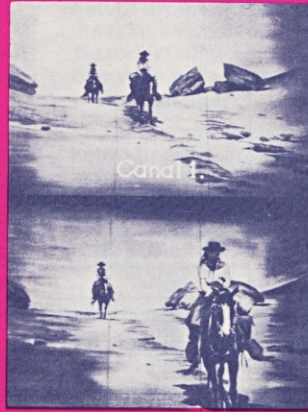


revija za film in televizijo

ekran

vol. 3
(letnik XV) 1978 | cena 15 din

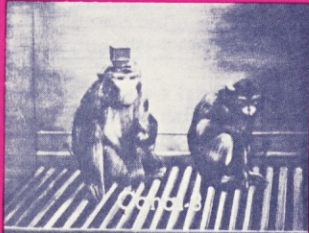
2



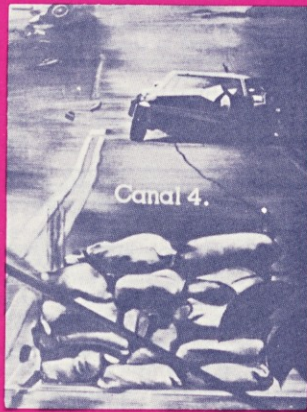
Canal 1.



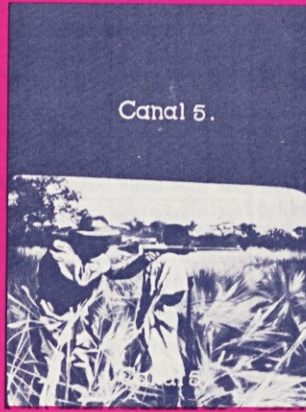
Canal 2.



Canal 3.



Canal 4.



Canal 5.



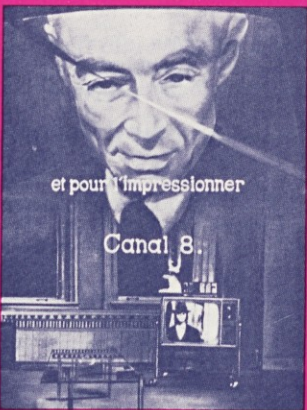
Canal 6.



Canal 6.



Canal 7.



et pour l'impressionner

Canal 8.



Canal 9.

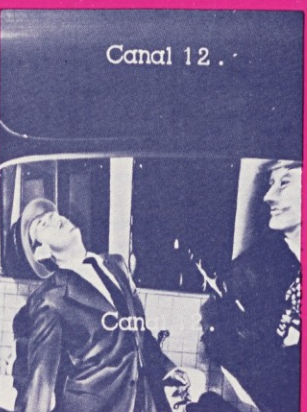


Canal 10.

Canal 10.

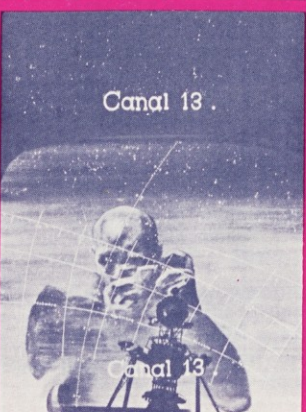


Canal 11.



Canal 12.

Canal 12.



Canal 13.

Canal 13.



Canal 0.

Canal 0.

ekran

revija za film in televizijo

vol. 3

volumen je 10 števil

števila 2/1978

(letnik XV)

ustanovitelj
Zveza
kulturnih organizacij
Slovenije

sofinancira
Kulturna skupnost Slovenije

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

ureja uredniški odbor
Jože Dolmark
Silvan Furlan
Viktor Konjar (glavni
urednik)
Cveta Stepančič
(oblikovalka)
Goran Schmidt
Sašo Schrott (odgovorni
urednik)
Matjaž Zajec

Jaro Novak (lektor)

stalni sodelavci uredniškega odbora
Toni Gomišček
Brane Kovič
Milan Pajk
Igor Vidmar

priprava stavka
Partizanska knjiga, Ljubljana

montaža in tisk
Tiskarna Slovenija, Ljubljana

naslov uredništva in uprave
Ljubljana, Ulica talcev 6.
telefon: 317—645

stiki s sodelavci in naročniki
ponedeljek, torek, sredo,
četrtak
od 10. do 12. ure
torek — med uredniško sejo
od 18. do 20. ure

cena
cena številke 15.- din
(za tujino 1.50 S)
letna naročnina 120.- din
(za tujino 15 S)
za študente in dijake 80.- din

žiro račun
50101—678—49110

devizni račun
50100—620—107—870

nenaročenih rokopisov ne vračamo

oproščeno prometnega davka po
pristojnem sklepu Republiškega
sekretariata za kulturo
z dne 16.11.1974

1	komentar	Urednikovi niti ne tako nevažni in slučajni paberki	Sašo Schrott
2		Predlog programa filmske proizvodnje za leto 1978	
7	okrogla miza	Od stripa k filmu	Martine Vidor
15	jubileji	Past: tišina v dvorani, govori vam film	Alberto Farassino
16	Japonci v kinoteki	Srečanje s carstvom čutov	Silvan Furlan, Toni Gomišček
20	teorija	Filmsko delo, semiologija, marksizem	Janez Justin
23	dileme	Filmi na televiziji	Pauline Kael
29	teorija	Propad filma?	Roman Jakobson
32		Pogovor Adriana Aprà in Luigija Faccinija z Romanom Jakobsonom	
36	filmi na TV	Budimpeštanske zgodbe	Branko Šomen, Jože Dolmark Brane Kovič Toni Gomišček Goran Schmidt
38		Dvji lovci	
39		Dekle Iracema	
41		Catch 22	
42	na naših platnih	Nedožno	Peter Kolšek
43	filmi predvideni za	FILM TEDNA	
44	prejeli smo	Pismo Boža Šprajca naslovljeno prof. Francetu Brenku	
48	informacije		pripravila Miša Grčar, Toni Gomišček

na naslovni strani

zamisel televizijskih kanalov je delo Jacquesa Monoryja

komentar

Urednikovi niti ne tako nevažni in slučajni paberki Sašo Schrott

Če bo po sreči, bodo pričujoči zapiski, ki bi jih lahko nadnaslovlili "namesto komentarja", ugledali beli dan v času, ko je pred dvema letoma prvič izšel Ekran v novi uredniški in oblikovni preobleki. Le preobleki? Ugotovitev ni daleč od resnice, pa naj nam bo to všeč ali ne. Zlasti nam, ki smo pred nekaj več kot dvema letoma prevzeli precej nadležno nalogo sanirati revijo, ki je bila zašla v finančne, organizacijske, predvsem pa programske in ne nazadnje kadrovske težave. V teh dveh letih je izšlo dvaindvajset števil, četudi med njimi, žal, precej dvojnih. Navsezadnje niti ne tako malo. Počasi se je pričela oblikovati tudi jasnejša in trdnejša vsebinska fiziognomija revije, razširil (in kar je še posebej važno) pomladil se je krog sodelavcev, rešena so osnovna materialna in prostorska vprašanja. Pa vendar je več razlogov za slabo kot za dobro voljo. Uredništvu v dveh letih ni uspelo doseči nečesa, kar se na koncu koncev, še zlasti pred filmsko revijo, zastavlja kot imperativ, to pa je — redno izhajanje. Kajti nobenega dvoma ni, da spremljanje dveh tako dinamičnih in obsežnih področij, kot sta film in televizija, zahteva ažurnost, sicer revija preneha biti, oziroma ni, živ organizem, ki živi svoje polno življenje, ki reflektira dinamiko področij, s katerimi se ukvarja, ki vpliva, pa informira, animira, itd. Da težave z izhajanjem kaj posebej ne dvigujejo delovnega elana, urednikov, da kaj prida ne stimulirajo delovne discipline sodelavcev, ne razpihujejo vnetosti pri bralcih, ne spravljajo v dobro voljo izdajateljev in sponzorjev, seveda ni treba posebej poudarjati ...

Zadrega z izhajanjem je mogoče sicer pojasniti, mislim pa, da jih je zelo zelo težko opravičiti, pa četudi gre še za tako objektivne vzroke in razloge.

Pa vendar nekaj pojasnil. Kot kaže, so imeli prav tisti, nekoliko manj optimistično razpoloženi poznavalci filmskih in še posebej filmsko-publicističnih razmer na Slovenskem, ki so že kmalu po izidu prvih števil "novega" Ekra ocenjevali zastavljene cilje kot preambiciozne. Sam po sebi seveda program desetih števil letno, ki bi izšlo kolikor toliko redno, ni preambiciozen, temveč povsem normalen, saj bi bilo pri stoddotni realizaciji programa, glede na dogovorjeni obseg revije (tri tiskarske pole na številko), komajda pokrito vse tisto, kar se pomembnejšega dogaja pri nas, v Jugoslaviji in po svetu. Toda upoštevati je treba nekaj ne nepomembnih dejstev:

- specifično filmsko-televizijske revije, pri kateri je način dela (zaradi specifičnosti medijev, s katerimi se ukvarja) bistveno drugačen, predvsem tehnično-organizacijsko zahtevnejši kot npr. pri literarni reviji,
- piščiči potencial na Slovenskem (v kakovostnem in številčnem smislu),
- velika tehnična zahtevnost urejanja revije,
- dokaj neurejena situacija na področju grafične industrije (s problemi tiska tako v finančnem, tehničnem kot časovnem smislu se ta hip otepa večina založniške dejavnosti pri nas),
- subjektivne težave v uredništvu (urejanje v prostem času, precej časa prostorske težave, neizpolnjevanje dogovorjenih obveznosti sodelavcev do revije in pogosto, žal, tudi obratno, neizpolnjevanje dogovorjenih uredniških dolžnosti itd.)

Upam, da je jasno, da ni namen tega pisanja kakršnokoli odbranaštvo ali cenena demagogija, kajti imeti pravico in dolžnost biti kritičen do drugih, je najbolj tesno povezano tudi s kritičnostjo do samega sebe. Glede na dejstvo, da se je obstoj revije krepko prevesil že čez polovico drugega desetletja bolj ali manj srečnega izhajanja pomeni, da revija je in mora biti. Toda biti mora tisto, kar si vsi želimo, od nje pričakujemo in potrebujemo. Ali nam bo uspelo?

Upanje in zaupanje vzbuja potrpežljivost in pripravljenost na pomoč in sodelovanje tako izdajatelja ZKOS kot finansierja Kulturne skupnosti Slovenije, spremembe, ki so počasne, pa vendarle že opazne na celotnem področju kinematografije, pa tudi deloma televizije, spremembe v celotni kulturni politiki, ki intenzivno utira pot samoupravni preobrazbi tega področja itd. Morda pa bo Ekran vendarle dočkal dan, da bo glasilo združene slovenske kinematografije, razvite filmske misli in kulture v najširšem smislu, člen v razvejanem in potentnem kulturnem utripu našega življenja.

● Vsi rekordi so potolčeni. Publika v stotisočih drvi v kino gledat "Gade". Baje se zabava. Baje se smeje in reži. Filmska kritika je večidel zmedena. Razklana med vsaj nekaj dobrega okusa, znanja, profesionalne etike in odgovornosti ter med dobrohotno naklonjenostjo domačemu, slovenskemu filmu, domačemu slovenskemu gledalcu, "ki se je spet vrnil k domačemu slovenskemu filmu", gledalcu (mar res takšnemu?), ki so mu "Gadi" ustrojeli na kožo kot kakšni Slaki in bog si ga vedi še kateri polkarji in jodlarji ... Kdo bi si potem drznil drezniti v sršenje gnezdo pa jasno in glasno, četudi argumentirano in strokovno, reči bobu bob, kiču kič in zamzku zamzek! Ne, stotisočglava nasmejana množica v Nazorjevi ulici pred kinom Union je bila za marsikoga, pa čeprav je načeloma proti zamzkom in kiču, v tem primeru prehud zalogaj ...

Pa vendar so "Gadi", najsi bo to še tako žalostno, izkušnja, o kateri bomo morali še razmišljati, se pogovarjati in trošiti papir in črnilo, četudi se nam to še tako upira. Iz mnogih razlogov, tudi zato, da se ne bo ponovilo. O J. Bevcu seveda ni in ne bo kaj dosti govoriti, kajti njegov ustvarjalni in avtorski volumen je bil znan že dosti prej in torej ni razloga, da bi pogrevali stare reči. Govoriti in pisati pa bo brez dvoma treba o delu nekega Programskega sveta (ki je v poročilu ob izteku mandata konec leta 1977 čas svoje programske vladavine ocenil kot eno najbolj svetlih obdobij slovenskega filma, ne da bi kdorkoli vsaj zardel ...), o delu vodstva edinega filmskega podjetja, ki je stalo za projektom v vseh njegovih fazah, in seveda o implikacijah, ki jih imata takšno ravnanje in politika znotraj družbenih prizadevanj za socialistično, samoupravno kulturno politiko, ki je že zdavnaj postavila pojem osnovne kvalitete kot enega osrednjih kriterijev tudi, kadar gre za množično zabavo.

"Gadi" so in bodo (upam za zmerom) ostali najbolj sramotno dejanje naše filmske, programske politike.

● Okoli novega leta sem dobil po pošti koledar-rovoknih, na katerem z zlatimi črkami piše DRUŠTVO SLOVENSkih FILMSKIH DELAVCEV. Razveselil sem se darila, še bolj pozornosti, pa je bilo veselje kratko. Le toliko je trajalo, da sem pričel obračati strani. Pokazalo se je namreč, da gre za tradicionalni novoletni koledar JUGOSLAVIJA FILMA in da imata z DSFD zvezo le naslovnica ter ekspedit. Da je vse v koledarju napisano v srbohrvaščini (tudi naslovi slovenskih filmov) je seveda jasno. Daleč sem od tega, da bi vsi zadevo samo po sebi napihoval, kajti znano je, da ta hip DSFD, če že iz drugih razlogov ne, predvsem iz finančnih, ni sposobno izdati podobne, ali sploh kakršnekoli publikacije (v koledarju so namreč zbrani številni koristni podatki o jugoslovanski filmski proizvodnji, izvozu filmov itd.), kajti gre za nekaj drugega.

V dogodivščini s koledarjem je namreč nekaj simbolike. Slovenski filmski delavci so že dolgo zbrani v svojem Društvu, ki ima svoj sedež, svoja delovna in izvršna telesa, statut in vse, kar pač k takšni organizaciji sodi in kar mora biti, toda pozornejši opazovalec se le težko znebi vtisa, da za formalnim videzom ni kaj dosti živega, vsebinskega. Čemu je temu tako, če je seveda res tako, je vsaj deloma povedal še ne tako dolgo tega društveni predsednik v pogovoru za našo revijo. Toda ali je bilo povedanega dovolj? Kdo bo že enkrat razgrnil razloge in vzroke za inertnost, malokrvnost, odsotnost asociacije slovenskih filmskih delavcev, še posebej, če vsi skupaj dobro vemo, da je problemov in težav vseh vrst, ki tajejo našo filmsko srenjo, toliko, da bi jih bilo težko naštetih v eni sapi. Ali pa je težav toliko, da je edini mogoč odgovor molk in neaktivnost? Ali si DSFD lahko privoščiti prespati kulturno politične akcije, kot so samoupravna preobrazba Viba filma, pa iskanje poti in rešitev, kar zadeva družbeni in ekonomski položaj samostojnih umetnikov, pa ustanavljanje posebne SIS za kinematografijo, pa vrsto akcij za večjo povezanost posameznih vej znotraj kinematografije, pa navezovanje sodelovanja s TV, pa prizadevanja za preobrazbo AGRFT v procesu reforme usmerjenega izobraževanja, pa prizadevanja na filmsko vzgojnem področju, v kritiki, publicistiki, filmskem založništvu, v filmskem amaterizmu ... Težko, verjetno zelo težko!

Če bo to pisanje koga prizadetih zjelo, sem njegovo jezo dobre volje pripravljen vzeti nase, toda naj se člani DSFD, (nekateri so sicer znani, da so nagle jeze) to pot za spremembo enkrat ne zjeze le name in na Ekran, temveč še na koga drugega. Ne nazadnje tudi na sebe same.



Predlog programa filmske proizvodnje za leto 1978

Filmski svet Viba filma je na svoji seji 26. januarja 1978 obravnaval predlog programa filmske proizvodnje za leto 1978, ki ga je izoblikoval programski svet, ter ga predložil odboru za kinematografijo pri Kulturni skupnosti Slovenije. Odbor je predlog obravnaval na svoji seji 1. februarja 1978 ter ga v celoti podprl. Vendar pa še ni gotovo, ali bo v letošnjem letu program tudi v celoti realiziran (vprašanje denarja), pa tudi vrstni red realizacije celovečernih filmov še ni znan (projekt Gracias a la vida, na primer, sodi še v program iz leta 1977). O vsem, kar bo novega, vas bomo sproti obveščali, za zdaj pa v celoti objavljamo predlog programa, saj menimo, da je prav, če je z njim seznanjena tudi širša javnost, vsaj tista, ki ni ravnodušna do domače filmske in televizijske proizvodnje.

Uredništvo

1. celovečerni filmi

Živojin Pavlovič Gracias a la vida

(Hvaležnost življenju)
(izvirni scenarij)

Prejšnji naslov: "Daljave v megli"

Pavlovičev tekst se predstavlja kot nenavadno delo, zanimivo po svoji vsebini in scenaristični obdelavi. Scenarij sega v še vedno zelo občutljive odnose znotraj naše politične emigracije ter njenega razmerja do matične domovine. Zato je že sama tema za našo kinematografijo osvežujoča novost, ki utegne filmsko ustvarjalnost pri nas tematsko obogatiti in ponuditi zanimive režijske predloge.

Živojin Pavlovič se trudi, da bi v scenaristični predlogi ponudil svoje že znane ter v realiziranih filmih uveljavljene kvalitete: smisel za živost in raznovrstnost prizorov, skrb za jasno predstavitev problema in izostritev osnovnega konflikta, precejšnjo zanesljivost v konstrukciji, pri čemer se ne izogiba drastičnih prizorov, da bi dosegel večjo slikovitost in napetost, izhajajoč pri tem iz teoretičnih premis, kakor jih je razložil v svoji knjigi "Dovolji film".

Vojko Duletič Moja draga Iza

(Scenarij po romanu Iva Zormana)

Scenarij s pripovedjo o življenjski poti glavnega junaka Andreja prikazuje vojno in povojni čas, ki je posegel tako v kmečki kot v meščanski svet, zaradi nujnosti nazorske opredelitve pa je v teh razrednih in socialnih okvirih sprožil tudi politične in človeško intimne konflikte. Kmečki svet predstavlja Andrejeva družina, usode njihovih posameznih članov pa simbolizirajo tudi splošno usodo te socialne sredine: dva brata, med njima Andrej, v partizanih, tretji pri belogardistih; sestra, ki po vojni emigrira; oče, ki skuša vztrajati v patriarhalni, politično neopredeljeni avtarkiji kmetije. Meščanski svet predstavlja veletrgovec Josip in družina Andrejeve matere. Usode vseh protagonistov povezujejo in zapletajo človeška in ljubezenska razmerja. S tem dobijo liki junakov tudi psihološko in človeško polno podobo. V glavnem junaku Andreju je spleteno vozlišče likov in pomenov, ki jih ti liki nosijo. Andrej gre svojo pot, ki ni brez napak in kriktičnega gledanja do povojne birokratske elite. Njegova najbolj avtentična identiteta se razkriva v

simbolu Ize, ki je, (kot vsak simbol), ni mogoče enoznačno opredeliti, giblje pa se v okvirih želje in vere v boljše in človečnejše.

Ta zgodovinsko-socialni prerez je zajet v dramaturški strukturi spominskih reminiscenc glavnega junaka Andreja in ta struktura s svojo dinamičnostjo, plastičnimi osebami in s spojem razgibane fizične akcije ter lirizma predstavlja izhodišče za formalno in vsebinsko inovativno umetniško filmsko izpoved.

Željko Kozinc Zlatolasje

(Izvirni scenarij)

Scenarij riše realistično podobo trškega življenja in njegovih sodobnih človeških in socialnih dilem. Trg Mokro polje opredeljuje na eni strani propadajoče kmetijstvo, na drugi strani pa prizadevanja domačinov za razvoj industrije, ki naj bi preprečila odhajanje ljudi v mesto. V tem prelomnem prostoru se odvija zgodba junakov, ki je miselno in logično vezana na socialno realiteto: ljubezensko razmerje Tanje, medicinske sestre v Mokrem polju, z Borisom, bivšim zdravnikom, zdaj politikom v glavnem mestu, niha med čisto iskreno intimo in pragmatizmom, saj je Borisovo mnenje odločilno za gradnjo načrtovane cementarne v Mokrem polju; Tanjina prijateljica Kristina, trška učiteljica, je izviren lik v slovenskem filmu — še vedno vaška mentaliteta njenega okolja je zanj pretesen okvir. Njena nazorska in erotična entropija se preljuje v alkoholizem, zgolj fizično erotično razmerje z Matevžem, kmetom, ki je sicer zaljubljen v Tanjo, in v živčni zlom pri pouku, ki vodi do suspenza. V tej situaciji odpove tudi Boris, odkrije se njegov leporečni svet. Stare vezi se pretrgajo, spletejo se nove v novem okolju: Matevž proda kmetijo in skupaj s Tanjo na črno zida hišo na robu mesta in tudi Kristina se v mestu zaposli kot uradnica. Inovativna vzporednica sta tudi lik in funkcija duhovnika, ki s svojo prisotnostjo in metodami razkriva manj vidno, a vseeno prisotno dimenzijo trškega življenja: preračunljivo skrb za osamljene, ki jih dinamika sveta za hip pusti ob strani. Fabulativno napetost pripovedi vzdržujejo tudi elementi kriminalke, ki se dotikajo omenjenih glavnih akterjev, neposredno pa se vežejo na lik maturanta, katerega usoda dodatno karakterizira trško podobo.

Zlatolasje je izhodišče za t.i. družbeno dramo, kjer se enako močno izdelani in polni človeški značaji vzročno-posledično prepletajo s socialnimi razmerami. Dramatičnost pripovedi dopolnjujejo elementi kriminalke, kar skupaj z doslej še neobdelanimi liki omogoča družbeno angažiran in komunikativen film.

Jože Gale Pustota

(scenarij po romanu Vladimirja Kavčiča, z dramaturškim sodelovanjem Vladimirja Kocha).

Dogajanje se odvija v času kmečkih uporov na Tolminskem, ki pa predstavljajo le izhodišče fabulativnega zarisa in moralni ter svetovnonazorski duh puntarstva in kljubovanja fevdalni gosposki. Kmečka družina, ki je pregnana s svoje kmetije zaradi uporništv, išče možnosti novega življenja na meji med dvema gosposkama, na zapuščeni in nikogaršnji zemlji. Pregnana družina meni, da ji taka pozicija nudi svobodo in neodvisnost. Vendar se to kmalu pokaže kot iluzija: roka oblasti vseeno usodno posega v njihovo življenje, nečloveško garanje jim zagotavlja manj kot minimum eksistenčnih pogojev. Uresničitev intimnih, medčloveških odnosov in ljubezni je onemogočena zaradi temeljnih socialnih razlik. Preko vse te palete zgodovinskih, socialnih in človeških podob se razvija apokaliptična kužna bolezen, ki družino in vso pokrajino, ki predstavlja svet, pripelje na rob smrti. S tem se pripoved in osnovna misel scenarija dvigne iz zgolj konkretnega zgodovinskega pomena v aktualno filozofsko metaforo, ki problematizira možnost človekove osamljenosti in pustote kot prostora življenja. Scenarij s to filozofsko mislijo in nakazanimi estetskimi rešitvami predstavlja tip filma, ki bo sugestiv in svoji vizualni podobi in aktualen v sporočilu.

Mirče Šušmel, Matjaž Zajec Prestop

(izvirni scenarij)

Prestop je scenarij, ki je fabulativno in idejno situiran v naš čas in mestno okolje, se pravi v samo Ljubljano. Socialni diapazon družbe, ki ga zaobsega fabulativni zaris, se giblje od intelektualnega, političnega in kulturnega kroga, pa do čisto neposredno proletarskega, pa tudi predmestnega in boemskega. Zato je tudi sama mentalna struktura teksta dovolj široko zastavljena, če povemo z metaforo: raznolika, kontrapunktna in polemična.

Zgodba poteka v dveh bistvenih fabulativnih in idejnih plasteh: najprej je tu privatno in intimno življenje junakov, predvsem glavne dvojice: Roka in Mike, ki je izrisano dovolj veristično, hkrati pa po logiki pripovedi prehaja v lirične asociacije in reminiscence in časovno obsega njuno sedanjost, dopolnjevano z ekskurzi v preteklost. Znotraj tega kroga pa se oblikuje aktualna družbeno politična (fabulativna) sredina, ki jo opisuje konkretno delo junaka Roka. Ta je televizijski novinar, ki pripravlja reportažo o prekinitvi dela v neki tovarni. Tekst se pri tem naslanja na strokovne raziskave o prekinitvah dela v samoupravnem socializmu in razvija vso dialektiko in protislovnost tega konflikta znotraj družbene ureditve, kjer prekinitve dela nimajo več tistega izvornega pomena in namena, kot ga imajo v kapitalistični družbi. Razvoj tega dogajanja spremlja in dopolnjuje vzporedna pripoved o abortusu in zgodba o Kohoutkovem kometu, tako da dobimo kontrastno simbolično ozadje in dopolnilo centralni zgodbi.

Junak v svojem delu, ki se ga loteva čisto emocionalno, ne pa "realno" idejno ali celo politično, ne uspe, krhek svet njegovih družbenih in privatnih odnosov se sesuje in junak prestopi zdaj v novo življenjsko in svetovno nazorsko pozicijo altruizma in konkretnega (osebnega) humanizma, k njemu pa se zdaj vrača tudi njegova žena Mika. To je "prestop" in zrelost.

Besedilo je jezikovno, socialno in fabulativno prisotno v oprijemljivosti našega časa in problematike, ki jo ta nosi v sebi, hkrati pa je z nazornim slikanjem neke generacije, ki je pred vrati srednjih življenjskih let, tudi avtentičen zapis našega sveta.

2. kratkometražni filmi

Božo Šprajc Koštrun

Scenarij za dokumentarni film o starem običaju na gasilskih veselicah, posebno na območju Gorenjske: o kegljanju za živega koštruna. Iskriv, humoren projekt.

Željko Kozinc, Hadi Talal Kruhek na tleh

Scenarij o usodi kruha v sedanjem blagostanju naše družbe. Od žita, mletja moke, do peke kruha in njegovega konca v kantah za smeti. Družbeno kritičen projekt.

Jože Pogačnik Trije mladi

Projekt za dokumentaren športni film o treh slovenskih mladih vrhunskih športnikih, ki so naš šport ponesli v evropski in svetovni vrh: Bojan Križaj, Mima Jaušovec in Borut Petrič.

Meta Šubic, Janez Jauh, Milan Dekleva Pogled stvari

Scenarij za eksperimentalen (dokumentaren in igrani) film o pričetku filmskega, estetskega gledanja na okolje, predmete, svet. Projekt bazira na gradivu in pedagoškem delu filmskega krožka pri Pionirskem domu v Ljubljani.

Božo Šprajc Film o Župančiču (delovni naslov)

Dokumentaren film o velikem slovenskem poetu ob 100 letnici njegovega rojstva.

Jože Bevc Žabe

Projekt za dokumentaren film o lovu na žabe v območju ljubljanskega barja, ki poleg etnografske zanimivosti nudi možnost za zanimiv in humorističen filmski zapis.

Milan Ljubič Major v službi socializma in boga

Projekt za dokumentaren film o lovu na žabe v območju v NOB in po njej v socialistični samoupravni družbi. Družbeno relevanten projekt.

Marjan Tomšič, Koni Steinbaher Metamorfoza

Risani film s satirično poanto, ki z likovnimi prisposodobami in animirano mizansceno predstavi dinamiko in včasih razčlovečujoče pritiske sodobne civilizacije.

3. medrepubliško sodelovanje**Franček Rudolf**
Delovna vnema

Duhovit aktualen dokumentarec o delovni "vnemi" na naših gradbiščih stanovaljskih blokov s paralelo o počasnem delu in visoki ceni kvadratnega metra stanovanjske površine.

Marina Milanovič, Nikola Majdak
Umetnik in industrija

Dokumentarni film o kulturnem posluhu OZD "Iskra" za likovno umetnost, ki se kreativno in poslovno uspešno zrcali v delovnih uspehih na področju industrijskega oblikovanja. Scenarij temelji na izrazni moči filmskega posnetka in montaže.

Marika Milkovič
Zadnja lastovka

Dokumentarni etnografski film o zadnji izdelovalki trničev, izvorni ljudski umetnosti kamniškega okrožja. Poleg predstavitve te dejavnosti daje projekt tudi izhodišče za razmislek o usodi in izumiranju ljudske umetnosti.

Dušan Povh
Športni funkcionar

Satirični igrani film o entuziazmu športnega funkcionarja, ki si v zapletenih mehanizmih financiranja brez uspeha prizadeva za uspeh svojega kluba in pri tem zanemara svojo družino.

Edo Marinšek
Farbanje

Risani film s filozofsko poanto o človeku in njegovem spreminjanju, ponazorjenem s sredstvi animacije in barve.

Boris Višnovc
Trim

Športni film na temo "Zdrav duh v zdravem telesu", ki v podobi kratkega filma popularizira akcijo TRIM.

OPOMBA
Projekti za kratke filme ŠPORTNI FUNKCIONAR, FARBANJE, TRIM so bili zajeti že v pogodbi med KSS in Vibo za leto 1977, a zaradi premajhnih sredstev ti trije filmi od skupaj 13 projektov niso bili realizirani.

3. medrepubliško sodelovanje**Kratki filmi****Boris Kidrič**

dokumentarni film ob 25 letnici smrti velikega revolucionarja, realiziran v medrepubliškem sodelovanju, katerega izvajalca sta Filmske novosti iz Beograda in Viba film iz Ljubljane.

25 let FJIF v Puli (delovni naslov)

dokumentarni film o četrstoletnem razvoju Festivala jugoslovanskega igranega filma v Puli, ki leta 1978 slavi svojo 25-letnico. Četrtoletja puljskega festivala je povezano s povojno jugoslovansko filmsko zgodovino ter njenimi najvišjimi dosežki. Medrepubliški projekt vseh republik in pokrajin.

Celovečerni filmi**Tito**

celovečerni dokumentarni film o predsedniku SFRJ in ZKJ, ki nastaja v medsebojnem sodelovanju vseh republik in pokrajin oziroma v sodelovanju republiških in pokrajinskih filmskih produkcij.

Rušilec Zagreb

celovečerni igrani barvni film o resničnih dogodkih iz dni aprilske vojne leta 1941 na Jadranu. Medrepubliški projekt v izvedbi izvršnega producenta Viba filma.

4. televizijski filmi**Dražgoše**

Koprodukcija *Viba film* — RTV Ljubljana.
Scenarij *Ivan Ribič* na podlagi scenosleda skupine avtorjev *Frančka Rudolfa, Ivana Jana, Franceta Štiglica, Antona Tomašiča*. Dramaturga *Vladimir Koch*, in *Marjan Brezovar*.

Silvestrovo 1941.

Na Bledu praznujejo Nemci. Njihove armade so pred Moskvo, vsak čas pričakujejo zmago. Tu se sicer upirajo neke komunistične bande, vendar so jih pravkar razgnali in general Rösener pričakuje, da je zdaj vendarle napočil čas, ko bodo lahko izpolnili Führerjevo željo in Oberkrain priključili Reichu.

Čez zasnežene hribovske jase se vije partizanska kolona. Cankarjev bataljon, ki se je izvil iz nemškega obroča. Žagar pogleda na uro, ustavi kolono in sporoči od moža do moža — Srečno novo leto 1942!

V Dražgošah ljudje z začudenjem, zanimanjem, pa tudi s strahom gledajo partizanski bataljon, ki je prišel v vas. Partizani zasedajo položaje, komandant Gregorčič daje povelja komandirjem čet, Bernardu in Benedičiču, tadva pa naprej vodnikom Markiču, Bergincu in drugim.

Zdravko je kurir pri štabu. Vsi njegovi, oče, mati in mlajši brat Vinko so prav tako v bataljonu. Hišo so jim požgali Nemci, komaj so se rešili k partizanom. Zdravkov prijatelj Ljopez pa je ušel od doma k partizanom, saj ga oče in mati nista pustila; rad bi se uveljavil, pa kaj, ko še orožja nima.

Zvečer Žagar na mitingu pojasni vaščanom smisel odpora in borbe proti okupatorju in osvobodilne fronte. Zdravko se spozna z Anico. Ljudje so zadovoljni in veseli, učijo se partizanskih pesmi, tudi plešejo.

Zastopniki kmetov, ki jih vodi Florjan, pridejo v štab bataljona; mislijo, da morajo prihod partizanov prijaviti Nemcem, saj se bodo sicer ti, ko bodo partizani odšli, vaščanom maščevali. Partizansko poveljstvo jim to dovoli, saj ve, da bodo Nemci vseeno izvedeli, kje je zdaj bataljon. Vprašanje je samo, ali naj ostanejo v vasi, ali naj se umaknejo. Zima je in hud mrz, bataljon si mora po bojih z Nemci odpočiti in Dražgoše so vas na dobrem strateškem položaju.

Med Zdravkom in Anico se splete mlada ljubezen. To pa ni prav Aničini mami, pa tudi ne štabu — odnos z vaščani je treba ohraniti čist in brez zapletov. Lojzek je v Markičevem vodu. Ta je trd do njega, malo zaradi tega, ker smatra, da so "kulaki" razredni sovražniki, malo pa zaradi tega, da bo bolj fanta utrdil. Prijatelja se večkrat dobita in si potožita vsak svoje težave.

Nemci se pripravljajo za napad na Dražgoše, prepričani so, da bodo bataljon v najkrajšem času uničili.

Nemci napadejo partizanske položaje. Zdravko in Lojzek doživita ognjeni krst. Zdravko ubije prvega Nemca. Lojzek pa, ki je brez orožja, pomaga orožarju. Najhujši pritisk Nemcev je uperjen proti Berginčevemu vodu. Mlajši brat komandirja voda je mitraljezec in je že opazil visoko skalo za položajem, ki je lahko imenitno mesto za njegovo stražnico. Nemci so odbiti. Partizani so zadovoljni in štab se odloči, da bo bataljon še ostal v vasi.

Lojzek bi rad dobil puško, zato se z Zdravkom, kateremu pa gre za glicerin, da ne bi orožje zmrzovalo, dogovorita in gresta ponoči pod položaj med padle Nemce. Berginc, njegov brat in še en partizan pa so tudi prišli iskat orožje. Preplašena fanta se potuhneta. Nastane grozljiva situacija, ki pošteno razjezi vodnika Berginca. Osumi Lojzka, da je hotel pobegniti. Zdravko pojasni situacijo. Lojzek dobi puško in Berginc ga vzame v svoj vod.

Ponoči so Nemci pripeljali nove čete in težke topove. Zdaj obstreljujejo vas. Granate padajo, ljudje se skrivajo v kletih, borci pa kljub topovskemu ognju držijo položaje. Gregorčič gre od voda do voda, kurir Zdravko hodi z njim. Tudi ta dan mora Berginčev vod vzdržati najhujši naval.

Nemci se pod noč spet umaknejo v dolino. V štabu bataljona se zavedajo, da Nemci ne bodo odnehali. Res, je, da imajo partizani le nekaj mrtvih, Nemci pa velike izgube, vendar je vprašanje, koliko časa bodo še lahko vzdržali. Vsak dan odpora pa je seveda ogromnega pomena za vzbujanje in širjenje odpora ljudi proti okupatorju.

Ponoči pošlje Gregorčič posebno patrolo prostovoljcev, ki jo vodi Markič, proti sovražnikovemu položaju. Napadli naj bi topove, v vsakem primeru pa ostali v zasedi na izpostavljenem položaju. Tudi Zdravko in Lojze sta prostovoljca, vendar z napadom na topove ni nič. Lojzek je v svoji vni presekal telefonsko žico in s tem seveda vznemiril Nemce. Vod se mora umakniti. Markič ne ostane na odrejenem položaju, marveč se vrne v vas.

Zdravko in Anica sta v zagati. Oče in brata sta še z nekaterimi moškimi iz vasi na Jelovici, kjer spravljajo les. Mati se boji za hčer in se pritožuje štabu. V ljudeh je tudi čutili strah, kaj bo, ko se bodo partizani umaknili. Anica misli, da bi bilo najbolje, če bi z Zdravkom odšla iz vasi nekam, kjer ne bi bila v nevarnosti. Zdravko seveda ni za take odločitve, vendar razume, da dekleta govori take stvari, ker se boji za njuno ljubezen.

Tretji dan Nemci napadejo z vso silo, ko Zdravko prenaša kurirsko pošto od položaja do položaja, pred njegovimi očmi mina ubije brata Vinka. Zdravko tega ne upa povedati očetu in materi. Granate padajo po vasi, skednji gorijo. Partizani se borijo in hkrati pomagajo gasiti. Vsekakor morajo vzdržati do

noči, šele takrat se bodo lahko umaknili. Florjan pošlje po fante, ki so na Jelovici. Kajti ko bodo prišli Nemci, morajo biti vsi doma, kogar ne bo, ga bodo Nemci smatrali za bandita.

Z visoke skale neprestano streljajo Berginčeve strojnice. Vendar Nemci prebijejo položaj voda in Berginc se mora s svojimi umakniti. Nastane panika. Premraženi in utrujeni Lojzek ne vzdrži. Za položaji se hoče spustiti v dolino in čez greben domov. Zdravko ga ustavi. Lojzek pregovarja še njega, češ da je vse izgubljeno, Nemci so že prodri v vas. Zdaj sta prijatelja vsak na drugi strani. Zdravko vidi, da je Lojzek dezertar. V spopadu se Lojzek izvije in uide. Doma nehote pove, kje so partizanske zasede na Jelovici.

Nemci so zavzeli prvi zaselek v vasi. Vendar se tam zaradi noči ustavijo.

Štab vodi organiziran umik bataljona iz vasi. Žagar prepričuje vaščane, naj gredo s partizani. Nemcem ni mogoče zaupati. Nemcem se je treba upirati — izseljujejo, požigajo, streljajo talce ... Toda Florjan verjame Nemcem. Tako zadrži večino ljudi v vasi, tudi tiste, ki so se vrnili z Jelovice. Le nekaj družin se odloči za umik s partizani. Z njimi gre tudi Anica, ki je ušla od doma.

Na gori se bataljon utabori v partizanskih stajah. Zdravkov oče je že odšel k zasedi na Mošenjsko planino z vodom, ki ga vodi Markič. Gregorčič pošlje tja zdaj še Berginčev vod. Tako nad Bergincem kot nad Markičem pa je groznja, da ju degradirajo.

Nemci udrejo v vas. Ljudje so po hišah, zbrani v izbah in čakajo. Florjan ima na prsih medaljo iz prve svetovne vojne. Nemci brutalno izženejo ljudi iz hiš na sredo vasi. Ženska, ki se je z mrtvim otrokom v naročju pretolkla iz zaselka, ki so ga prejšnji večer zasedli Nemci, pove strašno novico, da so tam pobili vse moške. Pride Rösener. Razjarjen je nad svojimi poveljniki, saj se je bataljon spet skoraj brez izgub izvil iz obroča. Civiliste lahko zbere kjerkoli, bataljon bi bilo treba uničiti. Ali je to vredno velikih izgub, ki jih je imela nemška vojska? Ukaz — moške odženejo v klet velikega poslopja. Ljudje spoznajo, da je imel Žagar prav, da bi morali iti z njimi in se s partizani skupaj boriti. Nemci zažgo hišo. Ženske odpeljejo.

Zaradi izdaje so Nemci obkolili kočjo na Mošenjski planini, v kateri se zadržujeta Berginčev in Markičev vod. Partizani nimajo izhoda, vsak poizkus preboja je zaman. Ranjenih in mrtvih je vse več, kočja je pod strahovitim ognjem. V belo rjuho zakrit kurir le uspe priti iz obroča, da pripelje pomoč iz bataljona. Kurir sreča Zdravka, ki je namenjen k zasedi. Zdravko zve, da je njegov oče ranjen. Kljub opozorilu kurirja gre naprej in uspe priti v kočjo.

Tu je položaj vse bolj kritičen. Ženski, ki sta v vodu prosita, naj ju ubijejo, da ju ne dobijo Nemci. Zdravkov oče umre v sinovem naročju, Tudi Berginčev brat je hudo ranjen, zaveda se, da nima nobenih možnosti, tudi če bi se partizanom posrečilo prebiti. Zdravko se zdravi iz otopelosti. Pove, da bi se morda lahko umaknili pod snegom skozi luknje pod smrekicami. On pa bo še nekaj časa zadrževal Nemce. Umik se res posreči. V koči ostane Zdravko sam z mrtvim očetom in tovariši. Tudi mlajši Berginčev brat je mrtev. Z bratom sta bila dogovorjena, da kadar ne bosta mogla iti skupaj naprej, ker bo eden od njiju ranjen... starejši brat je izpolnil obljubo, njegov strel se je zlil s streljanjem Nemcev. Zdravko je ranjen v nogo. S težavo se še on izvleče iz kočje, po poti, ki jo je nasvetoval drugim.

Bataljon je spet zbran. Borci so ranjeni in utrujeni, premrzli. Žagar jim govori o veličini bojev v Dražgošah. Nemci niso nepremagljivi. Imeli so velike izgube. In četudi bo še mnogo hudih in težkih bojev, partizani bodo zmagali.

Skozi sneg se prebija Zdravko. Veter mu prinaša Žagarjeve besede. Tam je bataljon, tam je mati, je Anica, so tovariši...

Marij Kogoj

Črne maske

Predlog za ekranizacijo slovenske opere, ki nedvomno pomeni enega izmed viškov slovenske operne ustvarjalnosti. Besedilo za opero v petih slikah je po drami Leonida Andrejeva napisal skladatelj sam. Uglasbil Marij Kogoj.

Namen te akcije je najširšemu krogu občinstva v domovini in tujini predstaviti slovensko operno ustvarjalnost ter slovenske operne umetnike, opero ohraniti bodočim rodovom na filmskem traku, pri tem pa združiti poustvarjalce ljubljanske in mariborske operne hiše v enoten ansambel.

Ob tej akciji obstaja možnost izdaje glasbenega albuma v okviru Produkcije kaset in gramofonskih plošč RTV Ljubljana.

Marjan Kozina

Ekvinokcij

Opera v štirih dejanjih, za katero je skladatelj napisal besedilo po istoimenski drami hrvaškega pisatelja Ive Vojnoviča. Uglasbil Marjan Kozina.

Namen akcije je isti kot pri "Črnih maskah".

Portreti slovenskih kulturnih delavcev

V letu 1976 je v okviru sodelovanja med filmom in TV prišlo do snemanja prve serije portretov slovenskih kulturnih delavcev Potrča, Bena Zupančiča, Korošca in Skrbinška. Ta akcija je bila sicer v letu 1977 prekinjena, leta 1978 pa naj bi se nadaljevala z realizacijo 5 portretov izmed spodaj navedenih predlogov:

Matija Bravničar, skladatelj

Zvonimir Ciglič, skladatelj

Edvard Kocbek, pesnik

Anton Ingolič, pisatelj

Mira Danilova, igralka

Vanda Gerlovič, operna pevka

Janez Mejač, baletni plesalec

Maksim Gaspari, slikar

Gabrijel Stupica, slikar

Arnold Tovornik, igralec (posthumni portret)

Jože Horvat-Jaki, slikar-samouk

Stojan Batič, kipar

Miha Maleš, slikar

Od navedenih 13 predlogov je del portretirancev že posnet ob raznih priložnostih in bi bilo potrebno že posneto gradivo samo še dopolniti in aktualizirati.

Sinhronizacija filmov za otroke

V letu 1977 začeta akcija — sinhronizacija filmov za otroke se bo ustrezno nadaljevala tudi v letu 1978, s čimer bomo omogočili najmlajšemu rodu filmskih in televizijskih gledalcev dojetje in razumevanje tujih mladinskih filmov, risank in nadaljevalk v slovenskem jeziku.

Novo iz televizijske hiše ljubljanske: program dramske redakcije

(narejeno ali v delu:)

Nori malar

scenarij: Andrej Hieng; režija: Matjaž Klopčič
Prikaz pavperizacije slovenskega kmetkega življa, odhajanja v Ameriko, proletarizacije, bohotenja slovenskega meščanstva pred I. svetovno vojno, razslojevanja slovenske družbe... skozi tragično (osebno) usodo slikarja Jožeta Petkovška.

Bohinjska miniatūra

scenarij: Matjaž Kmecl; režija: Mirč Kragelj
Poskus demitizacije mita o Črtomiru in Bogomili.

Polom

Čufarjev tekst prilagodil Marko Slodnjak
Gospodarska kriza '33 in njen odraz na delavsko gibanje; drama je prvomajski "prispevek" RTV Ljubljane in ga bodo neposredno predvajali vsi jugoslovanski studiji.

Zasilna zavora

scenarij: Smiljan Rozman; režija: Andrej Stojan
O vračanju pohabljenega, fizično in duševno uničenega zdomca.

Balada o jubileju

scenarij: Josip Tavčar; režija: Jože Babič
Groteskna satira slovenskosti; nastopajo (samo) člani Stalnega slovenskega gledališča v Trstu.

Konec tedna

(nadaljevanka, 7 delov)

scenarij: Dušan Jovanovič; režija: Dušan Mlakar
"Nadaljevanje" *Sobote dopoldan*: komičen prikaz vrtičkarstva, slovenske malomeščanskosti in ozkosti.

(projekti:)

Manj strašna noč

nadaljevanka, 5 delov

scenarij: Dimitrij Rupel po dr. Aleksander Gala-Peter: Partizanski zdravnik

Prvi poskus prikaže partizanske sanitete; nadaljevanka sloni na resničnem dogodku iz časov 2. italijanske ofenzive, samouničenju skupine izdanih partizanov-ranjencev in pripoveduje o legendarnem partizanskem zdravniku dr. Petru (Bolnica Franja!).

Judenburg

(nadaljevanka, 5 delov)

dramatizacija (Saša Vuga) Vorančevega Doberdoba (od Soške fronte do poboja v Judenburgu)

Nadaljevanka nastaja v koprodukciji TV studiev Ljubljana, Sarajevo in Zagreb.

Ljubljanska Bohema

scenarij: Peter Božič (nadaljevanka, 7 delov)

Obdobje po drugi svetovni vojni, Božičev "spominjam se..."

Deklica s pledom

adaptacija (Štefan Uršič) Grumovih kratkih zgodb

Poslednja luč

Poslednja luč

scenarij: Pavle Zidar; režija: Lado Troha

Prikaz razslojevanja na slovenski zemlji skozi odnos starših-sinovi.

Poti in stranpoti

(II. del) ali: "Marodič se vrača"

Kati Kustecova

Kranjčev liričen prikaz Prekmurja med obema vojnama (životarjenje, brezizhodnost,...).

Dražgoška bitka

nadaljevanja, 10 delov in celovečerni film

pripravljajo:

scenarij: Ivan Ribič, dramaturgija: Marjan Brezovar, režija: Anton Tomašič



Phillipe Drullet: Gall

okrogla miza

Od stripa k filmu

Martine Vidor

Philippe Druillet

avtor znanstveno fantastičnih stripov (*Vuzz*, *Urm-le Fou*, *Yragael*, *Les Six Voyages de Lone Sloane*, ...). Trenutno dela dolgotrajni risani film (novo dogodivščino Lona Sloana) po priredbi in dialogih Raya Bradburyja.

Jean-Claude Forest

ustvarjalec *Barbarelle*, sodeloval pri izdelavi scen in oblek za Vadimov film, narejen po tem stripu. Poleg stripov (*Mystérieuse*, *Hypocrite*, *Bébé Cianure* ...) je naredil za televizijo film *Les Poules bleues de l'automne*.

Jean Giraud

avtor stripov za otroke (serija *Lieutenant Blue Berry*) in s psevdonimom Moebius znanstveno-fantastičnih stripov (zlasti v *Métal Hurlant*). Kot kostumograf sodeloval pri filmu *Dune* (Jodorowski).

Marcel Gotlib

avtor komičnih in satiričnih stripov v *Pilote*, *L'Echo des Savanes*, *Fluide Glacial* ... Skupaj z Lecontom je napisal scenarij za film *Les Vecés étaient fermés de l'intérieur*.

Patrice Leconte

bivši učenec Instituta za filmske študije (IDHEC), sodelavec *Pilota*. Posnel je več kratkometražnih in en dolgotrajni film *Les Vecés* ... Trenutno pripravlja svoj drugi dolgotrajni film (delovni naslov: *Une épouvantable méprise*).

René Petillon

humoristični risar za *Plexus*, *Plante*, *Week-end*, *Penthouse* ... Avtor stripov za *Pilote*, *L'Echo des Savanes*. Skupaj z Lecontom napisal scenarij za *Une épouvantable méprise*.

Ali ustvarja prehod od stripa k filmu posebne probleme?

Druillet

Filma se je treba naučiti. Če ljubiš film in hodiš v kinematografe od svojega osmega leta, to še ne pomeni, da si sposoben posneti film. Iz te iluzije so se že porodili številni kinematografski polomi. Ne moreš postati režiser od danes do jutri. Ko ljudje kot Fellini (ali Leconte) prestopijo od slikarstva k filmu, se mu popolnoma posvetijo. Ne sedijo na dveh stolih. Mislim, da kot gledalec vem dovolj dobro, kako se bere film. Toda imam se predvsem za risarja in niti na misel mi ne pride, da bi hotel delati filme samo zato, ker sem naredil en animirani film. Z animacijo ostajam na področju, ki ga poznam. Menim, da sem sposoben nadzorovati končni proizvod: vsekakor mnogo bolje, kot če bi šlo za pravi film s pravimi igralci. Pri realističnem stripu je tveganje manjše in priredba manj problematična kot pri komičnem ali humorističnem stripu. Okolje, na primer, lahko ostane isto, zvesto izvorniku. Problem so nastopajoči. Nismo se še odločili, ali naj jih predstavimo v risanem filmu ali naj vzamemo resnične osebe, igralce, katerim bi z masko ali z različnimi procesi solarizacije tako spremenili videz, da bi bili videti bolj grafični in verodostojni v svetu, v katerem se gibljejo. Za Lona Sloana bi mi bil všeč mladi Marlon Brando ali morebiti Clint Eastwood. Ali pa Charleton Heston, ki je po mojem imeniten igralec za znanstveno fantastične filme.

Giraud

Pri sodelovanju z Jodorowskim mi je bilo jasno, da sem jaz le najeti risar. Zlasti pri risanju nekaterih kostumov sem samo prevajal zamisli Jodorowskega v vidne

oblike: ti kostumi so 50-odstotno njegovi. Obleke, ki so jih naredili po mojih risbah, so me nekoliko razočarale in razume se, zakaj. V stripu sem uporabljal pa tudi risal napačne perspektive, napačne prostornine. Že najmanjše obvladavanje tega poklica omogoča ustvarjanje optičnih iluzij, in ko gledamo, se nam zdi vse na svojem mestu. Pri filmu je drugače: treba je upoštevati tretjo dimenzijo, prilagajati risbo, jo interpretirati. Narisani kostumi imajo mnogo nedokončanih podrobnosti, in to zahteva od kostumografa, ki jih uresničuje, nora intenzivnost. Uganiti mora, kakšen material zahteva slika, da bi lahko dosegel želeni reliefni učinek in svetlobno jakost. Treba bi bilo povečati vsak detajl kostuma, do potankosti predstaviti vsak detajl obleke. Od daleč gledalec ne opazi teh malenkosti, teh drobnih invencij, dobi pa globalni vtis resničnosti ali neresničnosti. Strip in film sta polna kreativnih izborov, vsebujeta neskončno podrobnosti. Gledalec ali bralec zajame vse z enim samim pogledom, dobi neopredeljiv totalni vtis in pretvaro sprejme ali pa ne. Moja zamisel o filmu bi bila: popolna oblast nad vsakim kvadratnim centimetrom ekrana, taka oblast, kot jo imam nad listom risalnega papirja. Režija ne zahteva posebnega talenta. Vsakdo lahko napravi film, toda vsi ne morejo ustvarjati. Cela vrsta režiserjev je, ki jim je leta in leta uspevalo, da so jih imeli za cineaste, čeprav niso znali delati filmov.

Forest

Resnični problem pri prehodu od stripa k filmu je, da moramo povsem pozabiti na izvornik in se nanj vezati samo kot na idejo. Ena izmed napak pri snemanju *Bar-*

barelle je po mojem mišljenju, da je treba narediti strip. Toda če bi hoteli ostati zvesti stripu, ne bi smeli "delati stripa". Namen in sam duh *Barbarella* sta bila malenkostno ponarejena ... Hočem reči, če bi najprej napisal filmski scenarij, ki bi ga navdahnila moja predstava o *Barbarelli*, bi bil rezultat gotovo različen. Film bi šel po drugih poteh imaginacije in predvsem ne bi poskušal narediti stripa oziroma papirnatih junakov. Filmski junaki so tridimenzionalni in jim ne moreš pripisati psihologije marionete, treba je uporabljati trike, jim dati določeno konsistenco. Osnovna psihologija filma ni ista kot osnovna psihologija stripa. Vsaka izmed njihuj ima svoje posebnosti. Strip, ki ga imam rad in ki ga rad delam, predstavlja v odnosu do stvarnosti zelo veliko transpozicijo in je v bistvu bliže gledališču. Nastopajo junaki, ki doživljajo pustolovščine in te pustolovščine so nujno potrebna po moč pri branju, glede na to, da je strip težko brati. V bistvu pa so ti junaki maske, simboli. Všeč mi je tudi, da njihovemu vedenju botruje vrsta pojavov freudističnega značaja, ki jih silijo k ravnanju, v nasprotju s tem, kar pravijo, in s situacijo, v kateri so. Z junaki stripov pa na srečo nikoli ne zaidejo v gostilniško psihoanalizo ali vratarsko psihologijo: po naravi so vselej karikirani junaki, čeprav se zdijo resnični. Film in strip se lahko najdeti na skupnem področju, toda to skupno področje v nobenem primeru ne more biti realizirano. Ko je *Barbarella* oživela na filmskem platnu, je postala preveč realistična in hkrati s tem preveč ploska. Izgubila je kvaliteto arhetipa. Na začetku se je Vadim strinjal z menoj, naj se film ne usmeri k realizmu. Strinjal se je, da bo okolje nejasno, zgolj nakazano, sicer bi tvegali razkritje kartonske scene in se osmešili z maloverjetnimi situacijami. Zdi se mi, da je bil Vadim prisiljen napraviti obratno, kot je želel. Med posnetim gradivom sem videl zelo impresionistične, zelo lepe stvari. Toda montaža je privilegirala kadre brez vsakega onirizma: vse gradivo, posneto v dolgem planu, je bilo sistematično zavrnjeno z izgovorom, češ da izpada iz celote. Tako je v fazi realizacije filma prišlo do neke vrste splošnega drsenja iz oniričnega v realistično okolje, v zaupljivo atmosfero brez fantazije in lahкотnosti. Zanima me prenesen film, oddaljen od resničnosti. Obstaja filmska zvrst, kjer junaki izgubljajo del svoje resnične plasti, postajajo simboli, znaki, arhetipi, kakor v gledališču ali v stripu.

Fellini ustvarja v svojih filmih gledališče z bogatim razkošjem pomembnosti. Pred časom sem začel snemati srednjemetražnik *Le coeur gros*. To je bila filozofska in fantazijska pripoved, zelo blizu stripu in ilustriranim razglednicam. Junaki so se zdeli kot izrezani liki na podlagi. Snemanje je bilo povsem potrjeno, gibanje polno trikov, vse je bilo vrnjeno na raven znaka. Video tehnike me brezmejno zanimajo, ker omogočajo manipulacijo kinematografskega upodabljanja z isto svobodo kot stripsko upodabljanje. Videotape ima že v izhodišču ta komaj komaj ponarejeni značaj: podobi daje določeno kvaliteto irednosti, tisto dragoceno ponarejenost glede na resničnost, kot jo imamo, na primer, v Melièsu. Pri realističnem filmu me jezi težava pri ustvarjanju določenih učinkov s kolažem, pri predstavitvi resnične osebe s trikrat manjšo glavo od normalne. Zato se mi zdi le videotape primeren za prevajanje nekaterih stvari, ki jih lahko izrazi samo strip. Priredba *Les Aventures d'Hypocrite* za film ali risani film bi ne imela smisla, medtem ko bi se z videotapeom to dalo zelo dobro narediti.

Ali so cineasti oziroma filmi, ki se vam zde zelo blizu stripu?

Gotlib

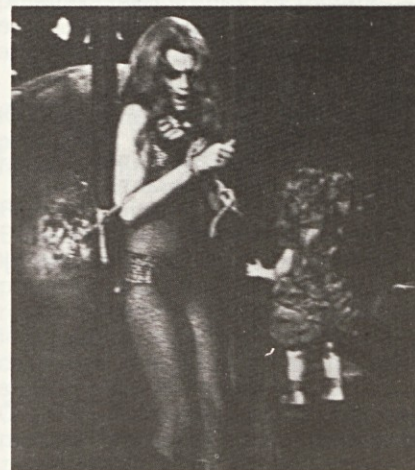
Prvo ime, ki se ga takoj spomnim, je Alain Resnais. Kot sam pravi, ga je pri prvih filmih inspirirala tehnika stripa. Meni se to ne zdi tako očitno, res pa je mogoče v njegovih filmih videti stvari, ki jih navadno ni videti v filmih. Na primer: snemal je junaka v totalu, v ozadju so bili zeleni listi in rastline. Nato ga je snemal v prvem planu in ozadje je povsem izginilo. Izločitev ozadja je pogosto uporabljena tehnika pri stripu, pri filmu pa na splošno ne, ker je povsem umetna.

Forest

V *Murielu* snema Resnais nekaj junakov, medtem ko se pogovarjajo v sobi. Nato s kamerom zapusti sobo, toda pogovor slišimo še naprej enako glasno. Pri stripu pogosto rišemo oblačke, ki prihajajo iz okna kake stavbe: tako v *Dick Tracyju*, *Rip Kirbyju* itd. Pri Resnaisu taka tehnika omogoča stalno restituiranje dogajanja glede na kader.

Giraud

V Scorsesejevem *Taksistu* sem našel ambient Eisnerjevega *Spirita*. Pri Willu Eisnerju napravi



Jane Fonda kot "Barbarella" in



Barbarella Jean-Clauda Foresta



Chester Gould: Dick Tracy



PASSA PUNTUALISSIMO. ECCO CHE SE NE VA!



moč pogleda vsako gesto, vsako posamezno akcijo za docela ponovno odkritje sveta. Vsakokrat ko pri Willu Eisnerju vstopi določen junak v sobo, je to praznik za oči. S tega stališča je *Taxi Driver* resnično pravi Eisner. Tiste kaplje vode na vetrobranskem steklu na začetku, tiste luči in skoraj abstraktne forme ... To je popolnoma haluciniran film, skoraj nečloveški. Videti je kot film nezemljana, ki se je dobro informiral o ljudeh, ki pa ne razume povsem, kako delujejo. V *Taksistu* New York ni New York, ki ga poznamo: zdi se, da smo na nekem drugem planetu. To je ideja o mestu, kakor mesto *Spirita*. In ljudje niso ljudje, ki jih poznamo, ampak ideja o ljudeh. Neobičajno je, da nam skozi te abstraktne ideje in atmosfero paralelnega vesolja Scorsese uspe dati neusmiljen in neverjetno točen opis naše družbe in — v osebnosti Pallantinea, še posebej političnega mehanizma.

Kakšna je razlika med pisanjem scenarija za strip in scenarija za film?

Druillet

Sam sem pisal scenarije za stripe zelo različno. Včasih vse naenkrat, kakor za prvih šest filmov *Voyages de Lone Sloane*. Včasih sproti, kakor so bili objavljeni, denimo za *Vuzz* ali *La Nuit*, ki sem ju pisal dan za dnem, ne da bi natanko vedel, kako se bosta stripa končala. Oba sistema sta dobra.

Drugi daje prednost večji spontanosti na kreativni ravni, toda tudi tveganje nekoristnih delov in praznih momentov glede na splošno strukturo scenarija. Vse, kar sem naredil v zadnjih dveh letih, je bilo improvizirano, pisano sproti. Improviziranje je pri filmu praktično nemogoče, razen za genija spontanosti. Film je ogromen glavonožec, ki mu je zelo težko gospodariti, posebej v velikih produkcijah, velikih spektakularnih filmih. Odgovoren si za ekipo in za ogromna denarna sredstva. Vsaka minuta drago stane: improvizacija je možna — podobno kot v glasbi — samo na osnovi točno določene osnovne teme. Za svoj film sem dal Bradburyju 300 strani dolg scenarij, 90-odstotno določen. Napisal sem ga v enem tednu. Scenarij navdihuje isti svet kot moje stripe: to je moj svet, ki ga zelo dobro poznam, in ta svet, prenesen iz stripa na film, deluje kot vez med obema medijema. Edina razlika je v jeziku, v načinu izražanja.

Leconte

Ko sem delal stripe, sem pisal scenarije sam. Nisem slikar in imel sem dokaj bizaren, diletantski grafični slog. Zdelo se mi je, da bo moje delo sprejeto le, če bom ekskluziven. Tudi za kratkometražne filme pišem scenarije sam, saj je kratkometražni film podobno kot strip omejeno delo in dokaj lahko ga je narediti. Hitro lahko ugotoviš, kaj si že napravil, in potem popraviš, če je treba.

Dolgometražni film pa je odgovorno delo in kaj hitro lahko izgubiš pogum. Zato rad delam z Gotlibom, s katerim imava tudi kritičen pogled na delo drug drugega. Moje sodelovanje s Pétillonom je bilo drugačno. Z Gotlibom sva do potankosti izdelala lestvico scenarija: še preden sva začela pisati scenarij in dialoge, nama je bila jasna celotna struktura filma, sekvenca za sekvenco. Ko sva končala eno sekvenco, sva že vedela, katera bo naslednja. Tak način dela pa predstavlja določeno tveganje: ker poznaš nadaljevanje, si lahko privoščiš šibkejšo sceno, ker veš, da jo boš lahko popravil z naslednjo. S Pétillonom, ki je bil vajen delati s stripi, pa sva imela neko izhodiščno in neko zaključno točko, pot med obema pa ni bila določena.

Pétillon

Moja osnovna enota stripa ni stran, temveč vinjeta. Vzajem izhodiščno situacijo in jo razvijam, vinjeto za vinjeto, ne da bi skrbel za zgodbo v njeni celovitosti. Pri vsaki etapi, to je pri vsaki vinjeti, ostajam zelo sprejemljiv za mogoče spremembe v poteku dela. Tudi scenarije smo delali enako, vinjeto za vinjeto, torej sceno za sceno. Včasih smo se morali vrniti, ker smo ubrali napačno smer. Včasih so se pojavili junaki, ki jih nismo pričakovali in ki so postali pozneje skrajno pomembni. Dogodilo se je, da je nepredvidena domislica povsem spremenila

J. Ortiz: Štirje jezdec apokalipse



potek zgodbe. Pri bratih Marx, Pythonih, Melu Brooksu in Gene Wilderju mi je zelo všeč njihov način zasmehovanja konvencij določene filmske zvrsti, melodrame, policijskega ali western filma, spodbijanje pravil filmske pripovedi. Tako, na primer, bratje Marx, ki so igrali *proti* scenariju. Stalno so se upirali nadaljevanju zgodbe. Zlasti Harpo ni počenjal nič drugega, kot da je ves čas rušil film. Kljub vsemu je zgodba tekla dalje, vendar, kot se zdi, nepredvideno. Na nekem drugem področju, mislim na romane Robba-Grilleta, na Joycevega *Uliksa* in tudi na Nabokova, obstaja zanimivo delo s časom, s trajanjem ... Nabokov ima neponovljiv način zapletanja zgodbe, uporablja tehniko melodrame, kujoč jo v zvezde, in spreminja vse skupaj in neverjetno komičen končni izid. Tati mi je zelo všeč, toda njegovi gagi se mi zde točno tempirani, njegova brezumnost je polna prekinitev. V svoji seriji o Jacku Palmerju sem poskušal ustvariti dvom o pravilu pripovedovanja v stripu, čeprav sem zadržal nekaj arhetipov in nekaj istih prostorov. Film, ki sva ga napisala skupaj z Lecontom, sodi v zvrst "parodistične in zablodele melodrame devetnajstega stoletja" in je v bistvu dokaj razumen. Sedaj razmišljam, da bi naredil popolnoma nor film, ki bi prevrnil tradicionalne strukture filmske pripovedi.

Leconte

Razlika med stripskim in filmskim

scenarijem se mi zdi bistvena. Ko sem pisal za stripe, se mi ni nikoli pripetilo, da bi hkrati mislil na scenarij, za katerega bi menil, da bi "iz njega lahko nastal dober film"; in tudi obratno ne. Zame sta to dve ločeni področji. Zgodbe ne morejo biti iste. Edine možne analogije so na ravni določene miselnosti, določenega dokaj trpkega humorja.

Forest

Samo enkrat se mi je pripetilo, da sem napisal scenarij za strip povsem enako, kakor bi ga bil pisal za film. Za to sta bila dva razloga. Po eni strani risar, za katerega sem pisal scenarij, Gillon, ki je zelo realističen; po drugi strani pa je strip, ki je izhajal v epizodah v periodični reviji, zahteval, tako kot film, vsiljen ritem branja, skorajda linearno branje.

Giraud

Vse to govorjenje o odnosu med filmom in stripom se mi zdi lažen problem. Med filmom in stripom je podobna razlika kot med gledališčem in slikarstvom. Iskanje povezave med stripom in filmom v tehniki je iluzorno, edina povezava je v kulturnem smislu. Vezi med stripom in filmom so v smislu kulturne vezanosti vseh umetnikov nekega obdobja ali generacije na informacije, odseve, pogojenosti. V devetnajstem stoletju niso bili impresionisti ali umetniki samo slikarji, ampak tudi gledališče, glasba, književnost. Danes je

povezava med stripom in filmom samo na ravni kvalitete mišljenja ali ustvarjanja.

Kakšna je razlika — s stališča potrošnika — med gledanjem filma in branjem stripa?

Forest

Branje stripa je različno od branja katerekoli druge linearne pripovedi, od branja filma ali romana. Pri stripu takoj dobimo informacijo, ki prihaja hkrati z dveh strani in iz določenega števila slik na vsaki strani.

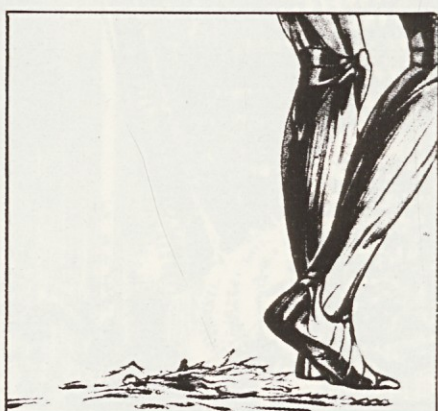
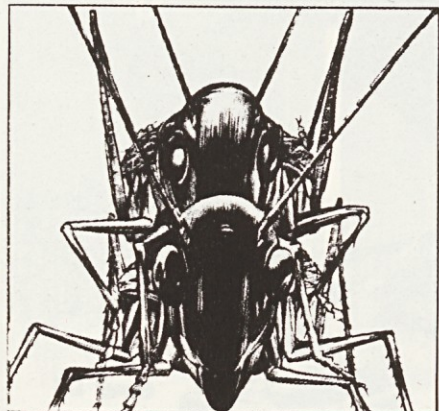
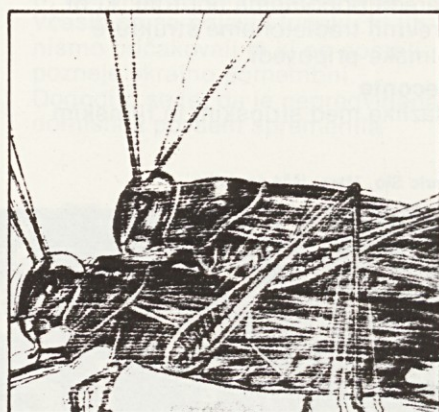
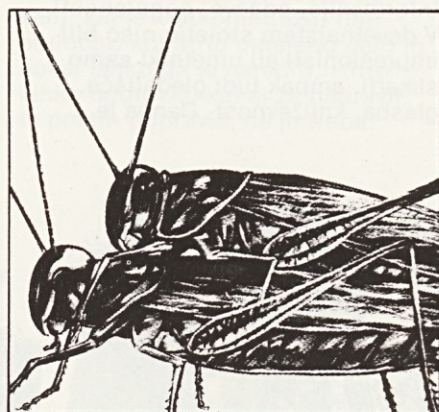
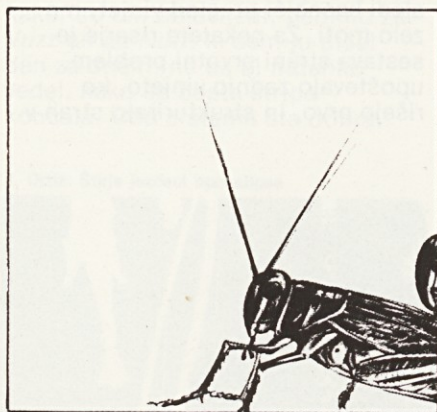
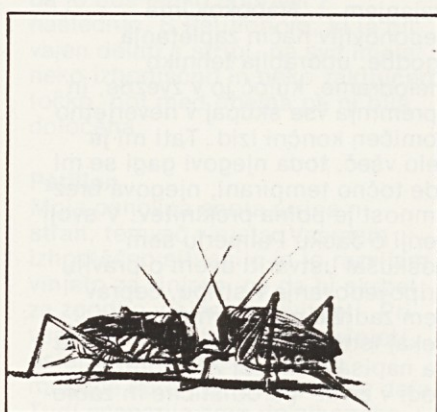
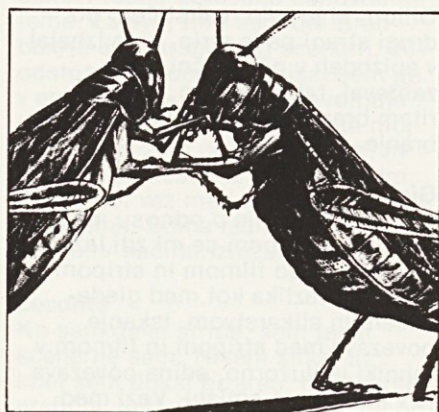
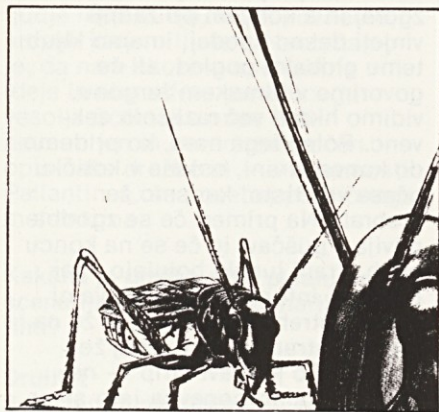
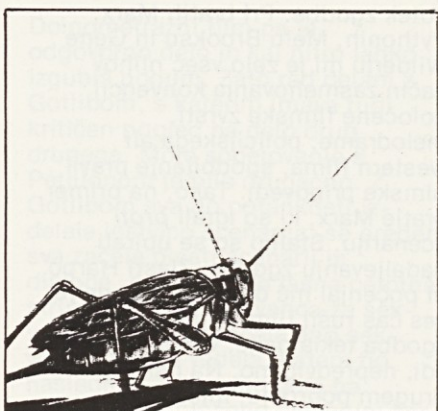
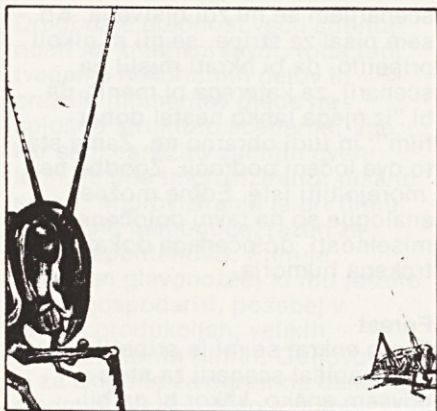
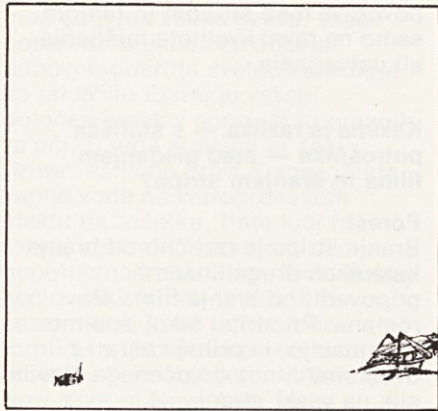
Čeprav se trudimo, da bi sledili poteku, kot ga želi avtor, z začetkom pri prvi vinjeti levo zgoraj in s koncem pri zadnji vinjeti desno spodaj, imamo kljub temu globalni pogled, ali če govorimo v filmskem žargonu, vidimo hkrati več različnih sekvenc. Poleg tega nam, ko pridemo do konca strani, ostane v kotičku očesa vse tisto, kar smo že prebrali. Na primer: če se zgodba odvija v puščavi in če se na koncu obeh strani junaki bojujejo v tej puščavi, informacija-puščava ni nujno potrebna, saj je dana že na prejšnji strani in se jo zdaj že razume. To je pravi strip — ne tisti, ki stalno ponavlja isto stvar.

Gotlib

Problem globalne vizije strani, ki ji sledi kasnejši pregled vinjet, me zelo moti. Za nekatere risarje je sestava strani prvotni problem, upoštevajo zadnje vinjeto, ko rišejo prvo, in strukturirajo stran v

Enric Siò, Mara: Išče se delfin





njeni celovitosti. To takoj postane estetika po sebi. Jaz se na to poživim. Imam svojo delitev, recimo, na dvanajst vinjet na vsaki strani, in nič me ne moti, če zadnja vinjeta estetsko ali vrednostno poruši ravnotežje strani. Doseči hočem kar najbolj linearno strukturo, ki bi omogočala podobno gledanje kot pri filmu. Bolj kot estetičnost me zanima učinkovitost branja. Jasno je, da bralcu ne moreš vsiliti določenega vrstnega reda ali ritma branja — kar bi bilo zelo pomembno, zlasti pri komičnih delih. Sem proti zgodbam na dveh straneh, kjer je druga stran ena sama velika risba, ki nam predstavlja zaključek ali finalni gag zgodbe. Posebej v primerih, ko si ti dve strani stojita druga nasproti druge kot v nekaterih epizodah *Achila Talona*. To se mi zdi zgrešeno, ker se pogosto pripeti, da bralec prelista časopis, še preden ga prebere, in če naleti na finalni gag, je zgodba uničena. Vedno se hočem izogniti nakazovanju smešne scene. Celo obratno: ko je v stripu nekaj, kar bi moralo biti zabavno, začnem pogosto pisati z manjšimi črkami kot sicer. Stvar bo mogoče opazilo deset ljudi manj, zabavali pa se bodo desetkrat bolj, kot če bi pisal z ogromnimi črkami. In konec koncev, tako mi je ljubše.

Petillon

Meni se zdi možnost branja stripa v več ponovitvah in na različnih ravneh velika prednost. Na eno stran stripa je mogoče spraviti več, kot v normalno dolg film. Izhajati je treba s stališča, da bo gledalec gledal film enkrat samkrat; torej mora biti bralen na prvi pogled, vse mora biti jasno in zelo hitro zaznavno. Pri stripih se mi zelo pogosto dogaja, da ustvarjam dodatne gage v kotu risbe ali v ozadju. Toda ko sem predlagal Lecontu ta tip gagov v drugem planu, je vedno nasprotoval, in imel je prav. V *Amour et guerre Woodyja Allena je sekvenca, v kateri sledimo pogovoru med določenimi osebami, medtem ko se v drugem planu odvija pantomima, v kateri hoče Napoleon naučiti svojega dvojnika hoditi, kot hodi on sam, na koncu pa ga začne pretepati. To je izjemno zabavno, toda to sceno sem opazil šele med drugim gledanjem filma.*

Leconte

Tudi Playtime je treba desetkrat videti, ker se v drugem planu ali v kakem vogalu ekrana dogaja vedno vrsta stvari. V svojih scenarijih sem se boril proti podobnim nezgodam: vedno sem se hotel držati bistvenega. Bal sem se, da

bi ustvaril pri gledalcu občutek zmedenosti, da bi odvrnil pozornost od osrednje scene. Po še nekaj filmih bom imel mogoče več hrabrosti in dovolj samozavesti, da si bom upal tudi kaj takega.

Gotlib

V *Rubrique-à-brac* sem uporabil več ravni branja z gagom pikapolonice. Na začetku se je pikapolonica komaj videla. Toda bila je in motila je branje. Tako zelo je imela, da smo jo končno opazili in se vrnili ter prebrali celotno zgodbo, toda tokrat smo sledili samo pikapolonici. Po mojem ustreza drugi nivo branja drugi ravni komičnosti.

Leconte

Vzemimo še en primer. S Pétilionom sva hotela narediti lažni konec: zdelo se je, da je filma konec, manjkala je samo beseda — konec, nenadoma pa se je vse ponovno začelo in film se je nadaljeval še deset minut. V stripu je tak lažni konec zelo preprosto narediti: če zagledaš pred seboj glavnega junaka s pogledom, ki se izgublja v daljavi, še ne zapreš časopisa. Bralec dobro ve, da sledita še dve strani, torej da zgodbe še ni konec. Toda pri filmu začno gledalci zapuščati kinosalno dvorano že pri lažnem koncu in pravega konca ne vidijo.

Giraud

V bistvu je kaj malo pomembno, da cineast lahko spravi v svoje izdelke manj podrobnosti, kot jih spravi risar. Glede na to, da ima gledalec manj časa za gledanje tega, kar se dogaja na filmskem platnu, kot bralec stripa, da prebere celo stran, je rezultat isti. Ni torej pomembno število podrobnosti in informacij, pomembno je, da dobi prejemnik sporočila nekaj, česar ne more opredeliti, ker nima ne moči ne časa ne kulture, potrebne za prodor v vse avtorjeve skrivnosti. Tako avtor filma kot avtor stripa sta tovarnarja skrivnosti, toda skrivnosti, ki so pred očmi vseh kakor ukraden pismo. Ritem gledanja, ki ga film vsili gledalcu, predstavlja poseben in zanimiv problem. Vedno sem se spraševal, če je delo filmske umetnosti film kot proizvod ali pa ura in pol življenja gledalca. Pri branju knjige ali stripa ali pri obisku razstave lahko svobodno izbiramo pot, česar pri filmu ne moremo. V filmu, če je sedež udoben, pozabiš na svoje telo in živiš samo še skozi oči. Vzet si, hipnotiziran. Umetniško delo je verjetno v emocijah, ki jih čuti dvesto ljudi

na ravni svojega metabolizma, ko hkrati sledijo določeni poti, ki gre od strahu do veselja, mimo tesnobe in dolgočasje, ne pa v objektu, ki je sprožil te emocije.

Katere so še druge prednosti stripa glede na film?

Druillet

S svinčnikom in radirko lahko razpolagam s 30.000 statisti, s scenami in kostumi, vrednimi 14 milijard. Dovolj je, da jih narišem. Griffithov film *Intolerance* je bil v primerjavi s tem, kolikor bi stala filmska realizacija *Yragaela*, zastoj.

Forest

Glavna težava realističnega filma je resničnost časa, časa, potrebnega za neko gesto, da stegnete roko, dvignete kozarec ... V filmu je težko napraviti tako opustitev, ki bi bila sprejemljiva. Strip pa je poln izpuščanj, izbere si samo privilegirane trenutke. Slepčenje s časom je pri filmu takoj opazno, postane stilistična napaka, formalno iskanje.

Giraud

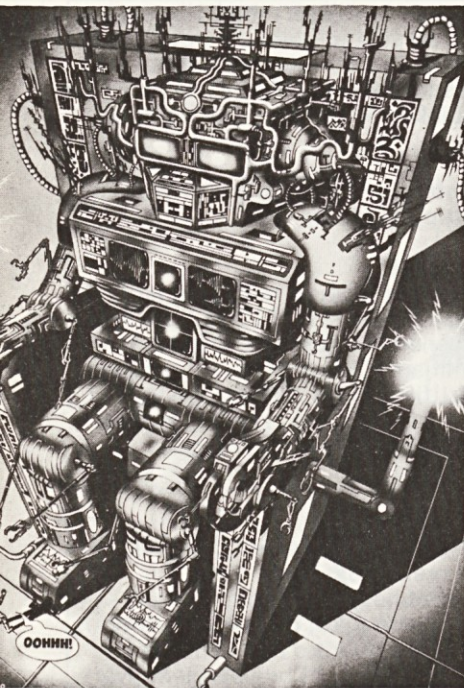
V filmu je zelo težko vsiliti fantazmično in neresnično veselje. V stripu je to mnogo lažje: zato tudi vsi mladi avtorji začno na tem področju.

Gotlib

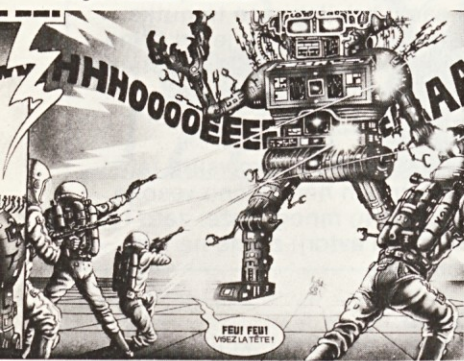
V stripu so učinki, ki jih je nemogoče prikazati v filmu. Na primer: če v stripu prileti nakovalo junaku na glavo, je to komično; v filmu ni, ker je jasno, da ga boli. V filmu je počasen prikaz udarca v obraz nesprejemljiv, kakor so nesprejemljive fotografije boksarskih srečanj, ki bi prikazovale trenutek stika boksarske rokavice z brado. V stripu si lahko privoščiš krute deformacije, kopja, zabita v glavo, itd. Toda so cineasti, ki se niso obotavljali uporabiti podoben učinek v komičnem kontekstu. Jerry Lewis, na primer, mora v svojih filmih pogosto prenašati povsem neverjetne deformacije, vredne risanega filma ali stripa. V *The Nutty Professor* mu posebne ročke podaljšajo roke do tal. V nekem drugem filmu se oprime čolna, ki odpluje, stopala se mu prilepijo na pomol in noge se mu podaljšajo čez vsako mero ...

Leconte

To vsekakor ni najboljši del Jerryja Lewisa, ki mi je sicer zelo všeč. Temu se ne smejim. To je gag stripa ali risanega filma in v realističnem filmu ga ne prenašam, ker vem, da ne more biti res, da bi se



Sergio Macédo: Selenia



Munoz in Sampayo: Alack Sinner

Alain Resnais—New York: scenska fotografija za nerealizirani film *The Inmates*, po scenariju Stana Leea

Jerryjeve roke podaljšale zaradi ročk, kvečjemu bi se zlomile. Smejim pa se resnim in sprejemljivim junakom, ki se prepustijo brezveznemu obnašanju in ki se gibljejo v povsem aberantnem svetu, ne da bi se vsaj navidezno zavedali tega. Všeč mi je hladnokrvnost v deliriju, tista mešanica norosti, absurda in hiperrealizma, ki jo lahko najdemo pri Melu Brooksu, Montyju Pythonihu in Geneu Wilderju.

Pettillon

Death Race 2000 je film-strip, ki se ne zaustavlja pred silnimi učinki. Kljub temu se mi zdi, da bi lahko dosegli v stripu še več. Glavni junak bi lahko bil ne le narejen iz kovine in plastike, ampak bi lahko bil privit na sedež in volan, skupaj s svojim avtomobilom bi lahko predstavljal eno samo telo in iz take situacije bi lahko izpeljali številne gage.

Film ima dva elementa, ki manjkata stripu: gibanje in zvok. Ali to ne handicepira risarja?

Gotlib

V stripih poskušam vselej uporabiti nekatere čisto filmske učinke, v *Cinemasstocku* sva z Alexisom uporabila številne križane disolvence, številna spremljanja gibanja. Seveda to ni vedno lahko, ker je strip diskontinuiran, medtem ko film nudi očesu občutek kontinuiranosti. Za spremljanje gibanja risar izbere kak privilegiran trenutek in ga v stripu in uredi tako, da si lahko bralec podzavestno poustvari občutek, kot da spremlja gibanje. Za prenos gibanja v strip so seveda tudi še drugi, bolj konvencionalni načini. Na isto risbo se lahko kondenzira več zaporednih gest junaka ali različne etape akcije. Zelo mi je všeč predstaviti junaka v gestikuliranju in mu narisati deset rok, tri glave ... Tudi problem zvoka me zelo zaskrbljuje. Ko pravim, da hočem vnesti v strip določene filmske učinke, mislim zlasti na nekatere zvočne efekte, kot na primer glasbo z določeno pomenljivostjo, kakor jo ima Morriconejeva v Leonejevih filmih. Nenehno poskušam najti grafične ekvivalente, toda to je zelo težko, dejansko nemogoče. Želim si, da bi bralec med gledanjem mojih risb sprejel pravo akustično impresijo. Ko sem navdihnjen pri kaki ne najbolj znani glasbi, povsem čutim odnos med ploščo in risbo, toda vem, da ga povprečni bralec ne bo doumel, in to me silno frustrira.

Druillet

V mojem delu je glasbena dimenzija temeljna stvar. Pri filmu, ki ga trenutno delam, mi je Ver-

dijev Requiem navdahnil nekatere navtične scene, japonska glasba pa nekatere mirne, statične scene. Film je zgrajen kakor opera z wagnerjanskim leitmotivom. Različni elementi filma, akcije, junaki, itd. so opredeljeni z različnimi glasbenimi temami in vsaka izmed teh tem se zlije v finale. Film bo koncentrat mojega grafičnega dela in glasbenega dela skupine kot Pink Floyd ali Tangerine Dream, ki bo posebej za ta film napisala glasbo. Naloga montaže je, da napravi film v vsakem trenutku koreografičen in glasben. Potrebno je, da se utripanje slik združi z utripanjem glasbe. Kakor v Disneyevih *Silly Symphonies*, ki so zame istovetne italijanskim operam. Pri prevajanju glasbe v stripski jezik najdemo samo občasne rešitve: risba ne bo nikoli imela glasbenega učinka kot določena plošča ali magnetofonski trak. Poskušam najti podobne vrednote v ritmu, v barvi, v sestavi strani, akcije, ki se na njej dogaja, in sveta, ki se na njej poustvarja. V *La Nuit* sem uporabil pesem Rolling Stonesov *Brown Sugar* kot neke vrste barbarsko ceremonijo. Vsak trenutek, ki ga ustavlja posamezna slika, ustreza muzikalčnosti, ki jo vsak bralec dobro pozna, saj so *Brown Sugar* slišali vsi. Glede tega imajo skladatelji podobne probleme kot risarji. Mogoče je res, da je Debussy "prevedel v svojo glasbo žuborenje gorskih brzic", toda jaz lahko vidim v tej glasbi tudi kaj drugega.

Giraud

Mnogo smo se pogovarjali o tehniki, toda tehnika sama ni nič. Pomembno je sporočilo in sploh ni važno, ali to sporočilo prihaja prek medija, kot je strip ali film ali glasba ali gledališče. Izbrano sredstvo izražanja oziroma tehnika popači sporočilo in ga hkrati napravi zaznavnega. To je nujno, toda kljub temu moti in popači sporočilo. Najpomembnejši se mi zdi tisti iracionalni impulz, ki sili določeno osebo k iskanju tehnike, katerekoli že, da bi prek nje izrazila nekaj močnega, silnega in skrivnostnega. Tehnika opredeli zvrst in omogoči izpoved prave stvari. To vidim kot organizem, katerega celice so posamezni umetniki, razkropljeni po svetu. Včasih imam občutek, da sem manipuliran, da me celotno človeštvo kot umetnika omejuje. Družba rojeva umetnike zato, ker jih potrebuje: prav tako kakor policajje ali politike. Biti umetnik je predvsem družbena vloga, ne glede na to, na katerem področju prihaja ta vloga do izraza.

prevedel **Toni Gomišček**

jubileji

Psst: Tišina v dvorani, govori vam film

23. oktobra 1927 je "The Jazz Singer" uradno odprl obdobje nemega filma

Alberto Farassino

Po razširjenem pojmovanju — istem, ki pripisuje izum filma dvema znanima bratoma namesto nekakšnemu sovpadu raziskav, ki so jih več kot pol stoletja opravljali znanstveniki, sumljivi zaslužkarji in ljudje s področja organizirane zabave — naj bi se film rodil nem in naj bi torej predstavljal predvsem vizuelni fenomen, ki mu je zvok zakasnel in v bistvu drugoten dodatek.

Toda kakor šta brata Lumière s svojo napravo v bistvu naredila le najboljše sintezo raziskav prejšnjega stoletja s področja reprodukcije, animacije in projekcije podob, tako se je našel tudi nekdo, ki ni imel filma za gibanje podob, ampak za zvoke, ki jih je mogoče videti. Tako je Edison, električni čarovnik devetnajstega stoletja, potem ko je 1877. leta izumil fonograf, začel delati na njegovi "vidni" enačici in skupaj z asistentom Dicksonom ustvaril "kinetoskop", ki je vse od leta 1888—89 omogočal gledanje filmov z zvočno spremljavo. Tako je, paradoksalno, zvočni film za šest let mlajši od kinematografa samega. Toda Edisonovemu kinetoskopu, ki je zahteval tako individualno gledanje kot daljnogled in ki ni bil uporaben za projekcijo na veliko platno, je manjkala temeljna stvar, publika. Edisonu se je zdelo proizvodnja priprav za prodajo posameznikom mnogo bolj dobičkonosna — in to je bila njegova zgodovinska napaka, ki jo je poskusil popraviti, ko je bilo že prepozno. Medtem pa je publika sama oskrbela filmu prve "zvočne spremljave"

Tu je bil predvsem slavni pianino, vedno prisoten in le včasih zamenjan z velikimi orkestri, nameščen med publiko in sam sestavni del publike.

Ta ozvočitev pa je bila še vedno obrtniške narave, in to tudi tedaj, ko so zvoke proizvajali za platno, ali ko so igralci med predstavo "dublrirali" sami sebe — prav tako kakor je bilo obrtniško ročno barvanje filmskega traku. Zadnja leta stoletja so že začeli razmišljati o zamenjavi pianina s fonografskimi cilindri in tako so v Parizu leta 1900 v času svetovne razstave odprli "Phono-Cinéma-Théâtre", v katerem je bilo mogoče videti govoreče in prepevajoče podobe Sare Bernhardt, Courtelina, Belle Otero. Nekaj let kasneje je družba Gaumont razvila sistem ozvočenja s ploščami.

Največ težav pa je poleg težav z ojačenjem zvoka (preizkusili so celo sistem slušalk za vsakega gledalca), predstavljala sinhronizacija: ubogi operater je moral početi prave akrobacije, da bi mu uspelo s hitrostjo pogona ročke slediti zvokom in glasovom. O pravilni rešitvi, to je o snemanju zvoka na sam filmski trak so začeli razmišljati že okrog leta 1904 do 1905. Tehnika je bila v letih 1911—1912 v grobem že osvojena. Potrebno je bilo le še izpopolniti kriterije in kode zvočnega zapisa. V tem trenutku so se raziskave preselile iz Francije v ZDA: leta 1923 je Lee De Forest v New Yorku že lahko predstavil svoje "fonofilme", v katerih so nastopili Eddie Cantor, Weber in Fields. Medtem je družba Warner razvila nov

sistem sinhronizacije plošč, "Witaphone", in leta 1926 realizirala svojega "Don Juana".

Zvočni film bi torej lahko obstajal že od leta 1912 dalje; toda zakaj ni prišlo do tega? Teoretiki so več let govorili o nekakšni estetski nuji: nemi film naj bi pred svojo smrtjo izkoristil vse svoje stilistične možnosti, dosegel vrh prefinjenosti.

Vzroki pa so bili drugje. Edgar Morin je pred leti govoril o zavračanju "totalnega filma" (zvočni, barvni, panoramični), češ da so gledalci raje sami povezovali slabotno znakovno sled, ki jim jo je nudilo malo, nemo platno. Tezo je pred kratkim povzel Walter Kerr v knjigi "The Silent Clowns" (Nemi komedijanti): film ni bil zvočen, ker publika ni dala jasnih namigov, da ga hoče, in ker je imela omejeno in elitistično obliko (hladnega medija z visoko stopnjo sodelovanja) raje kot prenapolnjeno in omejevalno obliko.

Vendar ne smemo pozabiti ekonomskih vzrokov: strahu producentov, da bo govor oviral mednarodno kroženje filma, in predvsem želje, da se do konca izkoristijo patenti in aparature, namesto da bi vlagali denar v nove raziskave in naprave. Skratka, dokler je industrija prinašala dobiček, ni bilo vzroka, da bi spremenili celotni sistem. In tako je bila potrebna mala družba na robu propada (to je bila družba Warner), ki je tvegala in speljala na tržišče novo tehniko.

prevedel Toni Gomišček



Japonci v Kinoteki

Srečanje s carstvom čustev

Pravzaprav niti nima nobene zgradbe, ki bi jo lahko imenovali gledališče. To je prostor, ki ga obdajajo stene, ki so oblikovane iz kamna in lesa. Vse je preprosto in naravno. Vse je v skladu s naravo. Vse je v skladu s čustvi.

Pravzaprav niti nima nobene zgradbe, ki bi jo lahko imenovali gledališče. To je prostor, ki ga obdajajo stene, ki so oblikovane iz kamna in lesa. Vse je preprosto in naravno. Vse je v skladu s naravo. Vse je v skladu s čustvi.

Pravzaprav niti nima nobene zgradbe, ki bi jo lahko imenovali gledališče. To je prostor, ki ga obdajajo stene, ki so oblikovane iz kamna in lesa. Vse je preprosto in naravno. Vse je v skladu s naravo. Vse je v skladu s čustvi.

Pravzaprav niti nima nobene zgradbe, ki bi jo lahko imenovali gledališče. To je prostor, ki ga obdajajo stene, ki so oblikovane iz kamna in lesa. Vse je preprosto in naravno. Vse je v skladu s naravo. Vse je v skladu s čustvi.

Pravzaprav niti nima nobene zgradbe, ki bi jo lahko imenovali gledališče. To je prostor, ki ga obdajajo stene, ki so oblikovane iz kamna in lesa. Vse je preprosto in naravno. Vse je v skladu s naravo. Vse je v skladu s čustvi.

Pravzaprav niti nima nobene zgradbe, ki bi jo lahko imenovali gledališče. To je prostor, ki ga obdajajo stene, ki so oblikovane iz kamna in lesa. Vse je preprosto in naravno. Vse je v skladu s naravo. Vse je v skladu s čustvi.



V tem prispevku ne nameravamo obravnavati japonskega filma na način vodiča, panorame ali antologije. Naše zanimanje se je osredotočilo na dva filma, ki smo ju imeli konec lanskega leta priložnost videti v kinoteki v programu t.i. "japonskega zgodovinskega filma". Takoj velja poudariti, da oba obravnavana filma izstopata iz ožjega območja omenjene retrospektive, odločitev, da pišemo o njima, pa je rezultat naše pozornosti do generacije mlajših japonskih cineastov, ki so s svojim nastopom po letu 1960 v marsičem spremenili opredelitve japonskega klasičnega filma (Imamura, Oshima, Hani, Mamasura, Shinoda, Yoshida).

Zavedamo se, da pomeni govoriti o japonskem filmu pristajati na neko ireduktibilno logiko kriterijev zahodnega mišljenja, saj gre za specifično kulturo in označevalne prakse, ki se ne pokriva z našimi kulturnimi kodi. V tem smislu nam sintagma "japonski film" pomeni zlasti p r a k s o , ki izvira iz tradicij ("japonskega") slikarstva in gledališča (No, Kabuki, Bunraku), a je na nek način podrejena evropskemu izumu ("film") glede na analogne kode reprezentacije in naracije. V primeru japonskega filma gre za zanimivo srečanje posebne japonske koncepcije vizualnega z optimalno izdelanim sistemom estetike evropskega mimesisa in prav ta dotik nas vznemirja. Naša srečanja z japonskim filmom so redka, naša približevanja so bila v glavnem "humanistična" v ocenjevanju najbolj znanih režiserjev (Kurosawa, Mizoguchi), čeprav nas že Mizoguchijev

opus postavlja pred vizualno strategijo posebne tehnike pripovedi, mizanscene in uporabe prostora, gest in telesa; pred sistem označevanja, ki temelji prej na razdelavi prostora japonskega gledališča, kakor na toku romanesknega. Če v okviru navedenega upoštevamo še nadaljne specifičnosti, kot so položaj figure—Očeta (nekaj časa v osebi cesarja, kasneje, po porazu v zadnji vojni, "izpraznjen" označenec s travmami amerikanizacije); pomen države in njenega represivnega aparata (filmi Oshime in Yoshida); odsotnost monoteistične koncepcije boga in od tod posebno pojmovanje subjekta; vzporedna determinacija seksa, ki ni režirana s falusom kot glavnim označevalcem, ampak z erotizacijo celotnega telesa, potem se znajdemo pred splošno problematiko znaka, ki jo je potrebno temeljito premisliti.

in brez absolutizirajočih teoretičnih ambicij zgolj opozarja na možnost adekvatnejših pristopov k japonskemu filmu: potrebno je videti več japonskih filmov, začenši na primer s klasiko Ozuja, ki ga sploh ne poznamo. V programu, ki nam ga je posredovala japonska kinoteka v organizaciji FIAF-a, smo videli le neko njegovo manj pomembno delo, da smo se lahko prepričali, da ni samo najbolj "tradicionalen japonski režiser družinskih zgodb", ampak moderen filmar s koncepcijo prostora in naracije, ki je veliko bližja "novemu romanu" kakor hollywoodskim paradigmam.

uredništvo

Državni udar

(Kaigenrei)

režija: **Yoshishige Yoshida**
scenarij: Minoru Bersuyaku
scenarij: **Minoru Bersuyaku**
fotografija: **Akira Naito**
glasba: **Toshi Ichyanagi**
zvok: **Yukio Kubota**
igrajo: **Rentaro Mikuni, Yasuyo Matsumura, Yasuo Miyake**
proizvodnja: **Gendai — Ega — Sha / A. T. G., 1973**

Zgodovinarji filma označujejo zgodnja šestdeseta leta kot začetek japonskega "novega vala". Osrednji nosilci novih tendenc v kinematografiji dežele vzhajajočega sonca so bili mladi avtorji na čelu z Oshimo, Shinodo, Hanijem, Masumuro in Yoshido. Kot vsako originalno in revolucionarno gibanje se je tudi japonski novi film uprl kulturni tradiciji, njenim mitom, morali in ideologiji. Odpravil se je v izvorno iskanje lastnih estetskih, erotičnih in političnih premis, premis, ki naj bi razkrile temeljno duhovno strukturo japonskega človeka. Zaradi našega slabega poznavanja japonskega filma (filmi, ki jih vrtijo v kinoteki in naših kinematografih, so le skromen del relevantne japonske celuloidne ustvarjalnosti) pa je nemogoče določene in bolj argumentirano opredeliti temeljne konstituante racionalnih in iracionalnih, zavestnih in podzavestnih modelov japonske tradicije. Japonski novi film je, v abstraktno-shematičnem smislu, radikaliziral stoletja stare norme in imperitive, izhajajoče iz religiozne metafizike in fevdalno-kapitalističnega družbenega sistema.

V okviru "novega vala" je imel in ima še danes posebno mesto politični film. Že kot vrsta filma je pomenil povsem izviren fenomen v zgodovini japonske kinematografije, saj ga le-ta tako v pogledu dokumentarnega kakor igranega filma ni poznala. Moderna zgodovina Japonske skoraj ne pozna delavskega gibanja, ne le zaradi politične represije, marveč predvsem v budistično pojmovanem svetu. Japonski človek je razumeval in razumeva svet kot nekaj prehodnega, nekaj, kar je polno bolečin, kar ga je in ga odtujuje od aktualnih dogajanj ter pogojuje njegovo resignacijo v odnosu do politične brutalnosti. Stvari so se spremenile šele v petdesetih letih s

pojmom levo usmerjenega študentskega gibanja, ki je neposredno vplivalo na razvoj "novovalovskega" političnega filma. Zaradi te socialno-politične nednamičnosti, ki je trajala do šestdesetih let in s katero se je okoriščala skorumpirana buržoazija, ima v moderni zgodovini Japonske specifično mesto državni udar iz leta 1936. Takrat je 1500 oficirjev poskušalo v imenu političnih idej Ikki Kite odstraniti birokratizirani buržoazni parlament ter vzpostaviti vojaško oblast, ki naj bi vrnila čast, čistost in moč imperialnemu vladarju. Kitin fašistični program je bil zasnovan na darwinističnem principu nadvlade močnejšega, japonski narod je postavjal kot superiornega v primerjavi z ostalimi, znotraj njega pa vladarja kot najvišji pedestal božanske moči. Podobno kakor postavke nacional-socializma v Nemčiji, se je tudi njegov načrt naslanjal na delavski razred, zahteval je zanj pravičnejši socialni status, kar pa je bilo le pretveza, ki naj bi služila doseganju absolutističnih in imperialističnih interesov. Toda državni udar ni uspel. Vladar, v resnici marioneta v rokah vladajočega kapitalističnega sistema, je upornike obsodil na smrt. Na ta način so vladajoče strukture v imenu navidezne obrambe pred podobnimi akcijami vzpostavile resničen militaristično-fašistični red. Njegove razsežnosti je pokazala druga svetovna vojna.

Omenjeni zgodovinski dogodki so predstavljali material Yoshidinemu filmskemu projektu DRŽAVNI UDAR. Film ne skuša rekonstruirati zgodovinske preteklosti, marveč gradi zgodovinsko logiko avtorsko vizionarsko in problematično. V takšni naravnosti je utemeljen odmik od linearnega, kronološkega zaporedja in od ustaljenih interpretacij. Zgodovinska logika Yoshidine filmske iluzije preteklost

reaktualizira, da bi v njej odkrila sodobnosti zavezujočo resnico. Oshima je zapisal, da je naloga mladih japonskih režiserjev, da obelodanijo duhovni ustroj japonskega človeka, njegove mite, tabuje in ideologijo. V okviru te programske orientacije je mogoče razumeti tudi Yoshidin DRŽAVNI UDAR, saj avtorja ni zanimala dokumentarna faktografija, temveč mehanizem japonske imperialne ideologije, ki je omogočil Kitin politični program, kasneje pa vulgarno obračunal z iz njega izhajajočo akcijo. Film tako razpira mitološko praznino. Mitična figura vladarja pade, saj se izkaže le za podaljšano roko kapitala. Tradicija cesarske ideologije, v kateri je vladar imel vlogo boga in očeta in ki je omogočala tako politično kakor seksualno represijo, je izničena. V tem

koncu pa se odpirajo nove možnosti ideološkega boja, hkrati pa možnost za izvirno iskanje temeljev japonskega človeka.

Silvan Furlan

uporabljena literatura:

Joan Mellen: *The Waves at Genji's Door*, Pantheon books, New York, 1976.
Kaigenrei (Legge marziale) di Yoshishige Yoshida,
9 Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 1973, (informativni zvezek št. 53).

Noč in megla na Japonskem

(*Nihon no yoru to kiri*), 1960

režija: **Oshima Nagisa**
 scenarij: **Oshima Nagisa, Ishido Toshiro**
 fotografija: **Kawamata Ko**
 glasba: **Manabe Riichiro**
 asistent režije: **Ishido Toshiro**



"Jaz sem film"

Narediti film v svetu, v katerem živimo, je predvsem zločinsko dejanje.
(Oshima)

Intelektualna postavitev oziroma postavitev intelektualca v vlogo brezvestnega in nevarnega "kriminalca" postane v filmski viziji Nagise (Točka na plaži, do katere še seže voda) Oshime (Veliki otok) toliko pomembnejše dejstvo, v kolikor se *zločinsko dejanje* ne zaustavi samo na nivoju *zgodovine*, ampak se potrjuje na samem *lingvističnem-stilskem-strukturalnem* nivoju. Zločinskost se udejanja v *anarhičnosti*; in kapitalizem se bolj boji anarhije, ki zavrača vsako oblast, vsako na oblasti temelječo vlado, kot marksistične ideologije, ki hoče oblast (Tiso). Zločinskost-anarhičnost pa je nujen intelektualni (in dejanski) pogoj za razbitje pookostenelih družbenih struktur, in *conditio sine qua non* iskanja *resnice*.

"V določenem smislu so vsi moji filmi politični. S tem ne mislim, da lahko moji filmi vplivajo na tekočo politiko. Želim si, da bi moji filmi vplivali na izginotje politike."

V filmu NOČ IN MEGLA NA JAPONSKEM, ki ga Oshima uvršča med štiri (svoje) najboljše filme (skupaj z NIHON SHUNKA-KO, Japonske razuzdane pesmi, 1967, KOSHIKEI, Obešenje, 1968 in GISHIKI, Ceremonija, 1971), sta dve časovno različni poroki spleteni v isto *ceremonijo*.

"Zdi se mi, da se Japonci med ceremonijami še posebej raznežijo, oziroma, da se raznežijo drugače, kot po navadi. Kakorkoli že, mislim, da se med ceremonijami pokažejo posebnosti japonske duševnosti."

'Ob poroki 1960 zaživi poroka 1952, zaživi celotno študentsko gibanje in manifestacije proti ameriško-japonskem paktu o varnosti, ki ga je vsilila vlada. Preteklost se ponovno rodi v sedanjosti, ki pa (tudi) obstaja sama zase. Kamera se stalno vrinja med telesa-prikazni, jih nadzoruje in opazuje, jih sili k mešanju preteklosti in sedanjosti. V vsega skupaj petinštiridesetih kadrih-sekvencah je kritično prikazano obnašanje in notranja slabost študentskega gibanja, vrste se dolge, brezkončne diskusije o politiki študentskega gibanja, "zaslišana" je machiavelistična usmeritev študentov-pripadnikov KPJ in analizirane so taktične napake ostalih političnih skupin. Stalno poseganje v preteklost (ki je zaživela v sedanjosti) pa daje čisto novo vlogo flash-backu: f.b. ni (samo) instrument spomina/vrtanja v preteklost/, iskanja lastnega časa in prostora, ampak postane dialektični element (pripovedi): f.b. preperečuje protagonistu življenje v kroniki, iz katere izhaja, in ga prisili k vključitvi v *zgodovino*. In ko se njegovo preteklo-sedanje bivanje sooči z bivanjem drugih, postane *moteči dejavnik*, ki hoče priti do srčike artičoke. To artičoko pa drže skupaj preštevilne laži in vsako razgaljanje je razkrivanje-rzagaljanje laži, podlosti, notranje gnilobe, ki se skriva za krhkim ščitom nedotakljivega ugleda; vendar vsako Oshimino razkrivanje ostane vedno na pol poti.

"Ena izmed značilnosti mojih filmov je, da ni razpleta pripovedi, vprašanja ostanejo nerešena, odprta, in zaradi tega mnogi ocenjujejo moje filme kot "težke" filme. Toda to je zavestno izbrana značilnost mojih filmov, kajti če je eno vprašanje rešeno, ostaja še vedno odprto neko drugo vprašanje in zato v mojih filmih ni razvoja zgodbe."

Oshimina analiza človekove biti postavlja vprašanja, ki sproščajo druga vprašanja; ta vprašanja so vedno globlja in filmi vse kompleksnejši. "On ne more jasno povedati tega, kar bi rad povedal, včasih celo pozabi, kaj je hotel povedati; to ga dela večjega realista in ob tem postaja vse tišji." (Sato Tadao)

Toni Gomišček

uporabljena literatura

- Marcel Martin, *Nagisa Oshima: portrait de l'artiste en révolutionnaire*, Ecran, št. 54 (15. jan. 1977), Paris
Conversazione con Oshima, (Alessandro Gennari, Alessandro Cappobianca, Ciriaco Tiso), *Filmcritica*, št. 228 (oktober 1972), Roma
 Nei Kawarabata, *Un quart de siècle japonais, v: La cérémonie, L'avant-Scene du cinéma*, št. 138 (maj 1973), Paris
 Pascal Bonitzer, *Cinéma/ théâtre/ idéologie/ écriture*, *Cahier du cinéma*, št. 231, (avg.-sept. 1971), Paris
Oshima Nagisa, (Pascal Bonitzer, Michjel Delahaye, Sylvie Pierre), *Cahiers du cinéma*, št. 218 (1970), Paris
 Ciriaco Tiso, *Oshima: soggettivismo più anarchismo uguale realismo*, *Filmcritica*, št. 217 (avgust 1971), Roma
 Renato Tomasino: "La cerimonia" e i gesti della memoria (prav tam)
 Alessandro Cappobianca, *Eros e cerimonia* (prav tam)

teorija

Filmsko delo, semiologija, marksizem

Janez Justin

XI

Metzovo misel, da je cilj semiologije razumeti, kako je film razumljen, si lahko tolmačimo kot izhodišče in kot vodilo celotne semiologije filma. Ta racionalistična redukcija, spričo katere postane predmet semiološke analize le en sam "sloj" filmskega dela, predstavlja temelj za ugotavljanje morda najpomembnejše razlike med semiologijo filma in marksistično filmsko teorijo ter estetiko. Še najlažje bo pojasniti zgornjo trditev, če se bomo postavili na tisto stališče, ki nedvomno predstavlja okvirno koncepcijo tudi za samo semiologijo; gre za takšno interpretacijo, v kateri se umetnost kaže kot posebna vrsta komunikacije. Znotraj te usmeritve se seveda pojavljajo tudi določnejše opredelitve — recimo tista, ki pojmuje umetnost kot komuniciranje s pomočjo znakov in ki bi vsekakor še najbolj ustrezala semiologiji — vendar se z njo zmanjšuje možnost za celovit in okvirjen pristop. Domnevati je namreč, da lahko ravno rešitev splošnega problema umetniške komunikacije osvetli bistvo tistega, kar smo imenovali semiološka redukcija.

Problem celovite umetniške komunikacije je potrebno zastaviti mnogo širše, kot pa je to storila semiologija filma. Pri nas je o tem pisal Sreten Petrović, čeprav se ni posebej posvetil filmu ali semiologiji. Ker si lahko z njegovo pomočjo precej skrajšamo pot, bom poskušal podati nekaj poglobljenih tez iz njegovega spisa *K problemu komunikacije umetniškega dela*. Celovito umetniško delo je po Petroviću struktura, ki jo sestavljata dve vrsti elementov; v njej najdemo racionalne, zavestne, zgodovinske sestavine, ki nastopajo posredno in potem-

takem izpolnjujejo tisti prostor, katerega navadno označujemo kot *mimesis*; spregledati pa ne smemo iracionalnega in neposrednega v tej strukturi, njenega ozadja, ki ga lahko povežemo z ustvarjalno intuicijo, čutnim in čustvenim, celonagonskim v umetnosti. V procesu umetniškega komuniciranja sta torej prisotni obe vrsti sestavin, kar pravzaprav tudi pomeni, da je razen racionalnega tudi "iracionalno" v celoti družbene narave in tedaj "medčloveško". "Vsakdo je sposoben (potencialno) proizvesti, doživeti, tolmačiti umetnost," piše Petrović. Poleg racionalistične funkcije tolmačenja, ki temelji v racionalno — mimetičnem "sloju", sodita k umetnosti še funkciji proizvajanja in doživljanja, ki sta obe nedvomno v zvezi s čutno — intuitivnimi prvimi in ustvarjalnostjo (*poiesis*). Kdor se omeji le na ugotavljanje prve funkcije, se pač neizogibno podaja na pot, ki jo je opisala Heglova gnoseološka estetika. "Količina" racionalnega v določenem umetniškem delu se v tem primeru uveljavlja kot vrednostno merilo. Najbolj "popularne", komunikativne umetnosti bi zasedle vrh hierarhične lestvice; film sam bi se gotovo dovolj visoko uvrstil. Vendar bi nujno sledil sklep, da je posamezno umetniško delo vredno toliko, kolikor uspešno posreduje racionalno vsebino, idejo. V nasprotju s tem pa je po Petroviću umetniška komunikativnost bolj kot z *razumevanjem "zunajestetskega", mimetičnega sloja pogojena z doživljanjem umetniške avtonomnosti*.

To je seveda kritika semiološke redukcije, kritika enostranosti Metzove samoopredelitve. Po drugi strani pa iz navedenega izhaja tudi misel, da mora marksistična estetika v sleherni koncepciji umetniške komunikacije (gre za vidik, ki ga ta estetika



ne sme zanemariti) upoštevati opisano celovitost umetniškega dela.

V tem trenutku se ponudi priložnost, da s stališča teorije o znakovni umetniški in filmski komunikaciji premislimo delitev na gnozeološko in ontološko marksistično estetiko, kakor jo je razvil in opisal del sodobne jugoslovanske estetike. Priložnosti pa na tem mestu nikakor ni mogoče izrabiti, vprašanja se kaže dotakniti le v tisti meri, kolikor lahko osvetli začetni problem, se pravi razmerje med semiologijo filma in marksističnim pristopom k istemu pojavu. Hkrati pa bo treba določiti pomen in mesto, ki ga zavezema v tej problematiki vprašanje metaforičnosti in metaforizacije filmskih del.

V mimetični prostor filmskega dela, interpretiranega kot vrsta znakov in znak (simbol) v celoti, se prav gotovo uvršča dogajanje na ravni denotacije filmskega znaka, prepoznavanje zunajfilmskega sveta, poleg tega pa še takoičmenovana "retorična signifikacija", ki prinaša pomene, vezane na kulturo, tradicijo, erudicijo. Tudi raven filmske konotacije bržkone ni povsem zunaj tega prostora, vsaj toliko časa ne, dokler to "povezovanje" filmskih znakov v višje enote ne doseže ravni filmske celote, o kateri smo z M. Dufrenom že dejali, da predstavlja nekakšen sistem. V tem zadnjem primeru pa smo seveda že zunaj "mimesis", na poti k "poiesis", ki z ravni celote ponovno prehaja na vsak posamezni del. Med enim in drugim prostorom je brez dvoma nekakšna napetost in dialektično nasprotje in ravno zato mora dialektična filmska teorija obravnavati to dvojnost kot nedeljivo celoto. O semiologiji filma pa smo že zelo zgodaj ugotovili, da se glede te celote znajde v protislovnem položaju: vsekakor bi jo hotela zajeti, vendar ji je nedosegljiva. V ugodnejšem položaju je tista marksistična misel, ki ji umetnost pomeni relativno avtonomen del družbene totalitete in pričevanje o neki posebni človeški dejavnosti (praksi). S tega stališča se mimetična razsežnost filmskega dela lahko pokaže kot pogoj, sredstvo ali celo gradivo za uresničenje vrednosti na ravni avtonomne celote, za ustvarjalno — intuitivno v njej, za tisto, kar imenuje Petrovič "poiesis".

Semiologiji oziroma "semiotiki" (resda glasbe in ne filma) je očital Ivan Focht "hegeljanstvo" in

obenem omenil, kako "njen primer dokazuje, da pelje hegeljanstvo zaradi svojih posledic na pokopališče tako umetnost kot tudi estetiko". Vzrok za to je po njegovem v "gnozeologistični izključnosti", kar je pravzaprav isto kot v pričujočem tekstu omenjena semiološka redukcija. Gnozeološko usmerjena, pa vendar ne enostranska je teorija marksista della Volpeja; vendar pa slednji svoje znakovne koncepcije ni razvil do takšne mere, da bi se "odprla" za "ontološko razsežnost" umetnosti in filma.

Drugače pa je z že večkrat omenjenim Adornom. Glede na njegove teze o načinu udeležbe umetnosti v svetu in v zgodovini je moč zapisati, da povezave med umetnostjo in zgodovino ne potekajo izključno skozi "mimetično dimenzijo". Po Adornu je človeška zgodovina registrirana vse bolj v obliki in čedalje manj "zraven" nje. Umetnost ne more govoriti več neposredno, temveč govori s svojo celotno strukturo in skozi njene spremembe. O glasbi ugotavlja, da je toliko bolj podobna jeziku, kolikor hitreje izgublja njegove značilnosti. Zavračanje neposredne usmerjenosti k svetu zmerom napoveduje vrnitev nove in drugačne intencionalnosti — dozdajšnjih sklepov o metaforičnosti dela sodobne (filmske) umetnosti pač ni težko uskladiti s to koncepcijo. Za Adorna je torej značilno, da predpostavlja jezikovno funkcijo tistega, kar se sploh ne kaže kot jezik, in če poskusimo prestaviti njegovo estetiko glasbe na področje, ki smo ga obravnavali doslej, potem je kljub vsej tveganiosti takšnega hitrega prenosa najbrž mogoče nadaljevati z mislijo, da je ob Petrovičevi delitvi na gnozeološko in ontološko v umetnosti treba upoštevati še dialektično možnost nekakšne "gnozeologizacije" ontološkega. Najpomembnejše pri tej možnosti je, da mora pred morebitno "gnozeologizacijo" obstajati "ontološka dimenzija" sama. Navedenega potemtakem nikakor ne moremo oceniti kot "gnozeologistična izključnost".

O znakovnih interpretacijah umetniških del smemo tedaj reči, da so upravičene le, če skušajo skozi mimetične strukture doseči raven "poiesisa", a ne zato, da bi jo absolutizirale, temveč da bi utemeljile dialektično enotnost "poiesisa" in "mimesisa". Seveda moramo zopet zastaviti vprašanje, ali celovitost in enotnost dela sploh lahko postane predmet

semiološke analize. Za semiologijo filma sicer po svoje vendarle velja, kar je italijanski marksist Antonio Banfi menil o posebnih in strukturalnih raziskav umetniških pojavov. Te raziskave se po njegovem skušajo v kar največji meri izbežati splošnih estetsko filozofskih predpostavk in so zato objektivne, čeprav tudi ideološke. Med seboj so v nenehnem sporu, vendar imajo zmožnost sugestije in prodora v globino pojava, tem večjo, čimbolj se oddaljijo od estetike.

Na ta način se nam odkrije še dodatna razlika med semiologijo filma in marksistično estetiko. Čeprav je seveda še kako pomembna in bistvena, pa ne potiska v ozadje vseh prej ugotovljenih razlik. "Posebnost" in "strukturalnost" semioloških analiz ne opravičuje v celoti njihove enostranskosti. Precej problematično izhodišče si pravzaprav izberemo, če se omejimo na primerjavo semiologije filma in marksistične estetike, mnogo bolje bi se obnesla primerjava, ki bi vključevala tudi "posebne" in celo "strukturalne" raziskave, utemeljene v marksizmu. Tako bi premostili "nivojske" razlike med "posebnim" in estetskim stališčem. Morda bi bilo moč tako dokazati, da so tudi "posebne" raziskave lahko celovite.

Glede na dosedanje sklepe moramo sedaj ponovno premisliti vprašanje filmske metaforičnosti. Ni jasno, ali nas vodi k "ontološki dimenziji" ali kam drugam. Začnemo lahko s tem, da za percepcijo umetniških znakov nikakor ni značilna takšna "pozornost nasproti signifikaciji", kakršno ugotavlja semantična teorija v zvezi z zaznavo navadnih znakov. Če na primer A. Schaff v svojem *Uvodu v semantiko* trdi, da se v "normalnem aktu percepcije sploh ne zavedamo materialne strani verbalnega znaka", pa za umetniški znak velja prav nasprotno. Sartre opozarja, da so umetniški znaki "prisotni, snovno prisotni predmeti"; kajpada te njihove "snovnosti" ne smemo preveč poenostaviti, v primeru filmskega znaka se ne smemo omejiti le na čutne lastnosti posamezne slike. "Snovnost" in neprozornost se izrazita šele v medznakovnih odnosih, samo tako, da je sleherni znak materialno in strukturalno prisoten v drugih znakah. Vendar nas tudi to še ne privede v "ontološko dimenzijo", tudi na ta način še ne moremo ugledati avtonomnosti umetniškega filmskega dela.

Najvišja raven je dosežena šele tedaj, ko se nam razkrije neločljiva povezanost tovrstnih znakovnih razmerij z "intuitivnim in ustvarjalnim, s *poiesis*"; ko doženemo vso zapletenost odnosov med takšnim povečanim "odporom materiala" in umetniško prakso posameznika.

Ampak v določenih primerih dobi nakazana "metaforično-ontološka dimenzija" neko povsem drugačno funkcijo. Včasih je metaforizacija "umetna", programsko "vcepljena" v umetniško prakso; v kolikor je metaforičnost sodobne umetnosti programski in ideološki "odgovor" na neko družbenozgodovinsko stanje, nas vodi nazaj v čisto gnozeološko problematiko.

XII

Kakšna zveza obstaja med "gnozeologično izključnostjo" in filmsko pripovedjo (diegezo)? "Pri Metzju je vse diegetizirano," trdi ena od kritik, naslovljenih na francoskega semiologa. Kaj je pravzaprav filmska pripoved? "Diegeza, diegetično je vse tisto, kar pripada 'inteligibilnosti' zgodbe, ki jo nekdo pripoveduje ... svetu, ki ga zasnavlja ali prikazuje fikcija," je pisal Etienne Souriau. C. Eizykman je povezala pripoved z dejstvom, da se film s svojimi "smisli" obrača k zunajfilmskemu svetu in da ta spoznavna funkcija povzroča notranjo hierarhizacijo elementov. Film lahko zato po njenem mnenju kaj hitro zdrsnje pod okrilje grobega utilitarizma, še posebej če gre za socialistično kinematografijo. "Socialna, predmetna hierarhizacija. Zadovoljiti ljudstvo, ga vzgajati, ustvarjati njemu primerno, jasno umetnost, v kateri se prepoznavna. Ravno to je definicija smisla," pravi avtorica. Clair: jasnost. Jasno umetnost naj bi bilo možno ustvarjati le v diegetičnem, s pripovedjo. Tedaj postane filmska umetnost nekako samorazumljiva, se pravi razumljiva v nadvse enostavni, enosmiselni percepciji; ljudje iščejo v njej le sebe, svojo lastno podobo in ničesar več. Odtod se Eizykmanova vrne k filmu in ponovno zahteva uresničitev vseh možnosti, ki jih nosi v sebi. Vendar je opisani položaj, v katerem pride do gledalčeve identifikacije, zanimiv tudi za marksistično filmsko teorijo. V tej točki se dogodi navidez paradoksen preobrat in razrešitev, v kateri sodeluje tako gledalec kot tudi kritik in teoretik. Doživljati

prično ostro nasprotje med filmsko in zunajfilmsko resničnostjo.

Namesto identifikacije imamo naenkrat opraviti z doživljanjem nasprotij. Seveda ne gre za dve istočasni situaciji, vendar pa je ena pogoj za drugo. Poistovetenje je posledica popolne, absolutne diegetizacije. Preveč "popoln" proizvod, v katerega smo se za kratek čas "zatopili", kajpada deluje kot pravo nasprotje sveta, v katerem sicer živimo. Bistveni pogoj za takšno stanje, za identifikacijo in njene spremljevalne pojave ni tehnična izbrušenost, spretnost v pripovedi ali katera druga odlika filmskega dela, temveč takšen "proizvodni" postopek, ki uspe usmeriti vso moč gledalčeve domišljije k tistemu, kar bi lahko označili kot "privid". Gre za ustvarjanje takšnih struktur, ki naj predvsem zabrišejo skrivnost lastnega nastanka. Na tovrstnem "popolnem" proizvodu ni več videti "roke", ki ga je ustvarila. Če še naprej uporabljamo ekonomske kategorije, lahko zapišemo, da se je proizvod ločil od proizvodnje in se (v neekonomskem smislu) odtujil od proizvajalca. O vsem tem C. Eizykman ne govori, vendar se ponuja kot logično nadaljevanje njenih stališč. Spregovoriti bi bilo mogoče še o marksistični problematiki fetišiziranega proizvoda, odmaknjenega od človeške (umetniške) prakse, saj zadostno podlago za to najdemo v zgornjih tezah. Vendar slednje že presega okvire tega teksta.

Vrniti se je treba le še k Benjaminu. To smo dolžni storiti zato, ker mu je ravno Eizykmanova očitala nerazumevanje bistva filmske umetnosti. Da se Benjamin ni zavzemal za nikakršno omejevanje ali odtujevanje filmske umetnosti, dokazuje odlomek teksta, ki v resnici dopolnjuje spis *Umetniško delo v času svoje tehnične reprodukcije*, ki pa ga avtorica preprosto ignorira: "Najpomembnejša politično-literarna gibanja zadnjih desetih let v Nemčiji so nastala pri levi inteligenci. Med njimi naj omenim dva, aktivizem in 'novo stvarnost', ki pričata o tem, da deluje vsaka politična, navidez še tako revolucionarna tendenca kontra-revolucionarno vse dotlej, dokler pisec občuti svojo solidarnost s proletariatom samo kot prepričanje, ne pa tudi kot proizvajalec." Z navedenim odlomkom iz teksta *Pisec kot proizvajalec* smo očitno daleč od kakršnegakoli utilitarizma. Tudi v svojem najbolj

znanem tekstu opozarja Benjamin zlasti na specifičnost umetniške proizvodnje.

Na tem mestu ni mogoče razviti vseh implikacij, ki jih vsebuje misel o odtujenosti umetniškega proizvoda in o posebni naravi ter pomenu umetniške prakse, vendar lahko upravičeno domnevamo, da se znova približujemo problemu avtonomnosti umetnosti. O tem nas prepričuje tudi Milivoj Solar, ki pravi, da moramo umetnost "kot resnično človeško proizvodnjo" obravnavati "širše od kraljestva umetniških del kot predmetov kontemplacije in uživanja" in da ravno zato "stopa na prvo mesto ontološka problematika v umetnosti".

Samo v okviru tovrstnega razumevanja lahko dokončno stopi v ospredje specifičnost filmske umetnosti. Le tedaj ni mogoče preprosto izenačevati umetnosti, kar je po mnenju A. Banfija počela romantična estetika, znotraj katere je "enotnost umetnosti kot take nad njenimi manifestacijami in njenimi posebnimi pomeni, kar v klasični idealistični estetiki pripelje do tega, da se iz takšne enotnosti, iz načela, ki jo utemeljuje, izvedejo posamezne umetnosti, njihove posebne vrste in njihove posebne oblike." To je razumel tudi Adorno, ki je nasprotoval enotni estetiki. In končno je mogoče s tega stališča znova premisliti in oceniti Benjaminov prispevek.

(Konec)

dileme

Filmi na televiziji

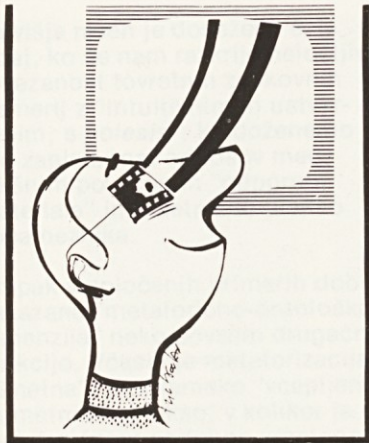
Pauline Kael

Nekaj let je od tega. Vračala sem se iz New Yorka v Kalifornijo. Sporočili so nam, da bomo pristali pol ure kasneje. Letalo je krožilo nad področjem San Francisca. Tako sem lahko pod seboj opazovala farmo, kjer sem se rodila, majhno mestece, kjer so bili pokopani moji starši, mestece, kjer sem hodila v šolo, pokopališče, kjer so ležali moji starši, domove mojih bratov in sestra, Berkley, kjer sem študirala, in tudi hišo, kjer so prav v tistem trenutku moja hči in psi čakali name. Bilo je, kot bi se v tistem čakanju dogodilo vse moje življenje — kot bi bila vsa preteklost še vedno z mano, ne glede na to, kaj sem počela in kje sem hodila, bila je ob meni, kot bi bilo potrebno za to le oditi dovolj visoko in tako doseči primerno perspektivo. Včasih imam isti občutek, če preklopim televizijo s poročil ali kakšnih razprav na stare filme. Pred nami se pojavi toliko tistega, kar nam je izoblikovalo okus in izpolnilo našo skušnjo, toliko tistega odvečnega in nepomembnega, kar se je zgodilo v naši mladosti in za kar smo upali, da ne bomo nikoli več videli — pa je vse pred nami ohranjeno in prikazano, čeprav naši možgani in oči komaj želijo priznati, da je bilo kaj takega nekoč pomemben del naše preteklosti. Ti filmi so sedaj tu, na razpolago novim generacijam, ki jim niti najmanj ne morejo pomeniti istega, ne morejo imeti iste teže, saj so nanešeni skupaj in iztrgani iz

zgodovinskega okvira svojega nastanka. Celotisto, kar bi zasluži primeren in upravičen prostor v zgodovini filmske umetnosti, je na določen način razvrednoteno, ker je tako zlahka dostopno, prikazano tako brez pravega pomena. Vse je v brezupnem neredu in v takem stanju sprejemajo in spoznavajo mlajše generacije našo filmsko preteklost. V drugih umetnostih obstaja vsaj določene vrste naravna selekcija: le najvrednejše ali najpomembnejše stvari, ali najvplivnejša in uspešna dela, si uspevajo pritegniti našo pozornost. In še več, velikokrat se ta dela celo ujemajo z našim sedanjim okusom. V zabavni glasbi, na primer, priredijo stare melodije na nov način. Majhno število iger, vrednih uprizoritev, kar naprej spreminjajo v režijskem postopku in poudarjajo tako moderni pomen — tista res velika dela se tako na novo razkrijejo, malo manj pomembna popravijo že v tekstu, tako obnošeno modernizirajo ali pa jih načrtno obravnavajo kot dela določene dobe in njegovo specifičnost še poudarjajo. V nasprotju s tem pa filme po trgovskem ključu prodajajo v paketu tudi televiziji in tako se znajdejo najslabši izdelki v družbi z boljšimi ali kar z mojstrvinami, uspehi stopijo ob stran neuspešnim filmom, tisti, ki smo jih že čisto pozabili, s tistimi, ki se jih še prav dobro spominjamo. Film, za katere sploh ne vemo, ali smo jih že

kdaj videli, so v isti vreči s filmi, ki so tako slavni, da si komaj upamo misliti, da smo jih v resnici videli, ali pa so bile to le sanje. Večina tega materiala dejansko ni nikoli uspela pri gledalcih: igrali so jih v kakšnih manjših kinodvoranah v zakotnih mestih, bili so le mašilo, da je čas hitreje tekel, kot se dogaja danes s televizijo v točilnicah.

Toliko je stvari, ki so se nam dogodile ali so se zgodile v tistem času, o katerem nočemo več niti misliti. V filmih pa vse obstaja, nič ni zradirano, nič izrezano, nič namenoma uničeno. Uničevanje negativov po naključju, zaradi požarov, ali pa načrtno, zaradi pomanjkanja prostorov v studijih, je prav tako obžalovanja vredno kot ohranitev in ponovna prodaja/. Pri vsem tem je določena vrsta obupa: kar ne zasluži, da bi trajalo, traja in vse se začneja dozdevati kakor velik kup nevednih smeti, in nekaj ljudi vzklikne: "Filmi zares nikoli niso bili nič posebnega, razen morda tisti z Bogartom." Ko bi se podobne stvari dogajale, na primer, v glasbi ali slikarstvu — ko bi bili neprestano okoli nas le izdelki slabše vrste ali brez vrednosti — je popolnoma jasno, da bi bila zavest današnjega človeka o kulturi in civilizaciji dokaj drugačna, kot je. Za filme pa, ki so v veliki večini le hrana za zabavo in počitek, se izkaže, da imajo magične lastnosti, prav zares postanejo magične lastnosti. Kajti to hrano lahko ponujamo



Ijudeč kar naprej. Res nekoliko čudno, saj leta, ki se jih drže, vendarle prispevajo nekoliko omleden okus, a večina bo vendarle pogoltnila tudi to hrano, ker boljše preprosto ni, ali pa jo je zelo težko dobiti.

Občutek, ki ga imamo, ko gledamo te stare filme, je kot doživetje večera z dobro znanimi sosedi. Dolgočasijo nas pravzaprav in zaradi njih res ne bi odhajali ven ali spreminjali naših načrtov, pa vendar se oglasimo pri njih, ker so tako pri roki. Če bi bil potreben, zato da bi videli stare filme, večji napor, bi se potrudili izbrati res samo boljše med njimi, in če bi ljudje videli le tiste boljše med njimi, bi morda imeli tudi drugačno in spoštljivejše mnenje o starih filmih. Tako pa ljudje preprosto sedijo doma in gledajo izdelke, pri katerih so gledalci pred tridesetimi leti zapuščali dvorane. Kakor Lotovo ženo nas vleče, da bi gledali še malo, pa še malo, in pri tem nas ne privlači zlo, ampak nekaj še sramotnejšega — naša lastna nedolžnost. Medtem pa nam še na pamet ne pade, da bi še enkrat brali različne serije otroških knjig za dečke in deklice — saj nas je groza že pogleda nanje. Učne knjige, ki smo jih nekoč študirali, so prav gotovo bolj primerne za današnjo rabo kot stari filmi, ki smo jih gledali v času študija, pa vendar knjig nikoli več ne odpremo, filme na televiziji pa gledamo, čeprav predstavljajo isto razvojno stopnjo v našem življenju kot stvari, iz katerih smo se učili in jih kljub temu zavrgli.

Seveda ne moremo trditi, da prav vsi stari filmi danes niso za rabo in da so vsi slabi; dobri so še vedno ostali dobri — prav presenetljivo dobri, še posebno, če pomislimo, koliko detajlov se na televiziji izgubi. Ne le da je spremenjena velikost slike, tudi njena podoba je drugačna. Prav vizualni elementi so tako popačeni, da so že skoraj na stopnji uničenja. Na televiziji, na primer, gonja črede, konjska vprega ali pregon, ki so navadno vrhunec filmskega dogajanja, izgube vso razsežnost prostora in razdalje, ki pomaga k napetosti scene in njeni pravi vrednosti ter veličini. In ker so po drugi strani prav tako uničeni tudi ritem, pa naraščanje ali napetost zaradi rezanja in vmesnih reklam, ne nazadnje tudi zato, ker doma le redko sedimo res ves čas pred televizorjem, je dejansko čudež, da ti filmi, ki so okleščeni vsega boljšega in kvalitetnega in predstavljajo le še okostje celotnega dela, njegove igre, dialoga, zgodbe, dobre režije in (še posebno je to pomembno za gledanje od blizu) izvrstne montaže, še vedno delujejo mnogo bolje kot karkoli novega, posnetega za televizijo. (Morda je prav to vzrok, da stari filmi prevzemajo najpomembnejšo vlogo na televiziji in jo na določen način požirajo in, če smo še natančnejši, tudi obratno). Besedne bodice preprostih komedij, kot so bile Čudovit dogodek, Roxie Hart ali Prost dan njegovega dekleta — ne morejo danes delovati več osvežujoče (delno tudi zato, ker so jih tako pogosto posnemali), a so še vedno smešne. Kajti filmi z dobrim, hitrim in živahnim govorom se zde na televiziji boljši kot kdajkoli — čeprav sami zase niso veliki, pa postanejo na televiziji celo boljši od dobrih. (In ko prisluhnemo današnjim ilustriranim poročilom, ki napadajo pokvarjene politike, še enkrat reagiramo na prijetne predrznosti preteklega časa, ko so bili zadetki ljudskega humorja še dovolj majhni, da se danes lahko neprizadeto smejimo). Prebrisanost

komedijskega dialoga, na primer v filmu Prestona Sturgesa Vaši nezvesti, danes prav tako nič ne izgublja na svoji moči kot lepo narejena melodrama Dvojna zavarovalnica. Filma kot Pismo trem ženam, režiserja Josepha L. Mankiewicza, in vse o Evi, sta danes prav tako dobra na televiziji, kot sta bila nekoč na platnu ali v gledališču, ker praktično nimata vizualne dimenzije, ki bi jo pri tem lahko izgubila. Pri teh delih nam kamera v prvi vrsti le predstavlja osebe, ki bodo v naslednjem trenutku povedale verjetno nekaj pametnega in duhovitega — shema, ki je tako v gledališču kot na televiziji sprejemljiva le pod pogojem, da je besedilo res zabavno. Prav tako sta dobra tudi filma strahu in fantastike, Mumija Karla Freundla, in Umori v ulici Morgue, režiserja Roberta Floreya. Čeprav zaradi pomanjšanega ekrana izgubita dokaj vizualne moči, sta še vedno presenetljivo efektna, morda zato ker sta tako skromna v svojem dometu, da kvalitete imaginarnega pomenijo manj kot osnovne sugestije. Strah je v tem primeru po vrednosti pomembnejši kot šarm. Prav tako film strahu in groze močnejše deluje doma kot v množici gledalcev, kjer vlada občutek, da nismo sami in se občutek napetosti sprosti v posmehovanju.

Drugačne filmske zvrsti pa lahko ob predvajanju na televiziji izgube dokaj kvalitete, zaradi katere so bili vredni ogleda filmi Von Sterberga, na primer, Kjer igra veliko vlogo menjava svetlobe in sence, ali pa občutljiva krhkost Maxa Ophulsa ali lirizem Satyajita Raya. V okviru polnega vzdušja ti filmi niso tako živi in tako zadovoljivi kot dosti manj kvalitetni filmi drugih režiserjev. Če je na primer film pomanjšan v mrtve proge (poceni televizijskega predvajanja), tudi čudoviti Ambersonovi, Orsona Wellesa, tako mogočno in enkratno delo, ki je osvojilo filmski medij — postane dolgočasno kot časopis Wirephoto o mojstr-

skem slikarstvu. Če na primer ljudje rečejo o "velikem" filmu, kot je Točno opoldne, da je zastarel ali da ne vzdrži več, hočejo s tem dejansko povedati, da je bila njihova ocena napačna ali da se je spremenil njihov okus. Morda so bili preveč pod vtisom reklame in dobrega imena ali poskusa, da film osvetli določen socialni problem ali določeno idejo, in so pri tem zanemarili banalnosti, ki so ovešale ta poskus; danes pa, ko se ideja ne zdi več tako drzna, opazijo ono drugo. Morda je bila zanje novost prav tradicionalna drama in so mislili, da je novost tudi za druge; za vsakogar je "zlato čas filma" obdobje, ko je sam začel hoditi v kino in nekaj pred tem — kar je ravno zamudil in ni mogel videti. (Tako so bili na primer Bogartovi filmi na sporedu ravno v času, ko jih današnji gledalec ni mogel videti).

Včasih posumimo, in velikokrat upravičeno, da je filmu dodal nekatere kvalitete tudi naš spomin — naša domišljija mu je pridala tisto, kar naj bi v njem po našem mišljenju še bilo ali bi moralo biti — in ker se tega bojimo in zavedamo, včasih raje ne soočimo našega spomina s ponovnim stvarnim gledanjem. Zapomnili si ga bomo boljšega, če ga ne vidimo še enkrat — zapomnili si ga bomo v tistem smislu in obliki, v kakršnih je za nas pomenil nekoč. Prav ta nostalgija in naš spomin, ki ga lahko prenesemo v ponovno gledanje filma, ima določeno zaviralno moč, ko želimo obnoviti stik. Včasih pa je lahko doživetje ponovnega gledanja tudi čudovito — potrditev splošnega vtisa, ki ga je v nas film zapustil še v otroških letih. Tako uživamo v pravilnosti naše sodbe in občutenja filma, ki nam ga ponuja ponovni ogled. Filmi postanejo v tistem trenutku magični — kot medeni kolači pred namakanjem v čaj. Kar se zdi v starih filmih slabo, je pravzaprav kultura, katere del so bili in ki jo na določen način tudi izražajo — način ameriškega življenja, ki nam je že ušel iz spomina. Ko vidimo,

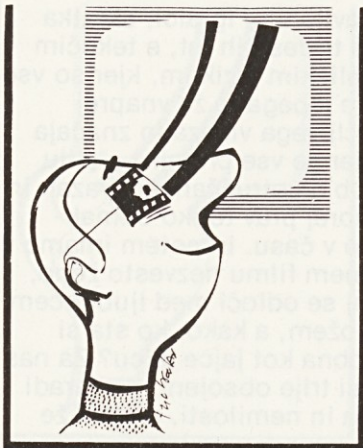
na primer, plakate iz prve svetovne vojne, smo že predaleč, da bi začutili domovinsko ljubezen tako močno, da bi lahko opravičili in se zabavali ob njihovem privitivizmu, ki spodbuja k določenim domovinskim občutkom in sentimentalnosti. Lahko se čutimo šarmirane, vendar smo daleč nad tem. Ni lahko prekiniti občutkov, ki nas vežejo na stare filme in pomenijo tudi del nas samih v preteklosti. Ti filmi niso nekaj odtujenega v preteklosti, kar naj bi služilo le smehu, zabavi in občudovanju. Čeprav pripadajo istemu obdobju kot zgodbe v "Liberty", kot stare radijske igre, kot stare plošče, čeprav predstavljajo Ameriko, ki je še razdvojena med kmečkim in mestnim prebivalstvom, in četudi se vse zdi staromodno in arhaično, vendarle ta preteklost ni še tako oddaljena. Predstavlja v bistvu preteklo desetletje, lansko leto, naš včeraj.

Čeprav je v reklamnih filmih sodobnost seveda velikega pomena in vabljiva, pa je za mnoge od nas tisto, kar nas privlači pri starejših filmih, prav zastarelost, tako da se dozdevajo zgodnejši filmi vznemirljivejši in privlačnejši kot tisti iz petdesetih in zgodnjih šestdesetih let. Prav tako pa so filmi iz tridesetih in štiridesetih let tehnično mnogo boljši, ker jih je, kakšna ironija, prav konkurenca televizije prisilila, da so razširili svoj ekran v cinemaskop in tako danes delujejo v sobi dokaj zmedeno, ko so robovi slike odrezani, množični prizori in posnetki pokrajine dolgočasno nejasni, barva spremenjena, epske teme pa brez pravega smisla in absurdne na majhnih domačih ekranih. Tako so postali sčasoma prav tisti naporji, kot na primer pri filmu Plašč, ki so prvotno želeli odtrgati gledalca od domačega televizorja, kasneje obsodba za iste filme, ki so bili prikazani tudi na televiziji. Čeprav se je kvaliteta slike popravila, so ti filmi preveč podobni tistim, ki jih lahko gledamo v filmskih gledališčih, da bi bili zanimivi tudi doma. Doma imamo najraje urejene filme, z lepo

postavljenimi igralci, skratka filme tridesetih let, s tekočim gledališkim jezikom, kjer so vse figure lepega in že vnaprej določljivega videza in značaja — kjer se vse premika v stilu podob na etruščanskih vazah in je skoraj prav toliko odmaknjeno v času. In potem imamo v takšnem filmu nezvesto ženo, ki naj se odloči med ljubimcem in možem, a kako, ko sta si podobna kot jajce jajcu? Za nas so vsi trije obsojeni, ne zaradi greha in nemilosti, ampak že zaradi zgodovine same.

Gledalci iz tistega časa, ko je film nastal, so morda uživali v dogajanju, v zgodbi, v njeni napetosti, bistrosti in iznajdljivosti in še drugih podobnih kvalitetah. Za nas pa predstavljajo ti filmi skozi prizmo zgodovine nič drugega kot eno izmed nešteti dram. Emigranti iz Srednje Evrope so imeli otroke, ki niso več govorili kraljeve angleščine in je po drugi svetovni vojni niti spoštovali niso več kaj prida. Kratek preskok, in že smo v petdesetih letih med nekakšnimi nerodami z debelimi ustnicami, brezobličnimi nosovi in dolgimi lasmi, ki čakajo, da spregovore svoje vrstice, ne da bi jih prej premislili, nato pa nekaj zamrmrajo, da jih človek komaj razume in čemur bi se komajda lahko reklo govor. Koliko časa, o Warren Beatty, bomo morali čakati, da se nam vrnejo tiste lepe, urejene, razumljive domače pojave kot Phillips Holmes?

Seveda lahko na hitro pregledamo nešteto življenj in pri tem zajemamo s področja socialnega protesta tridesetih let, vse do filmov, ki so bili posneti kasneje, na primer v petdesetih letih in so jim botrovali isti avtorji — in so polni opravičevanja in potrjevanja pravilnosti njihovega blebetanja, ki so ga položili v usta junakom v situacijah, ki so med seboj komajda povezane. V filmih štiridesetih let, na primer, lahko vidimo pregnane evropske igralce — protinacistični pregoni — kot so bili Conrad Veidt, Peter Lorre, Fritz Kortner in Alexander Granach. In kaj igrajo? Naciste seveda,



ker imajo pravilen naglas in tako sčasoma postanejo za Ameriko — in za ves svet — podoba nacističnih surovežev. Lahko pa na drugi strani gledamo domovinsko sentimentalnost druge svetovne vojne in tiste igralke, ki se grede orgije nekakšne noblese — in pri tem žrtvujejo svoja življenja, ali pa v skrajnih primerih svoja telesa, da bi rešile svojo deželo. Takrat je bilo to nekaj nagnusnega, danes je perverzno zabavno — del spektakla naše skupne kulture.

Verjetno bo čez nekaj let kakšen otrok ob gledanju filma Ljubezen na pesku vprašal isto, kot je pred kratkim rekel nekdo o Gospe Miniver: "In če pomislimo, da so nekoč v tole res verjeli!" Seveda nismo! Pravzaprav v teh starih filmih nekoč nismo verjeli natanko tistega, česar ne verjamemo še danes. Veliko nas je hodilo v kino, da bi videli kakšno veliko zvezdo. Tako smo šli gledat Noč Iguane, ne da bi verjeli eni sami stvari. Tudi o filmih o Jamesu Bondu ne moremo vsega verjeti, pa vendar nam pripovedujejo kar precej o konvencijah, ki jih današnja publika sprejema. Prav tako kot nam filmi tridesetih let izpovedujejo greh in protizakonitosti in materinstvo, hkrati kažejo tudi bolno sentimentalni ton ameriške zabave sredi takratne depresije. Filmi tako označujejo tisto, za kar predpostavljajo producenti, da bodo ljudje radi gledali in tudi plačali — kar pa ni bilo vedno tudi dejansko tisto pravo, kar bi ljudje radi gledali. Tisto, kar so

hodili gledat, še ne dokazuje, da so tudi verjeli, ampak na indirektni način nakazuje in namiguje le na ton in stil določene kulture. Prav nič nam ne opravičuje vere, da bi bili ljudje pred tridesetimi leti, na primer, bolj neumni, kot so danes. (Pomislimo, kako bi lahko s tega zornega kota ocenjevali ljudje čez dvajset let nas, posebno če bi upoštevali najnovejše filme). Čeprav se nam danes ne zdi tako očitno, pa je bil delni vpliv teh starih filmov — na kar smo kot otroci prav gotovo reagirali — tudi v tem, čeprav v precej sentimentalnem tonu, ker je pomagal v osvobajanju moderne zavesti. To sicer slabo blago nas je verjetno naučilo o svetu več kot vsa kasnejša vzgoja in izobrazba. Kajti filmi so zrušili pregraje vsake vrste, razprli svet, pomagali so nam, da smo se zavedli samih sebe in sveta. In skoraj vedno so bili tudi na strani nerazumljenih, preganjanih in družbeno preziranih. In ker je bil film množični medij, je moral biti na strani revnih.

Prav tako tudi ne moremo mimo dejstva, ki ga je najti tudi v slabših filmih — namreč, da prav film omogoči hitro reagiranje, takojšnje vznemirjenje in občutljivost za problem, prav tako pa tudi odkritje lepote v določeni kretnji ali stavku ali podobi — vse to nam je pomagalo razumeti pravi pomen in bistvo umetnosti mnogo bolje, kot se je to posrečilo našim učiteljem z njihovo razlago. In še nekaj, kar bodo tisti, ki niso ljubitelji filma, morda težje razumeli: tudi ko smo si že privzgojili občutek za večje in lepše, nismo ostali le pri tem in na teh ravneh. Še je v nas želja po tistem občutku, ki ga imamo, ko odkrivamo stvari sami: potrebujemo pomoč vsakdanjega, preprostega, tistega "skoraj-dobrega" kot nekakšno predhodno atmosfero. In čeprav vse to pomaga, da se bolje odzivamo trenutkom nečesa velikega, nočemo tega le zaradi stvari same. Izobraženci, ki so se začeli zanimati za film kot obliko umetnosti le preko Bergmana, Fellinija ali

Resnaisa, so zame pravzaprav tujci (in ostanem popolnoma prazna in hladna, ko začno govoriti). Nazadnje na televiziji ni najti veliko za takega "visoko-umetniškega" ljubitelja filma: gledati na televiziji velik film, ali pa celo slabši film, ki je skrbno izbran v smislu sestave okvira in kontrastov, je v največ primerih pravo stanje, da pobesniš, saj filmi tako izgubijo preveč (to napako dela tudi vzgojna televizija, ko želi podati gledalcem nekakšen pregled najboljših filmov). Naposled pa je takšnih filmov dejansko bore malo. Več je tistih, ki niso tako veliki in ki jih verjetno tudi ne bomo šli gledat v kinoteke ali posebna filmska gledališča, ker niso tolikšnega pomena. Če pa bi jih videli na televiziji, je to vseeno določene vrste doživetje, drugačnih vrednosti sicer, delno tudi zato, ker filmska preteklost ni bila prečiščena, da bi ustrezala katerikoli primerni vrednoti filmske umetnosti. Sami sebi sproti ustvarjamo majhna odkritja ali ponovna odkritja. Takšni so, na primer, Dan Dailey v odlični točki v filmu Vedno je lepo vreme, ali pa Gene Kelly in Fred Astaire, ki pojeta in plešeta "Babbitt in Bromide v Ziegfeldovih norčijah". Tudi pri filmih je kakor pri starih ploščah; če bi poslušali Raya Charlesa in njegovo "Georgia on my Mind", ali Franka Sinatro, kako poje "Bim Bam Baby", ali Elizabetho Schwarzkopf v njenih operetah in še enkrat občutili vznesenost prvega poslušanja. Zakaj bi zanimali tovrsten užitek v imenu nekih kompleksnejših užitkov? Res je, da nas ta užitek ne pogloblja, verjetno tudi ne spremeni, a morda jih prav zaradi tega občutimo kot naše lastne — ugotovimo pravzaprav, da so občutki in reakcije, ki se ne spremenijo, četudi smo se mi postarali.

Ljudje, ki so določen film videli prvič na televiziji, se ga ne spominjajo na enak način kot tisti gledalci, ki so ga najprej videli v dvorani. Tudi brez posebne vizualne izgube je to posledica vpliva drugega medija. Prav tako je tudi

vprašljivo, ali more imeti določen film prav tolikšno moč kakor v času svojega nastanka tudi kasneje. Verjetno se bo potrebno nasloniti na definicijo, da dela, ki niso ravno velika, tudi niso tako vznemirljiva izven konteksta časovnega nastanka. Romani Sinclaira Lewisa in Hemingwaya so postali zastareli še za časa življenja obeh pisateljev. Ali ima lahko, na primer, film Pristaniška obala danes isti pomen kot leta 1954? Seveda ne dočela. Prav tako tudi ponovna predvajanja v filmskih gledališčih nimajo iste moči, da bi obnovile prvotni pomen. V zraku je nekaj starinske patine, tudi gledalci so drugi in drugačni. Kadar kažemo film novejši publiki, moramo to razliko v dobi tudi upoštevati. Televizijski gledalci, ki gledajo stare filme prvič, prav malo vedo, zakaj in kako so nas igralci ganili ob premieri, kaj je bilo takrat za nas novega, pretresljivega, kaj so ti filmi takrat pomenili nam. Še tega ne vedo, kateri filmi so bili takrat pomembni, kateri so bili takratni "hiti".

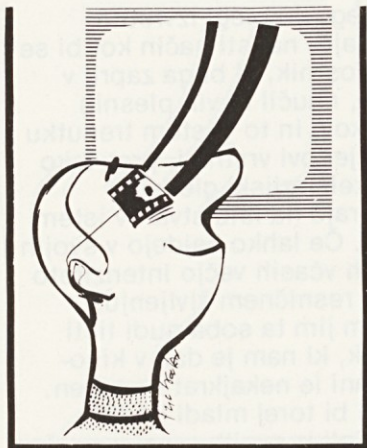
Kljub temu tudi oni nekaj odkrijejo v starih filmih in nekaj odkritij bi bilo dobro najti tudi v delih, posnetih za televizijo. V komedijah lahko nervozno trzanje zadušenega smeha poravna prav vse; smeh je lahko prav tako nekaj nepristnega za smešno, kot tisto, kar sploh ni smešno, oboje nam omogoča, da na stvari ne reagiramo. V splošnem drži, da igra v starih filmih na televiziji ne izgubi veliko, razen če film režejo, in tisto, kar še danes vznemirja, je moč osebe, ki je bila potrebna, da je nekdo lahko postal zvezda. Današnji mlajši gledalci so prav tako pretreseni in prevzeti ob igri Jamesa Deana v Vzhodno od raja ali Upornik brez razloga, kot je bila takratna mladina, kajti prav tako se vživijo in doživljajo nežno, romantično, čudovito mazohistično identifikacijo s fantom, ki naredi vse narobe, ker mu vsaka stvar toliko pomeni. In ker je Dean umrl mlad in na tragičen način, ni le igralec, ki je preživel mit in postal v svojih vlogah resničen

— je hkrati tudi simbol nerazumljene mladine. Prišel je pod kožo filmskim in televizijskim gledalcem, celo izobraženim, na način, ki ni uspel niti Keatsu, ne Shelley ali Johnu Cornfordu ali Juliahu Bellu. Mladina lahko sprejme — čeprav ne tako živo in globoko — mnoge naše starejše junake in junakinje: Gary Cooper je na primer tudi zanje eleganten, slok, prav zabavno tih romantičen osamljenec v svojih zgodnjih kavbojskih in letalskih vlogah. (Oni tudi lažje pozabijo na to, da je igralec zamenjal kasneje te vloge za nekakšne like dobrega.) Bogart je postal mit kasneje, Dean pa je izpolnil romantično predstavo samouničenja. Vsi so videti še vedno odlični tudi na televiziji. Pogosteje pa je televizija lahko tudi pravi morilec mita, posebno če prikaže igralca v vlogah pred vrhom ali po njem. Na splošno igranja samega ne more prizadeti v veliki meri.

So tudi mlajši televizijski gledalci, ki so neverjetno občutljivi in zmožni spregledati prvotne vrednosti filma na isti način in z isto intenziteto kot obiskovalci kinopredstav. Vendar pa je ta gledalec drugačen. Vezan je namreč na dom, neaktiven in osamljen. V nasprotju z obiskovalcem kina nima potrebe, da bi se o tem, kar je videl, tudi pogovarjal. Za nekatere med televizijskimi gledalci (tisti, ki sem jih srečal, so bili vsi dečki) kaže, da imajo izvrstno empatijo do tega, kar gledajo, se pravi določene vrste intuicijo (v glavnem gre za tv igre, pa tudi stare filme, redko nove), a po drugi strani ne vedo, kako vzpostaviti pogovor, ali celo kako priti v sobo in kako oditi. Takšen otrok se je zaljubil v svojo varuhinjo in tako ostaja pač otrok. Neverjetno je vpluden in inteligenten, a v mehaničnem smislu — gre skozi doživetja, brez pravega zanimanja. Kaže kakor bi se želel umakniti pred človeškimi posegi in se vrniti v svoj resnični svet — se pravi v svojo sobo. Je kot ujetnik, ki ima vse, kar želi, in je povsem zadovoljen, da v zaporu tudi ostane. Vendar pa se začuda on

in njegovi kolegi izvrstno ujemajo; na isti način kot bi se mladostnik, ki bi ga zaprli v sobo, naučil novih plesnih korakov, in to v istem trenutku kot njegovi vrstniki, prav tako tudi televizijski gledalci reagirajo na iste stvari v istem času. Če lahko najdejo v svojih sobah včasih večjo intenziteto kot v resničnem življenju, potem jim ta soba nudi tisti užitek, ki nam je dan v kinodvorani le nekajkrat na teden. Zakaj bi torej mladi ljudje odhajali iz svojih prostorov, če bi pri tem dejansko le izgubljali? Seveda lahko ugotovimo, zakaj bi to v resnici morali storiti, kajti dejstvo, da so nezmožni vzpostaviti stik zunaj svojih domov, je lahko samo zaskrbljujoče in nas spominja na to, da smo v istem položaju zaradi tega tudi mi. Vse je le vprašanje stopnje. Če ostanemo pokonci do polnoči, zato da bi videli star film, in se ne moremo potem sprijazniti z naslednjim dnem, je to navsezadnje delno posledica tega, da smo bili fascinirani z lastno filmsko preteklostjo; tudi oni žive s preteklostjo, ki je niso nikoli doživeli; kot ljudje so, ki jih obsede misel na kraje, kjer pravzaprav v resnici nikoli niso bili, ampak so z njimi povezani le na imaginaren način, denimo Brazilijo, Venezuelo, Arabsko puščavo. Kakorkoli že, vedno je nekaj sramotnega v tem, če človek živi s preteklostjo; počutimo se krive, neumne — kot bi užitek, ki ga imamo pri tem, potreboval kakšno opravičilo, katerega ne moremo najti v zadostni meri.

Za nekatere obiskovalce kina verjetno predstavljajo filmi nekakšen povod za samouničevalno romantično pričakovanje, ki se ne izpolni in napravi iz življenja skupek razočaranj. Iste filme gledajo še in še na televiziji, kot bi se neprestano vračali na kraj zločina — v življenje, ki so ga tako močno sanjali, da ga niso v resnici nikoli živeli. Na določen način jih hromi prav to hrepenenje, manj romantični gledalci pa znajo vse zapreke preskočiti. Pred dnevi sem slišala pripovedovati o človeku, ki je od svojih šolskih dni živel v resnici



življenje ljubljene filmske zvezde, kar naprej je o njej govoril, si izmišljal stvari, sledil njeni karieri z vsemi padci in uspehi, romancami in porokami, s producenti, agenti, športniki in poslovnimi možmi. Čeprav je tudi sam postal uspešen človek, se mu ni nikoli posrečilo stopiti v njene kroge, bila je tako visoko nad njim. Prejšnji teden je dobil pismo svojega sošolca, ki mu je zaupal svoje občudovanje filmske zvezde — v resnici je bil to neprivačen mladenič, ki ni nikoli znal storiti česar koli pametnega in koristnega v življenju in je imel nepomembno mesto v nepomembni službi — pa se je pravkar poročil s to igralko.

Filmi so kombinacija umetnosti in množičnega medija, televizija pa je tako enosmerna v svojem namenu — namreč prodajanju — da deluje brez tiste boleče in zajedljive zmesi hotenja, napora in kompromisa. Skoraj nikoli nam ne pride na misel, da bi imenovali televizijsko oddajo "lepo", ali da bi se celo pritoževali, češ da ji manjka lepota, ker imamo za samo po sebi umevno, da televizija deluje brez lepote. Ko zagledamo na televiziji fotografske spomine iz preteklosti, kot na primer slike Scotove antarktične ekspedicije, ali pa serijo filmov o prvi svetovni vojni, se zde te oddaje skoraj premočne za gledanje v zaprtem prostoru, doma v sobi; preveč čiste so. Preteklost vsebuje strah in začudenje in neke vrste lepoto skoraj nad vsako dosegljivo mero. Gledamo mrtve in ti se

premikajo in se nam režijo in nam mahajo; to je skušnja, ki jo komaj lahko prenesemo. Ko je naš občutek uživanja, veselja in žalosti prekinjen zaradi reklamnih vložkov, bi najraje uničili televizijski aparat. Stari filmi pa nas čustveno ne prizadenejo toliko. Na nas delujejo na drugačen način, bolj mirno, kar lažje prenašamo: dajejo nam občutek minljivosti življenja, s tem ko gledamo en njegov del. Pred nami je Elizabeth Taylor enkrat kot okrogla matrona in drugič kot čudežen otrok. Ta očarljivo čemerer mladi plesalec, koščenega obraza in z brki, ki se zde najpomembnejša stvar na njem, ali je to res današnji veliki Laurence Olivier? Tu je Orson Welles kot mlad in lep mož, ki tudi igra mladega in lepega moža, in tu je spet Orson Welles starega videza. Pa še Bette Davis in Charles Boyer, na poti od njune brezskrbne in mladeniške figure skozi vloge v zrelejših letih, karakterne vloge — čas nazaj, čas naprej, brez konca, vsi ti junaki poosebljajo dobre in slabe junake, mnogih stilov in številnih obdobj. Vidimo nekdanje karakterne igralce, ki danes igrajo v televizijskih nadaljevankah blebetave sosedice ali zlovoljne dedke, nato pa jih vidimo v žaru njihove mladosti ali v srednjih letih, v vlogah, s katerimi so postali slavni — in presenetljivo je spoznanje, kako so bili dobri, kako vitalni, predno smo jih spoznali mi, kako danes le še kakirikajo sebe in siromašijo nekdanjo veličino.

Skoraj nič več nimajo tistega čara in magičnosti kot nekoč, in kar nas je gledalce vleklo — in nas še danes — je morda ostalo le poseben glas ali nekaj njihovih muh. Tudi med televizijskimi gledalci smo taki, ki med gledanjem starih filmov sedimo in mrmramo imena, ko se na ekranu pojavljajo igralci (Florence Bates, Henry Daniell, Ernest Thesiger, Constance Collier, Edna May Oliver, Douglas Fowley), ali igralce prepoznamo, a se ne moremo več spomniti njihovih imen, čeprav vemo, kako smo jih nekoč dobro poznali in se nam

zdi, da s spominom izgubljam tudi del svoje preteklosti, vse dokler je ne prikličemo v sedanost (Maude Eburne ali Porter Hall) — z velikim, olajšanjem. Po nekaj trenutkih se imen igralcev vedno spomnim, čeprav se recimo ne spomnim imen svojih mladostnih prijateljev ali celo boksarjev, s katerimi sem nekoč hodila, ali imena fanta, ki me je pospremil na diplomski ples. Prav napeti smo v pričakovanju, da slišimo besedilo, ki naj bi ravno takrat prišlo in ki se ga še spominjamo. Na živce nam gre, da bi kaj opustili.

Pokopališče v filmu Naše mesto nam v zvezi s tem ponuja prav majhno perspektivo. Stari filmi predstavljajo na televiziji neke vrste veličastne, panoramske romane, v katere se lahko vključimo ali se iz njih izključimo. Nekateri ljudje z velikim zanimanjem in žarom slede programu nekaj tednov, mesecev ali let, in nato popuste; drugi spet gledajo televizijo kadar so zdoma, v samotnih hotelskih sobah, ali pa doma le nekaj večerov na teden, če že ne vsak večer. Film na televiziji ne predstavlja več le drame same po sebi; ta drama hkrati postaja tudi del ogromne sočasne in neskončne parade. Kaj pomeni novi generaciji, če se pri tem izgubi kakšna posamezna niansa ali kakšna posebna kretnja, ko dobro vedo, da ne morejo slediti celotni paradi, se pravi programom na vseh kanalih hkrati in ves čas, vsako uro? Vse je podobno prometu na ulici. Televizijska generacija ve, da konca ni; vse se le nadaljuje, gre svojo pot. Ko vprašajo televizijskega gledalca, kakšne vrste program si želi, in ali misli, kako bi se mogel televizijski program izboljšati, mnogi med njimi ne le da ne vedo, kaj bi odgovorili, ampak vprašanja niti ne razumejo. Kar dobijo na svojih sprejemnikih, je televizija — tako je to.

Prevedla
Neva Mužič

(Iz knjige *Film and the liberal Arts*)

teorija

Propad filma?

Roman Jakobson

Roman Jakobson, rojen 1896, nekdanji član moskovskega in praškega lingvističnega krožka in sedaj upokojeni profesor harvardske univerze, je mislec z nenavadno širokim diapazonom znanstvene radovednosti. Znan je kot eden najvidnejših predstavnikov ruskega formalizma in kot utemeljitelj (poleg F. Saussura) strukturalne lingvistike, ki je pozneje odločilno vplivala na oblikovanje zlasti francoskega strukturalizma. V svojih številnih študijah s področja lingvistike in poetike se je pogosto dotikal tudi sorodnih disciplin.

Njegov članek o filmu je pod naslovom "Propad filma?" izšel v praški reviji *Listy pro umění a kritiku*, I (1933), str. 45–49; naš prevod pa je povzet po francoskem prevodu Marguerite Derrida iz knjige z naslovom *Roman Jakobson: Questions de poétique*, Paris 1973, str. 105–112. Intervju z Jakobsonom o njegovem članku iz leta 1933 je bil objavljen leta 1967 v italijanski reviji *Cinema e film*, naš prevod pa je narejen po francoskem prevodu Dominiqua Nogueza, objavljenem v *Cinéma: Théorie, lectures* (posebna št. *Revue d'Esthétique*), Paris 1973, str. 61–68.

"Leni smo in premalo radovedni." Pesnikova misel je še zmeraj veljavna.

Priča smo rojstvu nove umetnosti, ki raste z bliskovito naglico. Osvobajata se vplivov starejših umetnosti ter celo sama začenja vplivati nanje. Ustvarja si svoje norme, svoje zakone, nato pa jih zavestno zavrže. Postaja učinkovito propagandno in vzgojno sredstvo, množično in vsakdanje družbeno dejstvo; s tega stališča prekaša vse druge umetnosti.

Kljub temu pa znanost o umetnosti ostaja do nje popolnoma ravnodušna. Zbiratelj slik in drugih redkih predmetov zanimajo samo stari mojstri; zakaj neki naj bi ga zanimala nastanek filma in njegova pred kratkim pridobljena neodvisnost, ko pa vendar lahko postavlja meglene hipoteze o izviru gledališča ali o sinkretistični naravi prazgodovinske umetnosti; kolikor manj sledov se je ohranilo, toliko bolj vznemirljiva je rekonstrukcija razvoja umetnostnih oblik. Znanstveniku se zdi zgodovina filma preveč vsakdanja; pravzaprav gre pri njej za vivisekcijo, njegov pravi konjiček pa je lov za starinami. Kljub temu ni izključeno, da bo iskanje ostankov današnjih filmov kmalu postalo pravo arheološko opravilo; prvo desetletje filma je že postalo "čas fragmentov" in od francoskih filmov pred 1907 po mnenju specialistov ni ostalo nič drugega kot prve Lumièreove stvaritve.

Toda ali je film res posebna umetnost? Ali ima svojega specifičnega junaka? Kakšno snov preoblikuje ta umetnost? Sovjetski režiser L. Kulešov upravičeno trdi, da je filmsko gradivo sestavljeno iz resničnih stvari. Že francoski cineast L. Delluc je spoznal, da je človek v filmu "samo del, samo drobec svetovne snovi". Vendar je po drugi strani snov sleherne umetnosti znak in cineasti se dobro zavedajo semiološkega bistva filmskih principov. "Plan mora delovati kot znak, kot črka", poudarja Kulešov. Prav zato študije o filmu nenehno metaforično govorijo o filmskem jeziku in celo o filmskem stavku z njegovim osebkom in prilastkom, o podrednih stavkih filma (B. Ejhenbaum), o glagolskih in samostalnih principih filma (A. Beucler) itd. Ali si tezi — film učinkuje prek objekta — film učinkuje prek znaka — v resnici nasprotujeta? Nekateri raziskovalci pritrtilno odgovarjajo na to vprašanje in potemtakem zavračajo drugo tezo ter zaradi semiološke narave umetnosti filmu nočejo priznati značaja umetnosti. Vendar pa je o nasprotju med obema tezama razmišljal že sv. Avguštin. Ta veliki mislec 5. stoletja, ki ostroumno razlikuje stvar (*res*) od znaka (*signum*), dokazuje, da poleg znakov, katerih bistvena naloga je označevati nekaj, obstajajo tudi stvari, ki se jih dá uporabljati kot znake. Prav ta (optična in akustična) stvar, spremenjena v znak, sestavlja specifično gradivo filma.

Isto osebo lahko označimo z naslednjimi besedami: "grbavec", "človek z velikim nosom", "grbavec z velikim nosom". Predmet našega govora je v vseh treh primerih isti, znaki pa so različni. Podobno lahko v filmu prikažemo istega človeka odzadaj — videti bo njegovo grbo, odspredej — videti bo njegov nos — ali pa v profilu — tedaj bo videti tako grbo kot nos. V teh treh planih imamo pred seboj tri stvari, ki funkcionirajo kot znaki istega predmeta. Sedaj pa razkrijmo moč sinekdohe jezika in opišimo našo pošast tako, da rečemo preprosto "grba" ali pa "nos". Prav takšen postopek je možen tudi pri filmu; kamera vidi samo grbo ali pa samo nos. *Pars pro toto*: to je temeljna metoda, s katero v filmu spreminjamo stvari v znake. Terminologija scenarijev s svojimi "splošnimi", "velikimi" in "srednjimi plani" je s tega stališča dovolj poučna. Film operira z deli raznih predmetov različnih velikosti, z odlomki časa in prostora različnih dimenzij; spreminja proporce teh odlomkov in jih konfrontira glede na njihovo bližino, podobnost ali nasprotnost, tj. uporablja princip *metonimije* ali *metafore* (dve temeljni vrsti filmske kompozicije). Na osvetljava preračunana filmska šminka v Dellucovi *La photogénie* ter analiza gibanja in filmskega časa v predirni študiji Tinjanova nazorno kažeta, da se sleherni pojav zunanjega sveta na filmskem platnu spremeni v znak. Pes ne prepozna narisanega psa, ker je slikarstvo v svoji celoti znak;

slikarska perspektiva je estetska konvencija, tehnični postopek. Pes laja na filmane pse, kajti snov filma je resnična stvar, vendar pa ostaja slep za montažo, za semio-loško korelacijo stvari, ki jih vidi na platnu. Teoretik, ki filmu odreka značaj umetnosti, pojmuje film zgolj kot fotografijo, ki se giblje, ne vidi montaže in ne more razumeti, da gre v resnici za sistem posebnih znakov; je v položaju bralca pesmi, za katerega besede nimajo nobenega pomena.

Sedaj je vedno manj absolutnih nasprotnikov filma. Nadomestili so jih nasprotniki zvočnega filma. Najpogosteje je slišati gesla, kot so: "zvočni film pomeni propad filma", "zvočni film v marsičem omejuje umetnostne možnosti filma", *die Stilwidrigkeit des Sprechfilms* itd.

Nasprotniki zvočnega filma grešijo zlasti s svojimi prenatragljenimi posplošitvami. Zanimarjajo dejstvo, da imajo posamezni pojavi v zgodovini filma izključno časovni značaj, ki so mu s stališča zgodovine postavljene ozke meje. Nekateri teoretiki so prehitro postavili "nemost" v celoto strukturalnih lastnosti filma in se čutijo užaljeni, če se nadaljnji razvoj filma odmika od njihovih formul. Namesto da bi priznali, da je to "toliko slabše za teorijo", ponavljajo tradicionalni *pro facto*.

Prav tako ravnajo prenatragljeno, kadar imajo lastnosti sedanjih zvočnih filmov za lastnosti zvočnega filma nasploh. Pozabljajo, da se prvih zvočnih filmov ne sme primerjati z zadnjimi nemimi filmi. Sedanje stanje zvočnega filma ustreza trenutku, ko se aplicirajo novi tehnični dosežki (zdi se, da je že to dobro, da se nekaj sliši, itd.), ko se začenejo iskati nove oblike. Nemi film je doživel podobno obdobje pred (prvo svetovno) vojno, nasprotno pa je nemi film najnovejšega časa že izdelal svoje norme in ustvaril klasična dela; prav ta klasicizem, prav ta izpopolnitev kanona sta morda povzročila njegov propad in zbudila potrebo po prelomu.

Pogosto trdijo, da se je film z nastankom zvočnega filma nevarno približal gledališču. Nedvomno je res, da se mu je znova približal, kot se je to zgodilo prav na začetku stoletja, v času "malih električnih gledališč". Znova se mu je približal zato, da bi se kmalu znova osvobodil. Kajti govor "na filmskem platnu" in govor na gledališkem odru sta v bistvu dve popolnoma različni stvari. Dokler

je bil film nem, je bila snov filma optična stvar, danes pa je optična in akustična hkrati. Beseda v filmu je le poseben primer akustičnega, kot so to tudi brenčanje muhe, žuborenje potoka, ropotanje stroja itd. Beseda na gledališkem odru je eno človekovih obnašanj. Če je J. Epstein nekoč dejal o gledališču in filmu, da je različno prav bistvo teh dveh izraznih sredstev, ta njegova teza v času zvočnega filma izgubila svoje veljave. Zakaj sta govor *en aparté* in monolog možna na gledališkem odru, nikakor pa ne na filmskem platnu? Prav zato, ker je notranji govor človekovo obnašanje, ne pa nekaj akustičnega. In prav zato, ker je filmski govor nekaj akustičnega, je v filmu nemogoče "gledališko šepetanje", tj. tisto šepetanje, ki ga ne sliši noben igralec na odru, ki pa ga sliši občinstvo.

Ena značilnih lastnosti filmskega govora v razmerju do gledališkega je tudi njegov fakultativni vidik. Kritič E. Viullermoz ta vidik obsoja z naslednjimi besedami: "Neena-komerni in nemirni način, na kakršen enkrat uvedejo besedo v nekdanjo nemo umetnost in jo drugič iz nje odstranijo, razbija pravila igre in poudarja samovoljni značaj intervalov molka." Ta očitek je zgrešen.

Kadar vidimo govoriti ljudi na filmskem platnu, hkrati *slišimo* njihove besede ali pa glasbo. Glasbo in ne tišino. Tišina ima v filmu vlogo popolne odsotnosti hrupa in je potemtakem nekaj akustičnega, kot so to govor, napad kašlja ali hrup z ulice. V zvočnem filmu zaznavamo tišino kot znak resnične tišine. Spomnimo se samo na tišino v razredu v filmu *Před maturitou* (Pred maturo). Ne tišina, temveč glasba pomeni v filmu izključitev akustičnega. Filmska glasba ima to funkcijo, ker glasbena umetnost operira z znaki, ki se ne nanašajo na nobeno stvar. Nemi film je z akustičnega stališča preprosto "brez predmeta" in prav zato terja stalno glasbeno spremljavo. Prav na to nevtralizacijsko funkcijo filmske glasbe so nevede opozarjali tisti, ki so pripominjali, da "takoj zaznamo odsotnost glasbe, vendar pa ne posvečamo nobene pozornosti njeni prisotnosti, kar pomeni, da katerakoli glasba dejansko ustreza kateremukoli prizoru" (Béla Balázs), "filmska glasba ni namenjena poslušanju" (P. Romain), "njen edini namen je, da zaposli ušesa, medtem ko je vsa pozornost skoncentrirana v vidu" (F. Martin).

Ne smemo videti protiumetnostne zmede v dejstvu, da se v zvočnih filmih enkrat sliši govor, drugič pa ga nadomešča glasba. Podobno kot je izum Edwina Porterja in nato D. W. Griffitha opustil princip negibnosti kamere glede na filmski predmet in vpeljal v film različne plane (menjavo splošnih, srednjih in velikih planov itd.), tako zvočni film z novimi domislicami nadomešča fiksnost filmske koncepcije, ki je sistematično izključevala zvok. V zvočnem filmu sta optična in akustična stvarnost lahko prikazani bodisi hkrati ali pa nasprotno ločeni ena od druge: optično stvarnost je mogoče prikazati brez šumov, ki so z njo normalno povezani, prav tako pa je mogoče zvok ločiti od optične stvarnosti (še vedno slišimo govoriti igralca, toda namesto njegovih ust vidimo druge detajle prizora ali celo nov prizor). Potemtakem se odpirajo sinekdohi nove možnosti. Obenem se množijo metode za povezavo planov med seboj (zgolj zvočni ali pa govorjeni prehod, nasprotje zvoka in slike itd.).

Mednaslovi so bili v nemem filmu pomembno sredstvo montaže; pogosto so imeli funkcijo povezovalni prizore in S. Timošenko v svojem študijskem tekstu *Vvedenie v teoriju i estetiku fil'ma* (1926) celo meni, da je to njihova glavna naloga. Potemtakem so videli v filmu principe izključno literarne kompozicije. Zato so skušali mednaslove odstraniti iz filmov, toda ti poskusi so povzročili bodisi poenostavitev dogajanja ali pa upočasnitev ritma. Odstraniti mednaslove je postalo resnično mogoče šele v zvočnem filmu. Med nepretrganim filmom današnjega časa in med filmom, ki ga prekinjajo mednaslovi, je pravzaprav ista razlika kot med opero in vaudevillom z njegovimi pesmimi. Pravila izključno filmske povezave prizorov so se sedaj v celoti uveljavila.

Če v filmu vidimo določeno osebo sedaj na enem, nato na drugem kraju, ki ni blizu prvega, potem je potrebno, da je med obema situacijama preteklo nekaj časa, med katerim osebe ni na filmskem platnu. Tedaj pokažejo bodisi prvi kraj po odhodu osebe ali drugi kraj pred njenim prihodom ali pa celo "intermezzo": tako npr. vidimo, kako se kje drugje odigrava prizor, v katerem naš junak ne sodeluje. Ta princip je kot tendenca navzoč že v nemem filmu, vendar pa je za povezavo dveh prizorov slejkoprej zadostoval mednaslov npr. "In ko se je vrnil domov ..." Zakon, o

katerem govorimo, je dosledno upoštevan šele v današnjem času in ga je mogoče prekršiti le, kadar dva prizora nista povezana glede na njuno bližino, temveč glede na podobnost ali nasprotje med njima (neka oseba ima v obeh prizorih isti položaj itd.), ali kadar se dá posebej poudariti, nazorno prikazati hitrost preskoka iz enega položaja v drugi ali pa prelom, ločitev med obema prizoroma. Znotraj prizora so prav tako prepovedani naključni skoki kamere z enega predmeta na drugega, ki ni blizu prvega; kadar se tak skok kljub vsemu vendarle pojavi, neizogibno podčrtava in semantično poudarja drugi prizor in njegov nenadni poseg v dogajanje.

V današnjem filmu je po določenem dogodku mogoče prikazati le dogodek, ki mu je sledil, nikakor pa ne tistega, ki se je dogodil pred njim ali hkrati z njim. Poseg nazaj je mogoče uporabljati le kot spomin ali kot pripoved ene od oseb. Ta princip natanko ustreza principu Homerjeve poetike (podobno kot filmskim "intermezzom" ustreza Homerjev *horror vacui*). Po T. Zielińskem so pri Homerju simultana dejanja prikazana kot zaporedni dogodki; sicer pa je eno od njih opuščeno, kar povzroči občutno vrzel v primeru, kadar ta dogodek prej ni bil nakazan dovolj jasno, da bi si lahko njegov razvoj predstavljali brez težav. Montaža zvočnega filma presenetljivo natanko sledi starim principom poetike epskega pesništva. Očitna tendenca filmskega časa k linearnosti se je kazala že v nemem filmu, vendar so mednaslovi dopuščali izjeme: na eni strani je napoved kot npr. "In medtem" uvajala simultano dejanje, na drugi pa je mednaslov kot npr. "X je preživel svojo mladost na deželi" itd. dopuščal poseg nazaj v preteklost.

Podobno kot "zakon o časovni neuskladjivosti" velja za Homerjev čas in ne za pripovedno pesništvo nasploh, tudi zakonov današnjega filma ne smemo prenašati. Umetnostni teoretik, ki skuša v svojih formulah v celoti zajeti umetnost prihodnosti, preveč pogosto spominja na barona Münchhausna, ki se je izvil iz blata tako, da je samega sebe potegnil za kito. Kljub temu je morda vendarle mogoče odkriti nekatere usmeritve, ki z razvojem lahko postanejo bolj določne tendence.

Brž ko se celota poetičnih sredstev fiksira in se kanon kristalizira s tolikšno popolnostjo, da spretnost epigonov postane docela očitna, se običajno pojavi želja po prozaizaciji. *Pikturalni* vidik filma je danes obdelan kar se dá natanko. Zato je kar naenkrat slišati nekatere cineaste, ki zahtevajo resne reportaže, konstruirane kot epske pesnitve, zato se povečuje nasprotovanje filmski metafori, naključni igri velikih planov. Hkrati se postopoma povečuje tudi zanimanje za vsebinske kompozicije, ki so bile še pred nedavnim skoroda ostantativno potisnjene v pozabo. Kot primere navedimo znane Ejzenštejnove filme, ki so tudi brez pripovedne vsebine, Chaplinove *City Lights* (Luči vele mesta), kjer konec koncev še vedno odmeva scenarij preprostega Gaumontovega filma *L'amour d'un médecin* (Ljubezni nekega zdravnika), ki je bil posnet v začetku stoletja: slepo junakinjo zdravi grd in grbav zdravnik, ki se zaljubi vanjo, a si ji ne upa priznati svoje ljubezni; reče ji, da bo jutri lahko snela obvezo z oči, da je ozdravljena in da bo znova spregledala. Zdravnik nato odide, preganjajo ga dvomi in dela si skrbi, kajti prepričan je, da ga bo deklica zaradi njegove grdote zavrnilo, v resnici pa se mu le-ta vrže okoli vratu: "Ljubim te, ker si me ozdravil." Poljub. Konec.

V odporu do prevelike rafiniranosti, do preveč v dekoracijo usmerjene tehnike se pojavita zavestna površnost in hotena nedokončanost: skica postane likovni postopek (*L'age d'or* /Zlati vek/ vélikega Bunuela). Ugajati pričanja diletantizem. Besedi "diletant" in "analfabet" imata v češki besedni rezervi obupno pejorativni prizvok. Vendar pa so v zgodovini kulture, obdobja, ko je pozitivna, napredna funkcija takšnih umetnikov nedvomna. Naj navedem kak primer? Oba Rousseauja, tako Henri kot Jean-Jacques.

Po obilni žetvi je polje potrebno počitka. Središče filmske kulture se je doslej že večkrat premaknilo. Tam, kjer je močna tradicija nemega filma, si zvočni film le stežka utira pot. Češki film šele doživlja svoj prerod podobno kot ga je češka literatura doživela s Puchmajerjevimi almanahi itd. Na področju nemega filma na Češko-slovaškem ni bilo narejenega nič omembe vrednega. Sedaj, ko se je v filmu pojavil tudi govor, pa je bilo posnetih nekaj čeških filmov, ki so vredni ogleda. Neobremenjenost s tradicijo zelo verjetno

omogoča eksperimentiranje. Pomanjkanje ustvarja pravo vrednost. Sposobnost čeških umetnikov, da slabosti domače tradicije obrnejo v svoj prid, je prav tako tradicionalna črta v zgodovini češke kulture. Ko bi bila češka poezija obremenjena z zrelo klasično normo, ne bi bila možna izvirnost sveže, provincialne Máchove romantike. Ali je v sodobni literaturi sploh kaka težja naloga kot odkriti nove oblike humorja? Sovjetski humoristi posnemajo Gogolja, Čehova idr., Kästnerjeve zgodbe so odmev Heinejevih sarkazmov, sodobne francoske ali angleške humoristične pripovedi spominjajo večinoma na *centone* (pripovedi, sestavljene iz citatov). Švejk se je lahko rodil samo zato, ker 19. st. na Češkem ni ustvarilo kano-ničnega humorja.

prevedel Aleš Rojc

1 Na tem mestu razpravljam o filmu samo s stališča umetnostne zgodovine. Problem bi bilo prav tako treba preučiti s stališča kulturne, politične in ekonomske zgodovine.

Pogovor Adriana Apra in Luigija Faccinija z Romanom Jakobsonom

Preden preidemo k splošnemu problemu vašega sedanjega odnosa do filma, zlasti še v zvezi z vašim člankom iz leta 1933 in z novjšimi študijami o filmski lingvistiki, bi radi zvedeli za vaše mnenje kot filmskega gledalca. Ali pogosto hodite v kino?

Da, mnogo pogosteje kot v gledališče. Če po naključju zvem, da v kakem kinematografu v Cambridgeu, Bostonu ali celo zunaj teh dveh mest predvajajo kak film bratov Marx, pogosto odpovem predavanje in ga grem gledat. Priznati moram, da so bratje Marx zame eden najzanimivejših pojavov v zgodovini sodobnega filma. Škoda, da še nihče ni napisal študije o njih. Nadvse zanimiva bi bila primerjava med Chaplinom in brati Marx kot značilnimi predstavnikoma dveh etap satire, dveh etap komičnega filma. Pogosto pravim, da bi, ko bi bil mlajši, sam poskušal napisati monografijo o tej temi.

Morda pa prevladujoči pomen verbalne komike pri bratih Marx otežuje takšno analizo?

Ne vem, ali je vzrok res v tem ali pa bolj v dejstvu, da je v njihovi satiri toliko dadaističnih, surrealističnih in iracionalnih elementov, ki zahtevajo, da morajo biti ljudje dobro podkovani, da bi lahko o njih razpravljali.

Res je bilo napisano mnogo zanimivega o avantgardnih filmih, o različnih oblikah filmskega eksperimentiranja, vendar pa je vedno šlo za tako rekoč mnogo bolj organizirano, mnogo bolj teoretično, mnogo bolj "težno" eksperimentiranje, medtem ko nas v primeru bratov Marx presenečata novost in intenzivnost popolnoma izvirne in, če lahko tako rečemo, elementarne strukture.

Morda ima svoj pomen tudi to, da komika bratov Marx nikoli ni povezana s komično mizansceno. Vsakdo ve, da režiserji njihovih filmov niso bili nič drugega kot dobri obrtniki; edina izjema je Leo McCarey, ki je tudi v resnici režiral eno njihovih najboljših del, Duck Soup (Račja juha).

Jaz pa vendarle mislim, da je najboljši film bratov Marx *Animal Crackers*. Spominjam se, kako mi je med (zadnjo) vojno Claude Lévi-Strauss, potem ko je videl ta film v nekem majhnem kinematografu v New Yorku, ves navdušen telefoniral (on, ki se je le redko navdušil nad kakim filmom): "Saj to je enkratno, fantastično. Kako to, da nekateri ne morejo uvideti, da gre za najbridkejšo satiro, kar si jih sploh lahko zamislimo?" Pozneje ga je šel gledat še enkrat in jaz ga prav dobro razumem, saj je to resnično presenetljiv film.

Tudi Duck Soup je ena najostrejših protivojnih satir, kar jih je bilo kdajkoli narejenih. Malo prej ste omenili možnost primerjave med brati Marx in Chaplinom; nekoč pa ste označili Chaplinove stvaritve kot primer metaforičnega filma in jim postavili kot nasprotje Griffithove filme. Kako gledate danes na ta problem?

V začetku, ko se je film z deli Griffitha in drugih ustvarjalcev začel osvobajati gledališke tradicije, je bilo treba razviti predvsem izredne možnosti, ki jih je odprla metonimija; pozneje, ko se je uveljavil kot samostojna umetnost, pa je bilo mogoče vpeljati tudi tako rekoč sekundarne, kompleksne elemente, ki terjajo obširnejšo reorganizacijo filmske snovi, kot je npr. prav metafore. Tedaj je bilo več poskusov v tej smeri, in ne samo

pri Chaplinu. Mnogo bolj metaforični od njegovih so Ejzenštejnovi filmi. V tej zvezi bi hotel opozoriti na Ejzenštejnove spise o filmu, ki so sedaj objavljeni; v njih je najti mnogo idej in mest, ki kažejo, da Ejzenštejn ni bil samo genialen ustvarjalec na filmskem področju, temveč tudi velik specialist, teoretik ter filmski in umetnostni zgodovinar. Sijajna je npr. njegova primerjava Chaplina in Dickensa. Zal je bila ta študija objavljena le v skrajšani obliki; obsegala ni le primerjave z Dickensom, temveč tudi še boljše primerjavo z Joycem. Upam, da bo mogoče objaviti tudi ta izpuščeni del študije.

To, da ste imeli Chaplina za primer metaforičnega filma, nas je presenetilo; zdi se, da razvoj zgodbe pri Chaplinu ni mnogo drugačen od razvoja pri Griffithu. Primer Ejzenštejna je mnogo bolj jasen.

Toda kako je mogoče ne prepoznati metaforični slog v Chaplinovem *Gold Rush* (Lov za zlatom), ki je nabit z metaforami? In poleg tega obstaja še en Chaplinov film, ki je popolnoma metaforičen in o katerem so nekateri kritiki mislili, da je zgrešen, ki pa je v resnici nadvse zanimiv poskus: mislim na njegov avtobiografski film *Limelight* (Odrske luči).

Preseneča me, da ga imate za metaforičen film.

Seveda. Film poteka na dveh ravneh, ki sta med seboj v docela metaforičnem razmerju: na eni strani stvarnost, na drugi sanje. Zanimivost tega filma je v tem, da so sanje vedno prikazane z malo posmeha ali pa tako, da so v njih prevzeti motivi iz prvih Chaplinovih

filmov in celo da v njih poleg Chaplina igrajo tudi njegovi tedanji soigralci. *Limelight* je film, ki je postavil problem metafore na dvoumen način, tako zelo značilen za Chaplina. V njem je mnogo simbolizma in hkrati parodije simbolizma. Ali se spominjate prizora, v katerem Chaplin nadvse parodično podaja ključ za razlago filma, ko pravi: „A da, doktor Freud?“ Gre za simbole, ki jih je mogoče analizirati s freudističnega stališča in jih hkrati razumeti kot parodijo. In če hočete imeti res izrazite primere filmov, v katerih ima metafora prvenstveno vlogo, potem je treba opozoriti na stvaritve japonske kulture, poetične kulture med najbolj metaforičnimi, kar jih je sploh na svetu: na *Rashomona* (Akira Kurosawa), ki kaže različne vidike istega dogodka, pa tudi na *Vrata pekla* (Teinosuka Kinugasa) in na mnogo drugih filmov.

Kako postavljate problem glede na novejšje filme?

Metaforičen film od začetka do konca, v katerem razlika med metaforo in metonimijo docela izgine, je npr. *L'année dernière à Marienbad* (Lani in Marienbadu). Mislim, da je to zelo zanimiv poskus. Avtorji filma so v članku o njem sami izrazili nekaj misli o tem problemu.

Kaj nam lahko poveste o metonimiji?

Montaža filma v načelu vedno in neogibno terja metonimijo; montaža je predvsem kontigviteta, je največja možna uporaba kontigvitete. Toda značilnost nekaterih novejših razprav je ta, da se oddaljujejo od te zgolj metonimične tendence: kadar se ljudje začno spraševati, ali je montaža najpomembnejša stvar v filmu, tedaj se postavljajo že drugi problemi. V tej zvezi moram reči, da bi — čeprav sem bil jaz sam, ki sem formuliral to nasprotje, ta dva nasprotna si pola (kontigviteto in podobnost) — danes to nasprotje raje izrazil kot hierarhično razliko. Ali naj prevladuje kontigviteta ali pa podobnost? V sleherni umetnosti morata biti dejansko hkrati navzoča oba elementa, metonimija in metafora. V poeziji npr. ni metonimije, sleherni kontigviteta je zaradi strukture verza vedno pojmovana hkrati tudi kot podobnost. Problem tiči potemtakem samo v tem, da vemo, katera od obeh vrednosti prevladuje nad drugo.

Ali nam lahko navedete nekaj primerov metonimičnih filmov?

Vsi dokumentarni ali njim podobni filmi so po definiciji bolj metonimični kot metaforični.

Zdi se nam, da je ameriški film v celoti in sovjetske filme iz obdobja zvočnega filma mogoče imeti za pretežno metonimične filme.

Čeprav nočem preveč posploševati, bi rekel, da je mnogo teh tendenc res najti v razvoju sovjetskega in ameriškega filma, medtem ko v francoski, italijanski, japonski in skandinavski kinematografiji prevladuje nasprotna tendenca.

Sovjetski teoretiki tridesetih let so postavljali nasproti proznemu filmu poetični film, ki so ga videli v filmih Ejzenštejna, Dzige Vertova, Dovženka in Pudovkina. Ali je to razlikovanje podobno vašemu?

Da, zelo podobno. Kar ste rekli, nedvomno drži. Hotel bi samo dodati, da me je malce strah; mislim namreč, da se nasprotje med metonimično in metaforično tendenco zelo pogosto izrodi v nasprotje med slabimi in dobrimi filmi. Proza poprečnega sovjetskega filma iz časa kulta osebnosti je bila dejansko dokaj nekvalitetna.

Ali menite, da metonimija v filmu postaja sprejemanje stvarnosti, kakršna se nam kaže, medtem ko bi metafora kot taka predpostavljala določeno stališče do te stvarnosti?

Ne. Mislim, da v vsakem filmu obstaja *découpage* (razrezava) in da je ta *découpage* preoblikovanje. V slehernem filmu nujno obstajata dve stvari: izbira in kombinacija — kombinacija, ki je montaža. Potemtakem v resnici ne moremo govoriti o stvarnosti kot taki; stvarnost kot taka je stvarnost strojev, kakršni pristajajo na luni in avtomatično fotografirajo karkoli. Stvarnost kot taka v filmu ne eksistira.

Res je, toda režiser lahko slogovno teži bodisi k fotografskemu sprejemanju stvarnosti ali pa k oporekanju tej stvarnosti.

Nedvomno je res, da umetniki, teoretiki ali gledalci metonimično umetnost pogosto interpretirajo kot realizem. Ne vem, če poznate moj članek o realizmu v umetnosti. V njem opisujem različne koncepcije realizma, ki se med seboj močno ločijo, in po eni od teh je umetnost toliko bolj metonimična, kolikor bolj je realistična. Gre za konvencijo, ki je prav toliko veljavna kot katerakoli druga.

Kaj mislite o nasprotju med filmom-jezikom (cinéma-langue) in filmom-govorico (cinéma-langage), kot ga je formuliral Christian Metz? Ali menite, da je v filmu mogoče določiti minimalne enote, ki bi bile podobne fonemom?

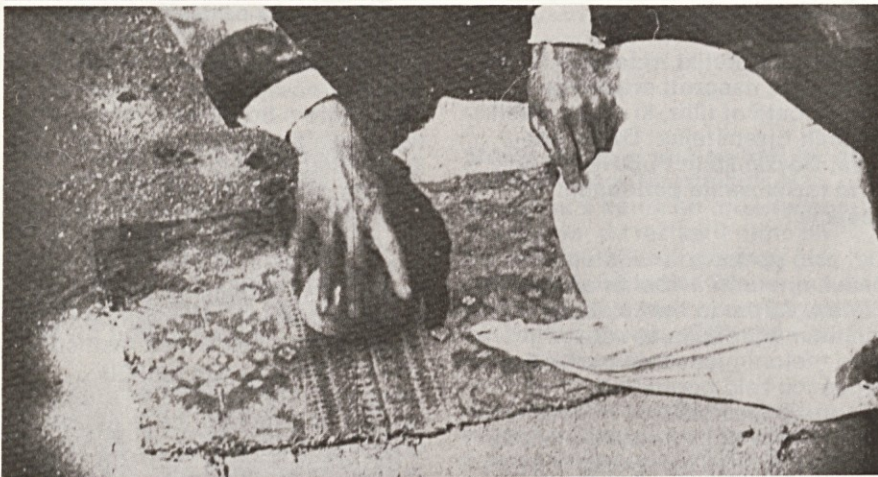
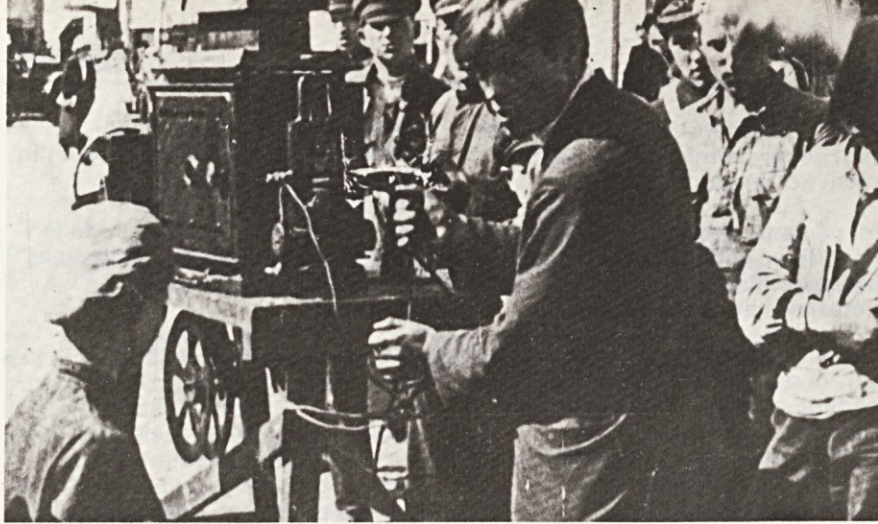
Mislim, da gre tu za koncepcije, ki ustrezajo določenim zgodovinskim obdobjem. V času, ko se je gledalec že navadil razčleniti film v njegove temeljne sestavne elemente, ustvarjalcu novega filma ni treba poudarjati tovrstne analize in lahko skuša navajati gledalca, da vidi velike enote filmskega diskurza. Če pa je nasprotno gledalec navajen prav teh velikih enot, potem bo nujna posledica tega nova analitična tendenca. Tudi v poeziji se dogaja isto: obstaja poezija, ki učinkuje predvsem s sintaktičnimi elementi, s strukturo fraze v svoji celoti, in obstaja poezija, ki v glavnem operira s subtilnejšimi prozodičnimi elementi. Ni mogoče reči, da gre za nasprotje med resnico in zmoto: gre le za dva komplementarna momenta, ki se dopolnjujeta, in problem, da je poudarek bodisi na enem ali pa na drugem, je značilnost umetnosti, o kateri govorimo. Opravka imamo z očitno dialektično napetostjo med analizo in sintezo.

V resnici tako svojčas Ejzenštejn kot danes Pasolini oblikujeta svojo teorijo filma-govorice mnogo bolj v razmerju do obstoječega filma kot pa v absolutu.

Mislim, da je pri analiziranju tendenc filma in filmske strukture zelo pomembno upoštevati ozadje, *back-ground*, gledalčeve navade. Katere filme je gledalec navajen gledati? Kakšnih oblik je navajen? Kadar je soočen s čim novim, je treba to novost oceniti prav s stališča razmerja do teh tradicionalnih kodov: drugače tvegamo, da gre analiza v napačno smer, da se znajdemo v položaju tistega nemškega znanstvenika, ki se je pri preučevanju okrasnih obročev Afričank v berlinskem muzeju čudil, da so le-ti beli, ker je pač pozabil, da jih je treba gledati v razmerju do črnega telesa.

V strukturalnih analizah je zelo pomembno upoštevati zgodovinske elemente. Ko smo že pri tem, precej ljudi očita strukturalizmu, npr. Lévi-Straussu, da ne izhaja iz zgodovine.

Mislim, da očitek Lévi-Straussu, češ da je v svojih analizah primitivne kulture preveč abstrakten,



izpričuje dokaj primitivno stališče. Po mojem mnenju postopa Lévi-Strauss v svojem delu zelo empirično. Pri njem gre teorija vštric z dejstvi. Če pri njem prevladuje tipologija, to še ne pomeni, da ne vidi njenega razvoja. Edini problem je, kakšna je hierarhija vrednot. Na splošno so očitki, ki padajo na posamezne oblike strukturalizma, zanimivi predvsem s stališča psihologije polemike. Vedno se očita določen vidik, ki se ga pretirano poudari. Če vzamem kot primer zgodovino tistega, kar danes imenujejo "ruski formalizem" v njegovi celoti, potem vidim, da so formalistom očitali predvsem to, da so bili preveč historicisti, da niso videli večnih vrednot in abstraktne vrednote umetnosti, da so videli umetnost samo kot novost, kot boj novih oblik proti starim. Prepričan sem, da so vsi ti pojavi eden do drugega — da povzamem lep izraz danškega fizika Nielsa Bohra — v razmerju *komplementarnosti*. Stvari je mogoče zajeti bodisi samo v trenutku ali pa nasprotno v nujnem razmerju do preteklosti: gre le za dva vidika splošnejšega gledanja: v filmu je mogoče spremeniti zorni kot, kadrirati isti predmet odzgoraj ali odspodaj, odzadaj ali odspredaj; prav tako je mogoče postopati tudi v znanstveni analizi. Ni mogoče zahtevati, da bi ista oseba naredila vse v istem trenutku in v okviru istega dela.

Kaj menite o aplikaciji lingvističnih in semiotičnih študij na film?

V kino sem začel hoditi mnogo prej, preden sem vedel, kaj so semiotični problemi. Toda pozneje, ko me je začel zanimati problem znanosti znakov, problem teorije znakov, ko sem spoznal, da v tem tiči bistveni problem moderne znanosti, ko sem uvidel, da je jezik samo eden od sistemov znakov in da je lingvistika samo ena od vej semiotike, me je film zelo zanimal kot posebno pomemben sistem znakov. Ne morem si predstavljati dela o semiotiki, ki ne bi obravnavalo filma. Mislim, da film zastavlja resnično fascinantne probleme. Če se ne motim (že dolgo časa ga nisem znova prebral), sem v svojem članku iz leta 1933 spraševal, kdo je odkril mesto, ki ga zavzema film med različnimi sistemi znakov, in celo naredil primerjavo z Mendeljejevom, ki je teoretično odkril različne elemente s tem, da jim je določil njihovo mesto, in to mnogo prej, kot so bili praktično odkriti. Kdo pa je to

storil za film? Jaz mislim, da je bil to sv. Avguštin. Po mojem mnenju je sv. Avguštin prvi teoretik filma, saj v svoji klasifikaciji znakov trdi, da si je mogoče zamisliti sistem znakov, kjer predmet postane znak predmeta samega: in prav to je film! Pred kratkim sem o tem na dolgo razpravljajal z Meyerjem Schapirom, enim največjih specialistov za semiotiko umetnosti. Pripomniti moram, da se mi zdi film s stališča semiotične analize zelo poučen, vendar pa ne preveč kompleksen. Kdo ve, morda imajo pri tem svojo vlogo tudi osebni razlogi. Osebo sem prepričan, da je najbolj zapleteni sistem znakov glasba; z njo se v zadnjem času mnogo ukvarjam in sem prebral vse, kar je bilo napisanega o tem problemu, vendar doslej še nisem našel jasnega in zadovoljivega odgovora. Včasih si pravim, da se mi zdi težka zato, ker nikoli nisem igral nobenega glasbila niti ne komponiral, medtem ko sem se s filmom dejansko ukvarjal. V filmu se počutim bolj doma: vem, kaj je to montaža, kaj *découpage*, kaj kombinacije s stališča cilja, ki smo si ga zastavili, s stališča njihove označevalske vrednosti. Na področju glasbe se mladi belgijski raziskovalec Nicolas Ruwet prav sedaj ukvarja s problemom znaka v glasbi: razmerje med metonimijo in metaforo v glasbeni analizi je zelo pomembno, vendar pa tudi zelo zapleteno.

Ali v zvezi s tem, kar pravi sv. Avguštin, menite, da je mogoče prignati gramatikalno analizo filma vse do predmeta-znaka?

Ali poznate spise Leva Kulešova? Zelo znana je njegova knjiga *Iskusstvo kino*, ki pa je vendarle mnogo manj zanimiva (Kulešov je bil tedaj prisiljen marsikaj spremeniti) od enega njegovih spisov o filmski teoriji, ki je resnično redke in ki ga že dolgo časa ne najdem več, na katerega pa se sklicujem v svojem članku iz leta 1933. V tem sestavku Kulešov govori prav o temeljnih sestavinah ali enotah filma in razvija binarno teorijo kretenj kot znakov, ki si nasprotujejo. Vse analizira s stališča različnih tipov dihotomije. V tem tekstu je naveden znameniti primer Možuhinovega obraza, ki je prikazan na treh različnih ozadjih. Kulešov je bil mojster na tem področju: njegovi filmi pa so mnogo manj zanimivi.

Kaj menite o člankih ruskih formalistov o filmu, še zlasti o člankih Ejhenbauma, Tinjanova, Kazanskega, ki so bili objavljeni v zborniku Poetika kino?

Prebral sem jih, takoj ko so bili objavljeni, vendar nato nikoli več. Članka Kazanskega se ne spominjam; nisem bil ne za, pa tudi ne proti. Spominjam pa se, da sem bil zelo navdušen nad člankoma Ejhenbauma in Tinjanova, čeprav sem imel zlasti k prvemu več pripomb: vendar se podrobnosti ne spominjam več. Nasprotno pa mi članki Šklovskega o filmu niso ugajali, zdeli so se mi zelo površni. Drugih sestavkov se ne spominjam več. Zelo dobro pa se spominjam nekaterih živahnih razprav, ki imajo danes le arheološko veljavo, v moskovskem lingvističnem krožku leta 1919 o vprašanju, ali je film umetnost ali ne: spominjam se, da sva predvsem Šklovski in jaz zagovarjala mnenje, da film je umetnost, medtem ko je bil npr. Osip Brik, ki je bil sicer izredno inteligenten človek, nasprotnega mnenja. Morda so bile te razprave objavljene v aktih krožka. Gospa R. M. Cejtinl pravil v svoji knjižici o Vinokuru, ki je bil tajnik krožka, da so zapisniki sej krožka v zbirki Vinokurjevih rokopisov v centralnem državnem literarnem arhivu. O filmu obstaja tudi vrsta zanimivih spisov v prvi knjigi del Majakovskega, ki so z zgodovinskega stališča nenavadno mikavni.

Ali ste poznali Dzigo Vertova?

Ne, osebno ga nisem poznal, poznal pa sem njegove filme, njegove *kinoke*. V tistem času sem hodil gledat veliko filmov. Spominjam se, da sem videl celo prvi ruski futuristični film *Drama v kabare futuristov N. 13* (Drama v kabareju futuristov št. 13) z Larionovom in Gončarovo. Drugi zelo zanimiv film, ki je danes žal izgubljen, je bil film Majakovskega *Zakovannaja fil'moj*; spominjam se prizora, ko slikar vzame dekle in ko le-ta nenadoma izgine z vseh filmskih plakatov; to je bil film s kolosalnim številom dogodkov. Govori se, naj bi bil danes v Ameriki, vendar dvomim. Obstaja tudi scenarij Majakovskega, ki je po mojem mnenju zelo kvaliteten in o katerem sem tudi pisal: *Kak poživaeete?* (Kako vam gre?), ki zaradi posega birokracije nikoli ni bil posnet.

Ob kakšni priložnosti ste napisali vaš članek iz leta 1933?

Napisal sem ga, potem ko sem se tudi sam ukvarjal s filmom. Eden mojih najboljših čeških prijateljev Ladislav Vancura, resnično dober pisatelj in izviren inovator, je napisal scenarij za film, ki je imel

velik uspeh; v načrtu je imel nov film, ker pa ni imel časa, da bi se z njim ukvarjal, in ker jaz nisem imel posebnega dela, mi je predlagal, naj napišem scenarij; sam se je zadovoljil s tem, da je nakazal splošne obrise dogajanja. Film se je imenoval *Prisojni breg*. Posnel sem ga skupaj z mlado folkloristko praške univerze S. Pírkovo, pri njem je sodeloval tudi znani češki pesnik Nezval. S scenarijem smo se mnogo ubadali; tako sem se naučil marsičesa, tudi zato, ker smo hodili gledat, kako snemajo filme v praški okolici. Razen tega smo tedaj tudi mnogo razpravljali: nekateri mladi avantgardisti so bili mnenja, da zvočni film pomeni konec filma, češ da je izvirnost filma prav v tem, da je nem, govorili so, da gre za nujno potrebno sinekdoho. Tej, če hočete, reakcionarni tezi sem se postavil po robu s trditvijo, da razmerje med tistim, kar vidimo, in tistim, kar slišimo v filmu, nikakor ne sme posnemati razmerja med tistim, kar vidimo in slišimo v realnem življenju. V članku sem si npr. zamislil dialog med ljudmi, ki jih ne vidimo na filmskem platnu in namesto katerih vidimo popolnoma druge stvari. Članek ni bil napisal za revijo, v kateri je izšel. Napisal sem ga, ker je Vancura hotel izdati zbornik člankov o filmu, ki pa iz tega ali onega razloga nikoli ni zagledal belega dne. Ker je bil članek že napisan, sem ga oddal reviji v objavo. Mislim tudi, da sem v opombi k članku napisal, da je bil zame napoved obširnejše študije o filmski semantiki, ki pa je nisem napisal, ker so me tedaj poklicali na Univerzo in ker sem se moral skoncentrirati na probleme filologije, pozneje pa so me nenadne spremembe v programu prisilile, da sem opustil namero, da bi razširil svoje raziskave na sisteme nelingvističnih znakov, še zlasti na staro in moderno slikarstvo ter na gledališko folkloro.

(prevedel Aleš Rojc)

Budimpeštanske zgodbe

(Budapesti mesék)

scenarij in režija: Istvan Szabo
glavne vloge: Maya Komorowska, Agi Meszaros, Ildiko Bansagi, Andras Balint,
Frantisek Pieczka, Karoly Kovacs
proizvodnja: Madžarska 1976



Če bi hoteli z eno samo, aforistično mislijo opredeliti povojni madžarski film, potem bi lahko rekli, da madžarska kinematografija ne pozna nobene šole, smeri ali vala, vendar je — NEKJE V EVROPI. To je obenem naslov prvega povojnega filma, ki ga je po nacionalizaciji leta 1948 posnel po scenariju Bele Balazsa — Geza Radvanjy. Prvo renesanso je madžarska kinematografija doživela osem let kasneje, ko je Zoltan Fabri posnel nekaj filmov o vsakdanjem človeku. Toda filmska misel se je začela vzpenjati po letu 1959, ko se je začela reorganizacija njihove kinematografije. Zanj je značilno, da so režiserjem zaupali ideološko, politično funkcijo, s tem da so jim omogočili, da so naloge politične strategije realizirali v vsakdanji praksi, torej s konkretnimi filmi. Danes so ustvarjalci zbrani v štirih delovnih skupinah, ki nosijo imena: Hunnia, Budapest, Objektiv in Dialog. Vsako izmed njih vodi odgovorni ustvarjalec, najčešče dramaturg, ki mu pomaga pomočnik-režiser in umetniški svet, sestavljen iz štirih, petih priznanih filmskih avtorjev. Vsaka skupina posname letno pet celovečernih filmov, kar pomeni, da je njihova proizvodnja precejšnja — 20 filmov. Število gledalcev stalno raste, najbrž zaradi tega, ker je njihov film pester, vsebinsko bogat in zanimiv. Po izpovedni, umetniški moči je njihova kinematografija v znamenju nekaterih svetovno znanih avtorjev. Med njimi je na prvem mestu MIKLOS JANCISO, za katerega trdijo, da ustvarja "gotsko", kar pomeni, da nasprotuje "baročnemu" videnju sveta, medtem ko njega zanima smisel ali nesmisel zgodovine. ANDRAS KOVACS se v svojih filmih opredeljuje za pogovore med junaki in zastopa tako imenovan kino-dialog. PETER BACSO in MARTA MESZAROS zagovarjata kvalitete sociološkega filma, mladi, kot sta na primer JANOS ZSOMBOLYAI in FERENC GRUNWALD, pa videvajo svoje mlade filmske junake kot del kozmosa.

Med srednjo, že priznano generacijo ustvarjalcev, sodi režiser ISTVAN SZABO, ki je v svojem najnovjšem filmu BUDIMPEŠTANSKE ZGODBE v obliki filmske pesmi, posvečene tramvaju, zapel hvalnico tridesetletnici madžarske kulture in državotvornosti.

Branko Šömen

Budimpeštanske zgodbe Istvana Szaba so film s kompleksno strukturo. Gre za tipično szabovsko koncepcijo filma, ki se giblje znotraj sentimentov in spominov, vezanih na določeno politično kroniko. Szabo raziskuje na osnovi konfliktov, ki imajo svojo zgodovinsko motivacijo v budimpeštanskih dogodkih iz oktobrskih in novembrskih dni leta 1956, njegovi filmski protagonisti pa aktualizirajo dejstva tega časa.

Od prvenca — ČAS ILUZIJ (1964), preko OČETA (1967), LJUBEZENSKEGA FILMA (1970), ULICE GASILCEV 25 (1973), do poslednjega filma — BUDIMPEŠTANSKIH ZGODB (1976), te osebe nikdar ne obnavljajo kakšnih pomembnejših trenutkov madžarske povojne zgodovine, ampak skušajo utrditi ravnotežje med podzavestnim in ideologijo, med notranjimi, osebnimi motivacijami v zvezi s tipom družbe, ki je do določene mere izoblikovala tudi njihovo osebnost. Tako gre pri Szabu za kracauersko pojmovanje zgodovine na filmu, za njeno izrazito osebno in avtorsko videnje, kjer ni individualna drama nikoli samo zgodovinska ali samo osebna, temveč oboje hkrati. Znotraj teh dveh postavk se gibljejo stalne zveze, ki nam kažejo osebe iz vseh dosedanjih filmov Istvana Szaba.

Szabo pripada generaciji madžarskih režiserjev, ki ji je kmalu po burnih dogodkih leta 1956 uspelo ustanoviti dokaj samostojno proizvodno hišo SBB (Studio Bela Balasz) z namenom, da moderno delajo in osmišljajo film. Za sabo so imeli izredno bogato tradicijo predvojnega filma, vzpodbudne povojne začetke z avtorji, kot so bili Istvan Szóts, Geza Radvany in Frigyes Ban, ter generacijo, ki je po Rakösiju za časa vlade Imre Nagyja v letih 1955/56 postavila temelje novemu madžarskemu filmu (Felix Mariassy, Karoly Makk, Zoltan Fabri), ko ga je pod vplivom neorealizma pripeljala iz zatolčenega ždanovskega socrealizma in avtentično kritično kinematografijo. Za Szaba in ostale mlade režiserje iz skupine (Istvan Gaal, Ferenc Kardos, Janos Rozsa, Sandor Sara, Zoltan Huszarik, Ferenc Kosa, Zsolt Kezdi-Kovacs) pa so bili v določeni meri odločilni tudi tedanji evropski novovalovski vplivi, katerih prvi madžarski odmev so bili OBSEDENCI (1961) K. Makka, začetno antonionovstvo Miklosa Jancsa, poskusi direktnega filma Andrasa Kovacsa in oživljanje eisensteinskih filmskih teorij. Skupina je kmalu našla ob sicer raznovrstnem ikonografskem zanimanju skupaj z Jancsom večinoma svojevrsten filmski izraz, v praksi stilizirane in abstraktne filmske pisave, lucidne in asketne asketske v uporabi kadra-sekvence, kjer dinamika izmenjave planov vodi v opuščanje diskontinuirane uporabe dramskih elementov z namenom njihove integracije v vodilno dramsko linijo, ki samo delo pelje v njegovo totalnost in globalnost.

Budimpeštanske zgodbe so lahko globalna metafora brezčasovne *no man's land*, kjer se skupina pribežnikov iz nedoločene vojne polasti na obrežju reke starega tramvaja, ga težko dvigne na tračnice, napolni s prtljago, ošarmira z lastnimi spomini in ga žene naprej z nadčloveškimi napori

preko ravnin, klancev in gozdov v prepričanju, da tračnice nujno vodijo k neki mitični remizi, kjer se bodo vsi napori in nesporazumi poti zaokrožili in znova razprli.

Gre za sintagmatično nizanje dejstev madžarske povojne zgodovine, ki ob nešteti paradigmah dobiva pomene v določeni semantiki dogodkov iz tradicij Kossutha, Petöfija in Kuna, preko Hortyjeve dediščine, do pravnjega formiranja povojne inteligence, ki je skušala preseči izoliranost predvojnih socialistov, kot sta bila književnika Attila Jozsef in Tibor Dery. Na drugi strani pa kaže na konformistični populizem večine izobražencev za Hortyja v imenu socialdemokracije in liberalizma, na **povojno partijsko odprtost**, ki jo je brutalno zaprl Kominform z Rakosijevim stalinizmom in jo je potem znova omogočil šele Nagyov režim s kulminacijo destalinizacije v debatah krožka Petöfi in Združenja pisateljev ter s pisanjem v glasilu "Literarna gazeta" — s prizadevanji inteligence, ki so pripeljala do znanih dogodkov, ki so pomenili novo poglavje sodobne madžarske zgodovine. Dileme teh idej so mrtvi tek Szabovih junakov, ki pa je v biti lukacsevsko vznemirljiv tudi v strategiji "kulturne obnove", ki jo narekujejo težnje "novega časa". Stalinizem sicer ni izginil v pozni jeseni leta 1956, toda novih idej in zrelega osveščenja ni bilo moč več zavreti. Naravnost Szabove železniške odiseje pogojujejo metafore, kot so **napad** banditov, ogenj na progi, porušeni most, demontiranje in ponovno montiranje vozila; z znaki, ki transcendirajo ideološke fakte zgodovine tudi v vsakodnevno vedenje potnikov in v nastope njihove podzavesti.

Jože Dolmark



filmi na tv

Divji lovci

(Furtivos)

Divji lovci, četrti celovečerni film španskega režiserja José Luísa Boraua, predstavlja v dozdajšnjem avtorjevem opusu nepričakovan preobrat. Po treh filmih, pripadajočih zvrstem, ki kot svoj najočitnejši distinktivni znak izpostavljajo zunanjo akcijo (Brandy, el sheriff de Losatumba, 1964, rahlo nostalglična varianta špageti-westerna; Crimen de doble filo, 1965, psihološki triler v maniri francoskega "črnega filma"; Hay que matar a B, 1973, politični triler, katerega zgodba se dogaja v neidentificirani latinsko-ameriški državi, Borau pa jo filmsko izpeljuje pod očitnim vplivom Fritza Langa), po neštetihih reklamnih filmčkih in po ukvarjanju s producentstvom se je šestinštiridesetletni ustvarjalec kot scenarist in režiser spopadel z dokaj kočljivo temo ter z njo potrdil svojo umetniško in človeško zrelost. Snemanje so spremljale številne težave, največ pripomb pa je posnetemu materialu naslavljal cenzura in Borau je ob prejetju nagrade na sansebastianskem festivalu izjavil, da je najbolj ponosen na svojo zmago nad cenzorjem. Z izjemo nekaterih preveč aluzivnih detajlov mu je namreč uspelo, da je svoj film lahko realiziral, dosledno se držeč prvotnega koncepta.

Gledanje **Divjih lovcev** neprestano odpira dve metonimijski ravni, katerih medsebojno prepletanje konstituira globalno metaforo, izraženo s sugestivno, dinamično in logično kodificirano filmsko govorico: pripoved o specifični usodi nasploh, hkrati pa se skozi filmsko zgodbo prek konvencioniranih simbolov razkriva politična in družbena usoda Španije z vsemi njenimi zgodovinskimi obremenitvami, represivnimi mehanizmi in hierarhičnimi strukturami njene še vedno nadaljujoče se nedavne preteklosti ter krute, brutalne izdnevavdanosti frankističnega obdobja. Gozd, prizorišče "divjega lova", v čigar tišini gnije podrast, rijejo merjasci in se šopiri jelenjad, je simbol Španije, dežele čudovitih kulturnih spomenikov, sončnega turističnega raja, ki je prepojen s krvjo, prelito v bratomornih državljanskih

Scenarij: Manuel Guetlérres
 Režija: José Luis Borau
 fotografija: Luis Cuadrado
 montaža: Valnica Hoble
 glavne vloge: Lola Gaos, Ovidi Montllor, Alicia Sanchez, Ismael Merlo, José Luis Borau, Felipe Lolano
 proizvodnja: Španija 1975

vojnah, in v katerem odmevajo kriki žrtev fašističnega nasilja. Druga personifikacija Španije je mati divjega lovca Angela in guvernerjeva rejnica (odlično jo igra Lola Gaos, znana iz Bunuelove **Tristane**), katere lik spominja na Saturna iz slovite Goyeve slike — kruta mati, ki žre lastne otroke. Tako Angel kot guverner sta v njeni oblasti — njena prilastitev očetne besede, s katero gospodovalno kljubuje navidezni guvernerjevi moči, moči neučinkovite režimske birokracije, in na kateri temelji njeno incestoidno razmerje z Angelom, jo determinira kot falično mater, ki v končni posledici prisili sina k antiojdi-povskemu dejanju, s katerim se simbolna raven izenači v realno (v lacanovskem smislu). Angel jo ubije potem, ko je v cerkvi aranžiral njeno spoved in obhajilo — aluzija na katolicizem kot eno najusodnejših determinant španske zgodovine in sodobnosti je več kot jasna.

Angelova vez z ubežnico iz poboljševalnice kakor tudi razvoj dogodkov ob vrnitvi njenega ljubimca, pobeglega zločinca El Cuquija, sta v filmu tista osveščujoča procesa, ki divjemu lovcu omogočita, da kot subjekt najde svojo identiteto. Odkritje te identitete, posameznikovega upora, avtentičnega izgovarjanja samega sebe, pa je pogojeno tudi z lastnim nasprotjem, s popolno negacijo, zatorom, z drugimi besedami, užitek (ki je vedno seksualnega izvora, Eros) implicira kastracijo (Thanatos, smrt), ki se simbolno izvrši, ko guverner iz svojega polbrata, divjega lovca Angela, napravi lovskega čuvaja. Toda ne uniforma ne družbeni položaj ne funkcija, ki jo nekdo opravlja, ne more prikriti subjektovega hotenja po užitku — tudi guverner si na tihem želi vznemirjenja, ki ga prinaša življenje divjega lovca. Španski izraz "futuro", katerega množinska oblika je originalni naslov filma, pa označuje vsakogar, ki nekaj počenja na skrit, prikrit način.

Brane Kovič



Dekle Iracema
(Iracema)

scenarij in režija: Jorge Bodanzky
igrajo: Edna de Cassia, Paulo Cesar Perelo
proizvodnja: Brazilija, 1975
nagrada George Sadoul 1975

Umetniško (filmsko) izražanje in sporočilnost umetniškega (filmskega) dela ali, grobo, umetniško delo in njegova politika sta osrednja problemska sklopa, ob katerih se zaustavlja naše razmišljanje o brazilskem filmu "Dekle Iracema".

Zgodba se spogleduje z dokumentarnostjo in je sila preprosta: "neko" (ne prvo ne zadnje) dekle pride iz prostranstev Amazonije v Belem in začne prodajati edino, kar ima: svoje telo. Tiao Braxil Grande, glasnik Velike Braziliije in pomembnosti transamazonске ceste, jo vzame k sebi na kamion, prilepi spomin nanjo na vetrobran (med množico drugih samolepilnih etiket) in jo odloži ob motelu na cesti. Iracema je tako bogatejša za eno izkušnjo, vendar je nima možnosti uporabiti — kakor tudi vseh nadaljnjih izkušenj ne: stalno zavračana in obsojena na zavrženost, na življenje-vegetiranje ob Veliki Cesti, lahko samo še prosjači. Medtem ko Veliki Brazil lepi nove samolepilne etikete na nove kamione. Za spomin!

Zgodba preide v alegorijo: Iracema postane America, postane nerazviti tretji svet, ki pod ceno prodaja svoja naravna bogastva. Brzeči popotniki Velike Ceste razvoja se le za trenutek zaustavijo ob tej Americi, le toliko časa, da jo povsem izkoristijo, in že odrbže dalje, iskat nove Iraceme. Za lepimi besedami pridejo šakali, ki (p)oberejo, kar je še (p)obrati mogoče. Vse do končnega uničenja, ko ostane samo še spomin na nekdanje naravno bogastvo, na lepoto dežele.

Jorge Bodanzky nam tako posreduje usodo svoje dežele, svojega kontinenta: brez lepoticenja, brez patetike, brez melodrame. Goreči gozdovi, ameriški kapitalist, ki pošilja letalo po kurbe, policaji, ki se zatečejo k legitimnemu nasilju za zadostitev svojih spolnih potreb itd., niso samo elementi ikonografije — so elementi stvarnosti, ki nam je dana v premislek.

Toni Gomišček





Catch 22

Proizvodnja: **Paramount, 1970**
 Scenarij: **po romanu Josepha Hellera, Buck Henry**
 Fotografija: **David Watkin, kolor**
 Režija: **Mike Nichols**
 Vloge: **Alan Arkin, Martin Balsam, Richard Benjamin, Art Garfunkler, Anthony Perkins, Paula Prentis, Jon Voigt, Orson Welles**
 Trajanje: **125 minut**

CATCH — 22, po slovensko bi se reklo UKANA, ZVIJAČA, PAST, ali še bolje v žargonu — FINTA 22; prevod KAVELJ namreč ni najbolj posrečen. Dogajanje se odvija v neki ameriški letalski bazi proti koncu druge svetovne vojne. Položaj na bojišču je vse težji, v bazo se vrača vse manj letal, piloti so z vsakim poletom bliže smrti. Rešitev je na videz v pravilu, da nor pilot ne sme leteti. Vendar samo na videz, kajti tu je "finta": kdor se proglasi za norega, da mu ne bi bilo treba leteti, s tem dokazuje, da je normalen. In ker je normalen, mora leteti — preprosta logika, izhoda ni.

Ta brezizhodna ujetost je seveda metafora za absurdnost vojne sploh. Tudi drugi zapleti v filmu, porojeni iz norosti, cinizma in obupa, se prav tako zaostrujejo do absurda in grozljive groteske. Skupni imenovalec jim je upor, protest zoper krvavo vojno početje, s čimer nosijo izostreno humanistično sporočilo. Dejstvo, da je dogajanje vendarle časovno in prostorsko konkretno opredeljeno, pa nakazuje tudi drugo plast filma — namreč razgrajevanje herojskega mita, ki je srž filmov, kot sta na primer NAJDALJŠI DAN ali pa GENERAL PATTON in večina drugih filmov v okviru vojne tematike. Nasprotno tem je izhodišče nocojšnjega filma v posameznikovem neideološkem doživljanju vojne, ki se razkriva kot kaos: pomešani so prisebnost in norost, pravičnost in zločin, logika in kontradikcija. Menim, da je prav zaradi omenjene demistifikacije mita o herojstvu in pravičnosti, ki je lahko najbolj očitna prav v vojnem filmu, film FINTA 22 prvi in najradikalnejši rez v zavesti o podobi in smislu vojne.

Zanimivo je tudi dejstvo, da je roman, po katerem je film nastal, izšel že takoj po drugi svetovni vojni, film pa je bil posnet leta 1970, kar seveda ni naključje: demitizacija herojske preteklosti v umetniškem delu, ki je namenjeno najširši publiki, je neločljivo povezana z zrelostjo zavesti, ko že uplahnje nekritični zanos: v Združenih državah sta to nedvomno vsaj revolucionarno leto 1968 in hkratna kriza zaradi vietnamske vojne. Deheroizacija junaka postaja v kasnejših filmih vse bolj posledica njegove absurde situacije: tako na primer junak v Formanovem filmu SLAČENJE s prepevanjem protestnih pesmi proti vietnamski vojni zasluži ogromno denarja; temu primeren je tudi davek, ki ga plačuje, katerega pa država uporabi za vietnamsko vojno. Zopet "finta".

Za primerjavo s filmom LET NAD KUKAVIČJIM GNEZDOM, ki je tudi pri nas doživel izreden odmev, zdajle seveda ni primerna priložnost, čeprav sta si v bistvu zelo podobna: pri obeh se glavni junak prebije iz tega sveta s skokom skozi okno — tudi okno je treba razumeti kot simbol — in išče rešitve v svetu, ki je v temi ali pa — kakor pri FINTI 22 — za horizontom; torej v svetu, ki je zgolj iluzija, v svetu, ki ga ni.

Goran Schmidt

na naših platnih

Nedolžno

(L'Innocente)

Naslov zadnjega filma Lucina Viscontija **NEDOLŽNO** je nedvomno ironičen; a takoj je treba dodati, da hkrati tak tudi ni. Ko prikazuje življenje in padec junaka Tullia Hermila, podaja njegovo osnovno situacijo v izraziti dvomiselnosti, ki je skladna s dvojno idejno optiko filma. Ta dvojnost pa je tudi temeljna možnost za filmsko umetništvo pokojnega Viscontija. Kaže, da si njegov nenavadno sklenjen in enoten filmski opus šele s tem zadnjim delom omogoča dokončno osvetlitev, ob kateri lahko zanesljivo razberemo avtorjev izpovedni kodeks, kakršnega razodevajo vsi njegovi zadnji veliki filmi: *Smrt v Benetkah*, *Somrak bogov*, *V družinskem krogu* in seveda *Nedolžno*. Dejstvo, da naslanja režiser svoje zamisli na literaturo, velja omeniti le kot zanimivost, saj je izbor literarnih tekstov ravno tako značilen kot njihove specifične strukturne spremembe; Visconti je v svojem utrjenem izhodišču vedno dosleden. Film **NEDOLŽNO** nudi imenitno priložnost za opis tega konstantnega izhodišča, ki je seveda istovetno s filmsko umetniškim pojavom Luchina Viscontija. Kako je z Ironijo in kaj je tisto, kar to ni?

Ironičen pomen naslova je nedvomno očiten na prvi pogled, saj govori o nedolžnosti, nedolžno pa imenuje ravnanje, kjer junak popolnoma zavestno in z določenim namenom pokonča nezakonskega otroka svoje žene in plebejskega pisatelja. Ko s takim dejanjem brani čistost svojega aristokratskega in razrednega porekla, seveda krši temeljne človeške postavbe, ki slonijo na pravilu obsodbe in kazni. Ironična optika je torej možna šele na ozadju splošnih etičnih norm, zato je v naslov položena že apriorna obsodba junaka. Zdaj nam film govori naslednje: aristokrat Tulio Hermil je grešil in za svoje nečloveško dejanje mora biti tako ali drugače kaznovan; za takega junaka je samomor dovolj značilno plačilo in dovolj pravična oblika smrti. Takšna obsodba pa ne meri le na individualni prekršek zoper človeški red, ampak dosega celotno družbeno skupino, ki jo zastopa Tulio. Umor otroka je ključni dogodek; junak filma **NEDOLŽNO** si ga dovoli kot avantgardni zastopnik razreda, ki hoče imeti v zakupu resnico sveta, zato si kroji lastne zakone, ki dopuščajo celo umor. Junak to ve, zato svoji ljubici Teresi prepričano izjavlja: zakonov se ne bojim, nihče me ne more obsoditi. Treba je dodati, da se ne boji niti Boga. Kaže, da imamo pred sabo eno tistih usodnih človeških koncepcij, kakršne v obilni meri pozna tudi velika evropska literatura, posebej radikalno pa jih zastavlja Dostojevski. Gre za ljudi, ki so spoznali zadnjo skrivnost v mehanizmu življenja, ki so izravnali nebo in pekel v zemeljski prostor neomejene svobode in moči, ko je tudi zlo samo še enakovreden instrument moči v poteku vladanja in razpolaganja s svetom. Tedaj umor seveda ni več umor, kajti etične norme zapuščajo trdno območje smisla, zato pa se odpira prosta pot v novo kvaliteto: v čutnost. V tem smislu so Viscontijevi filmi dosledne variacije iracionalnega dna. **NEDOLŽNO** razkriva svojo specifično manifestacijo čutnosti z drastično logiko. Tulio hoče svojo ženo Giulietto znova odkriti — in odkrije samo njeno telo. Toda kakor je Visconti v *Somraku bogov* naslonil agresivno čutnost na civilizacijsko kataklizmo fašizma, tako je v tem primeru nadaljeval tisto kultivirano območje, ki si ga je odprl z boleznim zasledovanjem absolutne lepote v *Smrti v Benetkah*.

V tej izpovedni optiki je Tulio utelešenje zla. V luči njegovega samomora film razkriva pravično plačilo za krivično življenje, ki se hoče ravnati po internem aristokratskem kodeksu. Njegov družbeni položaj je lahko nedolžen samo v ironičnem smislu. Posredno ga obsoja že Giulietta, toda njeno trpljenje,

proizvodnja: Rizzoli film, Roma; Les films Jacques Letienne, Paris ITALIJA, 1976

scenarij: Suso Cecchi D'Amico, Enrico Mediolli, Luchino Visconti po romanu Gabriella D'Annunzia

režija: Luchino Visconti

fotografija: Pasquallino de Santis (technicolor-technovision)

glasba: Franco Mannino

vloge: Giancarlo Giannini, Laura Antonelli, Jennifer O'Neil, Rina Morelli, Marc Porel Massimo Girotti

trajanje: 125 minut

ki jo dela toplejšo in bolj človeško sredi aristokratskih določil, je samo posledica vere v Boga, zato kljub tesni prepletenosti, ki jo veže z možem v mučno družinsko dramo, njen tragični položaj ni nikakršna radikalna alternativa. Življenje na način brezobzirne aristokratske moči doživlja svoj poraz in razkroj v kompleksni usodi Tullia samega. Vse to pa dobiva svojo pravo težo in pomen šele onkraj preproste obsodbe s stališča človeških etičnih postavk; zdaj se etična snov spreminja v zgodovinsko in ironična obsodba v resigniran propad aristokratizma.

Z drugimi besedami to pomeni, da je naslov **NEDOLŽNO** pogojno mišljen zares; da junakova apriorna krivda torej ni tako zanesljiva in je bil njegov detomor le posledica tragičnih ter neobvladljivih protislovij. Takšno stališče je prav lahko in celo potrebno zagovarjati. Tulio je namreč omejena moč. Mejo mu postavlja temeljito določilo, ki se v filmu imenuje rod, plemstvo, višji razred; kot tako opravlja metafizično funkcijo vrhovnega določila. Destrukcija rodu, ob kateri se junakov cinizem zlomi, je temeljnega pomena; saj prihaja skozi rojstvo otroka. Imanentna dinamika protislovja je lepo razvidna iz razlike med pričakovanjem aristokratske stare matere in nepreklicno zavestjo roditeljev. Intimni dogodek postaja relativizacija aristokratskega temelja; psihološka drama je samo konkretno človeško dogajanje izvorne destrukcije. Ob otroku, ki je delno plebejskega rodu, se za Tullia končajo tudi meje popolne ljubezenske svobode, ki jo sam zavestno in načrtno goji. Hkrati pa je jasno, da samomor ni posledica občutka etične krivde, temveč družbene nemoči in zgodovinskega poraza. Takšna oblika smrti je le skrajni izraz zgodovinske resignacije privilegirane razreda, ki preplavlja vse zadnje Viscontijeve filme. Smisel vseh teh smrti, ki presega jo individualno tragiko, je prav v interni logiki določene civilizacijske smrti. **NEDOLŽNO** prikazuje radikalizacijo tiste smrti, ki jo je Visconti z manjšo umetniško heterogenostjo obravnaval že ob koncu filma **V družinskem krogu**.

Med ironično kritičnim odnosom do določenih vrednot in resignacijo ob njihovem propadu počiva osnovni filmski prispevek Lucina Viscontija k veliki evropski umetnosti. Njegov znani esteticizem združuje zgodovinsko nujnost in človeško tragiko v relevantno dogajanje ontologije umetnosti. Njegovo mogočno delo namreč razdira zgodovino in je ob tem razdoru, ki razkriva čutni kaos, oblitno s čisto krvjo. Ta osnovna barva zgodovinskega krvnika in žrtve hkrati je poudarjen, a diskreten esteticizem njegovih filmov, spričo katerega je razpravljanje o režiserjevem levičarstvu ali desničarstvu seveda nesmiselno. — Najbrž ni slučajno, da se v zadnjem Viscontijevem filmu **NEDOLŽNO** razrešuje tudi ta velika zgodovinska drama. To se zgodi prav na koncu in je povezano z likom aristokratske ljubimke Terese. Samo njej je podeljen proces osvobajanja iz razrednih spon v znosnejša človeška razmerja. Zanj je družba le še družabnost, zato se lahko s Tulliem igra in ga dokončno prepusti smrti. Njen graciozen izhod na plano, iz velike in usodne aristokratske hiše, je izstop iz krvave zgodovinske drame v običajne človeške mere. Odprta zgodovinska struktura je zadnja Viscontijeva beseda v sliki.

filmi predvideni za "Film tedna"

Adalen 31 — švedski (režija Boo Widerberg)

Goli v sedlu — ameriški (režija Dennis Hopper)

Dotik — švedski (režija Ingmar Bergman)

Panika v Parku mamil — ameriški (režija Jerry Schatzberg)

Joe Hill — švedski (režija Boo Widerberg)

Zaljubljene ženske — angleški (režija Ken Russell)

Dnevnik jezne gospodinje — ameriški (režija Frank Perry)

Smrt v Benetkah — italijanski (režija Luchino Visconti)

Klavnica št. 5 — ameriški (režija George Roy Hill)

Meseno spoznanje — ameriški (režija Mike Nichols)

Ni ognja brez dima — francoski (režija Andre Cayatte)

Papirnati mesec — ameriški (režija Peter Bogdanovich)

Ljubimec velikega stila — angleški (režija Melvin Frank)

Kruh in čokolada — italijanski (režija Franco Brusati)

Romanca o zaljubljenih — sovjetski (režija Mihalkov-Končalovski)

Lacombe Lucien — francoski (režija Louis Malle)

Izgubljena čast Katarine Blum — nemški (režija Volker Schloendorff)

Stara puška — francoski (režija Robert Enrico)

Alica ne živi več tukaj — ameriški (režija Martin Scorsese)

Lina Brake — nemški (režija Bernhard Sinkel)

Kača na prsih — španski (režija Carlos Saura)

Dvajseto stoletje — italijanski (režija Bernardo Bertolucci)

Poslednja postaja Greenwich Village — ameriški (režija Paul Mazursky)

Nemi film — ameriški (režija Mel Brooks)

Zgodilo se je v Marusiji — mehiški (režija Miguel Littin)

Ambasadorji — libijsko/tuniški (režija Mohamed Ktari)

Edinstvena — sovjetski (režija Josif Heific)

Okrožje Harlan — ameriški (režija Barbara Kaplan)

Dan za mojo ljubezen — češki (režija Juraj Herz)



prejeli smo

pismo Boža Šprajca

Spoštovani tovariš prof. France Brenk,

nemalo sem bil začuden, ko sem v ponedeljek, 9. januarja 1978, v Dnevniku lahko prebral vaše pismo, ki ste mi ga poslali 31. decembra 1977. Ob koncu pisma ste namreč zapisali, da ga ne boste objavili.

In ne le začuden, bil sem v resnici zaprepaščen nad vsebino pisma, saj se je po čudnem naključju zgodilo, bil sem ves v delu in malo doma, da sem pismo dobil v roke šele v soboto, 5. januarja. Ta zaprepaščenost se je kasneje spremenila v hud dvom, ali naj Vam odgovorim javno, ali ne. Res je, pismo ste poslali na moj naslov, objavili pa ste ga tudi v Dnevniku na strani 18 omenjenega dne. In ker se je zasebno pomešalo z javnim, sem se odločil, da Vam kljub vsemu odpišem. K dvomu je nedvomno pripomoglo tudi to, da ste bili v času mojega študija igre na AGRFT moj visokošolski profesor in razmerje med učencem in učiteljem narekuje tudi določeno spoštovanje; v dandanašnjih pedagoških razmerah mora biti spoštovanje nedvomno obojestransko; pa ni šlo zgolj za tovrstno spoštljivost.

Spoštovanje, ki ga čutim do Vas, tovariš profesor, ni spoštovanje učenca, slušatelja, študenta. To spoštovanje je drugačne vrste, saj zdaj že dolgo časa, osmo leto bo od tedaj, nisva več v akademiji predavalnici. Zdi se mi namreč potrebno zapisati, da globoko spoštujem Vaše delo, Vaš neprecenljiv delež k raziskavi zgodovine našega filma, Vaše prevajalsko delo, Vašo veliko ljubezen do filma, iz katere je rasla tudi moja ljubezen do njega. Če bi ne bilo Vaše ljubezni, Vašega znanja, Vaše vere v film, Vaše mladeniške zagnanosti in skoraj hlastanja po odkrivanju novega v kratki zgodovini filma pri nas, potlej bi ne bilo tega najinega pismenega razgovora in ne bi bilo tudi "Gibljevih slik B. Jakca".

Zaradi tega sem bil v dvomu, ali naj pismo, četudi ste vi to storili, objavim. Toda spomnil sem se, da ste nas prav Vi sami učili, da moramo zastopati svoja stališča, da brez vere in zaupanja v lastno delo ni uspeha pri delu, da moramo, če nas delovna pota privedejo kdaj v javno razpravljanje, svoja stališča razumno, vendar javno zagovarjati. Tako ste me učili Vi sami ob vsem, kar ste vsem nam bogatega in vrednega prenesli iz Vaše zakladnice znanja. Tako Vam zdaj odgovarjam. Ne vem! To najino pisanje nedvomno ni kakšna visoka polemika, bolj nekakšno paberkovanje se mi zdi. Tako z Vaše strani, kot tudi z moje. Zagotavljam vam, da si v izrazito strokovno polemiko z vami ne bi upal, ne hotel. V Ekranu sem v prvem delu dokumentarnega zapisa "Gibljeve slike B. Jakca" zapisal, da so moje delovne ambicije — in tu dodajam, da tudi moje delo — dokaj stran od filmsko-zgodovinskega dela. Malo slabega

filmskega zgodovinarja sem bil to pot zgolj zato, ker se je obdelava Jakčevih filmskih dokumentov za TV vezala tudi na naše dozdejšnje vedenje o lastni filmski zgodovini.

In zdaj k Vašemu pismu bolj natančno, od teme k temi! Ne spominjam se, kaj sem dobesedno rekel v TV oddaji "625". Improviziral sem. Improviziral tudi zato, ker menim, da ni hujšega, kot pripravljen govornik na TV ekranu. Kar poglejte nekatere govorce v oddajah "V živo", pa boste videli, kako dolgočasni so uvodni govorniki, zvečine tisti, ki prihajajo iz družbenopolitičnih organizacij, kjer so zaposleni in v rednem delovnem razmerju in ki prihajajo pripravljeni s pisanimi začetnimi referati; in kako zelo živo znajo biti ti ljudje kasneje v teh oddajah, ko govore nepripravljeno in ko se spuste celo v kakšno burnejšo razpravo. In če sem v "625" rekel, "da se je Jakcu zdelo, da se za njegove filme nihče ne zanima", ali da Vam je bilo tako razumeti, ste me razumeli kar pravilno. Misel je bila namreč ta, da ne razumem, kako se je lahko zgodilo, da je slikar februarja 1972 meni rade volje pokazal vse svoje filme, vse Vaše pisanje o filmskem delu B. Jakca, tov. profesor, pa kaže na to, da poznate natančno zgolj njegove partizanske dokumente. Če bi kdo od filmskih zgodovinarjev hotel videti njegove filme, bi — tako mislim — slikar te filme brez dvoma rad pokazal slehernemu, ki bi že pred menoj potrkal na njegova vrata z resnim namenom, da vse filme pregleda, jih popiše in tudi estetsko ovrednoti. In ker tega pred menoj ni storil nihče, potem od te resnice do misli, da se je slikarju zdelo, da se za njegove filme nihče ne zanima, ni daleč. In zato je bila izrečena ta misel, in prav je bilo, da je bila.

V nadaljevanju pisma me sprašujete, ali je slikar v resnici videl Eisensteinove filme?! Na strani 87 v drugem delu Jakčevega dnevnika z naslovom Odmevi Rdeče zemlje, ki je izšel leta 1932. pri Jugoslovanski knjigarni v Ljubljani, avtor piše: "Pa se je oglasil igralec Martell: 'Veste kaj, nocoj kažejo sovjetski film Deset dni pretresa sveta. Tega si pa res moramo ogledati.' Nov, neameriški film! Kakšna novost za nas tu!---

*Že smo sedeli v udobnih sedežih ne prav velikega kinematografa sredi Hollywooda, v katerem igrajo samo tuje filme. Gledat jih prihajajo pa le filmski ljudje, ki jim ta kino rabi obenem za proučevanje evropske filmske industrije. Napeto smo pričakovali pričetka. Brez predigre, brez kričavosti so se pojavile na ekran uvodne slike. In za njimi so se zgrinjali kot veletok mogočni in divji prizori iz prevratnih dni ruske revolucije ...
... Nas vse pa — pomisliti je treba, kako kritično zro*

Američani na tuje proizvode — je prevzelo spoznanje, da morajo filmi drugih narodov kar ugasniti pred veličino te ruske mojstrovine.”

Je moč še dvomiti, ali je Jakac res videl Eisensteinov film *Oktober*, če vemo, da je to naslov, pod katerim so ta film tudi predvajali? Ne! Tako kot ni dvoma, da je bil mojster v hollywoodskih filmskih studijih. Zakaj bi ponarejal svoj dnevnik v letu 1932? Je bil za ponaredbo kakšen razlog? Jaz ga ne vidim! Vi pa, tovariš profesor, dvomite. Jaz verjamem, da je Jakac ta film videl, saj živo, prizadeto in z navdušenjem piše o njem. Vi, kot filmski zgodovinar, dvomite! Le zakaj? Zato, ker je to neugotovljiv podatek? Morda? Toda kdor je videl Jakčev ameriški filmski opus v celoti, o tem ne more več dvomiti. Toliko enačaje bi našli med njegovimi dokumentarnimi filmskimi posnetki in strogo kompozicijo kadra, ki odlikuje Eisensteinove filme, da se misel ob gledanju mojstrovih filmov kar sama vrne k Eisensteinu; vsaj tistim, ki poznamo njegova temeljna filmska dela. In zato ne dvomim o tem, da je bil Jakac dobro informiran filmar, morda bolj kot kdorkoli pri nas pred II. svetovno vojno, ki se je ukvarjal s filmom. Še to! Jakac je iz ZDA prinesel okoli 2000 m 16-mm filma. To sem povedal sam tudi v uvodu k I. delu "Gibljevih slik" na TV. Tam je bilo gledalcu prikazanih le kakih 250 m "ameriškega" filma, ne več. Če za potrditev te misli ni bilo dovolj materiala na TV, potlej ga je dovolj na travah, ki jih prav zdaj RTV skrbno presnemava in jih bo v celoti arhivirala v svojem hišnem arhivu, kar sem sam predlagal že pred letom in pol in kar se zdaj realizira. Seveda bi bil moj predlog ničnen, če bi ga ne podprli redaktorica Jovita Podgornikova, Jože Hudeček kot urednik Kulturne redakcije na TV in ne nazadnje vsi ostali, ki jim je arhiviranje filmskih dokumentov delovna skrb na TV.

Zakaj sem "ogorčen", kot pišete, nad slovenskim filmskim zgodovino-pisjem? Tovariš profesor! Slovensko filmsko zgodovino-pisje niste Vi, ne Tanja Premkova, ki je asistentka za zgodovino filma na AGRFT, ne Vladimir Koch, ki filmsko zgodovino na tej visokošolski ustanovi predava, ne Viško Musek in ne jaz, kamor me prištevate Vi sami. Jaz v Vaše vrste ne želim, in mednje tudi ne sodim.

Filmsko zgodovino-pisje razumevam drugače. Razumevam ga kot oddelek določenega instituta, saj so pregledi filmov, natančni — kot znanstvena raziskava, dragi in AGRFT sama gotovo ne premore tega denarja.

Še naprej razumevam načrtovano filmsko zgodovino-pisje kot katedro za zgodovino filma — na AGRFT. Potlej razumevam filmsko zgodovino-pisje tako, da bi človek, ki se ukvarja s filmsko zgodovino, tudi našo seveda, lahko napravil doktorat iz filmske zgodovine.

Filmsko zgodovino-pisje, tovariš profesor, se mi kaže kot skrbno organiziran mehanizem znanstveno-raziskovalne narave, s podaljškom na visokošolski ustanovi. Toda za takšen mehanizem, utopijski boste rekli, je potrebno veliko denarja, drugače povedano, veliko družbenih sredstev. Toda, tovariš profesor, mi v Sloveniji še nimamo človeka, ki bi doktoriral iz zgodovine filma. Še profesorji na AGRFT nimajo tega znanstvenega naziva!

Majhni smo, to je že res. Toda prav zato, ker smo majhni, pa ker imamo celo svojo filmsko zgodovino, nam za načrtne raziskave na področju nacionalne filmske zgodovine ne bi smelo biti žal družbenega denarja. In zato sem zapisal, da to naše filmsko zgodovino-pisje "ne kaže nikakršne načrtovanosti". Poglejte!

Če bi ustanovili vsaj oddelek za nacionalno filmsko zgodovino v okviru določenega inštituta in da bi bili tam zaposleni le trije ljudje, ki bi jim bila temeljna delovna skrb raziskovati to področje naše kulture zgodovine, da bi ta oddelek ustanovili leta 1960, ko osebni avtomobil na naših cestah ni bil več atrakcija, potlej bi živel že osemnajsto leto. Koliko bi bilo lahko storjenega in kaj vse bi že bilo lahko raziskano! Zdaj namreč, ko sem razbiral Jakčeve filmske materiale, zelo natančno vem, koliko časa mora človek presedeti za montažno mizo, da se seznanji z vsem, kar je takšen filmski avtor posnel pred skoraj petdesetimi leti. Toda takšno sedenje ni le napor za tistega, ki to dela, takšno sedenje je povezano z materialnimi stroški, saj — denimo — montažer ne more delati zgolj iz ljubezni do zgodovine našega filma in od nje tudi ne more živeti. Zato govorim o družbenih sredstvih, ki bi jih morala načrtovati tudi naša današnja kulturna politika, ko svoja načelna stališča spreminja v finančna sredstva. Narod smo in imamo svojo nacionalno filmsko zgodovino, kar pomeni, da jo moramo tudi raziskovati, saj za zdaj malo vemo o njej.

To, kar sem zapisal, je po mojem skromnem mnenju pomembna misel. Pomembna toliko bolj, ker bi se nam ob načrtovanem filmskem zgodovino-pisju ne zgodilo, da je študent režije v drugem letniku leta 1972 na AGRFT, torej komaj izvaljen bruc, začel s svojim — še vse prezelelenim — znanjem natančno pregledovati filme pri mojstru Jakcu doma in bil obenem prvi, ki mu jih je, z izjemo gledalcev pred II. svetovno vojno in ožjih družinskih članov ter najboljših mojstrovih prijateljev, bilo dano pregledati skoraj do zadnjega metra in jih bežno popisati kasneje v seminarskem referatu, ki ga je spisal v dveh dneh, da se je potlej lahko vpisal v 4. semester, ko Vas že ni bilo več na AGRFT. In tudi potem, ko je ta študent nekoliko odrasel, po petih letih, ko mu je bilo že 28 let, se ni nihče več podal k mojstru Jakcu na dom. Ne vi ne kdorkoli drug. Tako sem se po petih letih spomnil na seminarsko nalogo in se domislil, da bi se iz mojstrovih filmskih dokumentov, če nam jih bo dal na voljo, utegnilo narediti marsikaj zanimivega.

In ko pravim, da ste filmski zgodovinarji pozabili na Jakca, pravim to zato, ker zdaj znam slikarjeve filme skoraj na pamet, od posnetka do posnetka, in ker vidim v njih toliko filmskega bogastva, da mi je nerazumljivo, kako tudi Vi, če hočete, niste mogli — saj ste Jakca celo osebno poznali in sta bila v dobrih osebnih odnosih — mojstra prepričati, da Vam pokaže svoje filme. In če ga niste prepričali, se je vendarle dogajala nehotena krivica, ki je trajala leta in leta. Krivica, ker Jakac kot filmski dokumentarist ni bil ovrednoten v naši filmski zgodovini, tako kot bi moral biti. Mislim, da mu še danes zlahka ne moremo najti primere. In naj je za to nehoteno krivico kriv kdorkoli, ne verjamem, da bi slikar ne bil dal svojih filmov na ogled filmskemu zgodovinarju, kot ste Vi. Zakaj ne? Zakaj niste šli Vi k slikarju sami na dom? Zakaj ste poslali študenta? Kaj naj bi jaz — v letu 1972 kot študent II. letnika — delal znanstvene raziskave in objavil filmskega zgodovinarja vredno študijo o Jakčevem filmskem delu? Še zdaj si takšne študije ne bi upal objaviti, in to, kar zdaj izhaja v Ekranu, ni študija, to je le dokumentarni zapis, opozorilo, da mora pravi filmski zgodovinar med Jakčeve filme, zdaj ko vemo zanje. To pač ni delo, ki bi imelo znanstveni značaj, to je morda le skromen prispevek h kakšnemu Dokumentu za zgodovino slovenskega filma. Meni je takšna neinformiranost nerazumljiva, kot mi je nerazumljivo, da filmski zgodovinar ne zna prepričati slikarja — osebnega znanca — da bi mu pokazal svoje filmsko delo. Toda to je obrobne pomena, dejstvo je, da je imel slikar svoje filme doma pod posteljo, kjer je, kot sam pravi, "prava temperatura in vlaga". In verjamete mi lahko, da bi ti filmi po opravljeni seminarski nalogi,

torej po ogledu teh filmov v letu 1972, ko mi jih je slikar sam pokazal v družinskem krogu na svojem projektorju, ostali pod njegovo posteljo še deset let.

Pet, šest let so tudi po tem, ko sem spisal študijski referat, še bili tam in prav nihče ni stopil ponovno tja, si jih ogledal in se domislil, da bi kopije vsaj dostojno arhiviral. To je neinformiranost. Ne! To je indolenca! Ne Vaša, tovariš profesor, Vi to zagotovo niste bili dolžni storiti, saj vse naše filmske zgodovine ne morete obdelati sami! Indolenca vseh tistih, ki so vedeli za Jakčeve filme, pa so te filmske dokumente, četudi so vedeli zanje, pustili pod posteljo! Tovariš profesor! Pišete, da je slikar dobro vedel, od leta 1947. dalje, da Vi predavate zgodovino filma na Akademiji in da ste "morda celo preveličali pomen dela nekaterih avtorjev". Kolikor slikarja poznam, toliko lahko zanesljivo zapišem tudi to, da slikarju nimate kaj očitati. Kaj naj bi on v malhi prinesel te filme na AGRFT in Vam jih dva dneva prikazoval s svojimi komentarji vred, da bi se vpisal med pionirje našega filma? Tako razumem to Vašo misel, drugače je ne gre razumeti. Bi že filmski zgodovinarji morali potrkatii na njegova vrata. In kaj bi našli? Našli bi dobro ohranjene filme. Če je v Vaši misli razbrati tudi očitek, da slikar ne zna vrednotiti raziskovalnega dela na visokih šolah, je to hudo krivično. Saj je bil sam med ustanovitelji Likovne akademije, njen dolgoletni profesor, izvrsten pedagog, saj je s svojim profesorskim delom zasejal svojo likovno misel tako, da imamo danes zvečine prav po njegovi zaslugi takoimenovano "ljubljsko grafično šolo". In še nekaj je! Ni prav, da slikarju očitata med vrticami, kako ni znal ceniti Vašega dela. Mojster Jakac predobro ve, kaj je pisani, kaj izrisani in kaj tudi s filmsko kamero zabeleženi dokument. Sam vem, da prav nobenega dokumenta ne vrže stran. Doma, v svojem arhivu, ima celo osnutek snemalne knjige, z že izrisanimi kadri, za zvočni celovečerni film Pesem Dolenjske, ki naj bi ga snemali okoli leta 1935. To bi bil naš prvi zvočni film, saj se je s podružnico podjetja Svetloto iz Zagreba že dogovoril za izvedbeno ceno. Vse to ima skrbno spravljeno, ker ve, kakšno vrednost dokumenti dobe z leti, ko spomini zbledo in ko ostaja le tisto, kar je zapisano.

Novinarju Dnevnika, tovariš profesor, tudi nimate kaj očitati. Informacijo sem mu sam posredoval ob ogledu nanizanke v pregledovalnici v novem RTV centru v drugi polovici decembra lani. Naj jo ponovim: "Ustvarjalci nanizanke se zavedajo, da so s tem opravili dolg, ki ni njihova naloga do naše filmske zgodovine, saj bi moral biti ta dolg že zdavnaj poravnán. Tako bo širša javnost šele sedeminštirideset let po tem, ko je Jakac kupil svojo prvo kamero, seznanjena z njegovim delom."

Najprej! Ta citat je novinar M. Cjuha skoraj dobesedno povzel iz informacije, ki jo je pripravila kulturna redakcija TV, da bi povabljenim novinarjem dala najosnovnejši kažipot za morebitno pisanje. K ogledu smo povabili dokaj novinarjev, poslali vabila različnim redakcijam, pa je prišel le tovariš Cjuha. En sam! In dobil je tiskano informacijo in jo odnesel domov. To informacijo na nekako petih tipkanih straneh sem sam napisal. Tako sem avtor citata, ki ga navajate, kar jaz in nihče drug. Ta informacija je bila poslana iz kulturne redakcije TV v službo za tisk RTV Ljubljana, ta pa jo je razposlala, tako kot je običaj, posameznim časopisnim redakcijam, da jo lahko zapišejo ob opisu programov za posamezni teden ali dan. Le kdo drug kot avtor TV oddaje naj bi bil pisal informacije o svojem delu?

Kaj je po vašem zdaj narobe s tem, kar sem napisal? Na marsikaj, kar mi očitata v komentarju te informacije, sem vam doslej že odgovoril. Med drugim tudi pravite,

da ste "poudarjali predvsem tudi filmsko delo B. Jakca v NOB, že v predavanjih na Akademiji". In potlej pišete, da ste o tem pisali v zapiskih o filmu, v Sadoulovi Zgodovini filma in celo v reviji Borec. To zadnje, za revijo Borec, mi tedaj v letu 1969 za izpit pri Vas še ni bilo potrebno vedeti, saj ste spis napisali šele lani. Tisto pa, kar ste zapisali do takrat, sem, kar je bilo potrebno za izpit pri Vas, že moral poznati, saj bi ga ne bil opravil, če bi ne bilo tako. Zdaj sem še enkrat pregledal Vaše pisanje v Zapiskih o filmu in v Orisu zgodovine filma v Jugoslaviji, ki je izšel kot dodatno poglavje k Sadoulovi Zgodovini filma v Vašem prevodu leta 1960 pri Cankarjevi založbi v Ljubljani. V Zapiskih o filmu na strani 80 pišete o Jakčevem delu pred II. svetovno vojno. Toda tam nisem našel podatka, da je Jakac prinesel iz ZDA 2000 metrov filma, da je snemal reklamni film, naj mi bo oproščeno, toda sam mislim, da prvi slovenski reklamni film, dokler mi filmski zgodovinarji ne povedo, da je drugače, da je posnel prvi slovenski barvni film leta 1938, da ni snemal samo "lepot Dolenjske" in "stare ljudske običaje", kot ste tam zapisali, pač pa da nam je ohranil vrsto dokumentov iz Ljubljane pred II. svetovno vojno, da je znal inventivno, z močjo pravega filmskega dokumenta, posneti življenje v Novem mestu v letu 1931 itd.; ne bi našteval, kaj vse je mojster posnel. Toda njegovega predvojnega filmskega traku je za najmanj sedem ur gledanja, in toliko neznanega in tudi enkratnega je na njem, da vsi Vaši zapiski o mojstrovem filmskem delu pričajo, da ste kaj slabo poznali to delo. Če bi ne bilo tako, bi ne zapisali le še na strani 81, da je bil slikar med tistimi, ki so v času NOB držali filmsko kamero v rokah. V Orisu zgodovine filma v Jugoslaviji pa omenjate Jakca le na strani 565, ko ga spet navajate kot avtorja nekaterih partizanskih dokumentov. No, za Vaš izpit sem bil kar dovolj pripravljen, se mi zdi, le filmov, ki so nastali pred II. svetovno vojno, sem videl bolj malo. Krivda AGRFT?

Nikakor! V nekaj letih smo morali preleteti svetovno in domačo filmsko zgodovino, in filmska zgodovina ni bila edini predmet na AGRFT. Spominjam se, da smo gledali filme, vsak teden dva, tri. Toda to ni bilo delovno filmsko-zgodovinsko opravilo, to so bili podatki študentom, od katerih nekateri niso videli niti filma Na svoji zemlji, ker ga pač ni bilo v kinematografu v mestu, kjer so živeli do študija v Ljubljani. Osnovni podatki so bili to, kar naj visokošolsko izobražen gledališki igralec ali filmski režiser imata v svoji glavi, ko študij končata.

Morda je bilo zaradi vsega tega moje presenečenje nad slikarjevim delom toliko večje prav zaradi skromnosti podatkov, ki jih imam kot vendarle bolj informiran gledalec v primerjavi z gledalcem, ki gre enkrat na teden v kinematograf. In če v informaciji za tisk pišem o naši širši javnosti, potem pišem predvsem o slednjem gledalcu filma. Koliko filmov iz obdobja med obema vojnama pa je naš gledalec lahko videl na TV? Ameriške filme iz tega obdobja so gledalci videli, to da! Toda naša medvojna filmska zgodovina je zaprta v arhive, četudi vemo, da se naš film ne začne v letu 1945 ali 1946. Zdi pa se mi, da bi ti filmi, ustrezno obdelani, s komentarji, gledalce pritegnili. Živa slika, sami ste učili, je velikokrat informativnejša od slehernega pisanega ali izrisanega poročila. Informativnejša pravim, ne mislim pa, da je celovitejša. To ne!

Napisali ste tudi, da naša slovenska filmska zgodovina spet zelo načrtno napreduje. Ne bom še enkrat izpisal, da globoko spoštujem vse Vaše dosedanje delo, četudi vsega, kar ste kdaj napisali, nisem mogel prebrati.

Trideset let mi je, študiral sem igro, delal po študiju kot igralec v gledališču in obenem študiral gledališko in filmsko režijo, tako da vsega vašega znanstvenega dela

nisem mogel, ob ostalih dolžnostih, prebrati. Prebral sem temeljna dela in tudi to, kar zdaj izhaja v Dokumentih slovenskega gledališkega muzeja. V citatu iz "Dokumentov", ki ste ga mi izpisali v pismu, pišete, da je Jakac posnel dva do tri tisoč metrov filma. Tovariš profesor, posnel je tri ali štiri tisoč metrov filma, toliko po približni oceni, a zanesljivo prej štiri tisoč kot tri tisoč. Potem pišete, da nam je dal mojster na voljo tudi 9-mm filmski trak. Ne, tovariš profesor! Ni nam dal mojster tega traku, ker so vsi ti filmi z izjemo skromnega ostanka 15 m izginili med letoma 1943 in 1945, ko so bili v njegovem stanovanju v Ljubljani tuji ljudje. In tudi iz Arhiva Slovenije, kot mi je povedal mojster sam, ni bilo nikogar, ki bi se doslej zanimal za njegove filme. Tam torej filmov ni. Res pa je, da so na RTV v Ljubljani. In tudi to ni res, da je izbor in informacijo za TV gledalce pripravljajal poleg mene Igor Košir. Igor Košir, kolega z Akademije, je bil pri delu, ki sem ga opravljal, organizator oddaje. Svoje delo je izvrstno opravil, kolegialno, profesionalno in tudi cineastično. Toda izbora ni delal on, temveč jaz. Organizator skrbi za pogodbe, za to, da se filmi presnamejo, da pridejo na TV, da ima režiser na voljo TV ekipo za snemanje v določenem času. Ni kaj! Proforsko in znanstveno, da bolj ne bi moglo biti! In če ste kaj takega že zapisali, potem bi mi ne izpisali citata, kjer izpisujete podatke, ki niso resnični! Preverili jih niste, to je, saj so celo tisti podatki, ki se nanašajo name, napačni.

O tem, kako sem kaj odkrival na pamet, se ne bova prerekala, tovariš profesor. To, da sem delal "na pamet", bi si mirno lahko pripisal in prav nič sram bi me ne bilo. Pri svojem delu nisem bil znanstvenik, filmski zgodovinar. Hotel sem le posredovati informacijo preko TV in morda kaj več. Trdim pa, da ste filmski zgodovinarji, tovariš profesor, vključno z Vami, kaj malo vedeli o B. Jakcu in njegovem filmskem delu. Kar ste vedeli, ste napisali v svojih spisih, tudi v pismu, naslovljenem name, a napisali ste malo. Jakac ni dal svojih filmov "na ogled šele čez sedem let, saj je vedel za interes filmskih zgodovinarjev od leta 1970", tako pišete, kar tako, "na pamet". Dal jih je leta 1976, ko sem jaz potrkal na njegova vrata. Odganjal me je, zelo prijazno sicer, kaj da bom šaril zdaj z njegovimi stariji filmi, jaz pa sem vztrajal, da je končno sam prišel v filmsko montažo in dva dni komentiral filme ob projekciji (takrat sem vabil tudi Vas, telefoniral sem Vam na Vogel), da nam je dal filme za kopiranje, da je leto kasneje spet pristal na snemanje itd. Skromno, to zanesljivo vem, je tedaj mojster sodil o svojem filmskem delu. Preskromno za bogastvo, ki je bilo na filmskem traku. Zgolj interes filmskih zgodovinarjev ni zadostoval. Ali so filmski zgodovinarji imeli finančna sredstva v letu 1970, da bi lahko prekopirali njegove filme? So imeli montažo, kjer bi jih gledali od posnetka do posnetka? Ali je kdo šel k Jakcu in rekel, posodite nam filme, da jih prekopiramo?

Ni ga bilo! Vsaj z resnimi nameni ne!

O nalogi naše nacionalne TV pa le to: Če bomo prepuščali obdelavo takšnih filmskih dokumentov, kot so bili Jakčevi, najprej RTV Ljubljana, bo to kaj žalostno. Za vse nas! Za našo nacionalno podobo v celoti. Mislim, da smo organizirana družba, tudi narod, ki mora imeti vse infrastrukturne dejavnosti, tudi inštitute in arhive. In o teh pišem na začetku tega pisma! Ni mi znano, da bi katerakoli TV na svetu samostojno raziskovala filmsko zgodovino. Naša RTV je to pot to storila in ni onemogočala raziskovalnega dela, saj nam je dala (imela je svoj programski interes za končni produkt) na voljo vse tehnične usluge. A očitki, da delam dolgo, mnogo predolgo, so prihajali vsak mesec v zadnjem letu. Četudi! Vztrajal sem, da gre za

posebno delo, da je težko narediti iz gore dokumentov nanizanko trikrat po okrogle pol ure. In če bi me vprašali, če sem sam s svojim delom zadovoljen, bi Vam odgovoril, da sem!

Koliko lažje delo bi imel, če bi bil Jakčev material že arhiviran, popisano, estetsko ovrednoten v zreli študiji znanstvenika in ne popisano v študentski seminarski nalogi, ki sem jo delal v letu 1972. Takšnih popisov naša RTV v bodoče nedvomno ne bo delala. Mislim, da tudi ni dolžna. In ni njena naloga, da bi estetsko vrednotila za zgodovino našega nacionalnega filma posamezne pomembne filmske ustvarjalce v njej. To je naloga načrtovanega filmskega zgodovinarja. Ne samo Vaša, ne samo naloga Dokumentov slovenskega gledališkega muzeja.

Tako! Blizu koncu sva, tovariš profesor. Nekje na sredi pisma mi očitata, da sem zdaj Jakca odkril kar jaz. No, Jakac je odkril najprej sebe kot filmskega dokumentarista in šele potlej ste Vi pisali o njem. Potem sem še jaz primaknil svoj lonček in nekaj malega postoril z njegovimi filmi. Toda za naše TV gledalce — stitoseči del pomenijo med njimi tisti, ki se ukvarjajo s filmsko zgodovino pri nas — pa je bil takšen Jakac brez dvoma odkritje.

Nobenih "dezinformacij" nisem širil, tovariš profesor. Če sem povedal kaj narobe, me lahko popravite, toda utemeljeno, in ne kot v Vašem pismu. Nisem zgodovinar — znanstvenik. Daleč od tega! In ker Zgodovina slovenskega filma še ni napisana, me lahko popravljate, kolikor hočete, toda z argumenti in preverjeno. Zdaj, ko končujem to dolgo pismo, se mi najino pisanje dozdeva kot tista pravljica o očetu in sinu. Oče pošlje sina v goro po zlato. Sin zlato najde in pobegne z njim. In ko se čez leta srečata, zahteva oče od sina zlato. Sin pa je zlato zapravil in ga razdal med ljudi. Oče se razjoče nad njim. Nespametno in nemodro je ravnal sin, saj bi oba, ko bi ga bil prinesel domov, lahko živela v blagostanju do konca svojih dni. Ta zgodba, sam ne vem, kje sem jo pobral, a zanesljivo jo imam v spominu še od takrat, ko sem bral pravljice, mi je te dni, ko sem razmišljal o Vašem pisanju, preden sem sedel in Vam napisal odgovor, hodila v misel. Čudno!

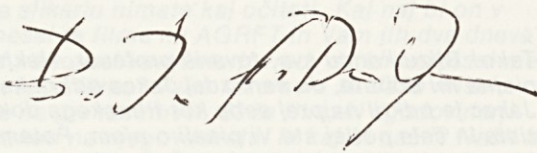
Ob koncu pisma ste napisali, da upate, da Vam pisma ne bom preveč zameril. Zamera z Vaše strani gor ali dol, jaz Vam Vaše pismo zamerim! Zamerim Vam ga zato, ker ste dovolili njegovo objavo, ker ste ga poslali na različne naslove. In tudi če objave v časopisu niste posebej dovolili, Vam ga zamerim zaradi vrste napak, ki so v njem. Uredništvo Dnevnika bi morali Vi opozoriti, naj pisma ne objavi, in da jim ga pošiljate le v vednost. Tega niste storili. Torej ste objavo posredno dovolili! Zato prva zamera, tovariš profesor, ostalo sva si povedala. Mislim da tako, kot je dovoljeno med ljudmi.

In če se vrnem še enkrat k začetku, kjer ste sami zapisali, da je to pismo preuranjeno, zakaj ste mi ga sploh napisali, preden ste videli naše skupno delo in moj delež v njem pod naslovom "Gibljive slike B. Jakca" na TV? Sami ste nas učili preverjanja podatkov, informiranosti do skrajne možne mere v primeru, ko bi se kdaj spustili v polemiko. Zdaj ste ravnali proti svojemu načelu. Saj ste zgodovinar, za katere v načelu vemo, da so potrpežljivi ljudje, da se raje stokrat prepričajo, koliko je led trden, preden trdno zakoračijo nanj! To, bi rekel, kar človeško lastnost Vam tudi zamerim.

Tovariš profesor, to pismo je obširno, to je res. Toda hotel sem izpisati, kar sem imel povedati. Pisal sem ga z zavestjo, da bo objavljeno. Zdaj si javno ne bova več pisarila. Vsaj jaz Vam odprtega pisma ne bom več pisal.

Naj v resnici končam! Iz čudne stiske, o kateri pišem v začetku, se je rodilo to pismo. Dolgo sem ga pisal, a v enem dihu in iskreno, potem ko sem se odločil, da ga napišem. Nekaj malega slovenske grenkobe ste nalili v naše zadovoljstvo nad opravljenim delom. Toda zadovoljstvo ostaja. Odmevi med ljudmi na "Gibljive slike B. Jakca" so tisto, kar nam tega zadovoljstva ne more odvzeti. Tudi to najino pisarjenje ne!

Lepo Vas pozdravljam,



Kranj, 17. januarja 1978.

P.S. Naj je moje seminarsko delo na AGRFT v njenem arhivu deponirano tako ali drugače, z letnico 1970—71, ali brez nje, resnica je, da je bil seminarski referat, ki ga omenjate, oddan 23. II. 1972, torej v šolskem letu 1971—72. Spričevalo o njem je bilo tedaj pogoj za vpis v 4. sem. režije. Dokument o tem Vam v pismu prilagam.

Prepis tega pisma pošiljam istim ljudem, kot Vi svoje pismo, s posebno zahtevo, da Dnevnik to pismo objavi.

B. Š.

informacije

Deset najboljših filmov v letu 1977

Četrtrič se slovenski filmski in televizijski kritiki in publicisti odločajo za najboljše, kar je bilo prikazanega v ljubljanskih kinematografih v preteklem letu, z večjo ali manjšo rezervo pa lahko govorimo o celotnem slovenskem programu. Tokrat je glasovalo 24 slovenskih udeležencev beograjskega Festa. Torej ne gre za glasovanje članov Sekcije slovenskih filmskih in televizijskih kritikov in publicistov in tudi ni verjetno, da je vseh 26 videlo vsaj dve tretjini med 188 prikazanimi filmi. Glasovali so: *Sandi Čolnik, Jože Dolmark, Tone Frelj, Silvan Furlan, Stanka Godnič, Toni Gomišček, Miša Grčar, Majda Knap, Vladimir Koch, Vlado Kocjančič, Viktor Konjar, Brane Kovič, Jordan Lazar, Milan Lindič, Marjan Maher, Dorica Makuc, Vladimir Memon, Neva Mužič, Goran Schmidt, Sašo Schrott, Koni Steinbaher, Rapa Šuklje, Toni Tršar, Zdenko Vrdovec, Vili Vuk, Zajec Matjaž.*

Pri podajanju izidov glasovanja navajamo v oklepaju tudi mesto, ki ga je film dosegel glede na število obiskovalcev.

Lani smo se ob tovrstnem glasovanju za prvih deset kar trikrat ujeli s prvimi desetimi mesti pri številu gledalcev (*Lenny, Ta čudovita bitja in Idealist*), letos samo enkrat s TAKSISTOM, čeprav ugotavljamo, da med filmi, ki so zasedla prva mesta pri občinstvu, niso samo "prodajalke vijolic", marveč tudi kakovostna dela, omenjena v dolgi listi gornjih izbrancev.

Med potekom glasovanja smo tudi ugotavljali, da bi morali za domače filme posebej, ali pa še posebej glasovati, pa tudi drugače obravnavati filme, ki so prišli na naš program kot reprizni in so doslej dobili že številna mednarodna priznanja (na primer *Ivan GROZNI, STROGO NADZOROVANI VLAKI* ali slovlita *OKLEPNICA POTEKIN.*).

In za konec kot običajno za obuditev spomina na prejšnja glasovanja: najboljši film leta 1974 so bili *KRIKI IN ŠEPETANJA*, med desetimi najboljšimi je tudi jugoslovanski film *DERVIŠ IN SMRT*; najboljša v letu 1975 sta bila *URAR IZ ST. PAULA* in *LACOMBE LUCIEN*, med desetimi najboljšimi pa sta tudi slovenska *STRAH* in *MED STRAHOM IN DOLŽNOSTJO*; v letu 1976 je bil najboljši *LET NAD KUKAVIČJIM GNEZDOM*, med desetimi najboljšimi pa sta tudi domača *ČUVAJ PLAŽE V ZIMSKEM ČASU* in *IDEALISTI*

M.G.

* Ta sovjetski film in drugi, razen *Cigani letijo v nebo*, so bili predvajani samo na eni predstavi, zato visoke številke s konca seznama obiskovalcev.

Opombe uredništva

Tovariš Boža Šprajc je ponudil odgovor prof. Francetu Brenku v objavo Ekranu potem, ko je Ljubljanski Dnevnik objavil njegovega sestanka odklonil zaradi prevelike dolžine. Šprajcev spis objavljamo predvsem zato, ker je v dialogu med prof. Brenkom in Šprajcem večkrat omenjen tudi Ekran (Šprajc je v naši reviji objavil doslej dve nadaljevanji Gibljivih slik Božidarja Jakca, tretje in zadnje pa bo pripravil za eno naslednjih števil), predvsem pa zato, ker oba avtorja načenjata nadvse zanimivo in pomembno temo o slovenskem filmskem zgodovinospisju.

Lucca Tredici — prva informacija

Trinajsti mednarodni salon stripa in animiranega filma bo v času od 29. oktobra do 3. novembra 1978. Vodstvo ostaja bolj ali manj nespremenjeno: predsednik Ernesto Laura, direktor Rinaldo Traini, svetnik in koordinator Claudio Bertieri, svetovalci Max Garnier, Massimo Maisetti, Mario Marchetti, Hugo Pratt, Claude Moliterni (Fr) in David Pascal (ZDA). Sodelujejo ASIFA (Mednarodno združenje animiranega filma) UNICEFov oddelek za stripe in animirane filme. Novost: obilica kubanskih in afriških prozvodov (stripov in animiranih filmov), skoraj celovita retrospektiva italijanskih animacij in potujoči bazar stripa.

1. DERSU UZALA — sovjetsko-japonski	18 glasov (97)
2. HAJKA — jugoslovanski	17 (64)
3. NASLEDNJA POSTAJA GREENWICH VILLAGE — ameriški	14 (25)
4. V DRUŽINSKEM KROGU — italijanski	13 (45)
in	
UGLEDNA TRUPLA — italijanski	13 (80)
6. TAKSIST — ameriški	11 (8)
in	
GOSPOD KLEIN — francoski	11 (92)
8. NEDOKONČANA PESEM ZA MEHANIČNI PIANINO — sovjetski	10 (180)*
in	
PRIZNANJE — francoski	10 (37)
in	
DEKLE IRACEMA — brazilski	10 (136)
11. STROGO NADZOROVANI VLAKI — češkoslovaški	9 (171)
12. LJUBEZENSKO ŽIVLJENJE BUDIMIRJA TRAJKOVIČA — jugoslovanski	8 (4)
in	
VDOVSTVO KAROLINE ŽAŠLER — jugoslovanski	8 (1)
in	
GOLI V SEDLU — ameriški	8 (19)

Nadaljna mesta so si razdelili naslednji filmi:

15. REŠITELJ — jugoslovanski	6 (63)
TIŠINA, SMEJEMO SE — ameriški	6 (9)
DIVJI LOVCI — španski	6 (98)
18. DRUGORAZREDNI KOČKARJI — italijanski	5 (38)
POVEST GREHA — poljski	5 (17)
POGLEDI KOLVNA — nemški	5 (157)
ZADNJA PREDSTAVA — ameriški	5 (114)
ODRSKE LUČI — ameriški	5 (155)
23. KRINKA — ameriški	4 (112)
MARATONEC — ameriški	4 (10)
VONJ PO ŽENSKI — italijanski	4 (53)
ČAROBNA PIŠČAL — švedski	4 (23)
ROBIN HOOD IN MARIANNE — angleški	4 (89)
TOMMY — angleški	4 (15)
29. AVSTRALIJA, AVSTRALIJA — jugoslovanski	3 (179)
PRGIŠČE LJUBEZNI — švedski	3 (152)
ZADNJI KRIKI SAVANE — italijanski	3 (2)
SREČA NA VRVICI — jugoslovanski	3 (3)

Od 33. do 39. mesta so se zvrstili filmi, ki so dobili po dva glasova:

HARRY IN TONTO — ZDA (123), SIROTE — sovjetski (186), DETELČKA NE BOLI GLAVA — sovjetski (183), IVAN GROZNI — sovjetski (184), CHAPLINOVI KRATKI FILMI — ameriški (164), OKLEPNICA POTEMKIN — sovjetski (173) in cigani LETIJO V NEBO — sovjetski (129).

Od 40. do 45. filma pa so se zvrstili filmi s po enim glasom:

KRALJEVI FLASH — angleški (87), MOŽ NA STREHI — švedski (78), TRIJE KONDORJEVI DNEVI — ameriški (35), SKRITI GREHI, JAVNE VRLINE — italijansko jugoslovanski (72), PODIVJANA OVCA — francoski (13), UGRIZNI V KROGLO — ameriški (68).

trgovina

Fotocinetex

Prodaja

fotokinematografskega materiala

za amaterje in profesionalce

GORICA (Italija), ul. Rabatta, 16/1 — Tel. 81 905.

Imamo veliko izbiro

najpreciznejših in najsodobnejših izdelkov.

**VSI NAŠI IZDELKI IMAJO
JAMSTVO,
KI GA ZAGOTAVLJA
URADNO POOBLAŠČENO
UVOZNO PODJETJE.**

Pooblaščen smo

za prodajo naslednjih znamk:

**HASSELBLAD,
CONTAX,
NIKON,
ASAHI—PENTAX,
Canon,
ZEISS,
OLIMPUS,
MINOLTA,
MAMIJA,
BOLEX,
BEAULIEU,
NIZO,
COSINA.**

Naprave za razvijanje papirja in filma
"AGNECOLOR".

Prodajamo tudi za izvoz.

Naše cene so najkonkurenčnejše.

**S TEM OGLASOM DOBITE
POSEBEN POPUST!**

izbor v letu 1977 izbor v letu 1977 izbor v letu 1977 izbor v letu 1977 izbor v letu 1977

Najboljši film leta:	Hajka
Najboljša režija:	Živojin Pavlović (Hajka)
Najbolj izviren scenarij:	Živko Nikolić-Dušan Kovačević (Beštije)
Najboljši scenarij po literarni predlogi:	Živojin Pavlović (po Lalićevi Hajki)
Najboljša moška vloga:	Zvonko Lepetić (Nori dnevi)
Najboljša ženska vloga:	Milena Zupančič (Vdovstvo Karoline Žašler)
Najboljša stranska moška vloga:	Pavle Vujisić, Mija Aleksić, Bata Živojinović (Beštije)
Najboljša stranska ženska vloga:	Mira Banjac (Ne nagibaj se ven)
Najboljša fotografija:	Božidar Nikolić (Beštije)
Najboljša montaža:	<i>ni priznanja!</i>
Najboljša scenografija:	Drago Turina (Rešitelj)
Najboljši kostimi:	<i>(v filmu Beštije)</i>
Najboljša maska:	Berta Meglič (Rešitelj)
Najboljši film s tematiko NOB:	Hajka
Najboljši film s sodobno tematiko:	Posebna vzgoja
Najboljša zvočna oprema:	<i>(v filmu Beštije)</i>
Največje razočaranje:	Zdravko Randić s filmom Metuljev oblak
Najbolj precenjen film:	Akcija štadion
Najbolj podcenjen film:	Beštije
Najbolj neokusen film:	Hajduški časi
Najboljši debutant med režiserji:	Živko Nikolić s filmom Beštije
Najboljši debutant med igralci:	Spaso Papac v filmu Nori dnevi

Posebni priznanji revije Ekran:

Živku Nikoliću

za pogumno raziskovanje filmskega medija in za pošten odnos do poslanstva filmskega ustvarjalca.

Živojinu Pavloviću

za sodobno, suvereno avtorsko obravnavanje zgodovine, vojne in revolucije.