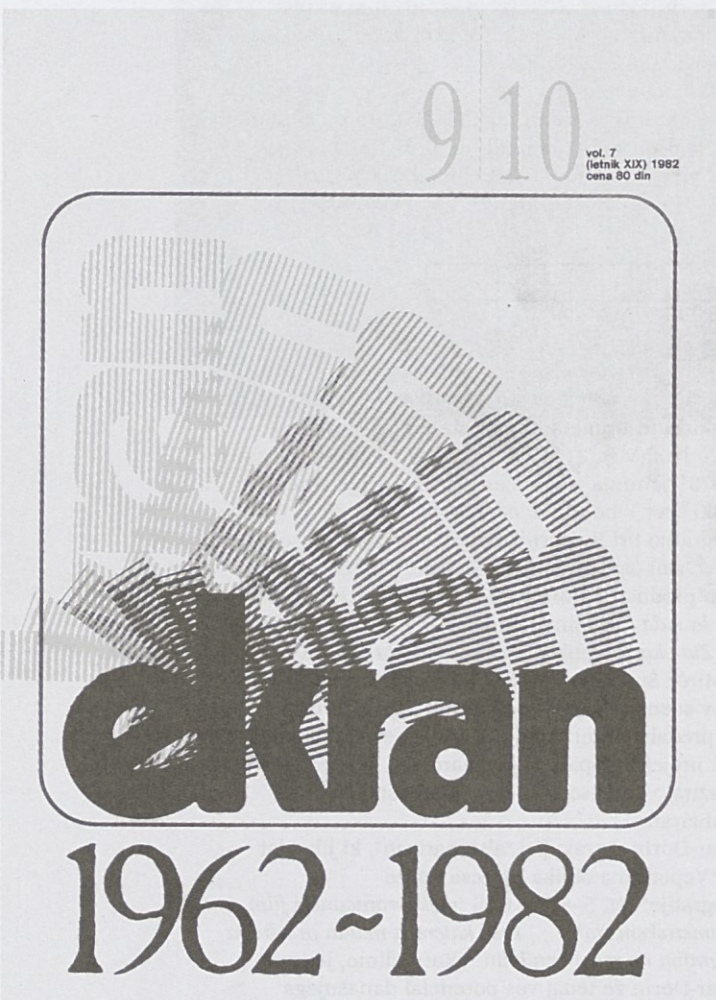
Na začetku leta (v št. 2) je Ekran objavil "Filmski program za leto 1978" oziroma izbor scenarijev, ki ga je sprejel programski svet Viba filma, odobril pa odbor za kinematografijo pri Kulturni skupnosti Slovenije (to so bili namreč trdi časi samoupravljanja). Viba naj bi torej v tem letu producirala filme po naslednjih scenarijih: Grazias a la vida (Živojin Pavlovič), Moja draga Iza (Vojko Duletič), Zlatolasje (Željko Kozinc), Pustota (Jože Gale) in Prestop (Mirče Šušmel in Matjaž Zajc); med temi je edino Pavlovičev scenarij "o naši politični emigraciji" ostal v Vbinem predalu. V tej številki je objavljen tudi sinopsis za razvpit projekt po partijskem naročilu, Dražgoška bitka, ki je angažiral veliko scenaristov in sredstev, a ni bil nikoli realiziran.

Filip Robar-Dorin vztraja pri "alternativah", ki jih zdaj imenuje "Vzporedna oblika profesionalne kinematografije" (št. 5-6) ali tudi "nizkoprorračunski film na 16-milimetrskem traku ..., brez katerega mlada in zdrava kinematografija ne more vznikniti". (Kot vidimo, je imel Filip Robar-Dorin že tedaj ves potencial današnjega direktorja slovenskega Filmskega sklada.)

Sicer pa ta letnik izstopa z nekaj zanimivimi prevodi: spisa Romana Jakobsona "Propad filma?" (št. 2) in



št. 5-6, leto 1980



št. 1-2, leto 1990

intervjuja Adriana Apraja s tem znamenitim lingvistom, ki pravi, da je bil prvi teoretik filma sv. Avguštin, "saj ta v svoji klasifikaciji znakov trdi, da si je mogoče zamisliti znakovni sistem, kjer sam predmet postane znak predmeta - in prav to je film". Umberto Eco v "Dogodku in zapletu" (št. 5-6) obravnava neposredni televizijski prenos, o katerem meni, da "ni nikoli zrcaljenje dogodka, ampak vselej že njegova interpretacija". Jan Mukarovsky v razpravi "Čas v filmu" (št. 7-8) ločuje tri čase: čas dogajanja, čas slike in čas gledalca. Marc Ferro razvija teorijo o filmu kot zgodovinskem gradivu, primernem za preučevanje zgodovine mentalitet ("Film in zgodovina", "Film in protionaliza družbe", št. 5-6). V številki 9-10 pa so prevedeni kar trije teksti Theodorja Adorna: "Prolog k televiziji" ("*tista fatalna 'bližina' televizije skupnosti prejemnikov zamegljuje realno odtujitev med ljudmi in stvarmi*"), "Minima moralia" ("*Kolikor bolj poskuša biti 'umetniški', toliko bolj je načičkan ... Sklop kulturne industrije je enoten s totalno družbeno zaslepitvijo, ki je uspeša s filmom*") in "Filmski transparenti" ("*'Mi' je konstitutivni subjekt filma*"). In končno je treba citirati še tezo Dominiqua Nogueza v spisu "Filmski pouk na univerzi" (št. 3): "*Teza o podobi, ki da spravlja knjigo s prestola, ni nič drugega kot eden zadnjih dodatkov v dolgi vrsti malomeščanskih anti-intelektualističnih fantazij.*" Ekran je priredil svoj prvi filmski teden z naslednjimi filmi: *Duh panja* (Victor Erice), *Kozji rog* (Metod Andonov), *Ljubi me, Lili* (Maurice Dugowson), *Zlomljena krila* (John Ford), *Dvajset dni brez vojne* (Aleksej German). Letnik se je začel z enojnimi številkami, ki so morda tudi izhajale mesečno, vendar je v tem ritmu vzdržal le do številke 5-6, po kateri so bile tudi vse naslednje številke dvojne.

## 1979

V številki 1-2 se uredništvo v uvodniku opravičuje zaradi nerednega izhajanja revije; za to naj bi bilo krivo "zamužno tiskanje, zaradi česar ni mogoče uresničevati vsebinske aktualnosti".

V tem letu so nastali štiri slovenski filmi - Štiglicjevo *Praznovanje pomladi* (št. 1-2), Duletičeva *Moja draga Iza* (št. 5-6), Šprajčev *Krč* (št. 7-8) in Klopčičeva *Iskanja* (št. 9-10) -, toda najbolj razveseljiv dogodek so bili večeri gruzinskega filma v Ljubljani z obiskom Tengiza Abuladzeja (intervju v z njim v številki 9-10).

V okviru nekdanjega jugoslovanskega filma so tedaj blesteli t.i. "praški študenti", režiserji, ki so se šolali na FAMU - Srdan Karanović (*Vonj poljskega cvetja*), Goran Paskaljević (*Čuvaj plaže pozimi*), Rajko Grlić (*Karbo pa bo*), Goran Marković (*Posebna vzgoja*) - in v zvezi z njimi se je Peter Milovanović Jarh domislil pojma "srbska" dramaturgija (št. 5-6), ki mu pomeni "*dramaturgijo province, njenega šarma, cirkusantstva, karnevala, ki se naseljuje v okvire izpraznjenega in profaniranega prostora 'črne' ali drugačne ideologije*".

Tega leta je bila velika uspešnica *Vročica sobotne noči* in Darko Štrajn se je v duhu in slogu kritične teorije lotil fenomena "travoltizma" (št. 3-4). Nihče razen Jadrana Sterleta pa tedaj ni poznal bolivijskega cineasta Sanjinesa in njegove skupine militantnega filma *Ukamau* (št. 5-6). Levičarsko klasiko zastopa Bertolt Brecht, o katerem Wolfgang Gersch v daljšem eseju "Brecht in film" (prevedenem in objavljenem v treh nadaljevanjih: št. 1-2, št. 3-4 in št. 5-6) pravi, da ga je pri filmu zanimala predvsem "*izključitev individualnih, psiholoških elementov ter težnja k dokumentarnosti*"; čeprav je Brecht dokumentarnost razumel bolj v smislu reprodukcije, saj neke pravi, da "*sama dokumentarnost vendarle ni zadostna, kajti enostavna reprodukcija realnosti o realnosti pove manj kot karkoli drugega - dokumentarni posnetek Kruppovih tovarn skoraj ničesar ne pove o teh kapitalističnih obratih*".

Filmska klasika je zastopana z Luisom Buñuelom (Vladimir Koch piše o njegovem nadrealističnem obdobju, št. 5-6 in 7-8) in Alfredom Hitchcockom (Zdenko Vrdlovec, "Hitchcockovski suspenz", št. 7-8). Vendar tudi z Dzigo Vertovom, čeprav Tomaž Brejc piše o njegovem *Možu s kamero* ("Slikovno polje in podoba v filmu", št. 9-10) v okviru tematskega bloka o ruskem formalizmu. Nekateri pripadniki te literarnoteoretske smeri so se zanimali tudi za film in svoje spise objavili v zborniku *Poetika filma* (1927), o katerem piše Jean Narboni, medtem ko Zdenko Vrdlovec obravnava dva teksta iz zbornika - "Temelji filma" Jurija Tinjanova in "Filmska stilistika" Borisa Eichenbauma -, preveden pa je prispevek Adriana Pjetrovskega "K teoriji filmskih zvrsti".

Pod naslovom "Video, videologija, videognozija" (št. 9-10) je Bogdan Lešnik napisal prvi tehtnejši spis o "novih tehnologijah" v *Ekranu*, iz katerega moramo navesti vsaj dva stavka: "*Tehnologija je postala retorični aparat, ki 'voljo za užitek' umešča v tehniko.*" In: "*V videografski paradigmi je ... v igro snemanja že vpisano presnemavanje.*"

Na začetku tega letnika je *Ekran* dobil novega glavnega urednika -

Matjaža Zajca, ki je zamenjal Viktorja Konjarja –, proti koncu letnika pa se je uredniški odbor razširil z Branetom Kovičem in Zdenkom Vrdlovcem.

## 1980

Med štirimi slovenskimi filmi – *Ubij me nežno* Boštjana Hladnika (št. 2), *Prestop* Matije Milčinskega (št. 3-4), *Nasvidenje v naslednji vojni* Živojina Pavlovića (9-10) – so se v *Ekranu* najbolj razpisali (Bogdan Lešnik, Jure Mikuž, Darko Štrajn in Zdenko Vrdlovec, št. 7-8) o *Splavu Meduze* Karpa Godine.

Slabo desetletje ali, točneje, osem let po znamenitem Pismu, ki je po kratki epizodi liberalizma absolutiziralo oblast Zveze komunistov in med drugim zatrlo tudi "črni val", je umrl "naš Tito". To je pisalo tudi na naslovnici *Ekрана* (št. 5-6), ki si je "ponašila" ljubljene vodjo tako, da ga je postavila za filmsko kamero, kot kakšnega režiserja (tedaj pač še nihče ni niti slutil, da bo deset let za Titom umrla tudi "njegova" država).

Tega leta je umrl tudi Roland Barthes, ki je s svojimi *Elementi semiologije* utrl pot filmski semiologiji, razen tega pa je napisal nekaj lepih tekstov o filmu – v *Ekranu* sta bila prevedena dva (št. 9-10): "Tretji smisel" (analiza fotogramov iz Eisensteinovega *Ivana Groznega*) in "Dragi Antonioni", sijajen spis o Michelangelu Antonioniju, iz katerega moram navesti nekaj stavkov: "Umetnika naredijo tri vrline – bučnost, razumnost in krhkost ... Umetnikov pogled je lahko kritičen, ni pa obtožujoč – umetnik ne pozna zamere ... Umetnik nikoli ne ve, ali je to, kar hoče povedati, zanesljivo pričevanju o svetu ali pa le egoistični odsev njegovega hrepenenja ali želje." Jacques-Alain Miller pravi o Barthesu, da je "Veliki-Nikomur-Nasedli", ki je znal "razkriti videz tam, kjer smo mislili, da obstaja realnost". O Barthesu piše tudi Matjaž Potrč ("Vesolje pogleda, zapis podobe"), Z. Vrdlovec pa v "Roland Barthes, vi ne marate filma?" predstavlja njegovi zgodnji semiološki razpravi o filmu. Bogdan Lešnik se je v treh esejih (o Hustonovem filmu o Freudu, o Supermanu kot "užitku ženske" in Fossovem filmu *Ves ta jazz*) v številki 9-10 duhovito in temeljito preskusil v psihoanalitski interpretaciji filmov.

"Začetek in konec filmske slike je zasidran v besedi," ugotavlja Silvan Furlan v prispevku "Literatura in film" (št. 7-8).

V prvi številki letnika je sovjetski cineast Sergej M. Eisenstein predstavljen kot filmski teoretik, s tekstom Z. Vrdlovca in prevodom njegovih spisov "Naš Oktober" in "Kako posneti Kapital?".

V zadnji številki letnika je uredništvo zapustil Goran Schmidt, ki je pred tem predstavil filmski pouk na beograjski, zagrebški in ljubljanski akademiji (št. 1), znova pa se mu je pridružil Branko Šömen.

## 1981

To leto je bilo "krizno" za slovenski film – Viba je bila politično kaznovana za *Nasvidenje v naslednji vojni* in ni dobila denarja –, Franci Slak pa za svoj film v produkciji nacionalne TV tudi ni znal najti boljšega naslova kot prav *Krizno obdobje*, toda v *Ekranu* (št. 3) so bili s filmom vseeno zadovoljni.

Jože Dolmark in Silvan Furlan sta na puljskem festivalu jugoslovanskega filma videla *Se spominjaš Dolly Bell?* in brž naredila intervju z Emirjem Kusturico (št. 6-7), potem pa še z Zoranom Tadićem, režiserjem *Ritma zločina* (št. 10); tretji film, ki je "Ekranovce" očaral v Pulju, je bil *Samo enkrat se ljubi* Rajka Grlića, ki sta ga intervjuvala J. Dolmark in Matjaž Zajec (št. 8-9).

"Filmska vzgoja" – kaj je to? Mar je njen zgled mali Antoine Doinel, ki je v Truffautovih *400 udarcev* rajši kot v šolo hodil v kino? Ne, to je – v obširnem tematskem bloku v *Ekranu* (št. 1-2) – prav film v šoli oziroma filmski pouk, glede katerega Matjaž Zajec v uvodniku ugotavlja, da v šolskih programih res že dve desetletji obstaja, vendar še nima nobenega učbenika. Filmskovzgojna prizadevanja na Slovenskem je izčrпно orisala Mirjana Borčić, organizacijo in izvajanje filmske vzgoje v osnovnih šolah pa sta opisali Nuša Dragan in Marica Nakrst.

V isti številki s tem filmskovzgojnim blokom sta Bogdan

Lešnik ("Zapis telesa") in Zdenko Vrdlovec ("Seks 'od blizu'") pripravila dosje o erotičnem in pornografskem filmu.

Če pa naj filmska vzgoja ne bi bila le pedagogija vrednotenja in doživljanja filma, marveč tudi raziskava o tem, "kako učinkuje film na gledalca in kakaj tako ali drugače učinkuje", kot v članku "Ex traditio" meni Bogdan Lešnik, potem je treba kot pomemben prispevek k filmski vzgoji šteti tudi prevod "Uvajanja v semiologijo slikovne pripovedi Alaina Bergalaja (št. 4-5, št. 6-7). V spremnem eseju je Z. Vrdlovec poskušal ugotoviti, kaj je to "Filmski šiv" (št. 6-7).

Po dolgem času je z *Ekranom* znova začel sodelovati Slavoj Žižek, ki je leta 1967 v tej reviji "debitiral" s "heideggerjanskimi" filmskimi kritikami; njegov spis o Loseyevi ekranizaciji *Don Giovannija* (št. 3) pa potrjuje že izdelanega lacanovca. Lik Don Giovannija primerja z jakobincem: "Tako kot jakobinci sekajo glave, ker empirični ljudje vselej popustijo ugodju in razočarajo ideal Prave Sreče, tako don Giovanni prezirljivo zametuje osvojene ženske, ker nikoli niso 'Ta ženska'..."

To leto je revija *Cahiers du cinéma* praznovala 30-letnico in ob tej priložnosti je Pascal Bonitzer zapisal: "Pri *Cahiers* smo hoteli suverenost filma v zanj specifičnih oblikah, kot sta režija in montaža ... Vse izvira od tod: ideje morajo biti režijske ideje ali ideje montaže, ne pa ideje dialoga" (št. 4-5).

V tem letniku je *Ekran* dobil drugače oblikovano naslovnico, na kateri fotografija ni več celostranska, marveč je manjša in na sredi naslovnice uokvirjena z debelo barvno črto.

In še uganka: "Povej mi, kaj nekoliko predolgo snemaš, in povem ti, kdo si." Kdo je to rekel? (Kdor bo prebral to kronologijo do letnika 1984, bo našel rešitev.)

## 1982

Po spremenjeni naslovnici so s tem letnikom nastopile še spremembe v uredniškem odboru: namesto Viktorja Konjarja je glavni urednik Silvan Furlan, odgovorni urednik je ostal Sašo Schrott, novi član uredniškega odbora pa je postal Bojan Kavčič.

V tem letniku so imeli dva tematska bloka: o novem nemškem filmu (št. 1-2), ki ga Thomas Elsaesser v daljšem eseju "Povojni nemški film" zgodovinsko situira, njegove posamezne avtorje – Fassbinderja, Herzoga in Wendersa – pa portretirajo Jože Dolmark, Silvan Furlan, Bojan Kavčič in Bogdan Lešnik, in o sociologiji filma (Darko Bratina, Darko Štrajn in Helmut Färber, št. 5-6). Glede na to, da je bila retrospektiva kitajskega filma šanghajske produkcije nedvomno filmski dogodek leta, bi seveda moral obstajati še tretji tematski blok: v številki 5-6 sta res dva članka o Dnevih kitajskega filma v Ljubljani – Darko Štrajn piše o "presenetljivi podobnosti" kitajskih filmov iz 30. let s hollywoodskimi in Silvan Furlan o "dolgem kadru" –, toda, za božjo voljo, v katerih kitajskih filmih?! Iz podpisov k fotografijam vzemo vsaj za tri: *Angeli ceste* (Yuan Mushi, 1937), *Prodajalna družine Lin* (Shui Hua, 1959) in *Razpotje* (Shan Xiling, 1937). "Ekranovski dogodek leta" pa je bila krajša retrospektiva drugačnega francoskega filma, ob kateri je obiskal Ljubljano glavni urednik *Cahiers du cinéma* Serge Toubiana. Kaj pomeni "Vračanje k ugodju filma", kot je naslov pogovora s Toubianom (št. 5-6)? To pomeni "izhod iz tunela teorije", v katerem so se pri *Cahiers du cinéma* znašli v 70. letih, oziroma poskus, "kako bi, ohranjajoč sledi teoretske poti, znova našli ugodje filma: ugodje ponovnega gledanja in odkrivanja filma, ugodje kritičnega pisanja ter obdelovanja zgodovine filma in njegovih oblik". Viba je to leto producirala štiri filme – *Deseti brat* (Vojko Duletič; št. 3-4), *Učna leta izumitelja Polža* (Jane Kavčič; št. 3-4), *Razseljena oseba* (Marjan Ciglič; št. 5-6) in *Pustota* (Jože Gale; št. 7-8) –, toda kritika se za nobenega ni prav posebej ogrela.

V tem letniku se občasno uveljavlja lacanovski žargon: Claude Bailblé, "Programiranje pogleda" (št. 3-4), Stephen Heath, "Razlika" (št. 1-2), Bogdan Lešnik,

"Travestija, kamuflaža, zastraševanje" (št. 1–2), Zdenko Vrdlovec, "Pasti pogleda" (št. 5–6).  
 Zadnja številka (9–10) je jubilejna, tj. namenjena 20-letnici *Ekрана*: Zdenko Vrdlovec je na široko popisal, kaj je v dvajsetih letnikih te revije zanimivega prebral, profesor na zagrebški filmski akademiji, Hrvoje Turković, je v prispevku "Nova serija *Ekрана*" zapisal, da je "najnovejša generacija ekranovcev prva generacija avtentičnih (ob gledanju filmov, spremljanju kritičnega pisanja in lastnem pisanju izšolanih) filmskih kritikov, ki se sistematično ukvarjajo tudi s filmsko teorijo, ne da bi teorijo in kritiko disciplinarno zamenjevali, ampak ju metodološko povezujejo"; eden izmed članov te "najnovejša generacije ekranovcev", Silvan Furlan, je pregledal kritično pisanje svojih predhodnikov in ugotovil, da je njegova "opazna značilnost" ta, "da je večinoma izhajalo iz tradicionalnega humanističnega vedenja in je film tako v idejnem kot estetskem pogledu obravnavalo podobno kot ostala področja umetniške prakse, predvsem književnosti". Sašo Schrott v "Ponavljanju znanega" trdi, da še vedno drži tako v *Ekranu* kot "v vsej slovenski publicistiki" večkrat izrečena ugotovitev, da "slovenska filmska produkcija eksistira nekje na obrobju našega kulturnega življenja". Bojan Kavčič je izčrpno obdelal neko "deficitarnost" *Ekрана*, namreč to, kako je bila v tej reviji "za film in televizijo" zastopana in obravnavana televizija: kvantitativno (po številu prispevkov) neprimerno manj kot film, po vsebini pa predvsem v obliki kritičnih zapisov o TV dramah, nekaj teoretskih spisov o televiziji in načelnih razmišljanj o informativni in estetski vlogi tega medija. *Ekran* je očitno bolj ali manj zapostavljal televizijo, ne pa tudi filmske vzgoje, ugotavlja Mirjana Borčič. V dolgem "Lovu na mamuta" je Slobodan Valentinčič pregledal in popisal zastopano amaterskega/eksperimentalnega/ nekonvencionalnega/alternativnega/drugačnega ipd. filma v *Ekranu*. Nekdanji dramaturg Triglav filma in profesor na AGRFT, Vladimir Koch, je povedal nekaj besed o skoraj vsakem piscu v *Ekranu* do leta 1974, prvi glavni urednik *Ekрана* Vitko Musek pa se spominja, da so že po prvi številki revije slišali očitke "To je prezahtevno", a so vseeno raje poslušali svojega "nepozabnega učitelja" Andreja Bazina. Zagrebški filmski publicist Ranko Munitić pa je spomnil *Ekran*, da je za Filmsko kulturo druga najstarejša filmska revija v Jugoslaviji, in napisal tudi tole zelo točno ugotovitev: da filmske revije doživijo svoje "zvezdne trenutke" enkrat zato, "ker se je za krmilom uredništva znašel pravi urednik, drugič je določeno filmsko gibanje navdihnilo večje število sodelavcev, da so napisali odlične tekste, tretjič se je v kratkem času pojavila nova generacija mladih avtorjev".

## 1983

Novost tega letnika je filmskozgodovinska in teoretska priloga "Filmski pojmi", ki sta jo pisala Silvan Furlan (gesli: Avtor, št. 3–4, in Glasbena komedija, št. 9–10) in Zdenko Vrdlovec (gesla: Analogija, št. 1–2 in št. 3–4, Črna serija, št. 5–6, Diegeza, št. 7–8 in Glas, št. 9–10). Hladnikova *Maškarada* (1971) je bila doslej edini slovenski film, ki so ga cenzurirali (iz moralističnih – spolnost, kajpada – ne pa političnih razlogov), in je šele po 12 letih dobila dovoljenje za predvajanje v integralni verziji (o cenzurirani verziji je nekoč pisal Janko Kos, nezadovoljen s tem "slovenskim poskusom komercialnega filma"). Rudi Štrukelj (to je seveda psevdonim, vendar ne bom izdal čigav) trdi, da *Maškarada* zanesljivo ni erotični film ("Kakor nas je učil starosta slovenskega slovenskega socializma Etbin Kristan, je namreč v ljubezni vsakokrat tako, kakor da bi bilo prvič, medtem ko je našemu filmu uspelo, da je že prvič, kakor da bi bilo kdo ve že kolikič") in jo celo uvršča "na barikado seksualne kontrarevolucije" (št. 1–2). Glede Slakove *Eve* (št. 3–4) se noben kritik ni kaj dosti zmenil za to, da "enigmatična" ženska hladno ustrelji svojega ljubimca in nekaznovano odide iz filma. Syberbergova ekranizacija Wagnerjeve opere *Parsifal* je bila povod za tematski blok o filmu in glasbi (št. 5–6), ki ga sestavljajo prispevek Zdenka Vrdlovca ("Kaj zmore glas?") o pomenskih učinkih tehnične ločitve/spojitve glasu in telesa, prevod Lévi-Straussove študije o srednjeveškem mitu grala ("Od Chrétiena de Troyesa do Richarda Wagnerja") in esej Janeza Strehovca o Eislerjevi in Adornovi teoriji filmske glasbe. Na festivalu drugačnega filma v Hyeresu je Toni Gomišček srečal legendarnega dokumentarista Jorisa Ivensa, ki mu je v pogovoru med drugim povedal, da je po vojni nekje v Bosni snemal film o mednarodnih delovnih brigadah, ki pa so ga po Informbiroju v Pragi uničili (št. 3–4). Zadnja številka letnika je spet debela in "težka", saj je nastala v sodelovanju z revijo *Problemi*: Braco Rotar ("De lumine et de visione") razpravlja o Pigmalionu kot o mitu, "ki navdihuje verovanje, da ima umetnost prej moč ustvarjanja, kakor pa reprodukcije"; Rastko Močnik se je

pogovarjal z Jean-Louisom Scheferjem kot avtorjem knjige *L'Homme ordinaire du cinéma* in v tekstu "O položaju kinematografije v zgodovini idej" razpravljal o umetnostni rabi stroja ("obrat, ki ga izvrši film, je prehod od klasične fantazme mehanizma k mehanizmu fantazme"). Darko Štrajn v članku "Filmsko realno/imaginarno" v zvezi s filmom *Flashdance* trdi: "Ko se Jennifer Beals v vlogi delavke po vrnitvi iz tovarne doma postavi na glavo, preden začne s plesnimi vajami, je to prisposoba prehoda iz produkcije v umetniško prakso, v institucijo plesa kot ideološke transcendence razrednega". Marcel Štefančič jr. je debitiral v *Ekranu* s člankom "Naš človek Bond" in s sodelovanjem na "krožkih" o filmih *Mojster in Margareta* in *Kmalu bo konec sveta* Aleksandra Petrovića ter *Carstvo čutil* Nagise Oshime. Majda Širca je v članku "Soja western" obdelala Brucea Leeja, med prevodi pa je že treba omeniti poglavji iz Chionove knjige *Glas v filmu – o akuzmatičnem glasu* (Bojan Baskar je ta koncept prevedel kot "Oglašalo") in "Glasovni vezi" – ter znamenito Bellourjevo analizo sekvence iz Hitchcockovega filma *Sever severozahod*.

## 1984

Kar nadaljujemo z Alfredom Hitchcockom, ki je glavna "zvezda" tega letnika. Nacionalna TV je predvajala krajšo retrospektivo njegovih filmov (*Rebecca*, *Sum*, *Saboter*, *Uročen*, *Ožigosana*, *Zadeva Paradine*, *Dvoriščno okno*, *Marnie*, *Družinska zarota*), ki so jo v *Ekranu* (št. 7–8) navdušeno pospremili z blokom kritičnih spisov (Silvan Furlan, Bogdan Lešnik, Bernard Nežmah, Marcel Štefančič jr., Darko Štrajn, Zdenko Vrdlovec in Igor Žagar), obdanih z odlomki iz knjige Truffautovih pogovorov s Hitchcockom (Truffaut je tudi odgovor na uganke, ki smo jo postavili na koncu letnika 1981). K "zadevi Hitchcock" sodi seveda tudi intervju s Slavojem Žižkom (št. 9–10) kot urednikom kritičnega zbornika o Hitchcocku, ki je izšel pri Analecti. Zdaj že definitivno lacanovski filozof ("Kadar govorim o filmih, je to treba vzeti strogo kot iskanje zgledov za psihoanalitično teorijo") o Hitchcocku pravi, da je "tista posebna svetloba, ki daje barvo celoti filmske umetnosti". Žižek omenja tudi nekatere evropske avtorje in počasti "nizke" žanre, celo porno film ("Moram reči, da me je tovrstna fantama spolnosti kot čiste dolžnosti, kot predmeta čistega, že kar vojaškega drila, zmerom fascinirala"). V 80. letih se je veliko govorilo o postmodernizmu. Franciška Knoblehar je na festivalu jugoslovanskega alternativnega filma v Beogradu naredila intervju z britanskim filmskim teoretikom Petrom Wollenom ter prevedla njegovo predavanje o avantgardnem filmu in postmodernizmu (št. 9–10), kjer je Wollen med drugim povedal, da se je izraz postmodernizem prvič pojavil v neki reviji z naslovom *Partisan*, in sicer v negativnem smislu oziroma v povezavi s kultom porabništva. Na začetku 80. let je postal postmodernizem splošen trend v umetnosti, v delu Hala Fostreja *Antiestetika* pa vidi Wollen njegov programski manifest. Leta 1983 je izšla knjiga znanega francoskega filozofa o filmu, *Podoba-gibanje* Gillesa Deleuza, iz katere so v *Ekranu* (št. 5–6) prevedli poglavje o podobi afekciji in velikem planu, Zdenko Vrdlovec pa jo je vestno popisal ("Filozofija v kinu"). Kaj je to inkrustacija? To je elektronsko vstavljanje neke parcialne podobe (igralca, predmeta itn.) v neko drugo sliko (ozadje, krajino ipd.), kar velja za nič manj kot "prototip vseh postopkov analize in sinteze elektronsko ustvarjenih slik ter omogoča najbolj neverjetne spremembe oblik," trdi Jean-Paul Fargier v razpravi "Paikologija" (prevedeni v št. 1–2). Po Fargieru je video "umetnost konca umetnosti", največji video artist pa je Nam June Paik, ki je Fargieru v intervjuju zaupal, da je "tehnika odločilnejša od metafizike". Dušan Mandič je v tem dosjeju o videu, ki ga je vpeljal Brane Kovič, predstavil video produkcijo pri ŠKUC-Forumu. Ekranovi kritiki so v tem letniku videli pet novih slovenskih filmov – Štiglicovo *Veselo gostüvanje*, *Nobeno sonce* Janeta Kavčiča, prvenec Boštjana Vrhovca *Leta odločitve* (vsi trije obravnavani v št. 7–8), *Ljubezen* Rajka Ranfla (št. 9–10) in omnibus *Trije prispevki k slovenski blaznosti* (Žare Lužnik, Boris Jurjašević in Mitja Milavec), o katerem so se najbolj razpisali (Z. Vrdlovec, D. Štrajn, Grega Tomc, Leon Magdalenc, P. M. Jarh in V. Konjar, št. 1–2). V številki 3–4 je postal novi odgovorni urednik Bojan Kavčič – doseđanj, Sašo Schrott, je zapustil uredništvo. Tega zdaj sestavljajo: Jože Dolmark, Silvan Furlan (gl. ur.), Bojan Kavčič, Viktor Konjar, Brane Kovič, Bogdan Lešnik, Leon Magdalenc, Branko Šömen, Zdenko Vrdlovec in Matjaž Zajec.

## 1985

Ekran ima spet nov dizajn, ki ga je tokrat zasnoval Miljenko Licul: format je nekoliko povišan pravokotnik (30 × 20,5 cm, torej za 2 cm višji od prejšnjega formata), naslovnica je črno-bela in tudi v oblikovanju notranjih strani se pogosto pojavljajo debele črne črte.



# PROBLEMI

11  
12

revija za film in televizijo  
**EKRAN**

9, 10  
VOL. 2  
LETNIK XXIV  
1987

EDOT, AKIRA KUROSAWA



**FILM & ČRKA  
GLAS  
CRTA  
POGLED  
REALNO(ST)  
ŽELJA**

št. 9–10, leto 1987



št. 1–2, leto 1990

V sodelovanju z revijo za likovno umetnost *Sinteza* je *Ekran* pripravil zajetno številko (5–6). Pascal Bonitzer ("Plan-slika") ima svojo idejo o zvezi med filmom in slikarstvom: film je po definiciji iluzionistični stroj in je v tem podoben slikarstvu oziroma *trompe-l'oeilu* – "to je tisto, kar se je od slikarstva tehnično integriralo v film". Janko Zlodre je prispeval razpravo o metropolisu, Majda Širca popisuje Fellinijevo rekonstrukcijo mest, Riminija in Rima, nekaj tekstov je čisto filmskih (npr. Pelkov o *pillow shot* pri Ozuju ali Štefančičev o Hollywoodu) in nekaj čisto umetnostno-zgodovinskih (npr. Denegrijev o skupini IRWIN). Jesenske filmske šole na temo montaža sta se udeležila tudi francoski filmski teoretik in glasbenik Michel Chion ter britanski teoretik Paul Willemen – intervjuja z njima sta izšla v številki 9–10. Rubrika "Filmski pojmi" se je končala pri črki "k" oziroma Kameri in Kinematografski instituciji (o obeh Silvan Furlan v št. 1–2 in 3–4). Ameriški scenarist in kritik Andrew Horton je poznavalsko popisal jugoslovansko filmsko komedijo, s poudarkom na Dušanu Makavejevu in t.i. "praški šoli" oziroma Goranu Paskaljeviću (*Čuvaj plaže pozimi*) in Emirju Kusturici ("Od satire do nadrealizma v jugoslovanski filmski komediji", št. 1–2).

## 1987

En večer na *Ekranovi* filmski prireditvi "Teden scenaristov" je bil namenjen okrogli mizi o scenaristiki. Zadevo je vpeljal Zdenko Vrdlovec s tvegano tezo, da je že mogoče, da ni filma brez scenarija, toda temu je usojeno, da v filmu izgine. To pa vendarle ni bilo mišljeno tako dramatično, kot je opisal položaj jugoslovanskega scenarista Gordan Mihić, ki je povedal, da se ta v nobenem pogledu ne more primerjati s položajem avtorja dramskega besedila (Mihić je napisal scenarij za "orto črni" film *Vrane* – "orto" tudi v tem smislu, da je bil vrsto let prepovedan). Pisatelj Marjan Rožanc, scenarist *Akcije* in *Begunca*, je ponovil svojo staro tezo, da "sakrosanktna vloga literature preprečuje slovenskemu filmu, da bi se uveljavil". Pavao Pavličić, zagrebški profesor primerjalne književnosti, pisatelj kriminalk (npr. *Orel*) in scenarist (sodeloval je zlasti z Zoranom Tadićem, režiserjem *Ritma zločina*), pa je menil, da tako "naši" literaturi kot scenarijem manjka zgodba, te pa ni tudi zato, ker "v naših razmerah sploh ni mogoča. V razmerah, kjer človek ne upravlja s svojo usodo, ne more priti do situacije, ki bi se razvijala po logiki zgodbe, se pravi do situacije, ko bi se, če nekaj storim, zato potem zgodilo nekaj drugega." Objavo te okrogle mize (v št. 5–6) dopolnjuje prispevek Darje Dominkuš, s pregledom zlasti jugoslovanske in poljske literature o scenaristiki, v številki 1–2 pa sta bila objavljena intervjuja z Mihićem in Pavličićem.

"V Nostalgiji sem hotel nadaljevati svojo temo o 'slabiču', ki se mi zdi zmagovalac v tem življenju. Že *Stalker* je v divjem monologu branil šibkost kot edino resnično vrednoto in up v življenju. Vedno sem imel rad tiste, ki se ne morejo pragmatično prilagoditi življenju. V mojih filmih ni nikoli junakov, ampak so osebe, ki so močne zato, ker so duhovno trdne in ker jemljejo nase odgovornost za druge. Te osebe so marsikdaj po zdravi presoji, po svojem nerealnem in nezainteresiranem obnašanju podobne otrokom, ki imajo lastnosti odraslih," pravi Andrej Tarkovski v *Hvalnici slabiču*. Ta članek so v *Ekranu* prevedli (v št. 1–2) ob cineastovi smrti, Z. Vrdlovec pa je v "Skulpturi iz časa" poskušal opisati filmsko poetiko Tarkovskega.

V Rossellinijevi zvezi z Ingrid Bergman je Marcel Štefančič jr. odkril paradoks največjega italijanskega neorealista: Roberto Rossellini naj bi iz Bergmanove, najprej njegove ljubice, potem žene in nazadnje ločenke, naredil "neorealistično dejstvo" tako, da jo je v seriji filmov "pognal skozi uničujoči tobogan torture, ljubosumja, zaničevanja, skepticizma in posesivnosti"; Rossellini v filmu "ni prenesel zvezd, sam pa je bil z njimi fasciniran do te mere, da se jih je romantično in spolno polastil" ("Bergman/Rossellini in cosa nostra", št. 5–6).

Luka Novak, Stojan Pelko in Marcel Štefančič jr. – slednja sta na začetku tega letnika postala nova člana uredniškega odbora – so med beograjskim Festom naredili intervju z "enim izmed najbolj spornih hollywoodskih režiserjev" Jimom McBridgeom (*Do zadnjega diha* oziroma *Breathless, Big Easy*), št. 5–6.

Zadnja številka (9–10) letnika je še ena skupna številka z revijo *Problemi*.

## 1988

Prva številka je v celoti namenjena Pieru Paolu Pasoliniju (nastala je v sodelovanju s Cankarjevim domom oziroma z njegovo prireditvijo "Pasolini – kdo je?"). Razen Furlanovega uvodnika so vsi teksti prevodni, med njimi izbor Pasolinijevih spisov: o filmu poezije (film je "globoko oniričen" in "filmski jezik je v bistvu pesniški jezik"), o kadru-sekvenci (z znamenito primerjavo med montažo in smrtjo), o Totoju ("komik se sam izumi in tako ustvari umetniško delo"), Godardu (o katerem P. P. P.

meni, da je moralist, ki je vedno predpisovalen "in na dražesten način terorist") in o nepriljubljenem filmu ("Ustvarjalec je lahko samo tujec v sovražni deželi"). Alain Bergala meni, da za Pasolinija "film ne nastaja iz filma", kot velja za Godarda, marveč išče svoje izvore, teme in gradivo bolj ali manj povsod – v slikarstvu, mitih, literaturi, narečjih, ljudski in klasični glasbi itn. Po Rolandu Barthesu se je Pasolini zmotil, ko je v Salóju poskušal uprizoriti sadovske fantazme ("fantazma se lahko le napiše, ne opiše"), Luciano de Giusti pa izhaja iz Pasolinijeve opozicije med resničnostjo in realizmom ter ugotavlja, da je resničnost, ki jo je Pasolini v filmih iskal, "izgubljena resničnost otroštva".

Tematski blok Zgodovina in film (št. 7–8) obravnava nemi film (Stojan Pelko, "Something silent"), vestern (Vasja Bibič, "Zaprta prostranstva"), melodramo (Darko Štrajn), Davida Leana in britanski Free Cinema (Marcel Štefančič jr. "Življenje filmarja"), japonski film (Noël Burch), Davida Griffitha (Nick Brown, "Griffithov diskurz o družini"), Chaplina (Michel Chion, "Preluknjano platno") in *Casablanca* (Umberto Eco, "Kultni film in intertekstualni kolaž"). Iz Pordenona oziroma tamkajšnjih Dnevov nemega filma pa je Miha Zadnikar s pomočjo vrste ustanov pripeljal lep kos filmske zgodovine, Griffithovo *Pot na vzhod* in Gillian Anderson, ki je dirigirala glasbeno spremljavo v izvedbi simfonikov slovenske RTV v Cankarjevem domu (Zadnikarjev članek in intervju z Andersonovo v št. 9–10). Določen zgodovinski dokument pomeni tudi Manifest tajvanskega filma, ki ga je napisal Zhan Hongzi (v prevodu Ervina Hladnika-Milharčiča objavljen v št. 7–8).

Posamezne številke so prinašale nekatere prispevke z Jesenske filmske šole '87 na temo "Film osemdesetih", med njimi: Chionova "Slika kot riba v zvočnem akvariju" (št. 3–4), ki govori o "tih revoluciji zvoka" (v kateri gre za to, da "zvočnik, ki ga slišimo v filmu, ne rabi temu, da bi slišali npr. pravi zvok padca telesa, ampak da nam fizično poda učinek padca telesa, afektivni in fizični učinek padajočega telesa"); esej Jureta Mikuža o Greenawayevem filmu *ZOO* ("Zapis o O", št. 5–6) ter predavanji Rastka Močnika "Množice in film" (št. 5–6) ter Tomaža Brejca o Jarmanovem *Caravaggiu* ("Prostor in luč, dotik in telo", št. 7–8). Toda 80. leta so bila tudi leta smrti velikih cineastov: Truffaut, Welles, Tarkovskega in Johna Hustona (Stojan Pelko je pisal o njegovem zadnjem filmu *Mrtvi* v št. 2).

Med novimi slovenskimi filmi so v *Ekranu* bolj ali manj zadržano podprli le Slakove *Hudodelce* (Z. Vrdlovec, S. Pelko, št. 2) in *Remington* Damjana Kozoleta (Z. Vrdlovec, št. 9–10).

## 1989

Po "Filmskih pojmi" in "Fotogodovini slovenskega filma" je *Ekran* s številko 3–4 vpeljal še tretjo serijo – "Slovar cineastov": Z. Vrdlovec je napisal portret Charlesa Chaplina, Marcel Štefančič jr. pa si je izbral Roberta Aldricha (št. 5–6) in Johna Boormana (št. 9–10).

Miha Zadnikar je pripravil tematski blok o filmu in glasbi (št. 1–2), v katerem izstopa portret Sergia Morriconeja, ki ga je napisal Sergio Miceli, v naslednji številki (3–4) pa ga je dopolnil Zadnikarjev intervju z Morriconejem.

Vasja Bibič pa je uredil celotno številko (7–8) o vesternu: francoski filozof André Glucksmann klasično in moderno obdobje tega žanra opisuje kot "Avanturo tragedije", iz knjige Jeana-Louisa Leutrata *L'Alliance brisée* je preveden odlomek o zgodnjem obdobju vesterna (z zanimivim podatkom, da je univerza Yale producirala serijo filmov, ki "naj olajšajo poučevanje ameriške zgodovine v naših šolah in na univerzah" – med temi filmi je bilo veliko vesternov).

V. Bibič je odkril, da se je vestern začel tako, "da je iz trupel bril norce", Nick Brown je analiziral retoriko Fordove *Poštni kočije*, Marcel Štefančič jr. pregledal vestern v 80. letih, Bojan Kavčič je popisal nemški in italijanski oziroma "sauerkraut" in "spaghetti" vestern itn. Na Jesenski filmski šoli '88 na temo "Film in literatura" je Zdenko Vrdlovec predstavil naratologijo, Alenka

Zupančič je analizirala sekvenco mišnice v Olivierovem *Hamletu*, Majda Širca je literaturo zamenjala s slikarstvom in v Scorsesejevi *Zadnji Kristusovi skušnjavi* našla stično točko med besedo in podobo – ti in še nekateri drugi prispevki so objavljeni v št. 5–6. Na temo francoske revolucije – to leto je bila njena 200-letnica – je bilo posnetih nad 300 filmov, med katerimi si je Z. Vrdlovec izbral Renoirjevo *Marsejezo*, kar pa zadeva protagoniste revolucije, se je omejil na filmske upodobitve paradigmatkega para Danton-Robespierre (št. 9–10).

Hollywood na leto proizvede več kot 500 flmov, v ameriške kinodvorane pa jih pride le nekaj več kot 300, ugotavlja Marcel Štefančič jr. ("Kdo je kdo v čudežnem gozdu?", št. 3–4), ki sicer ni popisal vseh, zato pa skoraj vse režiserje, ki so imeli leta 1998 svoje filme v kinu.

## 1990

Slovar cineastov dobro napreduje, čeprav s pomočjo "tujih sil": Giorgio Tinazzi je prispeval portreta Luisa Buñuela (št. 1–2) in Michelangela Antonionija (št. 7–8), Alan Lovell, udeleženec Jesenske filmske šole, je poslal tekst o Lindsayu Andersonu (št. 3–4), Dario Marković pa je portretiral Roberta Altmana (št. 5–6). Portret Buñuela je še dopolnjen z dosjajem o nadrealizmu oziroma prevodi nekaterih Buñuelovih in Dalijevih tekstov.

V dolgem članku "Thrillerji, ki so spremenili svet, mene in *Ekran*" (št. 1–2) je M. Štefančič jr. popisal 15 filmov, med njimi *Terminator*, *Krvavo preprosto*, *F/X*, *Umor s trikom*, *Lovec na ljudi*, *Pregon v San Franciscu*, *Iztrebljevalec* itn. Potem pa se je lotil še tistih, ki so "vzljubili negativca": *Roadgames* Richarda Franklina, Ciminovo *Zmajevo leto*, Harmonov *Avtoštopar*, Kasdanova *Telesna strast*, Eastwoodov *The Dead Pool* idr. (št. 5–6).

Televizija je imela kot medij informiranja in zabave tolikšen vpliv, da je spremenila vse predhodne medije informiranja in zabave; kot medij družbenega občevanja je s svojim vplivom spremenila mnoge naše ustanove in oblike družbenih odnosov; njene inherentne lastnosti elektronskega medija so spremenile naše temeljno dožemanje resničnosti, zatorej tudi naše medsebojne odnose in odnose s svetom.

To je nekaj tez, o katerih v članku "Televizija kot tehnologija in kulturna oblika" (št. 3–4) razpravlja Robin William, ki je veljal (umrl je leta 1988) za enega najvplivnejših britanskih družboslovcev.

Stojan Pelko je iz Pariza poslal intervjuja z avtorjem knjige *L'Image et parole* Alainom Massonom (št. 3–4) in s filmskim zgodovinarjem in teoretikom Jeanom-Louisom Leutratom (št. 5–6).

V prevodu Braneta Koviča je *Ekran* v tem letniku objavljala knjigo Marca Verneta *Figure odsotnosti: o pogledu v kamero* (št. 1–2), o t.i. subjektivni kameri (št. 3–4), o dvojni ekspoziciji (št. 5–6) in o "portretu, ki ukrade dušo" (št. 7–8).

Zadnja številka letnika (9–10) je izšla kot knjiga ali vsaj s trdimi platnicami, prinaša pa "Ekranove pogovore" oziroma ponatise intervjujev "s slovenskimi in/ali jugoslovanskimi režiserji, ki so stopili v kinematografijo v 80. letih".

(konec prihodnjic)