

revija za film in televizijo

ekran

vol. 5
(letnik XVII) 1980
cena 40 din

1



ustanovitelj in izdajatelj
Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinancira
Kulturna skupnost Slovenije

izdajateljski svet
Tone Frelj, Srečko Golob,
Matjaž Klopčič,
Vladimir Koch (predsednik),
Anica Lapajne, Majda Lenič,
Milan Lindič, Marjan Maher,
Janez Marinšek, Zeljka Nardin,
Božidar Okorn, Jože Osterman,
Jurij Poje, Miro Polanko,
Franček Rudolf,
Sašo Schrott,
Lenart Šetinc, Koni Steinbacher,
Dušan Voglar, Vili Vuk,
Boris Tkačič, Matjaž Zajec,
Jože Žlender

ureja uredniški odbor
Jože Dolmark
Silvan Furlan
Viktor Konjar
Brane Kovič
Sašo Schrott (*odgovorni urednik*)
Cveta Stepančič (*oblikovanje*)
Goran Schmidt
Branko Šömen
Zdenko Vrdlovec
Matjaž Zajec (*glavni urednik*)

stalni sodelavci
Toni Gomišček
Matjaž Škulj (*fotodokumentacija*)
Milenko Vakanjac

Majda Širca (*sekretar uredništva*)

priprava stavka
Partizanska knjiga, Ljubljana

montaža in tisk
Tiskarna Ljubljana, Ljubljana

naslov uredništva
Ulica talcev 6/II, 61000 Ljubljana
telefon 317-645

stiki s sodelavci in naročniki
vsak dan od 10h — 12h

cena posameznega izvoda (3
tiskarske pole) 40 din
cena posameznega izvoda (dvojna
števila) 70 din
(za tujino 7 US dol)
letna naročnina 380 din

žiro račun:
50101-678-47478
Zveza kulturnih organizacij Slovenije
Kidričeva 5
61000 Ljubljana

nenaročenih rokopisov ne vračamo

oprosčeno prometnega davka po
pristojnem sklepu Republiškega
sekretariata za kulturo, 16. 2. 1974

2	komentar	Napovedovanja	
	v razmislek	Kako bomo teater, RTV in film skupaj delali?	Igor Lampret
8	Celje '79	Vse bolj kakovostna prireditve	Majda Knap
10		Nagrade "Metod Badjura" — 1979	
11	teorija	"Uvedba" Eizenštejna	Zdenko Vrdlovec
15		"Eksperiment, ki ga razumejo milijoni"	Primož Pečenko
16		Naš oktober	S. M. Eizenštejn
17		S. M. Eizenštejn: Kako posneti Kapital	
23	film na univerzi	FDU, AKFT, AGRFT	Goran Schmidt
26	kritika	Drvo za cokle	Milenko Vakanjac
28		Lovec na jelene	Ivo Antič, Bojan Kavčič
31		Fedora	Zdenko Vrdlovec
32		Slepi konj	Bogdan Lešnik
33	fotografija	Francoska in sovjetska fotografija 1900—1930	Brane Kovič
36	prireditve	Teden sovjetskega filma	Bojan Kavčič
37	odmevi	Iskanja in Draga moja iza	Zdenko Vrdlovec, Ivo Antič, Georgi Vasilevski
39	filmska gledališča	Načrt dela	Peter M. Jarh
40	festivali	Bilbao '79 — Privajanje na svobodo	Sašo Schrott
43	nove knjige	France Kosmač: Nevidna ariadna	Zdenko Vrdlovec
44		Elleen Bowser: D. W. Griffith	Silvan Furlan
		France Brenk: Kratka zgodovina filma na Slovenskem	Stanko Šimenc
46	polemizirajo	Nekaj misli ob Šprajčevem intervjuju	Boško Klobučar
35			
41			
42			
45	po festivalih	Filmski zasuki	Branko Šömen

Po petih dvojnih številkah v letu 1979, bomo v letu 1980 skušali izpolniti obljubo ter izdati šest enojnih in dve dvojni številki revije, kar dejansko predstavlja optimum tako zmožljivosti uredniškega odbora kot njenih sodelavcev.

Pred vami je torej prva številka v letu 1980, v kateri velja brez dvoma še posebej opozoriti na prispevek *Igorja Lampret*a, ki načenja kočljivo in ne lahko razrešljivo problematiko odnosov med gledališči, televizijo in filmom; od ustrezne rešitve odprtega vprašanja vloge slovenskega igralca v proizvodnih procesih vseh treh medijev je namreč v marsičem odvisna tako usoda gledališke, televizijske in radijske kot tudi filmske umetniške proizvodnje na Slovenskem.

Kar zadeva domače filmske dogodke, je treba omeniti še prispevek *Majde Knap* o lanskem tednu domačega filma v Celju, osrednji, teoretični del v reviji pa je posvečen *Sergeju M. Ejzenštejnu*, pri čemer velja še posebej opozoriti na uvodno besedilo *Zdenka Vrdlovca*.

Goran Schmidt je pripravil tehten pregled možnosti študija filma na jugoslovanskih filmskih šolah, s čemer zaključujemo pregled filmskega študija po svetu, ki smo ga v reviji objavljali praktično dve polni leti z željo in težnjo, da se temeljiteje obrnemo tudi k sebi. Med kritiškimi prispevki objavljamo ocene in mnenja o filmih *Drevo za cokle*, *Lovec na jelene*, *Fedora* in *Equus*, *Sašo Schrott* poroča s filmskega festivala v Bilbao, *Bojan Kavčič* pa piše o tednu sovjetskega filma v Ljubljani.

Na intervju z režiserjem filma *Krč Božom Šprajcem* je reagiral s polemičnim spisom *Boško Klobučar* tako, da se nam v letu 1980 obeta tudi polemika ...
uredništvo

After five double issues in 1979, we'll finally try to follow our contract and publish six single and two double issues in 1980. That is also the best we — editors and associates — can do.

You are therefore facing the first issue of 1980. It is worth to mention a contribution by *Igor Lampret*, who introduces us to fragile and complex relationships among theatres, TV and film. It is upon a reasonable definition of the part a Slovenian actor has in production processes of all the three media, that the future of theatre, TV and radio, or film production-of-art in Slovenia depends.

Touching this contry's film events we can't help mentioning *Majda Knap's* notes on the 1979's Week of Native Film in Celje. The central part of this issue is, however, dedicated to S. M. Eisenstein where we may point out the forward by *Zdenko Vrdlovec*.

Goran Schmidt has completed his over-view of film study accessibilities in Yugoslav film schools, and that also completes our over-view of mastering film, as it is taught around the world. It has been our theme for two full years and has always implied our wish to consider more thoroughly our own situation.

Among our critic reviews you will find estimations and opinions on films *Clog Tree*, *Deer Hunter*, *Fedora* and *Equus*, while *Sašo Schrott* reports from a film festival in Bilbao, and *Bojan Kavčič* from the Week of Soviet Films in Ljubljana.

The interview with director *Božo Šprajc* provoked a controversial letter from *Boško Klobučar*, so that 1980 begins with a promise of a polemics ...

Editors

Napovedovanja

Za nami je letnik EKRAN-a 79, izdali smo ga ob pomoči vseh zunanjih sodelavcev, ob prizadevanju celotnega uredništva in seveda ob skrbi Partizanske knjige (njihova stavnica je marsikdaj popravljala naše časovne zamike) in ob doslednem spoštovanju rokov s strani naše tiskarne Ljubljana, v okvirih, ki smo jih začrtali v prvi lanskoletni številki. Izdali smo deset sicer dvojnih števil in v njih objavili skoraj dva tisoč tipkanih strani rokopisov in nekaj sto likovnih ilustracij. Te številke povedo, da smo se po obsegu gibali v okviru načrtovanj in smo potemtakem našim bralcem ponudili v branje toliko vsebine, kolikor bi jo sicer prebral v normalnih številkah EKRAN-a.

No, in če k temu dodamo še vsebinsko naravnost lanskega letnika EKRAN-a, ki je bil v pretežni meri usmerjen k domačemu filmu in domači filmski problematiki (še posebej pozorno smo spremljali nove slovenske filme), okrepili pa smo se tudi na področju filmske teorije in deloma tudi zgodovine filma, potem lahko ocenimo tudi uredniška in avtorska prizadevanja kot precej uspešna. Edini občutnejši beli lisi beležimo pri neposrednem spremljanju televizije (uredništvo še ni razčistilo konceptov spremljanja, pa tudi piscev za to področje je odločno premalo) in pri rubriki filmska vzgoja, kjer nismo uspeli vzpodbuditi še več odmevov iz filmsko-vzgojne prakse, ki bi ustrezno dopolnjevali nekatere teoretične filmsko-vzgojne tekste, ki smo jih objavljali.

Vsekakor pa podrobnejših, predvsem pa avtoritativnih sodba uredništvo o svojem delu ne more dajati. O tem naj sodijo naši bralci, ki naj preko svojih delegatov v izdajateljskem svetu EKRANA, ki bo na prvi letošnji seji ocenil lanski letnik in dal vzpodbude za letošnjega.

Za letošnji letnik načrtuje uredništvo deset števil EKRAN-a (od tega dve dvojni) v obsegu 28 tiskarskih pol, kar spet pomeni objavo skoraj dva tisoč strani rokopisov. Termnsko smo številke razporedili skozi vse leto z edino daljšo poletno prekinitvijo. Pred nami je potemtakem ogromno avtorsko in uredniško delo, saj, verjemite, ni najbolj lahko zagotoviti tolikšno količino strokovnih avtorskih tekstov, ki bi zadoščali za sedem kar obsežnih strokovnih knjig. Vendar mislimo, da bomo takšno delo zmogli, prepričani smo tudi, da bodo, glede na naše dogovore s Partizansko knjigo in tiskarno Ljubljana, številke izšle ob dogovorjenih rokih. Vendar, da vendar, utegne se ustaviti pri finančnih sredstvih, saj bodo stroški letošnjih Ekranov precej višji od lanskih, višji od običajnega dviga subvencije. (Zavedati se namreč moramo, da smo zmogli lanski letnik ob temeljitem zategovanju pasu in so k nižanju stroškov prispevale tudi dvojne številke.) Kolikor bo subvencija republiške kulturne skupnosti manjša, oziroma odločno manjša od zaprosenih sredstev, bomo morali razmišljati o skrčevanju obsega in števila števil EKRAN-a.

Naj povemo še, vsaj v grobem, glavne teme, ki bodo opredeljevale vsebino letošnjega letnika. Znova bo težišče vsebine na osnovnih treh sklopih, na "domači" filmski tematiki, teoriji in zgodovini.

Kako bomo teater, RTV in film skupaj delali?

Ali tudi ne.

Igor Lampret

Nove razsežnosti in novo aktualnost dobiva ta — sicer stara tema — predvsem zavoljo dveh razlogov: prvi so velikanske možnosti, ki se bodo razprle z izgradnjo Kulturnega doma Ivana Cankarja (in drugih gledaliških dvoran po Sloveniji), drugi pa nesporen podatek, da se je nacionalni igrani program povečal do takšnega obsega, kakršnega so pred leti pričakovali samo največji optimisti.

Medsebojni odnosi niso takšni, kakršni bi lahko bili; niso dobri. Vprašanja: kako združevati to vase zaprto, v svoje probleme pogreznjeno, vase zagledano umetnostno proizvodnjo, — imajo veliko razsežnosti. Kje so danes bistveni problemi teh različnih medijev? V odgovorih na stara vprašanja? Ali v drugačnem zastavljanju novih? V ponavljanju starih ugotovitev?

Kakorkoli — nikakršni recepti formalno institucionalnega združevanja ne morejo na hitro razrešiti vse zapletenosti medsebojnih odnosov, pa tudi ne zamegliti dejstva, da povečanemu obsegu igranega programa dosedanji načini sodelovanja enostavno ne ustrezajo več. Treba bo posebej misliti na njegovo kvaliteto, saj se bo po nujnosti razvoja obseg tega programa postopoma večal.

Nemara smo v dobri veri, pri sklepanju in snovanju sporazumov, prezrli, da se pod temi kratkoročnimi orientacijami, začasnimi rešitvami, ki jih je vsak hip mogoče dopolniti ali spremeniti — kar je logično in nujno — pogostoma skrivajo skupnemu razvoju trdovratno nenaklonjena stališča, ki so velika ovira za to, da poskusi sporazumevanja ostajajo retorični, praksa pa teče po starem. Glasovi o tem, da ni potrebno dramtizirati, še manj pa komplicirati, pričajo, da je tu, na teh področjih, kot povsod drugod, zanesljivo nekaj ljudi, ki s svojo vztrajno zazrtostjo v male privilegije, nalašč nočejo videti stvari drugače. Ti bodo še naprej spodbujali status quo in prezirali napore za reševanje tiste problematike, ki zadeva celotno področje igranega programa.

Utruženo reformatorstvo, ki odseva iz dosedanjih poskusov sporazumevanje (teze, uvodne teze, prvi osnutki), je dokaz posebnega paradoksa, da je večina udeležencev pripravljena na takojšen kompromis, da pa si takšnega kompromisa nihče iskreno ne želi!

Množina dvo in tropartitnih poslovnih sporazumov vodi k zaključku: združevanja ni več mogoče utemeljevati s posameznimi, ad hoc pripravljenimi sporazumi za posamezne projekte, ampak z mislijo na trajnejše oblikovanje poslovnih odnosov, z iskanjem razvojnih stičišč in skupnih odgovornosti ter z mislijo na preoblikovanje temeljev združevanja.

Veliko let malopridnega finansiranja, zamenjave finančnih tehnik in virov finansiranja na vseh teh področjih, so pripeljala do sedanje, vsem dobro znane stopnje TEHNIČNE ZAOSTALOSTI, ki se ji pridružuje tudi KADROVSKA ZAOSTALOST, pomanjkanje, revščina. Prisilni funkcionalizem zaposlovanja je privedel do stopnje, ko

skoraj nikjer ni več razvojnih služb. Zelo malo ljudi se ukvarja z razvojem posameznih medijev, prav nič pa z medsebojno koordinacijo in s skupnim razvojem.

Tudi te značilnosti so se postopoma začele spreminjati v ovire; najprej lastnega razvoja in potem seveda tudi medsebojnega sodelovanja ter združevanja dela in sredstev: predvsem, ali tudi — skozi misel(nost), da se je mogoče na hitro, čez noč skopati iz zaostalosti na račun druge dejavnosti, ali drugega medija. Na primer, čez noč zmanjšati ceno video ali filmsko snemalnega dne na račun krnjenja, na primer, gledališkega programa.

Večkrat je bilo moč slediti prav evforičnim transakcijam nekaterih kulturnih skupnosti: čez noč bi si oddahnile, če bi lahko gledališčem odvzele del sredstev za tisti del programa, ki ne bo realiziran preko odra, neposredno, ampak preko televizije ali filma. Ne samo oddahnile, ampak tudi, kakor se čudno sliši, zaslužile! Kulturna skupnost tedaj odvzame delež sredstev za program, ki ga gledališče ne bo realiziralo neposredno, ta delež potem televizija ali film povrne gledališču kot odškodnino... Kulturna skupnost, ki je "prodala" kos teatarskega programa televiziji ali filmu, nadalje razpolaga s temi sredstvi. Gledališče ni nič izgubilo in zadovoljstvo bi moralo biti trostransko. Žal ni.

Za restriktivno, akulturno, sektaško, vsekakor močno odtujeno proračunsko miselnost, ki zmerom najde svoj alibi v lažni gospodarnosti, je na dlani, da je za pocenitev enega samega snemalnega dne — ceneje odkupiti vse gledališke predstave vseh slovenskih teatrov. Ker je cena teh nizka, je tudi škoda manjša. Vsaj na videz, kajti tisti, ki doslej v teatru, filmu ali teve niso videli "posebne koristi", bodo, spet enkrat, z zadovoljstvom ugotovili škodo!

Čeprav zmerom trdno odločeni, da je tokrat zadnjič, se kasneje vsi udinjamo iluziji, da nam je uspelo najbolj varčno porabiti dinar: tako, da slovensko gledalstvo ob maloštevilnem igralstvu vendarle dobi veliko število filmskih, teve, radijskih in teatarskih premier, proslav, prireditve, itn...

Ni pa se mogoče ubraniti vtisu, da dosedanji osnutki sporazumov skušajo uveljaviti predvsem to, kar je večkrat žalostno uveljavila praksa: hote ali nehote se v njih iščejo načini, kako bi kupili ne samo igralca, ampak celotno gledališče. Čemu, za ta ali oni večjo projekt, iskati nove rešitve, ali nove ljudi, če pa lahko te, ki so zaposleni v gledališču enostavno obvežemo, da delajo za nas!

Recimo takoj, da gledališča, kakršna so sedaj, v svoji notranji organiziranosti, niso v položaju, da zaradi igralčevega sodelovanja na teve in filmu ne bi trpela programske, materialne in delovne škode. Takoj pa tudi pristavimo, da ne gre za (klinično) merjenje kje in kdo je večja žrtev — saj končni odgovor poznamo: oškodovan je (in bo) predvsem gledalec igranega programa. V vsakem primeru.

Skupna odgovornost do gledalca je prvi temelj medsebojnega sodelovanja. Druga osnova so skupni razvojni

načrti, večkrat omenjeno srečujoče se planiranje, načrtovanje. Tretja — a ne najmanj pomembna osnova — je igravec. Z urejanjem teh temeljev bo odpadla vrsta težav, ki nas bremenijo danes.

Vse doslej nakazane rešitve medsebojnega urejanja odnosov, ali vsaj večina od njih so namreč tudi USMERITVE, usmeritve in napotki kako ustvariti in urediti celoto. Ali drugače; vsaka delna, posamezna rešitev, vsak posamezni sporazum prinaša tudi zametek celote, če ne drugače, jo vsaj implicira. Problem dogovarjanja je tudi vrednostno razhajanje. Kakšen prostor smo namenili drug drugemu v razvojnih načrtih?

Predelava programov v finančna sredstva je izjemno redek postopek načrtovanja v teh dejavnostih; običajen je postopek, predelave podatkov o tem koliko, ali bo denarja na voljo — v programe, ki jih je pač za ta denar mogoče narediti. Miselnost, oblikovana pretežno v takšnih postopkih, seveda niti ene dejavnosti ne gleda v skladu z njeno (zapravljivo) naravo, saj za to nima ustreznih meril in kriterijev: gleda pač, na to početje, "manj načelno, pa bolj praktično, "predvsem z vidika koliko bo to stalo! Ne gre, nikoli, za umetniško dejanje, ki ima svojo estetsko identiteto in domet, ampak za nekakšno nesrečno mašinerijo za proizvajanje stroškov! To tiho trpljenje zavoljo "že tako prekomerne" porabe, usmerja medsebojno koordinacijo pač tja, kjer bo "najmanj škode", kar je sicer finančna, v bistvu pa tudi vrednostna in s tem kulturnopolitična opredelitev.

Ne da bi hoteli podcenjevati napore za stabilizacijo, ali da bi podpirali neodgovorno zapravljanje, je treba reči, da je notranja organizacija vseh teh institucij še vedno pretežno takšna, kakršna pač zahteva proračunsko finansiranje, in še daleč ne takšna, kakršna bi ustrezala svobodni menjavi dela.

Zato tovrstna "gospodarnost" nima nikakršne pozitivne zveze z ustrežno, ali celo racionalno organizacijo umetniške produkcije, o kateri bi pri nas morali šele začeti razmišljati in to zagotovo bolj strastno, kot doslej. Poseben paradoks organizacije dela in izvedbe je ta, da kjerkoli že nastopa igravec v zasedbi, nastopa zraven njega vsaj tretjina ljudi z iskreno mislijo, da bi bilo vse to ceneje, če tega sploh ne bi bilo. Med Izvedbo in Pripravo zmaga vselej Računovodstvo; in z njim edina logika, ki jo vsi dobro razumemo: koliko kaj stane! In edina hermeneutika, ki jo zares, vsakodnevno, strastno in zavzeto razvijamo: tolmačenje računovodskih podatkov. Kakšne možnosti ekonomske cenzure! Kakšne nevarnosti, če ti računovodje niso prosvetljeni! Kakšna smola, če so veliki strokovnjaki akulturni... Izvedeno do skrajnosti: neposneta teve drama je najcenejša, najmanj nas stane film, ki ga zatremo že v fazi sinopsisa, in enako velja, da nas ukinjeno gledališče ne stane nič!

Na prvi pogled, neznansko in za povrh še krivično pretiravanje, v resnici pa, ker nihče ne pljuva rad v lastno skledo, — preoblečana misel nekaterih ljudi pri filmu, ki so iskreno prepričani, da slovenski teatri tako ali tako dobivajo preveč denarja (lahko bi ga namreč porabili za kak film

S področja domače filmske tematike načrtujemo spremljanje slovenskih filmskih premier, še posebej bomo pisali o slovenskem dokumentarnem in kratkem filmu, načrtno bomo obravnavali filme, ki nastajajo v okviru študijskega programa ljubljanske AGRFT, pisali bomo o izvorni slovenski TV drami, pripravljamo pa tri okrogle mize, ki bodo namenjene problemom distribucije, slovenske filmske proizvodnje in problemom prikazovanja filmov in slovenske kinofikacijske mreže.

V okviru domačih filmskih tem načrtujemo tudi tematsko, posebno številko namenjeno filmski vzgoji.

Na področju teorije nadaljujemo z uveljavljanjem misli marksističnih filmskih teoretikov, v pričujoči številki s S.M. Ejzenštejnom, v naslednjih pa z mislijo Duška Stojanovića, z delom H. Lawsona in marksistično filmsko teorijo v ZDA, predstavili bomo Metzovo sodobno psihoanalitično teorijo, v posebni številki pa bomo predstavili izbor izvirne slovenske filmske esejistike.

V okviru prispevkov s področja filmske zgodovine pa bomo predstavili kubanski film, nekatere afriške kinematografije, razvoj italijanske filmske komedije, Kosanovičev prispevek k zgodovini slovenskega filma, odlomek iz monografije Františka Čapa in portret Matjaža Klopčiča.

Približno v teh okvirih se bomo sukali na področjih teorije in zgodovine, vsekakor pa bomo vključevali tudi prispele, a ne načrtovane tekste s teh področij.

Ohranili bomo naše stalne rubrike: festivalsko (festivalu v Pulju bomo namenili celo številko in na takšen način segli v jugoslovansko kinematografijo), rubriko filmskih kritik, filmsko vzgojno rubriko in seveda Zapisovanja, ki bodo vodič skozi aktualno filmsko dogajanje in pisanje o filmu.

Tako nekako se nam je kazal profil letošnjega letnika Ekрана, ko smo ga na uredniških sejah zasnovali in na lanskem izdajateljskem svetu verificirali. Posamezne teme iz našega programa že nastajajo, avtorsko in uredniško delo že teče. Zaradi vsega zapisanega mislimo, da smo lahko vsaj malček optimisti.

uredništvo

več!); nekateri na teve so prepričani, da bi lahko šele s to tehniko kolikor toliko opremili studie in potem — mimogrede — delali BOLJŠE filme, medtem, ko so pri teatru, spet nekateri drugi, iskreno prepričani, da samo oni štejejo drobiž, medtem ko povsod drugod, na primer na RTV in filmu, preštevajo milijone!...

Na kratko: sleherna dejavnost je iskreno prepričana, da bi, če bi ne bilo druge, s tem denarjem lahko rešila vse svoje najtežje probleme!

Vsi ti izbruhi večvrednostnih kompleksov so izbruhi skupinskolastrinskih AVTARKIZMOV. So pa tudi posledica dejstva, da zgodovina vseh štirih medijev ni zgodovina metanja denarja skozi okno. Prej obratno: danes komaj kaj bolje opremljeni, se še zmerom otepamo z revščino; skoraj vsi, ki so začeli "iz nič" so še tu, še je živ spomin, pa tudi nekaj strahu, da se vse lahko še ponovi.

In podobno, kot je igralec nekaj moral razviti KOMPLEKS PRVAKA, da bi si lahko zagotovil vsaj približno spodobno materialno eksistenco — podobno se zdaj obnašajo institucije. Iz strahu, da bo v bodočnosti preživel samo eden, prihaja do neprestanega prerivanja na nacionalni lestvici prioritete (po sistemu "na izpadanje"), odkoder sledi tudi plehko VSEBINSKO ravnovesje med hotenji in možnostmi. Odtod misel(nost) in praksa, da lahko ena dejavnost deluje samo tako, če se dela kakor da druge ni, oziroma kvečjemu tako, da se dva združita proti tretjemu, kar nedvomno dokazujejo poskusi ali podpisi na dvostranskih sporazumih.

V nekaterih krogih je postalo vse bolj glasno razmišljanje, ki skuša problematizirati družbeno relevantnost in sedanji položaj posameznih medijev *notraj* kulturne politike. Prav to približevanje zdaj enemu, zdaj drugemu, ali distanciranje, kar je še najbolj splošna drža, je prav tako krivo, da je manjša pozornost naklonjena misli o medsebojnem povezovanju, ali celo o nujnosti te povezanosti. V strahu, da bo prednosti skušal sleherni (zlo)rabit predvsem zase, pozabljamo, da vse, kar škoduje enemu, škoduje vsem.

Videokrati, Filmokrati in Teatrokrati so prepričani, da različnost medijev implicira tudi različno poslanstvo v narodni politiki. Namreč: čimvečji je baje krog gledalcev, tembolj mora biti poetika produkcije ločena od estetike izvedbe... kot, da je gledalec manj samoupravljalca, če sedi na stolu v kinodvorani, v gledališču, ali doma pred televizorjem! (Iz neznanih vzrokov RTV noče prevzemati nekaterih gledaliških iger v program). Te kriterije bi bilo potrebno izenačiti. V nobenem primeru pa jih ni dobro mistificirati — preprosto ne zato, ker ni mogoče zares učinkovito prepovedati nobenemu gledalcu, da hodi v kino, gledališče, ali da gleda teve.

Vse dosedanje ideje o združevanju (skupne postavitev, obogatitve) so se dogajale v imenu KVALITETE. Raje zmanjšajmo obseg programa, pa bo zato ta bolj kvaliteten! Naj bo malo, pa tisto dobro! Zdaj, ko se srednjeročno obdobje počasi izteka, vemo: v imenu *bodoče* kvalitete, je nedopustno proračunsko zmanjševati ali celo ukinjati programe!

Medtem, ko smo počasi razvijali teve in film, smo postopoma tlačili gledališče; tako kot zmeraj veselje nad novimi igračami, potisne v pozabo stare. Parvenijsko obnašanje videokratov in filmokratov — je rodilo zaslužkarsko obnašanje teatrokratov.

Treba bi bilo prešteti vse vloge, ki so jih slovenski igralci odigrali na teve in filmu od 11. 12. 1976 do 23. 10. 1979 — do tega trenutka. Ker za to početje med institucijami ni bila sklenjena nikakršna pogodba, ali sporazum, bi bilo treba za odškodninsko osnovo vzeti najvišjo kazen, ki jo ZZZD predvideva za primer sklepanja delovnega razmerja z delavcem, ki mu OZD, v kateri je zaposlen, tega ni odobrila... Koliko smo prihranili? Koliko bi lahko "zaslužili"? Število vlog X! 50.000 N din! K tej osnovi bi bilo treba prišteti faktor bistveno zmanjšane možnosti planiranja in izvedbe, in vse to pomnožiti s takolimenovanim homogenizatoričnim faktorjem ogroženosti sezonskega programa v posameznem gledališču. Igralčev honorar je posebna postavka...

V kulturni skupnosti Slovenije nismo dovolj prisluhnili misli, strateško važni, o postopnem izenačevanju delovnih pogojev posameznih profesionalnih gledališč. Razlike so se povečale, število igralcev in njihova razporejenost sta se poslabšala, in danes smo precej na začetku te dragocene, policentrične poti, zastavljene 1945, za katero nam zavidajo vse republike in pokrajine SFRJ. Normalno je, da sodelujejo pri filmih in igranih televizijskih dramah igralci iz vseh (poklicnih) gledališč; normalno pa je tudi, da gledališčem ni vseeno koliko igralcev sodeluje pri tem. Deset igralcev iz velikega in deset igralcev iz "majhnega" gledališča ni enako. Če bi šlo v slednjem primeru za Slovensko mladinsko gledališče, potem bi ga lahko zaprli; za razliko od nekaterih drugih, ki so večja, nekatera tudi do štirikrat...

Spodaj intendantov televizije, radia, filma in gledališča okrog igralca, ne more biti spopad bolj ali manj sposobnih in bolj ali manj samoupravno prosvetljenih *posameznikov*, kot se je večkrat primerilo doslej — ampak družbeno sankcionirano in dogovorjeno poslovanje.

Kdaj nam je igralec zdrnil iz modrega kombinezona ZZDejevske opredelitve — v neulovljivo zaslužkarstvo, privatizem in komaj dopustno dvojni obnašanje? Kaj se je zgodilo, da je HOMO LUDENS postal HOMO NEGANS: jeznorit in togoten, ko zahteva svoje samoupravne pravice v gledališču, hip za tem, ko jih je kot HOMO DUPLEX prodal na teve in filmu? Prav navidezna gospodarnost nam preprečuje, da bi se globlje soočili z dejanskim stanjem in uvideli, da imamo v medsebojnem poslovanju opravka, ne samo z dvojnimi obnašanjem igralca, ampak predvsem z dvojnimi obnašanjem institucij. Komu so zveste in koga izdajajo?

Reševanje materialno ekonomskih vprašanj in preobrazba temeljev združevanja, sta, če si ponovimo, DVE NELOČLJIVI, med seboj dialektično povezani in odvisni sestavini skupnega razvoja slovenskega igranega programa...

Vsi, ki smo kakorkoli vpleteni v reševanje teh problemov, ki nastajajo v zvezi s sodelovanjem, se strinjamo v opredelitvi, da je treba gledališčem in igralcem postaviti "spodobne" oziroma "ustrezne" odškodnine; po drugi strani pa se nam vsaka debata hitro spreverže v žolčno: nečedna preteklost medsebojnih odnosov, inflacija in hlastni apetiti, nam vseskozi preprečujejo, da bi določili OBLIKO te spodobnosti in VSEBINO te ustreznosti.

Kupoprodajni odnosi so porušili precej elementov za izvajanje skupnega igranega programa: dopustili smo, da so nam ponudbe honorarjev začele nevarno korumpirati medsebojne odnose, znotraj samih OZD. Nastala je miselnost, da je mogoče slehernega gledališkega igralca KUPITI, oziroma, kar je še nevarnejše: da je sleherno gledališko početje (od skušnje do predstave in programa) NAPRODAJ za teve in film.

Vendar se vsi tisti, ki vidijo v medsebojnih odnosih zgolj problem odškodnin, motijo: ker sploh ne gre za denar, ampak za dejstvo, da je premalo igralcev. Zadel nas je, tudi na tem področju, energetska kriza. Ne čisto tako. Ne gre za to, da bi omejeno rabili igralce, ampak predvsem za to, da je treba povečati skrb za njihovo enostavno in razširjeno reprodukcijo.

Dopustili smo, da so osebni dohodki igralcev — ne glede na količino dela — ostali zvečine na 80% povprečja iz gospodarstva; na tej ravni smo jih zadrževali vse preteklo, iztekajoče se srednjeročno obdobje, tako, da so počasi postali izgovor, ALIBI za zaslužkarstvo.

Alternativa, da je treba igralca obsojati in kaznovati, oziroma razumeti in preplačati — je lažna. Gre preprosto za to, da je treba *objektivno* preprečiti njegovo zaslužkarstvo in nagraditi njegovo delo. Povsod, kjer ga opravlja. Na filmu, televiziji, radiu in v gledališču...

Nič več ne odgovarjamo na vprašanje: kaj bomo *skupaj* naredili, ampak predvsem: koliko bomo zaslužili!

Odškodninske improvizacije utegnejo zaslužkarstvo razširiti v odškodninsko politiko: malo tebi, malo meni, malo

igralcu, malo kulturni skupnosti, največ transporterjem in gostinstvu. (Recimo, da so podatki vzeti iz še nenaročene analize: "Posredni stroški igranih programov, kot posledica neuskajenega dogovarjanja...")

Ne da bi zanikali napore, ki so bili vloženi v oblikovanje sporazumov za posamezne projekte, gre vendarle tudi za načelen razmislek o tem, kolikšen delež skrbi za igralca bosta morala v bodoče prevzeti nase Viba film in RTV, poleg gledališča, ki že zdaj skrbi zanj. Pri trajnem vzpostavljanju vzajemne odgovornosti za igralca, pa se bo slejkoprej tudi pokazalo, da ni bistveno vprašanje, kolikšno odškodnino izplačati za kakšno škodo, ampak, ali je sploh nujno vstopati v medsebojne odnose na način škode?

Večkrat je bila doslej glasno izrečena misel, da bo treba medsebojne odnose urejati preko igralčevega OD v gledališču; manj glasno pa je bila povedana misel, ki jo je treba reči še glasneje: ne takšnega osebnega dohodka, kakršen je sedaj, in ne tako, da igralcu za sodelovanje pri filmu, radiu in televiziji enostavno pripišemo nadure.

Če na kratko povzamemo, je ovir za sodelovanje in združevanje kar precej:

- *neurejena in delono tudi nezakonita praksa dosedanjega sodelovanja;*
- *neučinkovita in necelovita praksa sporazumevanja!*
- *dejstvo, da v vsakodnevni dogovarjanje niso vključene operativne službe posameznih institucij, ki delujejo nekako "izven" samoupravnega dogovarjanja.*
- *večine kadrov, ki bi poslovali z zavestjo o nujnosti medsebojne povezanosti, še ni. Treba jih bo šele zaposliti.*
- *samoupravni akti so tam, kjer bi moral obstajati prostor za trajno poslovno in vsebinsko sodelovanje — nedodelani in zaprti. — njihova zaprtost je posledica objektivnih notranjih problemov, pa tudi napačnih strateških izhodišč, da se mora vsaka dejavnost najprej znotraj urediti, in šele potem odpirati navzven.*
- *in ne nazadnje: združevanje zavira kadrovska neusposobljenost gledališč, da bi bila lahko medsebojni partnerji in koproducenti.*

Ker slovenska gledališča še vedno niso vsakodnevni partnerji, tega ne zmorejo tudi v odnosu do RTV in Vibe filma.

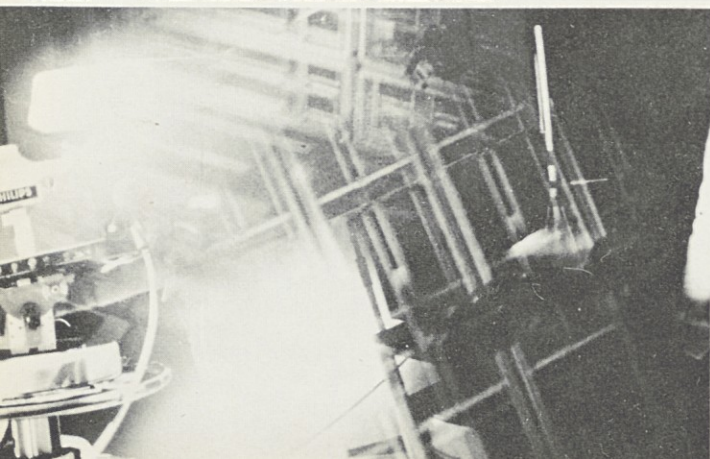
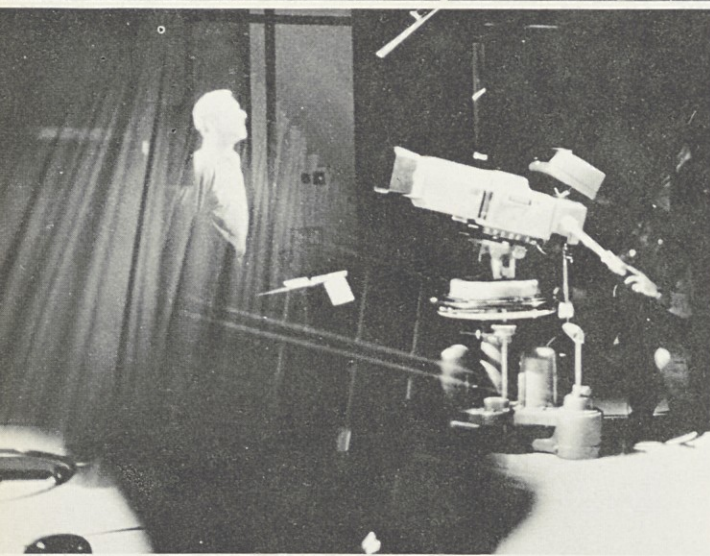
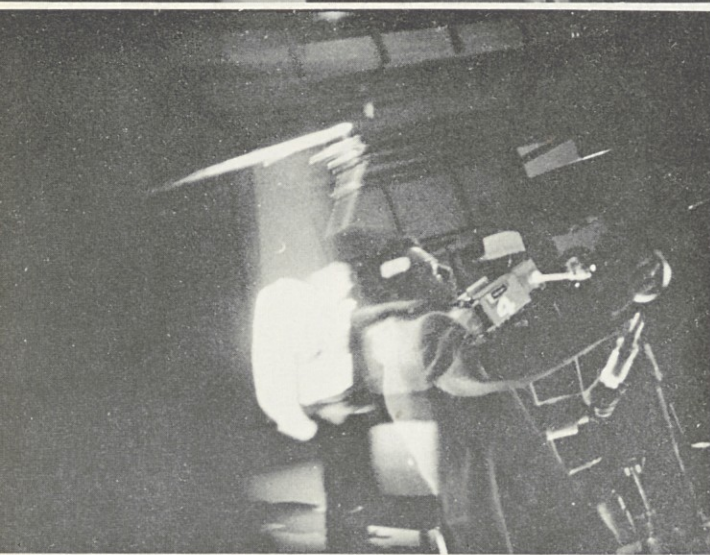
Doslej so bila očitna (pre)slabo stimulirana tista področja, ali tisti programi in njihove izvedbe, ki so ključnega pomena za združevanje: teve prenosi, gostovanja gledališč po Sloveniji in MED SEBOJ, oziroma večina nalog iz programa, ki smo si ga skupno naložili v viziji ENOTNEGA SLOVENSKEGA GLEDALIŠKEGA PROSTORA. Ta je tudi v neposredni zvezi s sodelovanjem s televizijo in filmom: je, kratkomočno, predpogoj takšnega sodelovanja.

Kulturnopolitični pojem: SKUPNI IGRANI PROGRAM — ne sme zamegliti dejstva, da gre za celovitost SPECIFIČNIH programov, torej specifičnih estetik. Sleherna od teh estetik je integralni del celote. Ta celota pa ne sme, v nobenem primeru, kogarkoli odvezovati odgovornosti, da pogloblja in razvija svojo identiteto! Razvijanje teve estetike, poglobljanje radijskega medija, filmskost filma in gledališkost gledališča, so nujni pogoji kvalitete.

Oblike medsebojnega sodelovanja, organiziranja in združevanja, je treba misliti široko, z vidika celovitosti uprizorjenega programa in z vidika številnih *možnih* spletov in oplajanj znotraj posameznih estetik. Nikakor ne zgolj z vidika ene proti drugi — ali druge in tretje — proti prvi...

Ko govorimo o homogenizaciji pogojev dela igralca v vseh treh oziroma štirih medijih, seveda ne govorimo o homogenizaciji posameznih estetik! V kulturni politiki bi zato nemara bolj veljalo upoštevati misel, da ne more biti višek gledališke predstave njen teve prenos! In da ni višek teve nadaljevanke — celovečerni film! In tako naprej...

Če govorimo samo za področje gledališč, pa bi nemara veljalo razmisliti o dejstvu, da mora biti programsko razenačevanje (diferenciacija) — posledica *poenotenih* pogojev izvajanj in ne zgolj posledica zatečenega stanja. Šele poenotenji pogoji izvajanja bodo lahko osnova za



izenačitev, oziroma izenačevanje igralčevih delovnih norm. Dokler temu ni tako, pa bodo morali biti upoštevani posamezni *faktorji poenotenja*, ki bodo preprečevali, da bo tisto gledališče, ki že ima velike težave, imelo še večje.

Homogenizacija pogojev dela gledališč, seveda ne more pomeniti alternative naj večja gledališča odpustijo nekaj igralcev, pa tudi ne, naj manjša zmanjšajo svoj program! Če hočemo gledališča usposobiti za medsebojno menjavo, je treba izenačiti pogoje nagrajevanja. Ni vseeno, če mora igralec za približno enako plačilo odigrati v sezoni štiri vloge, ali samo dve, kakršna je praksa sedaj. Preobremenjenost je treba nujno nagraditi. Z ohranjanjem programov na sedanji ravni in v sedanjem obsegu pa ohraniti menjalne možnosti. In policentrizem, ki je predpogoj zanje.

Da bi gledališča lahko redno in kontinuirano MED SEBOJ izmenjavala programe, bi bilo nujno na Kulturni skupnosti Slovenije ustvariti skupni fond, iz katerega naj bi se pokrivali stroški za recipročne menjave. Ob misli, kako zelo važno je da pride gledališki MB vsaj dvakrat letno v LJ, CE, NM, GO, KR, pa tudi TS, in to velja enako za vse ostale možne spletne, kjer gre za profesionalna — pa tudi polpoklicna gledališča — bi bil tak sklad že nekaj let nujen.

Končal bi namreč dolgoletna, mučna preštevanja sodelujočih, kvadratur, kilometrov itd.; ker tega gledalci, ki te maloštevilne izmenjalne predstave gledajo — zanesljivo ne počnejo.

Programsko razenačenje mora biti posledica suverenih odločitev gledališč in njihovih gledalcev. Ne mehanična posledica zaostalih pogojev dela, ansambelske maloštevilnosti, ali neustreznega razmerja med igralci in igalkami znotraj ansamblov (ta se giblje od idealnega razmerja 3 : 1, ki ga nima nobeno gledališče, do 1 : 1, kar je primer pri skoraj vseh — kar pomeni, da primanjkuje moških igralcev), ki regresivno zmanjšuje njihovo operativno moč. Ta razmerja bodo morala postati v večji meri predmet razmišljanja intendantov pri televiziji in na filmu.

Prav tako je potrebno dograditi dosedanje katerogijo VZAJEMNOSTI. Dograjena, vsestranska preiščena vzajemnost in z njo vsestransko usposobljena gledališča (tehnično in kadrovska) — so predpogoj gledališkega programa v Kulturnem domu I. Cankarja.

Igralec je glasba in glasbilo hkrati. Delavec in delovno sredstvo obenem. Igralčeva igra v gledališki predstavi, posneta na magnetoskopski trak ali prikazana na filmu je sestavina skupnega dela združenih delavcev in del celokupnega družbenega dela: in vendar! noben normativni akt ne ureja željenega obnašanja igralca, razpetega med televizijo, film in gledališče. Zadnji zakon je izšel v Uradnem listu leta 1958 (!), noveliran 1965 (!) (odtod lahko razumemo, kakšno razdaljo morajo premostiti sedanji sporazumi!)... KODEKS ČLANOV Društva dramskih umetnikov Jugoslavije, sprejet 1974 v Skopju, ne posveča niti besedice filmu ali televiziji. Govori o tem, "da igralec na predstavi ne sme biti duševno in telesno zanemarjen..." Kaj nam bo deontologija 19. stoletja?! Pač. Gledališka predstava je temeljno dejanje igralca. Najbrž bo morala to tudi ostati. In če je zakon zastarel, se bomo pač morali zneniti za pravila igre.

Gledališka predstava, s svojo psihofizično koncentracijo, predstava, kot posledica dolgotrajnih kolektivnih vaj in individualnega dela; vloga, vloga v predstavi, kot celovit delovni akt, od zamisli do nastopa pred gledalstvom, kot doživetje neposrednega stika z gledalcem; bo še naprej ostala *temelj* igranja in poigravanja v slovenskem igranem programu...

Igralec, kot eno izmed stičišč sodelovanja, ne more biti definiran samo kot "igralec-ki-ga-ta-hip-rabimo" za to ali ono zasedbo na televiziji ali filmu, ampak tudi kot igralec, ki ga ta hip ni v tej ali oni zasedbi, je pa član gledališkega ansambla, ali samostojni umetnik. Gre za globalno vrednotenje njegovega dela in za njegovo organsko povezanost z drugimi delavci v ekipah, ali institucijah. Za dvojno delo, naj mu pripade tudi dvojno plačilo: igralec, ki nastopa v teatru, na teve in filmu, je pač vrhunski

strokovnjak, in bi ga veljalo obravnavati tako, kot predpisujejo določila Zakona o delovnih razmerjih v 74. členu.

Igralčevo delo, danes izmerjeno na kratke vatlje v gledaliških in na Kulturnih skupnostih (Slovenije), je povod za nenehna nezadovoljstva: predvsem pa je podlaga za to, da je ponudba HONORARJA zmerom konkurenčna! Pravi videokrati in pravi filmokrati so si že zdavnaj na jasnem: igralec sploh ni problem...

Ni samo konkurenčna, ta ponudba, tudi vabljava je, vsaj toliko, da če eden zavrne ponujeno vlogo, hitro vskoči drug. Ponudba je kratka taka, da je zmerom zadosti "štrajkbreherjev" oziroma lažne solidarnosti. Principielno obnašanje je drago. Čigave interese pravzaprav ščiti Društvo dramskih umetnikov?

Igralec ima svoj domicil v gledališču. To bivanje v gledališki hiši, na način dela, je zgodovinsko priborjena pozicija, zato igralca ni mogoče vreči na cesto, pa čeprav bi njegova eksistenca v SVOBODNEM STATUSU (nemara?) bila zagotovilo večje kvalitete... Zelo natanko bi veljalo premisliti komu bi bilo takšno stanje v prid, pa tudi, kako izven gledališkega ansambla zagotoviti pogoje za igralčev razvoj (in razumno gospodarjenje z njegovim minulim delom)...

Mogoče bi bilo dobro, če bi imelo sleherno gledališče tri proste garsonjere, da bi lahko medsebojno izmenjavali igralce. Stroški za te garsonjere, bi bili kmalu amortizirani, če sodimo po sedanjih stroških, ki jih občasne izmenjave puščajo gostinjam. Poleg tega pa ne bi imel nihče vtisa, da je gledališki ansambel dosmrtna ječa in grobnica talentov.

Če trdimo, da za kvaliteto igranega programa formula reelekcije, ali geslo "vsi v svoboden status" — nista bistvena, to še ne pomeni, da smo talente s socialno varnostjo, brez dela, spremenili v dosmrtni!

Ne smemo pozabiti, da imajo talenti igralcev svoje stroge, vsakodnevne in nepodkupljive sodnike v gledalcih. Vsak dan jih gledajo delegati.

Igralec se je na gledaliških vajah od pol desetih do pol dveh dopoldne in od devetnajstih do dvaindvajsetih zvečer — naučil vse, kar uporablja na filmu in na televiziji. Zato lahko mirno rečemo da ni slovenskega filma in televizijskega igranega programa — brez gledališča! In, ker so mnogi gledalci videli igralca prvič šele na TV zaslonih ali filmskem platnu, lahko prav tako rečemo, da ne more biti slovenskih gledališč brez filma in televizije. Gledališka vaja, skušnjava, pa ostaja še naprej bazična industrija slovenskega igranega programa.

Zdaj ima igralec — kot delovno sredstvo — približno tretjino letnega sklada delovnih in namenjenih enostavnih, strokovnih reprodukcij. Takrat ne nastopa kot delovno sredstvo, se ne kaže, ne igra. Obnavlja svoje psihofizične sposobnosti, bere, počiva in gleda svoje kolege kot gledalec. Pri urejanju njegovega družbeno-ekonomskega položaja gre potemtakem za DRUŽBENO ODGOVORNO OBNAŠANJE do tega časa. Nujno je namreč zagotoviti objektivne pogoje, da bo ta čas porabljen za to, za kar je namenjen! V tem času igralec ne more delati še vseh mogočih in nemožnih opravil, ki smo mu jih naštevali v teh letih, v veri, da je **PREMALO ZAPOSLEN!** Opravil, ki smo mu jih naštevali in opravil, ki jih je počel sam. V tej dragoceni tretjini individualnega dela, je čas za poglobljanje usposobljenosti za igranje v štirih medijih. Ta usposobljenost ni dana sama po sebi. Ne gre pozabiti, da so zasedba, definiranje in razvoj igralca tudi strokovna vprašanja. Sistem "slovenski igralec", ima samo štiriindvajset ur dnevno.

Pri vsem razmišljanju o igralcu ne gre za to, da bi v njem videli glavnega krivca za stanje kakršno pač je; pa tudi ne — najbolj ubogo, najslabše plačano in zavrženo žrtev sovražnih okoliščin —

— gre preprosto za to, da moramo priznati nastopanje na televiziji, na filmu in v gledališču vsakemu igralcu, ne samo zato, ker ne bomo imeli nikoli posebnih igralcev za posamezne medije, ampak predvsem zato, ker ne bomo imeli nikoli posebnih gledalcev. Vnaprejšnja usposobljenost

igralca izhaja iz študija na AGRFTV, in iz gledalčeve sposobnosti, da je tako obiskovalec gledališč, kakor obiskovalec kinodvoran in gledalec televizijskega igranega programa. (Dostikrat mu ni lahko!)

Filmokratom in videokratom je treba prepovedati grožnje igralcem: da ne bodo nikdar več zasedeni, če bo "njihov" teater še kdaj zahteval odškodnino za odsotnost. Teatrokratom je treba preprečiti preprodavanje igralcev. Nasploh je treba ukiniti štacunarsko mentaliteto s spremembo objektivnih pogojev za združevanje.

Dokler bo vrednost enega ali drugega delovnega termina (pa naj se imenuje gledališka skušnjava, snemalni dan, ali predstava) določala zgolj *proizvodna cena*, bomo ves čas ponavljali staro napako: kar več stane, je tudi več vredno. Bodo vložena, ali "že" vložena sredstva tudi avtomatsko določala kulturni pomen.

Gledališkega policentrizma še ne znamo misliti v celoti (Na RTV, na VIBI, med sabo, in na KS Slovenije): v kulturnopolitičnem smislu in poslovno-operativnem. Vsaka TV, radijska ali filmska zasedba je zmerom tudi nacionalna selekcija. Ta, republiška selekcija pa je dostikrat standardna, stereotipna, ne najbolj srečna, ne nujno najboljša. Kakorkoli, tu bo šlo zmerom za skupni riziko. Ne pa več, ko bodo ti odnosi urejeni, za skupno "ziheraštvo" in oportunitizem.

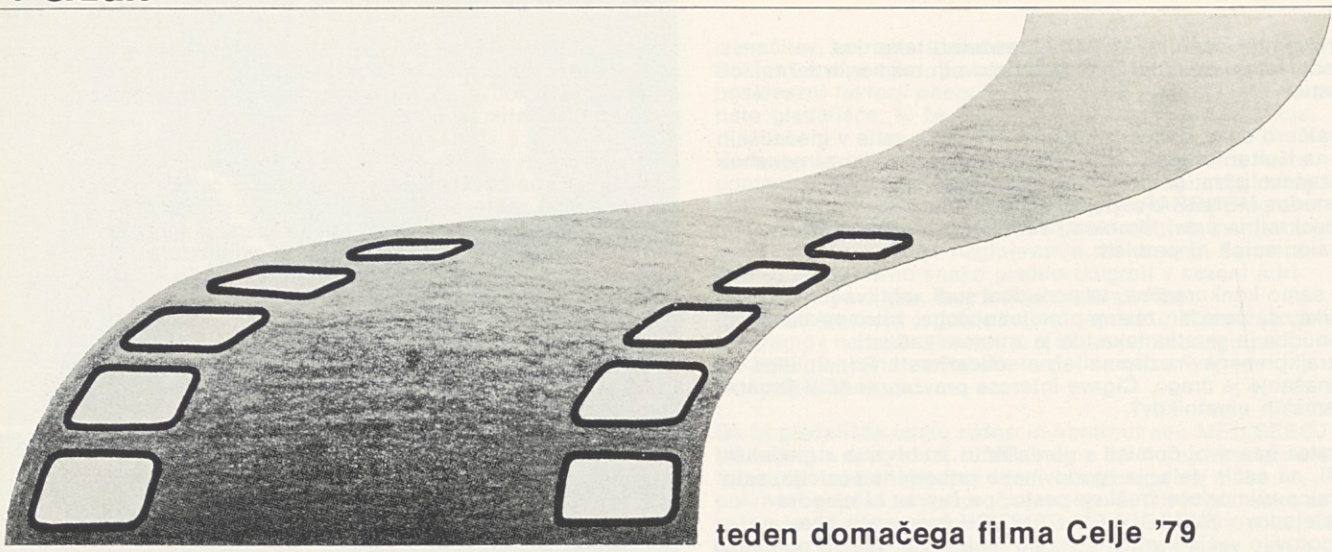
Kaj storiti zdaj za združevanje? Najprej je nujno vzpostaviti ENAKOPRAVNE MEDSEBOJNE ODNOSE? Biti enakopraven pomeni imeti možnost stopati ne samo v občasne kupoprodajne odnose, ampak stalne, poslovne, enakopravno združevati delo in sredstva, ter gospodariti z njimi s solidarno odgovornostjo.

Bržkone je predpogoj združevanja skupno načrtovanje in programiranje. Za začetek naj enakopravnost pomeni tudi enako pravico do monopolov, s čimer bodo ti zelo hitro ukinjeni: monopol do delanja škode, monopol na izsiljevanje, monopol na programsko improvizacijo, monopol do finančne izgube pa tudi monopol na nadružbeni interes...

Preden gremo v trajnejše koprodukcije, moramo biti usposobljeni tudi za lastno proizvodnjo. Za skupno načrtovanje, predvsem pa usklajevanje in programiranje nujno potrebujemo dodatnih nekaj delavcev, ki bodo to počeli z vso odgovornostjo. Z bistveno večjim deležem časa in sredstev v fazi PRIPRAVE, (in ne: improvizacije izvedbe) bomo v slovenski igrani program vkomponirali bistveno večjo možnost kvalitete. Če govorimo o globji zavesti medsebojne povezanosti in soodvisnosti, ne bomo mogli mimo skupnih ukrepov za reševanje problemov tistih umetniških in tehničnih sodelavcev, ki jih potrebujemo, prav tako, kot igralce. Skupni ukrepi za spodbujanje pisanja, scenografije, kostumografije, itd... do skupne kadrovske politike.

Razvoj skupnega igranega programa ne bo mogel obiti *nobenega* od omenjenih štirih medijev. Ne bo šlo brez poguma, da se soočimo s problemi slehernega med njimi in ne brez odgovornosti, da se v praksi korenito preseže sedanje stanje.

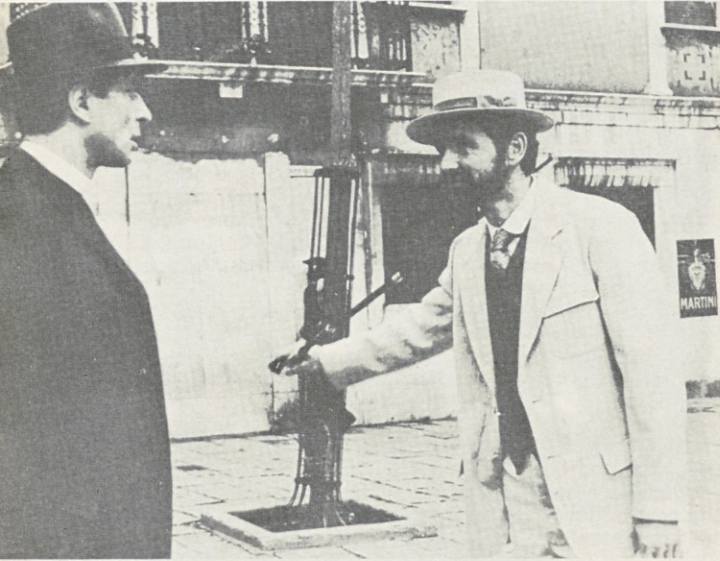
Ne bi smeli pozabiti, da smo poleg težav, ki so nastale zaradi objektivnih okoliščin, veliko število problemov ustvarili tudi sami med seboj. Ko nastopanje na filmu in televiziji, že v naslednjem srednjeročnem obdobju, ne bo več tolikšna socialna in kvazi umetniška promocija, saj se bodo kot statisti na filmu, ali nastopajoči v RTV programu zvrstili domala vsi Slovenci — bo odpadla vsiljena misel, da je slovenskega igranega programa preveč. Z globjo zavestjo o medsebojni povezanosti in s postopnim združevanjem dela in sredstev, bodo ti programi nujno postali bogatejši, več jih bo in boljši bodo.



teden domačega filma Celje '79

Vse bolj kakovostna prireditvev

Majda Knap



Prizadevni organizatorji celjskega Tedna domačega filma so svojo sedmo prireditev koledarsko premaknili za mesec dni. Ne zato, ker bi imeli ob svojem zadržke, temveč iz želje, da bi številnemu občinstvu (letos beležijo v celoti 32 tisoč gledalcev) predstavili kar dvoje filmskih novitet.

Znano je, da je njihov spored sicer sestavljen iz repertoarja, ki ga ponuja puljsko srečanje jugoslovanskih filmskih ustvarjalcev. Od avgusta do decembra pa je za izdelavo dveh povsem novih del razmeroma majhen čas, zato ni čudno, da je bilo prizadevanje celjskih prireditev zama. Kljub obljubi, da bosta v decembru nared obe slovenski celovečerni igrani noviteti, jim Viba prvenca Matije Milčinskega po scenariju Mirčeta Šušmelja in Matjaža Zajca Prestop ni uspela poslati.

Ob znanem programu, ki je hkrati potekal v štirih celjskih dvoranah (vključujoč seveda novo pridobitev, odprto ob začetku letošnjega Tedna domačega filma, komorno kinotečno dvorano) je Celje krstilo en sam povsem nov domači film, "Ubij me nežno" v režiji Boštjana Hladnika po scenariju Frančka Rudolfa. Delo je doživelo premiero zadnji dan sedmega Tedna, zato o njem podrobneje drugič. Poglejmo si najprej kaj vse je zajela prireditev, ki se je docela učvrstila v Celje in po katere zaslugi je odstotek domačega filma v rednem sporedu kinematografov narasel z jugoslovanskega povprečja 10% na celih 16%!

V eni dvorani so združili novejšo domačo bero, ob čemer velja opozoriti, da so pred slehernim predvajanjem celovečernega odvrteli tudi enega izmed kratkih filmov (za kar se med drugim že dolgo zaman poteguje tudi zakon o filmu). V drugi dvorani so pod naslovom "Revolucija traja" razporedili domača dela na borbeno tematiko, dodali pa so jim izbor filmov iz neuvrčenih dežel. Ob tem je zanimivo, da so iz Beograda, kjer je istočasno potekal "Teden kubanskega filma", prišli predstavniki kubanske kinematografije tudi v Celje in se skupaj s slovaškim gostom sestali ob celjski predstavitvi kubanskega predstavnika letošnjega festivala v Cannesu, mojstrovine z naslovom "Preživeli". To pa ni bilo edino strokovno srečanje, posebno slovesnost so namreč priredili tudi dvema pomembnima jubilejema. 70-letnico igralca Jožeta Zupana in 60-letnico režiserja in kulturno-političnega delavca Franceta Štiglicca so po ljubeznivi počastitvi s podelitvijo spominskih nagrad združili s projekcijo njunega skupnega filma "Tistega lepega dne".

V tretji dvorani so združili dela hrvaške kinematografije in filme za najmlajše, s čemer so zapolnili prenekatero vrzel naših rednih sporedov, saj so med drugim predvajali tudi izbor slovenskih lutkovnih in risanih filmov.

Nova Kinotečna dvorana je že v prvem tednu dokazala, kako potrebna je bila Celju. Najprej so v njej proslavili 30-letnico jugoslovanske Kinoteke in so predvajali izbor njenih dragocenih starih filmov, v naslednjih dneh pa je bila nova pridobitev prizorišče najrazličnejših revij: izbora pionirskih in mladinskih filmov z "Malega Tedna domačega filma" (potekala je tik pred osrednjim Tednom), zatem se je s celotnim opusom predstavil celjski ljubiteljski režiser, ki je požel številna priznanja doma in na tujem, Mišo Čoh; sledila je revija del v produkciji "Unikala", pa "Univerzuma", namenskih filmov in kratkih filmov Viba-filma, pa izbor del študentov ljubljanske Akademije za gledališče, radio, film in televizijo, filmov "Škuca" iz Ljubljane in slednjič izbor kratkih filmov tuje proizvodnje.

Vsemu temu sporedu ustrežno so priredili tudi razstavo risanege filma in razstavo, nastalo ob vtisih srednješolcev pri gledanju filma "Draga moja Iza" (ob njej so razgrnili tudi nekatere publikacije ljubljanske Kinoteke). Celoten program je z nekaj posebnimi predstavami segel tudi izven Celja: v Šentjur, Žalec, Laško in Zreče. Vsakoletne pogovore slovenskih filmskih delavcev z gledalci so letos številčno sicer zmanjšali, zato pa so jih izboljšali v kvaliteti. Po dosedanjih pogovorih o filmu "na sploh" so namreč letošnja srečanja te vrste prirejali po ogledu določenega filma, o katerem so se zato veliko lažje in tvornejše pomenkovali z njegovimi ustvarjalci, kot je bilo to mogoče doslej (tedaj so posebne delegacije slovenskih filmskih delavcev prišle med učence ali delavce, ne da bi ti poprej videli katerokoli izmed njihovih del, niti niso organizirali svoje razprave na temo poljubno izbranega filma).

Največ pozornosti pa velja slejkoprej seriji letošnjih strokovnih srečanj. Njihovo jedro je bilo namenjeno pereči problematiki filmske vzgoje; temu občutljivemu področju so namenili kar dvoje posvetovanj. Obe sta znova in na sveže osvetlili kopico problemov, znanih iz podobne okroglice mize izpred treh let: filmska vzgoja (kot del estetske vzgoje nasploh) še vedno nima pravega mesta v učnih načrtih naših šol. Kjer so vendarle poskrbeli za mentorje, ugotavljajo (mentorji sami) neustrezno strokovnost — obveznost teh vzgojiteljev nima ne časovnih ne gmočnih stimulansov. Filmi, ki si jih po šolah ogledujejo, so celo filmskim mentorjem v večini primerov uganke: izbirajo jih po naslovnih, ob nepopolnih informacijah, ki jih dobe od sestavljalcev mladinskih programov. Ti sestavljalci tudi nimajo možnosti, da bi lahko izbirali med filmi, ki jih poznajo (glavni usmerjevalec sta jim le publicistika in Ekran), razen tega je vse njihovo delo ljubiteljske narave. Podobno je po tozdi, kjer animatorji kulture često nimajo druge možnosti, kot da na vidno mesto obesijo plakat za film (ki pa ga sami tudi ne poznajo, saj — kot pravijo — niso strokovno dovolj

usposobljeni, ne stimulirani). Ves ta začarani krog se začneja že po vrtcih, saj jim le DDU Univerzum ponuja programe (v treh letih le 13 kratkih filmčkov, program kanijo še širiti kljub pičlim sredstvom). Kaže, da bo od besed treba slejkoprej preiti k dejanjem, če nočemo, da se film kot nenehni spremljevalec slehernega sodobnika od rojstva dalje kvalitetneje (in zavestneje) vtisne med znanja človeka in ne ostane na ravni podzavestnega konsumiranja brez občutka za kvalitativno selekcijo.

Ob teh in posvetih na temo: javne razprave o samoupravnem sporazumu Tedna domačega filma v Celju, mestu slovenskega risanege filma, položaju kinooperaterjev (ta je glede na besede Andreja Ujčiča, da v večini naših dvoran tonski del aparaturo funkcionira povsem nerazumljivo, s čemer je nevarno ogrožen predvsem slovenski film, ki ga ne spremlja podnaslavljanje, še posebej važen), koordinacijskega odbora TV, proizvodnje, distribucije in reproduktivne kinematografije; kaže posebej izdvojiti še eno strokovno srečanje.

Gre za razpravo o slovenski scenaristiki v okviru možnosti in potreb. Ni naključje, da ga je uvedla razveseljiva skupna akcija Partizanske knjige in Viba-filma. Po mnogih letih, ko je v izdajanju slovenskih scenarijev nastala vrzel (doslej je bilo objavljeno vsega 8 takih del) in ko je specifična filmska literarna zvrst sem ter tja našla mesto v reviji Ekran, sta nam založnici predstavili začetek nove knjižne zbirke "Scenaristi". Prva knjiga prinaša najnovejša dela in bo zato bralstvu še posebej dobrodošla: Željka Kozinca "Krč". "Ubij me nežno" Frančka Rudolfa in "Prestop" Mirče Šušmelja in Matjaža Zajca. Sam posvet je bil zanimiv, vendar se je nanj odzvalo najmanj prav tistih ljudi, ki jim je bil namenjen: scenaristov in režiserjev. Na srečo bo posebna delovna skupina teze s tega srečanja vnesla v naslednje posvete s slovenskimi filmskimi delavci.

Teden domačega filma skratka zori v vse kvalitetnejšo prireditev, njegov vpliv na gledalce je več kot odličen in zato mu velja v bodoče prislusniti z resnejšimi akcijami — to ne velja le za producente, temveč v še večji meri za vse tiste, ki naj bi omogočali filmu, da je umetnost. Da vpeljejo v kinematografe prave filmske predstave (tudi ob večinskem tujem sporedu), pa da speljejo vse dobre zamisli v zvezi s filmsko vzgojo.

Nagrade "Metod Badjura" — 1979

Sklepi žirije

Žirija za podelitev nagrad Društva slovenskih filmskih delavcev "Metod Badjura" za vidne dosežke na področju kinematografije v SR Sloveniji v sestavi: France Cerar, predsednik in člani Ivan Marinček, Neva Mužič, Dušan Povh, Boris Cesen, Branko Stamejčič in Dragan Jankovič je pregledala štiri celovečerne filme v produkciji Viba filma, enajst kratkih filmov v produkciji Viba filma, sedem kratkih filmov v produkciji DDU Univerzuma, tri filme v produkciji Unikala in šest kratkih filmov Akademije za gledališče, radio, film in televizijo. Na Sklepi seji ni sodeloval Dragan Jankovič, ker je bil službeno zadržan.

Letošnja žirija je imela po novem pravilniku o nagradah "Metoda Badjura" prvič priložnost, da si je ogledala širšo filmsko produkcijo v Sloveniji, ki ne zajema le slovenskega producenta — Vibe filma. Tako je lahko ugotovila razveseljivo dejstvo, da se je filmska ustvarjalnost močno razmahnila, da je nivo izdelkov visoko presegel povprečje, da je proizvodnja boljše načrtovana in da se je prav tako dvignila tudi kvaliteta namenskega filma. Žirija ugotavlja visoko profesionalnost nekaterih filmskih strok, še prav posebno kamere in scenografije v celovečernih filmih.

Letošnja številna filmska bera dokazuje, da je načrtovanje večanja filmske proizvodnje, ki je bilo dosedaj le goreča želja, čeprav ustvarjalna nujnost, dobilo širšo družbeno podporo in dokazalo, da smo načrtovano proizvodnjo s skupnimi močmi zmogli izpeljati.

Žirija se je po temeljitem preudarku za naslednje nagrade:

1. Zlato plaketo "METOD BADJURA" z diplomom in nagrado 15.000 din prejme Vojko DULETIČ za celovito ustvarjalnost v filmu "Draga moja Iza" v produkciji Viba filma.

Režiser Vojko Duletič je s filmom "Draga moja Iza" dosegel enega vrhuncev svoje umetniške poti. V filmski izpovedi se je vsestransko poglobil v tematiko narodno osvobodilne borbe in jo tudi kompleksno prikazal. Hkrati je v umetniškem smislu nadvse celovit avtor. Izredno tenkočutno in zavzeto je izpeljal filmsko stvaritev (scenarij, režija, scenografija, montaža). Nagrada je bila podeljena soglasno.

2. Srebrno plaketo "METOD BADJURA" z diplomom in nagrado 10.000 din prejme Franček RUDOLF za idejo in realizacijo kratkega filma "Ritem dela" v produkciji Viba filma.

Avtor se je lotil sodobne teme s kritičnim očesom in na humorističen način opozoril na naše slabosti. Stilno preprosta vendar ubrana in učinkovita stvaritev. Nagrada je bila podeljena z večino glasov.

3. Posebno priznanje "METOD BADJURA" z diplomom za mlajšega snemalca prejme Vilko FILAČ za kamero v filmih "Amen pod kamen" in "Sveže novice iz kemije in fizike" na AGRFTV.

Vilko Filač se zna izredno prilagoditi snemani tematiki, ki sega od igranega filma do dokumentarnega. Obvlada kompozicijo, notranji ritem kadra in daje stilno podporo vsebini. Nagrada je bila podeljena z večino glasov.

4. Posebno priznanje "METOD BADJURA" z diplomom za najbolj celovitega filmskega avtorja — študenta prejme Mitja MILAVEC za filma "Amen pod kamen" in "Sveže novice iz kemije in fizike" na AGRFTV.

Mitja Milavec je s svojima dvema filmoma pokazal, da ima izreden smisel za filmsko pripoved, ki je enako močna v igranem kot dokumentarnem filmu. Glede na izbrano realizacijo zanimivega in novega gradiva obeta postati filmsko ime, ki se lahko loti različnih filmskih žanrov. Oba filma sta bila narejena pod mentorstvom profesorja Franceta Stiglica. Nagrada je bila podeljena z večino glasov.

5. Priznanje "METOD BADJURA" z diplomom prejme Duša POČKAJ za vlogo tete v filmu Boštjana Hladnika "Ubil me nežno" v proizvodnji Viba filma.

K vrsti izrednih vlog v slovenskem filmu je Duša Počkaj dodala še eno, ki jo kaže v popolnoma novi luči. Ustvarila je lik, ki je hkrati domišljija in stvarnost. Njena igra je izvirna, domiselna in bistveno pripomore k parodičnemu tonu filma. Nagrada je bila podeljena z večino glasov.

6. Priznanje "METOD BADJURA" z diplomom prejme Veka Kokalj za kamero in trik v animiranem filmu Konija Steinbaherja "Kokon" v proizvodnji Viba filma.

Veka Kokalj je v filmu "Kokon" posegla po različnih izraznih sredstvih znotraj animiranega filma in tako stopila na pot, ki jo ubira svetovna proizvodnja. Strokovno dovršeno je sledila režiserjevi zamisli. Nagrada je bila podeljena z večino glasov.

7. Priznanje "METOD BADJURA" z diplomom prejme Božo ŠPRAJC za režijo prvega celovečernega filma "Krč" v proizvodnji Viba filma.

Božo Šprajc je s svojim prvencem pokazal, da je režiser, ki ga zanimajo sodobne teme. Lotil se jih je z mladostno zagnanostjo in energijo, potrebno za celovečerni film. Hkrati gre priznanje tudi vsem njegovim sodelavcem, ki jim je bil "Krč" prvenec. Nagrada je bila podeljena z večino glasov.

8. Priznanje "METOD BADJURA" z diplomom prejme producent DDU Univerzum za celotni program poučnih filmov.

Žirija si je ogledala filme: Vinogradniki, Lan, Od setve do mlačve, Sirjenje na ovčji planini, V mlinu, Pri Cankarju na Rožniku in Srečen v gozdarstvu. Žirija nagraduje producenta DDU Univerzum za enkratni izbor tem, ki ohranjajo slovensko ljudsko blago. Filmi, ki so posneti s skromnimi sredstvi, dosegajo dovolj visoko kvaliteto in nazornost. Hkrati opozarjajo tudi ostalo filmsko proizvodnjo k snemanju tovrstne tematike. Nagrada je bila podeljena soglasno.

Ljubljana, 7. december, 1979.

teorija

"Uvedba" Ejzenštejna

Zdenko Vrdlovec



Če naj bi ta "vedba" Ejzenštejna imela še kakšen uvod, potem je lahko edini povod dvojni dolg: najprej zelo dolg in star dolg revije EKRAAN, ki nikoli (od svoje ustanovitve dalje) ni pisala o Ejzenštejnu niti objavila prevoda kakšnega njegovega teksta. To dejstvo bi pač ob vsakem simptomalnem branju lahko postalo dovolj zanesljiv indic slovenske filmske situacije na področju "teorije" (presenetljive teoretične ravnodušnosti do vprašanja filmske forme, ki ga je prvi obravnaval ravno Ejzenštejn), vendar naj tu zadostuje le njegova ugotovitev, ki povsem upravičuje izraz "vedbe" Ejzenštejna. "Uvedbe", ki se tukaj vpišuje tudi kot dolg zadnji lanski številki Ekraana, ki je odprla "dosje" sovjetskega nemega filma (Vertov, Medvedkin) in prve sovjetske filmske teorije, kot so jo gradili "ruski formalisti", a v njem očitno "izpustila" Ejzenštejna. "Dosje" ni bil kaj prida sistematičen, še manj pa seveda celovit; njegova zasluga je predvsem ta "otvoritveni akt", gesta, ki morda najavlja bolj sistematično sestopanje v zgodovino filmske teorije — sestopanje na pot pristopa k materialistični konceptiji filmske forme in reprezentacije. In na tej poti je neizogibna "stopnica" prav Ejzenštejn.

Najprej ta podatek: v 24 letih (od datuma prvega filma "Stavka", 1924 do svoje smrti 1948) je Ejzenštejn posnel sedem filmov (neupoštevaje nedokončane projekte) in ogromno napisal (njegova Izbrana dela so v šestdesetih letih izšla v SZ v šestih knjigah, a nobena ne obsega manj kot 500 gosto tipkanih strani). Vendar je Ejzenštejn znan predvsem po svojih filmih in neprimerno manj po svojih tekstih; filmi mu zagotavljajo znane superlative: "največji cineast vseh časov", "prvi revolucionarni filmski umetnik" itd., medtem ko so teksti pogost povod nelagodnosti. Delno celo po njegovi zaslugi: Ejzenštejn kot pisec namreč ni lahek avtor — najprej verjetno že zaradi svojega zgoščenega, naglega, slikovitega, asociativnega stila, predvsem pa seveda zaradi same teoretične drže, ki se je pogosto premeščala, nikoli prav ustalila ali uokvirila v trdnih konceptih, pristopala k estetski refleksiji, ne da bi se veliko ozirala na tradicionalne pojme, hkrati pa — in to je morda najbolj značilno — prakticirala vztrajno prepletanje filmske fabrikacije in refleksije o njej. Od tod — v zgodovini filma in teorije — znane teze, ki so po eni strani povzdigovala Ejzenštejna-umetnika, da bi lažje zmanjšale pomen Ejzenštejna-teoretika, ali pa na ožjem področju teorije videle ne le enega, marveč "več Ejzenštejnov", od katerih bi vsak povdobil prejšnjega (ta "razmnožitev" Ejzenštejna-teoretika se seveda nanaša na drsljivost in "ne dovolj" znanstveno strogost njegovih konceptov, zlasti koncepta montaže).

Ejzenštejn je gotovo malo čuden teoretik, ki se mu ni posrečila nobena velika teoretična sinteza: njegovi največji teksti — "Neravnodušna narava", "Montaža" in "Režija" so

dejansko le osnutki, kjer se misel pogosto razpusti na vse strani. V resnici ni "znanstven", vendar tudi ne brez določene strogosti. Njegova strast teoretiziranja ne vzdrži v trdnih konceptih, pač pa ima raje določeno pojmovno svobodo, ki se dogaja v nenehnem predelovanju pojmov. Zato se zdi dokaj utemeljena Aumontova trditev (1), da pri Ejzenštejnu dejansko ne obstaja ena sama teorija filma (ali montaže, kar je zanj isto), marveč več teorij, ki pa vse poganjajo ena iz druge ali zaplodijo druga drugo. Ejzenštejnovski sistem bi bil tedaj ravno v tem stalnem premeščanju in predelovanju pojmov, in nekaj teh bi radi tukaj opisali (s tem da delno izpuščamo vprašanje montaže, ki bi zahtevalo širšo predstavitev; tukaj bomo ob prevodu Ejzenštejnovih beležk o projektu filmanja Marxovega "Kapitala" orisali le koncept "intelektualne montaže").

Ejzenštejnov zgodnji tekst "Montaža atrakcij" je gotovo v veliki meri zaslužen za to razširjeno mnenje, ki ga je prikovalo prav na ta pojem (čeprav je že sam Ejzenštejn dovolj ironično opozarjal na nevarnost "mitologije atrakcije"). Treba pa se je spomniti, da gre pri tem za gledališki manifest, ki se je seveda opiral na določene praktične izkušnje, predvsem na gledališko režijo Londonovega "Mehikanca". V tej izkušnji je opazen vpliv "ekscentrikov", ki so delovali v gledališču Proletkulta, odločilna pa je zamisel in uporaba atrakcije (izposojene pri cirkusu in music-hallu) kot močnega momenta spektakla, poudarjajočega tehniko reprezentacije, ki je daleč od tiste, običajne v dramatski iluziji ("na ravni forme postavljena atrakcija kot prvi in avtonomni element konstrukcije spektakla")(2). *Atrakcija* (in njen najboljši primer — trik) je tako že ob svojem "sejemskem" rojstvu (torej preden bo postala metoda) zelo primerno sredstvo, s katerim se Ejzenštejn izogiba tega, kar ga navdaja s sveto grozo naturalizma, dramatska iluzija, aristotelaska verjetnost.

Na filmskem področju (kjer sicer ne bo nikoli prav "apliciran") bo koncept atrakcije pomenil to, kar nasprotuje vsakemu statičnem "odsevu" dogodkov in kar uhaja nujnosti obravnavanja neke teme preko "logično" povezanih dejanj. Filmska atrakcija bo tako predpostavljala predvsem močno avtonomijo ter frapantno vizualno prisotnost, spremljano s skrbjo "anti-literarnosti".

Vendar s prestavitvijo na filmsko področje bo koncept atrakcije (zdaj že privablajoč razmišljanja o metodi in sistemu) tudi nekoliko zdrsnil iz svoje prvotne definicije: atrakcija bo zdaj evocirala proces bolj ali manj svobodne asociacije (pri čemer bo "veriga" asociacij posredovala gledalcu tēmo filma), hkrati pa bo — in to je verjetno njena bistvena značilnost — implicirala tudi pritegovanja gledalčeve pozornosti: "film mora uspavanega gledalca

zgrabiti za lase in ga z oblastno gesto soočiti z aktualnimi problemi".(3) (To vprašanje gledalca in širše ideološke učinkovitosti umetnosti seveda ni bilo specifično za Ejzenštejna, temveč je v znani obliki agitpropa zaznamovalo vso post-revolucijsko obdobje).

Bolj kot ta ideološka determinacija je za Ejzenštejna značilna neka druga — namreč *refleksologija*, ki daje ton temu vidiku atrakcije: v refleksologiji (in pavlovizmu, ki je iz nje izšel) je človekovo obnašanje obravnavano kot bolj ali manj "pogojni" odgovor na serijo "dražil", stimulov — in ejzenštejnvska teza bo zatrdjevala, da bo nekega dne mogoče praktično določiti in preračunati te procese odgovorov na stimule (in torej tudi določiti te stimule, ki naj bi izzvali zaželjen odgovor). Na to refleksološko "znanost" se opira vso Ejzenštejnovu razmišljanje o "vplivu", učinkovanju filma, kar dovolj zgovorno potrjuje pogosta raba izraza "dražilo" v tekstih iz dvajsetih let. Toda hkrati s tem izrazom pa se zmeraj pojavi še nek drug: *marksizem-leninizem*. Ejzenštejn se bo zmeraj skliceval na marksizem-leninizem, toda veliko bolj kot ta referenca je zanj originalna njena kombinacija z refleksologijo: kajti da bi lahko učinkovito preračunali stimule, je treba najprej določiti naravo publike, ki ji je film namenjen, a to določitev lahko zagotovi le marksistična analiza razredne družbe: "drugi dejavnik v izbiri dražil je razredna sprejemljivost tega ali onega dražila"(4).

Ideja atrakcije je z vso to problematiko *učinkovanja* (vplivanja) očitno tesno povezana: atrakcija je show, s svojimi "močnimi momenti" celo nasilje nad gledalcem, vendar tudi ideološko učinkovanje. Njen praktični problem je tedaj ravno v tej napetosti (če že ne protislovju) med momentom "spektakla" in "ekscentrizma" (vpliva Proletkulta) ter momentom učinkovanja (leninovskim momentom, če lahko tako rečemo, kajti Lenin je obojal proletkuht zaradi njegovih levičarskih implikacij). Ta napetost (ali protislovje) se bo pri Ejzenštejnu razrešila s postopnim izganjanjem besede "atrakcija" (ki pa jo bo hitro nadomestila druga terminologija — "patos"). Kajti izgon ne bo nikoli dokončen: Ejzenštejn bo opustil "ekscentrično" stran atrakcije (ki so jo tako kritizirali v "Stavki"), zato pa se ne bo veliko odrekel njeni vsebini, obseženi v asociacijah in učinkovanju. To morda še prav posebej velja za koncept učinkovanja ("vpliva"), ki bo sicer zmeraj ohranil svojo ideološko vlogo, vendar se hkrati zmeraj bolj "dopolnjeval" s psihološko (z upoštevanjem gledalca kot subjekta in ne več objekta "predelovanja"), kot se bo to pokazalo ob konceptu "ekstaze" in uvedbi izrazov "energetski dobiček", "ekonomija troška energije" — torej izrazov, ki so že veliko bližji Freudu kot Pavlovu (čeprav bo Ejzenštejn Freudovo teorijo, ki jo je sicer dobro poznal, odločno zavračal).

Na vprašanje učinkovanja se končno veže tudi vsa problematika *forme*, ki



DRUŠTVO SLOVENSКИH FILMSKIH DELAVCEV
PREDSTAVLJA V JUGOSLOVANSKI KINOTEKI



EISENSTEIN

Plakat oblikovalca Steve Borota ob retrospektivi Ejzenštejnovih filmov lani v ljubljanski dvorani Jugoslovanske kinoteke

je bila še toliko bolj "vznemirljiva", ker je bil očitek formalizma glavni motiv napadov na Ejzenštejna — napadov, ki so ga za celo desetletje (1927—37) postavili v opozicijo, v nasprotovanje uradni liniji "živega človeka", "socialističnega realizma". Napadi so se pričeli zlasti po "Oktobru" in "Generalni liniji" in mu nato preprečili realizacijo najmanj petih projektov (med njimi tudi "Bežinske livade").

Očitek "formalizma" je seveda koreninil v dihotomiji forma/vsečina in je bil toliko bolj trmast, kolikor bolj je Ejzenštejn zatrjeval, da ne misli forme v tem odnosu; forme ni nikoli dojemal kot adekvacijo neki domnevni "vsebini", marveč jo je zmeraj povezoval z učinkovanjem, vplivom na gledalca: zanj je forma vektor ideologije — "revolucionarna forma je proizvod tehnično pravilnih metod konkretizacije nove vizije in novega pristopa k stvarim in pojavom, je nova razredna ideologija"(5). Vso Ejzenštejnovo teoretično delo na problemu forme se zvaža (v različni terminologiji) na to vprašanje

"revolucionarne forme", ki je v njegovem obdobju nemega filma tesno povezana s problemom "izračuna" gledalca (tedaj utemeljenega na dvojni določitvi fizioloških in razrednih refleksov). Tako v njegovih velikih teoretičnih tekstih ("Montaža", "Neravnodušna narava") kot v predavanjih na V. G. I. K (Državnem filmskem inštitutu) je glavni napor posvečen iskanju formalnih zakonov in njihovem utemeljevanju v "naravnih" zakonih dialektike.

Ideje atrakcije, kot rečeno, ni Ejzenštejn nikoli povsem opustil, temveč je njeno vsebino znova povzel v dveh drugih konceptih, ki se pojavita v velikem tekstu "Neravnodušna narava" — to sta *patos* in *ekstaza*. "Patos" (ki seveda pri njem nima pejorativnega prizvoka, pač pa mu pomeni "pozitivni učinek", "goreč zanos") razveljavi atrakcijo in jo nadomesti: če je atrakcija šokirala, je *patos* cilj na zapeljevanje, vendar zmeraj z namenom vplivanja. Pomembno pa je, da se s *patosom* — in še posebej z *ekstazo*, ki je njegov

"podaljšek" — v polni meri uveljavi "psihološka" dimenzija koncepta učinkovanja, njegova opora v emocijah, točneje, v gledalcu-subjektu, ki se čustveno naveže na stvari, ki "stopa ven iz sebe": "odkrili smo, da je glavni indic patetične kompozicije konstantna frenezija, konstantno stopanje ven iz sebe"(6). Kar je ravno Ejzenštejnova definicija ekstaze, ki se torej sklicuje na njen etimološki pomen (ekstasis) in se tako približuje tudi religioznemu pomenu "združitve s transcendentnim objektom" (seveda s tem opozorilom, da za Ejzenštejna ni protislovja med "transcendenco" in "materializmom"): zmeraj gre za to, da se subjekt "preseže" in "izgubi" v tem občutku "združitve", kajpada v svojo korist. Tako bi zdaj koncept ekstaze prevzel ideološko funkcijo učinkovanja (vsaj preko implikacije te tako tipične stalinske teme "združevanja", realizacije enotnosti), vendar se še zdaleč s tem ne izčrpa. Ejzenštejn je namreč veliko insistiral na določeni "neutrlnosti" stanja ekstaze v odnosu do "ideološke" vsebine, na katero je sicer zmeraj prisegal: "Tako se

natančno predstavi ekstaza v svojih skrajnih točkah: izstop iz pojma — izstop iz reprezentacije — izstop iz slike — izstop iz sfere kakršnihkoli rudimentov zavesti, da bi bil možen vstop v "čisto" čustveno sfero "čistih" občutkov, čustev, stanj"(7). Če ima torej ekstaza ideološko funkcijo, če posreduje ideološki "proces", pa pomeni hkrati tudi eksczes užitka, ugodja "za prazen nič", vsebuje pulzionalno, nagonsko dimenzijo. In bistvena je ravno ta hkratnost obeh dimenzij ekstaze, kot to ugotavlja Jean Narboni v eseju o filmu "Generalna linija"(8): pri Ejzenštejnu ni nikoli v 'splošnem planu' nekaj takega kot ideološka tema ali politični ukaz in v 'velikem planu' npr. njegova razveljavitev ali sprevrnitev, marveč gre za nenehno prepletanje in stalno soprisotnost abstraktnega in konkretnega". Prav film "Generalna linija" morda to najbolje dokazuje: nosilna je seveda njegova politično-propagandna tema (industrializacija, kolektivizacija), ki pa je hkrati ironizirana in parodirana s "perverzno" reprezentacijo, ki z igro velikih planov in delnih, skrajno singulariziranih skopičnih objektov erotično "okuži" tri glavne paradigme filma — človek, žival in stroj. Stroji dobijo erotične konotacije, postanejo ekstatični (niso več zgolj sredstvo in cilj industrializacije). Ejzenštejn tako stalinsko politiko spravi v "delirij", je njen "perverznejš", vendar znotraj stalinizma.

Vsaka resnejša predstavitev ejzenštejnove problematike montaže bi se seveda morala najprej temeljito seznaniti s tremi velikimi teksti — "Montaža 1938", "Vertikalna montaža" in predvsem "Montaža 1937"(9), ki pomenijo v prvi vrsti resen napor teoretične utemeljitve koncepta montaže in hkrati njeno ponovno definicijo, opuščajočo (seveda ne povsem, marveč prej drugače formulirajočo) idejo *intelektualne montaže*. Ta ideja ni doživela "praktične" filmske realizacije — le-ta se je načrtovala ob Marxovem "Kapitalu" — zato pa se je pojavila v številnih teoretičnih tekstih iz dvajsetih let.

V prvi vrsti v znanem eseju "Četrta dimenzija filma" — katalogu različnih "montažnih metod" in obenem povzetku celotne zgodovine kinematografske montaže — kjer se intelektualna montaža pojavi kot "logični" iztek teoretične zgodovine montaže, pa tudi — konkretno in praktično — kot neposreden in ravno tako "logičen" dedič prejšnjih Ejzenštejnovih del, še posebej montaže atrakcij. Ta teza, v tem tekstu bolj implicitna, je docela jasno izražena v "Dramaturgiji filmske forme", ki potrjuje, da ima intelektualna montaža predhodnico v montaži atrakcij, ki se ravno tako izvajajo z asociacijami in "emocionalnimi kombinacijami" ter cilja na konceptualni učinek. Intelektualna montaža se v obeh tekstih (in še v "Perspektivah") najprej predstavi kot skrajna rezširitev lestvice stimulov, se pravi, z

vračunanjem gledalca in njegovih reakcij: njen namen je proizvajanje (ideološko in semantično) kar se da nedvoumnih pomenov, vendar nikoli v absolutnem, nikoli tako, da se ne bi nanašalo tako na gledalca kot na smisel, na katerega meri.

O tem, kako bi "praktično" izgledala, pa gotovo največ povedo beležke o načrtu snemanja "Kapitala", čeprav je seveda dovolj očitno, da v njih ne gre niti za razvoj metode, modela ali celo pravih intelektualnega filma, marveč prej za njegov princip.

Princip, ki je — kot se zdi — v tej bistveni značilnosti: deankdotizacija. Anekdota bi služila le kot izhodiščna spodbuda (izraz, ki ga je morda včasih dobro uporabiti namesto "dražila", "stimula") in bi obstajala v verigi "stimulov", na osnovi katerih bi se gradil film z razvijanjem usmerjenih asociacij. Vendar taka skrajna redukcija anekdote bi utegnila imeti to posledico, da bi pogubila vezno tkivo. Od tod nujnost definicije "prave vsebine", sižeja, ki bi držal kose skupaj. In Ejzenštejn ga takole definira: "Naučiti delavca dialektično misliti. Pokazati dialektično metodo." Ta splošna značilnost sižeja kot ideološko-političnega tako v svojem bistvu kot namenu ima več posledic:

— film očitno ne bi prikazoval stvari ali dogodkov zaradi njih samih, pač pa le v funkciji asociacij, na katere napeljujejo in znotraj katerih (in njihove montaže) bi šele dobili svojo vrednost in pomen:

— toda če ta izhodiščni konkretni material nima semantične vrednosti, ima nedvomno emocionalno: Ejzenštejn neutrudno vztraja pri nerazdružljivosti obeh učinkov — intelektualnega in emocionalnega (kar celo sodi k sami definiciji intelektualne montaže, da vključuje gledalčeve emocije — seveda v izrazih učinkovanja). "Intelektualna montaža ni nič manj odprave emociji (tudi patosu), kot ekstaza ne implicira odprave montaži."(10)

— Vse, kar je bilo v filmu "včerašnjega dne" dogodkovno, bo postalo pojmovno: filmske enote niso več dogodkovne, temveč miselne, naknadno (z montažo) obdelane na osnovi primarnega, anekdotskega materiala. Vsak fragment, ki figurira določen material, nima pomena zaradi te figuracije, marveč ga dobi z delnim (metaforičnim) smislom, ki mu ga podeli njegovo mesto v celoti: smisel se tedaj proizvaja iz teh fragmentov tako, da od vsakega zadrži le njegove konotirane pomene.

— V Marxovem delu si Ejzenštejn torej ni izbral kakšne ključne teme ("presežna vrednost", "cena" itd.), pač pa si je vzel za objekt marksistično metodo; to je morda najpomembnejša določitev intelektualne montaže, ki se očitno ni nameravala zvesti na preprosto nadomestitev ene vsebine z drugo (neke "zgodbe" s kakšno "marksistično snovjo"), ampak je

ciljala na transformacijo samega statusa te vsebine, in še posebej gledalčevega odnosa do nje. Če torej Ejzenštejn govori o "didaktičnem" odnosu, tedaj seveda ne misli nazgrnitev neke resnice, ki bi se je moral gledalec "naučiti", marveč na zaporedje interakcij med različnimi filmskimi elementi. Dialektična metoda ne bi bila "vsebina" njegovega filma, pač pa njegov produkcijski proces: ko bi ga vklenila njegova "asociacijska veriga", bi "gledalec-delavec" začutil-spoznal njegovo dialektiko. Saj je ta zmeraj računala prav nanj.

Opombe:

- 1) Jacques Aumont, "Montage Eisenstein", Albatros, Paris, 1979; na to knjigo se v tej predstavitvi ejzenštejnovskih pojmov tudi najbolj opiram.
- 2) S. M. Ejzenštejn, "Montaža atrakcij" (esej, preveden v knjigi z istim naslovom; Nolit, Beograd, 1964).
- 3) S. M. Ejzenštejn, "Dnevi zanosa", 1929 (citirano po — Jacques Aumont, "Montage Eisenstein").
- 4) S. M. Ejzenštejn, "Metoda režije delavskega filma", 1925 (citirano po — J. A., "Montage Eisenstein").
- 5) S. M. Ejzenštejn, "O vprašanju materialističnega pristopa k filmski formi", Cahiers du cinéma, 1970, št. 220—221.
- 6) S. M. Ejzenštejn, "La non-indifférente nature", 10/18, Paris, 1976.
- 7) Ibidem.
- 8) Jean Narboni, "Le hors-cadre décide de tout", Cahiers du cinéma, 1976, št. 271.
- 9) Prva dva teksta sta prevedena v beograjski verziji Ejzenštejnovih knjige "The Film Sense", naslovljene "Štiri študije o filmski montaži" (Filmska biblioteka, Beograd, 1950), tretji pa je pri nas nepreveden.
- 10) J. Aumont, op. cit.

Eksperiment, ki ga razumejo milijoni

Primož Pečenko

"Nekega dne je Sergej Mihajlovič nepričakovano izjavil, da namerava posneti *Kapital*.

Marxov? — sem se začudil.

Da, Marxov, — je potrdil in srknil požirek čaja. Pri tem pa je tudi ostalo — o *Kapitalu* ni spregovoril niti besedice več.

Njegova izjava me je zelo začudila in sprejel sem jo kot polemično fantazijo. Polemično — v odnosu do vse dosedanje filmske prakse, ki je bila predvsem samo umetnost. In fantastično — kajti nemogoče si je bilo zamisliti način umetniškega pristopa do tako kompleksnega teoretičnega dela kot je *Kapital*." (Mihail Blejman)

V članku "Naš *Oktober*" (časopis KINO, Moskva, 1928) je Ejzenštejn prvič objavil idejni načrt, usmeritev in možnosti razvoja svoje filmske poti. Material naj bi postal gibka in razvita filmska "govorica", ki ne bi prikazovala samo dogodke, ampak bi lahko izrazila tudi abstraktne pojme, gesla, socialne ocene. Film ne bi "deloval" samo na čustva, ampak tudi na razum. To je prva formulacija ejzenštejnovske teorije o "intelektualnem filmu".

"... "Predzgodovina" filma je pokazala možnost vzgoje čustev — to je nove katarze, ki je rezultat montaže "emocionalnih atrakcij", ki organizirajo čustvovanje gledalca. Naslednja etapa filmske umetnosti pa je — vzgoja mišljenja ... *Naučiti misliti!*" (Leonid Obelonski)

Problem sižeja. Tok misli.

Filmska govorica.

Izraziti nekaj abstraktnega skozi nekaj vsakdanjega, "banalnega". Pripeljati konkretnost materiala do dialektičnega preloma, do nove kvalitete, ki se rodi iz nasprotij.

Na eni strani — "abstraktne" socialne ocene, gesla, misli, zakonitosti veselja. Na drugi strani — nekaj banalnega, sivega, nepomembnega, na primer — dan človeka. Na eni strani — izvensižejskost, s pomočjo katere bi lahko pokazali tok misli, nasprotje sil, dialektiko zgodovinskih dogodkov, dialektiko prirode, dialektiko razrednega boja.

Na drugi strani — "tisoč drobnih detajlov", tisoč konkretnih sižejskih malenkosti, zgodbic, idej, načrtov, ki naj bi se zgubili v neki "izvensižejski slikovnosti". Konkretizacija izvensižejskosti.

Kajti stvar je v tem — je rekel Sergej Mihajlovič — da je fotografska, vizualna kvaliteta filmskega materiala na ekranu zelo konkretna in premagati jo je zelo težko. Da bi dosegli smiselno in čustveno metamorfozo vizualnega materiala, potrebujemo celo "suito" montažnih fragmentov ... Le takrat količina materiala eksplodira v novo kvaliteto v patetiko Zolaja in Whitmana ...

V tem smislu je bila KONKRETIZACIJA za *Kapital* nujna.

Žena, ki kuha juho. In splet socialnih, ekonomskih, tržnih zakonov kapitalizma, ki se zrcali v tej "podrobnosti".

"Ko imamo juho, jo lahko popopramo s poljubnim poprom." (S. M. Ejzenštejn)

Sergej Mihajlovič Ejzenštejn je o *Kapitalu* razmišljal več kot dvajset let. Njegovi zapiski so odbleski dvojnosti — za siže in za "izvensižejskost" — ki pa kljub osnovni protislovnosti tvorijo nekakšno celoto. Celota ni v zmagi enega nad drugim. Prav tako tudi ni v zanikanju obeh polov, obeh nasprotij. Celota je v

sprejetju obeh, v dialektiki nasprotij, v dialektiki filmske ustvarjalnosti in v poskusu prikazati jo na ekranu. Kajti vsebina *Kapitala* naj bi bila korak naprej, korak bliže k filmski govorici, k filmski misli.

"Ustvarjalna "generalna linija" je Ejzenštejna po čisto naravni poti pripeljala do *Kapitala*. Prikazati, kako revolucionarna sprememba kapitalističnih proizvodnih odnosov postaja vsebina revolucionarne zavesti in revolucionarne prakse. Sprememba.

Novo, ki zraste iz starega. Dialektika.

Mar ni to dramatična situacija? Situacija, polna dejanj — dejanj posebne vrste. In prav tako tudi drugačne vsebine. Ejzenštejnovske izjave o "intelektualnem filmu" so splošno znane: zgraditi novo atrakcijo, ki ne bo usmerjena samo k emocijam, ampak tudi k razumu.

Pokazalo se je popolnoma zakonito: preko čustev priti do asociacij, ki bi formulirale pojme in sodbe." (Leonid Obolonski)

Zapiski o *Kapitalu* pričajo predvsem tudi o tem, da se pojem "intelektualni film" nikakor ne sme razumeti preveč abstraktno, preveč teoretično.

Osnovno geslo S. M. Ejzenštejna je bilo:

EKSPERIMENT, KI GA RAZUMEJO MILIJONI!

Mar ni to jezik?

Mar ni to govorica?

Filmska govorica, ki nam pripoveduje o dialektiki nasprotij, ki nam pokaže nove, še skrite dimenzije človeške družbe.

Zapiski o *Kapitalu* (pravzaprav samo njihovi odlomki) so bili prvič objavljeni šele leta 1973 v moskovski reviji "Iskusstvo Kino". Iz nje so tudi vsi citati komentarjev o teh zapiskih.

Primož Pečenko

teorija

Naš oktober

Onstran igranega in neigranega filma

S. M. Ejzenštejn

Kjer se prepirata dva — tretji dobiček ima.

Zdaj sta v ringu:

igrani film ni neigrani film.

Pravica je torej na strani tretjega —

na strani *izvenigranega* filma,

to je filma, ki je *onstran* igranega in neigranega filma

in ima svojo lastno, *samostojno*, čeprav morda še ne čisto določeno terminologijo.

Filmska smer, ki je izven tega nasprotja, pa se popolnoma zakonito in pravočasno približuje svoji naslednji fazi, to je popolni zmagi in splošni priznanosti gesel (lozung) prejšnjega obdobja, ki bi naj preko nivoja očitnosti, plehkosti in truzisma dosegla nivo absurda.

Tak nivo pa dialektični obrat običajno zamenja z njegovim ostrim nasprotjem.

Teoretična novost — "neigrani film" — je svojčas zamenjal:

siže z *dejstvom*,

iluzijo z *materialom*,

estetski fetišizem pa s fetišizmom materiala.

Seveda pa fetišizem materiala še ni materializem, ampak je še vedno predvsem samo *fetišizem*.

Vsesplošna prevlada materiala, "kult" materiala — to pa hkrati pomeni tudi konec materiala.

Nova stran se torej odpira pod popolnoma nasprotnim geslom:

PREZIRANJE MATERIALA*

Na prvi pogled je to geslo zelo nenavadno,

toda prihaja čas,

ko sužnji strojev postajajo njihovi gospodarji,

sužnji materiala pa njegovi uporabniki.

V preteklem obdobju je material (stvar) zamenjal "dušo in razpoloženje", v naslednjem koraku pa naj bi prikazovanje pojavov zamenjali zaključeni *pojmi*, ki bi nastali na osnovi *sklepanja* iz pojavov in *presoje* materiala.

Čas je že, da začne kinematografija uporabljati abstraktne besede, ki predstavljajo konkretne *pojme*.

Novo obdobje prihaja v *znamenju pojmov* — v *znamenju gesel*, kajti obdobje "naturalnega gospodarstva" v kinematografiji gre h koncu.

Za nami je že obdobje igranega filma — "Jaz sem ljubosumen" (*Variete* (1)), vmesno obdobje — "Mi se borimo" (*Potemkina*(2)) in obdobje neigranega filma — "Jaz vidim" (*Šesti del sveta* in *Enajsti*(2)): zato je material kot tak zgubil svoj pomen in se je ohranil samo še kot nekaj "eksotičnega".

Stroji, prikazani v filmu *Enajsti*, delujejo že mučno.

Vrtenje strojev "kot takih" je bilo včasih popolnoma dovolj, zdaj pa postajajo fotografija, montaža in material vrtečih se strojev že tako tradicionalni kot Runič in Hudolejev(3).

Stroji se še vedno vrtijo po starem, gesla pa zaradi zapletenih *medsebojnih odnosov* ljudi okoli strojev postajajo tudi sama vseboj zapletena, in zato stroji "kot taki", *kot material*, ne morejo dati nič drugega, kar so.

Obdobje ukvarjanja z materialom je bilo tudi obdobje osveščanja montažnega fragmenta kot besede, včasih celo kot — črke.

Oktober pa skuša v nekaterih svojih delih narediti naslednji korak: skuša namreč najti *filmsko govorico*, ki bi s svojo zgradbo že v celoti ustrezala jeziku.

Ta novi filmski jezik nam bo omogočil ne le prikazovanje pojavov ali socialnih razprav, ampak tudi možnost *abstraktne socialne ocene*.

V zasnovah je to vrsta harf in balalajk. Diskreditiranje bogov. "Za kaj smo se borili" — nad velikimi kupi debelih gregorjanskih križcev. Kornilovska restavracija. Degradacija Zimskega dvorca in njegov "moralni" propad med jurišem itd, itd, itd ...

Ta način, v začetku povezan z elementi posmeha, je prikazoval samo "nasprotnika", vse ostalo pa je bilo bolj ali manj na nivoju patetične tradicije preteklosti.

Oktober torej živi in ima perspektivo, kajti v njem je že menica in garancija za stvar bodočnosti.

Ne smemo pozabiti, da je maksimalni učinek *Potemkina*, dosežen po zaslugi uravnotežene celote, izčrpal tudi vse možnosti tega stila.

Po poti *Potemkina* ni mogoče narediti niti koraka več, možne so samo variacije, ki na isti način obravnavajo razne druge teme.

Moramo se zavedati, da je celotnost *Potemkina* posledica predhodne *Stavke*, ki je prav tako dvojna in dialektična.

Mimogrede sem slišal mnenje, da je *Oktober* izgubil stil *Potemkina* in da nadaljuje stil *Stavke*.

To je popolnoma neutemeljeno stališče.

Oktober ne nadaljuje nobenega *stila*, ampak poleg svoje samostojne vloge kot take nadaljuje tudi vlogo *Stavke*, ki pa je že povezana z novo, nastajajočo stvarjo.

To je delo, s čigar pomočjo nam bo morda uspelo pristopiti k resničnemu, čistemu filmu — filmu, ki je onstran igranega in neigranega filma, hkrati pa tudi nima nobene zveze z "absolutnim" filmom.

Raziskali smo, kaj je to beseda, slika in govorni fragment filmskega jezika, in tako se zdaj lahko začnemo spraševati, *kaj in kako* je nekaj filmsko izrazljivo.

To bo področje razlage pojmov, ki so osvobojeni sižeja in zasnov: "ljubezen — kako jaz ljubim", "utrujenost — utrujeni človek".

To bo umetnost neposrednega filmskega sporočanja gesel, sporočanja, ki bo tako čisto in neposredno, kot je s primernimi besedami izražena misel.

Obdobje gesel o materialu bo zamenjalo obdobje neposredne materializacije gesel.

Vse to seveda ne sme ostati samo na papirju, ampak mora geslo postati hrbtenica ne le "lojalnih" filmov, temveč vsaj precejšnjega dela naših filmov.

Čas je že, da se naučimo delati filme neposredno iz gesel.

Formula "izhodišče iz gesla" mora zamenjati formulo "izhodišče iz materiala".

Naša naslednja stvar je, da poskusimo rešiti ta problem.

To ni *Generalna linija*. *Generalna linija* je v formalnem smislu sama sodobnica *Oktoobra*, njena vloga pa je popularizacija nekaterih prijemov, sposojenih pri *Oktoobru*.

Razrešiti ta velik in težak problem, ki ga je proklamiral *Oktober* — to bo naše naslednje (planirano) temeljno delo.

To "kapitalno" delo bomo snemali po "libretu" ...

K. Marxa in se bo imenovalo — *KAPITAL*

Zavedajoč se neizmernosti te teme kot celote, bomo v najbližji bodočnosti odbrali tisto, kar je primerno za filmsko obdelavo.

Pri tem poskusu bo sodeloval tudi zgodovinar A. Jefimov, naš svetovalec pri scenariju *Oktoobra*.

prevedel **Primož Pečenko**

Opombe:

1 *Variete* — popularni nemški film 20-tih let

2 *Šesti del sveta* (1926) in *Enajsti* (1928) — poetična dokumentarna filma režiserja Džige Vertova.

3 "... kot Runič in Hudolejev" — znana igralka ruskega predrevolucionarnega filma, kar naj bi označevalo nekaj starega, minulega.

* Besedo "material" je treba povsod razumeti v njenem formalno filmskem smislu in nikakor ne zgodovinsko ali kot dejstvo. (op. S. M. Ejzenštejna)

teorija

S. M. Ejzenštejn: Kako posneti Kapital

iz delovnih zvezkov 1927 — 1928



12/X — 1927

Odločil sem se posneti *Kapital* po scenariju K. Marxa — edina formalna rešitev.(1)

N. B. Nalepke so zapisi, pripeti na steno montažnice.

13/X — 1927

Nadaljevati smer (in jo postopno razložiti) dialektičnega razvoja v mojih delih — spomnimo se:

1. Stavka:

postavitvev — znanstveno-tehnični film po metodah in proizvodnih procesih razredne in podtalne borbe. V tem je tudi serijskost in nepritrjenost na eno samo mesto (v projektu je epizoda "pobegov", epizoda iz "zaporniškega življenja", epizoda punta, preiskave itd.). Dialektično nastali 'result' — patetično-vsakdanja stvar na omejenem področju.

2. Potemkin:

dialektični 'result' pri tej postavitvi še podčrtujem; vsakdanja, psihološka patetika (konkretno: ponjava, žalovanje 'par excellence'). Nepričakovano — abstraktna patetika levov: preskok od vsakdanje slikovitosti k nevsakdanji slikovitosti.

3. Oktober:

pripet na temo levov; z govori menjševikov, bicikli (N. B. druge izvedbe avtomobilističnih in biciklističnih dirk v *Generalni liniji*(2)) je privedel k popolnemu odmiku od dejstva in anekdote — dogodki Oktobra niso sprejeti kot nekaj dogodkovnega, marveč kot posledica cele vrste stališč — torej, ne le, da menjševiki pojejo, medtem ko drugje že potekajo boji (čisto filmska pot), ampak — "zgodovinska kratkovidnost menjševikov". Ne samo to, da mornar vdre v spalnico Aleksandre Fjodorovne, ampak "kaznovanje meščanstva" etc. Ne le anekdota o "divji diviziji", marveč o "metodiki propagandističnega dela"; ne le "v imenu boga"(3), marveč razprava o božanstvu.

Po drami, poemi in baladi prinaša *Oktober* novo obliko filma — zbirko "Essays" o vrsti tem, ki tvorijo Oktober. Pri stališču, da so pri vsaki stvari važne sklepne sentence, pa ta oblika filma razen zanimive obnove metod daje tudi še racionalizacijo le-teh pri 'obenerwähnter'(4) postavitvi. Tu je stik s popolnoma novimi filmskimi perspektivami in prebliski možnosti, ki se bodo v dovršeni obliki pojavile v novem delu — *KAPITAL* po libretu Karla Marxa. Filmski traktat.

4/XI — 1927, zvečer

V Ameriki so tudi pokopališča privatna. Konkurenca je povsod 100%. Podkupovanje zdravnikov etc. Umirajoči dobivajo prospekte: "Samo pri nas boste imeli večni mir in pokoj v senci dreves in ob žuborečem potočku" etc. (za *Kapital*)

23/XI — 1927

Osnovni režijski princip mora biti vedno tak, da kot način zgradbe prežema tako stvari v celoti kot majhne detajle in ni nič manj dosleden tudi pri čisto tehničnih elementih splošne forme.

Tako je bilo s *Potemkinom* v primeru dvojnega udara "ta-ta", kjer so se dvakrat močneje ponovile tako cele emocionalne strukture kot tudi "neobrezani" montažni fragmenti (ponekod je vse to natančno prikazano). Kot prvi primer: scena čakanja na krov in scena čakanja pri srečanju z eskadronom.

Princip deanekdotizacije je torej očitno (nedvomno) temeljen za *Oktober*. Delovna teorija "nadtonov" se lahko privede celo do enega samega nivoja. Pri prikazovanju principov *Oktobra* je didaktično koristno in nujno pokazati kot razvoj principa tudi to poskusno etapo, kajti v bistvu *Oktober* še vedno ostaja kot vzorec dvoplane rešitve: deanekdotizacija — to je v bistvu košček "jutrišnjega dne", je predpostavka za naslednje delo: *Kapital*.

Prav to je tisti princip, ki logično pripelje neko osnovno podrobnost ad limitum.

NB. Natančno razložiti vse to v odnosu do sižeya, razprave etc.

Tu so opazke Pudovkina o tehniki in "mojstrstvu" *Oktobra*. To je nevsakdanja (kot pravi) raba detajla v montaži. P. ex.: Vrata pred Kerenskim se odprejo "osemkrat" (v neobrezanih fragmentih).

Vzporedno z "učinkovitostjo" tega načina še postavlja način "pobijanja" publike pri eksploataciji filma — tako imenovano "metodo Bojtler"(5): *Bagdadski tat* je prvi mesec razprodan, drugi mesec prodaja vstopnic pada, tretji mesec je dvorana prazna — od četrtega meseca dalje pa je zopet naval, ki traja neprekinjeno pol leta.

Na podoben način opisuje tudi sprejem filma pri publikli: najprej normalen sprejem, potem nastane odpor do sprejemanja vsakdanje-nelogičnega, ki traja vse do trenutka, ko se vse skupaj preobrne v nevsakdanji sprejem — s podvojeno močjo. 'Voyez!' Od tehničnega obrezovanja preko socialne razprave do načina izposojanja — vse je enako. Fa'Fabelhaft!(6)

V *Kapitalu* je obvezno posneti tudi marionetno gledališče, samo bogvaruj nikar na način, ki prvi pade na misel v stilu Daumierove litografije "Louis Philippe in parlament" — "Le capitaliste et ses jouets".(7) Izključno s paralelizmom ali na nov način.

2/I — 1928

Za *Kapital*. Borze ne predstaviti z "Borzo" (*Mabuzo, St Petersburg*(8)), ampak s tisoč "drobnimi detajli". Z žanrizmom. Glej o tem pri Zolaju (*L'argent*). Curé — glavni "mešetar" celega rajona. Hišnica — lastnica posojil. Pritisk takih hišnic pri vprašanju priznanja dolgov sovjetske Rusije.

To se navezuje tudi na patriotsko temo. Ideja "Revancha" — ideja Kruppa preko časopisa "Figaro", ki ga on sam financira. Nasploh je za meščansko-filistrski material — 'ausschlaggebend'(9) Francija. (O Kruppu — po predavanju Charlesa Rappoport, o francoskem tisku — po "Večerki").

8/III — 1928

Včeraj sem veliko premišljeval o *Kapitalu*. O ureditvi stvari, ki bo izhajala iz metodike, ki se zdaj (po "bogovih") odkriva, to je, iz metodike filmske besede, filmske slike in filmske fraze.

Vmesna delovna varianta.

Vzeti trivialno progresivno verigo razvoja nekega poljubnega dejanja. Na primer — človekov vsakdanjik. Minutieusement(10) izraženo kot podlaga, ki daje občutek, da se od nje odstopa. Samo zato, da bi se asociativna urejenost socialnih formulacij, posplošitev in tez *Kapitala* razvila v smeri večje razvejanosti.

Dano naključje posplošiti v pojem (to bo popolnoma primitivno, še posebej če preko pomanjkanja kruha preidemo na žitno krizo in mehanizem špekulacij. Toda prehod od gumba do krize hiperprodukcije je že bolj prefinjen in jasen).

V Joycovem "*Ulyssesu*" je pomembno poglavje, ki je napisano v sholastično-katekističnem stilu. Postavljajo se vprašanja, ki jim sledijo odgovori. Vprašanja so na temo, kako prižgati petrolejski gorilnik. Odgovori pa iz področja metafizike. (Prečitati to poglavje. Metodološko je lahko koristno.) Hvala Ajvi Valterovni Litvinovi.

9/III — 1928

Kar sem včeraj napisal o *Kapitalu*, je zelo dobro. Najti je treba samo še zadovoljivo trivialnost za "hrbtenico" sižeya.

Sanje o cesarju. "Figaro" pripoveduje zanimivo zgodbo, ki nazorno ilustrira nostalgičen odnos francoske buržoazije do monarhije. Časopis opisuje živo sliko "nočnega plesa prvega cesarstva", ki je bil pred nekaj tedni v razkošni vili barona Pichona na Quaid'Anjou. Grmeli so topovi Austerlitz, ki so privabljal množice mimosoidnih. Gorele so baklje. Pri vходу so bile starinske kočije, ki so pripeljale znamenite zgodovinske osebnosti. Ob 9. uri zvečer je v vilo prispel Napoleon s spremstvom. Na dvorišču ga je pozdravila cesarska garda. Predstavil se mu je avstrijski poslanec. Napoleon z ženo se je vzpel po stopnicah. Začel se je ples, ki so se ga poleg cesarja udeležili tudi princ Joachim Murat, grof in grofica de Massat, Albufère in druge

zgodovinske osebnosti. Časopis z grenkobo ugotavlja, da je bil ves blek tega večera samo zunanji, cesar in njegovo spremstvo pa so bili samo zamaskirani znanci in prijatelji Pichona. ("Večerka", 8/III — 1928)(11).

17/III — 1928

Pri "historičnem materializmu", ki ga usmerimo v današnji čas (v *Kapitalu*), je treba prelomnicam preteklih obdobij najti ustrezne ekvivalente v sedanosti. Na primer, temo o tkalskih statvah in tkalcih, ki uničujejo stroje, je treba pokazati z nasprotjem: električni tramvaj v Šanghaju in na tisoče brezposelnih kulijev, ki polegajo na tračnice, da bi umrli.

O božanstvu: nenadomestljiv material je "Aga Kan" — cinizem šamanstva, pripeljan do skrajnosti. Bog, ki je končal oxfordsko univerzo, igra rugby in ping-pong in sprejema molitve vernikov. Zada pa — v "božanskem" knjigovodstvu — ropotajo računala, ki registrirajo darove in žrtve. Najboljše razgaljenje teme o svečeništvu in kultu.

Ekonomska 'invasion' in gradnja novih mest. Hansa-Bund. Lahko se prikaže zelo zanimivo z epizodo mahnovščine. (12) Neobdelano polje, v tednu dni pa iz zakotne luknje zrastejo zlatarne, blatne ulice se prekrijejo s preprogami in tako nastane, če že ne mali Pariz, pa vsaj miniaturni Dunaj. Naval emigracije in oderuških elementov (iz knjige o Mahnoju). S tem je povezana tudi vojaščina Corteza in Pizarroja. (Ali za prenos ideje pod drugim zornim kotom).

24/III — 1928

Zanimiva zgodba iz Pariza. Žrtev vojne. Breznogi človek na vozičku si vzame življenje — vrže se v vodo. Max(13) jo je prebral v nekem časopisu.

Zdaj je najvažnejše "v življenju" — potegniti *sklepe* o formalni strani *Oktobra*.

Zelo zanimivo je, da so "bogovi" in "vzpon Kerenskega" po strukturi eno in isto: v drugem primeru — enakost fragmentov in pomenski crescendo napisov, v prvem pa enakost napisov "bog", "bog", "bog" in pomenski dinamizirajo v materialu. Pomenska zaporedja. Brez dvoma so to nekakšni prvi znaki metode. Zanimivo je, da te stvari brez nekega smisla, brez neke teme sploh ne morejo eksistirati (kot na primer "most", ki lahko deluje 'überhaupt'(14)). Abstraktni formalni eksperiment si je tu nemogoče zamisliti. Kot na primer pri montaži nasploh.

Eksperiment izven neke teze sploh ne more eksistirati. (Vzeti na znanje).

31/III — 1928, ob eni uri ponoči

V *Kapital* je treba obvezno vključiti tudi šolo in cerkev. 'Voyez' Barbusse: "*Faits divers*", "*L'instituteur*". Knjiga je nasploh čudovita. Pripravljen sem preklicati vse, kar sem rekel slabega o Barbussu. Čital sem jo tri ure neprekinjeno, ponoči. Veliko potrebne za *Kapital*.

Forma "*Faits divers*" ali zbornik kratkih filmskih 'essais' je popolnoma primerna pri zamenjavi "celih" stvari. Nekaj podobnega je v *Stavki*. Epizoda sodov, ki se je kot čista ameriška komedija zagodila v veliko mračno stvar. Spominjam se montiranja — po štirih mračnih delih bodo gledalci utrjeni in zato je treba dati komično 'détention de nerfs'(15), da se doseže še močnejši učinek zaključnih delov.

2—3/IV — 1928, ponoči

Nekje na Zapadu. Tovarna, kjer se da krasti kovinske dele in orodje. Delavcev ne pregledujejo. Zato pa so izhodna kontrolna vrata — magnetna. Komentarji so odveč. (Nekje prečital Maks. Šlo bo v *Kapital*.)

4/IV — 1928

"... ironični del prevlada nad patetičnim. Za premoč ironije nad patetiko so vedeli že nemški romantiki. Da bi povečali patetiko, pa bi jo morali narediti fantastično in hiperbolično. Toda tega živi zgodovinski material ni dovolil. Zato je v filmu vrzel." (Leningrajski časopis "Kino", diskusija o *Oktobru*, članek M. Blejmana).

V zvezi s *Kapitalom* je treba vpeljati razdelek o "dražilih", to je o sugestivnih materialih. Tako na primer ta izrezek iz Blejmana daje sugestivne elemente za "patetiko" v *Kapitalu* (za, recimo, zadnje "poglavje" — dialektična metoda v praksi razrednega boja).

V teh "velikih dneh" sem na košček papirja zapisal, da bo v novi kinematografiji mesto "večnih tem" (akademske teme "Ljubezen in Dolžnost", "Očetje in Sinovi", "Triumf Kreposti") zasedla serija filmov na temo o "osnovnih metodah". Danes je formulirana vsebina *Kapitala* (njegova postavitev): *naučiti delavca dialektično misliti*.

Pokazati *metodo* dialektike. To bi bilo lahko (v grobem) pet nefigurativnih poglavij. (Ali šest, ali sedem etc.). Dialektična analiza zgodovinskih pojavov. Dialektika v vprašanih prirodoslovja. Dialektika razrednega boja (zadnje poglavje).

"Analiza enega centimetra svilene nogavice". (O svileni nogavici *kot taki* je Griša(16) nekje zapisal: borba fabrikantov svile za kratko krilo. Jaz sem dopolnil: konkurenti — "mojstri" materiala za dolga krila. Morala. Episkopat etc.)

Način razmišljanja o "izven-sižejski" slikovnosti je še vedno težaven. Toda nič hudega — 'ca viendra!(17)

Zelo zanimivo — o obsegu. Medsebojen odnos količine in raznolikosti materiala v odnosu do metraže je popolnoma nov. "Obteženost metraže" (kot odgovor na Grišovo bojazen — "Kako? Kitajska in Amerika?" etc, etc ...) Nekaj podobnega je v spisu B. Gusmana:

"... Filmski jezik ima to lastnost, da za "prikaz" časovno nepomembnega dejstva potrebuje ogromno količino izraznih sredstev, znatno več kot katerakoli druga oblika umetnosti. To, kar se v literaturi lahko izrazi z nekaj besedami, se prenaša na ekran s pomočjo cele vrste scen, včasih celo epizod, ki zavzamejo v filmu veliko prostora. Prav zaradi tega napravi *Križarka Potemkin* dosti močnejši vtis kot *Oktober*. (...) V bistvu — kaj pravzaprav ostane v spominu po ogledu *Oktobra*? Nemara je "dviganje mostov" ena najbolj živih scen v filmu. Zakaj? Zato, ker je tu filmski jezik v celoti upoštevan. In ravno zato, ker Ejzenštejn dodeli prikazu teh mostov nesorazmerno veliko prostora (drugače tudi ni mogel storiti, kajti to je zahtevalo samo bistvo filma), mu je zmanjkalo metraže za filmski prikaz cele vrste bistvenih in pomembnih strani Oktobrske revolucije ..."(18)

Z vidika "kilo"-metraže prikazovanja majhnega dejstva — popolnoma pravilno. Lahko rečemo — *enote* dejstva. Za *metode* kinematografije "včerajšnjega dne" je to popolnoma uporabno.

Toda z aspekta jezika!! Saj mi vendar iščemo predvsem *ekonomijo sredstev*, in kje naj jo najdemo, če ne v neposrednosti.

Metraža služi za prikazovanje *enote dejstva*. Prav toliko je bo potrebno tudi za prikazovanje ("formiranje") *enote misli*, ki "sižejsko" ustreza enoti dogodka v starem filmu.

Če se je pri *Potemkinu* vsakemu delu pridal en ali pol dogodka (p.ex.: žalovanje = miting, zastava; "velika noč" = stopnice; pavza = ponjava, punt, itd.), potem bo tukaj popolnoma v redu, če vsakemu delu ali polovici dela namesto poprejšnjega dogodka (danega preko "močnega" čustva, ne pa preproste reprodukcije eno parenthesis(19): "žalovanje", "pavza", "borbena pripravljenost", "panika" etc.) dodelimo *eno misel*. Med atrakcijami, ki provocirajo nek jasno razredno zgoščen pojem (tu), in atrakcijami, ki provocirajo neko zgoščeno, razredno usmerjeno emocijo (tam), je razlika.

Razlika (ki zbega pri primerjanju) je na *področju*, kjer bi morale atrakcije (to je, montažni elementi) imeti *isti efekt*.

Čustvene atrakcije se seštevajo pod znakom provociranja ene in iste emocije ("žalostni starček" + "jadro, ki se spušča" + "šotor brez središča" + "prsti, ki mečkajo kapo" + "solze v očeh" etc.). Tu je svojevrstna "podobnost".

"Podobnost" med intelektualnimi atrakcijami, ki gredo v isto montažo, pa ni na čustvenem nivoju; kar pomeni, da je ni

mogoče iskati v zunanosti. Ti fragmenti so si "podobni" z ozirom na vrsto pogojnih refleksov, to je z ozirom na njihov pomen — baročni Kristus in "lipov bog" si nista v ničemer podobna, *pomenita* pa eno in isto. Balalajka in menjševik si nista "podobna" fizično, ampak abstraktno.

Toda Kitajska, piramide, New York, ki so prestrašili Grišo, niso jedro *teme*, marveč možni montažni fragmenti pri formiranju *misli*. Ustrezajo velikim in srednjim planom nekega dogodka.

(NB. 'Abgesehen'(20) od pravil "pravopisa", to je montažne abecede — en pomenski fragment zahteva najmanj dva montažna. Saj se enega fragmenta v filmu sploh ne opazi; prvi fragment služi začudenju, drugi pa dojetju.)

Govorimo: en fragment — "Kitajska" — ustreza "velikemu planu" konja na mostu. Seveda, saj to bo pet, šest fragmentov (in še več). Toda treba si je zapomniti, da ne služijo *predstavljanju Kitajske*, ampak da v kombinaciji z drugimi — New York, Egipt — prikažejo neko misel.

Fragment je tukaj dobesedno enoznačen, kot je emocionalno enoznačen kader žalostnega starčka.

Ta novi pogled na stvari in pojave se je z največjo jasnostjo pokazal pri "lokalni" razpravi:

Griša: Šli bomo v New York, na Kitajsko, v Egipt. To bo gora materiala etc.

Ugovarjal sem, saj mi ne bomo iskali *čustvene obnovitve* Kitajske ali česa drugega, kar smo bili navajeni pri *križarki, tovarni* etc.

Čustvena obnova hoče "metražo" (tukaj ima Gusman prav, toda pojem "jezika" ima do tega barbarski odnos).

NB. Spominjam se, kako sem v Glavrepetkomu glede *Oktobra* dejal, da mi je Sovkino dal za dopolnilo snemanje vasi in rajona 8000 premalo. Podvomili so, če ni "šlo" s 500.000, kako naj bi tedaj uspelo z uodatnimi 8000. Rekel sem, da metraža ne gre na račun *smisla*. Metraža služi le čustvenemu efektu.

Edina osnovna izkušnja preteklosti, ki jo je treba prenesti tudi sem, je tale zakon:

"Kinematografski je tisti film, čigar siže lahko povemo v dveh besedah".

Če film "odkriva" eno ali dvoje misli, ali pa filmsko prikaže neko metodo, potem to ustreza nekemu celemu delu, kot je to primer "žalosti" — kar so blesteče filmske rešitve. In sploh ni tako strašno, če bo tu Kitajska, Indija in hudič v možnarju.

In če gremo dalje, pridemo do tega, da bi lahko, ne da bi tekali za dišavami Egipta, ves *Kapital* postavili v studiu. Schüfftan.(21). Steklo. Maketa. Lahko bi ga posneli v *Tretji tovarni!!!*

NB. To je seveda prehod v paradoks. 'Wolkenkratzer aus Vogelschau'(22), in sploh strašna atraktivnost *kadra per se* (čustvena atraktivnost), to je kadra, ki je še izven smiselne obtežitve (intelektualne atraktivnosti) — je tu strašno nujna. Quandmème(23) bomo morali tudi "emocionalizirati".

Kajti *izven-igrani film ni znanstven, ampak zabaven in propaganden*.

Na "Kerenskega" — maksimalna reakcija, aplavzi, smeh.

Bogovi — po materialu morda najbolj izbrani in maksimalno čustveni. Njihov izbor je formalen (to je abgesehen od "filozofske" obtežitve), formalna primerjava pa je akademsko bleščeča, čustveno-atraktivna montaža.

'Revenons à nos moutons'.(24) Ne le, da filmski jezik *metražno ni strašen*. To je, nasprotno, maksimalno lakoničen način izražanja — na petnajstih metrih se diskvalificira idejo božanstva, hkrati pa tu znatno manjša fiziološka prepričljivost.

6/IV — 1928

Prvi strukturni načrt *Kapitala* je v tem, da vzamemo banalen razvoj nekega popolnoma neodvisnega dogodka. Recimo, dan človeka, ali pa še nekaj bolj 'fade'.(25) Elementi te verige so izhodiščni momenti za formiranje asociacij, preko katerih je šele mogoča igra pojmov. Na misel o tej banalni intrigi se pride popolnoma konstruktivno.

Asociacija predpostavlja izhodiščno dražilo. Dati verigo teh dražil, brez katerih "ni od kod" asociirati. Maksimalna abstraktnost izraženegega pojma še posebej reliefno izstopa kot razvejanost maksimalne konkretnosti — živalsko-banalnega. O tem je marsikaj sugeriranega v "Ulyssesu":

"... Nicht genug! Ein anderen Kapitel ist im Stil der Bücher für junge Mädchen geschrieben, ein anderes besteht, nach dem Vorbild der scholastischen Traktate, nur aus Frage und Antwort: die Fragen beziehen sich auf die Art, wie man einen Teekessel zum Kochen bringt, und die Antworten schweifen ins grosse Kosmische und Philosophische ab ..." (Iwan Goll, "Literarische Welt", Berlin — vzeto iz prospekta o "Ulyssesu", Rhein Verlag).(27) Joyce lahko pomaga mojemu namenu — od krožnika juhe do angleških ladij, ki jih je potopila Anglija sama. Nadaljni namen — postavitvev *Kapitala* se razvija kot nazoren pouk dialektičnega pristopa.

Ta sižejsko zaprta linija, katere vsaka točka lahko služi kot izhodišče za idejno zaprte, vendar tudi skrajno diferencirane materiale, daje tudi stilistično maksimalno kontrastnost.

Zadnje poglavje pa mora *dialektično dešifrirati* prav to *zgodbo*, ki je *neodvisna* od sedanje teme. 'Der grösten Speisung!'(27) S čimer dobi stilistično "lepa" stvar organsko povezavo.

Seveda pa je to popolnoma mogoče tudi brez take "verižice" (ki sploh ni sižejska, ampak navadno povezana). Vendar pa, paradokсно, nameravani "skoček nazaj" od mejne forme še poveča blesk zgradbe. V *Modrecu* je dobro, ker to ni navadna 'Revue', marveč revidirani *Oštrovski!* Nizanje "odbojnih elementov" bi lahko šlo tudi povsem drugače. Zadnje poglavje bo o razrednem boju; treba je zgraditi zgodnico tako, da bo maksimalno ugodna za dialektično razlago.

Elementi te 'historiette'(28) bodo "odbojni" z uporabo Kalabura, da bi tako dosegli abstraktnost in posplošenost (mehanične odskočne deske ob zgledih dialektičnega odnosa do pojavov). 'Historiette' v celoti postane material, kjer se v zadnjem delu lahko dialektično razkrije njena gigantska strastnost. In prav zato jo je treba graditi kar se da banalno in sivo ...

P.ex.: Kako je "gospodinjstvo" žene nemškega delavca največje zlo in najmočnejša zavora za revolucionarni izbruh v Nemčiji. Žena nemškega delavca nikoli ne pusti moža brez topllega obroka — *popolnoma* lačnega. In v tem je njena velika negativna vloga, ki zavira tok socialnega razvoja. V sižeju bi bilo to lahko predstavljeno kot "vroča juha" (in s pomenom v "svetovnem merilu"). Velika nevarnost — pasti v "naiserie"(29) zaradi prevelike "preproščine" — "zadeva je končana" ...

7/IV — 1928, 00.45

Z banalnim vpadom v krožno zgradbo Šeherezade, Tuti-Name (Knjiga papagaja), Hauffovih pravljic etc. — sem s prehodno delovno shemo razložil Griši mehaniko *Kapitala*, ko sva se danes peljala v tramvaju "A" od Strastne ulice do Petrovskih vrat (mogoče od Nikitinskih — se ne spomnim ...). Peljala sva se od Šub, kjer sva pila čokolado in jedla kolač ...

'Voici':

Skozi ves film žena kuha juho možu, ki se vrača domov. Za asociacije sta možni dve temi, ki se križata: žena, ki kuha juho, in mož, ki se vrača domov. Popolnoma bedasto (v začetku delovne hipoteze pa možno). Asociacija v tretjem delu (na primer) gre od popra, ki ga žena uporablja: Poper. Cayenne. Hudičev otok. Dreyfus. Francoski šovinizem. "Figaro" v rokah Kruppa. Vojna. Potopljene ladje v pristanišču. (Seveda ne v takem obsegu!!). NB. Zaradi ašablonskosti dober prehod: *Popper — Dreyfus — "Figaro"*.

Potopljene angleške ladje (po Kušnerju, "103 dni v tujini") bi bilo dobro pokriti s pokrovko kozice. Ni pa nujno, da je to ravno poper — lahko je tudi petrolej za kuhalnik, in od tod prehod v "oil".

4. poglavje (45., etc, toda *predzadnje* je komično, burkasto):

Strgana ženska nogavica — in svilena nogavica v časopisnem oglasu. Začne brcati in se razmnoži v 50 parov nog — 'Revue'. Svila. Umetnost. Borba za centimeter svilene nogavice. Esteti so za. Episkopat in morala sta proti. 'Mais ces pantins'(30) plešejo na nitkah fabrikantov svile in trgovcev s suknom, ki se z njimi borijo. Umetnost. Sveta umetnost. Morala. Sveta morala.

V zadnjem delu je juha gotova. Pusta juha. Pride mož. "Socialno" ogorčen. Vroča vodica oportunistično izmije patos. Perspektive borbene krvi. In najstrašnejše — socialno ravnodušje, ki je enako socialnemu izdajstvu. Kri, svet v ognju kataklizme. Armada rešitve. Vojskujoča se cerkev etc. Mož objema skelet svoje žene. Skrbno zakrpana odeja se napeinja. "Presenečenje" (z iskreno liriko!) — žena mu da ceneno cigareto. Proti koncu vse groze je sentimentalnost vedno bolj strašna. Odeja je sneta. Pod posteljo je — kahla. Z odbitimi ročjem. Toda kljub vsemu kahla ...

Za zdaj je morda bedno po načinu *Tuti-Name*. Toda vse že ni slabo. Dele materiala je dobro pogosto spreminjati, vsak del posebej pa pripeljati do istega zaključka — razrednega.

Vprašanje obsega materiala, ki pride v poštev. Odločiti z največjo *lakoničnostjo* in o vsakem delu popolnoma *posvoje*. En del bi morda celo "igrali" dve osebi — 'ganz fein'. Cel del vzet iz kronik. Etc.

Karakteristika prikazanega materiala kaže na varčevanje. "Antični" film je snemal *eno dejanje iz mnogih zornih kotov*. Novi pa montira *en zorni kot iz mnogih dejanj*.

NB. Kako bo v praksi — 'qui vivra verra!'(31)

Saj so se "bogovi" stisnili v kakih 15 metrov!

NB. Vse napisano je *strašno* dvomljivo. Še vedno je zelo reakcionarno! In morda je stilistično uporabno le za en primer. Potrebni so dosti bolj "levi" primeri (kot pa "bogovi").

7/IV — 1928, 01.30

Eno poglavje je treba posvetiti materialističnemu pojmovanju "duše". Poglavje o refleksi. To se da v celoti izpeljati z eno žensko in verigo refleksov. Motoričnih. Erotičnih. Čisto mehanskih. Z zapleteno verigo pogojnih refleksov. S prikazom mehanizma asociativnega mišljenja, etc. Razkriti mehanizem duševnih stanj, recimo, pri motivaciji emocij pogrebne spreveda. Izguba moškega. Izguba rednika. Dediči etc. In ves ta cinizem se vmontira v ganljiv žalni sprevod.

Konfrontirati *dražilo* in *končni člen* zapletene verige pogojnih refleksov. Kjer, kot se zdi, ni več nikakršne medsebojne zveze. Strašno grobo materialno (najraje — erotično!) *dražilo* in kot *končni člen* — *dejanje izredno visoke* ('respectively'(32) požrtvovalne) duhovnosti.

NB. Bilo bi smešno, če bi vlogo te ženske dali Hohlovi. Bila bi zabavna, ko bi pokazala, kako iz spake nastane lepotica.

Potem pa v zagonu reproducirati mehaniko dražljaja. Potem popeljati gledalca preko verige filmskih stimulov do določenega emocionalnega efekta, nato pa dati napis:

"No, zdaj ste prišli v stanje ... etc. etc." Za vsako poglavje najti posebne metode filmske postavitve.(01.45)

7/IV — 1928, zvečer

"Prožektor" No 14(132), Groszova avtobiografija.(33)

"Že takrat sem imel nejasen občutek, da moram poskusiti izraziti in podati na slikarskem platnu nekaj podobnega, kot je izražal Zola v svojih delih ...

... Začeti hočem cel ciklus takih slik, ki bi jih — rečeno s sijajnim izrazom umetniškega žargona — *človek rad poskusil z jezikom ...*"

To pa je že za *Kapital*:

"... čudoviti čas, ko je bilo vse prepojeno z vojno simboliko, ko je bil vsak paket umetnega medu okrašen z "železnim križcem druge stopnje"; ko se je na zadnjo stran vsakega pisma prilepil napis: "Bog kaznuj Anglijo!" ... *Ko so stare usnjene kovčke predelovali v vojaške škornje ... znameniti vojni "muss" pa je bil tako jedek, da je razžiral luknje na prtih. Samo človeški želodec je lahko izdržal vse to! ...*"

NB. Dobro bi bilo vključiti otroke, ki lokajo "muss", njegove kaplje pa razžirajo prt.

Sem spadajo (po pripovedovanju Ermlerja o Berlinu) tudi podstavki za pivske vrče z napisom: "Nemčija ne more živeti brez kolonij." Riž, poper, etc. — vse to nam dajo kolonije. "Anglija je vzela naše kolonije, etc."

8/IV — 1928

Kapital bo uradno posvečen II. internacionali! To bodo zadovoljni. Kajti bolj hudobnega napada na socialno demokracijo v vseh njenih področjih kot je *Kapital*, si je težko zamisliti.

Formalna stran pa bo posvečena Joyceu.

Obris pojava z zgodovinsko vrsto. Na primer, v burkastem delu: od sodobnega episkopata razširitev na Boccacciovsko in La Fontaine-Rabelaisovsko duhovščino. Nikakor ne "zaporedno", ampak 'durcheinander'(34). Saj so rekviziti in kostumi kulta še danes isti kot v kasnem srednjem veku, kakor tudi ves nauk.

Zaporednost v seriji pa nikakor ne sme biti taka kot v sižeju, kjer je logično-progresiven razvoj etc. Zdaj *asociativno-progresiven*. Potem metraža ni strašna. Včasih pa so 'les débris d'action'(35) namenoma sižejsko-zaporedni. Vendar ne — "fabrikant svile redi episkopa". Fi!!

Pač pa Dreyfusa. Sodišče kot Daumierov "ventre législatif"(36). Sodni *tipaž* vseh smrtnih grehov. Ali še bolje, en greh, ki je podeseterjen — tipsko univerzalen. Potem se vse to *pokaže* kot viseče na nitkah. Roka Generalnega štaba ali nekaj podobnega, kar 'fait sauter les pantins'(37). (V "Chambre constitutionnelle" in "Louis Philippe" pri Daumieru(38)). Tu, v taki shemi progresivno-asociativna serija *premaga* paralelizem. *Zelo* *važno*.

Od lutk bi bilo dobro preiti na marionetno gledališče za otroke (otroci pojejo šovinistične hvalnice). Šovinistična vzgoja že od pleničk — in potem v "Gott-straft-England"(39)-ovsko kolo.

Iz *Kapitala* bi lahko povzeli neskončno tem ("presežna vrednost", "cena", "renta") — odločili smo se, da bomo filmsko obdelali "Marxovo metodo".

V danih osnutkih *Kapital* še ne predstavlja *skrajne meje novih možnosti*. To si je treba dobro zapomniti. Morda ga je vendar treba razviti v *teji etapi*. Griša pravi, da je naš osnutek v "deviški obliki" vendarle *strašno splošno dostopen*. Ko ga pa začnemo zapletati, postane dostopen samo 'pour les raffines'(40). Zato morda tudi ni treba prav vsega racionalno preobrniti. Storititi to kasneje.

Pravilna zgradba za etapo *Oktober* — v vsakem delu kronika z dvema ali tremi "emocionalnimi" zgoščinami v mejah te metraže ("most" in "vzpon"). O *emocionalnih zgoščinah* znotraj poglavij *Kapitala* je treba še razmisliti. Vendar se je treba truditi, da jih naredimo "à la vzpon Kerenskega" — na ta način, ne pa z antičnimi metodami mostu".

Problem kadra bo za *Kapital* popolnoma poseben. Ideologijo enoznačnega kadra bo treba ponovno natančno pregledati. Kako? Zaenkrat še ne vem. Potrebno je eksperimentalno delo. Zato je *strašno* potrebno predhodno narediti "Glass house"(41), kjer se (običajna) predstava o kadru preobrne, medtem ko ostala razmerja ostanejo "pravoverni". Tam ima *kader* isto vlogo kot *struktura stvari* v nekaterih fragmentih *Oktober* in v celotni strukturi *Kapitala*.

Namesto *juhe* je še ena varianta — v primeru, če se *Kapital* (v osnovni "intrigi") ne bi omejil na "svetovno merilo" in II. internacionalo, ampak na "pedagoške" meje področij SSSR: pokazati, kako je naša zanikrnost (klateštvo, huliganstvo, etc) socialno izdajstvo delavskega razreda v celoti. Res je, da je to zelo ostro in manj monumentalno. In razen tega je socialno važnejše udariti po social-izdajalski fronti v celoti.

11/IV — 1928

O ponavljanju.

Na nivoju dialektične analize, to je analize protislovij, je taka metoda zelo dobra. Pri nas je bila delno prisotna v "Prihodu 18. junija" (nach meinem Kompositionsvorschlag(42)).

18. junija — zmagujoči polki

18. junija — grozote bombnih eksplozij

18. junija — Plehanov patriotsko manifestira pri Kazanski katedrali

18. junija — neusmiljeni oklopniki ženejo N-ski polk v napad

18. junija — iz tovarn grede neštete protestne demonstracije

18. junija — udarni bataljoni dirjajo naokoli etc., etc., etc.

18. junija — truplo, obešeno na žici

To je seveda vzorec dialektičnega prikaza. Zelo mi je žal, da ni realiziran.

'Notez'(43) spet enakost napisov!!! Kot pri "bogovih" in (obrnjeno) pri Kerenskem.

Ein paar seidene Strümpfe(44) — umetnost.

Ein paar seidene Strümpfe — morala.

Ein paar seidene Strümpfe — trgovina in konkurenca.

Ein paar seidene Strümpfe — indijske ženske, ki so prisiljene gojiti kokone sviloprejk *pod pazduhami*.

"Ogonek" No 17, 22/IV — 1928

sem vzel za *Kapital*: *Poštni nabiralnik za zavržene otroke*. V Atenah je v neki ulici poleg sirotišnice postavljen nabiralnik, kamor lahko matere odvržejo otroka. Otrok takoj pade na žimnico. Nabiralnik pregledajo vsaki dve uri, njegovo vsebino pa pošljejo v zavetišče. Ta izpopolnjen način, kako se človek znebi otroka, pa ima poleg originalnosti tudi nekatere neugodnosti. Predstavljajte si, na primer, da v dveh urah zavržejo tri otroke? Prvemu se ne bo godilo ravno najboljše. (Risba nabiralnika) (51). Sijajen material, ki se ga da "izčrpati" do "krvave ironije". Buržuazna kultura in filantropija.

"Profesionalno-tehnični dosežki buržoazne umetnosti na področju umetniške kulture so veliki. Posebno važni za proletarijat so dosežki zadnjih desetletij, ko so bile metode sistematičnega in konstruktivnega pristopa k umetniški ustvarjalnosti (ki so jih umetniki—predstavniki male buržuazije izgubili) obnovljene in pripeljane do višine znanstvene analize in sinteze. Nezaveden proces v ustvarjalni prodiranju dialektičnih in materialističnih metod v ustvarjalni proces umetnikov, ki se je začel v tem obdobju, predstavlja neobdelan material za bodočo umetnost proletariata."

To so "zlate besede" A. Kurella iz naše deklaracije ob ustanavljanju grupacije "Oktober". Sekretar grupe tov. Mihajlov (isto v filmu) pa je v svojem nepomembnem dodatku povedal nekaj dobrega o "fragmentarnosti in analitičnosti" kot karakteristikama za individualizem kapitalističnih odnosov.

To je dalo ogromno v analizi umetnosti.

Tragedija današnjih "levih" je v tem, da je še nedodelani analitični proces padel v razmere iskanja sinteze ...

O novih temah. V *Oktoberu* je bilo dejansko važno pokazati taktiko, ne pa dogajanja. Med najvažnejšimi nalogami kulturne revolucije — ne samo *dialektični prikaz*, ampak *pouk dialektične metode*.

Take naloge doslej v filmu še niso bile razrešene. Teh izraznih sredstev film še ne more imeti, kajti šele sedaj prihajamo do podobnih potreb in nalog.

Opombe:

- 1 — Napisano s svinčnikom na listek apirja in prilepljeno v zvezek.
- 2 — V končni montaži Generalne linije se je Ejzenštejn odrekel filmske primerjave dirk in tekmojanja v košnji.
- 3 — Tu misli na znamenito "intelektualno tezo" "Bog je tepec" iz epizode "nastop Kornilova".
- 4 — zgorajomenjeni (nem.)
- 5 — direktor kinematografa na Mali Dimitrovki.
- 6 — čudovito (nem.)
- 7 — Kapitalist in njegove igrače. (fr.)
- 8 — Ejzenštejn misli tu filma Fritzja Langa "Doktor Mabuzo — Igralec" (1922) in "Konec Sankt Peterbourga" Vsevoloda Pudovkina (1927)
- 9 — ima odločilen pomen (nem.)

- 10 — natančno (fr.)
- 11 — Izrezek iz časopisa "Večernaja Moskva", prilepljen v zvezek.
- 12 — Mahno — kontrarevolucionarni general ukrajinskih kozakov.
- 13 — Maksim Strauh
- 14 — nasploh (nem.)
- 15 — sprostitvec živcev (fr.)
- 16 — Grigorij V. Aleksandrov
- 17 — bo že šlo (fr.)
- 18 — vir nepoznan
- 19 — v oklepajih (fr.)
- 20 — neodvisno (nem.)
- 21 — Način kombiniranega snemanja, ki ga je izumil Eugen Schüfftan.
- 22 — nebotičnik iz ptičje perspektive (nem.)
- 23 — Vendarle (fr.)
- 24 — Vrnimo se k našim ovcam. (fr.)
- 25 — suhoparno, plehko (fr.)
- 26 — "... To pa še ni vse! Eno poglavje je napisano v stilu knjižic za mlade deklice, drugo pa je sestavljeno iz vprašanj in odgovorov v obliki sholastičnega traktata: vprašanja imajo tak odnos do umetnosti kot čajnik do kuhanja, odgovori pa odsevajo kozmičnost in filozofijo ..."
- 27 — Višek slavljaj (nem.)
- 28 — zgodbica (fr.)
- 29 — budalost (fr.)

- 30 — Ampak te lutke (fr.)
- 31 — kdor bo živel, bo videl (fr.)
- 32 — oziroma (angl.)
- 33 — Georg Grosz — nemški umetnik.
- 34 — vsevprek (nem.)
- 35 — koščki dogajanja (fr.)
- 36 — zakonodajni trebuch (fr.)
- 37 — razmiga lutke (fr.)
- 38 — Tu gre za grafične cikle Honoréja Daumiera, ki so posvečeni ustavni zbornici III. imperija in Louisu Philippu.
- 39 — "Bog, kaznuj Anglijo!" (nem.)

- 40 — za rafinirane (fr.)
- 41 — "Steklena hiša" — Ejzenštejnova zamisel, ki je nastala 1927. leta in jo je obdeloval paralelno s snemanjem *Oktoobra* in načrta za *Kapital*. Dogajanje te satire o buržuazni družbi naj bi se odvijalo v hiši, kjer so stene, podi in stropi iz stekla. Tu misli na eno od eksperimentalnih možnosti, da se v enem kadru združi več dogajanj.
- 42 — po moji kompozicijski zamisli (nem.)
- 43 — pogledje (fr.)
- 44 — Par svilenih nogavic (nem.)
- 45 — ta trenutek (fr.)
- 46 — na eni strani (fr.)
- 47 — na drugi (fr.)
- 48 — zelo smešno (fr.)
- 49 — se vzpenja po stopnicah (nem.)

- 50 — izbruh smeha (nem.)
- 51 — Izrezek iz revije "Ogonek", prilepljen v zvezek.

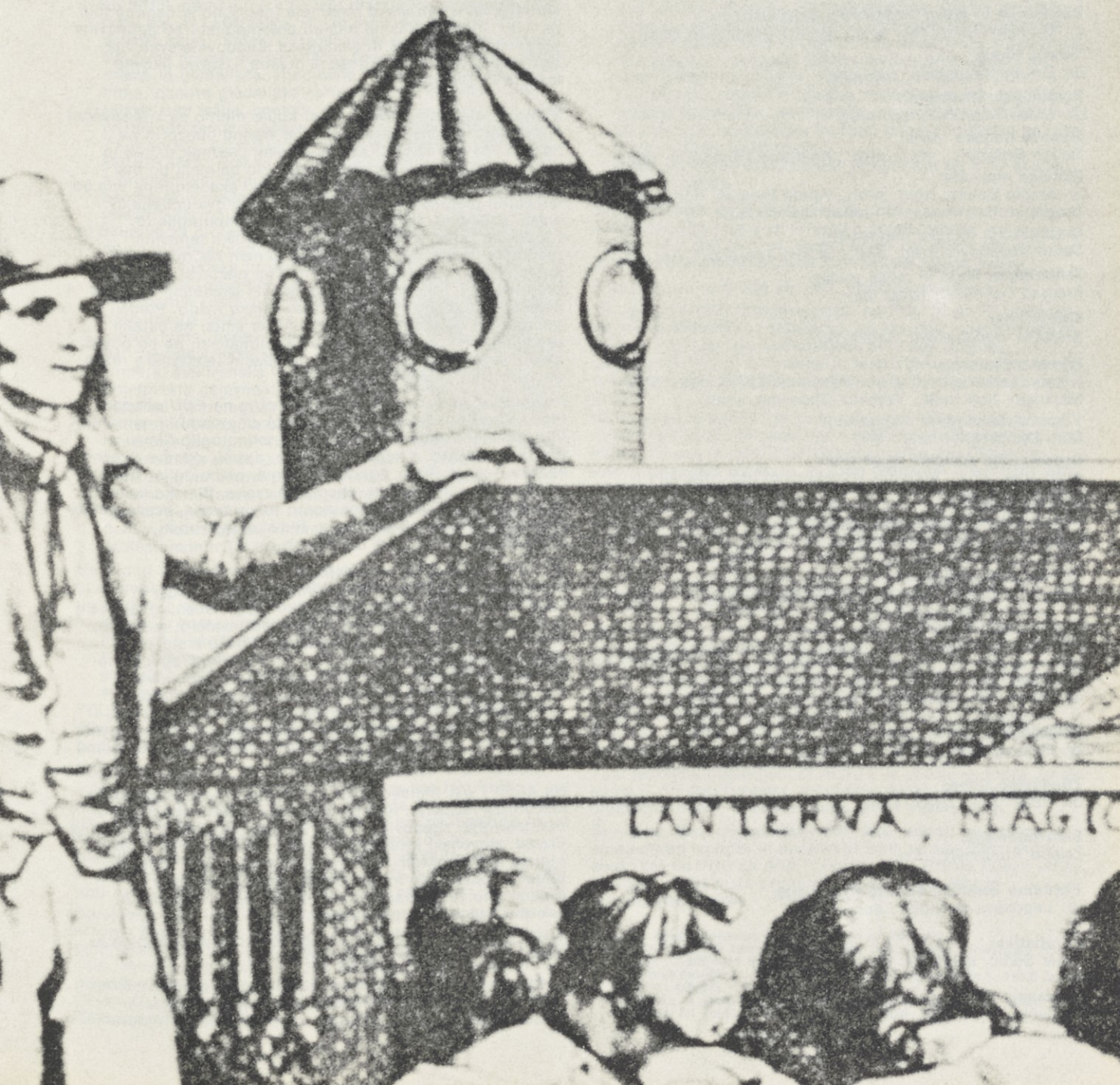
film na univerzi

FDU, AKFT, AGRFT

Goran Schmidt

Informacija o kvantitativnem obsegu filmsko-televizijskega študija na treh jugoslovanskih visokih šolah: Fakultetu dramskih umetnosti v Beogradu.(1) (FDU), Akademiji za kazališne, film in televizijo v Zagrebu(2) (AKFT) in Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo v Ljubljani(3) (AGRFT) je vsekakor namenjena tistim, ki jih filmski ali televizijski poklici zanimajo in bi jih želeli študirati, nič manj pa tudi tistim (v opravičilo krojačem slovenskega filmskega in televizijskega sporeda), ki zavistno gledajo — ne ambiciozno čez državno, ampak skromno čez republiško mejo — k sosedom in ugotavljajo, kako je njihov program v celoti vendarle boljši kot slovenski. In temu moramo kar pritrditi.

Ne nazadnje tudi zato, ker Slovenci nimamo razvite baze, se pravi **šole!** in krojači programov in kadrovske politike so bolj podobni klicalcem duhov na spiritistični seansi — steklena krogla pa vsaj glede nekaterih strokovnih in umetniških profilov ostaja žalostno zamegljena. Torej — v vednost tem in v razmislek onim, ki so dolžni za to bazo skrbeti. (Samoupravno, v neposrednem smislu, se sicer dà nekaj narediti, ne pa čudežev; tako RTV Ljubljana tudi AGRF nekatere tehnične usluge, sklenien ie samoupravni sporazum



med Viba filmom in AGRF, ki nudi razne ugodnosti obema partnerjema pri proizvodnji kratkih filmov, predvideva pa tudi skupno štipendijsko politiko za določene strokovne profile).

Ob primerjavi spiskov beograjskih in ljubljanskih učiteljev in sodelavcev na filmsko-televizijskih študijskih smereh postanemo namreč pesimistični.

Na **FDU** je spisek učiteljev, asistentov in sodelavcev na skupinah za filmsko-televizijsko režijo, dramaturgijo, filmsko in televizijsko kamero, filmsko in televizijsko montažo in za organizacijo filmske in televizijske dejavnosti naslednji:

Filmska režija:

Vladan Slijepečević, red. prof., Zdravko Velimirović, izred. prof., Radomir Šaranović, izred. prof., Nikola Lorencin, asist., Goran Marković, asist.

Filmski in televizijski scenarij:

Ratko Djurović, red. prof., Vlastimir Radovanović, izred. prof., Petrit Imami, asist.

Dramaturgija:

Slobodan Selenić, red. prof., Jovan Hristić, red. prof., Ljubiša Djokić, izred. prof., Vladimir Stamenković, izred. prof., Vesna Jezerkić, asist.

Ekonomija in pravo umetniških dejavnosti:

dr. Borislav Jović, red. prof., Milena Dragičević, asist.

Teorija filma:

dr. Dušan Stojanović, red. prof.

Sociologija umetnosti:

dr. Milan Ranković, red. prof.

Osnove filmske režije:

Boško Bošković, izred. prof., Branislav Obradović, doc.

Filmska montaža:

dr. Marko Babac, izred. prof., Vanda Bjenjaš, hon. sod., Dragoljub Kristić, asist., Jelica Djokić, asist.

Organizacija filmske dejavnosti:

Dejan Kosanović izred. prof., Sreten Jovanović, doc.

Tehnologija filma in režija zvoka:

Predrag Delibašić, izred. prof.

Fotografija:

Branibor Debeljaković, izred. prof.

Filmska kamera:

Nikola Majdak, izred. prof., Nevenka Redžić, doc., Mile Marković, hon. sod., Vojislav Opsenica, asist.

Filmska režija (delo z igralcem):

Milo Djukanović, izred. prof.

Organizacija scenske dejavnosti:

Alojz Ujes, doc., Miroljub Milovanović, doc., Danka Mandžuka, asist.

Dokumentarni in mnenski film:

Aleksander Mandić, doc.

Televizijska režija:

Sava Mrmak, red. prof., Andrija Djukić, asist.

Organizacija televizijske dejavnosti:

Ljubomir Radičević, izred. prof., Zoran Popović, asist.

Estetika:

dr. Milan Damjanović, red. prof.

Psihologija:

dr. Predrag Ognjenović, izred. prof., Tijana Kosanović, asist.

Zgodovina filma:

dr. Petar Volk, izred. prof.

Senzitometrija:

Živojin Albinović, doc.

Fizikalno kemične osnove fotografije:

dr. Leposava Vušković, doc.

Akrobatika:

Petar Sedić, asist.

Snemanje zvoka:

Radojve Vujić, hon. sod.;

Na AGRFT pa je spisek takle:

Filmska režija (igra pred kamero):

France Štiglic, red. prof., Filip Robar-Dorin, asist.

Osnove filmske režije:

Matjaž Klopčič, doc.

Televizijska režija:

Fran Žižek, red. prof.

Kamera:

Nikola Majdak, izred. prof., k. g., Vilko Filač, asist.

Montaža:

dr. Marko Babac, izred. prof., k. g.

K temu je treba dodati še učitelje in predavatelje za predmete Temelji filozofije, Temelji gledališke režije, Temelji sociologije in politologije, Izbrana poglavja iz zgodovine drame, Slovenski jezik, Psihologija, Filmska in TV scena, Filmski in TV kostum, ki pa jih glede na število ur in razporeditev v štiriletnem učnem načrtu lahko štejemo kot spremljevalne, stranske predmete (podobno je namreč tudi na FDU, kjer prej nismo našli predmete kot so Zgodovina jugoslovanske drame in gledališča, Zgodovina svetovne drame in gledališča, Uporabna glasba, Osnove likovne kulture in Dikcija).

Število profesorjev seveda še ni nujno merilo za intenzivnost in kvaliteto študija, vsekakor pa je vredno opozoriti na dejstvo, da sta na FDU skoraj za vsak predmet učitelj in asistent, za temeljne predmete pa celo najmanj po dva učitelja in dva asistenta. Na ljubljanski akademiji pa ima od temeljnih predmetov samo filmska režija dva učitelja in enega asistenta, medtem ko filmske dramaturgije in zgodovine filma, ki bi morala biti prav tako temeljna predmeta in sta tudi predvidena v učnem načrtu in predmetniku, trenutno sploh nihče ne predava, ker kadrov preprosto ni. Tako lahko na ljubljanski akademiji trenutno dejansko študirate filmsko in televizijsko režijo. Preden si podrobneje ogledamo ostale študijske smeri na ostalih akademijah in podrobneje delo na ljubljanski, ne bo odveč, če primerjamo študijske smeri filmske in televizijske režije na vseh treh omenjenih ustanovah.

Predmetnik filmske in televizijske režije na FDU obsega: filmsko režijo, televizijsko režijo, dokumentarni in namenski film, filmski in televizijski scenarij, tehnologijo filma, filmsko montažo, dikcijo, uporabno glasbo, osnove likovne kulture, teorijo filma, zgodovino filma, psihologijo, filmsko režijo — delo z igralcem, snemanje zvoka, filmsko kamero, fotografijo, sociologijo umetnosti, režijo zvoka, scenografijo in kostumografijo, organizacijo filmske dejavnosti, organizacijo televizijske dejavnosti.

Na AKFT obsega ta predmetnik:

praktikum filma in televizije, filmsko režijo, značaj in specifičnost TV medija, televizijsko režijo, scenarij, scenarij in adaptacija za TV, osnove fotografije, kamero, montažo, montažo zvoka, tonsko oblikovanje, filmske vrste, organizacijo filmske proizvodnje, teorijo filma, zgodovino filma, estetiko filma, teorijo montaže, igro, oblikovanje scenskega prostora, oblike in vrste scenske realizacije, psihologijo, književnost, dramaturgijo, elemente glasbe, vizuelno kulturo, hermeneutiko, zgodovino umetnosti, uvod v zgodovino umetnosti, sociologijo kulture, osnove kulturne politike, osnove obče pedagogike.

Na AGRFT pa. filmsko režijo, TV režijo in teorijo programa, kamero za režiserje, igro pred kamero, izbrana poglavja iz dramaturgije, zgodovino filma, izbrana poglavja iz zgodovine drame, slovenski jezik, psihologijo, filmsko in TV sceno, filmski in TV kostum, temelje gledališke režije, montažo, temelje sociologije in politologije, temelje filozofije; (Kakor smo že povedali, sta dramaturgija in zgodovina prisotni zaenkrat le teoretično).

Na FDU je pet filmskih študijskih smeri; poleg skupine za filmsko in televizijsko režijo (a) še:

- b) Skupina za filmsko kamero z naslednjim predmetnikom: filmska kamera, elektronska kamera, fotografija, dokumentarni film, fizikalno kemične osnove fotografije,

- osnove filmske montaže, filmska montaža, snemanje zvoka, senzitometrija, tehnologija filma, teorija filma, osnove likovne kulture, zgodovina filma, akrobatika, sociologija umetnosti, estetika. Seminarji obsegajo filmski dekor, filmsko masko, kostum v igranem filmu, potrebno in modno fotografijo, organizacijo filmske in TV dejavnosti, dramaturgijo. Praksa pa snemanje vaj in filmov, snemanje vaj in filmov študentov filmske režije.
- c) Skupina za filmsko montažo z naslednjim predmetnikom: filmska montaža, elektronska montaža, osnove filmske režije, osnove televizijske režije, tehnologija filma, tehnologija televizije, fotografija, zgodovina filma, teorija filma, osnove likovne kulture, uporabna glasba, filmski in televizijski scenarij, dikcija, snemanje zvoka, psihologija, sociologija umetnosti. Praksa pa obsega delo pri montaži lastnih vaj, delo pri montaži vaj študentov, praksa na televiziji, praksa pri celovečernem filmu. Kandidati za to skupino naj bi imeli končano srednjo glasbeno šolo.
- d) Skupina za dramaturgijo, je skupna za gledališče, radio, film in televizijo. Kandidat se lahko že pri sprejemnem izpitu odloči za enega od medijev — predloži ali teoretično delo ali pa dramsko delo oziroma scenarij. Dramaturgija na FDU je torej še posebej usmerjena tudi na profil dramaturga v smislu dramatika, scenarista, se pravi pisca, ustvarjalca. Predmetnik sestavljajo: dramaturgija, filmski in televizijski scenarij, zgodovina svetovne drame in gledališča, zgodovina jugoslovanske drame in gledališča, zgodovina filma, estetika, teorija filma, osnove gledališke režije, osnove filmske režije, televizijska režija, sociologija umetnosti. Seminarji so o naslednjih temah: (opera, balet), muzikal, dokumentarni TV program, dramaturgija glasbeno-zabavnih oddaj TV PROGRAMA! Praksa pa obsega dramaturško delo razreda s profesorjem, dramaturško delo pri predstavi enega od beograjskih gledališč, dramaturško delo pri filmu oziroma televiziji ter objavljena in izvedena dela.
- e) Skupina za organizacijo — filmsko-televizijska smer. Tu se usposablja strokovnjaki za organizacijska dela na področju filmske proizvodnje, prometa in prikazovanja ter strokovnjaki za organizacijska dela na področju televizije. Predmetnik sestavljajo organizacija filmske dejavnosti, organizacija televizijske dejavnosti, zgodovina filma, teorija filma, osnove filmske režije, tehnologija filma, osnove televizijske režije, tehnologija televizije, filmska kamera, elektronska kamera, ekonomija in pravo umetniških dejavnosti, organizacija scenskih dejavnosti, estetika, psihologija, uporabna glasba, osnove likovne kulture, sociologija umetnosti. Seminarji zajemajo naslednje teme; tehnika administrativnega, finančnega in materialnega poslovanja, daktilografija, promet in prikazovanje filmov, pravo v filmski in televizijski dejavnosti. Praksa pa obsega organiziranje snemanj šolskih vaj in filmov v filmskem in TV studiu na FDU, delo v profesionalni kinematografiji ter delo v proizvodnji profesionalnih TV studiev.

Kandidati za katerokoli od študijskih smeri morajo opraviti sprejemni izpit, ki je sestavljen iz treh delov:

- splošni pismeni* (splošno poznavanje osnov posamezne stroke oziroma umetnosti),
- pogovor s kandidatom, psihofizični testi, posamezna praktična vprašanja,
- praktična naloga (posneti, zmontirani film, analizirati scenarij ipd.).

FDU izda vsako leto vzorno izčrpano brošuro z opisom vseh smeri, potekom sprejemnih izpitov, seznamom literature, na podlagi katere se kandidati lahko pripravijo.

Pripomniti je treba, da Univerzitet umetnosti v Beogradu izdaja prevode in izvirna domača dela za vse fakultete, seveda tudi za FDU in tako res omogoča študentom, da lahko študirajo. Če k temu dodamo še knjige Instituta za film v Beogradu, potem lahko ugotovimo, da je koncentracija strokovnjakov na FDU največja in da ti strokovnjaki z objavljanjem svojih, ali pa s prevodi tujih, del tudi najbolj skrbijo za dobre študijske pogoje.

Sprejemni izpit lahko opravljajo kandidati, ki so končali srednjo šolo, pa tudi kandidati brez končane srednje šole, če imajo tri leta prakse v stroki. Organiziran je tudi študij ob delu, vendar taka oblika študija zahteva dve do petletno prakso v ustrezni stroki, za skupine Montaža, Kamera in Organizacija pa mora imeti študent ob delu tudi štipenditorja.

Prav tako je organiziran tudi podiplomski študij (III. stopnja). Vpišejo ga lahko diplomanti FDU ali druge sorodne visoke šole iz Jugoslavije ali tujine; zahteva se visoka poprečna ocena prejšnjega študija, opraviti pa je treba tudi izpit za oceno sposobnosti podiplomskega študija.

Študij v vseh skupinah traja štiri leta; razen v skupini za montažo je potrebno tudi znanje tujega jezika.

Na zagrebški AKFT je za filmsko področje mogoč študij na naslednjih odsekih:

- a) že navedeni odsek filmske in TV režije;
- b) odsek za študij filmskega in TV snemanja z naslednjim predmetnikom: filmsko snemanje, osnove fotografije, elektronsko snemanje ali TV kamera, optika, projekcija filma, tehnologija barvne fotografije, tehnologija laboratorija in barve, osnove fotokemije, teorija filma, zgodovina filma, estetika filma, teorija montaže, montaža, vizualna kultura, dokumentarni film, igrani film, dramaturgija, književnost, scenarij in adaptacija, zgodovina umetnosti, organizacija filmske proizvodnje, praktikum montaže, tonsko oblikovanje, sociologija kulture, osnove kulturne politike, osnove obče pedagogike, značaj in specifičnost TV medija.
- c) odsek za študij filmske in TV montaže ima naslednji predmetnik: montaža, praktikum filma, teorija montaže, montaža zvoka, teorija filma, zgodovina filma, estetika filma, vizualna kultura, zgodovina umetnosti, književnost, dramaturgija, scenarij, tonsko oblikovanje, značaj in specifičnost TV medija, videomiks, filmska in TV kontinuiteta, elementi glasbe, tehnologija laboratorija, osnove fotografije, psihologija, organizacija filmske in TV proizvodnje, sociologija kulture, osnove kulturne politike, osnove obče pedagogike;
- d) odsek za študij dramaturgije je tako kot na FDU skupen za vse medije.

Študij na vseh navedenih smereh, prav tako kot na FDU, traja štiri leta, pogoj za pristop k sprejemnemu izpitu in sprejemni izpiti sami so skoraj enaki, za študij režije in dramaturgije pa se zahteva tudi znanje tujega jezika.

Podiplomski in študij ob delu nista organizirana.

Za vse navedene študijske smeri na FDU in AKFT lahko na osnovi predmetnikov sklepamo, da ob sicer specializiranih smereh izobražujejo strokovnjake širokega razgleda, ki poznajo celovitost filmskega in televizijskega medija, kar je tudi potrebno za katerokoli specializacijo v teh soodvisnih medijih.

Na ljubljanski AGRFT je za filmsko področje poleg že navedene filmske in televizijske režije teoretično mogoč tudi študij filmske in televizijske dramaturgije. Na filmski in televizijski režiji potekajo ob vseh temeljnih predmetih tudi ustrezni seminarji in vaje. Slušatelji v prvem in drugem letniku spoznajo vse osnove in celoten ustvarjalni proces pri filmu in na televiziji, ta proces se poglobljeno ponovi v tretjem in četrtem letniku ob študijskih filmih, posebej pa še ob diplomskem delu, ki obsega realizacijo in zagovor filma in televizijske oddaje. Teoretični del diplomskega izpita obsega pismeno teoretično diplomsko delo iz zgodovine in teorije filma ali televizije in snov filmske ali televizijske režije (to delo pripravlja študent v III. in IV. letniku), razgovor tega dela in ustni izpit iz zgodovine filma. Praktični del diplome obsega realizacijo igranega ali dokumentarnega filma, realizacijo TV drame ter ustni razgovor obeh realizacij. Temo za praktično diplomsko delo odobri posebna komisija, prav tako celoten elaborat pred snemanjem, ki obsega scenarij, snemalno knjigo, režijsko eksplikacijo, predračun in plan snemanja.

Tudi tehnična opremljenost AGRFT je relativno dobra. Imajo super 8, 16 mm (kamera, montažna miza), 35 mm (kamera, montažna miza), svetlobni park in TV VCR sistem.

Študij na obeh smereh traja štiri leta, pogoji za pristop k sprejemnim izpitom in sprejemni izpit se prav tako skoraj enaki kot na FDU ali AKFT; potrebno je znanje tujega jezika, zaenkrat pa še nista organizirana študij ob delu in podiplomski študij.

Vse podrobnejše informacije lahko dobite na naslovih:

1. *Fakultet dramskih umetnosti* (pozorišta, filma, radija in televizije), Ho-Si-Mina 20, 11000 Novi Beograd, tel. (011) 672-122
2. *Akademija kazališne i filmske umetnosti*, Trg maršala Tita 5, 41000 Zagreb, tel. (041) 446-648, 446-633
3. *Akademija a gledališče, radio, film in televizijo*, Nazorjova 3, 61000 Ljubljana, tel. (061) 20-401

Drevo za cokle

(L'albero degli zoccoli)

Olmijeva zgodba o lombardskih dninarjih s konca prejšnjega stoletja je večplasten film. Običajno smo navajeni, da nekateri filmski avtorji precej površno in slabo obvladajo eno samo plast filmske zgodbe. Preglavice, ki jih lahko povzročijo taka večplastnost filmske zgodbe, se zlasti kažejo v neenotnem filmskem jeziku. Vsem tem skušnjavam se je Olmi izognil z veliko mero suverenega obvladanja vseh plasti zgodbe ter nastopajočih oseb znotraj različnih pripovednih ravni.

Ustavimo se najprej ob zunanji ravni zgodbe Olmijevega filma. Ta je točen posnetek enakomernega ritma izmenjave letnih časov; s tem ritmom pa je povezano življenje in delo petih dninarskih družin, katerih življenjsko pot spremljamo. Nič posebno razburljivega ni v življenju teh dninarjev. Opravila na polju, odvisna od letnega časa, pogovori o kmečkih delih, živini in podobno. Velikokrat smo bili pričre podobnim pripovedim, ki so skušale z nasilnim iskanjem estetskih prv in v takem življenju ustvariti vtis, da gre za neko prvinsko, izvorno estetsko plat življenja, ki je mestnim ljudem že skoraj neumljiva, saj jih je civilizacija "pokvarila" in "poneumila". Tega pri Olmiju dosledno ni. Iskanje izvornih estetskih komponent v minulem kmečkem bivanju ali razreševanje skritih pomenov takega bivanja je romantična samoprevara, ki nam sicer lahko ustvari našo lastno projekcijo v svet preteklosti (korenine), ne more pa biti avtentična podoba tega sveta.

Značilen je dialog Olmijevih protagonistov. Avtor svojim junakom ne polaga v usta izjemno "globokih" misli, ki bi po svoji "globini" presegle tisto, kar vidimo. Eksistenčna prozaičnost zahteva tudi prozaičen dialog in tudi tu je Olmi nepopustljiv in dosleden. Učinkovitost doseže ravno skozi vsakdanji, neolepšan besednjak in skozi tiste misli in ideje, ki so normalno povezane z vsakdanjim delom in izkušnjami.

Gotovo je pri takem podajanju najbolj karakteristična vloga dedka Anselma. V tradicionalnih pripovedih je dedek prenašalec pravljič, to funkcijo ohrani tudi pri Olmiju. Vendar se na pravljice o Jagi babi, iskricah hudičskih ali duhovih, ki jih pripoveduje vnučkom, veže tudi nazornost (nevsiljiva), kako saditi paradižnik, da bo boljše uspeval.

Osrednji lik, dninarja Batistija, je v svojem tragičnem pohodu k nekemu boljšemu življenju — tako za Batistija, kot za njegovega sina — izredno prepričljiv. Batistti se v svojem življenju v ničemer ne razlikuje od ostalih dninarjev. Prepričan je, da je v življenju njegovega sina nastopil tisti trenutek, ko mu bo lahko sin počasi pomagal pri delu. Toda župnik ga prepriča v nasprotno, njegov sin je pameten in "božja volja" narekuje, da ga pošlje v šolo. To "božjo voljo in previdnost" Batistti izpolnjuje do pičice natančno. Ta natančnost in skrb pa ga pripeljeta v usoden konflikt z gospodarjem pristave, na kateri dela. Ko se otroku na poti domov uniči cokla, Batistti naskrivaj poseka gospodarjev topol in naredi sinu novo coklo. Mimogrede, iz te simbolične sekvence filma je vzel Olmi tudi naslov za svoj film. Posekan topol je povod za to, da gospodar požene Batisttija s celotno družino na cesto. Očitna krivica, ki se mu je zgodila, Batisttija navzven ne prizadane posebno. Mirno naloži svoje reči na voz in z družino zapusti pristavo. Ostali dninarji ne odobravajo njegovega okrutnega izгона s pristave, saj je očitno, da se tudi njim ne obeta kaj boljšega. Odvisnost od dobre ali slabe volje gospodarja je prehuda negotovost, da bi jo lahko prenašali v nedogled.

scenarij: Ermanno Olmi
režija: Ermanno Olmi
fotografija: Ermanno Olmi
glasba: J. S. Bach
igrajo: občani province Bergamo
proizvodnja: RAI — Radiotelevisione Ital. Italnoleggio cinematografico (Roma), 1978
distribucija: Saxis (Roma)/Italnoleggio Cin. (Roma)

Njihova solidarnost do Batisttija se kaže v ponižni molitvi rožnega venca. Prepričani so namreč, da je človeška usoda v božjih rokah in edinole molitev lahko izprosi milost za Batisttija in njegovo družino. Krivica je sicer greh, toda ta greh bo lahko poravnán samo z molitvijo, konkreten upor zoper krivico lahko ne bi bil bogu povšeči, zato raje upajo v božjo modrost. Tako izpričana pasivnost je realno dejstvo znamenite, največkrat "idealizirane", kmečke preteklosti. Pod do osveščene zavesti je bila še zelo dolga.

Možen element revolucionarnih sprememb, to je ne pristajati na pasivno molitev, je v filmu nakazan zgolj obrobno. Mladoporočena s pristave na svojem poročnem popotovanju do Milana vidita nekje v daljavi dim, za katerega domnevata, da je dim s požganih pristav, ki so jih zažgali nezadovoljni dninarji. Na svojem prvem pohodu po milanskih ulicah srečata mladoporočena povorko vkljenjenih ljudi, ki jih ženejo vojaki na konjih. Olmi ni tu prav nič določen; povorka bi bila lahko povorka delavcev ali pa navadnih kriminalcev. Tudi reakcija mladoporočencev je precej nediferencirana, bolj kot povorka sama, ju je očitno fasciniralo mesto, kjer se dagajajo tako zelo pomembne reči.

Posmeh kmečki pavisnosti in vdanosti v usodo si Olmi privoščil na drugem koncu. Semanji dan je v mestecu, kamor so zahajali dninarji s pristave, pripeljal tudi politične agitatorje, ki so skušali, pomešani med cirkuške šotore, navdušiti dninarje za napredne politične ideje. Bolj iz radovednosti kot navdušenja se poslušalcem pridruži tudi dninar s pristave, ki na tleh opazi izgubljeni zlatnik, pravo pravcato premoženje. Skrivoma pobere zlatnik s tal, jedro zapusti politično zborovanje in zlatnik skrrije konju v kopito. Njegovemu veselju ni ne konca ne kraja. Toliko hušje pa je njegovo razočaranje, ko konj izgubi njegov zlatnik. Navdušenje se spremeni v onemogli bes. S to zelo očitno metaforo je Olmi izpričal ves svoj tenkočutni odnos do realnosti, ki je bila pač taka, da je v skromni iluziji enega zlatnika lahko videla konec boljše prihodnosti. Edine ideje, katerim so bili dninarji pripravljeni zaupati, so bile tiste, ki so jih slišali v nedeljskih pridigah svojega župnika.

Razen teh vsebinskih elementov je Olmijev film tudi prava zakladnica za etnografe. Etnografske posebnosti Lombardije s konca prejšnjega stoletja so v marsičem sorodne našim, tako da je tudi po tej plati možna primerjava.

Olmijev film Drevo za cokle dokaj določeno kaže tudi na nove smeri v italijanski sedmi umetnosti. Pot italijanskega filmskega neorealizma prvih povojnih let se vsebinsko nadaljuje pri avtorjih kot sta brata Taviani (Padre padrone) in Ermanno Olmi. Gotovo je, da brata Taviani in Olmi niso zgolj posnemovalci neorealizma, saj poglobljen pristop k njihovemu obravnavanju kaže, da gre za značilne izpovedne transformacije, ki pa navkljub vsemu ostajajo zveste tematiki malega človeka in njegovih problemov.

Milenko Vakanjac



Lovec na jelene

(The Deer Hunter)

scenarij: **Derec Washburn**režija: **Michael Cimino**kamera: **Vilmos Zsigmond**glasba: **Stanley Myers**igraj: **Robert de Niro, Christopher Walken, John Savage, John Cazale, Chuck Aspegren, Meryl Streep**proizvodnja: **Universal Pictures, EMI Films, London, ZDA 1978**jugoslovanska distribucija: **Zeta film, Budva**

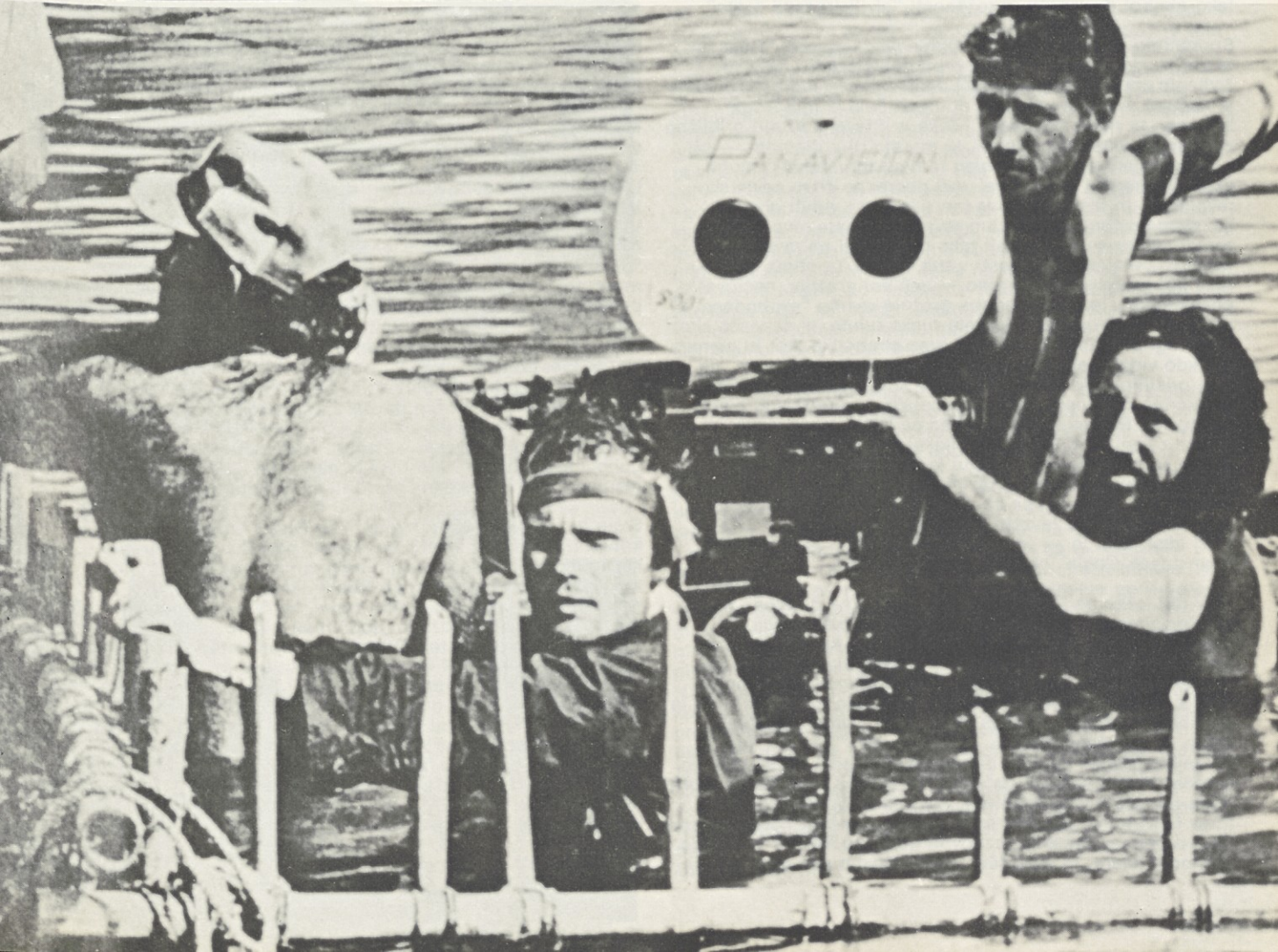
Film "Lovec na jelene" predstavlja za gledalca pravo mučenje, a ne s kakšno posebno napetostjo, temveč z dolgočasnostjo in pretirano dolžino. Po dveh urah ždenja v zadržljivi kinodvorani popusti pozornost tudi ob pomembnejšem delu, kot pa je standardna, le nekoliko modernizirana, hollywoodska melodrama. Ob vsem siceršnjem spoštovanju osebnih dram, ki so jih doživljali mali ameriški ljudje zaradi Vietnama, je treba reči, da ima "Lovec na jelene" komaj kaj zveze z vietnamsko vojno. Posnet je z absolutno ameriškega stališča in v tem smislu sploh ne gre za nek zgodovinsko zakoniti spopad kolikor toliko enakovrednih nasprotnikov. Film v celoti obvladujejo Američani kot visoko individualizirani, psihično niansirani ljudje, medtem ko se Vietnamci od časa do časa pojavljajo kot metafizično grozljive, brezosebne pošasti, ki bolj bevska kot govorijo in ki živijo kot podgane v nedoumljivih blodnjakih džungljah in umazanih naseljih. V tako premišljeno planiranem filmu seveda ne more biti naključje, da so glavne osebe Američani ruskega porekla. Ruska oktobrska revolucija je inicirala azijsko prebujanje. Nasprotniki Američanov v Vietnamu pa so vietnamski komunisti. Tu je zveza. Analiza ruske etnične skupine v ameriškem mestu pa po eni strani nakazuje kaotični, vulkanski sentimentalni ruski značaj, katerega sledovi so ostali tudi v sicer že bolj civiliziranih potomcih emigrantov, po drugi pa sugerira, da so ameriški Rusi ohranili nekatere avtentične ruske verske in nacionalne vrednote, kakršnih v sovjetski Rusiji ni več. Kaj je torej vojna z Vietnamci? RUSKA ruleta. Nelogičen, absurden, azijsko dehumanizirani, zverski hazard s smrtjo. Zmaga ali poraz sta le vprašanje sreče. Ničesar torej o tem, da so tako Vietnamci kot Američani točno vedeli, za kaj se borijo, kakšne interese branijo, saj so se oboji borili na osnovi določenih ideologij. Ameriški film najbrž nikoli ne bo zmogel takšne neusmiljene dialektične analize vietnamske vojne, kajti Amerika se vojne v Vietnamu ne bo nikoli "odrekla". Tako za zaključek filma seveda ne preostane nič drugega kot molitev za Ameriko, ki jo od vseh strani vse bolj ogrožajo neka daljna, nerazumljiva, divjaška ljudstva, za katere je prav ta Amerika bila zmeraj "dobrotnica", saj jim pomaga tako ali drugače, mnogokrat jim postane tudi nova, humanejša, bogatejša domovina, za katero pa je seveda včasih treba tudi v boj... V takem boju ima več možnosti, da preživi tisti, ki si je utrdil živce že prej vsaj z lovom na divje živali kot metaforo za večni lov človeka na človeka... Svetlo točko v mračni semantiki tega filmskega teksta predstavlja ena sama sekvenca: po vrnitvi iz Vietnama naslovni junak, sicer superioren lovec, ne uspe več ubiti jelena. Tako se je Ameriki izmaknil vietnamski plen. Nekaj se je spremenilo v nekoč samoumevni strukturi sveta. "Tako je!" zakriči lovec za pobeglim jelonom v mešanici jeze in razočaranega spoznanja. Kako bo posledj? Na koncu filma osebe otrpnejo v žalostni resignaciji. Ne molijo za duše padlih, temveč za Ameriko. Mar zato, ker ni več "nezmotljivi lovec"? In zakaj ni več to? Mar zato, ker Amerikanci — razen izjem kot je npr. glavni junak — ne jemljejo "lova" dovolj resno? Mar Michael, lovec na jelene, res simbolizira Ameriko, osamljeno v njeni izredno ostri sposobnosti in plemenitosti, saj celo njeni najboljši prijatelji v bistvu "bolj ljubijo" nekoga drugega (mehkejšega, nežnejšega?), ki pa ga (več) ni?

Ivo Antič

Polemike, spori in celo diplomatski zapleti, ki jih je "Lovec na jelene" izzval po svetu in v določeni meri tudi pri nas, jasno pričajo, da nimamo opraviti zgolj s kinematografskim dejstvom v ožjem smislu, marveč da gre za mnogo kompleksnejši fenomen. Pri tem je treba vsekakor upoštevati, da pravzaprav nihče ne odreka temu Ciminovemu delu formalno-estetskih kvalitet, po drugi strani pa ne smemo spregledati dejstva, da je celo dobršen del meščanskega tiska razglasil film za nesramno rasističen. To dvoje torej očitno ni sporno, zato pa je toliko več razhajanj povzročilo vprašanje, ali je film "političen" oziroma "ideološki" ali ni. Treba si je namreč priznati, da se je Cimino lotil še zmeraj dovolj občutljive vietnamske tematike na karseda "izviren" in pretkan način, ki dopušča in spodbuja nasprotujoče interpretacije. V filmu razpravah so odigrale določeno vlogo tudi nekatere režiserjeve izjave, ki podčrtujejo nepolitičnost in netendencioznost njegovega dela, kar že samo po sebi obvezuje vsakršno kritično soočenje z "Lovcem", da jih upošteva kot neločljiv sestavni del obravnavanega fenomena. Žal se je običajno dogajalo prav nasprotno: Ciminovih izjav ni nihče resno premislil ali pa so jih sploh spregledali, sicer bi se moralo že zdavnaj razkriti, da sta rasizem in političnost — vsaj v primeru "Lovca na jelene" — le dva konca iste gorjače; eden meri naravnost na "naslovnik", drugega ("sporočilo") pa drži vsemogočni avtor v roki; resda skritega, vendar zato nič manj učinkovitega. Slednje je toliko pomembnejše, ker se je depolitizacija oziroma "potlačitev" politične dimenzije vietnamske vojne v filmu — zlasti v tistih sekvencah, ki to vojno neposredno opisujejo — pač morala neke odraziti. Popolnoma jasno je (kot pravilno ugotavlja "leva" kritika), da fenomena, kakršen je vietnamska vojna, ni mogoče uspešno in docela depolitizirati. Izhodiščne ideološke naravnosti oziroma politične "obarvanosti" tega filma zato ne bomo skušali iskati tam, kjer je najuspešnejše ukinjena in nadomeščena s sestavinami pustolovskega ter western žanra, ne bomo je iskali na "kraju zločina", marveč — nasprotno — tam, kjer se resnično lahko skriva: v dozdevno a priori "apolitičnih" in "neideoloških" segmentih pripovedi, recimo v sekvencah ženitovanjske slavnosti, v prizorih iz narave, v folklornih prizorih itd.

Za začetek naj kot primer Ciminovega bleferskega čvakanja o lastnem izdelku navedemo njegovo pojasnilo o tem, zakaj je celo prvo uro, se pravi dobro tretjino filma, posvetil natančnemu opisu ruske emigrantske skupnosti v pennsylvanskem mestecu Clairton, predvsem pa razkošni poročni svečanosti ter zabavo v vseh njenih etnološko-folklorističnih razsežnostih. Da bi občinstvu omogočili, pravi, karseda primerno seznanitev z glavnimi junaki. "Če pa, po drugi strani, ničesar ne občutimo do oseb, tudi sama ženitovanjska izkušnja ne dobi nikakršnega realnega, globljega pomena. Funkcija te ure je, da nam omogoči deliti s protagonistami njihovo življenje, preden nam omogoči deliti njihovo moro." (prim. Ekran 3/4, 1979) Seveda se takoj zastavi vprašanje, kaj pomenijo v tem kontekstu besede "realni, globlji pomen", pojmi, ki jih Cimino ne more in ne sme eksplicirati, če naj obdrži svoj konec palice v roki. Zlasti zanimivo si je zastaviti to vprašanje v luči njegove (v bistvu točne) trditve, da gre pri filmu "za fikcijo, da gre bolj za umetnost nadresničnega kot resničnega" (pravtam). Ali naj vse skupaj razumemo tako, da ima ta opis poročnega obredja in slavnosti, ta "fikcija" oziroma "nadresnična" podoba realnejši, globlji in s tem tudi splošnejši pomen, kot se neposredno kaže? Ali gre potemtakem za kaj več kot zgolj za prikaz nekega načina življenja? Skušajmo se stvari nekoliko približati.

Najprej povejmo, da nudijo ruski izseljenci s svojim življenjem v relativno zaprti etnični skupnosti Cimino izvrstno izhodišče za rasistično razvitje problematike, saj mu omogočajo, da že vnaprej izključi vse "obarvane" elemente, se pravi, da ohrani "čisto" belo raso brez tujerodnih primesi, namreč če sploh katera, potem prav tako folklorno ter



obenem arhaično opredeljena skupnost s svojim prastarimi običaji in normami — če gre seveda za belopolte ljudi — lahko predstavlja monolitnen vzorec rase. In prav cerkvena poročna ceremonija ter zabava, ki ji sledi, sta krasna priložnost za poudarjanje vseh potrebnih značilnosti. Po drugi strani je v filmskem opisu te skupnosti nenehno čutiti, da se to dogaja v ZDA, da se to *lahko* dogaja le v ZDA. Že sam obstoj ruske etnične skupine s celo paletjo njenih izvornih običajev (ki se manifestirajo ob poroki) namreč nakazuje odprtost, demokratičnost in svobodnost ameriške družbe — za razliko od matične domovine teh ljudi, ki je njihove običaje in način življenja onemogočila, porušila, izničila z revolucijo (značilno je — in to je videti tudi v nadaljevanju filma — da Cimino očitno enači socialistično revolucijo z njeno stalinistično deviacijo oziroma jo celo zamenjuje z njo). To z drugimi besedami pomeni, da je v Sovjetski zvezi drugače, da je tam življenje Rusa z njegovimi starožitnimi šegami vred nasilno spremenjeno, da je ruska identiteta tam izgubljena. Pravi, "originalni" Rusi torej lahko živijo samo v ZDA, v svoji drugi domovini, ki jim omogoča, da so sploh Rusi, čeprav so prisiljeni govoriti angleško. Naj se vidi do kakšnih absurdnih situacij pripelje in mora pripeljati tekoimenovana socialistična revolucija, naj se vidi, kje so ljudje res svobodni. Seveda film tega ne govori naravnost, marveč se to spoznanje polagoma uveljavlja prav skozi vztrajno, trdovratno prikazovanje tudi najneznatnejših podrobnosti ženitovanjske slavnosti, od cerkvenih ceremonij do plesa in zabave. Nobenega dvoma ni, da to dolgovozno spremljanje posameznosti dogajanja nikakor ne služi zgolj spoznavanju glavnih junakov pripovedi, marveč naj v prvi vrsti pokaže, da je vse to "tukaj" mogoče, "tam čez" pa ne. To je tisti "globlji pomen" zadeve, razlog, zakaj je bil potreben več kot enouren prikaz življenja ruskih emigrantov; to je navsezadnje politična dimenzija Ciminovega filma in od tod je šele mogoče pojasniti pravi pomen "vietnamskih" sekvenc. To je tudi odgovor na vprašanje, zakaj je Cimino izbral prav Ruse: zato, ker so "prave" rase in zato, ker izvirajo iz dežele, ki je prva izvedla socialistično revolucijo, v katero so se vključili tudi "nečisti" azijski narodi. Rusi so tako simbol dvakratne ogroženosti "civiliziranega sveta".

Spomnimo se zdaj še enkrat Ciminovega stavka: "Funkcija te ure je, da nam omogoči s protagonisti deliti njihovo življenje preden nam omogoči deliti njihovo moro." To moro je namreč mogoče ustrezno doumeti šele iz njihovega življenja; ta mora Michaela, Nicka in Stevena ni niti približno zgolj mora ameriških fantov, ki morajo iti v Vietnam — saj tudi omenjeni trije junaki niso le navadni ameriški fantje, marveč ameriški Rusi, torej vsaj posredno žrtve sovjetske revolucije. In bistvo njihove more je treba videti prav v bližnjem srečanju z obrazom revolucije, tiste revolucije, zaradi katere so že tako ali tako potisnjeni na raven nekakšne etnične skupnosti v tuji državi. Ta obraz pa je — tako kot ga prikazuje Cimino — več kot grozljiv, nečloveški, povampirjen, je prava podoba groznje vsemu "svobodnemu" svetu. V tem kontekstu igranje ruske rulete, ki se vleče skozi ves drugi del filma, nikakor ni brez simbolike, kot bi nemara rad kdo videl, pač pa dobi dodatni pomen z dejstvom, da vanj prisilijo naše vrle junake prav sovjetski "ekspONENTI" Vietkongovci. Ruska ruleta simbolizira destruktivno bistvo revolucije, Nickov tragični konec pa kaže usodo tistih, ki se ji dajo zapeljati in je obenem nekakšno svarilo tistim, za katere še ni prepozno. V filmu je to predvsem Michael, oseba, o kateri je vredno razmišljati, medtem ko Stevenov primer lepo kaže, kaj se bo zgodilo mlačežem, ki se niso pripravljali dovolj zavzeto boriti za "pravično stvar". To je torej ideološko in — če hočete — politično jedro našega "transideološkega" pa "apolitičnega" filma.

Prav nič težko ne bi bilo pokazati, da so na podoben način ideologizirane in spolitizirane tudi druge plasti tega dolgovznega kinematografskega izdelka, ki mu kaj malo koristijo, če se skriva za perfekcionistično vizualizacijo, za "umetniško izpovednostjo" itd., zakaj njegov pravi namen udarja na plan iz vsakega kadra. Toda tako početje bi bilo le nenehno ponavljanje istega, zato se za primer ustavimo samo ob vprašanju narave. Cimino pravi: "Zame je tudi pokrajina filmski igralec, deluje na občinstvo, ki se tega ne zaveda. Vedno sem bil občutljiv na 'genius loci'. Zame mora imeti neko duhovno kvaliteto, novo in različno vrednost." (prav tam) In res, če primerjamo čisto, zračno, nedotaknjeno naravo pennsylvanskih gozdov in gora, po katerih se podijo svobodni jeleni, in zlovesčjo, s sovraštvom nasičeno naravo

vietnamske džungle, po kateri se podijo rumene, poševnooke "pošasti", takoj občutimo drugačen "genius loci". In vemo: tukaj prostost, svoboda, človeka vredno življenje, tam suženjstvo, tesnoba in smrt. To nasprotje prav gotovo deluje — kot pravi režiser — na občinstvo, "ki se tega ne zaveda". Ravno zato se lahko narava na prikrit način vključi v temeljni ideološki koncept filma, ne da bi se to neposredno razodelo nekritičnemu očesu.

Res, ideologija tega filma je skrbno zakamuflirana in ni niti najmanj deklarativna, zato je tisti, ki je noče videti, tudi ne bo videl, čeprav to še zdaleč ne pomeni, da se ji bo na ta način izmuznil. Cimino in tovarišija so se pač potrudili, da ga bo "doletela" po ovinku — in ta metoda je seveda tudi najbolj učinkovita. Pomemben element v tej igri je dovolj zanimiva in po potrebi tudi napeta "zgodba", podobna nekaterim fabulam iz krščanske mitologije. Kakšno vlogo igra v tem kontekstu vsemogočni Michael, tega najbrž ni treba posebej razlagati. Samo on se namreč do določene mere "zaveda", za kaj gre, samo on ima vsaj približen pregled nad dejanskimi položajem in edino on je navsezadnje na dobičku. Stopnjevanje gre nekako takole: Nick je ob življenje, Steven izgubi zgolj noge, Michael pa pridobi deklo, namreč Nickovo deklo. Lahko bi rekli, da je nagrajen, vendar ne toliko za svojo bliskovito akcijo, ki jo izpelje v slogu najboljših tradicij westerna in v kateri reši sebe in svoja prijatelja iz krempljev sadističnih "rdečkarjev", marveč predvsem in zlasti zaradi svoje vsekoli pravilne ideološke naravnosti in pripravljenosti braniti idejo "svobodnega sveta" pred grozečo nevarnostjo (nikakor ni naključje, da je neslavni ameriški beg iz Vietnoma prikazan tako mimogrede in neopredeljivo, saj bi sicer Michaelova vloga izgubila svoj pomen.).

Toda gre še za nekaj več. Impotentni in k platonični homoerotiki nagnjeni Michael, ki se nadomestno zadovoljuje z lovom na jelene, je poplačan tudi s tem, da se mu vrne spolna moč, saj uspe po vrnitvi iz Vietnoma celo spati z Lindo. V tem kontekstu je treba razumeti tudi dejstvo, da se sedaj odpove streljanju jelenov, saj mu to ni več potrebno; zdaj je njegov libido usmerjen na "pravi" objekt. Četudi je ta njegov prvi poskus na ravni prave spolnosti videti nekoliko neroden in nemara površen, nas to ne sme zavesti, zakaj lahko upamo, da bo prihodnjč bolje.

Michael je torej kar dvakratno nagrajen, saj dobi deklo in spolno moč, "predmet" in zmožnost manipuliranja z njim. To "metaforo" pa lahko prazumemo tudi drugače, recimo takole: Samo v demokratični, svobodni občanski družbi lahko človek, ki se je voljan boriti za njene ideale (npr. v Vietnamu), računa na lastno identiteto, je lahko "cel" človek. In prav z dvojno nagrado, ki jo dobi Michael za "pravičen" odnos do idealov, mu družba takorekoč podeljuje manjkajoči "del", mu poklanja njegov celoviti jaz. Nasprotno pa Nick, ki zapade drugi, sovražni ideji (simbolizira jo ruska ruleta, ki jo pravzame od Vietkongovcev, in v filmu je dobesedno zasvojen z njo) lahko pričakuje zgolj zanikanje lastne identitete in v končni posledici tudi fizično uničenje. Nekatere na sredi poti je Steven, ki "pravo" idejo sicer sluti, vendar se zanjo ne more dovolj ogreti zaradi svojih preveč osebnih interesov. Zato ne more biti in ostati "cel", marveč ga doleti pravična kazen — izgubi "del" sebe (v fizičnem in duhovnem smislu). Tudi tako je navsezadnje mogoče razumeti tisto "nadresničnost" filma, o kateri govori Cimino.

Sicer pa je treba otožno petje (God Bless America...) na koncu filma najbrž vzeti čisto zares; med drugim tudi zato, ker to pojejo potomci ruskih emigrantov, torej legitimni nasledniki prave dobre stare Rusije, ki je — razen tu v Ameriki — ni več. Toliko bolj zares, ker sta med pojočimi dva, ki sta imela priložnost soočiti se s tisto "drugo možnostjo", s strahotno alternativo, proti kateri so bile ZDA kot branik pravičnosti in svobode prisiljene intervenirati. Res je Amerika doživela poraz, a zato bodi še toliko bolj blagoslovljena, zakaj prav ta poraz kaže, kako velika je nevarnost in kako čvrsto se ji bo treba v bodoče postaviti v bran. S tem se "Lovec na jelene" dokončno razkrije kot ideološko in politično dobro "prepariran" film, obenem pa nam da tudi jasno vedeti, v imenu katere ideologije govori in kakšni politiki služi. Zato je treba Cimino vendarle pohvaliti, saj nima vsak holivudski izdelek takih odlik.

Bojan Kavčič

Fedora

scenarij: Billy Wilder, I.A.L. Diamond

režija: Billy Wilder

fotografija: Gerry Fischer

glasba: Miklos Rozsa

igraj: William Holden, Marthe Keller, José Ferrer, Frances Sternhagen,

Mario Adolf, Henry Fonda, Michael York, Hildegard Knief

proizvodnja: Bavaria Atelier GmbH/SFP (Paris) za NF Gerla 11, 1978

distribucija: Bavaria Atelier GmbH



Umrla je velika filmska zvezda Fedora in zdaj leži v cerkvi, razstavljen v krsti, na ogled številnim oboževalcem. Med njimi je tudi nek filmski producent Barry, ki pozna del njene skrivnosti (kajti bila je "skrivnostna"), pa bo zato seveda oseba, s pomočjo katere bo film (preko spominskih slik) razvijal svojo zgodbo o usodi filmske zvezde. Fedora je bila v resnici nekdanja filmska zvezda, ki je že dolgo živela odmaknjena od filmskega sveta, in producent Barry jo je sklenil poiskati, da bi na račun njene stare slave posnel spet en "klasičen" hollywoodski film. Izkaže se, da bo to sila težko, ker je Fedora skrajno nedostopna in skrivnostna, skrbno varovana in zaprta v vili na Krfu. Obstal bo torej pred zaprtimi vrati skrivnosti, dokler ne bo zvedel za Fedorino smrt. In šele tu, ob krsti, bo tudi zvedel vso resnico: v krsti ni prava Fedora, marveč njena hči, s katero je skušala mati — potem ko ji je plastična operacija iznakazila obraz — ohranjati svojo legendo večne filmske lepote. Hči ji je sprva še rade volje posodila svojo identiteto, je namesto nje celo igrala v nekaterih filmih, a v trenutku, ko je zahtevala svojo identiteto nazaj, je bilo že prepozno: Fedora — mati ni hotela kar tako spustiti iz rok svoje legende, tudi če je morala zato svojo hčer pognati v blaznost in smrt, ki ji je prišla prav, da je lahko zrežirala še "svoj" pogreb.

Če ta navedba zgodbe Wilderjevega filma morda spominja na stereotip obnavljanja hollywoodske mitologije, pa je vendarle pomembnejša določena razlika, ki jo uvaja "Fedora": ta film namreč ni toliko posvečen bedni usodi neke filmske zvezde (ni nostalgichen, tožeč za nekdanjo hollywoodsko slavo in estetiko, ki ji Wilder sicer pripada, niti ni maščevalen do sodobnega filma), kot tisti skriti strani ali skritim operacijam, s katerimi se je hollywoodski film sploh vzdrževal in hkrati ohranjal obraz svojih zvezd. V tem pogledu je bistvena ravno tista plastična operacija, ki je Fedori uničila filmsko kariero. Obraze filmskih zvezd je namreč vzdrževala ohranjena posebna tehnika plastične kirurgije, imenovana "lifting", ki je ovenelo kožo obraza napenjala proti najmanj vidnemu robu pod ušesi, da bi obrazu vrnila napetost in gladkost mladostne kože. Gre za posebno estetiko površine, ki ima — ne le metaforično — veliko skupnega s filmsko estetiko. Filmski kader ravno tako skriva, da bi pokazal gladko in napeto površino: in skriva vse tisto, kar ga šele vzpostavlja, namreč vso mašinerijo, ki omogoča njegovo sceno. Film se torej ravno tako kot plastična kirurgija liftinga opira na neko tehniko, da bi proizvedel umetniško "presežno vrednost": je umetnost skrivanja tega, kar vzdržuje napetost površine, ki bo po kemo—"terapevtski" transformaciji proizvedla sliko — artificialno kot zvezdniški obraz.

Seveda pa ne zadostuje le pokazati to skrito, sam kinematografski mehanizem, da bi filmska iluzija razpadla: hollywoodski filmi, ki kažejo ta mehanizem, niso nič manj fascinantni kot tisti, ki jim je ta fascinacija edini cilj — še več, s tem kazanjem stroja dobijo celo neko presežno vrednost, kjer je produkcijski proces vskalkuliran v končni proizvod kot spektakel tehnične spretnosti. Wilder s posameznimi prizori snemanja v hollywoodskih studijih pokaže to kinematografsko mašinerijo, ne da bi želel s tem vnesti motnjo v tkanje iluzije, a tudi ne da bi fetišiziral tehnologijo njene produkcije: te scene prej spominjajo na gradbišče z delavci, ki bolj ali manj mahinalno opravljajo svoja dela, po določenem urniku, kot uradniki in delavci v drugih procesih. Tista izza filmske površine skrita stran torej ni več nič mističnega, marveč je takorekoč le še "sindikalna" plat produkcije imaginarnega.

Ni več mistična mašinerija, pač pa je stopen njen proizvod, kot se to imenitno pokaže v prizoru, kjer Henry Fonda kot predsednik ameriške filmske akademije podeli Fedori-hčerki oskarja: podeli ga torej lažni Fedori, ki pa jo lahko ima za pravo, ker se je hčerka maskirala v podobo, kakršno je o njeni materi ustvaril prav film. Seveda je Wilder dovolj domiseln, da tu ne obsoja prevare, marveč pokaže resnico filmskega slepila, ki je "zlata vredno", kolikor bolj se posreči.

Zdenko Vrdlovec

Slepi konji

(Equus)

scenarij: **Peter Schaffer**
 režija: **Sidney Lumet**
 kamera: **Oswald Morris**
 glasba: **Rodney Bennett**
 igrajo: **Richard Burton, Peter Firth, Jenny Agutter**
 proizvodnja: **Winkast, 1977**



Osrednja dilema v filmu je psihiatru: deček si je ustvaril svoj privatni (imaginarni) svet užitka, ki je zaradi svojih drastičnih konsekvenc "patološki" — "ozdravitev" paranoide komponente užitka je možna le skozi kastracijo, redukcijo fantovega užitka. To navdse realno dimenzijo možne "ozdravitve" spremlja vzporedno psihiatrovo "spoznavanje" svoje lastne kastriranosti, svojega konja, ki je "nekje v njem", a ga ni mogoče zajahati. V psihiatrovem primeru gre pravzaprav za dve simbolni ravni, ki ju reprezentira konj. Po eni strani ga je sprejel iz fantovega simbolnega sveta (fantovega govora), da mu reprezentira njegov lastni nerealizirani in nemožni užitek, po drugi strani pa je ravno konj tisto, kar bi psihiater v referenci na fantov govor rad postal: fantov objekt užitka. To dokaj subverzivno misel podkrepljuje scene iz psihiatrovega privatnega življenja, kjer se pojavlja kot napol (če ne čisto) impotent in zunaj svoje ordinacije kot ne posebno odločen raziskovalec; v celoti vzeto brez razvidnega polja, v katerega bi mogel investirati svojo željo po užitku. Od tod toliko bolj fanatična obsesija s fantom in željo, da bi "prodrl v njegov svet". Po eni strani torej psihiater zavida fantu (konja), po drugi pa konju (fanta). Oboje pa se združi v najočitnejši identifikaciji konja kot falosa.

Druga identifikacija konja je prav tako povezana z omenjeno psihiatrovo željo: fant sam je konj. Ta imaginarna spojitev je seveda učinek apriorne kastriranosti, manka falosa. Edina možnost, da se falos spostavi, je v imaginarnem poistovetenju: jaz sem to. Konj tako vstopi v fantovo

podobo sebe, v njegov jaz. Psihiater pa ni konj (on je duševno zdrav), pač pa ga prepozna kot svojo željo in na ta način postaja fantu nekako komplementaren. Depresivno spoznanje o nujnosti kastracije torej ni zgolj "obče človeško, humanistično" spoznanje o nujnosti nekega procesa, temveč posledica psihiatrovega dvojnega razmerja z dečkom: njegova "poklicna dolžnost" — ali bolje pričakovanje, vezano na njegovo stroko — mu veleva vztrajati v procesu, ki ga bo nujno oropal vsake možnosti realizacije njegovega intimnega razmerja s fantom.

Fantov oče je neugledna, šibka in do cinizma razdvojena osebnost; slednje je očitno v različnih perspektivah, ki jih je "problem" zmožen postavljati, vendar vztraja v svojem majhnem, jasno ponarejenem svetu, kakor pač "vsi drugi". Fant si mora svojega simbolnega očeta seveda drugače zastaviti. Pri tem je ključen najboljši prizor tega filma, v nastopu mitičnega črnega jezdeca, ki fanta popelje na prvo ježo. Temu takoj sledi konflikt med realnim in (zdaj še) simbolnim očetom, v katerem se fant opredeli za simbolnega. Simbolni oče je seveda oče s falosom, on prepoveduje in daje; njegova moč pa je v tem, da odpušča in da je njegovo odpuščanje totalno. In kaj je ob verni materi in šibkem očetu (ki mora prav zato poudarjati svojo avtoriteto) tisti Greh, v katerem se kondenzirajo vse ostale neposlušnosti? Seveda masturbacija. Vse sledi, najbolj pa fantovo poistovetenje s konjem, ki ga jahajo, tepejo in zbadajo, neizogibno pripeljejo k temu; in končno je fantovo razmerje s konjem, kot pravi, "seksi".

Zaradi tega pa film v eni točki nikakor ni konsekventen in ne more biti, ker bi se s tem razblinila fabula. Fantov odnos do konja v dramatičnih nočnih scenah prikazuje kot užitek, ki je sicer cenzuriran z vseh strani, vendar je možen, ker neko čisto določeno dimenzijo konja uvede — po njenem učinku — šele naknadno, kakor da ne bi bila ves čas prisotna. Simbolni oče namreč vse vidi in pravočasno — že vnaprej! — kaznuje. Realni užitek zato v resnici ni možen in se mora izgubiti v nasprotujočih si, protislovnih razmerjih. Prav zato so norci, ki da odkrivajo svoj svet in realizacijo v njem, svoj užitek, mit — njihov simbolni svet namreč ni nič manj determiniran z večno prisotnim Cenzorjem kot kateri koli drugi. V filmu se ta mit delno kompenzira s fantovo nemočjo pri občevarju z dekletom in popolnoma razrahlja le, če smatramo vse scene spolnega užitka — ki jih, mimogrede, sploh ni veliko — za podobe brez referenc na stvarno dogajanje. Osrednja scena v filmu pa je vendarle užitek: fantov simbolični upor Cenzorju; zato je oslepil konje in zato je sploh prispel k psihiatru, ki ga mora vrniti pod varno okrilje Cenzorja, tako da slednjega izbriše, vrne v sfero ne-bivanja, od koder bo potem spet "normalno" dejstvoval.

Film je torej pravzaprav film o psihiatru, čigar naracija predstavlja fabulativni okvir — o psihiatru, čigar zapleteni imaginativni sistem nima nobene perspektive, ker tudi nima nobenega izhodišča. Je samostojen (in samotni) reproduktivni dejavnik, ki ne le nima svojega užitka, temveč mora celo delati proti njemu. Richard Burton je žal preveč patetičen, pravi "homme fatal", vse preveč usoden, da bi bil sojen. Z njim je film pravzaprav največ izgubil, četudi je morda pridobil nekaj gledalcev.

Bogdan Lešnik

Francoska in sovjetska fotografija 1900—1930

Brane Kovič



V začetku decembra so v Parizu zaprli obsežno razstavo "Pariz-Moskva 1900—1930", s katero je kulturni center Georges Pompidou zaključil predstavitev umetnostnih interakcij med žarišči modernizma (v prejšnjih letih so se obiskovalci centra lahko spoznali z vzporednimi dogajanjem v Parizu in New Yorku ter v Parizu in Berlinu). Zadnja razstava je že kmalu po otvoritvi sprožila val polemik, saj se je njen sicer široko zastavljen koncept moral na koncu zadovoljiti z nekaterimi kompromisnimi rešitvami, ki jih je po mnenju nekaterih izvedencev vsilila sovjetska stran. Dejstvo, da je med približno 2500, razstavljenimi umetniškimi stvaritvami in dokumenti precej takih, ki so sovjetski javnosti nedostopni, saj so varno skriti po muzejskih in galerijskih depojih, ter da je v spremnih besedilih v zajetnem katalogu skrbno

zamolčana usoda njihovih avtorjev v stalinističnem obdobju in današnje stališče sovjetskih kulturnih ideologov do (zgodovinske in trenutno aktivne) avantgarde, je pravzaprav polovična zmaga — resda tehten prispevek k seznanjenosti umetnostnega občinstva in strokovnjakov z neprecenljivim bogastvom revolucijske (in revolucionarne) ustvarjalnosti, toda obenem tudi impliciten dokaz o večnem spopadu med kritično, kreativno miselnostjo in oblastniškim dogmatizmom.

Čeprav je najprivlačnejši in po obsegu najširši del te enkratne predstavitve temeljil na dosežkih likovne umetnosti, oziroma z njo povezanih strok (grafičnega, industrijskega in prostorskega oblikovanja, arhitekture in urbanizma), nikakor ni zanemarljiv tudi delež ostalih umetnostnih področij (literature, gledališča, glasbe in baleta), posebna pozornost pa je bila posvečena filmu in fotografiji. Na monitorjih, ki so stali na za ta namen prirejenih separejih palače Beaubourg, so se z video kaset neprekinjeno vrteli filmi S. M. Eisensteina, V. Pudovkina, A. Dovženka, D. Vertova in drugih, kot tudi filmske novice in materiali, posneti za potrebe "agitpropa". Ker je bilo o sovjetskem revolucionarnem in postrevolucionarnem filmu ter še posebej o Eisensteinu v zadnjih številkah EKRANA precej govora, se tokrat ne bi spuščali na to področje, temveč se bomo raje nekoliko bolj posvetili dogajanjem v fotografiji v časovnem intervalu in kulturno-geografskem teritoriju, ki ju zaznamuje minula razstava.

V Franciji je prišlo do pravega preobrata v uporabi in funkciji fotografskega medija šele v 20-tih

in 30-tih letih, torej v obdobju, ki ga v likovni umetnosti določa ekspanzija estetike takoimenovane "pariške šole" (Ecole de Paris). Relativno zatišje v letih prve svetovne vojne in neposredno po njej namreč z dokajšnjo diskretnostjo spremlja tradicija fotografskega piktorializma, ki izzveni na začetku razvpih "années folles". Razgibano, z novimi idejami nabito desetletje drznih iskanj, pa je tudi v fotografiji vplivalo na nastanek nekaterih del, ki jih bodo morali prej ali slej upoštevati vsi, ki se bodo lotili pisanja zgodovine likovne umetnosti XX. stoletja.

Vrnitev k preprosti podobi, izostren posluš za nadrobnosti in predmete vsakdanje uporabe, dosledno upoštevanje kompozicijskih pravil, raziskava svetlobnih učinkov in spoštljiv odnos do predmeta upodobitve so tiste prvine nove estetske usmeritve, iz katerih so zgrajene zrcalne podobe — analogoni realnosti; toda ta realnost je "pomenjujoča". Njena denotativna danost je naravnana k branju po konotacijskih kodih. K preseganju konvencij reprezentacije stvari, takšnih, kakršne so, je na svojski način pripomogla tudi vrsta tehničnih izboljšav — od izumov novih tipov kamer, prek izpopolnjevanja obstoječih optičnih sistemov, do kemijskih postopkov, s katerimi je bilo moč povečati občutljivost substanc, ki se odzivajo na svetlobo.

Solarizacije, dvojne ekspozicije, pretiski, rayografije, fotomontaže so le nekatere izmed možnosti, ki jih je uporabljala nova vizualna poetika, za katero praktično ni bilo več teme, ki se je ne bi dalo fotografirati, oziroma fotografirati na način, ki je drugačen od ustaljenega načina gledanja oz. videnja.



Man Ray, 1924



Boris Ignatovič: Prvi maj 1927

Ecole de Paris nikakor ni homogena skupina, ki bi imela svojega ustanovitelja, vodilno osebnost ali avtoritativnega teoretika. Sestavljena je iz ustvarjalcev, ki so izšli iz različnih nacionalnih, družbenih in kulturnih okolij, skupna jim je le odprtost do novih umetnostnih idej in občutenja duha modernizma. V tem smislu je tudi nemogoče postaviti vrednostno lestvico, po pomembnosti razvrstiti prispevke posameznikov, ki so fotografijo izpeljali iz tradicionalnih okvirov, jo usmerili k novim izraznim oblikam in na novo opredelili njen status. Zato je vsak avtor, prisoten na razstavi ali omenjen v zapisu, izbran bolj glede na dosegljivost njegovega opusa in morebitne individualne preference; morda so tisti, ki niso bili predstavljeni celo bolj relevantni za objektivno prezentacijo fotografske produkcije dveh desetletij.

Most k novim teritorijem francoske fotografije je nesporno opus Eugèna Atgeta, avtorja, ki je med drugim tako fasciniral Walterja Benjamina. V Atgetovi fotografiji se dosledni materializem prepleta z mistiko, deskriptivnost z baudelairovskimi sanjarjenji in proustovsko eleganco. Ne zanima ga toliko kompozicijska popolnost kot odkrivanje začudujočega med navidezno banalnim, transformacija objekta opazovanja v objekt ekspresije. Zato je povsem umevno, da so pravo vrednost tega "nedeljskega fotografa", neutrudnega sprehajalca in kolekcionarja, odkrili nadrealisti, saj so bile njihove pesniške, slikarske in ideološke preokupacije še kako blizu Atgetovim. Med avtorji, ki so iz kroga dadaistov prešli v nadrealizem, se je s fotografijo še

posebej ukvarjal Man Ray, ki je eksperimentalni tudi s tehničnimi postopki, katerih cilj je bil pretvoriti fotografski objekt v svetlobni zapis atipične oblike, iz danih oblik prek novega medija ustvariti novo, "višjo" resničnost kot edino ustrezno utelešenje modernih imaginacijskih zahtev. Še bolj kot estetične težnje v ožjem smislu, kakršne zastopa v sklopu pariške šole npr. Emmanuel Sougez, pa opredeljuje fotografijo v 20-tih letih njena naravnost k socialno-kritičnim vsebinam, katerih stilna formulacija je lahko zelo široka, spet seveda glede na specifične interese posameznih ustvarjalcev (voyeurizem Brassaija, zanimanje za marginalno in bizarno v delu Florence Henri in Elija Lotarja, pozornost za detajl, ki jo kažejo fotografije Rogera Parryja, analitičnost Germaine Krull in Andréja Kertesa, če se omejimo le na nekaj imen). Francoski del predstavitve se zaključuje z izborom del Henri Cartier-Bressona, ki je kot najmlajši član skupine postal časopisni fotograf po šolanju pri kubističnem slikarju Andréju Lhotu in zaslovel po svoji konceptiji "fotografije odločilnega trenutka". Bresson je, po mnenju E. H. Gombricha, eden velikih humanistov moderne fotografije, ki zna s prisotnostjo človeške figure zanimirati geometrijska razmerja svojih motivov. Njegov cilj je iz "pričevanja o dejstvih izveleči bistveno", kot je sam nekoč izjavil. Bolj kot predmetnost ga zanimajo dogodki, ki se kondenzirajo v svoji trenutni pojavnosti, dogodki sami po sebi pa so kondenzacija življenja oziroma dobe.

Tudi sovjetska fotografija postane zanimiva šele ob koncu drugega desetletja, se pravi z rojstvom

prve socialistične države. Zanimivo je ugotoviti, da se njena poetika vzpostavi iz reportažno-dokumentarističnih preokupacij — danes so fotografska pričevanja o poteku revolucije 1917, o pouličnih bojih, političnih zborovanjih, manifestacijah in njihovih glavnih akterjih izredno dragocen dokument in obenem estetska interpretacija družbenega in političnega življenja prvih porevolucijskih let. Svet je prvič lahko videl Lenina na čelu države svetovetov, zahvaljujoč fotografijam P. A. Otsupa in M. S. Nappelbauma, utemeljiteljev sovjetske portretne fotografije. Sam Lenin je januarja 1922 zapisal, da je poleg filma tudi fotografija, opremljena z ustreznimi eksplikativnimi noticami, pomembno propagandno sredstvo. Vodilni reporterji zgodnjih 20-tih let, A. Šajket, N. Petrov, A. Alpert in B. Ignatovič, imajo prav gotovo velike zasluge za razvoj avtonomnega statusa fotografske govornice, na kar je opozorila že razstava "10 let sovjetske fotografije", prirejena v Moskvi 1927. leta. Na njej sta se odločno konfrontirali dve tendenci; ena, ki je fotografijo s pomočjo kompozicijskega perfekcionizma skušala vzporediti s slikarstvom, in druga, fotoreportažna, ki se je utemeljevala na neposrednosti in enkratnosti trenutka.

Posebno mesto v sovjetski fotografiji 20-tih let zavzemajo dela avantgardistov, ki se so predhodno uveljavili kot inovatorji na likovnem področju. Med njimi je treba omeniti vsaj Aleksandra Rodčenka, ki je s svojimi fotomontažami dosegel mnogo kompleksnejšo raven kot so znani dosežki Johna Heartfielda, čigar montažne formulacije vse prevečkrat zaidejo v stilizirano



Filmski zasuk

Branko Šömen

retorično šablono. Na Rodčenka so vplivale tudi ideje Gropiusovega Bauhauusa in nemške "Nove stvarnosti", vendar zgolj kot pobuda za originalne rešitve, kakršna je na primer likovna oprema pesnitve Majakovskega Pro Eto. Še dalj je šel El Lisitsky pri pripravi svoje razstave Pressa, ko je fotografije uporabil kot material znotraj zapletenih konstrukcij v odnosu do heterogenih tekstov. S prestavljanjem in obrezovanjem fotografije je tako uničil njihovo auro kot izenačil njihovo funkcijo s funkcijo besed in s tem zanikal ilustrativnost fotografskih podob, ali, če gledamo v drugi smeri, eksplikativno vlogo spremnega besedila.

Žal avantgardističnim fotografskim eksperimentom v Sovjetski zvezi ni bilo usojeno, da bi se še bolj razcveteli. Tako kot Eisenstein in Vertov sta se morala tudi Rodčenko in Lissitsky prilagoditi novim pogojem, ki jih je prinesla doktrina socialističnega realizma. Četrto desetletje je ne samo v Sovjetski zvezi, temveč v vsej Evropi, pomenilo konec avantgardne umetnosti. Tisti, ki se niso obrnili k uradnim, v bistvu konzervativnim, umetnostnim oblikam, so bili bodisi mrtvi, bodisi obsojeni na pregnanstvo ali prisiljeni k molku — revolucija je tudi tokrat požrla svoje najambicioznejše in najperspektivnejše otroke.

Ko sem v deveti, najnovejši številki poljskega mesečnika KINO prebral sestavek Aleksandra Jackiewicza z naslovom Umetnost realizacije, sem se znova prepričal, kako daleč je slovenski film od vsega, kar je povezano z resnično filmskim izpovedovanjem. Andrzej Wajda je ob neki priložnosti izjavil: "Mislim, da je lahko režirati. Samo dve stvari morate vedeti: ali boste snemali od blizu ali od daleč. Ali boste snemali dolgo ali kratko. Če boste odgovorili na ti vprašanji, boste lahko vse zrežirali. Vse." Ko sem prebral to režiserjevo misel, sem se spomnil slovenske filmske proizvodnje in postalo mi je neprijetno. Božo Šprajc je film KRČ snemal tako, kot da nikoli ne bi prebral Wajdovega nasveta — saj ga tudi ni mogel, kajti Wajda je to govoril absolventom filmske šole v Lodžu; to pomeni, da v njegovem filmu nikoli ne veš, ali je tisto, kar je posnel od blizu, pomembnejše od tistega, kar je posnel od daleč, in narobe. Prav ta neizenačenost pomembnosti spreminja film v dilematsko uprizoritev kolektivnega hotenja: za vsako ceno v eni sapi povedati vse, kar lahko prenese človeški organizem in kratkem podeželskem življenju. Torej nedozorela realizacija grobega, živega filmskega gradiva ali z drugimi besedami: slabo posnet film z dobrim izpovednim gradivom. Tu je življenje navzoče v vsakem filmskem kadru, vendar je posneto v nasprotju z izkušnjo Andrzeja Wajde: to, kar bi moralo biti posneto v naglem, učinkovitem rakurzu, je posneto v dolgočasni, statični sliki in narobe.

Tako je KRČ najbolj simpatičen nesporazum znotraj povojnega slovenskega filma, kajti ponujal je jedrnato snov, ki so jo avtorji razblinili v sedem, osem začetnih pripovedi ter jih pustili nedokončane kot odprte metafore.

In potem je tu še popolno nasprotje Šprajčevega filma: ISKANJA Matjaža Klopčiča. Tu je vse posneto iz pravih zornih kotov, s pravo oddaljenostjo (čeprav navidezno); matematično-arhitektonska zgradba scenarija ima okostje, nima pa nadstavbe, kajti že

na najbolj banalno vprašanje: zakaj sploh ta film, bi režiser najbrž v zadregi odgovoril jasno in natančno. Da, zakaj ta enosmerni, enoplastni film o duhovniku Cirilu, ki sleče črno kuto in *ne* postane drugačen, boljši človek?! Vem: režiserju je prirasla k srcu predzadnja "fotografija" filma: Ciril se postavi kot eden izmed pobijalcev podgan v okvir skupinske slike resničnih likvidatorjev človeške nadloge v Benetkah: podgan. Kakšno podgano je pobil Ciril, v kakšnega civila se je spremenil, kakšen je njegov novi življenjski kredó, antipodno razpoloženje Fritzu, s katerim se na koncu razide, kot se pač nazadnje razidejo vsi prijatelji in znanci tega sveta?! Kje je tu dilema? Tako larpurlartistično registrirana SMRT V BENETKAH vendarle prinaša bolj dognano, filozofsko jasno opredeljeno misel in staranju stoletja in človeka — tu, v slovenskem filmu, pa je vse le sprehod skozi določeno obdobje in občutje, da bi oboje, obdobje in občutje, vplivalo na glavna junaka, da bi iz Cirila naredilo Fritza in iz Fritza Cirila.

Prav o tem, o vplivologiji, sta nas na fakulteti za primerjalno književnost poučevala Anton Ocvirk in Dušan Pirjevec in študentje okrog 1960. leta smo se takrat naučili, da vplivologija ni škodljiva, vendar jo je treba funkcionalno vključiti, prenesti v živ organizem. Klopčiču vplivologija ni tuja, njegova večna neznanka je ta živi organizem: življenje, tukaj, levo. Od tod dalje vrejo na dan kot živ izvir novi in novi nesporazumi sodobne slovenske kinematografije. Kajti režirati je zelo lahko — trdi Wajda — vendar morajo to delati ustvarjalci, ki imajo kaj povedati, ki so v konfliktu, ne z družbo, marveč s samim seboj.

prireditve

Teden novega sovjetskega filma

Bojan Kavčič

Tokratni "Dnevi sovjetskega novega filma", ki so potekali v znamenju šestdesetletnice sovjetske kinematografije, so nam predstavili zanimiv izbor novejših dosežkov te velike produkcije, čeprav je treba dodati, da raven prikazanih del tudi tokrat — kot že v preteklih letih — ni bila posebno uravnotežena. Vsekakor pa drži, da je bila bistveno višja kot leto nazaj, ko smo videli eno samo pozornosti vredno stvaritev.

Zanimiva je zlasti tematska naravnost predstavljenih filmov, saj se od šestih kar štirje ukvarjajo s tako imenovanimi intimnimi temami oziroma z "ljubezensko" problematiko, od preostalih dveh pa je eden posvečen političnim dogodkom v drugi državi ("Kentavri"), drugi pa obravnava preteklost ("Sibirijada"), vendar tudi slednja vključujeta intimnejša vprašanja. Neposredno obravnavanje aktualne družbene problematike je torej iz teh del izključeno — tu gre nemara tudi za vprašanje izbora prikazanih filmov — vendar pa prav ta izključitev posredno odkriva nekatere značilnosti današnjega sovjetskega "trenutka", saj vsako kinematografsko delo navsezadnje reflektira pogoje, v katerih je nastalo, pa čeprav je to še tako prikrivano. Po drugi strani se zdi, da pomeni izjemna pozornost, ki jo sodobni sovjetski film posveča formulaciji razmerja med žensko in moškim, tudi nekakšno (nekoliko zapoznelo) reakcijo na "kolektivistično" problematiko, s katero se je ta kinematografija spopadala v preteklosti. Lahko bi rekli, da gre v zadnji instanci vendarle za določen ideološki obračun, ki se na eni strani kaže v izključitvi aktualne družbene tematike (kar reflektira "nedostopnost" bistvenih vprašanj s tega področja in na ta način implicira specifično "kritiko"), na drugi pa v naravnosti v svet individualnih problemov, kar je mogoče razumeti kot svojevrsten obračun s splošnimi temami socialističnega realizma.

Po čisto kinematografski plati je mogoče vsaj dva izmed prikazanih filmov označiti kot ne posebno uspeli stvaritvi — to velja za "Kentavre" Vilautasa Zalakjevičusa in za film Leonida Marjagina "Čaka vas državljanka Nikanorova". Zalakjevičusov film natančno in verno obnavlja znane dogodke v Čilu, ki so pripeljali do padca predsednika Allendeja, pri čemer — ob vsej natančnosti rekonstrukcije — ostaja bolj na površini obravnavanega dogajanja in vse premalo reflektira vzroke za zlom socializma v tej južnoameriški državi. Videz dokumentarnosti v tem primeru lepo zakriva odsotnost socialnozgodovinskega konteksta v filmski pripovedi. "Čaka vas državljanka Nikanorova"

pa predstavlja spretno balansiranje med komedijsko in melodramatsko zvrstjo, pri čemer pa se vendarle zdi, da je režiser preveč popustil melodramatskim sestavinam, saj komične učinke proizvaja zgolj igra osrednjih protagonistov, ne pa uprizoritev, pripoved ali dogajanje samo.

Med preostalimi štirimi filmi je treba najprej omeniti "Pet večerov", izvrstno delo Nikite Mihalkova, ki predstavlja izvorno in duhovito analizo razmerja med moškim in žensko. Zapletenost njunega odnosa je podana brez nepotrebnih psiholoških primesi, marveč se razvija na ravni igre "videza" in "resnice", pri čemer se polagoma oblikujejo prave razsežnosti razmerja med junakoma. "Jesenski maraton" Georgija Danelije bi bilo mogoče označiti kot elegično filmsko komedijo, posneto v duhu najboljših tradicij tovrstnega gruzinskega filma. Čeprav obravnava Danelija podobno tematiko kot na primer Marjagin, se učinkovito izogne vsakršni sentimentalnosti in melodramatičnosti. Z intimnimi vprašanji se ukvarja tudi film "Ljubezenska izjava" Ilje Averbacha, ki se odlikuje z izrazitim lirizmom. V okviru pripovedi, ki ga predstavlja razmerje med ostarelim pisateljem in njegovo ženo, je Averbach vpel bogato filmsko dogajanje, potekajoče v dvojni retrospektivi. Podčrtati je treba zlasti sijajno montažo, ki učinkovito prepleta različne ravni pripovedi in osvetljuje vozliščne momente obravnavanega razmerja.

Naposled je tu še velikanski filmski projekt Andreja Mihalkova—Končalovskega "Sibirijada" (gledali smo skrajšano kopijo, ki pa vendarle traja skoraj štiri ure), ki obravnava življenje prebivalcev majhne sibirske vasi v obdobju od začetka stoletja do šestdesetih let. Film je potemtakem zastavljen podobno kot Bertoluccijevo "XX. stoletje", vendar nosi vse značilnosti sovjetske filmske epike. Čeprav so posamezne sekvence skrajnje impresivne (na primer hladno brutalni prizori iz druge svetovne vojne, posneti v črnobeli tehniki) pa se vendarle zdi, da je bil material preobsežen, zakaj v filmu je tudi marsikaj nedorečenega, na hitro odpravljenega ali slabo utemeljenega. Kljub temu je treba reči, da gre nedvomno za izjemen kinematografski podvig.



Dolge sanje ...

Dolgočas sicer ni noben pravi argument in kriterij, je pa včasih dober impresivni izraz: tukaj, spodbujen z novim filmom *Matjaža Klopčiča* "Iskanja", pa bi se lahko takole glasilo — dolgočasne sanje. Sanje o nekem minulem svetu, restavriranem v njegovem dekorju in kostumih, naslikanem v hladni svetlobi in mehkih barvah, vendar neizprosno dolgočasne sanje, kot da filmske evokacije tega sveta ni skoraj nič prav vznemirilo, razen samega dejstva oziroma možnosti, da je lahko njegovo imaginarno obujanje. Vir dolgočasnja bi bil tedaj v tej minimalni zahtevi filma, da noče biti dosti več kot zanesljiva reprodukcija slike preteklosti. Torej niti ne nostalgična reprodukcija, tožeča za nekdanjimi užitki, niti "aktualistična", aludirajoča na sodobnost ali problematizirajoča preteklost, marveč ravno zanesljiva, kar pomeni: preteklost v njej trdno stoji, kot končno nazaj pridobljena, onstran svoje izgube. Zato tudi njena drama ni iz distance uzrta kot stvar njenega zgodovinskega prizorišča in vpisana kot znak neke zgodovinske smrti, marveč ima prej značaj zgodovinske ravnodušnosti in neprizadetosti, ne ravno večnosti, pa vsaj transcendence. In tako tudi sanje dobijo svoj pomen, tukaj izpeljan s krajšim silogizmom: če so sanje res uresničenje neke želje, ki je tu želja preteklosti, potem je tudi film popolnoma izpolnil svoj načrt fikcionalne, imaginarne evokacije slike, ki je v (zgodovinski) realnosti tako hudo manjkala — meščanske slike. In njegova zanesljivost ima morda prav to funkcijo, da zakrpa luknjo te izgube in pomanjkanja.

Film je posnet po romanu Izidorja Cankarja "S poti", ki ga je scenaristično predelal *Marko Slodnjak*. Scenarij se dokaj zvesto kar dobesedno drži romana in tudi film ga ne skuša "izdati" s sliko preveč ali premalo. Vendar film je dolgočasen, roman pa še zdaleč ni. Prične se, kot roman, s skupnim odhodom ljubljanskega duhovnika in umetnostnega zgodovinarja Cirila in njegovega nemškega prijatelja Fritza v Italijo; in nadaljuje se z opisovanjem Fritzevega lika — nemirnega, razdvojenega, včasih ciničnega, včasih nekoliko dekadentnega intelektualca, ki stoji kot čisto nasprotje utelešenju zbrane duhovnosti, ki jo predstavlja Ciril. Vendar nasprotje ni diametralno, marveč je križano s protislovjem, ki njegovi obe strani spne kot dva dela istega: istega "duhovnega problema", ki cepi meščansko zavest na iskanje opore v evropski duhovni (umetnostni, religiozni) dediščini ter na spodnašanje te opore z "muhami" čutnosti in predajanja trenutku (Fritz je pesnik, torej po kierkegaardovski definiciji že od nekdanjega izročena čutnosti). To kolebanje meščanskega subjekta ga torej napravi muhastega in včasih smešnega, kot na to opozori Adina opazka: "Votre ami Fritz, c'est un drôle de type" (Vaš prijatelj Fritz je smešen tip"). Seveda pa ni to istost oziroma protislovnost "duhovnega problema" opozarjata že obe imeni glavnih likov, vsaj če v njih izoliramo črkovni skupini: (Ciril) — (Fritz).

Ob Tizianovi sliki "Assunta" se to protislovje manifestira ob umetniškem primeru, vendar bo le Cirilova poveličevalna razlaga tista, ki bo metaforično določila smisel potovanja.

odmevi

Iskanja, Moja draga Iza

Ta razlaga je, skopo povzeta, videla v spodnjem delu Tizianove slike težo zgnetenih človeških teles in njihovo teženje navzgor proti svetlobi in "breztežnosti". In Cirilovo-Fritzovo potovanje je bilo prav to: tavanje pod težo umetnostnih spomenikov, nemočno otresanje njihovega pritiska, razpetost med predanostjo čutnosti (ki jo figurira Carla) in slabotno privlačnostjo njene "poduhovalne oblike" (Ester); potovanje skozi hotelske sobe meščanstva in iskanje izhoda iz njega, tiste "svetlobe", odrešiteljice meščanskih duševnih muk. Duševnih in dušečih, na kar morda aludira tista duhovniška ovratnica, ki jo Ciril nazadnje pusti v hotelski sobi, potem ko bo "ples čutnosti" doživel svoj poraz. Brez te ovratnice steče Ciril na cesto, da bi figuriral v drugi sliki, ki se seveda metaforično veže na Tizianovo: le da je to zdaj "poulična slika", torej slika meščanstvu vnanje scene, kjer v njenem spodnjem delu ležijo mrtve podgane, v zgornjem pa stojijo "poulični ljudje s Cirilom.

To bi bil torej povzetek te filmske pripovedi, povzetek, ki seveda zelo slabo pojasnjuje dolgočasnost filma. Le-ta bi potrebovala še kakšen argument, ki bi bil lahko dvojen: prvi je morda bolj načelen in zadeva sam problem filmske reprezentacije neke celo strogo intelektualne vsebine, ki jo tu predstavlja Cankarjev roman. Ta "vsebina" je tukaj uprizorjena tako, da je prepisana v sliki in besedi, ne pa filmsko izumljena; da bi dosegel "intelektualno težo", za film morda ni najbolj primeren način, da navaja njeno vsebino ter jo vizualno "lokalizira". Za ta namen se zdi učinkovitejše (opirajoč se pri tem na Antonionijevo delo, čeprav seveda v tem primeru pride bolj v poštev Viscontijevo ali De Sicovo), če iznajde film svojo metodo, ki bo govorila bolj s tišino slike, odsotnih prostorov, nemih premikov, kot pa z zgovornostjo teksta; če bi torej "intelektualno težo" artikularila v odsotnosti njene vsebinske navedbe. Tako pa si je uprizoritev prizadevala, da bi čim bolj in zanesljiveje podala vsebino drame, pri čemer ima zanesljive igralske zasluge (če se omejimo le nanje) *Boris Juh* v vlogi Fritza.

Drugi del argumenta se nanaša na neproblematičen odnos do same vsebine drame: ves filmski napor je bil usmerjen k njeni verni figuraciji in ni niti za trenutek zastal ob vprašanju njene "hrbtne strani", tiste, ki bi razčlenila izhod iz meščanske slike v poulično, ki bi torej meščansko ceno brala v funkciji njenih vrzeli in praznin: tako pa jih je skušala le tem bolj zapolniti.

Zdenko Vrdlovec

Opomba: Besedilo je bilo objavljeno že 9. novembra 1979 v Ljubljanskem dnevniku, vendar ga zaradi tehnosti ponatiskujemo. uredništvo

Filmska iskanja

Od treh novih slovenskih filmov so v Ljubljani kot zadnja predstavili "Iskanja" režiserja Matjaža Klopčiča. Glede na vsebinsko kronologijo bi si deli "triptiha" filmskih iskanj sledili drugače: Iskanja, Draga moja Iza, Krč. Tako je skozi oko kamere zajeta slovenska zgodovina v tem stoletju.



Temeljna problemska črta je namreč v vseh treh filmih ista: dialektični kontrapunkt med "svobodnim" in "nesvobodnim" bivanjskim konceptom. V "Iskanjih" gre za začetno fazo, za dialog med laikom Fritzem in duhovnikom Cirilom, kar je pravzaprav dialogizirani monolog Izidorja Cankarja, avtorja literarne predloge za film, romana "S poti" (1913). Ta dialog na estetsko delikaten način nakazuje med drugim tudi liberalno-klerikalna razmerja na pragu prve svetovne vojne, ki je pomenila nevzdržen potres za groteskno fevdalno krparijo z imenom Avstro-Ogrska in je s svojim rezultatom obrnila krmilo slovenske zgodovine proti vzhodu, k Slovanom, na Balkan. Druga svetovna vojna kot nadaljevanje (po določenem predahu) razčiščevanja računov iz prve je izpostavila skrajne opredelitve (Draga moja Iza). Današnja situacija je predstavljena kot provincialni psihofizični "krč", s specifičnimi sledovi starih razhajanj. Geohistorični kontekst je torej zmeraj isti: Slovenija, kot majhna dežela, mora svojo identiteto utemeljevati na neprestanem križišču zahoda, vzhoda, severa, juga.

Glavna hiba filma "Iskanja" je v tem, da omenjena razmerja niso podana dovolj razvidno tudi za tistega gledalca, ki o romanu ne ve nič, zato bo tak gledalec nad filmom razočaran zaradi neaktualnega hermetizma. Kljub temu, da režija na nekaterih mestih dokazuje večjo roko, je v filmu vse polno nerazčiščenih prehodov in raztrganih situacij.

Tako se včasih kar vsiljivi esteticizem, ki naj bi poudarjal bizarnost stare Evrope tik pred padom, bohoti napol v prazno, še zlasti zato, ker si zaradi objektivnih razlogov čisto očitno pomaga z omejenimi rešitvami. Kot se v domačih filmih sploh pogosto dogaja, se marsikateri dialog izgubi v nerazumljivo mrmranje.

Četudi sta s staljšča romana Fritz in Ciril (v romanu neimenovani pripovedovalec) v filmu morda dokaj problematična, je res, da so igralci na osnovi režiserjeve vizije podali zanimive protagoniste ljubezenskega kvadrata. V ženskem paru nasprotij (heteristično Karla — eterična Ester) je izjemno sugestivna Milena Zupančič. Svojsko izrazit lik je ustvaril tudi Boris Cavazza. V smislu današnje perspektive njegov Ciril odvrže kolar (konec romana je veliko bolj nedorečeno odprt, čeprav je sam avtor res kasneje opustil duhovništvo) in se "laizira" tako, da se pomeša med proletariat. Slovenec Ciril je moral torej obračunati s svojo religiozno in razredno ujetostjo, če je hotel iz svojega kranjstva stopiti v "odprto" zgodovinsko bivanje, kakršnega je njegov svetovljanski "alter ego", Nemeč Fritz (avtor je bil sam napol Nemeč), že živel brez takega preloma in se je kljub psihični razbolelosti počutil čisto zdravega. Fritz v tem svojem razbolelem zdravju bega med Karlo in Ester, saj pri vsaki odkriva tisto, česar druga nima, končno pa pobegne od obeh; Cirila pa izrazito privlači Ester. V vsakem od teh štirih likov je vznemirljiva kombinacija "zdravja" in "boleznin". V primeru "S poti — Iskanja" je tako za literarni kot za filmski iluzionizem značilno tudi to, da vse osebe — ki živijo v Italiji — govorijo knjižno slovensščino, čeprav zna slovensko le pripovedovalec — Ciril.

Ivo Antič



Moč ni trajnost iluzij

Reprodukcijske lastnosti, s katerimi se film približuje zrcalnemu odsevu, da bi se v trenutku, ko smo to bližino identificirali, le-ta popolnoma izbrisala, so sposobne povzročiti vznemirjenje in čudenje, ki je podobno nejevernosti, s katero so v letih rojevanja filma spremljali na ekranu in vzklicali tistemu znamenitemu trepetanju listov v drevesni krošnji. Trenutek resničnosti, neponovljiv in enkratni, je za vedno ostal ujet v prostoru (ogledala in ekrana), omejenem s štirimi robovi. Podobno vznemirjenje se je ponovilo v prizoru poroke v Duletičevem filmu "Draga moja Iza", ko Milena Zupančič pleše s svojim bivšim ljubimcem in ko se oči nesojenih zakoncev kot magnet pričvrstijo na ogledalo, ki odseva njuna osupla obraza. Predana magiji izolacije od zunanjega sveta, dovčerajšnja zaljubljenca kot da uživata v kletki absurda, v katero sta (ali res?) hote vstopla, kot da se nočeta ukloniti grožnjam stanja, ki se kaj lahko razplamti v konflikt tragičnih razsežnosti. Boleče krčevit in pohujšljiv položaj ljubimcev se bo podaljšal samo v nekaj trenutkih, pravzaprav v en sam trenutek, kot ugrabljen in kljubovalna večnost. In morda zaradi tega, ker ta večnost odklanja podreditev kakršnimkoli neosebni, to se pravi objektivnim povzročiteljem svojega razpada (v sistem povzročiteljev so seveda vtanki tudi preobrat, ki pretresajo ves naseljeni svet izven okvira ogledala), to stanje okamenelega obupa nepričakovano postane nekaj usodnega. Glavni junak filma, revolucionar in idealist, človek neukrotljivih strasti in iluzij, Andrej Novak, gre tako skozi pustošenja še ene smrti.

Čudovit prizor, toda kot dobro vemo, en prizor (vendar) še ne naredi filma. Zato je vsekakor težko zastopati prepričanje, da smo z njim pač dobili ključ za razumevanje metaforičnih mehanizmov v režijskem postopku Vojka Duletiča in da smo z dejanjem utelešenja krhke iluzije resničnosti in skrivnosti njenega efemernega odseva na površini ogledala vendarle zadostili odgovoru na vprašanje: s katero estetsko formulo se je navdahnil avtor "Ize" in naredil, po našem mnenju, film čudovitih poetsko-miselnih emanacij.

Toda kljub temu ne preskakujmo prehitro preko pomenjenj, na katere smo namignili v omenjenem prizoru in se vprašajmo, ali nam ta pomenjenja vendarle ne dajo možnosti, da v njihovem učinkovanju poiščemo nekatera izhodiščna vprašanja. Spomnimo se, na primer, estetske provokacije, s katero se neko dramsko dejstvo dislocira iz svojega scenskega okolja v popolnoma nov prostor dogajanj (ogledalo) in se potem, ko smo zaslutili učinke te diskretne izpeljane operacije, vprašajmo, zakaj se je avtor "Ize" zatekel k postopku retrospekcije junakovega življenja. Le-ta se nam s temi vprašanji lahko odkrije v popolnoma novi luči. Sestavljeni postopek rekonstrukcije dogodkov se skozi vso zgodbo namreč gradi na fragmentih, ki so jih iz kaosa podatkov po nekem lastnem notranjem redu izločila junakova spominjanja. Objektivno dejanje v tem iracionalnem sistemu izbiranja izgubi lastnosti anarhičnega in neposrednega pričevanja ter se s svojih rudimentarnih virov pomika v nek nov svet, v neko novo resničnost. Seveda to še ne pomeni, da bo avtor "Drage moje Ize" s tem dislociranjem dogajanj izbrisal iz svoje nove — imenujmo jo — estetske mape, vse tiste geopolitične znake in kulturne

označbe ljudi, ki so s svojimi življenji, s svojim bojem, mučeništvom in junaštvom, izkrčili sebi pot v spomine glavnega junaka. Duletič dejansko ne neha izpolnjevati nalog, ki so bile zaupane njegovi umetnosti, da bi se ves ta vzvrtinčeni svet sovraštva in zvestobe utelesil v novih videnjih, da veličino in tragiko boja njenih nosilcev odtehta z občutljivejšimi in sodobnejšimi etičnimi instrumenti, da se ta svet torej postavi v neizbežni kontekst zgodovinskosti.

Toda ne glede na to, koliko se je delalo in doseglo pri uresničevanju teh ciljev, ki seveda niso v nikakršnem protislovju s personalnostjo umetnikovih upodobitev, avtor "Ize" niti za trenutek ne odstopa od globoke subjektivnosti svojih inspiracij. Autohtonost in originalnost njegovih vizij v "Izi" kakor, med drugim, tudi v njegovih zgodnejših stvaritvah nista okrnjeni niti z dejstvom, da je kot osnovo za ta film uporabil snov nekega literarnega dela. Literarne konvencije se pravzaprav sprejemajo samo zato, da bi se s filmsko preobrazbo ovrgele, ali, bolje rečeno, da bi se prepojile z množico asocijacij, ki, hočeš nočeš, skoraj vedno potiskajo glavne tokove dogajanja v drugi plan.

Resda je ogródje zgodbe o razenoteni vaško-posestniški družini tudi v filmski verziji ostalo ohranjeno. Neokrnjeni so ostali tudi nekateri arhetipski motivi (materinstvo, razhajanje bratov, očetovo odpovedovanje sinu, obsedenost mladeniča z nalezljivim junaštvom starejšega brata). Kljub temu ostaja uporaba teh klasičnih dramskih vzvodov omejeno na funkcijo eksplikacije glavnih tem, na katerih, kot smo namignili, Duletič gradi in razvija sistem svojih miselnih asocijacij.

Tako nam je postala pristnejša razlaga, da je morda glavni vir avtorjevih metafizičnih asocijacij tema smrti, in, če dodamo, njen dialektični antipod, rojevanje novih oblik življenja. Poskusimo to razložiti.

Našemu prisostvovanju dejanja umiranja v filmu ustrezajo prizori smrti matere, očeta, dveh bratov kot tudi daljnjih sorodnikov družine (stari Heissinger), obsojene na zgodovinsko razlaščenje in statusni propad. Njihovo smrt v koraku spremlja propad neke družbene ureditve z vsemi njenimi moralnimi, kulturnimi in institucionalnimi tvorbami. Na drugem polu družbene erozije se vzpenja revolucija, novi vir življenja, ki, utelešen tudi v usodi mladega Andreja, s krepostno in neizogibno silovitostjo iztiska usahlji organizem starega moralnega reda.

Toda v svojem uničevalskem pohodu smrt ne izbira samo in vedno zgolj objektov okostenelih oblik življenja. Območje njenega delovanja se širi tudi na kipeča graditeljstva, na dejanja nosilca nove zgodovinske vizije. Tako je s svojim silovitim zamahom že vdrila v idealistična stremljenja revolucionarja Andreja Novaka, tako da se je po njenih začasnih zmagah nad to občutljivo in ranljivo naravo že zdelo, kakor da je tvorec bodočnosti pripravljen, da se umakne in zavrže svoje zgodovinsko delovanje. Toda... Toda Andrej Novak je z vsem svojim bitjem priraščen k zgodovinski resnici. In ne samo to. V bodočnost ga ne kotali razburkani tok revolucionarnih dogodkov: med drugim je, čeprav ne po vsem, oborožen tudi z njegovimi iluzijami, njegovimi ideali.

Zato se nam tudi ne zdi poljubno prepričanje, da je "Draga moja Iza" pravzaprav film, posvečen moči iluzij. Kaj nas k taki razlagi končno ne napeljuje tudi sam naslov filma? Iza, ki se v Andrejevih spominih (zelo preiščljeno) vedno pojavlja v nepredvidljivih epizodah, nedvomno uteleša obstojnost, lepoto in nematerialnost iluzij. Njena krhka silhueta izstopa iz grobosti pričevanja v idiličnem pejsazu gorskih obronkov, v ozkem prostoru pred cerkvenimi vrati, na ljubljanskih ulicah med mladimi komunisti, ki jih okupator žene na strelišče. Njen fluid kot da preveva tudi skupino mladincev na samem epilogu filma (v prizoru v sedanjem času, torej v okolju realnega sveta, izven iracionalnega reda Andrejevih spominov), ko se Andrej, od vseh zapuščen, kljub temu pokloni svojim revolucionarnim iluzijam.

Vse pomanjkljivosti, ki pač spremljajo film (morda prepočasen ritem, neizenačena igra celo pri nekaterih protagonistih, nenavadno, čeprav briljantno funkcioniranje montaže, neusklajena uporaba dialogov), nikakor niso sposobne okrniti celote filmske vizije.

"Draga moja Iza" je prav gotovo najkompleksnejši in najsublimnejši letošnji slovenski film in eden resnejših pretendentov na zvevek: najuspešnejši udeleženelec Pule '79.

Georgi Vasilevski

filmska gledališča

Načrt dela filmskih gledališč

Peter Milovanovič Jarh

Bilo je, na srečanju v Novi Gorici, kjer so se zbrali vsi zainteresirani za oživitve in realizacijo filmskih gledališč po Sloveniji, izrečeno marsikaj vzpodbudnega in kajpada tudi obvezujočega, da bodo te, doslejšnje zamisli oživele in dobile svoj delovni epilog. Organizator in iniciator tega posveta Zveza kulturnih organizacij Slovenije postaja s sklepi posveta tedaj tisti center, ki naj bi bil pooblaščen izdelati s posebno delovno skupino LISTO FILMOV, ki bi organizatorjem filmsko-gledališke predstave pomagala pri izbiri in ureditvi programa, po različnih kriterijih, nacionalnem, žanrskem tematskem, težavnostnem ipd. Ob tem je seveda nujno potrebna skrb za smotno razporejanje izbranih filmov, takó, da bi filmi krožili in ne vsakič posamezno prihajali do porabnikov, kar nedvomno samo otežuje delo. Ob izbranih filmih je bilo izrečeno, je nujno potrebna tudi informacija o filmu, avtorju, žanru ipd., tako da je to že neke vrste spremna informacija. Sprejemljiva bi bila oblika nekoč že obstoječih "filmskih listov", ki bi bili po potrebi oblikovani v filmski album, in bi predstavljal vse filme predvidene za filmsko gledališki krog v letu.

Nujno potrebno bi bilo urediti tudi sodelovanje filmskih kritikov na predstavah in pogovorih ob filmih, kajpak, po že vnaprej določenem redu in programu, da ne bi bilo podvajanj in kasnejših odpovedi gostovanj in predavanj, saj se zdi, da je potrebno prav ob primerih filmsko-gledališke predstave kvalitetnega filma izrabiti kvaliteto slovenske filmske kritike in njene prisotnosti v slov. kulturnem prostoru.

Gre tedaj za resnično širok dogovor o vprašanju izobraževanja, osveščanja in kulturnega animiranja filmskega gledavca, ki je bil donedavna prepuščen izključno manipuliranju reklame in njenih učinkov, ni pa bil usmerjen v kulturno ponudbo kinematografov in kajpada tudi distributerjev in filmski izdelek je slej ko prej venomer funkcioniral kot zabava in le redkokje kot polnovreden umetniški projekt.

Organizatorjem filmskih gledališč se potemtakem s temi začetnimi koraki resnično odpira pomoč in možnost kvalitetne zastavitve programov in izvedbekakršno je želeti, da bi film začel pogosteje ubirati pot kvalitete in ne le zabave.

Privajanje na svobodo

21. festival dokumentarnega in kratkega filma, (3. do 8. december)

Sašo Schrott

Filmska prireditev v baskovski prestolnici morda ni tako reprezentativna in mednarodna uveljavljena kot so podobne prireditve v Oberhausenu, Krakovu ali Leipzigu, nobenega dvoma pa ni, da gre za festival, ki mu ne manjka izbor filmov, bodisi kar zadeva zastopanost posameznih nacionalnih kinematografij (letos je bilo v konkurenci prikazanih več kot sto filmov iz skoraj štiridesetih dežel iz vseh kontinentov). Seveda pa se takoj vsiljuje vprašanje, ali tako široko zastavljen koncept hkrati zagotavlja tudi ustrezno kvaliteto prikazanega programa oziroma ali omogoča uveljavitev kakršnega koli trdnejšega in doslednejšega koncepta ali kriterija, ki bi kolikor toliko jasno definirali in trdneje konstituirali profil in podobo festivala. Zdi se, da bi vsaj kar zadeva letošnjo prireditev le težko odgovorili pritrdilno. Neizenačenost kvalitete in tematska ter žanrska heterogenost prikazanih filmov, je pač očitno davek, ki ga prireditelji plačujejo mottu festivala: "za razumevanje med ljudmi in narodi".

Toda te kritične opombe je vendarle treba vzeti z nekoliko rezerve, če upoštevamo, da je bil pred približno sedmimi leti festival takorekoč pred razsulom, kajti ves čas je bil med tnalom in nakovalom najrazličnejših političnih iger, frankizem pa ga je potisnil praktično v ilegalno tako, da je novemu vodstvu, z direktorjem Robertom Negrom Parragom, šele zadnjih nekaj let uspelo zagotoviti festivalu kolikor toliko normalno življenje, čeprav je baskovski desnici prireditev še vedno trn v peti, saj praktično ni bilo dneva, ko ne bi ta ali oni, več ali manj desni časopis tako ali drugače napadal prireditve ali ljudi, ki festival vodijo. Prav tako

je treba upoštevati, da je kulturno življenje milijonskega Bilbao kljub relativni razvitosti Baskije ter velikanski koncentraciji predvsem bančnega kapitala, vendarle precej bolj revno kot recimo v Ljubljani tako, da je ena od osrednjih nalog in ciljev festivala tudi kulturna animacija ter afirmacija zavesti o kulturnem in umetniškem poslanstvu filma. Če vsemu temu prištejemo še dejstvo, da festival s strani državnih kulturnih institucij ni deležen kakšne posebne finančne podpore in si mora pomagati z oglasi in reklamami, vsa organizacija pa je na ramenih skupine mladih entuziastov, potem je treba na festival vendarle gledati z vso naklonjenostjo in razumevanjem.

Kar zadeva same na festivalu prikazane filme, je bil brez dvoma najzanimivejši dokumentarni del, predvsem filmi iz dežel tretjega sveta. Ne toliko zaradi kvalitete, kot zaradi tematike in problematike, ki se je lotevajo avtorji. Filmi, ki so prišli na festival zlasti iz dežel Južne Amerike in Azije, se vsi brez izjeme spopadajo s socialno tematiko, pri čemer je politični angažman režiserjev povsem jasen in nedvoumen — boj proti izkoriščanju, revščini, zaostalosti ... V tem kontekstu velja omeniti predvsem dokumentarce, ki so prišli iz Braziliije, Kube, Venezuele, Peruja, Bolivije, Pakistana, Turčije in Indije. Čeprav gre pogosto za dokaj enosmerna, transparentna, pa včasih celo naivna dela, je njihova osnovna vrednost vendarle v iskrenem in poštenem poskusu beleženja stanja s poudarjeno tendenco po spreminjanju razmer, ki nemalokrat izzveni v odkrit poziv na upor, ali celo revolucijo. V neposredni funkciji političnega

angažmana je bila celo večina animiranih filmov iz teh dežel.

Toliko večji kontrast zato predstavlja izbor filmov iz dežel tako imenovanega realnega socializma. Najsi je šlo za filme iz Sovjetske zveze, Bolgarije, Čehoslovaške, Poljske ali Madžarske, je bil vsem filmom skupni imenovalec — beg od kakršnegakoli problematiziranja ali angažmana, z nekaj značilnimi cenenimi propagandnimi vložki (Bolgarija, ZSSR, Češkoslovaška). Ni torej čudno, da takšnemu pragmatičnemu in oportunističnemu izboru žirija ni nasedla in je bil od zajetnega števila filmov iz teh dežel nagrajen s tretjo nagrado v kategoriji animiranega filma le lutkovni film Maje Bousinove "Stric Ohe". V Bilbao je tradicionalni običaj, da je vsako leto še posebna pozornost posvečena eni od nacionalnih kinematografij in letos je bila to češkoslovaška, pa vendarle ni niti en film vzbudil kakršnekoli pozornosti, kje šele da bi dobil kakšno nagrado. Lani je bila častni gost festivala jugoslovanska kratkometražna produkcija, Predrag Golubović pa je dobil za film "V predahu" glavno festivalsko nagrado.

Ko smo že ravno omenili Jugoslovane, je treba prav gotovo reči nekaj besed seveda tudi o letošnjem našem festivalskem deležu. Filmi "Kako je Ana kupila kruh" A. Marksa in V. Jutriša, "Ambasadorji filma" R. Orozoviča, "Cirkus" D. Markovića in "Kokon" K. Steinbacherja gotovo nosi dela, ki bi lahko kolikor toliko posamič, ali kot izbor reprezentirali našo kratkometražno oziroma animirano produkcijo in seveda ni čudno, ne le, da smo ostali brez nagrad, temveč tudi brez vsakršnega drugega odmeva. Jugoslovanska



prisotnost v Bilbao je bila slej ko prej zgolj v funkciji festivalske statistike.

Med filmi pa bi vendarle veljalo tudi posamič opozoriti na nekaj izvrstnih del in avtorjev, ki so bili večinoma deležni tudi uradnih festivalskih nagrad. Robert Charlton iz ZDA je naredil izvrsten dokumentarec "Survival run" (Tek za življenje), o slepcu, ki z izjemno voljo uspe preteči v konkurenci "normalnih" tekačev eno najtežjih kros stez v ZDA, — Arthurja McCaiga s filmom "The Patriot Game" (Patriotska igra), ki govori o zgodovini irskega problema, posebno dokumentarno vrednost pa dajejo filmu razgovori z zakrinkanimi pripadniki organizacije IRA ter kratek, komaj štiri minute trajajoč film vzhodnih Nemcev Heynowskega in Scheumanna "Ein Vietnam Fluchtling" (Pobeg iz Vietnami), ki s pomočjo asociativnega montažnega postopka v obdelavi dokumentarnega gradiva prikaže južnovietnamskega vojnega zločinca, ko sredi ulice hladnokrvno ubije ujetega Vietkongovca, danes pa je lastnik pivnice v uglednem delu Washingtona.

Med igranimi kratkimi filmi je bila najštevilneje zastopana, domača, španska kinematografija in v tej zvrsti so tudi vse nagrade ostale doma. Ob gledanju dvajsetih, od deset do petnajst minut trajajočih igranih filmih španske proizvodnje si nehote dobil vtis, da gre dejansko za neke vrste "špansko šolo" kratkega igranega filma, za povsem natančno določene in uveljavljene standarde, ki se jih avtorji strogo in dosledno držijo. Značilno za vse filme je, da so vsak zase organska fabulativno-dramsko-filmska celota, z jasnim

Filmski zasak

Branko Šömen

Čudna je "zunanja politika" jugoslovanskega filma, posebnega odbora, MKO, ki pomaga razporejati naše filme na tuje, mednarodne filmske festivale. V glavnem naši filmi težijo na reprezentančne festivale, medtem ko drugorazredne festivale ignorirajo. Čas pa čedalje jasneje potrjuje zmoto takšnega ravnanja. Na festivale v Cannes, Berlin, Benetke, San Sebastian ali Karlove Vare je težko priti, posebno če se tam ne prijavljaš in ne sodeluješ stalno. Dobro je, če se udeležiš tudi manjših mednarodnih filmskih festivalov, kajti takšni festivali so po nepisanem pravilu dobro organizirani, tja prihajajo znani kritiki, o filmih na teh festivalih se piše skoraj toliko, kot o filmih z velikih filmskih prireditev.

Kateri festival je danes resnično velik in kateri ne, je namreč zelo relativno. V glavah večine naših filmskih avtorjev pa brli le nekaj festivalskih mest, kjer bi se radi pokazali ter kar čez noč odnesli eno izmed glavnih priznanj. Ko se to ne zgodi, so razočarani avtorjem pridružijo še vsi tisti anonimni ljubitelji in "navijači" domačega filma, ki jim pogrošni časopisi in filmski novinarji obljubljajo "klatenje zvezd z neba". Ne verjamem, da večina takšnih filmskih novinarjev ve, kakšen je mednarodni filmski festival Figuera da Foz na Portugalskem, koliko je bilo letos naših filmov v Solunu. Da se bomo razumeli: umetnik bi moral ustvarjati brez nagrajevanja, brez javnih nagrad, a je že tako, da je tudi na tem področju prevladalo rivalstvo, ki ga pogosto narekujejo neumetniška merila. Tako postajajo nagrade nujno zlo in ustvarjalci jih morajo sprejeti, če to hočejo ali ne. O tem jih tako in tako nihče ne sprašuje.

Ko sem te dni prelistaval poročila in članke s solunskega filmskega festivala, sem se lahko seznanil z nekaj posebnostmi te filmske prireditve v sosednji Grčiji. Predsednik osmega festivala je bil ameriški režiser Henry Hathaway, ocenjevali pa so samo dokumentarne filme, čeprav so predstavili devetnajst igranih filmov. Pripravili so teden brazilskega filma, kar dvanajst

režiserk pa je predstavilo svoje najnovejše filme, med njimi tudi Vera Chytilova, Marta Meszaros in Jeanne Moreau. Nagrade so dobili režiserji iz Nizozemske, Danske, Madžarske, Češkoslovaške in Kanade, torej predstavniki majhnih nacionalnih kinematografij, ki se v nasprotju z našimi "geniji v kratkih hlačah" ne sramujejo sodelovati na skoraj "podeželskih festivalih", kajti tudi njim gre predvsem za srečanje z gledalci, pri čemer jim je vseeno, v katerem delu sveta so navdušeni nad njihovimi filmi. Ob prvih srečanjih je pomembno, da si gledalec zapomni, iz katere dežele je prišel film, ki mu je bil všeč; ob drugem srečanju z določeno nacionalno kinematografijo se bo že pozanimal za režiserjevo ime, ob naslednjem srečanju pa ga bo že spoštoval.

Tudi mednarodni filmski festival v portugalskem mestu Figuera da Foz je bil letos že osmič. Razdeljen je v glavni spored, v tekmovalni, informativni in dokumentarni del.

Grand prix sta si delila film Zakon Marije Braun, Rainerja Fassbinderja in Polnočne luči ameriških režiserjev Johna Hansona in Roba Nilsona. Posebno nagrado in pozornost je zbudil zahodnonemški režiser Hans Jurgen Syberberg, ki je zrežiral film z naslovom Hitler — film iz Nemčije.

To delo je sestavljeno iz štirih dvehurnih nadaljevanj. V njem je režiser uporabil vse umetniške smeri in filmske tehnike dvajsetega stoletja.

Zakaj vse to naštevanje? Zato, ker je pred vrati balkanski filmski festival, prav tako eden izmed manj pomembnih in razen tega še potujočih. Slovenski filmski kritiki so pred ugotovitvijo, da so doslej zelo malo potovali po nacionalnih festivalih balkanskih dežel, tako da se bodo prav težko znašli v filmski proizvodnji balkanskih stvaritev, kar bo znova potrdilo, kako radi potujemo v Cannes in Berlin, kinematografij osrednjih dežel pa tako rekoč niti približno ne poznamo.



dramaturškimi konceptom in sporočilom, da so v vseh elementih obrtno na presenetljivo visoki profesionalni ravni in da je njihova glavna značilnost izpovedovanje sporočil v (sicer ne preveč zapletenih) metaforah in alegorijah, ki pa pogosto zdrsejo na raven zgolj anekdotičnega. Prvonagrajeni film "El canto de la sirena" (Sirenina pesem), katerega režiser je Ricardo Saenz de Heredia, je tipičen primer in vzorec tovrstne španske produkcije — meščan zgornjega-srednjega razreda se naveliča komunicirati z ljudmi, zato vzpostavi stik z rožami v svojem cvetličnjaku in tako najde svojo pravo identiteto. Vsa kratka španska igrana produkcija pa nedvoumno kaže na nekaj: ne le na postopno privajanje na svobodo, temveč tudi na resne in sistematične priprave mladih filmarjev na vstop v normalno celovečerno filmsko proizvodnjo.

Morda velja še posebej omeniti posebne projekcije baskovskih kratkih filmov, ki so v okviru letošnjega festivala poslužile predvsem kot možnost pregleda in pretresa stanja v njihovi nacionalni filmski proizvodnji predvsem z vidika naraščajoče nacionalne samozavesti, notranje organiziranosti pa tudi polariziranosti političnih sil.

Morda najbolj ilustrativno in hkrati utemeljeno upravičuje naslov tega zapisa velikanski obisk in nedeljeno zanimanje gledalstva za popoldanske projekcije, ko so bili v okviru festivala vsak dan na sporedu filmski žurnali in najrazličnejši dokumenti posneti (pretežno na fronti in v Kataloniji) v času republikanske vlade od 1936 do 1939. Živo zanimanje in spontane reakcije publike ob

gledanju na prvi pogled pogosto nezanimivih filmskih dokumentov izpred več kot štirideset let, je morda najboljša indikacija, odkod nervozne reakcije desnega tiska, glasnika večidel "za in v demokratičnih institucijah prikritega frankizma in nacionalistične desnice" do festivala. Privajanje na in osvajanje svobode v današnji Španiji ni niti lahek niti enostaven proces — kultura in z njo tudi film nista niti slučajno kakorkoli izvzeta iz mučnega, težkega in travmatičnega procesa pričetka "dihanja s polnimi pljuči", obračuna s preteklostjo in oziranja po bodočnosti in prihodnosti.

Če upoštevamo neizpodbitno dejstvo, da je danes tako kratki filmski dokumentarec, kot kratki igrani film slepi rovak sodobne kinematografske prakse (ta problematika zasluži posebno obravnavo, čeprav so dejstva več ali manj nesporna), potem zaključujem to kratko poročilo z ugotovitvijo, da v "ožjem filmskem smislu" Oberhausen, Krakov in Leipzig v Evropi na področju kratkega metra brez dvoma pomenijo več kot Bilbao, kar pa zadeva širši kontekst družbeno političnih previranj v sodobni Evropi, kjer kakršna koli kultura, torej tudi film kot segment družbene in politične zavesti, ni in ne more biti na stranskem tiru, je festival v Bilbau sam po sebi pomembnejši, kot se zdi na prvi pogled.

Filmski zasuk

Branko Šömen

Ime in priimek, Juraj Herz, mi je ostal v spominu, kajti februarja 1969 leta sem videl v praškem filmskem klubu njegov nevsakdanji film ZAŽIGALEC MRLIČEV, grenkobno, groteskno izpoved, nenavadno za takratni češkoslovaški film. Zagrebški filmski publicist in dokumentarist Zlatko Sudović — ki je med drugim pripravil študiranje naših študentov na FAMU — je dobil takrat povabilo, naj pride še s kom kot gost v Prago in si ogleda najnovjšo filmsko proizvodnjo, za katero so nekateri že slutili, da ne bo prišla pred verificirano publiko. Zlatko Sudović me je povabil s sabo. Z avtomobilom sva odpotovala v češkoslovaško prestolnico in nato nekaj dni preživela v klubskih prostorih čeških filmskih delavcev. Ogledala sva si filme, ki so predstavljali resnični vrh "češke filmske šole" vendar so filmi kmalu za tem doživeli administrativno prepoved — večina je še danes nedosegljiva ljubiteljem sedme umetnosti. Takrat sem videl ŽUPNIKOV KONEC, Evalda Schorma, Jireševo ŠALO po istoimenskem romanu Milana Kundere, nove filme Passerja, Jana Nemca, Juračka, Chytilove in Juraja Herza. Herz je po romanu Ladislava Fuksa posnel film ZAŽIGALEC MRLIČEV, v katerem je demonstiral rojstvo enega izmed brezštevilnih privržencev bodočih Hitlerjevih morilcev! Zgodba je postavljena v Prago v trideseta leta, kjer se je gospod Kopfrkingl — nepozabno ga je odigral Rudolf Hrušínský — spremenil iz romantičnega uslužbenca mestnega krematorija v človeka, ki je videl v nemški državi možnost tudi zase. Ko se je najprej znebil žene, ker je bila Židinja, in potem obeh otrok z mešano, nečisto krvjo, je postal celo direktor krematorija; njegov karizem je dosegel svoj višek. Takrat, po prvih filmskih predstavah, je filmski kritik v časopisu RUDE PRAVO zapisal:

"Juraj Herz, ki je doslej že pokazal svojo nadarjenost pri adaptacijah Hrabala in Belohradske, je tokrat naredil svoj najboljši film. Lotil se je področja, ki v naši kinematografiji še ni preorano. Tako smo dobili prvi, groteskni "horror", vendar je to "horror" po češko, zrežiran na podlagi

najboljših del našega filma v zadnjih letih, razmišljujoči "horror", v katerem se groza združuje z ironijo..."

Po ogledu filma in kasneje sem še večkrat razmišljal o filmu, vračal sem se k njemu, kot k umetniški formuli, neizpovedani do kraja, polni večplastnih asociacij določenega duhovnega stanja v Evropi, umetniške sugestivnosti, izjemne tehnične dovršenosti... Deset let kasneje sem imel priložnost, da sem se osebno srečal z avtorjem tega filma v Ljubljani. Kot član delegacije češkoslovaških filmskih delavcev — vodil jo je slovaški režiser Martin Tapak, pred skoraj prazno kinodvorano na Viču so predstavili dva nova češkoslovaška filma — je prišel v Ljubljano tudi Juraj Herz. Seveda brez svojega filma, zato pa zgovoren, radoveden sobesednik, posebno še, ker sem mu omenil, da sem videl njegov film izpred desetih let. Takoj je pristavil: "To je moj največji filmski uspeh. To je, preprosto rečeno — ekspresivni film, medtem ko je bil že moj naslednji film — SLADKE IGRE MINULEGA LETA — impresionističen.

Veste, kasneje sem skoraj vsako leto posnel nov film, pri tem sem se trudil, da bi bil vsak film drugačen od prejšnjega. To ima poseben smisel: da se pri snemanju ne dolgočasim..."

Pogovor je stekel o novi češkoslovaški kinematografiji, ki jo pri nas zelo malo poznamo. O njej je Juraj Herz rekel, da je zelo težko govoriti, čeprav je odkrito pristavil, da se to, kar bi sam rad snemal, kar ga zanima, vznemirja, najčešče ne pokriva z željami, z dramaturškim vodstvom celotnega načrtovanja na Barrandovu. Dodal je, da na Češkoslovaškem posnamejo letno do petinštirideset filmov, da je za to proizvodnjo izdelan enoten koncept in da je pri tem razumljivo, da so nekatere individualne želje zavrte.

Skupaj sva ugotovila, da to ni samo problem češkoslovaškega filma, da so mnogi evropski filmski scenariji dolgočasni, da nosijo v sebi majhne nesporzume in da predstavljajo lahkotnejši pogled na svet.

Ugotovila sva, da ne poznam nobenega njegovega novejšega filma, zato se je najin pogovor zožil le na izmenjavo golih filmskih informacij.

Pa vendar: v njem je utripal ustvarjalni duh, bil je profesionalni avtor, o katerem bomo najbrž še slišali.

Ko sva se poslovila, sem doma pregledal dokumentacijo in ugotovil, da je prav tedaj dobil v španskem festivalskem mestu Sitges prvo nagrado, zlato medaljo za film LEPTICA IN ZVER, v češkem mestu Trutnovu, kjer je bil pregled devetih novih domačih filmov, pa je dobil Veliko zlato sonce za pravkar dokončani film KRHKI ODNOSI.



Filmu so že zelo zgodaj naprtli veliko "mističnega", videli so ga celo kot privilegirano področje magičnega in fantazijskega ter tudi pisali o njem zelo "mistično" in "metafizično". Ne povsod, zato pa so kar je bolj presenetljivo — hkrati (ali vsaj približno), ko so nastajale tudi prve "resne", znanstvene teorije o filmu: ko je npr. Bela Balazs razvijal prvo sistematiko nemega filma in Eisenstein pisal genialne tekste o filmski formi in montaži, na drugem koncu francoski filmski "impresionisti" ali "mirakulisti" odkrivali mistiko-magijo "fotogenije". In med slednjimi je treba omeniti vsaj Jeana Epstein, ki v marsikaterem delu svoje knjige "Razum mehanizma" ali "Hudičev film" drži konec nevidne Ariadne niti, filmske prisposobe Franceta Kosmača.

Pesnik, scenarist in režiser (filmov: "Dobri, stari pianino", "Ti loviš", "Lucija", "Peta zaseda") France Kosmač (1922—1974) je že pred dobrimi petimi leti, tik pred svojo smrtjo, prinesel mariborski založbi Obzorja rokopis svojih filmskih esejev z opombo, da še niso dokončna zasnova knjige, vendar je založba ob petletnici njegove smrti videla primerno priložnost, da jih natisne v knjigi z naslovom "Nevidna Ariadna".

Knjižica obsega 14 kratkih esejev, ki v literarizirani, anekdotični obliki (največkrat na način umišljenih pogovorov) kramljajoče obravnavajo posamezne elemente in vidike filmskega produciranja; torej tako, da jih predstavijo prek "zgodbice", v kateri nastopajo nosilci ali izvajalci določenega dela filmskega procesa: maskerka, snemalec, igralec, scenograf, producent, distributer itd.

V teh "zgodbicah" pa ne gre toliko za opis posamezne filmske obrti, kot za "svobodna", ali raje sanjava, razmišljanja o možnostih, razvoju in celo neke vrste "usodi" vseh teh raznih kinematografskih dejavnikov. V teh razmišljanjih se v prvi vrsti potrjuje Kosmačeva izredna dovtetnost za tehnični razvoj filmskega medija, njegova poučenost o razvojnih možnostih, medtem ko

France Kosmač: Nevidna Ariadna

dosežejo morda najboljše trenutke ob "metafizičnih" utrinkih. To velja zlasti za esej o maski, kjer se izrazi Kosmačeva ideja o filmu kot o odkrivanju nevidnega: tako kot ni najboljša tista maska, ki kaže grozo, grozljiv obraz (torej, ki hoče izzvati strah ali grozo s kazanjem, posredovanjem njegove "slike"), marveč tista, ki prikriva, da bi razkrila strašno neznanost, tako je film odkrivana tehnika vidnega, ki uporablja vsa iluzionistična sredstva, da bi priklicala, pričarala nevidno (zato je lahko film nevidna Ariadna nit, ki vodi proti svetlobi). To je Kosmačeva najbolj epsteinovska poteza (še eno bi lahko našli v sanjskem projektu filma z "reverzibilnim" časom), medtem ko je njegova druga zelo pogosta misel — o hipnotičnosti filma, njegovi podobnosti s sanjami — stara kot psihoanaliza, a se je tudi nekatere sodobne teorije še rade oprimejo.

Med ostalimi esei pa še izstopajo lep zapis o Stanetu Severju (in o problemu gledališkega igralca na filmu) ter ironični in zajedljivi spisi o producentih, dramaturgih in distributerjih.

Kosmačeva knjižica filmskih esejev je tako gotovo dovolj prepričljiv dokaz "filmske ljubezni", ali bolje, obsesije, ki rada uporablja slovar "pionirske" teoretične refleksije o filmu kot "magiji", "čarobni mašini". In prav kot taka je tudi simptom (a vendar še eden boljših dosežkov) domačega filmskega pisanja, ki v vsej svoji zgodovini ne pozna pomembnejšega teoretičnega napora in se obnavlja v anekdotiziranju ter leporečenem zlepljanju kosov iz raznih ved, apliciranih na področje filma. To je torej simptom v tem smislu, koliko ravno pomanjkanje teoretične misli dovoljuje in "spušča" poskuse, ki obnavljajo kose "mistične" filmske refleksije, potem ko je le-ta danes dosegla že zanesljivo znanstveno raven.

Zdenko Vrdlovec

nove knjige

Elleen Bowser:
D. W. Griffith

16. zvezek
dvorane jugoslovanske kinoteke
v Ljubljani

Novembra lani je v zbirki dvorane Jugoslovanske kinoteke v Ljubljani izšla kot 16. zvezek monografska študija ameriške filmske zgodovinarke Elleen Bowser o D. W. Griffithu.

Knjižica je spremljala in dopolnila izbrani program Griffithovih filmov, ki so kratkočasili kinotečno publiko preteklo jesen v dvorani na Miklošičevi cesti. Dvorana Jugoslovanske kinoteke v Ljubljani je tako v knjižnem pogledu proslavila petnajstletnico obujanja filmske preteklosti, oživljanja filmskega spomina s monografsko predstavitev ameriškega filmskega mojstra. V uvodu nam avtorica na kratko oriše Griffithovo življenjsko zgodbo, ki jo na nekaterih mestih dopolnjuje z "nekaterimi" režiserjevimi tematskimi in stilnimi značilnostmi. V naslednjem poglavju, ki nosi naslov Opombe ob Ejenštajnovem eseju Dickens, Griffith in film danes, popravljaja nekaj netočnih postavk sovjetskega teoretika, ki pa so predvsem historiografske narave in so nastale zaradi predhodno še ne natančno proučenega gradiva in v ničemer ne spodmikajo Eisensteinovih ugotovitev.

Njene opombe, čeprav pomembne za filmsko historiografijo in za ljubitelje filmskega pozitivizma, so v odnosu na tezo Ejenštajnovega teoretičnega prispevka prej "opombice". V zaporedju tovrstnih popravkov, ki skušajo natančneje določiti, kdaj je Griffith prvič uporabil veliki plan, kdaj paralelno montažo, je v precejšnji meri presenetljiva njena trditev, ki skuša ovreči Ejenštajnovi misel, da v Griffithovih filmih ni sledu o protestu zoper socialne krivice.

Američanka spodbija Eisensteinovo ugotovitev na osnovi filmov, za katere sicer pravi, da bi Ejenštajn spremenil svoje mišljenje, če bi jih videl. Ne glede na to dejstvo pa "opomba" Bowserjeve vzdrži le, če je omenjena misel iztrgana iz konteksta Ejenštajnovnega eseja. Ejenštajnova jezikovno-ideološka analiza Griffithove ustvarjalnosti, ki vključuje tudi četrto epizodo njegove Nestrpnosti, z navidez družbenokritično in razredno vsebino, je jasno pokazala

metafizično in dualistično idejno podstat celotnega Griffithovega filmskega opusa. Kot takšna je neposredna odslikava buržoaznega družbenega sistema, ki se na razrednem nivoju deli na siromašne in bogate, na moralnem pa na Dobro in Zlo. V tem smislu najbrž tudi "socialna vsebina" filmov, ki jih Ejenštajn ni videl, ne more porušiti njegovega idejno-ideološkega koncepta. Poskuse socialne angažiranosti, ki jim skuša

Bowserjeva, čeprav v zelo kratki, komaj pol strani dolgi, obrazložitvi, dati večji poudarek znotraj Griffithovega filmskega ustvarjanja, je Ejenštajn opredelil tudi kot sentimentalni humanizem oziroma krščanski občutek moralne krivde.

Griffithovo vnaprejšnje prepričanje o dualizmu sveta, ki lahko najde svojo "pomiritev samo tam, kjer se dve vzporednici združita", je tako onemogočalo radikalnejšo možnost humanizacije in revolucioniranja meščanskega koncepta sveta. Ob tej zaostreni ideološki analizi pa je Ejenštajn poudaril pomembnost tega velikega učitelja in prvega mojstra filmske umetnosti, saj je bil prvi, ki je tehnične in jezikovne možnosti filma vključil v funkcionalno narativno strukturo. Opombam ob Ejenštajnovem eseju... sledi Poročilo o nekaterih na novo predelanih Biographovih filmih, ki je resnično samo poročilo; nato sledi osrednje poglavje knjižice, to je komentirani seznam filmov D. W. Griffitha. Vodilo tega seznama je piramida, ki skuša pokazati vzpon, vrh in padeč filmskega mojstra. Izbrani filmi so opremljeni s kratko vsebino, opisane so zanimivosti s snemanja, poudarjene so tematske in stilne novosti posameznih filmov, nakazan je odmev pri kritiki,... Sledi filmografija.

Knjižica o D. W. Griffithu je tako predvsem gradivo, v katerem je z natančnostjo arhivarja in kustosa kronološko prikazan režiserjev razvoj.

Tako posreduje kopico "zanimivih" podatkov za filmske ljubitelje in predstavlja pomagalo za nadaljnjo, historiografsko popolnejšo, teoretično-analitično obdelavo. Prikaz Bowserjeve nima še kakšnih drugih pretenzij in tako ne sega prek ugotovitev, ki jih omogoča deskriptivna zgodovinska metoda. Je "akademsko" analitičen in zapolnjen s "preverjenimi", čeprav sistematiziranimi, ugotovitvami in spoznanji o Griffithovi estetiki.

Celovitejša predstavitev, ki bo izraziteje vključevala idejnoestetsko in ideološko analizo Griffithovega dela, je tako vprašanje bodoče založniške poteze.

Silvan Furlan

nove knjige

Poskus zgodovine
slovenskega filma

France Brenk: Kratka zgodovina
filma na Slovenskem

Zgodovina filma je mlada in tudi v svetu nepopolno razvita znanstvena disciplina. Prvi zgodovinarji filma se pojavljajo šele med obema vojnama; po drugi svetovni vojni pa si je pridobil največji ugled Francoz Georges Sadoul, zaradi izčrpnosti in objektivnosti — predvsem svoje Zgodovine filma. Doslej najpopolnejše delo o jugoslovanskem filmu je *Svedočenje*, Petra Volka, v dveh delih (1973 in 1975), pa še on se je zavaroval s takšnim podnaslovom ("Kronika jugoslovanskega filma"), da ga ta opredelitev bolj postavlja v preddverje znanstvene raziskave. Za temeljito jugoslovansko filmsko zgodovino manjkajo še preddela: filmografije, bibliografije, študije o posameznih obdobjih, pojavih, avtorjih, monografije itd. Ker jih ni in ker številni avtorji zapisov o jugoslovanskem filmu niso upoštevali metodologije znanstvenega dela, marsikateri revialni ali časopisni članek ali knjiga ne more služiti zgodovinarju kot zanesljivo gradivo za nadgradnjo. Tole uvodno faznišljanje o filmski historiografiji nas gotovo ne bi zanimalo, če ne bi izšla (1979) prva knjiga o zgodovini filma pri Slovencih, kot 13. zvezek zbirke *Dopisne delavske univerze Univerzum v Ljubljani*. Njen avtor je Franc Brenk, delo pa nosi naslov *Kratka zgodovina filma na Slovenskem*. Po obsegu knjiga ni zajetna (157 str.), grafično je skromna kot vse knjige v tej zbirki — in brez slik. Namenjena je slušateljem dopisne filmske in televizijske šole. In če ta šola ne bi delovala, prav gotovo France Brenk ne bi mogel objaviti svoje "zgodovine" niti v takšnem obsegu, saj vemo, da so knjige o filmu pri nas nezanimive za založnike. Pa nič ne pomaga, Slovenci bomo morali kljub neugodnim razmeram sami raziskati svojo filmsko zgodovino, saj nas še v širšem, jugoslovanskem prostoru upoštevalo le toliko, kolikor se lahko oprejo na naše (slovensko) gradivo. Ni znano, da bi kak neslovenski avtor v Jugoslaviji raziskoval slovensko filmsko zgodovino. Še slabše je z avtorji tujih zgodovin ozir. leksikonov; le-ti zelo skromno upoštevalo naš film. Krivi pa smo tudi sami: nimamo zgodovinskih del, študij, monografij,

prevedenih v svetovne jezike. Naj navedemo le dva novejša primera, ki izpričujejeta, kako malo ve filmski svet o nas. Sodobna nemška kritika in zgodovinarja Ulrich Gregor in Enno Patalas ne poznata kaj prida naše kinematografije, če sodimo po njunem delu (*Geschichte des Films*), ki je nedavno izšlo v Jugoslaviji kot Istorija filmske umetnosti (Beograd 1977). V treh knjigah naše izdaje je od 632 strani posvečena filmu v Jugoslaviji stran in pol, slovenski film pa sploh ni omenjen, od slovenskih imen pa le France Štiglic v zvezi s filmom *Deveti krog*. Tudi v zajetni enciklopediji (992 str. velikega formata) *Büchers Enzyklopädie des Films* (angl. original 1976, nem. prevod in priredba 1977) smo se odrezali bolj slabo. Geslo "Jugoslawien" je obdelano na nepolni strani (388—389), slovenski film je omenjen v šestih vrsticah z naslednjimi imeni: Boštjan Hladnik (*Ples v dežju*, *Peščen grad*), France Štiglic (*Deveti krog!*) in Matjaž Klopčič — brez navedbe naslova filma. To je vse — in nobene slike.

O slovenskem filmu je doslej pisalo že več avtorjev, med Slovenci največ in najbolj temeljito Janko Traven in France Brenk, medtem ko so drugi jugoslovanski avtorji — npr. Radoš Novaković v Istoriji filma (1962), Petar Volk v dodatnem poglavju *Belanove knjige Sjaj i bijeda filma* (1966) in v obeh že omenjenih knjigah — prevzemali podatke in ugotovitve obeh slovenskih avtorjev, žal tudi napačno, površno in često brez navedbe virov.

Za slovensko filmsko zgodovino je temeljno delo študija Janka Travna *Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih*, ki jo je objavil v nadaljevanjih v revijah *Filmski vestnik* (1950) in *Film* (1951, 1952). France Brenk je najprej napisal krajše poglavje *Film v Jugoslaviji* v svoji knjigi *Zapiski o filmu* (Maribor 1951, str. 75—88), nato danes že znameniti *Oris zgodovine filma v Jugoslaviji* kot dodatno poglavje *Sadoullove Zgodovine filma* (Ljubljana 1960, str. 539—584). Ta "oris" je izšel dve leti kasneje še v hrvatskem prevodu, ko so Sadoullove knjigo natisnili v Zagrebu, dostopen pa je tudi tujcem v francoskem prevodu (*Aperçu de l'histoire du cinema yougoslave*, Ljubljana 1961). Omeniti je treba tudi dve Brenkovi tehtni študiji v reviji *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja*: Prispavek k zgodovini slovenskega in jugoslovanskega filma do 9. maja 1945 (1966, št. 6—7, str. 63—60) in Slovenski NOB film (1975, št. 25, str. 48—68, in št. 26, str. 104—123) ter obsežni polemični prispevek istega avtorja v *Nedeljskem dnevniku* (27. febr., 6. in 13. marca 1977) z naslovom *Kakšna je resnična zgodovina slovenskega filma?*

Brenkova *Kratka zgodovina filma na Slovenskem* je napisana kot splošna zgodovina nacionalne kinematografije. Poglavja si sledijo kronološko: . Prvo nosi naslov "Leto 1896", zadnje pa "Idealist"; v dodatku so razloženi filmski izrazi, navedeni so

pomembnejši viri za proučevanje slovenske filmske preteklosti (med drugimi tudi seminarske naloge slušateljev AGRFT v Ljubljani), potem naslovi filmov, ki so omenjeni v knjigi, nazadnje pa še imena avtorjev, ki jih Brenk citira. Avtor je posvetil pionirski dobi filma pri nas 35 strani, času med dvema vojnama 28 strani, filmu na Slovenskem med NOB 10 strani, največ pa filmskim prizadevanjem po osvoboditvi — 52 strani.

Snovno je knjiga v glavnem kompilacija že znanih Brenkovih del. Žal pa avtor ni opravil potrebne selekcije svojega gradiva, ki bi bila primerna glede na skromen obseg te knjige in različno pomembnost opisanih dejstev. Tako pa se znajdejo v isti vrsti podatki neenake vrednosti. Kopica teh bi zaradi svoje zgolj pojasnjevalne funkcije sodila med opombe, ravno tako tudi nekateri obrobni podatki, ki so sami zase lahko zanimivi, v tem splošnem prikazu razvoja filma pa motijo. Besedilo slogovno tudi ni prečiščeno in niti ni dovolj znanstveno zgoščeno. To je nekakšna kulturnozgodovinska in politična kronika, razširjena s številnimi citati, anekdotami in osebnimi avtorjevimi mnenji. Ker je bil avtor mnogo let tudi sam priča slovenskega filmskega razvoja, ga večkrat med razpravljanjem čustveno zanese in oddalji od objektivnosti. Avtor torej bolj niza kot vrednoti dejstva, skrbno se izogiblje analizam in se redkokdaj povzpne do sodbe ali vrednotenja, posebno ko piše o povojnem filmu. Namesto da bi bralcu kritično razgrnil razvojno pot našega filma s tiste strani, ki je pomembna za gledalce, Brenk vseskozi uhaja v zakulisje in nam streže s številnimi podatki, ki zamegljujejo to pot. Glavna napaka te knjige se kaže v tem, da iz nje ni moč ugotoviti, kakšen je slovenski film, še manj pa, kakšno je njegovo razmerje do jugoslovanskega in svetovnega filma. Ne moremo se izgovarjati, da naš čas še ni dovolj odmaknjen od krstnih predstavi in da zato ne moremo biti objektivni do filmov in njihovih ustvarjalcev; tudi ne smemo čakati, kdaj bomo zvedeli, kaj skrivajo o nas še filmski arhivi po svetu, posebno v Italiji, Franciji, Angliji, Nemčiji, Sovjetski zvezi in ZDA. Prehitel nas bo čas in bomo še večji zamudniki v slovenskem filmskem zgodovinsko, kot smo že.

Menim, da je temeljni cilj raziskovalca zgodovine filma v ugotavljanju, koliko je v njej umetniških dosežkov, vse drugo pa mora biti podrejeno temu cilju. Zgodovino filma moramo proučevati predvsem kot zgodovino umetnosti. Na takšno zgodovino filma pri Slovencih bo treba, kot kaže, še počakati, kajti Brenkova knjiga je le poskus v tej smeri.

Stanko Šimenc

Filmski zasuk

Branko Šömen

Srečali smo se, stari filmski prijatelji, takorekoč pred zimo, ob koncu filmske sezone, vendar ne tudi ustvarjalnih načrtov. Pri tem je Živojin Pavlovič pripovedoval, kako si je zamislil ideološko vizijo svojega četrtega filma, posnetega v Sloveniji, **NA SVIDENJE V NASLEDNJI VOJNI**, ki ga bo režiral po romanu Menuet za kitaro, Vitomila Zupana. Matjaž Zajec je pronicljivo analiziral sedanji trenutek slovenskega filma in bil je rahlo nervozen pred premiero svojega drugega scenarija **PRESTOP**, ki ga je režiral debitant Matija Milčinski; sam sem ugotavljal, da še nisem uspel z nobenim sinopsisom, odkar so pri Viba filmu ustanovili novi dramaturški oddelek. Pristavil sem, da se s filmom ukvarjajo samo še tisti, ki ničesar drugega ne znajo, Matjaž pa je poudaril, da so pri tem filmu pač ljudje, ki bi bili radi režiserji, vendar po pogojem, da ne bi ničesar režirali.

Potem nas je kramljanje zaneslo izven jugoslovanskih filmskih meja. Žika je omenil Juraja Herza, s katerim se je bežno srečal med obiskom češkoslovaške filmske delegacije pri nas. Dodal sem, da sem govoril s tem čedalje zanimivejšim češkim avtorjem.

V pogovoru za radijsko oddajo mi je zaupal, da je v šestdesetih letih takratna "češka filmska šola" cenila "beograjsko filmsko šolo" in da so kar trikrat zapored gledali film Žitke Pavloviča **KO BOM MRTEV IN BEL**, ki je leta 1968 dobil v Karlovih Varih nagrado FIPRESCI. Režiser Juraj Herz je dodal, da so si takrat ta film ogledali poleg njega še Chytilova, Forman, Passer, Nemeč, Juraček, Papoušek, Macourek in drugi in da je Jireša ta film tako inspiriral, da je pod njegovim vplivom nastala Kinderjeva **ŠALA**. Pavlovič je bil mnenja, da so evropski filmski kritiki neupravičeno povzdignili češkoslovaški film v šestdesetih letih. Dodal je, da je bilo to, kar se je snemalo pri nas in kar je nosilo v sebi partizansko tematiko, mnogo bolj zanimivo, ostrejšje in globlje. Pa smo začeli naštevati filme.

Spontano, ne po vrstnem redu, letnicah in avtorjih, marveč po

vsebinski, ki se je bodisi neposredno bodisi posredno vezala na vojno ali povojni čas. Omenili smo Djordjevićevo JUTRO, Kadrijevičev PRAZNIK, Popovičeva JUNAKA, ZGODNJA DELA, Želimirja Žilnika, Babičevo VESELICO, film Branka Gapa ČAS BREZ VOJNE, Makavejev film W. R. ALI MISTERIJ ORGANIZMA, Petrovičev film TRI, Mimičin film KAJA, UBIL TE BOM, tri filme Pavloviča — ZASEDO, PREBUJANJE PODGAN in RDEČE KLASJE, Antičev SVETI PESEK, Papičeve LISICE in Zafranovičevo OKUPACIJO V ŠESTINDVAJSETIH SLIKAH. Petnajst filmov, ki vzdržijo vsakršno estetsko valorizacijo in ki bi v kakršnemkoli konkretnem filmskem pregledu najbrž pokazali, da je moč našega filma v Evropi na vidnem mestu, da se nam v tem odkrivanju naših resničnih dilem in vrednosti lahko približajo samo Poljaki in Madžari, manj pa Čehi in Slovaki. Potem smo prešli k sodobni tematiki in tudi tu smo z lahkoto našli trinajst filmov, ki govorijo o nas, danes, tukaj. Tu je na primer sodobni film Saše Petroviča ZBIRALCI PERJA, LJUBEZENSKI PRIMER, Dušana Makavejeva, PONEDELJEK, TOREK Vatroslava Mimice, Bratkovičev RONDO, Hadžičev PROTEST, Makavejev ČLOVEK NI PTICA, Pavlovičev LET MRTVE PTICE, Klopčičev film NA PAPIRNATIH AVIONIH, Hladnikov PLES V DEŽJU,



film VRANE, Mihiča in Kozomare, Markovičev debitantski film POSEBNA VZGOJA, Radičev film ŽIVA RESNICA.

Morda smo kakšen film izpustili, morda bi drugi trije sobesedniki naredili drugačen izbor, vendar samo tako, da bi kakšen naslov izpustili, kakšnega dodali, v grobem pa bi ostali filmi isti. To so namreč tisti filmski kašipoti znotraj jugoslovanskega filmskega ustvarjanja, ki jih bočas ohranil, ki bodo leta 2000 kazali najbolj verno podobo našim zanamcem, kako smo živeli, kako smo ljubili, sovražili in verjeli v prihodnost. Film kot umetnost bo z leti zgubil na bleščavi, pridobil pa bo kot sociološki fenomen. Toda tako, kot smo živeli, tako smo tudi ustvarjali, med tem, kako smo mislili in kako smo ravnali, bodo minimalne razlike; morda se bodo z leti te razlike celo zabrisale, kot kulise pa bodo strohnele filmske slikanice, včerajšnji spektakli in ustvarjalni beg v čas, ki smo ga že danes preživeli. Toda film še vedno rad koketira z žanri, umetnost z življenjem in čas je tisti, ki določa ustvarjalcu "nesmrtnost" ali "pozabo".

polemizirajo

Nekaj misli ob Šprajčevem intervjuju

organizacija združenega dela za proizvodnjo izvoz, uvoz in promet s filmi		entreprise de production exportation, importation et commerce de films	940/79
61000 ljubljana zrinjskega 9	telefon: no. 325 971; uprava 321 289, 310 801; žiro račun: 50101-601-15010		
Tov. MATJAŽ ZAJEC glavni urednik "Ekрана" <u>61000 LJUBLJANA</u> Ulica talcev 6/II	naš znak: Tajn.BK/lm.št. vaš znak: ljubljana 15.XI.1979.		
Spoštovani tovariš glavni urednik!			
V vaši reviji "Ekran" je bil v številki 8-9, letnik 1979, objavljen intervju z režiserjem Božom Šprajcem. V njem je tudi nekaj grobih neresnic na rovaš Vibine izvedbe pa tudi osebno žaljivih podtikanj v zvezi z opravljanjem funkcije vodje proizvodnje Viba filma. Zato prodim, da mi v vaši reviji, omogočite objavo integralnega teksta v zvezi z omenjenim intervjujem, ki je priložen temu dopisu.			
Upam, da vaš poziv k demokratičnemu dialogu ne velja le za filmske kritike, ampak tudi za druge filmske delavce, saj lahko moje misli vsaj malo prispevajo k jasnejši sliki v razmerah v slovenski filmski proizvodnji, ki - kot veste - niso sjajne, prav gotovo pa niso, niti tako tragične, kot to navaja tov. Šprajc v svojem intervjuju.			
Tovariški pozdrav.			
 Boško Klobučar			

Nimam sicer navade, da polemiziram s stališči filmskih ustvarjalcev, ki skupno z delavci Viba filma trudoma bogatijo slovensko kulturo z novimi filmskimi stvaritvami. Vendar je tovariš Šprajc v svojem intervjuju v reviji "Ekran" (števil. 7/8, letnik 1979) natrosil kopico svojih "ugotovitev" o delu Viba filma in še zlasti njene izvedbe, ki terjajo pojasnitev, zlasti tistim bralcem, ki razmer, v katerih delujejo slovenski filmski delavci, ne poznajo dovolj podrobno in bi si lahko o njih — le na osnovi Šprajčevih izjav — ustvarili zmotno mnenje.

Takoj na začetku naj povem — da ne bi bilo kakšnega nesporazuma — da v svojih pripombah na Šprajčeve "ugotovitve" izhajam iz dejstva, da režiser vodi celotni umetniški in tehnološki proces izdelave filma. Nisem poklican, da sodim o njegovih "ugotovitvah", ki zadevajo opravljanje prve režiserjeve naloge. Ustavil se bom le ob njegovih "ugotovitvah", ki zadevajo vodenje tehnološkega procesa izdelave filma. Te kažejo, da tovariš Šprajc enega dela svojega režiserskega dela še ne obvlada v celoti. Seveda sam sebi ne želi natočiti čistega vina in si tega priznati. Zakaj pa, si gotovo misli, ko lahko svoje napake navidezno skrije, iščoč napake pri drugih. Kaj malo pogumno za mladega, nadebudnega režiserja!

Poglejmo si, kaj tovariš Šprajc ugotavlja o delu Viba filma, ki mu je omogočil vodenje tehnološkega procesa izdelave "Krča". V kratkem gre za naslednje (citati iz intervjuja): "... Izvedba slovenske filmske proizvodnje je tako rekoč pred razsulom ... Kar pa je najhujše, je to, da se na Vibi niti ne zavedajo, da se lahko izvedba preprosto razleti ... Pri snemanju filma sem nekolikokrat naletel na 'manufakturno pamet'. Ljudje na Vibi so napredovali od vajenca do mojstra, od pomočnika do organizatorja, pa vse do šefa izvedbe celotnega podjetja. Seveda potem ni zavesti o tem, da je treba podjetje kadrovske prevetriti, da je treba pripeljati ljudi z visokošolskim znanjem. Pomanjkanje ljudi s strokovnim znanjem lahko film podraži tudi za polovico, toda tega kot da se nihče ne zaveda ali pa se noče zavedati." Torej, prava groza s tole Vibo, prav čudno, da stari, napol zrušeni zidovi Vibinega domovanja še vedno stojijo, ko pa se med njimi gibljejo takšni grešniki?

In za splošnimi ugotovitvami o delu Vibine izvedbe, ki na bralce intervjuja delujejo šokantno (kdor intervjuja ni prebral do konca, je na osnovi teh ugotovitev gotovo dobil željo, da se prepriča, če slovenska filmska proizvodnja sploh še obstaja), sledi "Ekranovo" vprašanje o konkretnih težavah in problemih, ki so podlaga za tako ostre splošne ugotovitve. Na tem mestu bralcu intervjuja zastaja dih — zdaj bo sledilo veliko razodetje, vse velike pregrehe Vibine izvedbe bodo v vsej svoji goloti razkrite pred javnostjo.

"Veliko razodetje", ki zelo "plastično" govori o tem, da je "izvedba slovenske filmske proizvodnje tako rekoč pred razsulom", je v vsej svoji veličini naslednje:

- da so tov. Šprajcu "vodje Vibine izvedbe nenehno viseli na vratu zaradi potrošenega traku".
- da je šef Vibine proizvodnje sicer usposobil kamero, pa za to ni bil usposobljen.

Res, pravo "razodetje", za vsakega bralca, četudi filma in njegovega ustvarjanja pobjiže ne pozna. Takoj mu je jasno, če le količkaj zna brati med vrsticami, da je Vibina izvedba "pred razsulom", ker tovarišu Šprajcu ni omogočila:

- 100.000 m filmskega traku (25.000 m je le četrti del količine traku, ki je po Šprajcu potrebna za celovečerni film?!), da bi bili izpolnjeni normalni profesionalni pogoji in dosežene svetovne norme;
- popravila kamere v Münchenu, kjer so za to usposobljeni, pa čeprav bi bilo treba prekiniti snemanje,

Vse je, torej jasno, treba je le od splošnega k konkretnemu, takoj je jasno, kam pes tace moli, kje koga kaj žuli. Pa čeprav je vse jasno, naj mi bo dovoljeno — malo komentarja:

- v zvezi s filmskim trakom, bi povedal naslednje: Šprajc pravi, da je Marković v Beogradu posnel 29 tisoč metrov filmskega traku, iz tega pa izvaja pomemben zaključek:

"Krč je bil torej posnet z manj traku, kot je objektivna norma za celovečerni film". Prav "hečno", kaj si Šprajc zamišlja pod "objektivno normo". Po tej logiki bi nekdo povsem upravičeno rekel: "Pepe ima hišo z vrtom, torej je objektivna norma za vsakega, da ima hišo z vrtom" in še sploh ne bi "udaril mimo". Zato Šprajcu v pojasnilo: Objektivnih norm za porabo traku ni. Poraba je različna glede na posamezno državo (čimbolj je razvita družba kot celota, tem višje standarde in normative za delo družbenih dejavnosti — ter s tem tudi kulture in filma — si lahko privoščijo), glede na filmsko zvrst (filmi z vojno tematiko terjajo več traku od filmov s sodobno tematiko) in tako naprej. V čehoslovaški kinematografiji velja pri porabi filmskega traku razmerje 1 : 4,7, torej za film normalne dolžine okrog 14.000 m traku (upam, da tudi Šprajc ve, kaj je čehoslovaška kinematografija, koliko "Oskarjevcev" je dala ipd.). Seveda so dežele, v katerih so normativi višji. Prav gotovo imajo Američani v povprečju višje normative od Čehoslovakov in nas, vendar so tudi razvitejši, imajo lastno proizvodnjo filmskega traku, torej brez carin, visokih prometnih davkov ipd. (imeli so tudi nizke

cene benzina in so si lahko privoščili velike cestne križarke!), čeprav je tudi res, da imajo pri njih začetniki zelo majhne proračune za izdelavo filmov in si pravico do višjih proračunov, s tem pa tudi do večje količine filmskega traku, pridobijo šele na osnovi uspešno opravljenega dela pri prvem filmu. Ko Šprajc navaja Markovića, bi bilo od njega "fair", da omeni tudi Karanovića, ki je svoj film "Vonj poljskega cvetja" posnel v nemogočih proizvodnih razmerah in vendarle uspel, ali pa imena vseh režiserjev v srbski kinematografiji, ki *morajo* svoje filme posneti za 6 mio din in niti za cvenk več. In tu je še primer naših "Iskanj", za katere je režiser Klopčič porabil manj kot 18.000 m traku, čeprav je film stilski, posnet delno v Italiji ipd.; kljub mali porabi traku so "Iskanja" šla v svetovno distribucijo, kar "Krču" kljub 25.000 m ni še uspelo. Kratek zaključek: ni res, da "zunaj ne bo nihče gledal" filma, če ni posnet na 100.000 m traku, ni res, da obstojajo "svetovne norme, ki zagotavljajo normalne profesionalne pogoje", obstojajo le dobri ali slabi režiserji, ki delajo dobre in slabe filme ali sicer dobre filme na slab (beri: drag) način.

- v zvezi s popravilom kamere bi povedal naslednje: Ne vem, zakaj naša družba tako spodbuja inovatorstvo in racionalizatorstvo celo pri neposrednih proizvajalcih, ko oni za to niso usposobljeni. Po Šprajcu naj bi se čim večji del naših družbenih sredstev stekal v tujino, ker oni tam že znajo (kaj bi sami naprezali možgane, ko pa od Nemcev lahko kupimo licenco, oziroma "know-how" in stvar je v redu!).

Prav "lušno" izzveni Šprajčeva ugotovitev na koncu njegovega "razodetja": "Družbena sredstva, namenjena filmu, so prevelika, da bi lahko še naprej tako delali. Marsikaj bo potrebno spremeniti." Komu so lahko te besede dejansko namenjene — Vibini izvedbi ali Šprajcu — naj dobronamerni bralec zaključiti sam!

Ko smo tako lepo prišli od Šprajčevih splošnih "ugotovitev" do "konkretnih težav in problemov", naj mi bo dovoljeno postaviti tovarišu Šprajcu nekaj vprašanj: Kaj vas je, tovariš Šprajc, spodbudilo k oceni, da s prihodom novih kadrov v Vibi — razen v dramaturškem oddelku — v bistvu ni nobenih sprememb na bolje? Kako ste prišli do neugodne ocene delovanja teh novih kadrov, ko so vsi — razen vodje dramaturškega oddelka — prevzeli svoje funkcije, ko ste že skoraj posneli "Krč" (ali je ta ocena povezana s prekomerno dolžino, obdelavo vašega filma, zaradi katere ste prekoračili rok za njegovo končanje)? Kdo pa je — po vašem — realiziral v celoti "Iskanja", ki so izvedbeno veliko zahtevnejša od "Krča", za vsega dva meseca in tri tedne, kar je tudi v svetovnih

razsežnostih izredno dober rezultat (ne pozabimo tudi na visoko kvaliteto raven izvedbe "Iskanj")? Kdo je v letošnjem letu prevzel izvedbo treh celovečernih filmov (od katerih sta se dva snemala vzporedno) in jo bo v celoti dokončal v letošnjem letu, kar v slovenskem filmu ni bilo doseženo že leta nazaj, čeprav smo celo leto imeli še posebej velike probleme z nabavo filmskega traku? Kdo je na puljskem FJIF dobil največje število tako imenovanih strokovnih nagrad za dosežke na posameznih področjih (upam, da se strinjate, da gre vsaj majhen del zaslug za njih tudi Vibini izvedbi)? Kdo prav sedaj pripravlja za izvedbo četrti celovečerni film v letošnjem letu, poleg tega pa še projekt "Dražgoška bitka", največji, kar jih je bilo kdajkoli realizirano v zgodovini slovenskega filma? Ali je vse to, kar je navedeno, sposobna opraviti izvedba, ki je tako rekoč pred razsulom?"

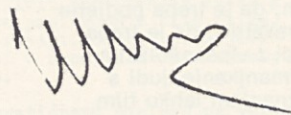
Ah, moj Šprajc, kako samopašno zveni vaša ugotovitev: "Ljudem, ki vodijo podjetje in samoupravnim organom Vibe, smo avtorji to dolžni povedati, da bodo začeli gledati na probleme podjetja širše in bolj odprto in da ne bodo v gozdu gledali samo posameznih dreves in posameznih vej na njih". (podčrtal Boško Klobučar). Kot da bralci "Ekрана" ne znajo brati tudi med vrsticami, kot da ne znajo povezovati dejstev, kot da ne vedo, kaj pomeni Šprajčevo širše in bolj odprto gledanje na probleme (daj družba in Viba na vagone denarja, da bo Šprajc imel profesionalne pogoje za delo!)! Pa vseeno, tovariš Šprajc, hvala lepa za dober nasvet "ljudem, ki vodijo podjetje in samoupravnim organom Vibe". Malo manj gledanja s svojega ozkega zornega kota in malo več družbene osveščenosti vam ne bi škodovalo! Kaj mislite, da Vibina izvedba in nasploh ves delovni kolektiv skupaj s svojimi sodelavci izven delovne organizacije ne bi raje delal v lepih, značnih, svetlih prostorih, prilagojenih tehnološkemu procesu izdelave filmov, prostorih, ki jim vsak močnejši dež ne more do živlega? Kaj mislite, da ne bi radi imeli sodobno filmsko tehniko, kvaliteten tonski studio, lasten laboratorij, primerno skladišče rekvizitov in garderobe? To so za nas profesionalni pogoji za filmsko delo, ne pa 100.000 m traku! Zavedamo se, da vseh problemov ne bomo rešili preko noči, saj so možnosti družbe za financiranje kinematografije omejene, vendar bodo iz leta v leto večje — bolj kot bo družba bogata, bogatejši bodo tudi filmi, boljši bodo pogoji za delo na filmu. Kaj ne bi to radi tudi v zdravstvu, v izobraževanju, otroškem varstvu? Tudi na teh področjih bi vsi mi radi imeli najvišje svetovne standarde in normative, tovariš Šprajc, pa jih nimamo in jih še lep čas ne bomo imeli, vendar jih bomo z dinamičnim razvojem naše samoupravne družbe dosegli prej ali slej, kaj ne?!

Še dve pripombi, tovariš Šprajc, ali boljše vprašani. Od kdaj je v

socialistični družbi greh, če nekdo napreduje "od vajenca do mojstra, od pomočnika do organizatorja, pa vse do šefa izvedbe celotnega podjetja". Vse do vašega intervjuja sem mislil, da je to ravno odlika socialistične in povrh samoupravne družbe, seveda, če je tak "vajenec" sposoben (upam, da s svojimi "dejstvi" niste dokazali nasprotnega!). In odkod vam ocena, da se nihče ne zaveda ali pa se noče zavedati, da je treba podjetje kadrovske prevetriti, da je treba pripeljati ljudi z visokošolskim znanjem? Pa menda ne na osnovi strokovne analize o razvoju Viba filma v obdobju 1976/1980, ki jo je filmski svet sprejel že v juliju mesecu letos, ali na osnovi smernic za srednjeročni plan 1981—1985, ki jih je filmski svet sprejel v oktobru letos, kjer je ravno temu vprašanju posvečena posebna pozornost?! Če se kdo ne potrudi, da se informira, to ni izgovor, da lahko "strelja kozle".

Za konec še tole — bolj bralcem, kot Šprajcu v pojasnilo (on to že sam dobro ve, pa si noče naliti čistega vina). Že s površno analizo intervjuja je jasno, da je tovariš Šprajc zaradi slabšega obvladanja ene od funkcij režiserja, tj. vodenja tehnološkega procesa izdelave filma, prihajal v konflikte z Vibino izvedbo, ki mu je med drugim pojasnjevala, da je kljub krčenju njegova snemalna knjiga še vedno preobsežna (kar je kasneje sam spoznal, ko je imel težave z montiranjem posnetega materiala, vendar Šprajc ne bi bil Šprajc, če ne bi krivdo za podaljšanje obdelave valil na vse druge, razen — jasno — na samega sebe in na svoje filmsko znanje), da Vibin normativ za porabo filmskega traku ni 100.000 m, ampak 18.000 m, da so lahko vzrok za slab posnet material tudi luči, ne le kamera, ki jo je usposobil "neusposobljeni" šef proizvodnje, itd. Če ravno on ne bi gledal posameznih dreves (tj. sebe), namesto gozda (tj. širših družbenih interesov), je težko pojasniti, kako je "izvedba v razsulu" lahko v letošnjem letu uspešno realizirala tri celovečerne filme, pri čemer je bil eden od režiserjev prav tako debutant kot Šprajc. Morebiti bi ostala lahko še razlaga, da si je nekdo na Vibi Šprajca, posebej privoščil in mu metal polena pod noge. Vendar tudi to verjetno ne bo držalo, saj smo od samega začetka upoštevali tisto, kar Šprajc tudi sam ugotavlja v svojem intervjuju ("Mlad človek, ki stopa v film, v mislih imam režiserje, mora imeti enake, če ne celo boljše pogoje kot tisti, ki je posnel že pet filmov."). Zato ga nobeden ne sili, da posname film na 18.000 m traku, ampak smo normativ povečali za 20% zaradi debutantstva, kar bi v normalnih pogojih bilo tudi za Šprajca dovolj (seveda nismo takrat vedeli, da Šprajc računa, da bo iz posnetega materiala zmontiral še TV nadaljevanko, saj je to bil račun brez krčmarja!). Vibina izvedba mu je naknadno omogočila dva dodatna snemanja, pri čemer od posnetkov enega od teh snemanj ni v sam film uvrščen niti en sam (Tudi nepoznavalcu je jasno, da režiser

takrat, ko že razpolaga s celotnim posnetim materialom, mora precizno vedeti, kaj mu še manjka; če tega ne ve, to kaže na določeno neprofesionalnost ali na kakšne interese, ki s samim filmom nimajo veze). Šprajc bi moral po pogodbi oddati 1. zvočno kopijo "Krča" 15. 2. 1979, pa jo je šele pet mesecev kasneje, kar mu je spet brez sankcij omogočila Vibina proizvodnja. Šprajc je tudi edini od petih režiserjev naših zadnjih celovečernih filmov prekoračil proračun filmov, ne ravno majhen, in to brez vsakršnih sankcij. Torej, tudi to ne drži, da bi ga kdo od Vibašev namenoma ovrnil na njegovi režiserski poti. Mislim, da je zato razlog za njegov žolčni, a neutemeljeni napad na Vibino izvedbo treba iskati na začetku intervjuja, ko sam pravi, da je s "Krčem" ujel še zadnji vlak, da ne bi bil "prikrajšan za svojo mladostno zaletavost, za iskanje, za pogum, za iskanje tistega, kar še ni preverjeno, kar je na neki način novo". Navedba je sama po sebi dovolj zgovorna in sam bi k njej dodal le tole: sem za pogum, za iskanje, za mladostno zaletavost, a na pravem mestu, na prave probleme. Upoštevajoč to se bom v okviru svojih skromnih sposobnosti, osebnoprizadeval, da bo tovariš Šprajc še naprej dobival projekte, ki jih bo "dostojno in s precejšnjim uspehom izpeljal", kot je to storil pri "Krču", da tako ne bi zabredli v vode "nespametne kadrovske politike" in da investicija ogromnih sredstev v tovariša Šprajca pri njegovem debutu ne bi propadla v škodo širše družbene skupnosti. Upam pa, da bo tovariš Šprajc do svojega naslednjega projekta sam spoznal, da ne snema filmov nekje v imaginarnem svetu, ampak v tej naši konkretni družbi, torej da ne veljajo imaginarni svetovni normativi, ampak naši jugoslovanski (seveda si bomo tudi mi ta čas prizadevali, da bi se obstoječi normativi izboljšali). Prav tako upamo, da bo tovariš Šprajc še naprej pridno izpopolnjeval svojo poznavanje tehnološkega procesa izdelave filmov.



Boško Klobučar
vodja proizvodnje
Viba filma

